

Christian DURAND

Patrick Grainville : les signes de la chair

Rencontrer Patrick Grainville un vendredi de Pâques, par la faute des hasards de nos calendriers respectifs, c'est s'interroger rétrospectivement sur le destin d'une rencontre déterminée par des signes tout en paradoxes. L'énigmatique différence de notre séparation dialogique fait signe en ce qu'elle évoque le vide d'un vendredi, encore pluvieux à l'instant de notre « bonjour »; puis radieux, baigné de soleil et de grands vents, qui balayaient le ciel au moment de nous abandonner. Ce vendredi, précédant le sacrifice de l'agneau, inspira la pléthore pascale et bachique de ces conversations luxuriantes et mélancoliques.

Nous connaissant par l'intermédiaire de Roger-Michel Allemand (voir Allemand, 2008), nous partions de nos différences. Il était le baroque, élancé, vif, dispersé et dionysiaque, j'étais le cartésien, nain, lent, concentré et apollinien. L'artiste et le philosophe, l'écrivain du paradis des orages et l'universitaire, auteur d'une thèse de philosophie du langage (voir Durand, 1991). C'était vrai d'un certain point de vue. Mais notre fraternité, d'abord timidement pressentie, est venue d'un rapport au monde nourri par l'impensable simplicité d'une rencontre humaine. Pas de tragédie dans cette tension, car l'esprit espiègle d'Aristophane était à côté, caché dans la cuisine de l'écrivain.

Nous nous sommes amusés des décalages de nos paroles, pour nous attacher, assez vite, à la musique polyphonique et « délirante » de nos discussions « à sauts et à gambades », comme disait Montaigne. En fait, nous nous cherchions dans un lieu inconnu, celui où le hasard des mots nous conduisait. L'ambiguïté scintillante, esquivant la dure contrariété des esprits qui se combattent, nous conduisit l'un vers l'autre dans un déchirement entre nuit et jour, entre pluie et soleil, vers le temps originel de la réconciliation.

C. D. : *La Diane rousse, les Flamboyants, le Paradis des orages, tous ces ouvrages nous parlent du feu. Vous-même donnez l'inquiétante impression de brûler interminablement. Lors de notre premier entretien, au téléphone, j'avais l'oreille en feu, peut-être parce qu'elle était restée collée au combiné pendant une heure et demie, mais aussi parce qu'au départ, elle était froide. Tout électrise en vous. Si l'orage est un paradis, la moiteur crasseuse de mon écouteur doit encore abriter tous les génies sylvestres que vous avez déchargés dans le labyrinthe qui conduit à mon cerveau. Ici, dans votre appartement, le regard et l'odorat ne sont pas étonnés, tout grouille, tout travaille, on ne peut s'arrêter sur rien, il faut prendre le tout, et le tout est proprement in-com-préhensible. On ne peut rien attraper, rien retenir et l'imagination, en courant partout, se perd et s'angoisse.*

Dans le Paradis des orages, Paule « a peur de perdre, elle s'interdit d'aimer, elle s'interdit de souffrir », dit le narrateur. S'il faut en déduire qu'aimer, pour vous, c'est perdre, j'ai l'impression à vous lire, que vos héros refusent d'aimer. Ils accumulent, comme les gros nuages d'orage et déchargent tout à coup dans le tonnerre et les éclairs. « Les jeunes filles qui résistent à l'amour font de même, elles se gonflent et se dégonflent en spirales tournoyantes. Là se noue le grand jeu de l'amour et ses voltes de sabre et sa danse de derviche fulgurant », écrivez-vous. Est-ce donc ça l'amour ?

P. G. : Oui, vous me parlez là d'un roman où j'évoque des jeunes femmes « réelles ». C'est un roman où je mets en scène des caractères; j'ai tenté de faire de vrais portraits, c'est une chose que je n'aurai jamais faite avant. Mes femmes étaient toujours un peu mythiques, je pense à *La Diane rousse*, c'était des Artémis, des espèces de déesses, de bacchantes, j'essayais d'escamoter la relation, le visage des femmes, leur histoire, tout cela je le ressentais comme des choses qui pouvaient me remettre en cause, moi, dans mon désir. Et, dans *Le Paradis des orages*, pour la première fois, j'ai mis en scène des femmes « réelles », ce n'est pas le bon terme parce qu'elles existent ici dans le langage; mais il y a une « psychologie » de mes héroïnes, ce mot est difficile à utiliser aujourd'hui, mais elles ont des motivations, elles ont des désirs, une histoire et j'ai essayé d'être assez juste dans ces portraits, dans la description d'une femme, de son désir et de sa peur. Et je me suis aperçu que son désir était bien lié à une peur et justement, à une peur de perdre, effectivement. Que cette peur soit liée aussi à une chose en moi, je ne sais pas. Il est vrai que ce roman procède par accumulation

du désir. Le héros, cependant, n'est pas un Don Juan, mais comme il évolue entre plusieurs femmes, on peut penser que dans cette surabondance, il y a une façon de saturer le champ et donc de saturer toujours plus, de constituer une réserve pour ne jamais être renvoyé à la solitude ou à une perte qui aurait pu être une perte primitive.

Nous avons parlé, l'autre jour, vous et moi, du baroque et de l'horreur du vide, je crois que cette horreur du vide, c'est cette horreur de la perte justement. La perte est insupportable, et donc le héros la remplit par les mots, par les femmes. En fait, par des tas de choses, par son rapport avec la nature : mon personnage sature; comme s'il voulait échapper à une expérience de deuil.

Ceci dit, Paule, je crois qu'elle avait peur de perdre, oui, et en même temps elle avait peur de ce qu'elle pouvait signifier : « désirer », oui...

C. D. : Désirer, c'est ce qu'on appelle, en linguistique, un verbe opaque. Il est très difficile d'en définir le champ de signification, elle n'a pas tort.

P. G. : Oui, en fait, vous me parlez de Paule. Mais je ne peux plus parler à sa place. Je serais plus à l'aise si l'on évoquait le narrateur.

C. D. : En vérité, c'est à lui que je pense en posant ma question et c'est bien de lui que j'aimerais avoir la réponse.

P. G. : Elle, j'avais perçu des choses en elle. J'avais senti, j'avais repéré des traits de son caractère, c'est vrai; mais si vous me parliez de moi, ce serait plus facile.

C. D. : Soit, parlons de vous.

P. G. : Oui, pour rester dans la perte, dans cette notion de vide, je maintiens que c'est ce qui me paraît être la clé la plus importante qui ouvre la compréhension du baroque.

C. D. : Oui, du rapport que nous essayons de cerner, entre nous, de cette notion, mais surtout de ce mouvement et de ces effets sur notre sensibilité.

P. G. : Oui, bien sûr, du baroque entre guillemets, c'est certain. C'est-à-dire que les gens voient dans « mon » baroque, dans mes livres, le côté grande ostentation, vous savez, grand étalage de mots, grand débordement carnavalesque, dans une écriture qui fait le paon, qui fait la roue et qui veut épater, qui veut arborer. Bon, c'est vrai; mais ils voient rarement que le ressort de ces masses, de cette pléthore, c'est le manque, c'est une angoisse de la perte. C'est le manque qui devient alors le moteur de l'apparition de masses, de plis et de toutes ces choses.

C. D. : Oui, on dit souvent de votre œuvre qu'elle est orgiaque, ou dionysiaque dans ce sens-là. Ce n'est pas à cela que je me suis intéressé, mais bien à la conflagration permanente du vide et du plein que vous êtes en train d'évoquer maintenant.

P. G. : Oui, c'est vrai, quand la critique dit de moi : « il est dionysiaque, il est orgiaque », j'ai l'impression que j'ai l'air d'être une espèce de super Bacchus, animant le langage, m'en régaland, sans voir que cette boulimie cache quand même un affolement, une panique. D'ailleurs, le dieu Pan, lui-même a quelque chose d'effréné, de fou.

C. D. : Mais, en fait, cela vient aussi d'une réalité que les linguistes connaissent bien : le langage n'est pas un instrument, c'est quelque chose dans lequel nous sommes plongés, dont nous dépendons, qui nous anime plus que nous ne l'animeons.

P. G. : Tout à fait. À l'origine de mon écriture, il y a quelque chose de plus tragique. Il y a une séparation. J'ai écrit un roman sur ce sujet, *L'Orgie, la neige*, où je montre le rapport au sein originel, au sein maternel, avec une expérience de l'enfance qui est l'histoire d'une relation un peu difficile... ma mère était... Enfin, il y avait un problème, ma mère ne s'était pas aperçue que je mourais à son sein, parce que je n'arrivais pas à téter, je n'arrivais pas à me nourrir. J'étais devenu complètement jaune et des amis le lui ont dit. Cela m'a été rapporté plus tard et m'a beaucoup frappé. Par divers biais, ce roman familial racontait l'histoire de cet enfant, en train de mourir au sein de sa mère.

Imaginez ce sein magnifique, gonflé de lait et cet enfant qui cherche à atteindre ce sein inaccessible. L'enfant restant ainsi, en quelque sorte, séparé. Bon, peut-être que j'ai moi-même construit toute une dramatisation de cette histoire, après coup. Mais, tout de même, dans *L'Orgie, la neige*, je sens bien que mon imagination s'en nourrit.

