

MICHEL COLLOT

Un paysage objectif ?

MICHEL COLLOT

Professeur de littérature française à l'université Paris III Sorbonne nouvelle où il dirige le centre de recherche « Écritures de la modernité » associé au CNRS, il a publié de nombreux essais sur la poésie moderne et sur le paysage, ainsi que plusieurs recueils de poèmes. Derniers livres publiés : *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours* (Paris, José Corti, 2005) ; *Le Corps cosmos et De Chair et d'air* (Bruxelles, La Lettre volée, 2008).

Le paysage a partie liée de longue date avec le lyrisme, notamment en Europe depuis le romantisme, qui nous a appris à voir en tout paysage « un état de l'âme » ; mais dès le début de notre ère, en Chine, la qualité d'un poème était évaluée en fonction du « sentiment-paysage » qui s'en dégageait². Cette relation intime tient à la définition même du paysage, qui n'est pas le pays, mais une image du pays, tel qu'il s'offre au regard d'un observateur. Ce n'est donc jamais une réalité tout à fait objective, mais toujours une construction plus ou moins subjective. C'est pourquoi il a trouvé une de ses expressions privilégiées dans la poésie lyrique, qui ne vise pas à en décrire l'aspect extérieur, mais à en rendre la résonance intérieure.

Mais, à force de projeter ses états d'âme sur le paysage, le poète risque de ne plus le voir, et de le réduire au rôle d'un simple miroir où se contempler narcissiquement. On a reproché aux romantiques de nier ainsi la réalité et l'altérité du paysage, au profit de l'illusion lyrique d'une totale fusion du moi et du monde. Et les poètes

modernes, dénonçant cette *pathetic fallacy*, se sont parfois détournés du paysage, considéré comme porteur d'un lyrisme dépassé.

D'autres ont cherché à promouvoir une tout autre approche du paysage, plus objective et plus respectueuse de sa « qualité différentielle », en évitant d'y associer des représentations qui n'ont rien à voir avec lui. Francis Ponge, par exemple, cherchant à décrire le mimosa, écarte les souvenirs d'enfance qu'évoque en lui cet arbuste, pour atteindre « le mimosa sans moi »³. C'est cette double dimension, objective et critique, d'une poétique moderne du paysage qu'explorèrent de jeunes écrivains comme Michaël Batalla et Olivier Domerg, qui prennent volontiers leurs distances vis-à-vis d'une conception de la poésie confondue avec le lyrisme, en écartant la tentation de l'image et du *pathos*.

Cette démarche se heurte à une objection majeure : si le paysage est une image du pays, élaborée à partir du point de vue d'un sujet, l'écriture peut-elle produire un « paysage objectif » et sans image, un paysage littéral voire littéraliste ? L'intérêt passionné de ces deux poètes pour le paysage me semble aller à l'encontre de cette hypothèse, et leur œuvre se situe au-delà du clivage habituel entre lyrisme et littéralisme ; elle relève à mes yeux plutôt d'une forme paradoxale de lyrisme : un « lyrisme de la réalité » pour reprendre l'expression de Reverdy⁴.

Le paysage, nous l'avons vu, nous oblige à nous défaire des oppositions binaires dans lesquelles s'enferment et s'enferment trop souvent notre pensée et nos débats artistiques et littéraires. Il peut aujourd'hui inspirer aussi bien des poètes qui se réclament plus ou moins du lyrisme, comme James Sacré qui a publié en 2006 un livre intitulé *Broussaille de prose et de vers : où se trouve pris le mot paysage*⁵, que des tenants de l'objectivisme ou du littéralisme, comme Jean-Marie Gleize, qui a écrit récemment au début d'un texte accompagnant des photographies de Fabienne Barre : « Je suis entré dans le paysage »⁶. Puisque le paysage remet en cause la distinction entre le sujet et l'objet, il n'est pas étonnant que les poèmes qu'il suscite puissent être à la fois objectifs et lyriques : c'est du moins le cas de ceux que je voudrais évoquer ici.

