

LE LIVRE

(AL-KITÂB)

I

Adonis

LE LIVRE

(AL-KITÂB)

I

Traduit de l'arabe et préfacé par
Houria Abdelouahed

Éditions du Seuil
27, rue Jacob, Paris VI^e

LA COLLECTION « RÉFLEXION » EST DIRIGÉE PAR
RENÉ DE CECCATTY

Titre original : Al-Kitâb
Éditeur original : Dar Al Saqi
ISBN original : 1-85516-563-5
© original : 1995 Adonis
ISBN : 978-2-02-110566-7

© Éditions du Seuil, octobre 2007 pour la traduction française,
pour la langue allemande et la langue anglaise

Système de translittération des caractères arabes

ء	' (sauf à l'initiale)	ز	z	ق	q
ب	b	س	s	ك	k
ت	t	ش	sh	ل	l
ث	th	ص	ṣ	م	m
ج	j	ض	ḍ	ن	n
ح	ḥ	ط	ṭ	ه	h
خ	kh	ظ	ẓ	و	w
د	d	ع	ʿ	ي	y
ذ	dh	غ	gh		
ر	r	ف	f		

*Voyelles
brèves*

*Voyelles
longues*

Diphthongues

ـُ u

ـِـى ā

ـِـو aw

ـِ i

ـِـى ī

ـِـى iyy

ـِـو uww

Préface

Premier volume d'une trilogie, *Al-Kitâb* est un « voyage épique à travers l'Histoire arabe » et une « autre manière de lire poétiquement cette Histoire », dit Adonis.

Al-Kitâb, le *Livre*. Dans l'immense corpus arabe, hormis Sibawayh qui intitula ainsi son traité de grammaire dans lequel il fixe les règles de la langue arabe (règles sans lesquelles aucune écriture n'est possible : ce qui peut rendre compréhensible une telle dénomination), aucun autre auteur n'a osé se saisir d'un titre qui désigne traditionnellement et habituellement le Livre sacré, à savoir le Coran. En outre, *Al-Kitâb* – de par sa structure, le foisonnement des thèmes et des styles – rompt avec la forme linéaire du poème arabe. Celui-ci, et ce depuis la période préislamique, est simple, singulier, lyrique. Le poète dit son monde intérieur, sa relation au réel et son mode d'être. Mais il l'exprime avec une seule voix. Or, le *Livre* d'Adonis est un texte pluriel. Avec un souffle épique, il déploie de multiples étendues où s'enchevêtrent rimes et prose. Cette rupture avec le mouvement poétique classique a une valeur symbolique. Elle est fondement et fondation.

« Voyager à travers l'Histoire des Arabes », c'est traverser l'enfer. Non pas l'enfer de l'au-delà si bien imaginé par Dante où « le blanc meurt » et « la lumière n'est plus » (Dante), mais l'enfer terrestre des Arabes depuis l'instauration du califat. Un enfer si âpre que « la mort l'est à peine ». L'image dantesque d'un « chien aboyant et vorace qui se calme quand il a sa pâtée sous la dent » nous renvoie dans *Al-Kitâb* à une voracité du pouvoir anthropophage qui s'évertue à déchiqueter, dévorer, mais qu'aucune pâtée ne peut combler ni apaiser (« Les plus délicieux des mets pour moi, une chair à laquelle tu appartiens », dit le monarque. Ou encore : « Ils en tuèrent des milliers / parmi les gens de Umayya, / placèrent sous eux des billots / – déployèrent des tapis, se restaurèrent. / Les morts tressaillaient sur les billots, / en dessous et agonisaient. »).

Nous devenons les âmes tourmentées de l'enfer dantesque.

Quel legs ? Telle est la première question qui vient ébranler l'espace de pensée. Nous découvrons alors que les formules tant psalmodiées par les manuels scolaires convoquant l'image d'une chevalerie arabe, l'âge d'or de l'islam, l'Histoire splendide des Arabes... relèguent dans le silence le contexte historico-politique où vivait, pensait et écrivait l'homme arabe.