À un moment, je raconte une chasse à l'oie. Il y a un chasseur, dans la neige, il avance lentement. Puis, les oies arrivent dans le ciel et se posent, sublimes. Il tire et en tue une et l'attrape. Elle est blessée, magnifique. Il essaye ensuite de l'emprisonner dans une cage, mais elle meurt. Il va alors voir les autres oies, qui sont là dans la neige, figurant un paradis fécond. Elles sont rondes, elles sont blanches, un peu comme des corps, de la chair, désirables. Elles restent hors de portée. Cela ramène le chasseur à ce souvenir infantile. C'est clair, sans aller dans l'interprétation psychanalytique, il s'agit là d'un ressort de l'imagination qui fait surgir des images importantes.

Je pense, par association, à une autre histoire, concernant la perte. On m'a dit qu'au huitième mois, j'étais prostré. Pendant un mois, j'ai cessé d'exister. Il paraît que cette dépression de l'enfant est connue. C'est là une autre rupture.

Alors évidemment, avec ce genre d'expérience, on a l'impression que cela devrait produire une écriture de repliement, plutôt beckettienne. On se demande comment arriver à ce « baroque » qui caractérise, selon moi, mon style. C'est que chez moi, la perte a suscité une énorme fringale, très violente, originelle.

C. D. : Oui, alors, justement, rien ne se perd, tout se transforme chez vous. Ce refus de perdre, cette quête insatiable de l'être, je la saisis encore dans le paradis des orages : « Montre-moi ton cul... [...] parle-moi de tes crottes minuscules [...] de petit poucet. » dit-il à Paule, qui n'oublie pas d'en laisser, de temps en temps, au fond de la cuvette à l'attention de sa rivale, Clo. Faut-il comprendre quelque chose comme : « Dis-moi comment tu chies, je te dirai qui tu es. » Je me demande souvent, moi aussi, si nous sommes vraiment responsables de notre merde. J'aimerais croire, comme vous, à un principe d'absolue conservation de la matière, et pas seulement de la matière.

P. G. : Oui, mais il faudrait citer tout le passage, sorti comme cela de son contexte, cela me heurte, c'est tout de même un passage qui se

veut un peu humoristique et satirique. Mais, c'est vrai qu'en même temps, c'est assez révélateur.

C. D. : Oui, je le sors du contexte du livre, mais ma question suit un fil, que pour le coup, je ne voudrais pas perdre; ce que je veux dire, c'est que chez elle, il y a une telle obsession de l'être qui cherche à subsister par tous les moyens, même si la dernière trace qu'elle laisse est une petite merde, cela vaut encore la peine d'exister au fond de la cuvette, ce besoin chez cette jeune fille de tout conserver, cela me touche beaucoup!

P. G. : Je me rappelle, en effet, c'est très particulier. La jeune femme va aux toilettes, chez son amant. C'est cela, je me souviens, c'est un peu comique, elle oublie toujours une sorte de crotte...

C. D. : C'est bien une crotte, plusieurs même, et toutes petites, écrivez-vous.

P. G. : Oui, mais je ne pense pas à la chose sous son aspect scatologique. Cette espèce de pompon noir qu'elle laisse comme sa signature, c'est la marque de son territoire. Elle l'adresse à la femme qui va passer par là. Et, l'autre femme, justement, tombe sur cette trace un peu sadique.

Dans cet acte, vous avez raison, elle laisse des doubles d'elle-même, l'étron est son bébé qui cherche, peut-être, à bafouer l'autre femme. Il y a toute une rage d'exister qui passe par là et, en effet, sa rivale se heurte à la provocation. Tombant sur ces archives, sur ces preuves, elle ne peut que réagir. C'est une scène surtout burlesque quand même, elle marque à la fois l'agressivité de la jeune femme et son désir d'affirmer un territoire. Elle a peut-être aussi le sentiment d'être méprisée, alors elle entre dans ce combat. Mais comment rattacher tout cela à la perte, je ne sais pas?

C. D. : Peut-être comme je vous le disais à l'instant, en voyant surtout cet acte, qui en général s'effectue en pure perte, quand on tire la chasse. Comme vous l'écrivez, cette marque signifie pour elle : « je suis là, bien là, et je vous emmerde ». Vous dites qu'elle laisse des crottes de petit poucet, c'est donc bien d'une trace qu'il s'agit. Une trace permet de retrouver son chemin, de ne pas se perdre, de se conserver en vie malgré tous les périls de l'existence. Elle ne veut pas mourir, pour personne, pas

même pour sa rivale. Moi, j'y vois moins d'agressivité que vous le dites. Je sens cela beaucoup plus comme un acte désespéré devant l'angoisse. N'oublions pas qu'elle doit partir et laisser la place. Il va lui échapper pour une autre, elle a peur de cette perte, ne pensez-vous pas?

P. G. : Si, certainement, mais n'oublions pas tout de même que c'est surtout lui qui a peur de la perdre; il est beaucoup plus dévoré qu'elle par cette angoisse.

C. D. : *Oui, nous l'avons noté, la perte est donc bien ici des deux côtés. Et la trace sera génératrice d'une autre angoisse, celle de la rivale.*

P. G. : Oui, c'est vrai. Mais elle refuse aussi de s'engager dans une relation qui serait trop importante, tandis que lui est follement inquiet de la voir le quitter.

C. D. : *Mais si elle refuse l'engagement, n'est-ce pas par peur de perdre? Comme dirait l'autre : « le mieux serait de pas être né ».*

P. G. : Oui, mais souvenez-vous que, de son côté, il y a ce refus de s'impliquer dans une relation qui la mettrait en rivalité avec sa mère. De plus, elle idéalise son père. Ce trouble risque, elle le sent bien, de la conduire sur un chemin dangereux qu'elle ne maîtriserait plus. C'est cela qu'elle craint, elle ne veut pas tomber dans un univers qu'elle ne pourrait plus contrôler.

Mais le héros me semble tout de même beaucoup plus concerné par cette question du vide. En même temps, tout être envisagé sous l'angle du désir est pris dans la logique de la perte. Si nous n'avions rien perdu, nous ne pourrions rien désirer, nous serions dans un grand bain rayonnant, placentaire et paradisiaque. Donc, la perte c'est le ressort du désir même. Mais de cette perte, c'est vrai, il y a des gens qui en font leur deuil facilement, qui subliment, qui trouvent des substituts, et d'autres qui, au fond, n'acceptent pas la frustration, qui n'acceptent pas la castration. Aussi, à travers le langage (qui est pour moi le langage du poète) sémiotique, sensoriel, loin de la définition saussurienne de l'arbitraire du signe, l'écrivain cherche à contredire cette contingence des signes.

Chez moi, il y a un déni de la perte; il se manifeste à travers un langage luxuriant, organique, à multiples facettes, comme une espèce de ventre verbal ou de phallus où tout s'unit. C'est une manière de ne jamais accepter le langage comme séparation. Je sais que je ne devrais pas, que l'on signifie à travers lui, qu'il a ses règles. Mais dans le langage poétique que je revendique, c'est un langage qui se veut comme équivalent du monde objectif; mais bien subjectif avec ses rythmes, ses pulsions, ses sonorités, des métaphores. C'est une manière de créer une sorte de moi-monde, et donc, par le style, de refuser la loi de séparation. C'est pourquoi, dans mes romans, il y a ce balancement entre les personnages qui acceptent la séparation et ceux qui n'acceptent pas. Mais, en ce qui me concerne, le bonheur d'écrire vient de cette recherche d'un narcissisme originel où l'on est fondu au tout, avant toute séparation!

Tout n'est pas un jeu dans le langage (les jeux dans leur aspect formel, acrobatique, ne m'intéressent pas même s'ils sont à la mode) mais bien une nécessité pour moi. Les jeux sur les codes du langage, je n'ai pas assez de distance pour les jouer. Et encore, ce sont des jeux où l'on escamote le corps à corps avec le langage. Non, mon rapport au langage est pulsionnel, il est affectif. C'est cet aspect oral, organique, qui est intéressant pour moi. Il me faut du vivant, il faut que ma phrase ne soit pas tout à fait rationalisable, il faut qu'elle roule des matériaux polysémiques. Je l'envisage comme un magma. Il est clair qu'une phrase trop minimale ne pourrait pas me venir à l'esprit, ces phrases peuvent dégager, dans certains cas, beaucoup de présence comme une aura, elles réverbèrent tout ce qu'elles ne disent pas, le non-dit se cristallise dans le peu qui est dit. Moi, je ne peux pas, il faut que je balaie tout le champ des possibles, et là je suis très à l'aise, car je récupère enfin sur ce fameux manque. Je le remplis et je le déplie. Vous voyez, c'est toujours la même chose, il faut que ce soit affectivement fort, je ne peux pas prendre de distance avec le langage, c'est très physique, finalement.

C. D. : Oui, c'est ce qui est frappant dans votre écriture, c'est ce refus de la distance, cette rage de l'union. L'orage est au paradis quand la foudre touche la terre, il faut que ça gronde et que ça brûle. Pour vous, semble-t-il, l'amour doit être chargé de cette électricité verbale pour ensuite se décharger dans l'acte physique, dans

une explosion de jouissance. Le corps joue alors son rôle central et conciliateur, en cristallisant cette quête rageuse des mots; comme si vous écriviez pour ajouter encore aux vibrations grouillantes de nos corps. On se demande, à lire l'histoire de tous ces corps dans votre œuvre, quelle signification pourrait avoir, pour vous, l'amour platonique? Croyez-vous à l'amour platonique? Croyez-vous à une relation purement spirituelle entre deux êtres?

P. G. : Là, c'est très compliqué. Bizarrement, j'ai commencé par l'amour platonique. Et, fondamentalement, dans mes fantasmes les plus profonds, il y a peut-être l'amour platonique. Regardez derrière vous, sur ce mur, face à la fenêtre, toutes ces Vierges à l'enfant.

