

Gérald Purnelle

Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90

Le xx^e siècle

L'histoire du vers et des formes poétiques en France au xx^e siècle reste pour une grande part à écrire. À côté d'une persistance fluctuante mais tenace du vers régulier, à côté d'une pratique de formes alternatives telles que le verset ou la prose, deux grands axes d'étude seraient à explorer : d'une part le vers libre, hérité du xix^e siècle et du symbolisme, d'autre part les innovations, expériences, recherches, multiples et nombreuses, qui se sont succédé au cours du siècle ; spatialisme et usage du blanc, notamment, occupent une grande place dans le second (la poésie cubiste, le formalisme des années 60-70, etc.) ; quant au vers libre, il est lui aussi passé par plusieurs phases (poésie moderniste, surréalisme, etc.), décrites par Jacques Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre*. Celui-ci montre bien combien cette forme, le vers libre, a fait l'objet d'une crise et d'un débat qui a parcouru tout le siècle. En simplifiant, les termes en sont les suivants.

Le vers libre

Non fondé sur un principe interne, comme le vers régulier (VR), qui le constitue en occurrence d'un modèle (le « mètre »), le vers libre (VL) entretient avec la typographie une relation plus étroite : dans sa forme la plus courante, il procède d'une forme typogra-

UNE QUESTION

phique assez simple, l'alignement à gauche de lignes inégales et non alignées à droite, c'est-à-dire non justifiées. En l'absence de tout autre principe rythmique clair définissant tous les vers d'un poème en vers libres, c'est le saut à la ligne avant qu'une ligne soit achevée qui fonde le VL.

À partir de là, ses formes diverses procèdent de la réponse qu'apportent les poètes à la question « où couper ? ». Deux solutions extrêmes définissent le champ dans lequel s'inscrit tout poète (ou tout poème) : *a*) soit couper aux frontières syntaxiques fortes, *b*) soit aux frontières syntaxiques faibles ou ailleurs qu'à une frontière syntaxique. Ces deux solutions extrêmes ne sont pas sans entretenir des liens historiques avec les deux formes entre lesquelles se situe le VL : le VR et la prose ; la solution *a* est liée au VR classique, dont elle conserve la stabilité¹, la *b* renvoie à la fois à la prose (où les fins de lignes justifiées ne sont déterminées qu'aléatoirement, en fonction de leur longueur) et fait écho aux expériences menées par divers poètes à la fin du XIX^e siècle, au moment même où s'inventait le VL : Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, et par nombre de poètes du XX^e siècle.

Plus le VL favorise les coupes arbitraires, plus il se distingue tant du VL commun que du VR, en multipliant les fins de vers en des positions syntaxiques faibles, voire après des proclitiques, qui en métrique régulière correspondraient à des enjambements. Par là, il refuse la trop grande stabilité syntaxique de l'un et de l'autre, leur consistance ; tendu par l'enjambement, c'est un vers « critique² ».

Une question constante, bien dégagée par Roubaud, sous-tend donc toutes les pratiques formelles qui ont jalonné le siècle, mais aussi celles d'aujourd'hui : dès lors que l'on se détourne du mètre classique, qu'est-ce qui crée, instaure, légitime, « fait » le vers ? Corollairement : comment écrire en vers (garder le vers) tout en manifestant un volonte de position moderne ?

¹ Cf. Jean-Pierre BOBILLOT, « Pour une métrique restreinte », dans M. MURAT (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, 2000, pp. 107-126.

² Cf. G. PURNELLE, « Rénovation de rites : de la critique du vers au vers critique », dans *Balises*, 2003.

Deux voies parallèles

Répondre à ces questions ainsi qu'à la crise du VL standard peut se faire de deux façons. S'agissant de la fin du xx^e siècle (les deux dernières décennies, et surtout les années 90), il s'avère en effet que deux voies parallèles ont été privilégiées, ou du moins se signalent par leur présence.

Certains poètes, en effet, élaborent une ou plusieurs pratiques personnelles d'un vers compté ou mesuré, c'est-à-dire d'une métrique qui est régulière mais qui, par plusieurs aspects (l'absence de rimes, l'ambiguïté structurelle, l'absence de césure, la prosodie, l'enjambement, l'arbitraire syntaxique), diffère plus ou moins grandement de la métrique classique.

Quant au vers libre, les pratiques qui le renouvellent durant cette période paraissent souvent fondées à la fois sur le jeu syntaxique, sur la longueur relative du vers et sur l'introduction d'une certaine régularité, typographique ou quantitative.

En bref, il y a dans ces années deux façons de réexplorer le vers selon des voies modernes ou modernisées : repenser la métrique ou user de l'effet visuel et rythmique, fondé sur la typographie.

