

Apprendre à apprendre

Nicolas Gousseff

Théâtre qui - Paris (França)

Résumé: La mondialisation via internet nous permet d'être partout sauf ici, là où on est. Comment être ensemble alors? La marionnette est riche de question pour notre «machine à penser», la rendre féconde dans la transmission de son métier serait de restaurer cet «ici», afin que puisse s'engager une parole politique, poétique, philosophique. Questionner pourquoi nous faisons ce que nous faisons ne pourrait se faire sans cela, c'est à l'étudiant de trouver son pourquoi, au pédagogue de l'y inciter. Les germes de nos questions sont en amont mais c'est en aval que nous les comprenons, afin que la direction du chemin coïncide avec son sens.

Mots-Clé: Apprendre. Être là. Corps.

À Hugo Herrera qui nous a quitté le 26 janvier 2015
Acteur, metteur en scène, pédagogue et poète

*Le maître au disciple:
"Que ferais tu si je
te dis de ne pas faire
ce que tu vas faire"?*¹

C'est à la base que nous pouvons comprendre le sommet et le sommet

¹ Geïdo la voie des arts, de Albert Palma coll Albin Michel.

n'est peut-être que la plus belle expression de la base. La musique nous en fait part entre le silence d'où elle naît et auquel elle nous restitue, de même la danse entre immobilité et mouvement jusqu'à son retour à l'immobile. Qu'en serait-il de la marionnette? De son non être à sa prise d'existence jusqu'à son retour à l'état d'objet. Mais qu'en est-il de la musique dans le silence, du mouvement dans l'immobile, de l'être dans le non être?

Nous sommes des êtres de désirs. Nos désirs sont-ils aveugles ou sont-ils ce qui nous aveugle? Que voulons-nous, formuler l'énigme ou trouver sa résolution? Peut-être maintenir la tension entre question et réponse. Je sais que je ne sais rien, est notre plus grande connaissance, la «docte ignorance». Tout su implique un non su et c'est lui qui est le territoire sans cesse renouvelé de la recherche. Plus on s'approche d'un savoir qui relèverait de l'évidence plus grand sera notre étonnement. Alain Berthoz (2009) exprime cela en inventant le terme de simplicité, la complexité de ce qui nous apparaît au plus simple. Et j'appliquerais cela à «être là». L'incroyable complexité de ce qui sous tend «être là», événement de tous les événements dont le plus grand dommage serait notre terrible habitude d'exister.

Peut-on transmettre l'essentiel? Cela pose la question de ce que serait l'essentiel. La recherche de l'essentiel est dans les traditions ce par quoi un chemin devient une voie. Mais qui pourrait prétendre avoir trouvé l'essentiel? Car il ne cesse d'échapper, toujours devant nous, mais comment pourrions-nous le chercher si nous n'en avons pas le goût? Cela présuppose que nous avons connu de manière intuitive ou fortuite quelque chose qui s'y rapporte. Ce goût ne saurait se développer sans le manque auquel il nous ouvre. C'est lui qui nous met en mouvement, autrement dit notre faim. Cet essentiel n'est-il pas fondamentalement ce que tout artiste voudrait transmettre? Chacun suivant ses dons et son expérience pourra à sa façon l'exprimer, le désigner ou du moins en donner le goût.

De même que les ruisseaux font les rivières, et les rivières les fleuves, nos motivations suivant leur inclinaison nous conduisent à faire ce que l'on fait. Notre décision ne peut faire fi de la géographie du terrain, elle se précise parfois par détour en s'adaptant aux circonstances du terrain. Quand la direction se confirme, quand le fleuve se reconnaît, apparaît alors l'axe qui fait chemin. Chaque chemin a son allant, et il y a dans cet allant une tranquillité qui nous amène à penser que nous sommes sur le bon chemin. Le chemin est avant tout la trace de ceux qui ont cheminé.

