

# Frantz Fanon et l'expression théâtrale<sup>1</sup>

Christiane CHAULET ACHOUR<sup>2</sup>

Mettre en synergie ce nom d'écrivain – de plus en plus illustre au fil des décennies depuis sa mort en 1961 – et une expression et pratique artistiques, permet de visiter son entrée en écriture, à travers les témoignages de ses proches ou de ceux qui l'ont côtoyé ; à travers, aussi, ses écrits postérieurs dans la dizaine d'années où ils ont été publiés. On y trouve des traces pérennes de son intérêt pour le théâtre.

En esquissant ce parcours, on ouvre ou renouvelle les corpus : même s'il n'est pas évident de penser enseigner les pièces de Fanon<sup>3</sup>, elles sont intéressantes pour le chercheur ; on peut s'interroger sur les influences reçues et le processus, ou pas, d'intertextualité ; on peut apprécier l'importance, dans cette vie-météorite, de ces « juvenilia » ; on peut mesurer enfin combien l'expression théâtrale permet d'entendre sa voix dictant ses textes à Josie d'abord puis à Marie-Jeanne Manuellan, textes émaillés de mini-saynètes illustrant les problématiques des trois essais édités de son vivant. Cette animation théâtrale de ses essais participe certainement, de notre point de vue, de l'efficacité de la transmission de ses idées et de ses convictions et de la séduction de ses textes.

## Juvenilia : deux pièces

Depuis l'étude sur l'œuvre de Frantz Fanon par Renate Zahar et la première biographie consacrée à l'écrivain par Peter Geismar, l'existence de ces pièces de théâtre est signalée<sup>4</sup>. Dans son *Portrait* – dont la lecture est encore incontournable aujourd'hui malgré d'autres biographies parues depuis – Alice Cherki s'y attarde un peu plus longuement. Rappelant les nombreuses lectures de Fanon, son attrait pour la poésie et, à l'inverse, son peu d'intérêt pour le roman, elle ajoute :

« Il s'essaie à l'écriture théâtrale ; des fragments mais aussi deux pièces abouties, *Les Mains parallèles* et *L'œil se noie*. Il envoie la première à Jean-Louis Barrault, d'après ce que nous confia Josie Fanon dans les années quatre-vingt, mais sans recevoir de réponse. Il s'agissait essentiellement de la mise en scène de thèmes philosophiques et plus particulièrement d'une réflexion sur « l'action » [...] les titres mêmes de ces pièces

---

<sup>1</sup> Cet article se veut, bien évidemment, un partage d'amitié avec Violaine. Mais aussi avec Patrick, notre première rencontre chez Emmanuel Fraisse à Rouen, en octobre 1999, ayant été marquée par un échange passionnant sur Fanon, François Tosquelles et la psychothérapie institutionnelle, échange qui m'a beaucoup apportée.

<sup>2</sup> Professeure émérite de l'Université de Cergy-Pontoise et de l'Université d'Alger.

<sup>3</sup> Au moment où l'oralité redevient la panacée de la réussite avec les nouvelles dispositions pour le baccalauréat, il est amusant de voir les vertus vantées par un manuel pour adultes d'expression théâtrale : entretenir la mémoire et l'agilité, préserver le lien social, favoriser la coopération et les moments de convivialité. Les exercices proposés portent sur le corps, la voix, la mémoire, la connaissance de soi, la connaissance de l'autre, le jeu dramatique. A tous ces titres, l'usage de Fanon serait très profitable...

<sup>4</sup> Renate Zahar, *L'œuvre de Frantz Fanon*, Paris, Petite collection Maspero, 1970, p. 6. Signalant sa résidence à Lyon pour ses études de médecine à partir de 1946, « Au cours de ces années, il écrit quelques drames, demeurés inédits ». Une dizaine de pages concises qui donnent l'essentiel de la vie de Fanon. L'ouvrage est ensuite consacré à son œuvre.

évoquent l'ancrage de la pensée et de l'acte dans le corps et les sens. Quoiqu'il en soit, au cours de ses nombreux déplacements, notamment entre Alger et Tunis, elles furent égarées<sup>5</sup> ».

