

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

Le Passage ou l'architecture du devenir

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/3fj1s346>

### **Journal**

Paroles gelées, 10(1)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Ridon, Jean-Xavier

### **Publication Date**

1992

### **DOI**

10.5070/PG7101002996

Peer reviewed

## Le Passage ou l'architecture du devenir

---

Jean-Xavier Ridon

C'est une structure architecturale qui motive mon rapprochement entre *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon<sup>1</sup> et "Le passage Pommeraye" d'André Pieyre de Mandiargues.<sup>2</sup> Il s'agit de l'espace du passage qui, à partir de 1820, profitant des possibilités nouvelles qu'offrait l'industrie sidérurgique, introduit une nouvelle technique dans la construction des bâtiments. Ce sont tous ces nouveaux édifices qui utilisent des armatures de fer comme principal matériel et dont la Tour Eiffel est l'exemple le plus connu, mais aussi toutes les gares parisiennes et les galeries des passages. Signe de la modernité, le passage est un espace marchant à l'intérieur même de la ville, il est donc pris dans un système fonctionnel urbain dans lequel il essaye d'associer esthétisme et utilité.

A la différence du *Nadja* de Breton<sup>3</sup> dans lequel nous suivons l'itinéraire de deux personnages à travers les rues de Paris, la ville n'est pas sujette dans les deux textes étudiés à une description d'ensemble, elle est réduite et contenue dans le passage de l'Opéra à Paris et le passage Pommeraye à Nantes. Or ces passages, tels que les deux auteurs nous les décrivent, sont dissociés de la ville en ce qu'ils constituent en eux-mêmes le centre du récit. En fait, du point de vue de la ville dans sa totalité, le passage est un lieu autonome, une petite ville dans la ville. On est loin ici du regard panoramique de la Tour Eiffel dont parle Barthes<sup>3</sup> et qui permet à l'observateur de se représenter une image mentale globale et fonctionnelle de la cité. Le passage semble être un espace à part à l'intérieur même de la ville.

Du fait même de la présence d'une verrière au sommet des deux

passages dont on nous parle, on peut dire de cet espace qu'il est un intérieur, un lieu qui permet d'échapper aux intempéries tout en mettant en place une activité de "lèche vitrine." Ainsi la principale fonction du passage n'est pas l'utile et l'utilitaire qui consisterait à se rendre dans cet endroit avec comme seul but le désir d'y faire des achats, mais la mise en place d'une certaine forme de regard. Regard spectateur du flâneur qui s'inscrit dans le temps d'une certaine attente où les désirs restent en suspens. Pourtant ces deux passages ne sont pas vraiment des "dedans" puisque la lumière du jour peut y pénétrer et que cette ouverture vers le ciel permet d'établir un lien continu avec l'extérieur qui est rendu abstrait par le fait même qu'il s'agit du ciel. Les passages donnent sur deux rues différentes qui permettent aux promeneurs de se situer par rapport au reste de la ville mais la verrière introduit une dimension irréelle à ces espaces. En effet, cette ouverture céleste peut contribuer à un sentiment d'irréalité ou tout au moins de monde à part, comme s'il s'agissait d'un hors-cadre de la ville. Il s'agit d'une galerie ou d'un couloir ouvert qui n'a pas une entrée et une sortie puisqu'on peut y entrer et y sortir indifféremment des deux côtés. Enfin la lumière qui entre dans le passage est feutrée, comme si passant à travers le filtre du verre sa luminosité se trouvait amoindrie. Cette lumière tamisée est le premier élément qui permet d'introduire les flâneurs de nos textes dans la dimension du mystère:

La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le (il s'agit du "passant rêveur") retenir. Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages . . . Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. (Aragon 20-21)

Semi-obscurité qui favorise la mise au point d'une attention particulière sur les objets qui s'amoncellent dans cet espace. En effet, la vision du promeneur étant moins bonne à cause de l'obscurité du passage, ses regards se focalisent sur le particulier. Ainsi le flâneur isole chaque objet les uns par rapport aux autres et son attention leur donne une lumière différente. L'obscurité a donc ici un effet contraire à celui attendu, au lieu de cacher les choses dans le noir elle les fait surgir dans une clarté propre à l'intensité de l'attention de celui qui les observe.