Comment raconter alors l'innommable ? Comment intégrer l'inintégré ? Ce qui excède la capacité d'imagination et de représentation ? Ce qui eut lieu mais qui se heurte encore à un blanc et de la pensée et de la représentation. Comment faire avec les restes ? Quels vestiges ? Comment s'opère une humanisation face à l'horreur ? Comment s'approprier ou se réapproprier une subjectivité ? Comment dire ce qui reste *encrypté* dans le mutisme ou le déni ? Quelle écriture

pour rendre compte d'une telle violence où le mort risque « d'être encore assassiné » ? Quelle parole pour celui qui assiste à son propre enterrement ? Comment restituer une telle cruauté ? Nous atteignons les confins de la *désobjectivation* et de la *désobjectalisation*.

Adonis dit avoir réfléchi pendant un an à la forme de son *Livre*. La structure du *Livre* répond au projet du *Livre*. Aussi le travail se révèle-t-il une véritable « mise en pièces », et ce pour la première fois, et de la forme poétique arabe fort idéalisée et d'un legs habité par le blanc et le déni d'une partie qui pourtant le constitue. Dire, transmettre et témoigner réinstalle enfin l'épreuve symbolique de la mort afin que les aïeux puissent avoir une sépulture et que les descendants trouvent la quiétude en s'abritant enfin à leur ombre. L'œuvre symbolique de la mort signifie qu'un travail de deuil peut avoir lieu.

Cette « mise en pièces » entravée ou plutôt interdite par les instances du pouvoir prônant une éthique aveuglément transmise engendrerait une souffrance dans l'aire de la pensée. Car le trauma n'est pas la trace de la violence, disent les spécialistes du traumatisme, mais l'éradication de la source en celui qui devient inapte à s'inscrire dans une langue, une chaîne générationnelle, une culture.

Dans l'enfer terrestre, l'humain est exténué, affamé, assoiffé, humilié, terrorisé, déshérité. Le patrimoine est hanté non par la mort mais par l'assassinat, l'empiètement et l'épouvante. Les vestiges sont ensanglantés, l'organisation représentative vacille et chancelle et les assises s'effondrent à la manière d'une « maison édifiée avec du sel ». La demeure ne l'est point pour nous et même la muraille qui est censée offrir un abri « est fissurée ». La violence tue doublement : en exterminant l'humain et en l'annihilant par le silence. La mort, nous dit *Al-Kitâb*, est tuée par le mutisme ou le silence. Quant à la disparition, elle n'équivaut pas à la mort. Elle est plutôt la mort de la mort. Faire disparaître l'humain, le précipiter dans l'abîme sur un simple coup de dés, c'est le geste du monarque qui puise sa légitimité dans le sacré. Le monarque est le représentant de Dieu ou son ombre sur terre. Et s'il est vrai que le pouvoir n'a d'autre puissance que celle que lui accordent les vassaux assujettis, dans l'Histoire des Arabes, le pouvoir reste indissolublement arrimé au sacré sur le plan éthique. Questionner, remettre en cause, penser, réfléchir au pouvoir, c'est se heurter à l'insurmontable question du sacré. Aussi a-t-il fallu une désacralisation et une véritable « mise en pièces » d'un legs jusqu'alors intouchable pour que la tentative d'une historisation dans l'après-coup d'une construction permette d'entendre enfin ces mots qui restèrent le long de notre Histoire enclos, enfermés au fond des manuscrits non lus et des archives blanches d'une mémoire clivée. Le travail d'écriture – dans sa fonction de témoignage et de construction de la vérité historique à partir des restes – permet l'ensevelissement et autorise qu'un travail de deuil puisse enfin voir le jour. L'écriture peut prétendre à une fonction de symbolisation. Enterrer les morts dans la narrativité, disait avec force Michel de Certeau, permet « de fixer une place aux vivants ». Se crée et se rétablit ainsi une continuité psychique chez les héritiers au lieu du blanc et de la violence. L'écriture vient offrir un emplacement symbolique en rétablissant la vérité historique et par là

même réinstalle l'héritage. Le texte de cette construction s'institue en un « texte-linceul » selon la belle expression de Janine Altounian.

Esquivant le piège du récit (pensons à la formule de Louis Marin : « Le récit est un piège »), le poète rend le lecteur témoin de ce qui eut lieu, autrement dit, il œuvre pour que se constitue un spéculaire signifiant l'appropriation de l'événement. Le témoin habite désormais la scène dont il était exclu et l'Histoire dont il était le proscrit comme sujet. À ce moment, le pouvoir cesse d'être l'arbitraire d'un monarque afin de devenir pouvoir de la représentation narrative. Malgré sa puissance tyrannique, il vacille devant le désir de restitution et de reconstruction dont fait preuve la pragmatique narrative. La violence est désormais mise en représentation car investie dans les signes qui la désignent.