Poèmes paysages maintenant

Michaël Batalla a intitulé la série de textes qu'il a consacrés à ce motif *Poèmes paysages maintenant* : ce titre exprime le désir de rapprocher le monde et les mots au point de les confondre, et l'actualité d'une telle démarche. Elle consiste d'abord en « un travail systématique d'observation des paysages »⁷, qui en recense tous les éléments :

Je regarde le paysage je compte les occurrences de chaque chose
j'épie le jeu des rapaces avec le vent je l'étudie l'examine je fixe
l'une après l'autre les intersections des lignes je guigne je me livre
à une scrupuleuse inspection à l'inventaire rigoureux des éléments
de composition (PPM 7-8).

L'instrument de cet « inventaire » du visible, c'est « le regard de telle sorte qu'on le parle » cher à Ponge⁸. Un regard attentif, qui « étudie », « examine » et « analyse » les composantes du paysage : « j'observe remarque mate lorgne analyse je zieute je regarde tout ce qui est devant moi » (PPM 8). Un pur regard, auquel le poète évite de mêler ce qu'il pense ou ce qu'il ressent : il s'efforce à quelque temps à regarder ce paysage à (s) se concentrer sur ce paysage à faire l'effort de ne pas réfléchir [...] regarder c'est tout » (PPM 7). Il en résulte une description des plus précises, qui s'apparente parfois au relevé d'un géomètre, et qui recourt au vocabulaire le plus technique : « cône », « angle », « tangente » et « tétraèdre » acquièrent ainsi droit de cité en poésie.

Cette géométrisation du paysage peut paraître d'une modernité agressive ; elle s'inscrit pourtant dans une vénérable tradition : celle des traités de perspective, qui ont accompagné en Europe l'émergence d'un art du paysage, qui a toujours été associé à l'architecture. Et elle peut s'autoriser aussi de l'exemple de Cézanne, qui invitait les peintres à « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône »⁹. On a ainsi affaire à une sorte de « paysagisme abstrait »¹⁰,

qui n'est pas purement subjectif, puisqu'il procède d'une rencontre avec les choses. Dans l'expérience du paysage, le sentir est inséparable d'un ressentir : ainsi « la forme du mont Ventoux » et sa « perception » ne peuvent que produire « le sentiment du mont Ventoux » (PPM 40).

Il y a donc ici un lyrisme paradoxal, que je qualifie d'objectif¹³ : il n'exprime pas des sentiments personnels (même s'ils affleurent parfois), mais les émotions qu'éprouve tout sujet qui sort de lui-même pour aller à la rencontre du monde. Les trois mots réunis par le titre du recueil reconstituent l'antique triade qui est au fondement de toute poésie : *anthropos*, *cosmos*, *logos*. Ils renouent ainsi le rapport entre la parole poétique et le monde, qu'une certaine modernité avait distendu en s'enfermant dans la « clôture du texte ». Ils soulignent l'actualité voire l'urgence d'une telle démarche : la menace écologique nous a appris que le paysage est fragile, et qu'il importe de le cultiver, à tous les sens du terme. Le quatrième poème-paysage, qui évoque les vignobles de la vallée de la Marne, nous ramène d'ailleurs à l'une des origines de l'écriture, qui est l'agriculture ; il nous rappelle que le mot *page* vient du latin *pagina*, qui désignait un carré de vignes. Avec des moyens d'expression parfaitement modernes et originaux, ces poèmes s'inscrivent dans la plus profonde tradition pour renouveler un des gestes fondateurs de toute civilisation humaine : la culture du paysage.

Cet attachement à la terre et à l'expérience sensible n'empêche nullement Michaël Batalla d'expérimenter les ressources des nouvelles technologies. Bien au contraire, ces nouveaux médias lui permettent d'exprimer des aspects jusqu'alors peu explorés du paysage. Ainsi des enregistrements qui mêlent à la voix du poète un écho de l'ambiance sonore du paysage, pour en évoquer la *Stimmung*¹⁴ ; ou des « vidéo-poèmes », qui associent le son, l'image et le mouvement pour restituer les multiples dimensions de l'expérience paysagère. L'un d'entre eux, intitulé *Paysages maintenant*, a été présenté en 2006 à la Cité des sciences et de l'industrie, à l'occasion de l'exposition « Changer d'ère », sur un très grand écran,

de format très allongé. Il est fait d'une série de lents panoramiques, qui déploient toute l'ampleur des paysages, urbains ou naturels, qui s'y succèdent, sans qu'interviennent ni personnages ni récit. Il met notamment en vedette la ligne d'horizon sur laquelle viennent s'inscrire les mots du poème, qu'on entend lire en voix *off*. Cette ligne imaginaire mais omniprésente, qui se confond avec celle de l'écriture, apparaît comme un trait d'union entre le visible et l'invisible, le ciel et la terre, le sensible et le sens, le lieu d'émergence d'une « pensée-paysage¹⁵ » :

