

UCLA

Paroles gelées

Title

Pourparlers de la poésie: An Interview with Michel Deguy

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6cb6t9rb>

Journal

Paroles gelées, 10(1)

ISSN

1094-7264

Author

Mayers, Ken

Publication Date

1992

DOI

10.5070/PG7101002993

Peer reviewed

Pourparlers de la poésie: An Interview with Michel Deguy

Ken Mayers

Recorded and transcribed by Ken Mayers and Paul Merrill.

Poet Michel Deguy, author of more than fourteen volumes of poetry as well as other works such as *Arrêts fréquents*, *La Poésie n'est pas seule*, *Le Comité: confessions d'un lecteur de grande maison*, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, has been both a poetic and critical force in France since the postwar era. He is a founding and continuing editor of the journal *Poésie* and is editor of *Les Temps modernes*. At the time of this interview, he was also serving as President at the Collège International de Philosophie in Paris.

M. Deguy was in San Francisco for the annual meeting of the Modern Language Association in December, 1991. He participated in a panel with Denis Hollier and Kristin Ross entitled, "Rimbaud in Our Fin de Siècle," where his paper, "Désincantations," was presented. He kindly consented to an interview on a subsequent morning in his hotel room.

Prior to the interview, the following passage was faxed to M. Deguy's room. It is an excerpt from Gilles Deleuze's book, *Pourparlers*.¹ Interviewer Ken Mayers proposed a different sort of *pourparlers* (a term which can be translated as "negotiations" or "discussions," such as in peace talks between countries at war), substituting the word *poésie* for each instance in which the word *philosophie* appears in this excerpt of Deleuze's text:

Il arrive que des pourparlers durent si longtemps qu'on ne sait plus s'ils font encore partie de la guerre ou déjà de la paix. Il est vrai que la

philosophie ne se sépare pas d'une colère contre l'époque, mais aussi d'une sérénité qu'elle nous assure. La *philosophie* cependant n'est pas une Puissance. Les religions, les États, le capitalisme, la science, le droit, l'opinion, la télévision sont des puissances, mais pas la philosophie. La *philosophie* peut avoir de grandes batailles intérieures (idéalisme—réalisme, etc.), mais ce sont des batailles pour rire. N'étant pas une puissance, la *philosophie* ne peut pas engager de bataille avec les puissances, elle mène en revanche une guerre sans bataille, une guérilla contre elles. Et elle ne peut pas parler avec elles, elle n'a rien à leur dire, rien à communiquer, et mène seulement des pourparlers. Comme les puissances ne se contentent pas d'être extérieures, mais aussi passent en chacun de nous, c'est chacun de nous qui se trouve sans cesse en pourparlers et en guérilla avec lui-même, grâce à la *philosophie*. (Deleuze 7. Emphasis added.)

In adapting Deleuze's concept of the term *pourparlers* to include reflections on poetics, the interviewer was able to focus on a number of aspects of Michel Deguy's own work.

—Editor

P.G.: Pour commencer, je voudrais poser la question de la faille. Dans votre pensée, dans votre poésie, il est partout question de la faille, ou bien des failles, car il y est question de failles poétiques, mais aussi de failles politiques, de failles écologiques. Est-ce que vous pourriez nous parler de ces failles, et des rapports entre elles?

DEGUY: C'est très difficile. Au fond, c'est même peut-être une manière de poser la question du commencement—en général—parce que je me rappelle le poème de Mandelstam qui commence ainsi: "Par où commencer? / L'air tremble et frémit / de comparaisons." C'est-à-dire qu'au moment même où il se pose la question "par où commencer?"—par où commencer un poème, par exemple—tout de suite il dit: "L'air tremble et frémit." Il y a un tremblement *d'air*. C'est intéressant par rapport à un tremblement de *terre*, surtout quand on se rappelle que "air," c'est un des grands mots de la poésie. Par "grand mot de la poésie," je veux dire un terme qui à la fois soit simple, de vocabulaire ordinaire, complètement polysémique, et dont les différentes significations intéressent la poésie. "Air," donc, c'est l'air qu'on respire, ce dont peut-être on va manquer, ce qui est justement un problème écologique. "L'Air," c'est aussi "aria," c'est-à-dire la mélodie. Et "quel air a-t-il, quel est son air," c'est aussi une question de la cause formelle, dirait-on, si on citait Aristote en poésie. Donc:

la mélodie, le respirable, et la signification. C'est une des manières pour moi de voir que la poétique comme pensée où la poésie médite sa mémoire n'a pas besoin de faire appel à des termes fondamentalement techniques, qui lui sont postérieurs, "méta"-textuels, en provenance d'une discipline *autre*, même si la linguistique, la sémiologie, et toute espèce de disciplines sont utiles. Une pensée poétique se recueille sur elle-même dans le vocabulaire ordinaire, dans la prose d'une langue, c'est exemplaire, donc il y a un tremblement d'"air(e)."

Voilà. Le début de la question de ce tremblement d'air. Alors, maintenant, la faille, c'est donc la question de l'ouverture, du chaosmos, du chaos; au fond le minimum pour commencer, c'est le deux-en-un, et c'est donc ce que l'image, ou la grande métaphore, ou disons le schème de la faille donne tout de suite à voir. Puisqu'il y a les deux bords, il y a un abîme qui sépare, et s'ils se séparaient complètement, alors, il n'y aurait même pas les deux bords, donc c'est bien, nous avons bien le minimum des éléments ici pour une différence, pensée abstraitement; ou plutôt la différence, pensée abstraitement et en général, emporte les mêmes éléments que la figure et l'expérience d'une faille. Tremblement de terre, chaos, chute, bord—l'abîme est le sans-fond; il ne peut y avoir de pensée de l'abîme au singulier. Question en même temps de l'ouverture en deux d'une chose qui s'ouvre en deux; un se divise en deux.