Nonobstant, attribuer à la seule violence la forme multiple dont témoigne la structure d'*Al-Kitâb*, c'est le réduire. Adonis dit avoir passé un an à construire cette forme. Il semble que le poète ait donné à cette narration de l'insolite la forme qui lui convient afin de casser la linéarité classique et le temps positiviste. En effet, les faits historiques ne suivent pas un ordre chronologique. En outre, le temps n'est pas éclaté, mais multiple : enchevêtrement du présent, du passé, et ouverture sur l'avenir. L'action restituée dans la parole est dite au présent, d'autres fois au passé. Toutefois, le présent n'est pas simple, il peut être double, complexe. C'est aussi bien le présent de la narration que le présent de l'instant poétique ou que l'actuel de l'action désobjectivante du « il » (l'impersonnel), qui brouille voire engloutit les frontières entre le moi et l'autre, l'exécutant et l'exécuté dans une véritable « confusion des langues » si bien théorisée par le psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi. S'il adopte la forme grammaticale du présent, l'actuel, par un effet de sidération et de souffrance de la pensée, agit dans un court-circuit de la temporalité. Il est sans mémoire et n'ouvre sur aucune perspective d'avenir.

On peut dire également qu'esquivant le piège du récit et de la simple narration, *Al-Kitâb* s'institue en un véritable projet poétique. Tout en avançant dans la construction historique, le poète, guidé par al-Mutanabbî¹, poursuit son chemin sur les sentiers de la création. Le construire ou le refaire (« écrire, disait Francis Ponge, c'est plus que connaître, c'est refaire ») va de pair avec l'indication d'un site. Le *Livre* est un texte qui s'écrit au fur et à mesure qu'on le lit. L'œuvre-écriture devient chemin. Et l'acheminement à travers la mémoire du lieu demeure indissolublement lié à la traversée d'un site où la parole s'ouvre sur l'inconnu de ce qu'elle va énoncer et dire. Le poète indique un site. Le site du poème qui seul anime « la trans-sonance de ce qui est recueilli » (Martin Heidegger). Et ce, depuis l'étonnement devant la chose (« dans mes pas et mes mots sautille un enfant »), dans cette régression du poète non pas à l'enfance mais à l'infantile.

1. Abû Tayyib ibn al-Ḥusayn, né à *Kûfa* en 915 de l'ère chrétienne, dans le quartier de *Kinda*, d'une famille humble. Il revenait de Perse vers Bagdad quand il fut attaqué par des pillards. Il tomba au combat avec son fils en septembre 965. Il fut réputé pour son génie poétique et son orgueil. Le surnom d'*al-Mutanabbî* signifie : *l'Homme qui se donne pour prophète*. Il est considéré comme le plus grand poète de la tradition arabe.

Le poète n'est pas le simple narrateur. En racontant, le poète retrace ainsi le chemin qui rompt avec le poème classique, sa linéarité, sa forme et sa structure. Il conte, dit, dessine, redessine, refait, palpe, crie, pense, réfléchit, hume, sent, pleure, gémit, aime... De la violence à l'amour tendre, à la rencontre charnelle, il dit le corps, le désir, la langue, l'exil, la puissance de nomination, la mort, la chose... Une marche qui marche vers son site où le dire cherche son séjour dans le poème, où le dire ne peut habiter que son *bayt*. En arabe, *al-bayt* est aussi bien le vers poétique que la demeure. Tant il est vrai que seul dans le poème demeure le poète. Le poète marche et l'œuvre est le chemin.

Ce poète qui repense la maxime du monarque toujours actuelle « Licite est l'immolation des rebelles » et qui se souvient que « d'autres lettrés sont assassinés par al-Ḥajjāj » est révolté et assoiffé de liberté. « Seule une langue sauvage » peut dire cette liberté. Liberté de penser et d'être, une liberté qui devient style d'existence. Défaire le lien entre les deux sphères – celle du pouvoir et celle du sacré –, désamorcer une souveraineté fondant sa légitimité dans la religion signifie que le poète ne sépare guère la poésie de la pensée. Adonis est dans ce mouvement où la poésie ne peut être sans la pensée car il n'y a pas de vie sans la pensée. Tisser un lien entre la pensée et la poésie revient à invoquer l'être de la parole afin que, comme le disait si justement Heidegger, « les mortels apprennent de nouveau à trouver séjour dans la parole ».