En premier lieu il y a cette ligne qui existe à peine
l'horizon est une idée
là entre le ciel et la terre
entre le ciel et le sol
entre le ciel et la découpe du sol
la forme du sol mêlée à la forme du ciel
cette relation
cette rencontre [...]

il y a ce tracé
comme un fil jeté
une fonction spéciale sans formule
le rappel des forces qui organisent le paysage
une ligne pour la pensée qui compose le paysage

L'articulation du visible

Dans une note récente, Olivier Domerg présente en ces termes son « projet d'écriture », consacré pour l'essentiel au paysage :

Je travaille depuis dix ans sur « le paysage ». Non pas « le paysage » comme sujet ou fin en soi, mais « le paysage » comme élément constitutif du réel. [...] Bien qu'abondamment dessiné, peint, photographié, voire décrit, le paysage reste peu traité en littérature (hormis

comme fond ou arrière-plan). Il ne saurait être un nouvel avatar de la représentation (du monde). Il est, avant toute chose, une réalité tangible, sensible, à tout moment présente et prégnante. C'est en cela qu'il m'intéresse¹⁶.

Ce désir d'accéder à la présence sensible du paysage, en congédiant la représentation, rejoint toute une tendance de l'art et de la philosophie modernes. La démarche poétique d'Olivier Domerg rencontre sur bien des points celle de la phénoménologie, qui cherche à tirer un *logos* des phénomènes eux-mêmes. Son premier moment s'apparente à une véritable *epoché*, qui vise à mettre entre parenthèses tout ce qui s'interpose entre la conscience et son objet. Or le paysage est, plus que toute autre chose, saturé d'images et d'expressions toutes faites qui l'occulent : « Travailler sur le paysage, ou, à partir du paysage, c'est bien sûr faire table rase, mettre de côté ou en défaut ce qu'on en a dit, écrit, pensé — ce qu'on en a fait : formes et représentations¹⁷. » Il s'agit de dépouiller le regard et le langage de leurs vains ornements et de leur stéréotypes pour « voir à nu » : « La fiction est tombée, le décor itou. Désormais le paysage est au centre¹⁸. »

La seconde étape consiste à « faire mouvement vers la chose¹⁹ », selon une formule qui rappelle la célèbre devise husserlienne, « *Zur Sache Selbst* ». Cela suppose de « sortir » de la chambre ou de l'atelier et du cercle des représentations convenues, pour aller sur le motif, à la manière de Cézanne :

le paysage attendait le promeneur, [...] le promeneur attend que tu sortes, que tu y ailles au réel, dans le réel traverser les champs en direction de la montagne marcher sur le paysage, ne pas attendre de signes, d'oracles, de confirmation autre que celle d'avancer dans le paysage, toute la poésie derrière toi [...] que tu entres dans le paysage, que tu éprouves cette résistance du paysage

cette résistance littérale motif (RD 21)

que tu y ailles, sur le

Ce mouvement aboutit à une immersion totale dans le paysage, qui accomplit la redéfinition de la conscience comme « être au monde²⁰ » : « soi se retrouve au sein du monde, projeté de nouveau au centre parlant de la scène du réel. Éveil au monde » (RD 35). Cette « projection » est une sortie de soi. Il ne s'agit pas de transférer sur le monde les états d'âme du sujet, pour transformer le paysage en « paysag[E] » (AV 166), comme dans le lyrisme traditionnel : « On n'y traite du paysage que pour traiter du JE » ; mais au contraire de s'ouvrir au dehors par l'entremise de la perception : « Je ne suis rien que regard », écrit Olivier Domerg (AV 181). Or ce regard n'est pas une contemplation distante, mais une pénétration réciproque : « Le réel entre en moi » (AV 11) tandis que je pénètre dans le paysage. Le poète cherche à « s'enfoncer dans la matière bruisante et / brûlante du paysage » (RD 23). Il veut non seulement « y être », mais « en être, dedans, jusqu'au cou, dedans jusqu'aux lèvres » (RD 15). L'expérience du paysage est celle d'une participation à la chair du monde, qui passe par le corps et la mobilisation de tous les sens : « J'écris ce que je vois-sens-touche-entend-goûte du paysage » (RD 65).