L'ouvrage de son frère Joby, en 2004, change la donne puisqu'un chapitre est consacré à « Frantz Fanon dramaturge » dans lequel des informations peuvent être recueillies malgré le désordre de la rédaction et la perception qu'a, alors, l'aîné de la trajectoire de son cadet<sup>6</sup>. Joby date l'écriture de ces pièces en 1949. Frantz lui apprend « qu'il vient de terminer la rédaction d'une pièce de théâtre qu'il a intitulée *L'œil se noie* et que la tragédie dont le titre est *Les mains parallèles*, est en bonne voie ». Joby Fanon cite des passages des pièces dont il n'a pas détruit les manuscrits contrairement à ce que Frantz lui avait demandé ; il les entrecoupe de ses propres remarques sur le destin de son frère.

Récemment, depuis 2015, ces pièces peuvent être lues grâce aux recherches de Jean Khalfa et Robert Young. Elles forment le premier ensemble des inédits ou introuvables de leur volume, *Frantz Fanon, écrits sur l'aliénation et la liberté*<sup>7</sup>.

Leur édition et l'analyse très systématique qui en est proposée est de Robert Young. Nous en reprenons quelques éléments marquants, renvoyant pour un décryptage plus poussé aux analyses du critique. Une note précise le cheminement des manuscrits, de leur perte supposée à leur dépôt à l'IMEC.

R. Young rapporte, tout d'abord, la passion de Fanon pour le théâtre : il fréquenta assez assidument Les Célestins, le théâtre de Lyon qui proposa, au cours des années où il y résida, 252 spectacles. Les pièces de Sartre, le *Caligula* de Camus, *Partage de Midi* de Claudel font partie de la bibliothèque de Fanon et on peut déceler certaines influences dans ses pièces. Par ailleurs François Tosquelles a témoigné de la connaissance profonde qu'avait Fanon de la tragédie classique française<sup>8</sup>. Ces pièces, comme beaucoup de pièces de cette époque appartiennent à un théâtre d'idées :

« Pour autant, ces pièces ne sont pas uniquement cérébrales : en vertu de la langue particulière de Fanon, elles apparaissent comme des "choses vécues", profondément charnelles, débordantes d'émotions, où les sensations du corps tremblant, éparpillé, sont autant mises en valeur que celles de la psyché et sont souvent indissociables de celles-ci, [mettant en pratique un des arguments de Nietzsche sur l'usage de la sensualité]<sup>9</sup> ».

R. Young affirme : « Cette psychologie somatique différencie le théâtre de Fanon de toutes les autres influences citées plus haut ». Elles se distinguent aussi des pièces françaises contemporaines par l'influence majeure de Césaire dans la langue de Fanon<sup>10</sup>, le Césaire à la langue dense, surréaliste. Il n'y a par contre aucune référence à la négritude. Dans sa pratique de la langue de Fanon, R. Young fait sienne une appréciation de Joby Fanon : « Le mot doit être mouvement de pénétration et d'émergence. Il doit être un mouvement soutenu par le mouvement<sup>11</sup> ». C'est bien dans la pièce, *L'Œil se noie*, que l'on trouve cette tirade de Lucien, frère de François :

---

<sup>5</sup> Alice Cherki, *Frantz Fanon – Portrait*, Le Seuil, 2000, p. 30.

<sup>6</sup> Joby Fanon, *Frantz Fanon – De la Martinique à l'Algérie et à l'Afrique*, L'Harmattan, 2004, chapitre XIV, p. 129-134.

<sup>7</sup> Aux éd. de La Découverte, 2011. Ce volume s'ajoute aux *Œuvres complètes* éditées par le même éditeur ainsi qu'à la traduction française de la biographie de David Macey (2000).

<sup>8</sup> François Tosquelles, « Frantz Fanon à Saint-Alban, *L'Information psychiatrique*, vol. 51, n°10, décembre 1975, p. 1073-1074. Une soirée, Fanon « analysa l'espace de la tragédie puis explora les limites du champ d'action psychiatrique à l'aide d'exemples empruntés au théâtre classique ».

<sup>9</sup> R. Young, op. cit., p.16-17 et note 3.