C. D. : *Oui, je les avais vues au moment de m'asseoir, d'ailleurs, je vois que dans cette multitude de Vierges, une seule donne le sein. Retrouverait-on là le manque dont vous parliez tout à l'heure?*

P. G. : Oh, certainement! Mais cela dit, c'est assez rare de rencontrer une représentation comme celle-ci.

C. D. : *Vos Vierges sont accueillantes, têtes inclinées, tendres. Épaules tombantes et sourire apaisé. Leur multitude maternelle s'harmonise à la statue de Bouddha que vous avez déposée à leurs pieds. Chez moi, il n'y a qu'une Vierge, dans un tiroir, c'est une photographie de la Vierge guérisseuse de Guadalupe. C'est une Vierge romane de bois sombre, presque noir. Chargée d'habits colorés à dominante rouge et or avec un tout petit enfant, elle regarde droit devant elle ceux qui osent l'admirer, c'est très impressionnant. Votre image de la Vierge, au contraire, semble curieusement sublimer le manque dont vous parliez. On a le sentiment qu'il ne peut y avoir de problème quand on est dans ces bras, on est plein, on est en paix.*

P. G. : Beaucoup de Vierges, celles de Bellini surtout, ne regardent pas leur enfant! Mais j'aime bien les madones. Car à l'origine, ce que je cherche, c'est l'amour platonique. Il y a manifestement, chez moi, une idéalisation de l'amour paternel; donc, quelque chose de platonique. Ceci dit, il se dégage en même temps de cette image une beauté très sensuelle. Nos premiers contacts avec le corps de la mère sont totalement empreints de cette chaleur sensuelle et calme. La place de l'amour platonique dans tout cela, c'est la place d'une sublimation de

cette chaleur originelle et sensuelle. Il y a un héros dans un de mes romans, *Les Forteresses noires*, qui arrive à tout sublimer, il est parfaitement platonique. Il est médecin de nuit. Dans *Les Flamboyants*, il y a un personnage, qui s'appelle William, qui est lui aussi parfaitement platonique. Imaginez quelqu'un d'âge mûr qui soit vierge, totalement vierge, peut-être en connaissez-vous un d'ailleurs, ce n'est pas impossible, il existe des êtres comme cela, tout à fait sublimés; c'est proprement merveilleux, ce sont généralement des personnes d'une vie cérébrale très intense. Ils sont toujours en éveil, sur le plan esthétique, leur intellect est sans cesse en excitation, leur cerveau est très sensualisé. C'est quelque chose qui me fascine, mais qui n'est pas moi. Mais la virginité, c'est aussi une grande exaltation; la sublimation à ce niveau-là : c'est une « défonce ». Cela débouche, à l'extrême sur l'extase, sur Dieu, c'est une énorme fringale qui peut aussi vous combler. C'est une manière paradoxalement de refuser la perte.

C. D. : Oui, la virginité par excellence, c'est l'obsession de garder le corps intact, de se conserver, de refuser l'union et l'interpénétration vitale, l'enlacement. Alors que votre œuvre déplace, transforme et multiplie. Et je vois aussi sur les murs, les arbres que vous avez photographiés, je suppose que c'est en Inde?

P. G. : Non, c'est à Ceylan. C'est extraordinaire, n'est-ce pas? Regardez cet enchevêtrement de branches et de racines, on ne sait plus où est la terre, où est le ciel.

C. D. : C'est un monde de déplacement et de renouvellement, comme si l'acceptation de la perte ne pouvait que conduire à la vie, justement.

P. G. : Oui, mais regardez dans le domaine de la chasteté : la sainte, elle, ne perdra pas en se gardant intacte, elle touche le gros lot puisqu'elle a Dieu! C'est le « phallus originaire », « le grand A » pour reprendre le jargon de Lacan, elle est dedans. Elle l'a. Tandis que la boulimie charnelle qui semble caractériser mon écriture n'aboutit finalement jamais au plein. En même temps, vous savez, rien n'est jamais vraiment totalement charnel chez moi non plus.

Quand on voit mon personnage qui décrit des culs, beaucoup de gens rient. Le sexe, d'abord, ça les fait rire! Et puis, ensuite, on analyse en se

disant justement, c'est le rond, le comble, la plénitude, c'est le sein, le ventre, la fécondité, le tout. Bon, c'est vrai, mais en même temps, il y a dans ce pays de Cocagne une frénésie qui vient de la nature même du désir.

C. D. : Oui, si le mot « désir » est opaque, c'est justement que le propre du désir, c'est d'être infini, on peut tout désirer, on peut même désirer le non-désir comme les bouddhistes.

P. G. : Tout à fait, le désir est infini, et le personnage étant un être de désir, il ne satisfait pas uniquement des besoins. Là où il est pervers, c'est qu'il a un désir dont l'objet se dérobe toujours, c'est pourquoi il fétichise les fesses, il isole un élément et il en fait un tout; ça, c'est une fixation perverse.

C. D. : C'est aussi une figure rhétorique que Lacan a analysée.

P. G. : Oui, la perversion est de tous les côtés, je pense qu'il y a perversion dans la sublimation, pour reprendre ce que sous-entendait votre question sur l'amour platonique, dans la sublimation, dans la sainteté; mais il y a aussi une perversion dans la démarche de mon héros.

C. D. : Finalement, tout se détourne tout le temps de son objet pour y revenir autrement. Les transformations de la vie s'effectuent autour de cet abîme, de ce gouffre béant qui engendre le désir, ses condensations, ses déplacements. Est-ce parce que nous ne pouvons rien atteindre, que nous sommes en marche?

P. G. : Oui, mais c'est dangereux aussi, ce désir qui court partout et qui ne peut pas être comblé. Chez les femmes, cela donne la nymphomanie, l'érotomanie ou l'hystérie. Chez l'homme, la figure en est Don Juan. Chez moi, le moteur de mes métaphores, c'est l'objet perdu et désiré qui court après cette perpétuelle transformation, ce furet de Lacan qui n'est jamais là, qui passe toujours d'un signifiant à l'autre. C'est pourquoi j'aime beaucoup les vagues déferlantes de mots et d'images qui font circuler l'objet du désir. En fait, cet objet n'existe que dans cette vague-là. On ne peut pas l'arrêter, s'il est arrêté, on est

peut-être comblé mais le désir part ailleurs, cela n'est jamais atteint parce que c'est perdu originellement!

C. D. : Ce qui serait recherché dans l'arrêt du désir, c'est la mort. Cela me rappelle la réflexion d'une de mes élèves, alors que nous étions en train de travailler sur les figures de la femme et de l'amour chez Baudelaire. Elle m'a dit, me regardant droit dans les yeux : « l'amour, c'est la mort », et dans la manière dont elle a fait sonner le mot « mort », il y avait toute la plénitude de son désir et de son désespoir; atteindre l'amour, c'est mourir, il y a de la volupté dans cette mort, mais c'est aussi l'ultime perte.

P. G. : Oui, ce qui est visé, c'est une espèce de mort, de mort extatique. On cherche une fusion, en dehors du moi, on cherche un soi, c'est la fin du moi. Je crois que l'objet ultime c'est la mort, mais une mort mythifiée, alors que la mort, c'est la destruction, c'est le rien. Mais ce que cherche celui qui est dans le désir, c'est une extase, une espèce de nirvana.

C. D. : « Viens mort, mais pas tout de suite, que le plaisir de mourir ne me redonne pas encore l'envie de vivre. »

P. G. : C'est beau, ça!

C. D. : C'est de saint Jean de la Croix.

P. G. : C'est très beau.

C. D. : Notre conversation me ramène soudain à toutes mes préoccupations de jeunesse, que la linguistique et mes activités professionnelles m'ont conduit à écarter de la vie quotidienne. Mais c'est aussi le propre de l'écrivain de nous révéler nos sombres refuges. J'avais tout juste vingt ans et je quittais l'univers spirituel des évangiles, récemment entrevus, par le biais d'amitiés qui m'avaient conduit vers des prêtres très impliqués auprès des lycéens, des étudiants et des ouvriers. J'ai découvert l'univers chrétien vers l'âge de quinze ou seize ans, mes parents étaient parfaitement athées. Je garde depuis une profonde sympathie pour ce que j'ai compris des Évangiles, y compris les apocryphes, mais plus tard, à vingt ans, j'ai approfondi intellectuellement un univers extrême-oriental. Je pratiquais le hatha-yoga depuis

l'âge de quinze ans. Et, parce que la médecine occidentale était incapable de me guérir, ni même de me soulager, j'ai perdu confiance en sa technique. Et comme dit le poète, j'étais malade et tremblais de mourir, je ne savais rien de ma maladie sauf ce que l'on m'en disait, j'ai cherché le médecin qui me manquait, sans le connaître, je me disais qu'il serait bon s'il pouvait me soulager et mauvais si mon mal s'aggravait. Je me suis alors tourné vers l'Orient, via la Hollande et l'Angleterre où les médecines dites « douces » ne sont pas noyautées par le pouvoir médical et son cortège d'ignorances et d'aveuglements positivistes.

P. G. : Vous y allez fort, vous n'aimez pas beaucoup les médecins.

C. D. : *Je suis en bonne compagnie, je partage ce sentiment avec Montaigne et Molière.*

P. G. : Certes, mais la médecine a évolué depuis le XVI^e siècle. Et, depuis le jour où dans votre cas, elle a déclaré forfait, il y a sans doute eu des progrès, avez-vous revu des spécialistes susceptibles de vous aider?

C. D. : *Non, je vous l'ai dit, depuis seize ans, j'ai toutes les raisons de faire confiance au médecin que j'ai rencontré et qui pratique en Angleterre maintenant. C'est un acupuncteur.*

P. G. : Mais l'acupuncture, ça marche et c'est une pratique courante maintenant, beaucoup de médecins occidentaux en font.