Pour éviter que le langage ne rétablisse la distance entre lui et le paysage, et ne l'enferme dans la clôture du texte, le poète s'astreint à « écrire sur le motif » : « J'écris ces phrases *in situ*, sur le motif, devant ou dans ce qui les motive. [...] La phrase est hors. Hors champ, hors je, dehors » (RD 71-72). L'écriture tend dès lors à se confondre avec la « prose du monde » chère à Merleau-Ponty ; elle est une phénoménologie, la traduction d'un sens inscrit dans le sensible lui-même : « La prose serait à la jonction / Des sens, alertés par l'écriture. / Mis en branle, en éveil forcé ; / Le monde est ce qu'en disent les sens » (AV 70). Cela suppose une certaine continuité de l'expérience sensible à l'expression linguistique, rendue possible par l'organisation que la perception confère au monde, et dont le paysage est une des manifestations les plus remarquables.

Elle permet « l'articulation du dicible » et du visible : « Tout ce qui s'écrit est devant moi / Dans l'articulation du visible : // La prose du voir / Et la butée des apparences » (AV 100).

Une correspondance peut s'établir ainsi entre les lignes du paysage et celles de l'écriture : « Très vite, ce parallèle s'est imposé à moi, d'un rapport entre la topographie d'un paysage (le lieu tel que je le voyais) et la typographie à l'œuvre dans ma page (le lieu tel que je l'écrivais) » (AV 198). Olivier Domerg n'hésite pas à comparer le paysage à un « texte » (AV 167), et à parler de son rythme, de sa ponctuation, de sa syntaxe ou de sa composition : « La ponctuation est l'ensemble des lignes couleurs découpages servant à indiquer, dans le paysage, des aspects de la syntaxe comme les routes et les montagnes, ou à marquer certaines ruptures et certaines unités visuelles ou topologiques. C'est un élément essentiel de l'appréhension d'un site » (AV 198-199).

De toutes les lignes qui rendent lisible le paysage, la ligne d'horizon est la plus structurante : « Courbure de l'espace visuel. Clôture de l'horizon, à partir duquel les choses, à rebours, s'organisent et s'échelonnent. Limites du regard ; proches, lointaines. Limites que le regard impose au paysage, à sa définition » (UC 191). Mais ce n'est là qu'un des versants de l'horizon ; s'il délimite un champ à l'intérieur duquel le paysage s'organise en une configuration porteuse de sens, il l'ouvre aussi à un fond où le regard se perd dans l'infini et dans l'invisible :

Le ciel dessus est blanc et clair, hormis en ce lieu improbable qu'est l'horizon. Orée et ligne de vue, où fonce la mer, dans tous les sens du terme, s'ouvrant terriblement sur le large, dans le temps même où s'enclôt mon champ de vision. Et c'est tout le paradoxe de cette zone, de marquer précisément par une raie, une ratature, la limite du regard, et de demeurer aussi indéfinie et indéchiffrable dans l'ouïe-voir. Comme si tout, intensément, se resserrait, jusqu'à se fondre dans la finesse d'un trait, à l'instant où bée l'immensité insondable (AV 169).

À cette ouverture abyssale correspond une autre modalité du regard, qui n'est plus de l'ordre de l'observation, attentive aux détails et aux structures, mais une sorte d'extase visuelle, de rapt de l'œil, qui se trouve « happé par le paysage », par une « qualité particulière de l'air / Et de la lumière » (AV 14). Le paysage n'apparaît plus alors comme une articulation du visible, mais plutôt comme une atmosphère diffuse dans laquelle le poète est plongé, enveloppé : « Je me suis abîmé dans tout ce que j'ai vu », écrit Olivier Domerg, tout en s'alarmant de cette « maïserie subite » (AV 14). Ce commentaire ironique manifeste la résistance du poète vis-à-vis d'une expérience qui conteste la possibilité d'un paysage objectif. Le paysage n'y est plus un objet, il devient indissociable du sujet ; non que celui-ci s'annexe le paysage, c'est plutôt le paysage qui s'empare de lui : « le paysage me traverse, de part en part » (AV 11).