<sup>10</sup> C'est tout de suite après et, pour certains points parallèlement, que Fanon travaille à ce que deviendra son premier essai, *Peau noire masques blancs*, dans lequel nous avons déjà étudié la forte présence de Césaire.

<sup>11</sup> Joby Fanon, op. cit., p. 130, 141.

« Il me faut des mots qui ont des bottes de sept livres.  
Des mots, dites-vous ?  
Mais des mots de couleur de chair trépidante.  
Des mots couleur de montagnes en rut.  
De villes en feu.  
De morts ressuscités.  
Des mots, oui, mais des mots étendards  
Des mots glaives.  
L'amour qui vous fait vivre à la puissance seconde.  
Un mot,  
mais un mot étranglé par la vie,  
hérissé de vie  
Un mot qui a soif,  
qui a faim,  
qui crie  
pleure  
appelle  
s'absorbe  
et se  
perd <sup>12</sup>».

Les sous-titres de R. Young sont très indicatifs de la progression de son analyse : « L'affrontement de l'ordinaire et de l'absolu », Un « travail d'exorcisme personnel » selon l'expression de Maspero qui avait envoyé la pièce à lire à Claude Lanzmann. Selon Peter Geismar<sup>13</sup>, « Fanon composa ses pièces pour apaiser l'anxiété de se trouver, pour reprendre les termes de Karl Jaspers, dans une "situation limite" psychique à Lyon, où il se sentait étranger à la fois à la communauté blanche et à la communauté noire. Ce commentaire est assurément d'une remarquable clairvoyance pour l'analyse de *L'Œil se noie*<sup>14</sup> ». Le récit que François fait à Ginette de son rêve de lynchage trahit cette angoisse forte. Le troisième sous-titre explore les « questionnements existentialistes », dans un dialogue critique avec Sartre que l'on retrouvera dans l'essai de 1952.

Cette première pièce est très intéressante, de mon point de vue, même si Robert Young trouve *Les Mains parallèles*, plus substantielle. Pour celle-ci, il met en valeur « la question du langage et de sa relation à l'action », « l'au-delà des illusions ». Dans sa conclusion, Robert Young affirme : « Les deux pièces de Fanon mettent en scène de jeunes hommes qui réagissent contre l'ordre politique, social et familial. Le premier le rejette, le second cherche à le renverser<sup>15</sup> ».

F. Fanon est donc entré dans l'arène de l'écriture par le théâtre, expression qu'il abandonne avant même son expérience algérienne. Mais ne peut-on pas déceler dans les écrits qui jalonnent les neuf années qui lui restent à vivre une marque du théâtre, introduite autrement dans l'écriture ?

## **Théâtralité et engagement**

On a connu assez vite la manière de travailler de Fanon : il dictait ses textes ; ce que l'on peut considérer comme une mise en voix pour une mise en écriture. Josie Fanon a

---

<sup>12</sup> R. Young, op. cit., p. 23 et *L'Œil se noie*, scène 3, p. 78. Comment ne pas se souvenir du *Cahier d'un retour au pays natal* : « ...des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de marée... »

<sup>13</sup> Peter Geismar, *Frantz Fanon*, The Dial Press, New York, 1969.

<sup>14</sup> R. Young, op. cit., p. 31.

<sup>15</sup> R. Young, op. cit., p. 64.

témoigné de l'écriture de *Peau noire masques blancs* que Fanon lui dictait, « arpentant la pièce à la manière d'un acteur déclamant son rôle<sup>16</sup> ». En juillet 2012 au colloque international à Alger pour les 50 ans de l'indépendance, « Esprit Frantz Fanon », Marie-Jeanne Manuellan témoigna du « secrétariat » plus qu'actif qu'elle assura pour lui : il lui avait demandé de venir à 7h du matin à l'hôpital pour ne pas gêner le travail du service, pour lui dicter *L'An V de la Révolution algérienne* :

« "Dicter" n'est pas le mot juste ; en fait, Fanon, sans le moindre papier en mains "parlait" son livre, à voix haute, tout en marchant de long en large dans la pièce. Ses phrases s'enchaînaient, semblait-il, "toutes seules". Mais les grandes lignes des chapitres avaient déjà été élaborées dans sa tête. "Le livre est là..." disait-il, posant sur son grand front le bout de son index. [...] Ses phrases se déployaient, s'enchaînaient, sans presque de rupture, au rythme même de son corps allant et venant devant le bureau sur lequel j'écrivais, comme si de ce rythme surgissaient les mots qui disaient sa pensée<sup>17</sup> ».