L'expérience pédagogique est une autre manière de revenir sur ses propres pas, comprendre le chemin parcouru, peut mieux aider l'autre à faire le sien. Elle place le pédagogue en surplomb sur ses propres apprentissages à la différence de l'étudiant qui serait davantage en immersion dans ce qui les motive. Je reprends les termes qu'utilise Basile Doganis (2012. p. 21) dans son livre qui m'a confirmé dans mes approches intuitives. La qualité première du pédagogue serait la confiance qu'il donne dans le chemin, sans en exclure les doutes sans lesquels il n'y aurait pas de questions. J'enseigne à l'ESNAM où je fus moi même élève lorsque celle-ci ouvrit ses portes, se pose à moi la question de ce que j'ai reçu, de ce qui m'a manqué, de ce que j'ai cherché, de ce que j'ai trouvé et de ce que je recherche encore.

Entrer dans une pensée marionnettique

Outre la marionnette un des facteurs majeur qui attire ceux qui entreprennent son étude est l'extraordinaire ouverture qu'elle propose. Au carrefour des différentes disciplines artistiques et des techniques elle offre par cela un horizon fabuleux pour sa créativité. La dimension démiurge du marionnettiste est ce qui le caractérise dans l'histoire, elle est son talent et son handicap. La création de l'ESNAM et la dynamique des années 80 a marqué un tournant fondamental à cette vision. La profession a su reconnaître l'importance du dialogue entre interprètes, scénographes, constructeurs et metteurs en scène afin de développer différents points de vue au sein d'une création pour éviter toute redondance, ce qui pouvait être le cas de notre marionnettiste démiurge. Margareta Niculescu a conçu au sein de l'ESNAM une pédagogie transversale qui rendait compte des spécificités de chaque technique de marionnette tout en confrontant les étudiants à d'autres disciplines et leur système. L'idée de passerelles entre les arts, avec ce qu'apporte la transposition du vocabulaire et la logique d'un système sur l'autre conduit à une pensée marionnettique élargie. Cette période de métissage entre les arts préfigure la souplesse de ce que le numérique aujourd'hui permet. (Pour ma part il reste nécessaire de questionner cette posture traditionnelle qui reste motrice pour bon nombre d'entre nous, et éclaire un aspect spécifique de l'art de la marionnette comme art populaire.)

La marionnette en tant qu'objet nous relie au monde de l'objet et des univers auquel chacun se rapporte. Dès lors que je convoque une cuillère à soupe, s'entrevoient les arts de la table et son histoire, le manger et tout

ce qu'il signifie. Aucun objet n'est à écarter dans la pensée marionnettique pour ce qu'il peut inspirer. (Peut-être l'objet trouvé qu'on ne cherchait pas, qui par sa séduction nous conduit dans une direction qui n'était pas la nôtre, ce qui est fréquent chez les marionnettistes). Les objets sont rarement remis en question, nous les connaissons depuis toujours, boire de l'eau dans un verre nous est naturel, et pourtant ce verre a été manufacturé pour notre manque à nous saisir de l'eau sans se mouiller les mains. L'objet est souvent le palliatif à un manque, une forme de prothèse. Le rapport corps objet, naturel au marionnettiste, ouvre à un monde d'observations peu communes. Le verre outre sa fonction de contenant doit offrir dans sa conception une résolution simple de sa saisie, le verre à pied nous invite à le saisir différemment d'un verre à moutarde, pour peu qu'il soit en un beau cristal il induira une saisie d'autant plus délicate à l'image du comportement de toute une classe sociale. Le geste de la saisie d'un objet est contenu dans l'ergonomie de sa forme, ainsi le geste du poignet dans la poignée de porte, l'objet conditionne sa manipulation. Dès lors que l'objet est saisi il devient un prolongement de nous-mêmes, une extension de notre corps, nous l'expérimentons dans la conduite automobile. Cela est une source d'inspiration incroyable pour nous autres manipulateurs, que de mouvement de savoir faire à redécouvrir par ces observations! Le détournement d'un objet résulte d'une analyse de sa fonction et du comment de son usage, pour ensuite transformer l'une ou l'autre, voire les deux. Le marionnettiste est multidisciplinaire mais avant tout par le biais de sa pensée. La marionnette se nourrit de notre faculté de transposer, étant elle même une transposition de nous-mêmes. Elle porte le concept «être dans un corps» avec lequel nous jouons pour notre plus grand régal.