Maintenant, on dit des choses qui ne sont pas forcément abstraites, mais de mise en scène générale. On peut prendre la question, comme vous l'indiquez, sous un bord politique, pour rejoindre la question poétique. Aujourd'hui, si on prend une espèce de vue géopolitique sur notre monde dans son histoire, on voit bien qu'il est partout question de faille: soit qu'elle s'ouvre irréductiblement, soit qu'elle tende à se refermer. Je prendrai un exemple, le fameux "apartheid" d'Afrique du Sud, qui était au fond l'image, et en même temps la réalité d'une séparation figée, fixée, de l'humanité en deux, avec deux bords d'un abîme, mais deux *humanités* absolument séparées, qui néanmoins se regardent. Et c'est cela qui est plus ou moins en train de chercher à se réparer. Cependant, on dirait que partout où des *apartheids*, où des blessures, des cicatrices d'abîme se réparent, se suturent, en même temps d'autres s'ouvrent. C'est une figure très complexe puisque, pour certains (j'ai entendu cela en Allemagne récemment), ce qui était la séparation, c'était un mur, le mur est donc aussi une faille, et le désarroi peut venir du fait que le mur-obstacle est abattu. Et donc, il n'y a plus de mur, on dirait, fixé, fini, pour

l'apartheid. Mais en fait, c'est maintenant l'absence du mur ou la destruction du mur qui fait que pour la première fois la différence éclate encore plus fortement. Et on en vient à regretter le mur; il y a des Allemands à Berlin, (et pas seulement des Allemands), qui regrettent le temps du mur! C'est-à-dire le temps où un obstacle faisait en même temps une réparation.

P.G.: Good fences make good neighbors . . .

DEGUY: Voilà—de bonnes barrières font de bons voisins. C'est bien la question. Donc, faille . . .

Deux remarques: Si par "faille" on entend maintenant une différence très forte, je dirais volontiers, c'est une de mes croyances (après tout, tout discours repose en quelque façon sur une croyance) . . . et la croyance en question c'est que, la différence entre un présent et un passé, n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui. Je veux dire que nous vivons dans une ère où il y a du sans-précédent. Il y a donc, à la différence de temps traditionnels, appelons-les modernes, traditionnels-modernes, pour lesquels la pensée pensait toujours qu'il y avait eu du changement, je crois que quelque chose comme une différence ou une limite, un fil, la marque d'un sans-précédent repasse partout pour nous. C'est une pensée évidemment banale et traditionnelle que, d'une part, il n'y a jamais rien de nouveau, puis, que d'autre part, il y a du nouveau. Je pense que la marque du sans-précédent traverse notre temps et fait que ce temps, par exemple la deuxième moitié du vingtième siècle et la fin du deuxième millénaire est un temps qui n'a pas eu de précédent comparable. Ça peut passer pour une superstition. Beaucoup de gens peuvent dire "mais si, on a déjà vu ça l'an 1600 . . ." Non, je pense qu'il y a quelque chose de l'ordre de ce qui n'a jamais été tel qu'aujourd'hui. Ça, c'est ma première remarque sur la faille. Donc, une faille singulière qui n'aurait jamais été aussi abyssale . . .

P.G.: Une faille historique . . .

DEGUY: Oui, historique, et même la faille du sans-précédent. On peut dire par exemple que quels qu'aient été les massacres humains au long des siècles, des millénaires, à la fois toujours la même chose et toujours différents, néanmoins, depuis le temps où il fut question de, où il y a eu un, génocide, quelque chose de sans-précédent dans l'histoire a eu lieu, de sorte que nous sommes d'un côté, côté du génocide, qui n'a pas eu de précédent. C'est ça que je veux dire.

Maintenant, pour prendre un exemple d'aujourd'hui, plus récent

que cela: l'humanité empirique et anthropologique semble se diviser en deux. Ou disons, il y a deux différentes façons d'être mortel. Autrement dit, c'est comme si pour moi les hommes se divisaient en plus ou moins mortels. Pendant des siècles, tous les hommes avaient au moins ceci—prenons la civilisation grecque, par exemple—tous les hommes avaient au moins ceci en commun qu'ils étaient mortels, tous, par rapport à des immortels. Mais dans un temps sans-précédent qui est le nôtre, où il n'y a plus d'immortels, cette différence-là, elle vient à repasser dans l'humanité, entre les plus-mortels et les moins-mortels. Et je pense que c'est une chose qui divise l'humanité terriblement. C'est la même chose que la différence riche-pauvre, c'est la même chose que la différence nord-sud. Il faut pour comprendre, faire jouer des critères de richesse et des critères de notoriété.

C'est frappant surtout quand on est dans un pays comme celui-ci, Californie, en ce moment. Au fond, on est du côté des hommes moins mortels. A tous les égards. C'est-à-dire qu'on est tout le temps obligé de penser, par les journaux, la télévision, ou l'imagination, qu'au moment même où nous parlons, une partie de l'humanité ne peut pas vivre, ne peut pas manger, croupit dans les camps—*Boat People*, "Affamés"; c'est-à-dire qu'il y a une partie paraît-il (je dis "paraît-il" sans ironie—parce que je n'ai pas fait cette expérience) des centaines de millions de gens qui sont beaucoup plus mortels que nous. Comme si nous, par conséquent, les moins mortels (condamnés à la mortalité, bien entendu, mais moins mortels que d'autres) étions les dieux pour les plus mortels. Alors, la question la plus vaste qu'on puisse se poser, c'est: que faire pour qu'il y ait des vases communicants entre le côté des plus-mortels et le côté des moins-mortels?

Remarquons aussi comment à l'intérieur de ce monde-ci, c'est-à-dire d'un monde où les gens sont moins mortels que les autres, une différence repasse entre l'insignifiance et la notoriété. Et c'est cette différence qui fait une faille très forte, qui fait une différence causée par les média.

Autrement dit, je suis frappé d'une chose; prenons un exemple très simple, en France: la télévision s'ouvre, et vous voyez arriver quelqu'un interrogé par les média. Ce quelqu'un est (dans mon exemple) un Monsieur ou une Dame extraordinairement compétent, avec une vie tout à fait intéressante, ayant fait beaucoup de travaux, d'expériences; et on dit "Monsieur, Madame Un(e) Tel(le), qui n'est pas connu(e)—maintenant, grâce à nous, est connu(e)." Alors, on accède

à un deuxième niveau d'existence. Voilà une personnalité qui est par exemple un écrivain ou un savant, pourquoi pas quelqu'un qui est sur le point d'avoir le prix Nobel, qui pourrait peut-être ne pas l'avoir. Le voici qui va être immortalisé par le prix Nobel; on lui confère une quasi-immortalité—cette différence est terrifiante—j'y insiste beaucoup.