Ainsi, dans sa rébellion le poète épouse la violence de l'expression. Ici la formule ne signifie pas seulement cette déchirure du langage ou la traversée phonatoire, mais violence qui se dit sans déguisement où la chose violente est sans étoffe. Qu'est-ce que le dire à ce moment et qu'est-ce qu'un poème ? semble dire le poète devant l'excès de la violence au point que nos repères et nos assises vacillent (« Nous respirons mais est-ce de l'air ? »). Devant un tel excès, est-ce le sens qui est proscrit de la forme ou est-ce la forme qui erre ? Tout au long du *Livre*, le souci reste double : la construction historique et le dire poétique.

Ainsi, en disant l'inouï, l'architectonie des mots ouvre l'espace en une architecture visible. Dans un seul texte, le poète divise le texte non pas comme le dit Blanchot au sujet de Mallarmé en une région de la parole utile et une autre du poème, mais le poème-texte se partage en multiples formes différentes, visibles, qui suscitent une question inévitable : comment le lire ? Quel est l'ordre à suivre ? La forme complexe réécrit l'Histoire, interpelle la chose à son origine et dans son devenir, interroge la mémoire du lieu, dit l'amour et le mouvement du vent, l'air, la vigne, la cime et l'abîme, l'onde ou le ciel étoilé, l'actuel côtoie le présent, et le présent de la parole s'ouvre sur son infantile, avant que la scène ne soit relayée par la forme simple qui interpelle pour réécrire Ta'abbata Sharrā, Qays, Ṭarafā, Imru'al-Qays... et qui recédera, par la suite, la parole à la forme complexe. Cette dernière de nouveau s'éclipsera au profit de la forme simple. Le tout est scandé par les pas d'al-Mutanabbī, les marges et les lettres de l'alphabet. La multiplicité des voix est visible, visualisable et les signatures multiples.

Le *Livre* est multiple, pluriel. Il diversifie la marche, le style, le découpage de l'espace, les tonalités. La langue devient systèmes de relations spatiales, espace géométrique dont l'architecture nous confronte à la question du vide et du plein. L'espace poétique « s'espace » (Maurice Blanchot). Et la scansion rythmique de l'être se donne ici une scansion rythmique des styles. En outre, les blancs ne sont pas de simples artifices graphiques. Ils commandent l'articulation rythmique de la page en résonance avec le regard qui étreint l'ouvert et le fermé, le centre et la périphérie. Et le blanc de la mémoire effleure dans le visible de la page un autre blanc, celui du vide et de l'écart « pour... l'éclaircie » (Henri Maldiney).

La parole suit son propre mouvement, se déploie, se replie pour à nouveau se redéployer, suit « l'aventure silencieuse des espaces intervallaires » (Rilke). Entre un fond et une forme, nous touchons simultanément différents niveaux, palpons la profondeur de ces niveaux. Le découpage du langage accompagne celui de la feuille. Ainsi à la visualité sensorielle des mots s'ajoute la visibilité spatiale. La concentration comme l'éparpillement sont visibles. Saisissable est cet entrelacs ou cette alternance lorsque la lecture se fait vision et la vision épaisseur lithographique et visible.

Le blanc, l'ouverture ou le hiatus de la phrase (que la traduction, par souci de rendre le texte intelligible en français, a parfois atténué) traversent le texte. Comme si les lacunes de la mémoire en construction rejoignaient le blanc de la langue. Mais le blanc de la langue ne signifie pas mutisme de la parole, ou son étouffement par l'absence d'air. Le blanc, c'est justement ces « éclats d'air dans la respiration du paysage » si l'on fait nôtre cette expression de Henri Maldiney.