Pour *Les Damnés de la terre*, les choses se sont passées autrement dans la mesure où Fanon était déjà malade, la « dictée » s'est faite à la maison mais toujours au rythme de la marche et de la voix.

Je notais précédemment que Fanon avait abandonné la pratique de l'expression théâtrale, au sens propre du terme, après ses premières pièces. Il y a sans doute plusieurs raisons : le silence de Jean-Louis Barrault, la sollicitation d'autres aventures d'écriture et leur réalisation par l'édition. *Peau noire masques blancs* lui ouvre le chemin de l'essai qu'il a magistralement arpenté. On peut penser aussi que son immersion dans la résistance algérienne au colonialisme, sa volonté d'être Algérien, ne pouvait se réaliser par le théâtre qui reste une expression artistique intimement en phase avec les cultures d'un peuple. D'autres dramaturges algériens vont s'illustrer dans ce théâtre de la résistance comme Kateb Yacine ou Henri Kréa. A quel public aurait-il pu adresser sa parole théâtrale ?

Il me semble, néanmoins, que ses essais sont parsemés de « saynètes » illustrant ses idées et ses thèses et ce, dès son premier article « Le syndrome nord-africain » où il met littéralement en scène les patients et les médecins. Le procédé est repris aussi dans *Peau noire masques blancs*, jalonné de ces mises en scène.

C'est ainsi qu'on peut relire l'arrivée au Havre du jeune Martiniquais qui malgré son entraînement pour perdre son accent, met les « r » au mauvais endroit. Un exemple encore plus parlant, quand on pense au théâtre, est donné dans le chapitre 5 de l'essai, « L'expérience vécue du Noir », exemple digne de toute anthologie sur le combat contre le racisme et pour le respect de l'altérité.

Sur le plan de la structure d'ensemble, ce chapitre constitue le centre même de l'essai, son acmé. Fanon revit son expérience personnelle pour son lecteur, en la mettant en scène avec sarcasme, mêlant passages lyriques et véhéments, anecdotes significatives et tentatives de rationalisation pour faire entrer dans « le cercle infernal » du racisme. Expérience vécue du Noir...

« "Sale nègre !" ou simplement : "Tiens, un nègre !" »

J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets ».

---

<sup>16</sup> Pierre Bouvier, *Aimé Césaire – Frantz Fanon – Portraits de décolonisés*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Il s'appuie sur un des rares entretiens donnés par Josie Fanon à Abdelmadjid Kaouah, « Entretien exclusif avec Mme Josie Fanon », *Révolution africaine*, 11 décembre 1987, p. 33.

<sup>17</sup> Catalogue-programme des éditions APIC-Alger, p. 10-11. En 2017, Marie-Jeanne Manuellan est revenue sur cette collaboration marquante dans un ouvrage, *Sous la dictée de Fanon*, L'Amourier éditions.

L'entrée dans le monde du Blanc est un choc : le Noir n'a jamais vécu cela chez lui, parmi les siens où les Blancs sont minoritaires. Ici, « le Noir n'a plus à être noir, mais à l'être en face du Blanc » :

« "Tiens, un nègre !" C'est un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissai un sourire.

"Tiens, un nègre !" C'était vrai. Je m'amusai.

"Tiens, un nègre !" Le cercle peu à peu se resserrait. Je m'amusai ouvertement.

"Maman, regarde le nègre, j'ai peur !" Peur ! Peur ! Voilà qu'on se mettait à me craindre. Je voulais m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela m'était devenu impossible ».

Reviennent avec force les légendes, les histoires et les anecdotes : « Alors le schéma corporel, attaqué en plusieurs points, s'écroula, cédant la place à un schéma épidermique racial ».