En France, vous avez ceci: on dit (on entend partout dans les média) que les intellectuels "se taisent." On parle du "silence" des intellectuels. Ce qui est complètement idiot, parce que les intellectuels ne se taisent pas. Mais ce qui fait le silence des intellectuels, c'est justement les média, qui doivent trancher à tout instant entre ce qui n'existe pas, à savoir, ce qui n'a pas été exposé par les média, et maintenant, Monsieur Un Tel, qui arrive, donc qui est connu, qui va être connu par tout le monde. Ce sont donc les média qui font le silence des intellectuels. Parce que les intellectuels académiques, universitaires, écrivains, ils ne s'arrêtent pas de parler, de publier, de faire des revues—c'est un bruit formidable! Seulement, c'est justement les média qui, ne les faisant pas exister à l'échelle médiatique où ils sont *audibles*, les maintiennent constamment dans le silence, dans la mauvaise ignominie, c'est-à-dire, qui en fait des ignobles, des non-nobles. Tandis que la télévision anoblit en conférant moins de mortalité.

Voilà des manières de parler qui sont un peu allégoriques, qui sont elle-mêmes un peu des fables, donc, si on veut, qui ont un caractère poétique, qui essaient de montrer en quoi et comment une certaine faille repasse partout . . . Pour citer Deleuze, dans son dernier livre, "ce dont nous manquons, c'est de résistance au présent."² De résistance au présent . . . A la fin, il y a une formule comme ça: "Eh bien, qu'est-ce qui se passe?" Au fond, ce qui manque, ce sont des formes de résistance au présent. Le présent étant le phénomène humain tel que je viens d'y faire allusion. Alors, inventer des formes de résistance au présent, c'est ce qui est le but aussi de la poésie.

P.G.: Pour développer cette problématique encore un peu, on pourrait dire que, résister au présent, ce serait résister à ce que vous avez appelé le "clonage de l'étant." Comment est-ce que vous êtes arrivé à formuler cette problématique de l'identité et de la différence en termes de clonage?

DEGUY: Je vais essayer de repartir des expériences troublantes qui sont à l'origine de ces remarques. Parce qu'au fond, on peut aussi le

rappeler, la pensée et la poésie dépendent d'événements, qui sont les maîtres, et que la pensée, la pensée poétique, n'a pas créés, n'a pas promus, n'a pas produits; nous héritons d'un temps, nous recevons un temps, nous ouvrons les yeux *sur* . . . Je me rappelle ce mot de Pascal: "Les événements sont nos maîtres." A tout instant, c'est vrai, il ne faut pas oublier ça; j'insiste un instant, parce qu'il y a eu souvent, en poésie française dans les années passées, une espèce de prétention et d'arrogance à coïncider avec un moment absolu dans l'être, à faire origine, à partir du moment, comme si la parole demi-urgique et auto-suffisante d'un parleur, d'un penseur suffisait en elle-même à faire l'événement. Il y a là une exagération un peu insensée. Les expériences dont nous parlons ici il faut quand même rappeler, que quelle que soit leur dépendance par rapport à des paroles antécédantes, puisque ces expériences n'ont eu lieu que grâce à des discours scientifiques, des discours de réflexion, néanmoins, il y a de l'événement, il y a de l'imprévu, il y a de l'imprévisibilité. Heureusement.

Prenons des exemples simples. Ma pensée ici a le souci de chercher la différence entre l'ère classique de la reproduction, non seulement du temps de Platon et de la pensée mimétique, mais, au cours des siècles, dans les rapports littéraires, de modèles à copies, toute cette pensée de la mimésis qui va jusqu'à (ce qu'a bien senti Walter Benjamin) la modernité comme l'âge de la reproductibilité technique de l'étant. C'est donc comme si maintenant, après la mort de Benjamin, quelque chose de neuf, encore plus grave si l'on veut, se passait, et que j'appelle ici "le *clonage*." Parce qu'il est vrai que, l'état des mœurs, l'état des sociétés, l'état scientifique jusqu'en 1940 n'étaient pas tels qu'il y eut ce fameux *clonage*, même si déjà la pensée de l'indiscernable, la pensée de la différence simplement numérique des choses était une pensée dure à supporter pour la philosophie. Ce que je veux dire, c'est qu'il y a maintenant une reproduction à l'identique d'une chose, d'un objet, tellement à l'identique que se dissimule dans cette identité, une *altérité absolue*. Je prends un exemple simple: le monde culturel et urbanistique est celui de la reconstitution, de la restitution, de la re-storation. Par exemple, on prend un vieux quartier d'une ville et on dit qu'on le "ré-habilite," on dit qu'on le "re-constitue," on dit qu'on le "re-stitue"—on le restitue à quoi?—à *lui-même*. C'est-à-dire à ce qu'il *n'a jamais été*.

Autrement dit, quand on voit (on voit ça en France partout) un "centre-ville," avec son château, sa mairie, ses vieilles rues—"à

l'identique." C'est-à-dire comme ils n'ont jamais été. C'est tout à fait le même, et autrement dit dans ce tout-à-fait-le-même se dissimule, mais se dissimule complètement, l'altérité absolue. Donc on arrive à ce moment étonnant où la production de l'identité change une chose en son altérité absolue, à savoir en ce qu'elle n'a jamais été, elle est la même comme elle ne l'a jamais été, c'est-à-dire qu'elle est changée dans une espèce de vertige fantomatique puisque l'identité se dissimule, ou disons l'altérité se dissimule *dans* l'identité-même. Et c'est ça, le clonage.

On peut multiplier les exemples, les fantasmagories bio-génétiques, qui font (mais c'est très grave), qu'effectivement il y a maintenant des rêves d'immortalité qui semblent être à portée de chacun, ou en tous les cas, de *quelques-uns* (parce que, ça serait une question d'argent) . . . ça veut dire de s'immortaliser, que dis-je, de se reproduire par clonage de soi-même, comme si le rêve pour chacun était que son individualité à jamais, dans les moindres détails, sera reproduite! Ce qui est *atroce!* Ça correspond à la fois à un vœu d'éternité et en même temps à une horreur absolue, parce que pourquoi est-ce qu'un moi, dans cette façon d'être qui est la mienne, dans sa singularité, devrait à jamais, c'est-à-dire au sens de l'éternité divine, donc en somme, *être et être-toujours-là*. C'est au fond cette vision cauchemardesque du clonage qui est le vertige de l'identité.