C. D. : *On ne peut empêcher beaucoup de gens de faire n'importe quoi. Le problème, c'est que l'univers de croyance et de valeur des médecins occidentaux n'est pas superposable à celui de la Chine. Certains mélanges idéologiques peuvent être détonants. Or là, il s'agit de la santé et de la vie d'êtres humains, c'est donc très grave. La médecine « scientifique » occidentale est analytique, elle soigne un corps divisé parce qu'elle n'a aucune théorie d'ensemble concernant le fonctionnement de l'être humain et de la relation entre la matière physique et la psyché. La polysémie*

¹ Allusion à Guillaume IX d'Aquitaine : « Malautz suy e cre mi murir, [§] E ren no.n sai mas quan n'aug dir ; [§] Metge querrai al mieu albir, [§] E no sai cau, [§] Bos metges er si.m pot guerir, [§] Mas non, si amau. » (*Canso VII*, « Farai un vers de dreyt nien... » : *Je ferai vers sur pur néant...*).

de l'incarnation lui échappe. Pour les Chinois comme pour les alchimistes, l'homme est un microcosme dont le fonctionnement est identique au macrocosme; les ressorts intimes des êtres procèdent de l'alternance entre deux types d'énergie, le yin et le yang, le plein et le vide. Mais ce débat nous entraîne trop loin.

Je disais donc que j'avais travaillé divers textes, très loin des Évangiles. Concernant les rapports entre sexualité et spiritualité, tout le monde connaît le Kama Soutra, encore un livre qui fait rire. Comme vous disiez à l'instant, le sexe fait d'abord rire en Occident, alors que c'est la chose la plus sérieuse qui soit. J'ai bien sûr étudié avec l'aide de spécialistes les traités médicaux sexuels taoïstes et les livres fondateurs de la médecine chinoise, qui font du corps un microcosme. Ceci d'ailleurs n'est pas inconnu de la médecine traditionnelle occidentale, du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, comme le démontre la thèse de Francisco Rico (Rico, 1986).

La médecine occidentale que je récus, c'est cette médecine scientiste qui a pris le pouvoir avec la séparation cartésienne de l'esprit et du corps et dont Pasteur marque le triomphe. C'est philosophiquement indigent, épistémologiquement nul et humainement révoltant. Qui peut supporter ces CHU, énormes tours de Babel à la gloire de la médecine technologique? J'ai passé une bonne partie de mon enfance dans ces prisons aseptisées, puant le désinfectant et la mort. Le problème aujourd'hui, c'est qu'il est plus risqué qu'à l'époque de Montaigne de critiquer cet état de fait.

Au contraire, les images utilisées par les manuels de médecine chinoise pour décrire le corps humain sont profondément poétiques. L'idée du corps-machine, objet d'analyse, n'a pas cours. L'idée de la médecine occidentale qui découpe le corps pour le comprendre est vertigineusement affolante, pas seulement pour un Chinois, parce qu'elle est antinomique du principe vital qui réunit. Dans l'optique de notre débat, ce n'est pas la séparation qui est principe de vie, mais l'union des contraires; les fameux yin et yang n'existent que dans la conciliation sans cesse renouvelée de ce qui les oppose. C'est l'équilibre entre ces deux forces qui donne l'harmonie et la santé. L'acupuncture n'agit que sur cet équilibre, et non pas sur des parties de matière dans le corps. C'est pourquoi elle est, quand on la pratique dans cet esprit, sans effet secondaire. C'est très dur à admettre pour un esprit européen, mais c'est comme ça.

P. G. : Si, je comprends : elle ne soigne pas le symptôme, elle ne soigne pas un corps divisé.

C. D. : *Très exactement, elle soigne notre petit monde, cette unité de corps et d'esprit. C'est anti-cartésien au possible, non dans l'esprit de Descartes lui-même, mais dans ce que l'on en retient quand on parle de cartésianisme. Vous voyez?*

P. G. : Très bien.

C. D. : *Les textes du Kama soutra et leurs conseils techniques ne valent que dans une perspective philosophique qui tente de montrer l'unité de l'homme dans sa diversité même. Vous avez lu ces indications du genre : « Une main sur le sein gauche, les doigts dans la bouche, la bouche suce le sein droit, la femme fait entendre les sons de la caille ou de l'oie, certaines veulent qu'on les insulte, d'autres des mots tendres... », ou encore : « Les experts savent assez quelle différence il y a d'une femme à l'autre », dit le manuel d'érotologie hindoue. J'ai longtemps été circonspect à l'égard de cela avant de comprendre que cette gymnastique ouvrait à autre chose et qu'elle ne se pratiquait que dans un but : découvrir empiriquement le rôle du plaisir dans un chemin de réalisation de ce que vous appelez le soi.*

L'érotisme, ce n'est pas le corps en morceaux, mais on peut avoir accès au mystère du corps par ses parties. Un sein, un cul, une cuisse, c'est toujours une rondeur, et une rondeur, c'est la femme; un phallus dressé, un doigt, des bras qui vous soulèvent, c'est une ligne droite, une pénétration d'un côté, et de l'autre une ouverture, un accueil. La ré-union androgynique, la non-séparation, justement.

Je n'ai jamais voulu apprendre à « faire » l'amour, livre en main; l'amour, ça s'apprend en aimant, mais aimer, cela se vit avec son corps. Je ne défends pas une vision « romantique » de l'amour, entendez-moi bien.

P. G. : Assurément pas.

C. D. : *Non, mais l'amour, c'est aussi tout le contraire d'une université, il n'y a pas grand profit à faire des livres en ce domaine, il faut en faire l'expérience et, surtout, ne jamais penser à ce que l'on fait, ni même à ce qui se passe. Il faut se laisser prendre, il faut « tomber amoureux », c'est une chute, c'est l'acceptation de la perte de soi, c'est là que l'on apprend à oublier la fameuse perte originelle dont vous parliez plus loin.*

Aimer, c'est s'humilier définitivement pour rester dans l'ordre évoqué dans mon allusion à Guillaume d'Aquitaine, c'est-à-dire à l'ordre de l'amour courtois. C'est peut-être aussi pour cela qu'il est si difficile d'écrire des scènes d'amour ou de lire des livres érotiques.

À cet égard, je n'ai pas l'impression que l'érotisme soit vraiment votre problème. J'ai le sentiment que ce qui vous passionne et vous enflamme, c'est ce mystère du corps, irais-je jusqu'à dire de l'incarnation? Comment pourrait-on concevoir une âme qui ne serait pas dans un corps et, à la limite, qui ne serait pas un corps? C'est pour cela que je parle de la médecine et de l'amour comme d'une connaissance empirique, c'est une expérience, pas une idée. Nous sommes incarnés.

P. G. : Oui, mais alors là vous me posez une longue question que vous avez développée. Alors l'incarnation, qu'est-ce que c'est? Prenons d'abord la question au niveau du langage. Pour moi, le langage doit être incarné. C'est le verbe fait chair. Ce n'est pas du tout du signifiant arbitraire saussurien, alors ça, moi je ne le pratique pas. C'est bien clair, le langage est une forme d'incarnation. C'est l'équivalent de la chair. Quand j'ai écrit *L'Atelier du peintre*, j'ai pensé à Egon Schiele qui passait son temps à peindre des corps. Le corps n'est jamais perçu comme une enveloppe, mais comme une inspiration, comme une présence, comme une intensité, c'est ce qui donne relief à l'âme. Ce qui m'intéresse dans le corps, c'est ce qui le rend complètement individuel, c'est ce qui le singularise.

C. D. : Oui, c'est ce qui m'a touché chez vous, c'est du divers que vous trouvez votre « vague-unité », votre déferlante de signes.

P. G. : Pour moi, le corps, c'est ce qui présente l'être. Le principe vital, la lucidité apparaît dans le corps.

C. D. : Le corps est une manifestation ontologique.

P. G. : Oui, tout à fait, alors c'est de là que vient ma fascination pour Egon Schiele, on m'a d'ailleurs demandé d'écrire un livre sur lui cet hiver [voir Grainville, 1988a]. C'est un homme qui est mort à vingt-huit ans. Il n'a peint que des corps. Il a peint des corps avant la grande grippe espagnole et avant la guerre, avant l'hécatombe, avant la mort. Justement, c'est cela qui me frappe beaucoup. Dans *L'Atelier du peintre*, le peintre respectait un silence profond, il peignait des corps qu'il laissait respirer, il les laissait se mouvoir, il les laissait croître,

c'était vivant, c'était présent, c'était rayonnant, c'était précis, c'était singulier.

Pour un écrivain, c'est très difficile de décrire des corps. Un peintre peut le faire mais quand on est intéressé comme moi par ce qu'il y a de précis dans un corps, on éprouve beaucoup de difficultés à prendre par les mots un contour, un relief, une lumière, une pâte, la pâte des corps; c'est très difficile. Rendre les souffles, les veines, les ligaments, les muscles. Essayer de trouver cela dans les mots, c'est un travail énorme, c'est aussi, quand on y parvient, un plaisir énorme. Le plus difficile pour un écrivain, c'est de faire percevoir et de faire voir la singularité, justement. Et la singularité d'un corps, c'est aussi la singularité d'un style, parce que le corps, c'est aussi une écriture; c'est une manière de cristalliser le vide. Dans le vide se cristallisent alors des archipels de corps, des cosmos, des montagnes, des grottes, des rochers, de la matière vivante, avec ses reliefs, sa texture. C'est cela qui me passionne et c'est pour cela que j'ai besoin d'une phrase qui retourne sans cesse son objet. C'est ce que j'ai voulu faire dans *Le Paradis des orages avec les femmes*, avec les culs, avec les seins, avec les reins, etc. D'ailleurs, je me souviens que lorsque mon héros perd une de ses amantes, il éprouve le besoin irrésistible de la peindre, alors il la peint et il l'écrit. Il ne peut pas vivre sans corps, c'est le corps qu'il cherche à travers la peinture et l'écriture. C'est fondamentalement cela qui est désiré. Parce que c'est la seule chose qui soit donnée et présente. Certes, l'âme et l'esprit les insufflent!