Le corps paradoxal du marionnettiste

Notre corps nous étant commun, toutes les disciplines corporelles pourraient par la même être source d'inspiration pour les entraînements du marionnettiste. Son corps doit additionner les qualités de celui du comédien, du mime, voire du danseur, s'inspirer de l'instrumentiste, du jongleur, la liste peut être longue, pour au final pouvoir s'effacer au profit de la marionnette. Son corps est au deuxième plan pour donner à voir la marionnette au premier. Cela pourrait sembler ingrat, cette qualité est à la base de son métier, elle préfigure une attitude qui l'apparente à celle

du philosophe en surplomb sur ce qu'il interroge. Sa qualité première est l'élargissement de sa conscience proprioceptive. Ce mot semble être l'apanage des spécialistes mais il nous est plus que jamais commun à tous dans ce qu'il désigne, à savoir la propre perception de soi, au plus près de soi dans cette quasi "tactilité" de soi-même. (La **proprioception** [du latin *proprius* signifiant «propre» et du mot «perception»] désigne l'ensemble des récepteurs, voies et centres nerveux impliqués dans la somesthésie [sensibilité profonde], qui est la perception de soi-même, consciente ou non, c'est-à-dire de la position des différents membres et de leur tonus, en relation avec la situation du corps par rapport à l'intensité de l'attraction terrestre.) La proprioception pourrait être considérée comme le sixième autant que le premier de nos sens. Il porte l'essence de ce que les Grecs désignaient par soma, non pas le corps mais ce que le corps renvoie à l'être dans sa conscience d'être. Notre corps recèle une extraordinaire palette d'attitudes (parce qu'il est en permanence en situation) où chacune est connue à la fois dans un ressenti intime quant à sa sensation physique et à l'émotion qu'elle génère. C'est par ce répertoire que nous pouvons reconnaître et comprendre "l'autre" dans ce qui transparait par son attitude. Manipuler une marionnette ne peut se faire sans transposer notre connaissance proprioceptive. L'attitude étant vecteur d'identification, autant de l'acteur à son personnage que du spectateur à celui-ci.

Apprendre? Sentir? Ressentir? Connaître? Reconnaître? Comprendre?

La neurophysiologie a interrogé les mécanismes de l'apprendre ouvrant par cela bien des questions à l'exercice pédagogique. Elle place «l'apprendre» comme l'état optimal du fonctionnement de notre cerveau. Apprendre comme processus qui ne cesse d'ouvrir à un toujours plus grand élargissement de son apprendre. Vivre est aussi apprendre à vivre. Nous connaissons tous ces moments où l'habitude vient endormir notre apprendre et s'en suit une forme d'ennui, de perte d'appétit. Il est nécessaire alors pour reprendre le chemin d'une sorte de choc qui nous remettra en mouvement par le déplacement qu'il occasionne. Dans se choc se donne la faculté de pouvoir à nouveau s'étonner. L'étonnement est l'ouverture même dans ce qui se dit sous le terme de reconnaissance. Renaître avec! Nous ne cessons d'apprendre. Le bébé est un maître dans l'art d'apprendre l'usage de soi. C'est au travers d'expériences milles fois

répétées que nous avons su nous saisir de nos mains et de l'ensemble de notre corps pour le mouvoir suivant les circonstances. Ainsi se tenir debout, situation la plus simple à priori, est le fruit de nos expériences les plus lointaines qui nous raccordent à des expériences antérieures à nous-mêmes dans l'histoire de l'évolution. Cet acte simple s'avère excessivement complexe au regard des mémoires qui le soutendent. Nous sommes de la mémoire en action. Notre système nerveux à la grâce d'être discret, ce qui nous permet d'être au monde dans une relation d'immédiateté. Nous pourrions dire que nous avons intégré tout ce qui intervient de manière fonctionnelle pour l'action de se tenir debout. Nous n'avons pas besoin de comprendre, en terme d'une explication, notre système l'a compris à sa manière dans ce qui se nomme intégrer. Cette intégration concerne l'ensemble de notre système vestibulaire, de tous nos capteurs proprioceptifs, de l'ensemble de neuro-transmetteurs ... etc..

Mais si nous avons besoin de rentrer dans l'étude de la posture debout il nous faut nous reconnecter à l'ensemble des sensations qui nous en informe pour mieux rentrer dans sa compréhension, en différenciant les éléments qui la composent. Cela permet une clarification de notre schéma corporel dans les instances de notre cerveau.

Du corps castelet, et de sa pédagogie.