Le passage est essentiellement constitué d'un immense fatras d'objets totalement hétéroclites comme ce magasin de produits dentaires dans lequel le narrateur de la nouvelle de Mandiargues trouve tout un attirail de "farces et attrapes":

Je vins me pencher sur elles (il s'agit de vitrines), et jamais de ma vie je ne contemplai plus riche collection de verres baveurs, de faux étrons, de pétards et de détonateurs entassés là pêle-mêle avec tout ce que l'on peut imaginer dans la catégorie de la farce et de l'attrape. (Mandiargues 98-99)

Aragon est sensible à la diversité des formes que peut prendre un même objet, comme la variété des cannes qu'il trouve dans un magasin du passage de l'Opéra:

Un marchand de cannes sépare le café du "Petit Grillon" de l'entrée du meublé. C'est un honorable marchand de cannes qui propose à une problématique clientèle des articles luxueux, nombreux et divers, agencés de façon à faire apprécier à la fois le corps et la poignée. (Aragon 29)

Il s'agit non seulement pour les deux écrivains de nous transmettre une idée de prolifération, mais aussi de nous montrer que cette richesse des formes ouvre une marge de possibles sur laquelle l'imagination vient s'investir. Cette diversité introduit un espace de l'imaginaire qui pousse le promeneur à se perdre dans une multitude de représentations mentales personnelles. Comme, par exemple, la boutique de timbres-poste que le flâneur du texte d'Aragon découvre et qui vient briser la situation spatiale du passage. Le promeneur projette, à partir d'un timbre du Pérou une image qu'il se fait de ce pays. Il est alors pris dans le voyage immobile de son imagination où la réalité spatio-temporelle du passage disparaît. En ce sens, le passage n'est pas seulement une ville dans la ville mais aussi une image du monde, une sorte d'Aleph à la Borges,<sup>5</sup> un lieu clos et réduit qui éclate de l'intérieur lorsque le promeneur laisse dériver son imagination. Le passage, lieu de l'infini des représentations, se transforme en espace infini.

A cette diversité des objets correspond la multiplicité des activités du passage ainsi que celle des personnages qui viennent le traverser. Aragon est particulièrement intéressé par tout un ensemble d'activités obscures dont les appellations lui apparaissent comme de véritables mystères à résoudre: "Mme Léonard MODES au deuxième," "AIDO-COMMERCE au 1er à gauche," "Prato au 2ème" (Aragon 113). Ces

noms de professions échappent aux activités institutionnalisées et reconnues par l'Etat qui font qu'un "coiffeur" ou un "dentiste" renvoie à un métier précis et reconnaissable de tous. Chaque appellation ouvre donc ici une marge d'interprétation qui laisse le promeneur dans le domaine des interrogations:

Démon des suppositions, fièvre de fantasmagorie, passe dans tes cheveux d'étaupe tes doigts sulfureux et nacrés, réponds: qui est Prato, et au premier étage avec son ascenseur paradoxal, quelle est cette agence que par esprit de système je ne peux croire qu'une vaste organisation pour la traite des blanches. (Aragon 113)

Espace de l'inconnu et de l'insaisissable, l'existence de ces métiers est placée dans la dimension du virtuel. Le langage joue le rôle de support de l'imagination: c'est la distance entre les mots utilisés afin de désigner ces métiers et leur réalité secrète qui introduit le promeneur et avec lui, nous lecteurs, dans la dimension du rêve. Cette séparation entre le mot et la chose qu'il désigne entraîne le narrateur de Mandiargues dans la même dimension du mystère lorsqu'il découvre les noms de divers objets de farces et attrapes:

. . . soulève plat du diable, centimètre de l'amour, fluide de Satan, savon de l'assassin, chapeau serpent, coussin la colique, souris la grimpeuse . . . (Mandiargues 99)

En fait, ces noms fonctionnent comme les métaphores que Breton voudrait pouvoir élaborer à travers l'écriture automatique et qui consisteraient à associer des éléments de la réalité totalement différents pour pouvoir aboutir à cette "étincelle," autre nom de la découverte, dont nous parle le poète [Breton].<sup>6</sup> Nous assistons ici au passage du sens des mots qui ne désignent plus une réalité fixe du monde et qui vient faire écho à la translation spatiale du promeneur. Le mouvement engendré par le passage produit un changement au niveau du mode de penser qui ne peut plus se baser sur l'espace de référence des mots déterminé par l'usage et qui vient miner le concept de réalité. Les mots et les objets ne sont plus là pour représenter mais pour donner à voir.