Durant la période à laquelle je m'intéresse actuellement, directement consécutive à la période dite formaliste, la question du vers et de la forme est restée entière, mais s'est discutée surtout par l'exemple et la pratique, même s'il y eut un débat théorique. Nombre de poètes montrent en effet, depuis les années 80, un souci visible accordé au vers, à son statut et à sa création ; ils développent ou adoptent et reproduisent des démarches formelles collectives ou individuelles qui méritent description.

Leur recensement ne vise nullement à l'exhaustivité : il ne s'agit pas de dénombrer toutes les formes attestées en France à cette époque, mais de décrire et situer celles qui m'en paraissent les plus caractéristiques, celles qui la définissent le mieux, pour autant qu'elles intègrent une dimension de régularité liée au nombre ou à la typographie — avec pour prémisses le concept de forme tel qu'il est défini dans l'éditorial de cette revue (une forme est la

UNE QUESTION

répétition régulière d'un trait observable) et pour objet central le vers, tel qu'il se mesure, s'élabore, se définit, se groupe.

Trois voies, suivies par différents poètes, se dégagent donc à la fin du siècle, fondées sur trois axes : le *métrique*, le *typographique*, le *nombre*³.

Mesure : les nouvelles métriques

Qu'il s'agisse pour eux de pratiques anciennes dans leur carrière ou récentes, permanentes dans leur œuvre ou épisodiques, plusieurs poètes pratiquent un vers mesuré (ou compté), proche ou au contraire fortement éloigné du vers classique, et qui s'en distingue par divers traits, souvent combinés : l'absence de rimes, l'absence de césure dans le vers long (décasyllabe, alexandrin), l'ambiguïté de la césure (quand elle est présente), la discordance syntaxique. La variation de ces traits chez chacun produit des formes de vers compté très diverses d'un poète à l'autre.

Citons d'abord les œuvres de deux poètes consacrés, dont les débuts remontent aux années 60 et qui forment deux pôles fortement opposés. Depuis les années 80, Jacques RÉDA pratique un vers régulier, long (alexandrin, vers de 14 syllabes), rimé, régulièrement césuré, où les écarts par rapport au modèle classique se font très subtils. À l'inverse, l'alexandrin de Jean RISTAT est sauvage et prosaïque. Double métrique du vers rochien à ses débuts, il est foncièrement anti-classique et paraît n'avoir de régulier que... le nombre de ses syllabes : effacement total de la césure, enjambements omniprésents, fins de vers en milieu de mots, mais aussi pratique systématique de la diérèse, contre les règles de la métrique classique et jusque dans les groupes $V+e\#C$ (voyelle et *e* muet en fin de mot devant consonne), tous ses traits le rendent visiblement parodique.

³ Certains des noms et des pratiques cités ci-dessous (marqués d'un astérisque) sont plus amplement caractérisés dans l'introduction à l'enquête présentée dans ce même numéro de revue. Une vaste étude, que j'ai entamée, doit procéder à la description systématique, à la comparaison et à la caractérisation des formes citées ici.

Peu de poètes riment à l'instar de Réda. Le vers régulier contemporain est majoritairement blanc, même si la rime semble faire à nouveau l'objet des expériences et réflexions des poètes désireux de réexplorer la métrique régulière (citons Xavier BORDES, Jean-Noël CHRISMENT, Bertrand DEGOTT, Guy GOFFETTE ou Yves LECLAIR, pour une part parfois réduite de leurs recueils, mais aussi le Philippe LONGCHAMP le plus récent, William CLIFF depuis ses débuts, ou encore, sporadiquement dans son dernier recueil, Christophe LAMIOT).

Plusieurs critères majeurs servent à recenser les différentes formes du vers mesuré contemporain : les longueurs pratiquées, avec la dichotomie *vers courts* (inférieurs à 9 syllabes) / *vers longs* (décasyllabes, alexandrins, mais aussi 9- et 11-syllabes) ; pour les seconds, le traitement de la césure (régularité, présence, absence, effacement, fluctuation) ; pour les uns et les autres, le comportement syntaxique en fin de vers (concordance générale, discordance fréquente ou plus sporadique, consistance du vers) ; enfin, traitement des questions prosodiques (synérèse et diérèse, prononciation ou apocope des *e* post-toniques internes au vers). Les mesures choisies ont aussi leur importance, selon qu'elles soient systématiquement paires ou impaires. Chaque poète peut donc être situé dialectiquement par rapport aux autres, en fonction du degré de plus grande régularité (relativement aux principes et habitudes classiques) des choix qu'il opère. (On excusera le caractère synthétique des notations ci-après, première tentative d'inventaire du vers mesuré contemporain.)

Chez Jean-Pierre COLOMBI*, les vers sont blancs, isosyllabiques ou polysyllabiques, courts ou longs à césure souvent marquée, les enjambements peu fréquents.

Chez Jacques ANCET*, les vers sont blancs, les poèmes strictement isosyllabiques, les mesures toujours impaires, les vers courts (7) et longs (9, 11), sans césure fixe, les enjambements sans violence ; il pratique aussi le vers libre.