Le poète explore les différents territoires, les lointaines contrées de ce que l'on peut appeler « la parole poétique ». Il nomme les choses, prend leur parti. Cependant, et dans le même mouvement, il restitue cette puissance magistrale du nom qui est séparé de la chose (indiquant par là l'existence d'un écart), qui la fait connaître et qui adosse l'être humain à son statut de sujet mortel (puissance de vie, le nom est acheminement vers la mort : « Le nom est la vie. Cependant depuis ma naissance, et ma nomination, je côtoie ma mort »). Mais si la parole poétique ouvre les choses, elle ne les préserve pas dans l'œuvre de nomination. Au contraire, les choses ne sortent des plis de la nuit que pour disparaître dans l'air vibratoire. Le murmure des choses s'articule dans ce qui va les précipiter dans l'abîme, nous faisant penser à ce qu'Ibn Arabî énonce autour du souffle et de l'air de la parole. « Les choses viennent et disparaissent et ainsi de suite jusqu'à l'aurore. »

Le *Livre* est pluriel. On marche et on poursuit la marche comme on parle. Les mouvements sont multiples, les rythmes également. Et dans notre marche, nous rencontrons l'amour de Qays, l'amertume d'al-Ma'arri, l'effroi pascalien, le ravissement de Joubert, le cri d'Artaud (« libérer les mots des mots ») le glissement de Joyce, le coup de dés de Mallarmé, la grandeur d'al-Mutanabbi... Dans un chevauchement-séparation-rencontre-rupture, inlassablement, nous naviguons, ondoyons, escaladons, chutons, réfléchissons, regardons, rions, gémissons... Vertigineux

mouvement où le poète disant devient « la chair du monde ». Nous éprouvons des sensations paroxystiques, humons, touchons l'étoffe, entendons les voix, les vagues, sentons, palpons par les yeux le bleu azur ou l'étoile qui scintille, la première aurore ou la nuance crépusculaire... comme si dans cette exploration de la mémoire sensorielle le poète faisait vibrer ou naître des sensations chez ceux qui risquent d'être gelés ou asséchés par la violence « sans nom » de l'Histoire. Le langage qui malgré le déguisement dit la chose dans sa crudité ou sa cruauté tient également et souvent simultanément une poétique nuée, une belle brume, l'onde ou le désert, la vigne ou le palmier, le ciel étoilé, qui s'expriment en rimes ou en prose afin de signer « la saveur du secret du temps et les bienfaits de la poésie ».

Le langage fait sentir l'odeur de l'étoffe, sa délicatesse, le froissement des plis, l'ondulation des mantilles, la chose féminine... et ce qui peut être tissé ou brodé en langue. Louïe croise la vue, l'odorat rencontre le toucher dans la saveur des mots comme si l'on cherchait à nommer l'énigme sensorielle. À travers le dire poétique, le végétal, le minéral et l'humain se côtoient, le floral et l'animal se rencontrent dans une sonorité des mots rythmés selon la rime ou la musicalité de la langue arabe. Ainsi, dans ce bal des mots et des choses, des plantes et des navires, des humains, et des loups... tout est musique et chant, ô combien chers à Orphée, ô combien chers à Adonis.

Le voyage presque infini des thèmes est une traversée dans l'épaisseur de la langue, dans l'épaisseur de l'instant. Et à la parole qui dit « je dois aller jusqu'à elle : comme à pied », selon les termes d'André du Bouchet, nous pourrions ajouter « afin de m'effacer ». À travers tous ces niveaux et contrairement au poème arabe classique où le moi est constamment présent, où le je sert à dire le moi, ici dans cette expérience poétique, le je du poète s'absente. Le poème devient expérience d'absence et de négation.

Ce poète, tout en ouvrant la mémoire sur ce qu'elle recèle ou en disant le présent de la lumière qui éclôt dans la langue ou la fleur qui s'évanouit dans l'articulation phonématique, est un poète qui s'affirme en s'effaçant. Il s'affirme dans la disparition ou l'effacement. Sa marche – puisqu'il faut qu'il marche vers la parole et jusqu'à elle – n'est-elle pas en fait une traversée à la quête du degré zéro de l'écriture ? Inouïe devient alors sa tentative de défaire le mot de ce qui le porte (l'air). Seul le langage peut dire l'impossible. Seul le langage peut témoigner de l'insolite, dire aussi bien la liaison érotique que la déliaison la plus totale (« corps boiteux, matinée de l'éternité, Tatar, Joulîm, Muhâriqa, baraba, sables mouvants ». N'oublions pas qu'*al-harf* en arabe est aussi bien la lettre que le bord).