Tout à coup le sujet qui résiste de toutes ces forces à cette « thématization » ne peut pas ne pas sentir sa désintégration, cette transformation de lui-même en objet :

« Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, - et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers et surtout, et surtout : "Y a bon banania" [...] Je voulais tout simplement être un homme parmi d'autres hommes. J'aurais voulu arriver lisse et jeune dans un monde nôtre et ensemble édifier ».

La solution est d'abord d'accepter rationnellement d'être assigné à son origine d'ancêtres esclaves. Mais les agressions continuent :

« Où me cacher ?

-Regarde le nègre !... Maman, un nègre !... Chut ! Il va se fâcher... Ne faites pas attention, monsieur, il ne sait pas que vous êtes aussi civilisé que nous...

Mon corps me revenait étalé, disjoint, rétamé, tout endeuillé dans ce jour blanc d'hiver. Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid ; tiens, un nègre, il fait froid, le nègre tremble, le nègre tremble parce qu'il a froid, le petit garçon tremble parce qu'il a peur du nègre, le nègre tremble de froid, ce froid qui vous tord les os, le beau petit garçon tremble parce qu'il croit que le nègre tremble de rage, le petit garçon blanc se jette dans les bras de sa mère : maman, le nègre va me manger.

Alentour le Blanc, en haut le ciel s'arrache le nombril, la terre crisse sous mes pieds et un chant blanc, blanc. Toute cette blancheur qui me calcine...

Je m'assieds au coin du feu et je découvre ma livrée ».

Le mouvement est d'abord de se mettre en colère, de créer un scandale : mais le Blanc se dérobe à toute explication, refuse au Nègre « toute participation ». Alors une seule solution subsiste : s'affirmer en tant que Noir, s'affirmer par la race : « puisque l'autre hésitait à me reconnaître, il ne restait qu'une solution : me faire connaître ».

Les questions que Fanon a posées dès le début de son essai reviennent, lancinantes : comment démolir le mythe du nègre, comment anéantir le préjugé de couleur, comment faire reculer la haine et faire advenir l'amour, comment introduire du rationnel dans l'irrationnel ?

Il faut à tout prix ne plus être le jouet des Blancs comme le sont les nègres dans *La Putain respectueuse* de Sartre, dans *Native son* de Richard Wright (*Un enfant du pays*), dans *If he hollers, let him go* de Chester Himes (*S'il braille, lâche-le*). Pourtant, aussi belle que soit cette espérance de la négritude, il ne peut s'y tenir car « Je me sens une âme aussi vaste que le monde ». D'autres voies seront à découvrir que Fanon exposera dans le chapitre 4 des *Damnés de la terre*.

On ne peut reprendre tous les exemples mais le lecteur retrouvera sans peine cette théâtralisation d'une pensée. Dans *L'An V de la révolution algérienne*, il faut relire « L'Algérie se dévoile » sur la transformation de la femme algérienne qui, avec la résistance, change de statut et de comportement. On vit avec elle, dans son corps, ces transformations.

Assia Djebar s'en souviendra dans *Les Enfants du nouveau monde* pour un de ses personnages.

*Les Damnés de la terre* fait également une place enviable au langage théâtral. De plus, le premier chapitre, « De la violence » se conclue pratiquement par une longue citation de la pièce de Césaire, *Et les chiens se taisaient* :

« Il est bon de rappeler l'une des pages les plus décisives de sa tragédie où le Rebelle (tiens !) s'explique » écrit-il avant de citer la scène du dialogue entre le Rebelle et la mère, à l'appui de sa démonstration qui, prenant appui sur le théâtre, revient à l'Algérie :

« La violence du régime colonial et la contre-violence du colonisé s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire. Ce règne de la violence sera d'autant plus terrible que le peuplement métropolitain sera important ».

Plus loin dans le chapitre 4, « Sur la culture nationale », pour illustrer l'émergence de cette culture après l'indépendance d'un pays, il cite le poème-théâtre de Keita Fodeba, « Aube africaine » sur plusieurs pages. Et comment ne pas lire la conclusion des *Damnés de la terre* comme l'ultime message que, sur la scène de la décolonisation semée de morts, le militant-écrivain adresse aux siens ? On comprend alors le nombre de fois où les textes de Fanon ont donné lieu à des lectures et des montages poétiques.