J'ai rencontré Alain Recoing, en 1987, comme professeur à l'ESNAM. Il avait cette intuition du corps castelet que le corps du marionnettiste soit à l'image du castelet et nous la proposa comme sujet d'exploration. Je m'y suis appliqué, avec ce que j'avais reçu de la pratique du mime corporel lors de mes études à l'école Marceau, et ouvrit sa proposition à ce que le corps du manipulateur devienne la scénographie de la marionnette. De cet épisode est né une relation fidèle. Il fut le parrain de mon projet de fin d'études sur Hamlet (Out of joint) et des années plus tard en 1995, après mes pérégrinations dans le monde avec la Cie Philippe Genty il me proposa au sein de son atelier de formation de creuser cette recherche et d'en développer son enseignement. Ce que j'ai fait jusqu'à aujourd'hui, au Théâtre aux mains nues, puis à l'ESNAM, au théâtre Obraztsov à Moscou, et dans différents stages ici et là de par le monde. La proposition reste simple, une relation du mobile et de l'immobile, entre corps et marionnette mais qui éveille par elle-même de multiples questions, et un ensemble de compétences inaccoutumées.

Les questions étaient dans la désignation de ce qui se mettait en jeu, et dans la nécessité d'inventer des exercices adéquats. L'enseignement de cette technique fut le lieu de sa recherche, et j'en remercie tous les élèves que j'ai eus, pour la confiance qu'ils m'ont donnée malgré la confusion dans laquelle j'ai pu parfois être. Au carrefour de mes préoccupations j'ai nourri cette recherche de ce que je pratiquais par ailleurs, Aïkido, Kyudo et psychanalyse. Cela m'a conduit à explorer d'autres enseignements, le yoga pour la particularité de ses postures et la méthode Feldenkrais, à laquelle je me suis formé comme praticien. Elle a été l'occasion de renouveler mes acquis et d'aborder avec les élèves un travail plus en profondeur.

Lorsque on gante une marionnette à gaine, la main, le poignet, l'avant-bras deviennent son squelette. La source de la manipulation est cachée dans la marionnette autant pour le manipulateur que pour le public. De ce fait lorsque le coude est en contact avec une partie du corps du marionnettiste, la marionnette semble se tenir sur cette partie. L'auto-illusion quant à l'autonomie de la marionnette est spectaculaire tout autant pour le public que pour le manipulateur, qui est par là même aussi spectateur.

Comment qualifier ce couple espace personnage en interaction permanente? Le corps peut être manipulé par la marionnette, mais en tant qu'espace, aussi l'être qui est là doit comme s'absenter dans l'immobile. Il est immobile mais ne peut l'être, le bras manipulant va tirer l'épaule qui à son tour induira une rotation de la cage thoracique ce qui provoquera une transformation de l'architecture corporelle. Cela ne gêne point tant que le moteur du mouvement reste la marionnette. Cette immobilité m'a questionné et m'a renvoyé au monde animal qui l'utilise dans la peur du danger pour se cacher, se rendre invisible. Elle confère au corps l'état de chose. Cet état du corps «chosifié» éveille l'ambivalence particulière de la dualité Eros Thanatos qui rejaillit à sa manière sur ce qu'est la marionnette dans sa nature ontologique. Plus l'image corporelle est transformée, dans une attitude «baroque», plus le public pourra s'y projeter. Ce corps-scénographie est perçu au travers du regard que la marionnette porte sur celui-ci. La relation d'échelle fait que chaque partie du corps se trouve comme grandit par le contact de son regard, suivant le texte, elle y participera en écho de toute sa charge émotionnelle. Le dos raconte des émotions différentes que la poitrine ou bien du ventre... Ce qui m'a amené à penser une forme de cartographie des différents lieux du corps et de leur charge émotionnelle.

M'était venue cette idée que l'espace ne saurait se connaître sans un corps qui l'atteste. Notre mémoire porte en elle tous les espaces que nous avons traversés. Le corps serait-il le lieu de tous les lieux, le lieu de l'être, l'ici pur de l'existence, la scène de son drame? La phrase «Interrogeons nos corps et regardons dedans pour voir si nous sommes là», tirée de *Vous qui habitez le temps*, de Valère Novarina (1994, p. 14) m'avait convaincu à l'époque de monter ce texte avec la technique du corps castelet.