C. D. : Oui, le souffle, c'est le Ki des chinois. L'origine de la vie.

P. G. : Mais en même temps dans le corps, il y a cette part de nuit, d'inconnu, de destruction, il ne faut pas l'oublier. Ce thème de la destruction, c'est un thème qui me passionne, c'est le mythe d'Isis et d'Osiris, on en a déjà parlé ensemble, l'idée que la perte, la destruction entraînent ontologiquement, une création autre, c'est cela. Le manque induit automatiquement des métamorphoses.

C. D. : Toujours sur la piste orientale, je pense à Shiva, dieu de la création et de la destruction tout en même temps.

P. G. : Oui, je ne connais pas bien ce monde-là, mais à travers ce que vous dites, je me sens assez proche de cela. Ce qui m'a frappé en Inde, c'est la prolifération, ces multitudes de dieux, ces avatars, et puis ces espèces de portes grouillantes, ces *gopura* qui sont pour la plupart des gens le comble du mauvais goût et qui me fascinent. Cet univers polymorphe, perpétuellement renaissant, se transformant, se détruisant, revenant, se retransformant, c'est merveilleux, pour moi, il n'y en a jamais trop, cela me comble et correspond à mes rythmes.

C. D. : Une beauté immobile, apollinienne, nous en parlions l'autre fois, c'est quelque chose qui ne vous touche pas.

P. G. : Non, si vous voulez, pour prendre un exemple classique, il y a deux manières de décrire une ville : la manière de Flaubert à Rouen, qui retient l'étape définitive de son travail. Ou bien l'autre, celle de Céline devant New York, qui est évolutive. Alors, on voit les étapes successives dans le chantier perpétuel de l'écriture. Moi, c'est cette deuxième manière que j'aime, avec ses métamorphoses, ses retournements, ses reprises, ses couches successives, le feuilleté!

C. D. : Comme ces photos de vos arbres d'Asie où l'on ne sait plus où sont les branches et où sont les racines. Vos collages procèdent des mêmes rapports labyrinthiques.

P. G. : Oui, les banyans me séduisent. Pensez, tous ces oiseaux qui chient, et qui normalement devraient salir, détruire, déposent au contraire les graines qu'ils ont absorbées et qui vont se mettre à repousser sur les branches sur lesquelles elles tombent, et un arbre nouveau redémarre alors sur l'arbre. On ne distingue plus rien à la fin, ce sont d'immenses câbles qui enveloppent un tronc qui n'existe plus. C'est un grand cercle sans commencement, ni fin. Ce n'est pas pour rien que Bouddha a eu sa révélation sous cet arbre. Ce grand cocon arborescent me réjouit profondément, c'est quelque chose qui fait échapper à l'angoisse de la mort.

C. D. : Shiva est dans ce cercle dansant.

P. G. : Tout à fait, il est dans cette gravitation et cette giration, dans sa roue.

C. D. : *Il crée et détruit en même temps.*

P. G. : Oui, il tient les deux pôles. D'ailleurs dans mes romans, il y a toujours un pôle de destruction. Il faut un personnage qui mine la création, il peut prendre divers aspects démoniaques ou diaboliques.

C. D. : *Diabolique, c'est le mot, je crois. La dispersion, c'est quelque chose qui semble motiver votre écriture.*

P. G. : Ah oui! Par exemple au Brésil, dans la Macumba, ils ont un dieu qui me fascine, c'est Exu. C'est un Joker de la création, il est au carrefour de tout, il possède l'ubiquité, il permet à toutes les réalités de s'articuler. Je crois que Shiva doit être un peu comme ça, non?

C. D. : *On le rencontre dans la forêt, dans des clairières, avec ses Ganas, un genre de gardes et de satyres, c'est un passeur vers l'autre monde, c'est vrai.*

P. G. : Dans un temple de Macumba, on rentre par la porte d'Exu aussi, vous voyez. C'est là que se trouve le seuil de tout. Il faut passer par ce principe du négatif, par ce principe du malin, parce que, justement, c'est un principe hybride.

C. D. : *Oui, ce caractère hybride, double est propre à Shiva, également. Il apparaît parfois sous la forme d'un éternel adolescent, l'homosexualité aussi semble jouer un rôle du même type dans le shivaïsme.*

P. G. : Ces dieux sont à la fois bons et mauvais, ils sont *daïmon*; c'est cela, ils sont incarnés, mais ils ont encore un principe divin, malgré la chute.

C. D. : *En Inde, je crois qu'il y a une déesse qui doit vous fasciner : c'est Kâlî. Son aspect terrible est assimilé à Kâla, le Temps (le Kronos des Grecs). Kâlî, puissance du Temps, de la mort, est aussi appelée parfois Durgâ, l'Inaccessible. Elle apparaît dansant sur un monde en ruines avec les attributs de Shiva sous son*

aspect destructeur, un collier de crânes, des serpents et une multitude de démons dansant autour d'elle. Elle tue tout ce qui l'approche. Bien sûr, son culte est lié au tantrisme, et le bouddhisme tibétain du Vajrayana (la voie de diamant) la représente dans son iconographie. L'érotisme et les sacrifices sanglants caractérisent cette divinité fascinante encore vénérée en Inde et partout où il y a des Indiens. Je me souviens d'une de mes étudiantes antillaises, d'origine indienne, qui m'avait confié son trouble à l'égard de ce culte que son père pratiquait. Quand je vois certaines de vos héroïnes, dont le narrateur dit souvent qu'elles craignent les conséquences de l'amour (et pour qui les orages ne sont précisément pas un paradis), je pense à l'amour sous cet aspect terrible et je les comprends. D'ailleurs, devant elle, ne pense-t-il pas à lui-même : « [...] de toutes mes forces, je refuse ton départ, mais secrètement je l'accepte comme la loi de mes amours renaissantes. Serais-je le grand perdant du temps? Mais ma mémoire est tendre et je te bénis. » (Grainville, 1980, p. 22-23)? Bénit-il donc Paule comme une déesse dominant le Temps et sa vie? D'ailleurs, « la chronique de ses fournaises » où « des colombes se posent sur la verge des obsédés » qui restent les seuls mystiques véritables de notre temps, n'est-elle pas une prière d'un culte où la vie et la mort se concilient, où la braise du temps fond et forge les individus et fait tout passer du singulier à la totalité, et de la totalité au singulier?

P. G. : Oui, on y revient toujours. Au départ, les dieux sont à la fois bons et mauvais, et puis le christianisme sépare les choses en un principe mauvais et un principe bon; ce qui m'intéresse justement, c'est ce mélange issu d'une chute. C'est pourquoi j'aime mes personnages qui sont des diables, qui sont des démons.

C. D. : *C'est cela qui rend le Diable sympathique et pathétique à la fois. Il garde la mémoire de l'éternité et il est dans le Temps malgré tout. Pour les Indiens, les dieux ne sont pas éternels non plus. Mais revenons à un thème qui est plus proche de vos préoccupations personnelles. Lors de notre premier dialogue, vous m'avez parlé du mythe d'Isis, dans la mythologie égyptienne. Une des figures d'Isis, c'est celle de la fidélité. Cet amour profond qu'elle porte à Osiris la pousse à réunir les morceaux pour ensuite enterrer en divers endroits ce qui fut une individualité concrète. Cette individualité perdurera-t-elle grâce à la Terre, à la matière? Ici, il semble que l'on ait à la fois l'unité de la vie concrète et la dissolution. La mort d'Osiris ne permet-elle pas le culte et la vie spirituelle des fidèles?*

P. G. : Isis, c'est magnifique; pour moi c'est vraiment l'image de la littérature. L'écrivain, nous l'avons dit, c'est quelqu'un qui a perdu. Quoi qu'on en dise, c'est le manque qui commande tout. Chez certains écrivains, il y a un refus de cela.

C. D. : *Comme chez Sollers.*

P. G. : Chez lui, c'est très clair, il y a un refus de la mélancolie. C'est une écriture libertine, très vive, très alerte, tourbillonnante.

C. D. : *Vous n'êtes pas comme cela, tout au contraire.*

P. G. : Non, je ne peux pas me mettre à écrire comme je me mettrais à vivre. Écrire enveloppe un refus de vivre. C'est une formule sartrienne, mais c'est vrai.

C. D. : *Revenons à Isis et son double en morceaux.*

P. G. : Oui, Osiris, c'est un dieu qui est détruit comme Dionysos, il est mutilé. Dans une version, le Dieu Seth s'acharne sur lui. Ces morceaux sont éparpillés, perdus, et Isis va les reprendre et les réunir. Isis est là pour recomposer, bouturer, faire renaître ce corps perdu, morcelé. Isis, c'est l'écriture. C'est ce qu'il y a de plus beau comme métaphore de la littérature, avec son mythe solaire, la présence du Nil, sa fécondité et tous ces tombeaux qui le bordent. Osiris, ce dieu blanc, gardien des tombeaux, a le visage vert, symbole de résurrection. Cela me touche beaucoup. Sans faire du Caillois et établir les liens syncrétiques entre Shiva, Dyonisos, Quetzacoatl, etc., on voit tout de même qu'il y a des dieux qui se ressemblent.