Guidé par al-Mutanabbi, le poète n'étreint différents styles que pour laisser venir à lui une parole singulière, la sienne. Adonis ne relate pas un fait, ne narre pas un événement ou des événements, il refait, réécrit. Il réécrit 'Antara, Jamîl, Ta'abbata Sharrâ... redit l'amour de Qays pour Lubnâ, essuie les larmes de la douleur pour que les vallées deviennent étoffes d'amour, dit le féminin, Laylâ, Hind, Buthayna, Mayya... Quel que soit son nom, la femme émerge comme étincellement de la première aube, évanouissement dans la « terre verbeuse ».

Tout est poésie. Même les amulettes ne sont point convoquées à titre d'éclairage anthropologique sur la pensée magique ou animiste. Elles servent à dire la magie du mot. Le règne de la poésie devant ce qui s'empare de l'être, l'embrase dont rend compte la parole poétique. Et lorsque le poète s'interroge ou interroge : « Suis-je comme autrui ? », on peut entendre la question comme celle de l'humain face à son semblable et celle du poète qui aura à dire le singulier.

Si la trilogie de Dante se termine par la sortie vers le monde de la lumière (« Par là, écrivait Dante, nous sortîmes à voir les étoiles »), dans *Al-Kitâb*, la poésie est aussi bien chute dans l'abysse le plus effrayant qu'ascension dans le monde des étoiles, plongée dans les profondeurs des océans, vol au-dessus des cimes et des nuées. Les deux mouvements accompagnent tout le *Livre* sans aucune linéarité. Sourde alors une autre temporalité. Celle du poème. Nul temps si ce n'est pour transformer la terre en poésie et lui restituer cette part de féminité. Le temps est au présent, diastole de l'instant présent, embrasure de l'instant dans l'embracement du feu du poème. Adonis n'évoque pas Hâtim al-Tâ'i par nostalgie du passé ou pour louer la figure de l'Arabe généreux, mais l'épaisseur de la terre dans la mémoire du poète laisse surgir de l'opacité de la brume le mot qui devient pain ou galette, à moins que l'on dise que le pain ou la galette sont pris dans l'épaisseur de l'instant et l'épaisseur de la langue. La traversée de la tragédie arabe devient traversée poétique qui comporte de temps à autre un véritable accent païen (« Notre naissance est un chant et non une prière »). Exhalant les senteurs d'un « amour sabéen », *Al-Kitâb* rompt avec le discours des religieux (ni prophète ni magicien). Le *Livre* est un livre a-théologique. Le meurtre sera enfin conté, poétiquement raconté, afin que la mort ne soit plus assassinée. Celui qui raconte le meurtre, nous dit Freud, est le premier poète épique.

L'Histoire n'a de sens que si elle est prise dans un mouvement de construction, mouvement allant de pair avec un acte créateur qui est ouverture sur un avenir. Là l'événement peut être historisable et le fondement fondé. L'on assiste dans le dire poétique à une naissance (celle d'un autre pays, une autre aube). Le poète qui fut hors « la demeure » habite désormais sa « terre verbeuse ». Là où le dire est ouvert sur son avènement, là où l'étonnement devant la chose est la ressource de toute poésie, là où le balbutiement perpétuel est ouverture sur la langue (dans son épaisseur et son silence), là où tout est à construire car l'origine est fuyante.

HOURIA ABDELOUAHED

LE LIVRE

Hier Le lieu Maintenant

I

Manuscrit attribué à al-Mutanabbî

Conçu et publié par Adonis

I

« Et une demeure qui pour nous n'est point demeure. »

AL-MUTANABBI

DANS LA MÊME COLLECTION

Andreï Vieru
Le Gai ecclésiaste
2007

Catherine Lépront
Entre le silence et l'œuvre
2007

Bernard Pingaud
La bonne aventure
2007

Dominique Eddé
Le crime de Jean Genet
2007

Berthe Burko-Falcman
Un prénom républicain
2007

Giuseppe Tomasi di Lampedusa
Voyage en Europe
2007

RÉALISATION : CURSIVES, PARIS
IMPRESSION : NORMANDIE-ROTO À LONRAI
DÉPÔT LÉGAL : OCTOBRE 2007. N° 84942 (00000)
IMPRIMÉ EN FRANCE