Parce que toute l'affaire (et je pense que, là, il faudrait des dizaines d'exemples, de pages difficiles) toute l'affaire aujourd'hui est d'arriver, non pas à maîtriser, je crois qu'on ne maîtrise jamais, mais à *raffiner* les pensées de l'identité et de la différence, du même et de l'autre, parce que, d'une certaine manière, nous ne sommes plus, ou nous ne savons plus où nous en sommes à cet égard. Regardez, dans tous les pays, pas seulement en France, le désastre de la xénophobie. C'est-à-dire de *l'autre*. La question c'est "Qu'est-ce que l'autre?"

Alors, la réduction de l'autre à l'identique absolue, est-ce que c'est une solution? Non! On vient d'en parler. L'expulsion, et la terreur de l'autre, est-ce que c'est une solution? Non! Parce que, justement, c'est la terreur, la guerre à tout jamais. De sorte qu'une mesure se cherche, que dans certains secteurs politiques français on appelle "d'intégration." Pris positivement, c'est ce que moi j'appelle dans mon langage une manière *d'hospitalité*, c'est-à-dire de recevoir l'autre en tant qu'il est autre, en tant qu'il est le même et qu'il n'est pas le même. La pensée de l'hospitalité, et par là je vais vers la poésie

comme pensée de l'hospitalité, c'est-à-dire une pensée de la différence, une pensée qui tolère la différence de l'autre, qui, pour la tolérer, la *fait voir*. Parce qu'au fond, dans cette perspective, qu'est-ce qu'invente la poésie, eh bien, c'est peut-être tout simplement cela—de commencer par faire apparaître des différences là où on n'en voit pas, et des semblances ou des ressemblances là où on n'en voit pas. S'il y a une acuité spéciale de vision poétique, je dirais tout à fait en général que c'est celle-ci, grâce à la comparaison, dans sa forme la plus générale, c'est-à-dire la forme "A est comme B," de faire apparaître une différence ("A n'est pas B"), et un côté par où "A est B"; le tout étant résumé par "A est comme B." Et c'est une *expérience*. C'est une expérience qui repose dans le langage (expérience poétique) et par conséquent la poésie dans un sens très large, de *pensée poétique*, et de multiplications d'œuvres, est une pensée qui veille sur cette différence négligée, négligée parce que, ou bien il y a trop de ressemblances, ou bien il n'y en a pas assez . . . Veiller sur l'être-comme, c'est-à-dire le n'être-pas-semblable. Et c'est pourquoi il faut faire foisonner la dissemblance à *la faveur* de la comparaison. Parce que la comparaison est toujours aux prises finalement avec l'incomparable, ou disons avec l'irréductible, c'est-à-dire avec ce qui n'est pas assimilable. J'ai trouvé dans Wittgenstein des pages qui sont bonnes pour la poésie, où il parle de "l'air de famille des choses," des affinités; il groupe les choses par affinité. Très souvent, par exemple, il pense à la musique. Il se demande, est-ce qu'il y a un modèle absolu dont les exécutions ne seraient (par exemple au piano) par rapport à une partition qui serait une partition divine, ne seraient que des mauvaises reproductions? Non. Il y a un air de famille des bonnes interprétations, qui renvoient à, non pas à un idéal, mais qui renvoient à un être-comme, une *multiplicité apparentée*.

P.G.: Hier [pendant la conférence], vous avez parlé de la poésie du jeune Rimbaud comme celle de quelqu'un qui manquait de l'expérience de la mort. Pourriez-vous nous expliquer un peu les rapports de l'expérience poétique avec la mort, du deuil de la poésie?

DEGUY: Il y a les *deux* côtés de Rimbaud. D'une part, dans ses œuvres écrites de 17, 18, 19 ans, c'est plein d'une non-expérience de la mort—c'est ce que j'appelais une expérience de *vie*. L'autre côté se lit selon les documents qui pour nous sont maintenant rentrés dans l'œuvre de Rimbaud, et qui sont, eux, les documents du *mourant*. Cette

œuvre-là qui n'est pas "littéraire" comme on dit, mais que nous avons fait rentrer dans son œuvre, ces documents de la fuite dans le désert, pendant la souffrance, l'arrivée à Marseille, et ce mot extraordinaire de la dernière lettre qu'il écrit à sa soeur où il dit: "toi, tu vas courir au soleil, et moi, je marcherai chez les morts"—c'est-à-dire une manière complètement homérique de parler. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que les textes-mêmes qui s'appellent "Saison en enfer" auraient des titres à l'infériorité, mais aussi à une certaine parodie de Dante. Le grand poète de l'Enfer, c'est Dante. Et, quelqu'un qui écrit au 19^e siècle "Une Saison en enfer," ça veut dire aussi, il y a un côté, j'ai toujours senti, là-dedans, un côté un peu, non pas ironique, mais léger, allusif: "moi aussi, je vais faire un passage en enfer." Mais, ce n'est pas l'enfer, *l'inferno*, qui est venu avant le paradis; c'est une *saison* en enfer.

Maintenant, pour essayer de donner une formule très générale du rapport de l'expérience poétique avec la mort, nous sommes dans des généralités fort difficiles, je joue avec certaines formulations que j'ai mises dans *Arrêts Fréquents*, qui sont de cet ordre-ci: il s'agit de faire du passé, il s'agit de faire du mémorable, ça veut dire faire du monument, c'est-à-dire il s'agit de faire quelque chose qui échappe à la disparition pure et simple, au "ne-pas-avoir-été," qui échappe au "ne-jamais-avoir-été."

C'est ce qu'on appelait autrefois *l'œuvre*. L'art consiste donc en œuvres d'art, quels que soient les arts. Et ces œuvres, qu'est-ce qu'elles font, tentent de faire, sinon du mémorable, du "à-se-souvenir," du *passé*? C'est-à-dire, qu'il y ait eu quelque chose qui en tant que *passé* ait été arrachée au *néant* pur et simple, au tout simplement, "ne-pas-avoir-été."