D'autre part, le passage n'est pas véritablement un lieu habité, on peut s'y arrêter et regarder mais toujours dans l'instant qui vient définir le mouvement du passage du promeneur. Lorsque Barthes nous dit que "toute exploration est une appropriation" (Barthes 50) à propos de la visite des musées, cette appropriation est impossible

dans le passage car tout ce qui s'y trouve semble se présenter sous le signe du provisoire. Il n'y a pas d'objets statufiés par l'héritage culturel qui ferait de la visite de ce lieu la reconnaissance d'une valeur à s'approprier, comme la Joconde peut l'être pour les gens qui visitent le Louvre. A l'appropriation le passage oppose la découverte qui n'est pas une re-connaissance mais la mise en place de la surprise et du hasard comme l'élaboration d'un savoir nouveau qui vient éclairer le monde extérieur d'une lumière différente. Ainsi, au point fixe de la reconnaissance vient se substituer le point de fuite de la découverte d'un nouveau sens qui ne se laisse saisir qu'à travers les caprices du hasard. C'est pourquoi le flâneur ne peut jamais avoir la même vision du passage puisqu'il est soumis à des associations d'idées à chaque fois différentes.

Cet aspect fuyant du passage est renforcé par l'anonymat qu'on y trouve ainsi que par la diversité des gens qui s'y promènent:

Des poètes? qui sait, des officiers en retraite, des escrocs, des boursiers, des courtiers, des placiers, des chanteurs, des danseurs, des déments précoces, des persécutés, jamais de prêtres, mais des coeurs élégiaques, des camelots millionnaires, des espions, des conspirateurs, des politiciens pervertis par les conseils d'administration, des policiers en bourgeois, des garçons de café à leur jour de sortie . . . (Aragon 87-89)

Aragon s'interroge sur la destinée de ces personnages qui peuplent le passage. Mais le poète ne cherche pas à savoir qui ils sont car cela suffirait à les intégrer dans le cadre précis et rationnel de l'identité. Il préfère laisser plâner sur eux une marge de doute et fait dériver leur identité dans un espace d'hypothèses. L'anonymat devient donc le principe d'un jeu de métamorphoses opérées par l'imagination du flâneur. En ce sens, le passage retire l'identité des êtres qui le traversent pour les faire entrer dans un mode de devenir métamorphique. Les identités ne disparaissent pas, elles deviennent multiples.

De plus, l'une des principales activités du passage, la prostitution, est en elle-même fuyante et souterraine. Se déroulant dans l'anonymat cette activité s'entoure d'une marge de mystère et de danger qui nous dévoile comment le poète reste tributaire d'une vision masculine de la femme dans laquelle cette dernière est à la fois séduisante et dangereuse. La femme qui apparaît au narrateur de la nouvelle de Mandiargues provoque la même attirance érotique conjugée à une inquiétude morbide:

Dans la seconde, il me semblait que cette proximité de ce que je désirais tant fût redoutable, et que j'étais sur le bord d'un abîme. . . . J'y lisais une chaude et trouble féminité, une insistance timide, de la passivité, de la tristesse encore et de la résignation. (Mandiargues 104)

Le narrateur pense-t-il avoir affaire à une prostituée? En fait, il ne sait pas trop à quoi s'attendre d'où son désir de suivre cet être afin de résoudre le mystère de sa présence.

La flânerie devient dans les deux œuvres un prétexte à la recherche de la féminité. Mais cette quête ne doit pas être l'unique but du flâneur car elle aboutit à une forme de satisfaction du désir. Or, c'est le désir qui motive la recherche du promeneur. Fixer le désir reviendrait à immobiliser le mouvement du passage.