Faut-il ou pas nommer ce territoire dans lequel évolue la marionnette? En premier lieu lors de mon travail autour d'*Hamlet*, je le pensais comme l'inconscient, puis après de nombreuses lectures de *Peer Gynt* me revint cette phrase de V. Hugo: «Hamlet se fait un théâtre de lui-même», aussi je nommais cette relation «le théâtre du soi-même». Un théâtre réflexif, où un «je» interroge un «moi», un moi labyrinthique et protéiforme. Il est intéressant, dans l'économie, chère au théâtre, d'assister à une scénographie dans un espace vide, et de pouvoir à tous moments refaire surgir «celui qui est là», l'acteur dans sa partie ou dans sa globalité moins sa main, son poignet et son avant-bras. Il en résulte des coups de théâtre étonnants. Nommer une relation serait la fermer, la laisser ouverte peut nous en faire entendre d'autres échos, celle de l'être et de l'étant cher à Heidegger par exemple ... Le corps castelet peut se jouer seul ou à plusieurs, il renforce par le nombre des corps sa spectacularité, il est plus facile de perdre l'image corporelle dans une imbrication de plusieurs corps qu'avec un seul. Les exercices pour cet immense travail de dissociation reposent sur les principes du mime corporel: segmentation, cristallisation d'un ou plusieurs segments, points fixes. Se pose en permanence la question du qui parle, qui doit être résolue techniquement, pour la clarté du propos. C'est de cette question d'où naît l'intérêt de cette technique comme autre approche de la mise en scène et en écoute des différents textes du répertoire. J'ai avec les étudiants autant travaillé sur les textes classiques, contemporains, antiques, et toujours s'est trouvée une pertinence avec cette technique.

Dans la tradition le manipulateur est caché et montre les marionnettes dans l'espace du castelet. Là, le manipulateur est à vue mais caché dans son immobilité «chosifiée», c'est la marionnette qui nous montre ce corps, et par cela ce qu'il cache. Le cacher-montrer est devenu un instrument pour l'écriture de cette technique. Comment un dit cache un non dit, ou pour paraphraser Lacan, «qu'est-ce qui se cache derrière ce qu'on entend?»

Echauffement

En terme pédagogique il est nécessaire de revenir à la base. Être là est la base et le plus haut des sommets dans ce que je cherche à apprendre et à enseigner, mais c'est aussi la base pour toute acte de transmission. Tous les moyens sont bons pour revenir au simple et difficile être là. Ces opérations de retour à la base seraient le temps d'un cours ce qu'on appelle communément l'échauffement. J'ai mis un certain temps à comprendre que l'essentiel de sa fonction était de réchauffer cet «être là». Cela passe donc par le corps, dans un retour à soi dans la sensation, avec une attention différente de la quotidienne, plus neutre, loin des soucis et des préjugés, de manière à être disponible, à l'écoute, prêt! L'échauffement est pour le jeune pédagogue l'occasion de se trouver. Il peut vérifier ce qu'il a intégré de ce qu'il croit savoir, inventer un exercice, mais surtout construire son contact avec le groupe qui sera déterminant pour ce qu'il proposera par la suite. Avec le temps je privilégie le ressenti de la gravité et la respiration comme porte d'entrer.

L'espace-temps d'un cours

Ce temps partagé est un merveilleux espace d'expériences, individuelles et collectives en immersion, propices ensuite à leur questionnement. Il est un territoire d'occasion d'apprendre dans la pratique qui est la répétition d'exercices qui nourrit par l'attention qu'on leurs donne. L'esprit du Kata (forme de calligraphie gestuelle que l'on trouve dans les arts martiaux) me semble l'exercice pur pour apprendre; nous le retrouvons autrement formulé dans la notion de partition chez l'interprète. Il permet d'affiner le comment et le pourquoi l'on fait comme on fait. D'autres exercices plus créatifs s'inventent et s'auto transforment suivant le groupe et ce que chacun en fait, ils deviennent des performances, œuvres à part entière si l'un continue sous le regard des autres. L'intimité que cela nécessite occasionne des qualités d'écoute qui se rencontrent rarement. L'enjeu doit rester dans la qualité de ce temps partagé et c'est au pédagogue d'y veiller et maintenir ce climat de l'apprendre. Cette bulle temporelle est nécessaire bien que dangereuse. Le théâtre et particulièrement la marionnette ne vit que par sa force de renvoi. C'est donc au pédagogue d'en désigner le «quoi» qui nous renvoie au monde et à nous-mêmes.