Sur ce schème général, la situation pour nous, le "nous" de la poésie aujourd'hui, le "nous" des œuvres d'art d'aujourd'hui, c'est compliqué, c'est aussi une affaire du sans-précédent . . . pourquoi? Parce que d'une certaine manière le "on" de l'opinion croit de moins en moins à l'œuvre, et donc à l'art. Ce rapport avec le passé passe de moins en moins par l'œuvre d'art. La complexité de ce que c'est qu'une œuvre (littéraire, romanesque, poétique, de peinture) cette complexité-là—je crois qu'elle tend à disparaître. Ce que c'est qu'une œuvre, on voit très bien comment ça se perd dans l'enseignement, à la façon dont, par exemple, on présente de petits poèmes anthologiques. Une page de Monsieur Un Tel, une page de Madame Une Telle, c'est une page, mais l'épaisseur et la complexité de *l'œuvre* ne

sont pour ainsi dire jamais présentes. On ne passe pas trois ans dans *La Divine Comédie*, pour avoir affaire à sa *construction d'œuvre*. Que j'appelle son *labyrinthe*, si vous voulez; si la structure de l'œuvre est une structure labyrinthique, une structure de mise en abîme, des structures très complexes pour qu'il y ait une œuvre. Une œuvre comme ce dans quoi on entre en suivant certains trajets où nous conduit l'œuvre, pour en ressortir, en ressortir d'ailleurs par où on est entré, ce qui est la forme labyrinthique. Mais en ressortir vers un dehors de telle sorte que le sujet, le lecteur par exemple, ait été transformé par le *dedans*, et gagne maintenant un plus vrai rapport entre le dedans et le dehors. Or "les gens" (comme on dit) vont au cinéma, bien entendu, "les gens" caressent une peinture dans un musée, "les gens" entendent un morceau de musique—tout ça n'est pas rien, n'est pas nul, je ne veux pas faire le nostalgique du passé; néanmoins, si la forme de transformation de sa vie dans quelque chose de plus intéressant passait traditionnellement par l'œuvre, pour les gens éduqués, pour les érudits, c'est cette expérience-là qui tend à tomber en désuétude. Alors, comment faire du passé? Autre façon de dire les choses: ce dans quoi les peuples croyaient, cela n'est *plus*, massivement, quelles que soient les différences, un objet de *croissance*. Il y a un beau livre de Starobinski où il parle de la fable. Et alors, il montre en quoi ce qu'on entendait par "fable" en occident, au 17e et au 18e siècle, et encore au 19e siècle, c'était l'instrument d'optique grâce auquel on pouvait accéder à des œuvres, à des objets. C'est-à-dire ce qui permettait de *reconnaître* une église, un livre, une crucifixion. La culture consistait à construire un appareil d'optique qui permettait d'avoir accès aux *choses*, aux choses-objets, aux artefacts humains. Ce qui fait une différence entre un musée, une place publique, un parlement, et tous les symboles, les allégories, les emblèmes—le monde culturel. Et donc, être éduqué dans la forme c'était être éduqué dans certaines croyances, qui rendaient possible qu'apercevant dans le monde chrétien par exemple une crucifixion—je sache que c'est une crucifixion. Ou bien, une crèche, des "Rois Mages," là, tout ce qui est d'art à ce moment d'actualité 1500, 1600.

Or, la fable tend à disparaître. Cet élément général de la fable qui est l'élément dans lequel les œuvres d'art se maintiennent c'est donc un élément de croissance, de savoir et de croissance, cela tend à s'effacer; il y a un état de dangérosité exceptionnelle. J'essaie de le formuler ainsi: comment maintenir un rapport d'ineffaçabilité—c'est-à-dire rendre in-effaçable—(c'est le but de celui qui se met à l'œuvre);

maintenir un rapport avec ce qui n'est plus *croyable*, donc le rapport du devenu-incroyable à son ineffacement, ça pourrait être la tâche la plus générale de l'œuvre d'art.

On rejoint votre question—c'est un travail de *deuil*. Puisque le travail de deuil, en général, ça consiste à maintenir un certain rapport avec le disparu. Mais, quand ce "disparu" prend la forme de l'incrédulité, il se passe quelque chose d'extraordinaire. C'est tout le rapport général à la mort dans nos familles. Autrement dit, il y a deux choses: il y a le disparu qu'on ne peut plus *lire* en tant qu'œuvre, et d'autre part les nouvelles manières de deuil dans nos sociétés. Le mort est maintenant quelqu'un qui, purement et simplement disparaît très vite; comme s'il n'y avait plus de travail de deuil. Les familles, le deuil, ça n'a plus *lieu*, tout simplement; quelqu'un était là, quelqu'un n'est plus là—pffft! C'est terminé!

Il y a donc raccourcissement extraordinaire, presque un évanouissement de tout l'en-deuillement qui était la manière de maintenir un rapport avec le disparaissant. Ça, c'est pour la vie *privée*, si vous voulez. Et maintenant, pour la vie disons de culture, nous avons encore affaire, en principe dans l'art, avec des représentations qui ne sont plus *l'objet* de *croyance*. Rappelez-vous, il y a encore eu (il y a environ 50 ans) une tentative pathétique—et magnifique d'ailleurs—celle de Heidegger, pour essayer de maintenir un rapport de *pensée* avec ce en quoi *croyait* le deuil. Parce que Hölderlin avait maintenu ce qu'on peut appeler une "croyance dans les demi-dieux." Le Rhin, Germanie, et il faut remonter à *l'Empédocle*, *l'Hypérion*, tout ceci est une certaine manière de, en termes très généraux, de maintenir une croyance. Le dieu, les demi-dieux, n'étaient pas *sortis* d'une croyance, n'étaient pas *totalemment in-crédibles*. Et l'effort pathétique de la pensée de Heidegger au profit de l'œuvre d'art, c'est pour maintenir une certaine relation, donc, toujours de croyance, avec ce dans quoi on pouvait croire.

Un grand artiste comme Hölderlin pensait qu'il y aurait un *retour* des dieux, c'est-à-dire une certaine forme nouvelle, pas forcément de rituel, d'agenouillement, mais une certaine forme de croyance *dans* Empédocle, ou dans les Fleuves, les Fleuves considérés comme demi-dieux.