Le véritable passant est celui qui ne peut s'arrêter et qui ne doit déposer derrière lui aucune trace. Si habiter c'est laisser une trace, le passage doit être un lieu qui ne garde aucun signe des êtres qui le traversent. Seules deux concierges laissent une trace dans le passage de l'Opéra. Ces personnages, en eux-mêmes fantomatiques, ne participent absolument pas à la vie du passage, leurs activités sont réduites à une mécanique du mouvement:

Depuis des années ils sont astreints à la forme de ce lieu absurde, en marge des galeries, ces deux vieillards qu'on aperçoit, usant leur vie, lui à fumer et elle à coudre, comme si, de cette couture, dépendait le sort de l'univers. (Aragon 27)

Leur aspect morbide nous renvoie à l'existence éphémère du passage de l'Opéra voué à disparaître peu de temps après qu'Aragon a écrit son livre. Le poète témoigne de l'agonie de différentes activités humaines qui, selon lui, vont subir un bouleversement total avec la disparition du passage détruit par la construction du boulevard Haussmann. Pourtant son regard n'est pas totalement nostalgique comme si le passage, chez Aragon, de part sa nature, était voué à disparaître. Ainsi, ultime pied-de-nez du passage, il semble vouloir suivre le mouvement des flâneurs qui le traversent.

Si le passage entraîne le flâneur dans une dimension du futur hypothétique qui est celui où ses pas l'emmènent, il permet également de faire coexister en un même lieu le passé et le présent. Cette double présence est illustrée chez Aragon par deux coiffeurs du passage de l'Opéra aux styles opposés; l'un est considéré comme traditionnel et l'autre comme moderne (Aragon 49-50). Présence de deux temps qui ne sont pas en conflit mais qui, au contraire, cohabitent en

harmonie, chacun attirant sa clientèle. Dans le texte de Mandiargues ce passé est beaucoup plus inquiétant dans la mesure où il met en place de petits cupidons allégoriques placés pour orner la "galerie des statues":

Mesquines créatures, un peu plus petites que le naturel, pâles, privées de sourire, enduites d'une sale couleur jaune crème tirant sur le vert, il se dégage de vous une désolation pas moins immense que d'un sérail de vieux enfants, d'enfants malades, d'enfants pauvres et souffreteux  
 . . . (Mandiargues 96-97)

Mais ces statuettes inquiétantes ne paraissent pas déplacées, elles ont leur place dans le passage qui associe modernité et vieillesse. La présence juxtaposée du passé et du présent dans un même lieu donne l'idée d'un devenir du passage qui serait alors comme le doublet du devenir du flâneur. Mouvement de la marche du promeneur dans le couloir du passage mais aussi mouvement du temps qui vient s'inscrire sur les objets vieillissant du passage et qui, l'un comme l'autre, ouvrent la porte vers un avenir incertain. C'est le sens qu'Aragon découvre d'une rencontre étrange qu'il fait dans le passage de l'Opéra:

L'étrange vieillard s'éloigne vers les boulevards, frappant le cercle enluminé avec une baguette magique. Je demande au coiffeur qui est sur le pas de la porte s'il connaît cette effroyable apparition:  
 —Mais comment donc, cher Monsieur, me dit cet affable artiste, si je le connais! C'est un habitué de ma maison, un certain Sch..., qui passe sa vie à jouer à ce qu'il appelle la roue du devenir. Prenez donc la peine d'entrer. (Aragon 115)

Mais où mène la marche du flâneur et que donne exactement ce temps du passage? La marche offre tout d'abord un principe d'oisiveté qui rapproche la façon d'être du flâneur de la gratuité qui formule ce "sentiment de l'inutile" dont parle Aragon. On retrouve toute la pensée surréaliste en ce qui concerne les promenades dans les villes et le mythe de l'errance sans but qu'elles portent avec elles. On reconnaît aussi le principe de l'attente, vu par les surréalistes comme une activité positive, qui suppose l'observation mais aussi le déplacement: déplacement du marcheur dans l'espace de la ville comme celui du poète dans son espace mental.

Cette marche n'a donc aucune logique parce qu'elle n'a aucun mobile déterminé. La raison y est exclue et par là même elle laisse place aux sensations et ici plus particulièrement à la vue:



Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut révéler qu'elles.  
(Aragon 109)

La promenade a pour but de détruire les frontières de la pensée discursive pour établir le règne d'une forme de déraison.