Le dedans et le dehors sont devenus indistincts, et dès lors on a affaire à une expérience émotionnelle de l'espace, qui s'exprime avec insistance par des termes récurrents comme « saisissement » (AV 49, 163), « recueillement » (AV 13), « émerveillement » (AV 73), voire « ravissement » (UC 62). Olivier Domerg cherche à se défendre contre cette émotion, qu'il qualifie parfois, nous l'avons vu, de « naïserie », ou qui provoque en lui « un méchant ricanement quant à l'impression / Diffuse qui, obstinément, (!)étreint » (AV 28). Elle risque de réintroduire dans le paysage une subjectivité que sa démarche prétend exclure : « Le sentimentalisme nous guette à chaque pas » (UC 173). Il ne veut pas ajouter à ce qu'il appelle la « lecture objective » du paysage, « la résonance personnelle » qu'il suscite : « celle de l'expérience et de la mémoire » (R 20). Pourtant, il lui arrive de lui faire place : « L'amandier — on use de périphrases et d'à peu près, et l'on omet l'évidence : ce qu'il fut, pour vous, pour moi, en ces années d'enfance » (UC 72-73).

Mais cet investissement affectif ne doit pas être confondu avec un « sentimentalisme ». L'émotion du paysage, ne résulte pas, nous l'avons vu, de la projection d'un sentiment personnel ou d'un état intérieur sur le monde ; bien plutôt d'un mouvement par lequel

le sujet sort de soi pour s'ouvrir au dehors et ainsi éprouver son appartenance à la chair du monde. Elle est tout autant un élan du corps qu'un état de l'âme : « Sur cette aire, inclure le corps. Le corps en mouvement. Ce qui est mu ; ce qui s'est mu ; s'y met ou se mue, gagné par l'étendue, l'appel de l'espace vacant. La « nuance » émue, élémentaire et généreuse » (AV 131). Alors qu'il ne manque jamais une occasion de dénoncer l'« effusion lyrique », voire le « beuglement lyrique » (AV 124) qui guette le poète naïf aux champs, Olivier Domerg revendique un « lyrisme physique » (AV 131). Les détracteurs du lyrisme en dénoncent souvent l'idéalisme supposé ; or l'expérience du paysage mobilise d'abord les sens, et confronte le poète à la matérialité du monde : elle est faite de « la somme (réelle, donc, émouvante) / De ses matières et des sensations / Qu'elles produisent sur nous » (AV 80). Le lyrisme qu'elle inspire n'est donc pas incompatible avec un réalisme ni même avec un matérialisme, à condition d'envisager le réel comme une « matière-émotion ». Olivier Domerg n'hésite d'ailleurs pas à évoquer des notions aujourd'hui jugées suspectes par les détracteurs du lyrisme, comme celle de beauté : « La simple et estomaquante beauté de ce qui s'offre à vous » (AV 58), ou celle de profondeur, qui lui inspire un rapprochement récurrent entre « profondeur de champ » et « profondeur de chant » (AV 135).

Pourtant, comme beaucoup de poètes contemporains, il se méfie de la poésie. Il reproche à une certaine « poésie lyrique, allégorique, bucolique » (UC 151) de recouvrir la réalité du paysage sous des clichés éculés, et il lui préfère la « Prose du voir et des sens » : « L'être au monde, sans au- / Tre pensée parasite / Ni puérile poésie » (AV 96). Mais la poésie peut être aussi une tentative pour redonner au langage, qui, dans la prose, est souvent menacé par l'abstraction, sa charge sensible et pour y inscrire une sorte de « lyrisme visuel » (AV 91). L'écriture du paysage ne saurait être purement objective ou littérale. L'assimilation du monde à un texte a ses limites : « La vérité du paysage débordé ses lignes, quelle que soit leur justesse. Le monde toujours débordé, submerge le texte.