C'est tout ceci qui s'est éloigné, à une vitesse *extraordinaire*. La formule la plus générale, c'est: in-effacer le devenu-incroyable. Exemple: dans *Arrêts Fréquents*, on m'a demandé à un moment, allant à Chypre, de faire un poème avec Aphrodite. Alors, je me suis

trouvé dans la situation nouvelle (pour moi): comment parler d'Aphrodite, qui, d'une certaine manière, n'est plus une divinité, que, nulle part personne ne *révère*? Qui, plus gravement encore, est tombée dans le culturel, c'est-à-dire dans un rapport *entièrement touristique*, c'est-à-dire *faux*, si l'on veut, où des gens se promènent en autocar, à qui on dit "oui, oui, c'est là qu'Aphrodite s'est baignée." — "Ah, bon, d'accord."

Le culturel se distingue de la culture en tant que ce n'est *pas* une expérience. Alors, comment parler aujourd'hui d'Aphrodite? Je crois que la poésie a, pour continuer, une obligation de *savoir*; je veux dire, de relire les hymnes de Homère à Aphrodite, par exemple; relire les poèmes de Sappho à Aphrodite, par exemple; ne pas oublier évidemment le 16^e siècle français, dans les poèmes renaissants, qui avaient mis une certaine forme de relation, bien entendu totalement ironique, mais enfin, savante et demi-idolâtre à l'égard de divinités; parce qu'il y a cette espèce d'étrange ambiguïté où la croyance chrétienne, qui est très forte, soutient encore de la croyance dans les dieux de la Renaissance. Toute cette iconographie extraordinaire, et ces lexiques de royauté, lexique chrétien, mélangés avec les signes d'Artémis, ou du Roi-en-César, ou de Zeus . . . que sais-je? Il y a une indivision de croyances extraordinaires qui se soutiennent les-unes-les-autres, en dehors de laquelle nous sommes.

Comment, pour ne pas accepter la disparition *pure et simple*, dans l'ignorance et le *néant*, d'Aphrodite, comment maintenir *par* un certain poème, comment *rendre* in-effaçable, comment in-effacer une relation maintenue avec quelque chose à quoi je ne crois pas, à savoir Aphrodite. C'est ça le programme général de ce travail de deuil, si vous voulez, auquel le poème contribue.

Ce qui est extraordinaire pour nous aujourd'hui, c'est qu'en fait, quel que soit le *revival* et tout ce qui permet à Malraux de dire, "le 21^e siècle sera religieux," ou qui permet à un tel de dire, "voilà, la république islamique est à l'horizon," la religion est, tout simplement, en train de *disparaître*. La plupart des humains aujourd'hui ne souscriraient pas à une telle formule; c'est une espèce de prophétie, qui peut être critiquée. Mais moi, j'écris de ce côté-là, sur le fond qu'on peut appeler d'un fonds agnostique radical. Malraux ajoutait, ". . . ou ne sera pas." Peut-être le 21^e siècle n'aura pas lieu . . . C'est pourquoi à un moment je me permets de prendre l'expression de Coleridge, à propos de la poésie: "*a willing suspension of disbelief*," pour dire: Oui, très bien . . . à condition de la changer entièrement

et on aura la formule d'aujourd'hui pour la poésie et l'art—*"a willing suspension of belief."*

Une suspension *radicale* du croire . . . c'est-à-dire, comment les choses peuvent-elles être maintenues, quand elles tombent en dehors de la croyance. C'est ça, le problème général. La solution générale, c'est la solution du "comme si." C'est la solution du *as though*, c'est la solution de la quasi-transcendance, c'est la solution paradoxale.

Seulement, c'est très difficile de demander à une pensée humaine, ordinaire, (ce n'est pas un terme dérogoire, méprisant), de vivre en état de paradoxe. Pouvons-nous—nous, la plupart des humains, c'est-à-dire le "nous" des décisions quotidiennes, des gens qui marchent, qui mangent, qui vivent, qui votent, qui croient—pouvons-nous *vivre* dans un état de paradoxicalité *constante*? C'est-à-dire de co-gestion de contraintes opposées. C'est quelque chose comme un maintien ensemble de vérités contradictoires et même disons, très simplement, de choses qui se *contrarient*. Le mode ordinaire, le *sens commun* comme on dit, est toujours de *choisir* entre ces choses qui se contrarient, et de dire: "une est la vérité, l'autre n'est *pas* la vérité." Mais comment accéder à un état, à une échelle, où, précisément, il n'y a pas *la* vérité, il y a *des* vérités, qui ont toujours la forme de la violente oxymoricité, si vous voulez, la violente apposition de "ce qui se contrarie"; il faut courir d'un extrême à l'autre, et même je dirais, il faut ex-trémiser les deux positions adverses, les extrémiser *pour* les maintenir ensemble. C'est un état de pensée paradoxale qui est un état, je crois, qu'aucun artiste ne peut *quitter*. Peut-on se permettre d'appeler ça comme l'avenir de la pensée humaine, et dire, voilà on s'en sortira si jamais tout le monde arrive à cet état de pensée—je n'en suis pas sûr du tout.

Ça va vers la question de l'humour, parce que humour et paradoxe sont très liés. La poésie en tant que pensée, sous une de ses espèces, est cette expérience-là, de ce qui *main-tient* en co-adversité, en oppugnance, une violente contrariété de *vérités*—vérités au pluriel. Et il faut endurer cela. C'est pourquoi il m'est arrivé d'être très frappé par l'expression d'un *chanteur* brésilien—pas un poète, mais un poète-chanteur—Veloso. On l'interviewe à Paris pour un journal, et il dit, en bref, ceci: "Il n'y a aucun espoir, mais il y a l'illusion de la joie."