Pour Aragon c'est à partir du regard et de la chose vue que peut naître une vision différente du monde. On peut dire que le regard du flâneur est à double sens: c'est tout d'abord l'individu qui regarde un objet, mais c'est à travers cet objet qu'il finit par voir en lui-même et découvrir des désirs inconscients qui sans lui seraient restés cachés.<sup>7</sup> En suivant la pensée surréaliste, tout objet est pourvu d'un regard révélateur: "L'inanimé prend parfois un reflet de leurs (les vivants) plus secrets mobiles" (Aragon 20). Tout le passage doit pouvoir devenir un "théâtre moderne," un endroit sans séparation entre la scène et le public, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'inconscient et le conscient. Le passage pourrait alors devenir le lieu d'une nouvelle forme de psychanalyse comme l'avaient été les expériences de l'écriture automatique:

. . . je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit. (Aragon 109)

Dans cette dimension de l'inconscience se génèrent les mythes auxquels nos deux auteurs font appels. Aragon, on l'a vu, retrouve le mythe de la femme fatale à travers les prostitués du passage. Mandiargues quant à lui entraîne son récit dans la fiction du mythe au moment où le personnage féminin énonce sa seule parole, "Echidné," qui renvoie à une déesse mi-humaine mi-serpent que l'on trouve dans le mythe Grec de Circé. Circé est la magicienne de l'Odyssée qui possède un pouvoir métamorphique sur les êtres qu'elle envoûte. Elle fait écho au mouvement du regard des flâneurs de nos textes qui leur permette de s'investir dans l'espace de leurs désirs inconscients lesquels prennent alors le pas sur la vision d'ensemble du passage et par là le métamorphose. Le regard devient le lieu de la métamorphose, comme cette femme-poisson qui vient arrêter la marche d'Aragon (Aragon 32).

Mandiargues, tout en suivant ce principe d'un regard métamorphique, fait basculer son texte dans la dimension du fantastique. L'écrivain reprend à peu près tous les éléments propres au texte

d'Aragon,<sup>8</sup> mais au lieu de rester attaché à un mode de perception qui reste en équilibre entre réalité et irréalité, il plonge son récit dans une fiction proche de l'horreur.

Mandiargues utilise l'intensité du regard propre au flâneur mais elle n'est plus dans son texte que le signe de l'impuissance du promeneur. En effet le narrateur ne peut plus bouger son corps ni fuir le danger dont il est conscient, car la vision que lui a offert son regard l'a plongé dans un état proche de l'hypnose:

Je me rappelais parfaitement la succession de ces rencontres, mais le sentiment de temps n'y intervenait pas davantage que dans une hallucination qui m'eût ainsi promené en un monde aussi extravagant, et où les extravagances se fussent déroulés avec autant de naturel qu'en celui-ci; car rien non plus ne choquait ma raison, si toutefois c'était bien encore la raison qui gouvernait mon être. (Mandiargues 101-102)

Le narrateur entre dans un mode de perception hallucinatoire qui brouille les pistes de la lecture parce que le lecteur finit par ne plus savoir sur quel plan se déroule l'histoire qu'il découvre. Le narrateur fait-il un cauchemar ou devient-il réellement à la fin du récit un être hybride et monstrueux? Le regard du flâneur peut donc être dangereux dans le sens où il s'empare de la conscience de l'observateur pour l'entraîner dans un espace fantasmagorique inattendu où il peut perdre toute forme d'identité humaine.

C'est pourquoi l'aspect aquatique du passage dont nous parle déjà Aragon prend une dimension beaucoup plus grande chez Mandiargues: "L'atmosphère aquatique qui est commune à toutes ces galeries vitrées . . ." (Mandiargues 93). Ce ne sont pas les fonds cachés des mers que l'on découvre ici mais le sombre aspect des objets et des êtres. Cette découverte comporte un aspect fascinant tant que l'on reste spectateur de ce qui se passe dans l'aquarium mais cela peut devenir inquiétant si l'on se retrouve soudainement dans l'aquarium, au milieu des poissons, comme dans la nouvelle de Mandiargues:

A ce moment, déjà, il me semble bien voir dans la glace le reflet d'une silhouette sombre derrière moi, quelque chose de fugitif et de vaguement menaçant comme la lente approche d'un très gros poisson que l'on distingue à peine derrière la vitre . . . (Mandiargues 94)

Cette ombre qui se révèle être par la suite une femme étrange, entre dans le champ visuel du narrateur comme une apparition. Cette femme semble être la personnification même du passage avec lequel elle présente le même aspect hétéroclite:

. . . qu'une vague ressemblance avec les visages de certaines statues de l'île de Chypre, avec celui du Saint Suaire qui est à Turin et avec ceux de la Judith et quelques anges de Boticelli. (Mandiargues 103)

En définitive, comme le lieu où elle se trouve, cette femme devient le lieu de passage puisque c'est par son intermédiaire et en la suivant que le narrateur se métamorphose en "homme-caïman." Ainsi la métamorphose est prise au pied de la lettre par Mandiargues. Le narrateur se transforme en poisson, pris dans le jeu de transformation que sa contemplation impliquait. En quelque sorte, sa métamorphose commence dans le passage qui devient le lieu de son devenir avant de se faire définitivement sur la table d'opération de la scène finale.