## Du tragique et du mouvement

### *Une vision tragique...*

L'étude pionnière de Philippe Lucas<sup>18</sup>, soutenue en thèse sous la direction de L. Goldmann et éditée en Algérie, analyse la pensée tragique de Fanon, pensée tragique au sens donné par G. Lukàcs. C'est dans le premier essai que P. Lucas analyse cette « vision tragique » avec la coexistence du oui et du non : oui et non à l'Europe, oui et non à la violence. L. Goldmann écrivait dans *Le Dieu caché* : « Il n'y a pour la conscience tragique, ni degrés, ni passage ou approche [...] Elle ignore le plus ou le moins pour ne connaître que le tout ou le rien<sup>19</sup> ».

« C'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de ma liberté » écrit Fanon. Et dans la conclusion du même premier essai, il reprend même la formule pascalienne : « Nous sommes embarqués ». Toutefois, contrairement à Pascal, la vision fanonienne ne se caractérise pas par un refus non-historique du monde et par la croyance en l'incapacité de toute action humaine de transformer un monde mauvais<sup>20</sup>. De *Peau noire masques blancs* aux *Damnés de la terre*, la trajectoire de Fanon démontrera la transformation possible du monde par une série de substitutions où le "Je", solitaire et tragique, de l'intellectuel noir rejoint d'abord le « nous Algériens » puis s'amplifie dans le « Nous camarades des trois continents », les "nous" ouvrant à la solidarité et à l'action. On peut rappeler la définition que Lucien Goldmann donnait dans *Le Dieu caché* pour l'appliquer à Fanon : « la révolution, c'est l'engagement des individus dans une action qui comporte le risque, le danger d'échec, l'espoir de réussite, mais dans laquelle on joue sa vie ».

---

<sup>18</sup> Philippe Lucas, *L'Œuvre de Frantz Fanon. Contribution à une anthropologie de la libération*, Alger, SNED, 1971. Docteur ès lettres, professeur à l'université de Lyon-II-Lumière, a été président de l'université.

<sup>19</sup> Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1959, p. 61.

<sup>20</sup> Références ici aux p. 118 et 158 du *Dieu caché*, dans l'analyse de P. Lucas.

### *Une parole d'orateur...*

A la fin de son roman, *Le Projet Fanon*, John Edgar Wideman<sup>21</sup> privilégie l'intervention de Fanon à la conférence d'Accra comme représentant du GPRA, dans une véritable mise en scène puis, en post-scriptum, il revient à sa source, l'universitaire, le Pr. Peter Worsely qui a qualifié le discours de Fanon d'électrisant, « une expérience à faire battre le cœur plus fort... remarquable non seulement par sa force analytique mais aussi par le feu et le brio avec lesquels il fut prononcé, qui étaient des plus rares ». Worsely note qu'il a vu Fanon près des larmes en prononçant son discours. Plus tard, lui ayant demandé pourquoi, il eut cette réponse, rapportée par David Macey. Il avait été soudain submergé « par la pensée qu'il allait se retrouver juché sur l'estrade devant une congrégation de représentants de mouvements nationalistes africains, pour tenter de les convaincre que la cause algérienne était digne d'intérêt, au moment où des hommes mouraient et étaient torturés dans son pays parce qu'ils défendaient une cause si juste qu'elle aurait dû susciter un soutien automatique de la part d'êtres humains rationnels et progressistes ».

### *Une présence en mouvement...*

« C'était en 1956, à l'hôpital psychiatrique de Blida. Fanon rieur, Fanon en colère, Fanon au regard tantôt pétillant de malice, tantôt sobre et tragique, mais Fanon toujours en mouvement. Même vêtu de la traditionnelle blouse blanche médicale impeccablement coupée, vous vous déplacez comme un danseur à la fois très vite et sans hâte...<sup>22</sup>»

---

<sup>21</sup> John Edgar Wideman, *Le Projet Fanon*, roman, NRF Gallimard, 2008.

<sup>22</sup> Alice Cherki, « Frantz Fanon », p. 88 de Leïla Sebbar, *Voyage en Algérie autour de ma chambre – Abécédaire*, éd. Bleu Autour, 2003.