Autrement dit, passage d'une affirmation brutale, désespérée à une proposition poétique, c'est-à-dire, d'une assertion qui, qu'elle soit négative ou positive, est toujours assez pauvre, puisque c'est une

assertion, de la forme "A est B" ou "A n'est pas B," à une ouverture de possibilité. Toujours une assertion, qu'elle soit négative, ça n'empêchera pas qu'elle soit une assertion simple, trop simple. Qui répond à une expérience brutale—ça me rappelle d'ailleurs le beau titre d'un film de Jancso: *Les Sans-Espoir*. Après tout, la plupart des humains vivent et meurent *sans espoir*. Dans l'état du condamné, simplement condamné, c'est-à-dire, ceux qui ne s'en tireront *pas*. Imaginons que nous sommes actuellement depuis 35 ans dans un camp de réfugiés, en Palestine, ou on ne sait où, c'est sans espoir! (Je pense à Genet aussi, et à son très beau livre, *Un captif amoureux*)—sans espoir. Alors, qu'est-ce qu'il y a, chez les sans-espoir? Il peut y avoir "l'illusion de la joie." Ce sont des formules que j'aime bien, parce que formules mallarméennes; autrement dit, ce sont des formules qui ne sont pas négatives comme elles en ont l'air. Ce sont des formules paradoxales. L'art, ça consiste à maintenir—maintenir, ça veut dire *faire exister*—une certaine illusion de la joie; le mot "illusion" n'anéantissant pas la joie. Il faut entendre "illusion" dans un sens *actif*: "*ludere*." Donc "*il-ludere*"—c'est-à-dire *produire* le jeu, la "*lusion*," qui fasse exister ce vieux mot, "la joie." Le mot des troubadours, ce mot, une certaine illusion de la joie, injonction disjoignante!

Et, d'une certaine manière, je crois que, entrer dans l'art, (il y a d'autres manières de vivre pour un humain), entrer dans l'art, c'est pouvoir contribuer, enfin coopérer à une certaine illusion de la joie. Ce qui ne veut pas dire non plus "oublions tout, faisons comme si . . ." Non, ce n'est pas ça du tout, c'est la *double* négation (qui est la marque du paradoxe)—comme un état de pensée difficile au niveau de quoi il faut se hisser. Et donc il y a un effort—se hisser là. Vous voyez, c'est ça le cadre général du travail, travail-discipline.

P.G.: Cette résistance que vous persistez à engager contre ce que Deleuze appelle les "puissances," ce combat de guérilla poétique, vous le menez jusque dans les figures-mêmes de la langue. C'est un combat dans les figures, mais aussi, d'une certaine manière (et celle-ci très nuancée) *pour* les figures. Vous vous employez avec beaucoup d'humour à ce travail. Je pense, par exemple, à votre poème "Disney-world."

DEGUY: Ce poème auquel vous faites référence, en somme c'est une *imitation*; pour voir ce qui se passe quand il arrive aux mots dans la langue, et pas seulement aux mots, mais aussi aux assemblages de

mots, aux *phrases*, une catastrophe du genre de celle qui arrive aux *choses* dans le séjour d'un monde ludique "Disneyworld." D'ailleurs, dans *Arrêts Fréquents*, j'ai repris la question, bien des années après, dans "le Disney-Holy-Land" . . .

Donc dans ce premier poème là, le procédé, qu'on peut appeler la *figure*, parce que c'en est une, c'est une figure d'emboutissement des mots. Je me permets de faire dans l'espace où tout est permis, l'espace *licencieux* du poème, ce que se permettent de faire les journalistes par calembour; les journalistes, en particulier, de *Libération* en France, se sont octroyés la permission de toucher à la langue, et ils font un peu n'importe quoi. Mais en même temps, ils ne vont pas jusqu'au *bout*; dans l'espace *licencieux* de la poésie on peut encore se permettre beaucoup plus de choses que ne se permettent les casseurs de la langue que sont les journalistes, mais en même temps, en connaissance de la *loi* qui est cassée.

J'ai repris cette crainte. Au fond, c'est une crainte qui va se développant, une crainte qui vise *en général* ce qu'on peut appeler la culture "culturelle," c'est très *net*, avec des enjeux qui intéressent toute l'Europe. Dans le contexte actuel, le fait est qu'à 30 kilomètres de Paris, il y a un Disneyworld qui se crée, pour lequel il est prévu des visites de l'ordre de 15 à 30 millions visiteurs annuels, venant de toute l'Europe, en particulier l'Europe du Nord. Donc, si vous voulez, d'une part une captation de folklore, une transplantation de fable, fable récente et de provenance purement *américaine*; le monde *Disney World*, avec tout ce qu'il comporte, avec les "*valeurs*" d'aujourd'hui. D'autre part, une destruction de tout l'environnement: souci écologique, puisque des dizaines de millions, de belges, d'hollandais, de flammands, s'approcheront dangereusement d'une grande ville, Paris, qui va être menacée par ces millions d'arrivages. Le risque est un risque de destruction comme pour Venise en ce moment. Tout ça, c'est extrêmement *sérieux*, bien entendu.

Or, cette espèce de Disney-World-isation, cette *panto-mime* américaine, ["*panto*," c'est *tout*], oui, cette *panto-mime*, c'est ça qui s'implante doucement et implacablement sur nous, il faut la prendre au *sérieux*. On peut évidemment dire "ça n'a pas d'importance, la France est la France"; mais on peut prendre ces choses au sérieux.

Alors, c'est une fois de plus pour moi l'occasion de chercher à comprendre ce qui se passe dans la *mim-ésis*, qui se produit de nouveau. Par exemple en Israël, la terre *sainte* est devenue un "Holy-Christ-Disney-Land" de la *même façon*, pour les "visiteurs." Je dis ceci dans *Arrêts Fréquents*:³

Dans le Disney-Holy-Land notre guide ne perd pas l'occasion de nous faire relooker au passage les motifs du paysagiste-sculpteur, remodeliste du paysage qui a placé de grosses pierres sur des tiges de ciment assez voisines: cailloux changés ainsi en macro-champignons, forcés à la ressemblance ('on dirait de grosses girolles') avec ce qu'ils ne sont pas; et nous, clubmen passifs roulés dans le nouveau Jardin d'enfants, contraints d'optiquer cette duplication anthropomorphique, cette animation zooanthropomorphique, cette domestication enloisirée . . . [alors je dis brutalement ceci:] L'écologie est le refus de l'anthropomorphisme. (22)

Donc il y a une espèce de *contrainte* à la ressemblance *réalisée*. C'est tout l'inverse de la poésie. Je me sers souvent de la référence à Don Quichotte. La ressemblance réalisée, c'est tout l'inverse de la vision poétique dans Don Quichotte, parce que Don Quichotte *prend*, comme on dit dans le texte, prend le plat pour l'armet de Membrin, mais il ne construit pas *réellement* un armet de Membrin en disant: "Ça, c'est l'armet de Membrin, je vous demande de le voir!" Non, tout se passe dans la *vision*. Même quand il est discrètement humoristique, et tout le temps il se fait casser la gueule, il n'est pas fou, au sens où il *opère* avec du "comme." Tandis que, maintenant, l'anthropomorphisation mondiale, qui a transformé, à cause de la civilisation américaine, tous les poissons en "dauphins Disney," précipite leur domestication, leur *destruction*. Ma formule la plus simple est, si l'écologie est sérieuse (ceci intéresse la pensée, c'est-à-dire la philosophie et la poésie), celle d'un effort qui doit, pour *refuser* les assimilations trop fortes, *re-faire* de l'étrangeté.