Impossible de le fixer sur la page qu'il excède » (AV 108). Il y a un écart entre mots et choses, qui voue « toute écriture littérale » à « l'échec » (AV 139). Le paysage est « vierge de mots » (AV 49), ou s'il parle, c'est une « langue indéchiffrable » (AV 59) ; il recèle un silence (AV 136), qui jette un défi à l'écriture, et contraint l'écrivain à dépasser les stéréotypes et l'état construit de la langue pour la renouveler : « Présence aveuglante du paysage ; immobile et aveuglante — comme s'il n'y avait plus rien à dire ; comme s'il fallait à nouveau forcer, forer l'expression, et pénétrer l'ÉVIDENCE MUEITE²¹ ».

Or cet effort pour se défaire de nos représentations et de nos expressions habituelles, pour réinventer simultanément le monde et la langue, n'est-ce pas une définition possible de la poésie ? Celle-ci trouve sa source, selon les anciens arts poétiques chinois, dans l'émotion ressentie face au monde. En s'attachant passionnément à l'expression du paysage, Olivier Domerg se fait poète malgré lui : « Le poème / commence lorsque j'ouvre / Les yeux, m'éveille au monde qui m'entoure / Le poème fait lien entre la vie et le visible, entre la vie et / le sensible » (AV 141). Ma conclusion sera celle d'un de ses derniers livres, *Une campagne* :

Chaque fois, la nouveauté est posée comme un préalable nécessaire ; à la possibilité de l'écriture, à la condition de sa poursuite. Ne cherchez pas plus loin la définition de la poésie. Sentir et voir, comme pour la première fois, ce qui s'offre. Espace. Lumière. Paysage flagrant (UC 278).

NOTES

1. AMIEL, *Journal intime*, t. II, 31 octobre 1852. Édition intégrale sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 295.
2. Cf. FRANÇOIS CHENG, « Homme-Terre-Ciel » in *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil, « Points », 1996, p. 91.
3. « Le Mimosa » in *La Rage de l'expression*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 367.
4. Cf. « Le lyrisme de la réalité » in *La Matière-Émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 205-314.
5. Paru à Sens, chez Obsidiane.
6. *Quelque chose continue*, Grâne, Créaphis, 2006.
7. *Poèmes paysages maintenant*, Paris, Jean-Michel Place, 2007 (abrégé par la suite en PPM suivi du numéro de la page citée), p. 6.
8. FRANCIS PONGE, « Les façons du regard » in *Proèmes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 173.
9. Lettre à Émile Bernard du 15 avril 1904 (CÉZANNE, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1995, p. 375).
10. J'emprunte l'expression à MICHEL RAGON, « Vers une nouvelle conception du "paysage" ou le "paysagisme abstrait" » (1956), repris in *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Galilée, 1986, p. 80-81.
11. « My creativ method » in *Méthodes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 522.
12. Le poème n° 4 est sous-titré « La vallée de la Marne » ; et le n° 6, « Détails du Causse de Gramat ».
13. Cf. « D'un lyrisme objectif » in FRANÇOIS ROUGET et JOHN STOUT (s.l.d.) *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001, p. 443-458.
14. Voir par exemple « La réserve », « poème enregistré » qu'on peut écouter sur le site de Silence radio : www.stoc.be/_SR/_SR_septembre/mbatala.mp3.
15. Cf. « La pensée paysage » in *Le Paysage : état des lieux*, textes réunis par Michel Collot, Françoise Chenet et Baldine Saint Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, p. 498-511.
16. « Paysage : c'est-à-dire. Note sur mon projet d'écriture », publié sur le site de l'Association Autres et pareils, <http://autrespareils.free.fr/artistes/olivier.htm>
17. *Id.*
18. *Le Rideau de dentelle*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2005 (abrégé par la suite en RD), quatrième de couverture.
19. *Une campagne*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2007 (abrégé par la suite en UC), p. 166.
20. *L'Articulation du visible*, Marseille, Le mot et le reste, 2005 (abrégé par la suite en AV), p. 96.
21. *Restanques*, Liège, Atelier de l'agneau, 2003, p. 59.

9

L'étrangère

revue de création et d'essai

25

François Amanécer · Hubert Anrome
Jean-Pierre Bungan · Pierre Chappuis · Michel Collot
Michel Pagnoux · Léopold Pectaris · Pierre-Yves Soubey