C. D. : *En ce qu'ils sont extrêmes, en haut et en bas, et réunissent des opposés. Mais chez Osiris, il me semble que c'est la mutilation qui est l'élément le plus frappant.*

P. G. : Dumézil montre bien que dans les grands mythes indo-européens, la puissance créatrice vient d'une mutilation.

C. D. : C'est le manque qui génère la force.

P. G. : Oui, l'aveugle, le manchot, etc. ont un pouvoir de croître, de colmater. Ce qui est plein, en revanche, ne peut pas naître.

C. D. : En l'occurrence, il ne peut pas faire naître non plus. C'est d'ailleurs un trait caractéristique de notre sensibilité moderne de nommer ces in-firmes, ces sans force, ces manquants : des « handicapés »; implicitement, cela renvoie à une course à la normalité, il faut être comme tout le monde malgré le poids du manque. C'est plus que paradoxal mais cela témoigne aussi de ce refus de l'éparpillement du corps social qui cherche à tout prix de l'unité, du conforme, du semblable. Cette normalisation à tout prix est finalement plus morbide, dans son refus paranoïaque et obstiné de la différence, que tous ces mythes, dont la violence est le signe d'une réalité plus profonde : la naissance est un arrachement.

P. G. : Tout à fait, l'infirmité en tant que sacrifice, en tant que perte, donne un pouvoir, le pouvoir de colmater, le pouvoir de croître.

C. D. : Les infirmes sont de grands réparateurs. Je suis profondément persuadé de cela, non seulement parce que je suis infirme et que mon expérience de vie le confirme : il faut de la perte pour vivre physiquement; mais intellectuellement aussi. J'ai toujours considéré l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie comme un incroyable moteur de la pensée. Le fait d'avoir perdu je ne sais quelle vérité mythique est un appât formidable pour l'esprit. C'est bien parce que la vérité est perdue que nous pouvons mettre en marche la mécanique de la rationalité, c'est très ironique mais c'est très apaisant aussi, nous pouvons proliférer sans pour autant nous tromper sur notre activité, il ne s'agit pas de comprendre, de saisir je ne sais quelle illusion de vérité mais de faire danser l'esprit, ce n'est d'ailleurs ni facile, ni inutile, au contraire, c'est vital. Le mythe de l'infirmes me semble porteur de cette vérité.

P. G. : Oui, j'adore cet aspect de prolifération qui naît du manque, il y a cela chez Osiris, probablement aussi chez Shiva.

C. D. : Absolument, prolifération et danse vitale.

P. G. : C'est cela qui est très particulier et qui réunit ces mythes. Cet aspect est beaucoup moins présent dans le Christ. Il y a bien sûr une résurrection, mais je la vois comme une évaporation. Alors que ce qui est magnifique dans l'Orient, c'est que tout cela retourne à la nature, au cosmos.

C. D. : Dans un Grand Tout paisible et indifférencié, une sorte de vide bouddhique, accueillant et maternel.

P. G. : Ah oui, Bouddha me touche beaucoup. Ce grand calme de Bouddha sous le banyan en opposition à toute cette effervescence dionysiaque que nous avons abordée jusqu'à maintenant. Quel repos, c'est vraiment très maternel, virginal.

C. D. : Parmi vos vierges en cartes postales, peu sont maternelles en ce sens.

P. G. : C'est vrai mais il y a tout de même celle de Fra Angelico, qui a cette vérité, cette gravité de mère. Sinon, vous avez raison, ce sont de petites minettes, très jolies, de petites copines de Botticelli, de Lippi. Venez les voir, ces jeunes filles.

C. D. J'arrive.

P. G. : Voyez, pour moi, la vierge, c'est la jeune fille, j'aime bien les jeunes filles, j'écris beaucoup sur elles. Celles-ci sont futures, ni encore femmes, ni encore mères, c'est quelque chose qui me touche beaucoup. La Vierge, éternelle adolescente et, en même temps, elle est mère et une mère dont la virginité est toujours maintenue. C'est cela qui m'attire, c'est cette première mère. Ce fantasme de l'enfant qui rêve sa mère à lui, avant d'avoir compris qu'elle a couché avec son père.

C. D. : Le rapport complet et impossible du fils à la mère.

P. G. : Il l'est, avant que l'enfant accepte cette triangulation de la famille : père-mère-enfant.

C. D. : *Je voudrais maintenant évoquer une figure de la féminité quelque peu différente, celle d'Aphrodite à travers une idée de Mircea Eliade, qui écrit, dans Histoire des croyances et des idées religieuses : « Aphrodite ne deviendra jamais la déesse, par excellence, de la fertilité. C'est l'amour physique, l'union charnelle qu'elle inspire, exalte et défend. Sous l'apparence d'une divinité frivole se dissimule l'une des sources les plus profondes de l'expérience religieuse : la révélation de la sexualité en tant que transcendance et mystère. » (1976, p. 296). Si l'on suit Eliade, il me semble que nous sommes conduits à considérer que la fécondité, la reproduction n'est pas le but, et que le plaisir n'est pas qu'un appât, mais à l'opposé, que la procréation n'est qu'un accident de la création, une conséquence matérielle d'un acte profondément spirituel : le plaisir. Le plaisir lui-même serait alors l'alpha et l'omega de l'union des sexes. Cela, j'en suis conscient, ne correspond pas à l'idée de l'anthropologie moderne qui, au contraire, interprète les mythes et symboles sexuels en termes de fécondité. Comme si l'espèce trouvait là un moyen supplémentaire de se perpétuer; je ne suis pas certain que les mythes soient interprétables de cette manière utilitariste et univoque. D'ailleurs, Zeus et Héra ont des rapports sexuels infertiles, Héra enfante Héphaïstos sans faire l'amour avec Zeus, et même la Vierge, chez les Chrétiens, précisément, enfante le Christ sans l'intervention du plaisir. Les dieux ne nous enseignent-ils pas que procréation et plaisir doivent être dissociés ?*

P. G. : Alors là, c'est très compliqué. Déjà, j'ai un peu peur des mots *transcendance* et *mystère*. Souvent, il n'y a pas de mystère, il y a seulement une polysémie. Il y a mille sens mêlés. Ce que je n'aime pas dans le mot mystère, c'est cet aspect secret, sacré, indicible. Non, pour moi, le sacré c'est le mélange de toutes les qualités. Le mystère, c'est le grouillement, c'est ce qu'on ne peut démêler. Donc, l'idée d'un mystère qui serait au-dessus : non. Pour moi, le mystère, c'est la polysémie, la multiplicité infinie.

C. D. : *Ma question va aussi dans ce sens. Quant à l'idée d'une sexualité qui n'est pas liée à la procréation, c'est comme cela que Bataille définit l'érotisme. Et chez Bataille aussi, il y a un vocabulaire un peu mystique.*

P. G. : Oui, mais ceci dit, la procréation n'est pas vraiment un problème que je me pose. Peut-être parce que je suis un homme. Pour la femme, ce doit bien être autre chose. Chez l'homme, souvent c'est

un désir de marquer la femme, mais je ne suis pas sûr que ce soit aussi vital que chez la femme.

C. D. : L'écriture, chez vous, comme chez l'écrivain, en général, ne remplit-elle pas ce manque que la femme comble par l'enfant?

P. G. : C'est que chez l'écrivain, en relation avec les dieux hybrides qui nous intéressent, il y a en même temps le désir de réaliser toutes ces fonctions. Il est à la fois le père, la mère et le fils de son œuvre. Il est à la fois la matrice, le phallus, la semence.

C. D. : Bien sûr, mais cela n'a rien à voir avec un enfant réel, s'en occuper quotidiennement, en être responsable. Avoir un enfant, en ce sens, c'est accepter sa mort. Profondément, c'est avoir fait son deuil de son Moi. C'est s'accepter dans une durée, où l'on meurt ou d'autres prennent la relève, c'est accepter l'ordre des choses. Chez l'écrivain, l'opération est complètement différente, puisqu'il établit un ordre qui lui est propre par l'écriture. C'est donc une opération d'auto-engendrement totalement narcissique.

P. G. : Oui, mais en même temps, quand je regarde mes mots, je vous le disais, je les vis comme un magma, comme une matière, comme une argile, très loin des signes saussuriens. Et je le vis aussi comme un moyen de signer cette matière. Je détache des lettres, je travaille cette pâte. Mon écriture, je la sens à la fois comme tellurique et solaire.

C. D. : Vous signez, vous gravez, vous imprimez avec votre style.

P. G. : J'aime bien ce mot de *style* en effet, je préfère cela à *écriture*. Bien entendu, c'est plus narcissique, je signe mes phrases, je trouve cela plus juste. Je forme ma langue, je l'informe en même temps qu'elle me forme et m'informe.

C. D. : L'écrivain est à la fois passif, réceptacle de la vie de la langue et acteur de son écriture.

P. G. : Il est le fils de son œuvre et il l'a en même temps. Il prend conscience de lui, il se développe à travers l'œuvre, ce qui lui permet de se réfléchir et donc de naître.

C. D. : *Vous voulez dire de renaître, de changer?*

P. G. : Pour moi, écrire, c'est vraiment une seconde naissance. Chez les artistes, il y a une naissance qui a été ratée, comme pour Dionysos et comme pour Osiris. Alors, l'artiste renaît, amalgamant la Vierge, les dieux, les monstres. L'écrivain, durant sa gestation, est gros de ses œuvres, comme on disait jadis qu'une femme était grosse de ses œuvres.