Refaire de l'étrangeté. Au fond, c'est ça le plus difficile, ce sera peut-être mon dernier mot ce matin: re-faire de l'étrangeté. Ça veut dire, renvoyer le *Zoon*, le vivant, à un monde qui ne soit pas *zoo-anthropomorphique*. Ce que je hais dans Disney, c'est la zoo-anthropomorphisation; d'avoir rassemblé tous les animaux dans une *fausse* imitation de l'Eden, où les loups ne sont plus les loups, etc. D'avoir, au fond, *fabriqué* une *fausse* familiarité, donc, quelque chose de *heimlich*, qui perd le *un-heimlich*, et qui aboutit à la destruction; parce que, finalement, c'est la *destruction*. C'est pourquoi, pensant aux hommes mêmes, j'en viens à formuler des pensées comme celle-ci: peut-être faudrait-il refaire de l'étrangeté entre hommes. C'est une pensée paradoxale. Je m'explique: on voit très bien que le risque le plus grand pour l'humanité, c'est quand une ressemblance trop forte a eu lieu. Quand les frères, comme le dit notre ami Girard, deviennent des frères ennemis.

On dit ceci en Europe singulièrement: "les frères ennemis sont les frères de la religion, de la religion monothéiste." Précisément parce qu'ils sont très semblables, très proches, ils se haïssent et *vont* se détruire. En tant qu'ils sont "monogénistes," ils sont au bord de la destruction par la religion. Dans la mesure où ils ont une même origine, hommes d'une même religion, du même *livre*, du même dieu, c'est une situation conflictuelle qui aboutit à un risque de destruction.

Alors, pour moi, le "mono," c'est en général tout ce qui est à revoir. Mono-théisme, Mono-génisme, sans oublier peut-être même la monogamie—mais enfin, je n'y entre pas . . . Qu'est-ce que c'est que le monogénisme au début du 20^e siècle encore en théologie catholique? C'est une croyance selon laquelle *un* homme en *un* lieu a été créé *une* fois par *un* dieu. Ce n'était pas facultatif! Si vous pensiez qu'il n'y avait pas eu *un* homme Adam, qui avait fait son apparition *ici*, et pas *là*, et qu'avec *une* femme tirée de son corps il avait fait des enfants, tiens, tout ça dans *un* lieu (c'est la tragédie classique, en un seul lieu, un seul acte) si vous ne croyiez pas à ça, vous étiez, jusqu'à 1920 ou 30, *excommunié*! Il ne faut pas l'oublier, c'est trop récent! Les gens qui ont commencé à dire, mais non, tout ça c'est des manières de dire, parce que d'abord, il semble bien qu'il y ait des hommes qui soient nés en Afrique, et puis ils ne sont pas nés dix-mille ans avant nous, comme le croyait Claudel, mais ils sont "nés" plutôt il y a des centaines de milliers, et maintenant des millions d'années . . .

Le "poly-," le poly-génisme, c'est l'humour. Il faut arriver à faire des *contre*-mythes, pour exalter une sorte de polygénisme, de telle sorte que nous puissions alors penser à partir d'extractions extraordinairement différentes comme des étrangers complets, la possibilité d'entrer dans la fraternité. Je suis frappé combien dans la mythologie américaine, l'extra-terrestre joue un rôle important; et que c'est dans la mesure où les êtres venus d'ailleurs sont *complètement* d'ailleurs, extra-terrestres, qu'on va pouvoir y *entrer*. Vous vous rappelez la fin du film de Spielberg [*Rencontres du troisième type*], où c'était par la *musique* qu'ils "communiquaient."

Alors, des êtres, venus d'ailleurs, entrant en communication par de la musique, c'est précisément parce qu'ils sont d'une extraction *totale*ment différente qu'ils peuvent faire autre chose que de se massacrer. Je veux dire que peut-être il faudrait *refaire* de l'altérité absolue pour essayer de re-contracter de la fraternité. Manière de dire que le confinement atrocement resserré des religions monothéistes,

qui sont en train de se mettre une fois de plus en *guerre*, en guerre sainte, fait un grand danger; c'est peut-être contre cela que l'art, ça veut dire le théâtre, ça veut dire le cinéma, ça veut dire la littérature, ça veut dire la poésie, doivent inventer les *contre-mythes* d'une altérité absolue.

Voilà, on va s'arrêter.

Ken Mayers is a doctoral student in Comparative Literature at UCLA.

Notes

1. Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
2. Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
3. Deguy, Michel. *Arrêts fréquents*. Paris: Métailié, 1990.

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 10  1992

Editor: Paul Merrill

Co-Editors: Catherine Maiden
Leakthina Ollier
Antoinette Sol

Anne-Marie O'Brien
Karin Schiffer

Consultants: Guy Bennett, Henry Biggs, David Eadington,
Laura Leavitt, Bridgett Longust, Kenneth Mayers,
Marcella Munson, Amy Pitsker, Marjan Sabetian,
Alicia Tolbert, Monica Verastegui.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
(310) 825-1145

Subscription price: \$8 for individuals, \$10 for institutions.

Copyright © 1992 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

Pourparlers de la poésie: An Interview
with Michel Deguy 1
Ken Mayers

Nom du père / nom d'auteur:
les origines énigmatiques du *Fresne* 21
Anne Andrews Chapman

Le Passage ou l'architecture du devenir 39
Jean-Xavier Ridon

Le Trait qui lie: + 51
Alicia J. Tolbert

Réseaux et frontières:
réflexions sur la création butorienne 63
Thierry Belleguic

SYNOPSIS: François Rabelais—a Symposium 79
Guy Bennett

The *cartes postales* of Michel Butor,
Symposium Keynote Speaker 83

UCLA FRENCH DEPARTMENT
DISSERTATION ABSTRACTS 89

Ordering Information 91