Ce que nous renvoie la marionnette

La présence de la marionnette est pour le moins trouble, un être qui n'est pas dans un corps fictif. Elle est ce qu'elle n'est pas, mais existe dans son présent d'apparition (didascalie que j'emprunte à Valère Novarina pour la scène des enfants pariétaux de «Vous qui habitez le temps»). Elle aurait cette présence pure des comédiens d'un théâtre dans le théâtre. La scène devient le lieu de l'existence. Le public prête à la marionnette toute son expérience d'être dans un corps. La marionnette signe le geste de s'asseoir et le public le reconnaît avec son expérience «proprioceptive «de s'asseoir. L'existence de la marionnette se co-crée entre son (ses) manipulateur (s) et le public par le crédit qu'il donne en acceptant de s'auto-illusionner. La marionnette se régale de cette double perception du public, entre son auto-illusion et la conscience qu'il en a. A cet endroit elle devient un instrument idéal pour philosopher dès lors que nous lui prêtons notre conscience d'être. Voilà qu'elle peut nous parler de sa conscience de n'être pas. Et c'est bien là qu'est son autorité, sa force d'humour, son goût immodéré pour la métaphysique. Sa force de renvoi fait que chacune de ses actions vient interroger les nôtres. Une marionnette qui ferait de la plomberie serait la scène d'une plomberie métaphysique. De même peut-elle nous faire part de ses soucis corporels inavouables, que les ongles de la main du marionnettiste la chatouillent par exemple. Elle pourrait réellement mourir, et ressusciter l'instant d'après. Un de mes exercices favoris est de demander à chacun une définition de la marionnette, puis dans un deuxième temps que la marionnette nous en fasse part. Très vite nous rentrons dans les questions philo-linguistico-psychanalytico de la marionnetterie.

La quête commence bien avant la formulation de sa question, l'élève l'a déjà partiellement formulé par son engagement, le pédagogue peut l'aider à la préciser indirectement parce que lui-même est en recherche.

La philosophie souffre souvent de son langage pour la difficulté à définir le sens d'un mot et son explication, ce qui a tendance à en exclure le non philosophe, or la philosophie est le bien de tout être qui se questionne. Je me souviens aux confins ma petite enfance, à l'heure de mon coucher, de cette question qui sans cesse me revenait et me plongeait dans un abyme mathématique étrange et angoissant: «Et si je n'avais pas été?» Et de là commençait une soustraction douloureuse et

infinie de tout ce que je connaissais ...» alors je n'aurais pas connu ma mère... et finissais la liste par: «et je n'aurais jamais penser cela». Les enfants sont des familiers de la métaphysique, et la maïeutique semble être leur méthode favorite. La conjugaison de la question d'être dans un corps mortel pose autrement la question du sens. J'ai créé avec Marcela Gomez *Sens*, l'idée d'un spectacle laboratoire autour de cette question impossible. Nous en avons souffert, mais bien vite elle est devenue un outil. Elle nous a confirmé la restauration profonde qui se donne dans «être là», avec tout ce qui s'y dépose, en contact avec le vivant et ses ramifications à l'infini. Il s'entend là dans l'intériorité de chacun, non une réponse, mais la possibilité d'une participation plus mystérieuse à la vie, à la communauté humaine. Notre apprendre à vivre alors s'enrichit d'un apprendre à mourir qui redonne pleine valeur à cette participation à laquelle nous sommes invités, en tant qu'artistes, entant que vivants. Le concept de «geïdo» apparaît au Japon au 12^e siècle dans un traité de critique littéraire qui finit par englober toute pratique artistique considérée comme voie de réalisation de l'être où la maîtrise d'un art assigne un statut philosophique, spirituel et religieux à l'esthétisme.

Ainsi le chemin devient une voie.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHOZ, Alain. *La simplicité*, Paris: Éd. Odile Jacob, 2009.
- DOGANIS, Basile. *Pensées du Corps – La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps*. Paris: Édition P.O.L., 1994.