C. D. : *L'écrivain, selon vous, serait en recherche d'identité?*

P. G. : Bien sûr, il n'y a pas d'écrivain sans recherche d'identité. C'est fondamentalement le moteur d'une œuvre. Identité sexuelle, d'abord. Ce « qui suis-je? » va travailler toute l'écriture et en même temps va s'y développer. Chez Dionysos, après sa naissance, il y a un excès d'identité, une boulimie et du sang, c'est sauvage et sacrificiel. Dans le christianisme, la Vierge est un fantôme de femme, le Christ s'incarne, oui, comme on l'a dit; à la fin, il s'évapore. Il est le fantôme de son père, il est sacrifié, liquidé. Bon, d'accord, il s'incarne, mais ça débouche sur le Saint-Esprit. En même temps, ces personnages sont pleins de quelque chose et ils transmettent une émotion très forte. Ce qui est étonnant dans le christianisme, c'est la grande proximité, intimité que l'on a avec cette sainte famille qui ne tient pas debout. Elle est en rapport profond avec notre « roman familial », avec quelque chose qui n'est pas dit et qui nous hante.

C. D. : *Pour revenir au Mystère, la rupture entre Abélard et saint Bernard s'effectue justement sur le problème de la Trinité, quand Abélard cherche à en « dire » quelque chose de rationnel. Un contemplatif ne peut pas accepter l'analyse logique d'un Mystère, il faut le garder entier; en ce sens, il fonctionne comme un symbole, il réunit. Et, réunissant, il semble nous séparer de lui définitivement. C'est peut-être en cela que le mystère, en nous détachant, en créant le manque, construit aussi notre individualité?*

P. G. : Il est certain que le christianisme a sur nous un profond pouvoir émotif. Cela dit, moi, je suis totalement agnostique. Le Christ me touche, mais comme me touchent aussi d'autres dieux que nous avons évoqués. Mais tout de même, le Christ m'émeut comme un membre de ma famille, ce n'est pas le cas de Dionysos, encore moins de Shiva. Au contraire, ces grands dieux cosmiques, dont je me régale, me servent à m'éloigner de la famille.

C. D. : Eh bien, restons loin du christianisme. Vous avez dit que l'écrivain était en recherche d'identité sexuelle, j'ai une question sur ce sujet qui nous ramène au Paradis des orages (voir Grainville, 1980, p. 112 et suivantes) et au frère de Paule : Claude, que le héros/narrateur va séduire, mais pas sodomiser, par égard pour la sœur. Comme chez les Grecs, l'homosexualité ne confirme-t-elle pas cet aspect religieux du plaisir? L'union des sexes identiques n'étant que plaisir pur, n'est-ce pas dans cette infécondité matérielle même que l'union homosexuelle peut s'envisager comme une expérience « religieuse », au sens étymologique, une ascension vers le principe divin avant sa manifestation?

P. G. : Certes, il y a quelques scènes d'homosexualité dans mes livres. Dans le passage auquel vous référez, le garçon est surtout un double de sa sœur.

C. D. : Encore une identité mal définie.

P. G. : Oui, de la sœur au frère, il y a confusion. Ils sont tous les deux un androgyne.

C. D. : De plus, le rapport sexuel est lui-même mal défini, il se déroule sans achèvement.

P. G. : Il n'a pas lieu; c'est un jeu à trois, il espionne les relations de sa sœur avec l'adulte et il l'allume. Il est, comme tous les jeunes gens, dans une danse de séduction. Que ce soit les jeunes filles ou les jeunes garçons, c'est une attitude naturelle chez les adolescents. Cette séduction éveille un trouble pansexuel chez le narrateur.

C. D. : Mais pourquoi ce trouble ne va-t-il pas plus loin que cette scène?

P. G. : C'est bête de le dire, mais d'abord parce que le narrateur aime vraiment Paule, c'est une passion et si elle l'apprenait, cela brouillerait le jeu et il risquerait de la perdre. Ensuite, parce qu'il se voit adolescent à travers ce garçon. Il ne peut pas passer à l'acte pour des raisons affectives. Mais il cherche toujours une espèce d'androgynie. Les hommes écrivains ont besoin de cette dimension androgynique. Il faut qu'ils se féminisent pour se compléter.

C. D. : Et chez les femmes qui écrivent?

P. G. : Il y a parfois chez les femmes écrivains quelque chose de phallique, ce sont rarement de douces plantes calmes et matricielles. Elles cherchent un nom, elles veulent être fécondées par leur nom. Cette nomination s'accomplit par un geste qui est peut-être de l'ordre du phallique.

C. D. : Des deux côtés, vous fondez l'écriture sur le manque.

P. G. : Oui, enfin, je m'appuie sur des conversations avec des femmes écrivains que je connais. Ce ne sont pas des femmes comblées. Je me reconnais très bien en elle et elles se reconnaissent en moi.

C. D. : Alors, la femme écrivain est aussi androgyne que l'homme écrivain. Celui ou celle qui n'écrit pas joue tout simplement son rôle biologique et social dans la création. Il ou elle n'a alors accès au monde des dieux, qui est un mode polysémique, que par la fiction qui s'élabore par l'entremise de l'écrivain ou du conteur. Pourtant, ce monde mythique échappe aussi sans cesse à celui qui prétend le conquérir. La fiction met en branle le monde commun en déplaçant ses représentations, en réorganisant la bibliothèque, où elle trouve sa substance immatérielle. Mais quel est le rôle de la femme qui n'écrit pas dans le monde matériel? C'est aussi un lieu de transformation. L'alchimie qui s'élabore dans le creuset-alambic de son ventre ne la dispense-t-elle pas d'aller chercher là-haut, dans l'esprit, le phallus que la nature lui offre? La chose dont elle a besoin pour accueillir la vie, c'est un phallus de chair que l'homme lui propose. L'usage du stylo ne vient peut-être chez la femme qui écrit que d'un manque similaire au vôtre à l'égard du sein maternel?

P. G. : Dit comme ça, je me demande si elles seraient d'accord. Mais j'ai beaucoup de mal à voir la femme autrement que comme un « cristal de réfraction », un corps, une matière dense et pleine. Irais-je même jusqu'à dire que j'ai accès à mon propre corps, dans sa densité psychique, par le corps de la femme? La présence féminine m'alourdit la vie, me rend plus présent au monde. Cela ne se fait pas sans souffrance et sans incompréhension; mais plus elle mutile mon esprit, plus je me sens finalement près de la vie. L'énergie masculine semble plus bavarde et immatérielle que l'énergie féminine. Les constructions, les exploits, les conquêtes des hommes m'apparaissent comme mystérieusement éphémères et vouées à la dissolution. Déjà en pénétrant le corps de la femme par un quelconque orifice, il éjaculera un liquide immédiatement approprié par le ventre qui transformera cette pluie, hors de lui. Ce qui se passe quand il abandonne ces gouttes de vie au corps de la femme, c'est proprement vertigineux. Et que se passe-t-il quand le sperme entre par un autre orifice que le vagin? Les pratiques sexuelles nous font voyager dans d'étranges labyrinthes : le mystérieux liquide sera canalisé, transformé, ré-élaboré ou distillé dans l'alambic entier de son corps physique.

C. D. : Cette transmutation, ce voyage alchimique, votre héros semble bien le vivre comme une expérience initiatique. Je lis dans Le Paradis des orages : « Quand j'ai fini, il me semble que j'ai absorbé une part de ton essence, que mes desseins infusés dans ma tête, épanchés tout au long de ma moelle ont édifié en moi un double de toi. Te dessiner m'a construit à ton image. J'avance carré dans le grand mandala de ton corps. Terre et ciel soudés à mon cercle. » (Grainville, 1980, p. 242) Mandala, labyrinthe, l'esprit serpente, et c'est bien là un attribut du malin. Le serpent fait peur, c'est l'esprit au ras de la terre. Mais si nous ne sommes ni ange, ni bête, c'est pourtant le serpent qui est le plus proche de notre condition. Je vous ai vu en photo avec un python autour du cou.

P. G. : Les serpents me fascinent. Mais c'est un peu dangereux, cette fascination-là. Je pense au cobra, au cobra royal, c'est hallucinant. Mais vous savez, il y a des Bouddha que l'on représente avec un serpent au-dessus de la tête; ce cobra, derrière lui, le protège. Le python autour de mon cou m'a laissé un souvenir de grand bonheur, il y a vraiment

quelque chose de bouddhique dans le python. C'est paisible, ça évolue dans une douce mobilité, ça s'enroule, c'est contemplatif.

C. D. : Ce pouvoir d'adaptation, cette souplesse a pour moi quelque chose de féminin.

P. G. : Oui, c'est un grand bonheur, mais c'est dangereux, j'aimais beaucoup quand il faisait du soleil, prendre le python autour de mon cou, c'était tellement agréable. J'ai fait une dépression à cause de ces moments merveilleux.

À Ceylan où j'étais, il y a des lacs couverts de lotus blancs, dans la lumière bleue, dans la chaleur, c'est une vision d'infini. Ce paysage m'a totalement bouleversé, je ne sais pas ce qui s'est passé. Plus tard, j'ai dû repasser par là pour pouvoir écrire. Au fond, je devais être dans mon rêve, c'est toujours dangereux. J'ai eu énormément de mal à revenir dans le réel, à atterrir. J'étais dans une espèce de symbiose. C'est dangereux cet état, c'est comme une drogue.