Le passage semble être le lieu idéal de la "magique circonstancielle" dont nous parle Breton dans *L'Amour fou*.<sup>9</sup> Le passage, lieu poétique, est transgressé par l'imagination et les désirs du flâneur qui le traverse. Il donne alors accès à un espace fuyant que le regard et l'imagination du promeneur viennent redéfinir constamment. Le passage n'est plus un simple couloir marchand mais un espace dans lequel se définit un mouvement métamorphique où le flâneur perd l'unicité de sa personne pour être introduit dans une dimension multiple de lui-même. Peut-on alors se perdre dans le passage? Aragon ne s'y égare pas car son regard et sa marche lui communiquent une nouvelle image du monde et de lui-même. Le narrateur de la nouvelle de Mandiargues, au contraire, est dépouillé de ses caractéristiques humaines pour être lancé dans un devenir monstrueux qui donne au récit sa dimension fantastique. Nous retrouvons dans les deux cas le sens rituel du "passage" qui est le changement d'un état d'être à un autre et qui est propre à toute forme d'initiation.

*Jean-Xavier Ridon is a doctoral student at the University of Illinois at Champaign-Urbana.*

### Notes

1. Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1953.
2. Pieyre de Mandiargues, André. "Le Passage Pommeraye." *Le Musée noir*. Paris: Gallimard/Folio, 1974.
3. Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1958.
4. Barthes, Roland. *La Tour Eiffel*. Lausanne: Delpire éditeur, 1964.
5. Borges, Jorge-Luis. *Aleph*. Paris: Gallimard, 1967.
6. Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Idées Gallimard, 1963.

7. On retrouve la même idée dans l'article d'André Breton intitulé "Langage des pierres" (*Perspective Cavalière*. Paris: Gallimard, 1970), dans lequel il nous parle de la signification que prend pour lui la découverte de certains objets:

Nous sommes tout au désir, à la sollicitation grâce seulement auxquels à nos yeux l'objet requis va pouvoir s'exalter. Entre lui et nous, comme par osmose, vont s'opérer précipitamment, par la voie analogique, une série d'échanges mystérieux. ("Langage des pierres" 150)

8. Il est certain que Mandiargues au moment où il écrit sa nouvelle sur le passage Pommeraye connaît le texte d'Aragon dont il s'est certainement inspiré.

9. Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.








# 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

|  |   |
|--|---|
| <i>Pourparlers de la poésie: An Interview</i><br>with Michel Deguy . . . . . | 1 |
| <i>Ken Mayers</i>  |   |

|   |    |
|---|----|
| Nom du père / nom d'auteur:<br>les origines énigmatiques du <i>Fresne</i> . . . . . | 21 |
| <i>Anne Andrews Chapman</i>   |    |

|   |    |
|---|----|
| Le Passage ou l'architecture du devenir . . . . . | 39 |
| <i>Jean-Xavier Ridon</i>                          |    |

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Le Trait qui lie: + . . . . . | 51 |
| <i>Alicia J. Tolbert</i>      |    |

|   |    |
|---|----|
| Réseaux et frontières:<br>réflexions sur la création butorienne . . . . . | 63 |
| <i>Thierry Belleguic</i>  |    |

|   |    |
|---|----|
| SYNOPSIS: François Rabelais—a Symposium . . . . . | 79 |
| <i>Guy Bennett</i>                                |    |

|  |    |
|--|----|
| The <i>cartes postales</i> of Michel Butor,<br>Symposium Keynote Speaker . . . . . | 83 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| UCLA FRENCH DEPARTMENT<br>DISSERTATION ABSTRACTS . . . . . | 89 |
|--|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| Ordering Information . . . . . | 91 |
|--------------------------------|----|