C. D. : Vous appelez cela une dépression. Moi, cela me fait penser à ce que dit Fernando Pessoa, sur nos deux vies : « la vraie, celle que nous rêvions enfants et que nous continuons de rêver, adultes, dans un brouillard. La fausse, celle que nous vivons chaque jour avec les autres, la vie pratique, utile, celle qui nous mène au cercueil ».

Vous semblez tout entier, et votre œuvre en témoigne, parcouru par le paradoxe du serpent à plumes, rampant au plus proche de la matière, exubérant, malin, espiègle presque et toujours prêt à vous envoler aux confins de l'imagination où vous attendent de belles oies blanches, bien en chair, qui vous feront atterrir sur des déserts blancs et glacés, que le chasseur réchauffera du sang de ses victimes. Vos voyages sont conformes aux lois de la thermodynamique; leur énergie, c'est le contact des extrêmes du chaud et du froid.

P. G. : Vous me parlez de physique, cela me renvoie à quelque chose qui me fascine, je n'y comprends pas grand-chose, mais c'est la géométrie fractale, toutes ces choses que la géométrie habituelle ne peut pas saisir, le chaos, la prolifération et son harmonie. Moi, j'aime ce qui est polyphonique, ce qui s'abstrait du brouillard, la sortie du chaos, de la fourmilière; le « chaosmos » comme dit Deleuze.

C. D. : C'est le tambour de Shiva. Le tambour, c'est un instrument que je relie à l'Espagne. Luis Bunuel, dans Nazarin, fait raisonner les tambours de Calanda, en Aragon (auxquels Bunuel réfère dans ce film) où ceux de Pamplune qui martèlent et rythment l'alternance entre la vie et la mort. Après la corrida, il faut entendre, assis tranquillement à la terrasse d'un café de la Plaza Mayor, les tambours rouler des arènes à la place carrée. Tout à coup, ce carré vide reçoit une déferlante humaine venant de toutes les rues comme autant de rivières d'hommes, vers une mer endormie pour le temps d'un sacrifice.

P. G. : Dans le tambour, il y a une première scansion, un martèlement tellurique. Ça, je trouve que c'est très beau. Mais le pur chaos, je trouve cela très beau aussi.

C'est méchant, mais moi, j'adore foutre un coup de pied dans une fourmilière, tout se met à grouiller, avec des lenteurs, des accélérations, je trouve cela fantastique. Cet excès, cette anarchie sont beaux.

C. D. : La nature est cruelle, c'est une danse de vie et de mort. L'équilibre est dans ce balancement irrésolu. Je comprends que cette lucidité vous entraîne toujours plus loin dans cette danse avec les mots.

P. G. : C'est vrai finalement, dans la nature, tout est combat entre dominant et dominé. Jusqu'aux chants des oiseaux qui nous charment tant, ce sont des menaces, une façon de délimiter un territoire; la question, c'est qui va manger qui? En plus, c'est très protocolaire, très rigide. Les rituels, les parades, tout cela, c'est vraiment le fascisme de la nature. Les oiseaux qui lancent leurs chants de guerre, c'est beau, mais ce sont autant d'avertissements pour le rival. J'ai vu un reportage sur les babouins : c'est extraordinaire de violence, de combats sociaux, de volonté d'humilier l'autre, de prendre sa place, de s'appropriier les femelles.

C. D. : L'Inde montre bien dans ses mythes, ses religions, sa vie sociale, cette incroyable violence de la création. C'est assez ironique d'y voir naître des pensées pacifiques, comme celle du bouddhisme ou, beaucoup plus près de l'esprit occidental, celle de Gandhi, avec toute sa clique de bons sentiments.

P. G. : Ah oui, l'Inde, c'est très dur! Mais, moi je reviens de Ceylan, je ne connais pas bien l'Inde.

C. D. : En même temps, ce polythéisme foisonnant a quelque chose de rassurant, on n'est jamais seul avec tous ces dieux.

P. G. : Au contraire du bouddhisme, où l'on vous montre la voie et puis après : démerdez-vous! On ne vous promet pas de vie après la mort, un paradis, ni rien.

C. D. : Si justement, le « rien », on vous le promet.

P. G. : Ah oui, dans ce sens-là. Mais on échappe au désir, au moi pour atteindre ce néant. Il faut une maturité colossale pour arriver là. Plus de père, plus de mère, il faut se débarrasser de tous nos infantilismes. D'ailleurs, Bouddha commence par quitter sa famille, il quitte sa femme.

C. D. : Jésus quitte Marie.

P. G. : Oui, mais Bouddha quitte sa femme, il quitte son enfant, il s'en va.

C. D. : En même temps, il prouve qu'il faut abandonner pour atteindre autre chose, il part aussi d'un manque.

P. G. : Oui, mais au bout du chemin, il s'immobilise sous le banyan et que se passe-t-il ? On n'en sait rien. On ne peut le définir que de façon négative. On ne peut dire : ce n'est pas cela, ce n'est pas ceci. Ce n'est pas le néant, non plus. Enfin, je ne sais pas. Ce n'est même pas de la résignation stoïcienne.

C. D. : C'est un lâcher-prise qui n'est pas d'ordre intellectuel, me semble-t-il. C'est quand on arrête de faire le singe. C'est un absolu dont l'atteinte reste improbable pour la plupart des êtres humains. D'ailleurs, l'histoire du karma vient suggérer qu'une vie n'y suffit pas, il faudra revenir et revenir encore, avant de lâcher tout et, enfin, disparaître.

Tout cela me renvoie, en Occident, encore à Pessoa, au Livre de l'intranquillité que j'ai lu comme une méditation très bouddhique sur l'illusion du sujet qui commet « l'ignominie de se voir ». Cette dissolution impossible de l'Ego ne résonne pas du tout dans la philosophie occidentale. On en trouve des traces cependant dans un certain type de littérature. Je pense aussi à Kafka quand il écrit, je ne sais plus où : « Je veux la mort, mais non pas celle-ci. » Cette recherche du vide libérateur est anti-baroque. Pourtant, j'ai l'impression que vous n'y êtes pas insensible.

P. G. : J'ai lu le *Tao-tö king* et c'est une chose que je peux pressentir, cet abandon au mouvement général du monde. Il faut épouser le courant. Parfois, j'arrive à comprendre cela et à me laisser aller à cette contemplation, qui n'est pas extatique.

C. D. : *C'est le titre du recueil attribué à Lie-tseu qui résume d'une formule tout cela* : le vrai classique du vide parfait.

P. G. : Voyez-vous, j'ai commencé par l'arche de Noé, bourré d'animaux, le tout mâtiné de Radeau de la méduse. Mais il m'arrive de me rêver sous la forme d'une barque vide, dérivant au fil d'un fleuve infini. Lao-tseu, oui, après les foisonnements, les fureurs. La blancheur, la lumière, c'est ce qui m'a happé à Ceylan. Et j'ai eu peur de m'y dissoudre. L'infini, c'est le mot.

Nous sommes, cher Christian, des frères d'infini. Nos lecteurs vont peut-être nous reprocher nos défonces polythéistes et nos coups de sonde un peu « psy ». Mais notre polythéisme n'est pas une nouvelle bigoterie païenne. Je nous sens davantage cagots du cosmos! Au fond, ces ribambelles bariolées de Shiva, d'Isis et d'Osiris ne sont que les figures, les métaphores de « notre roman familial et originel ». Notre festin psy, c'est tout sincèrement l'aveu de ce qui nous travaille, nous origine et nous meut. Après tout, c'est nous-mêmes. Nous avons tous les deux, chacun à sa façon, été mutilés, dans le corps et dans l'âme, le destin nous a amputés. Et cela nous a creusés, labourés et fait reverdir et fleurir. Notre salut fut notre angoisse luxuriante. Sur nos brèches, partout nous sont venues des branches. L'arbre du vert est à ce prix. L'aubépine a neigé sur nos ronces noires. À mon grand dam, vous avez commencé par des crottes et nous finissons par des corolles toutes blanches. La lumière, c'est le mot. Elle n'en finit pas d'illuminer

ma tombe natale. Isis ouvre mon sépulcre et me donne un baiser, de sœur et de reine. Elle me guide, elle me sauve. Elle me prend la main si je sombre. Et je la désire. C'est mon adolescente éternelle. Mon apparition de toujours. Isis recoud les morceaux de son frère chéri. La plus belle image du monde, c'est Antigone guidant Œdipe aux yeux crevés. Je les vois partir sur un chemin rouge. Antigone, tout en noir, et Œdipe, en robe blanche. Damné, émerveillé. Le soleil alors est illimité.

Maisons-Laffitte, 9 avril 1993.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 2008, « Patrick Grainville à la recherche de l'unité perdue », @analyses, rubrique « Propos d'écrivains ».
- DURAND, Christian. 1991, *L'Univers rhétorique du langage. De la logique de la conviction aux enjeux de la persuasion*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- ÉLIADE, Mircea. 1976, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 2 vol., t. I, *De l'Âge de la pierre aux Mystères d'Éleusis*.
- GRAINVILLE, Patrick. 1978, *La Diane Rousse*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 1976, *Les Flamboyants*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 1980, *Le Paradis des orages*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 1982, *Les Forteresses noires*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 1998a, *L'Ardent Désir : Egon Schiele*, Paris, Flohic, coll. « Musées Secrets »;
- . 1988b, *L'Atelier du peintre*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 1990, *L'Orgie, la neige*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge ».

RICO, Francisco. 1986 (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial (inédit en français).

LAO-TSEU. 1967, *Tao-tö king*, trad. du chinois par Liou KIA-HWAY, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient, série chinoise ».

PESSOA, Fernando. 1988 (1982), *Le Livre de l'intranquillité*, trad. du portugais par Françoise LAYE, Paris, Christian Bourgois.