Chez Yves LECLAIR* et Philippe LONGCHAMP*, les vers sont blancs ou rimés, courts ou longs, les césures irrégulières ou absentes, les enjambements nombreux.

UNE QUESTION

Dans sa *Petite Somme sonnante* (1998), Jacques DARRAS* pratique un sonnet non strophé d'alexandrins à apocopes non systématiques de l'*e* post-tonique. Le même trait (l'apocope d'un *e*, surtout à la césure, mais aussi à l'intérieur des hémistiches) se retrouve chez Yves MABIN CHENNEVIÈRE (par exemple dans *L'Invention du silence*, 2000), dans un alexandrin imprécis, parfois sans césure, parfois faux, parfois mêlé d'autres mesures, et chez Michel HOUELLEBECQ, dont les vers sont rimés, souvent courts, parfois libres (son alexandrin est toujours correctement césuré, moyennant les apocopes déjà mentionnées).

Un même jeu sur l'apocope à la césure, mais aussi interne à l'hémistiche, frappe le décasyllabe de Marie ÉTIENNE*, caractérisé par un refus constant de l'impair, l'invention de nouvelles césures (2-8 et 8-2) et de fréquents décalages entre syntaxe et structure.

On en rapprochera ceux de Claude-Michel CLUNY dans *Poèmes d'Italie* (1998, écrits en 1990), où, par-delà certaines différences, le jeu sur la diérèse, sur l'élision et sur la place de la césure déterminent une même ambiguïté structurelle (à la lecture ou à l'analyse).

Plus radicaux encore sont les décasyllabes de Jean-Charles DEPAULE (*Opéra Cheval*, 1993), fortement enjambés, déstructurés, sans césure fixe, parfois même décomposés ou camouflés par la disposition typographique.

Quand il ne recourt pas au vers libre dans des pages fortement structurées, Claude ADELEN* pratique un alexandrin (et un décasyllabe) particulièrement libéré, voire sauvage, sans césure fixe ni concordance syntaxique, où la force et la fréquence des enjambements, mais aussi l'insertion de blancs dans le vers, donnent le pas à la syntaxe et au flux textuel sur la mesure syllabique.

En 1997, Bernard NOËL a publié un recueil tout entier composé en hendécasyllabes sans césure régulière et où l'enjambement ne domine pas (*Le Reste du voyage*).

Une régularité numérique plus grande encore marque *Kub Or* de Pierre ALFERI (1994), recueil de sept séquences de sept poèmes de sept vers de sept syllabes.

Dans plusieurs recueils des années 90, Bernard VARGAFTIG s'est approprié le vers régulier, d'une façon assez sophistiquée : ainsi, par exemple, dans *Le Monde le monde* (1994) — la relative indépendance sémantique et syntaxique des vers limitant par ailleurs la présence de l'enjambement —, le poème, quand il n'est pas tout entier en heptasyllabes (systématiquement en sept distiques), compte un nombre fixe de vers (16), produit par la répétition d'une même séquence hétérosyllabique de quatre mesures (il est donc fait de quatre quatrains, non distingués par la typographie) ; celles-ci sont exclusivement choisies parmi les longueurs contenues entre 7 et 11 (ce qui donne des strophes telles que 7-11-7-9 ou 8-7-10-11), longueurs dont l'association en hétérométrie est inhabituelle et dont les valeurs relativement proches (et privilégiant l'im-pair ou le mêlant au pair) gommant ou voilent fortement la régularité.

Plus radicale encore est la métrique de Christophe LAMIOT*, tout entière fondée sur l'im-pair, l'absence totale de césure, l'hétérométrie, la complexité strophique et l'enjambement⁴.

Enfin, tout aussi originale est la démarche de Joseph GUGLIELMI qui, dans plusieurs recueils des années 80 et 90, joue sur l'ambiguïté d'un vers qui hésite sans cesse entre le 7- et le 8-syllabe, « tournant autour » d'une mesure de référence tour à tour approchée, privilégiée et contrariée.

Bien des traits sont attestés dans plus d'une forme décrite ci-dessus : le choix de l'im-pair, le jeu sur la place de la césure ou son absence dans les vers longs, l'ambiguïté prosodique (l'apocope), la discordance syntaxique.

Typographie et syntaxe : les vers libres définis par leur longueur relative

Se réapproprier le compte des syllabes, tout en modernisant par là le vers mesuré, n'est pas, à la fin du xx^e siècle, la seule façon de se forger une forme propre tout en se distanciant du vers libre

⁴ Cf. G. PURNELLE, « Préférer l'im-pair : contrainte et régularité chez Christophe Lamiot », dans *Formules*, 2002, pp. 228-238.

UNE QUESTION

standard et de ses défauts. Les conditions typographiques sont utilisées par d'aucuns pour élaborer un vers dont la longueur se définit de façon relative.

Les vers que l'on peut appeler « vers de prose » se caractérisent par le fait qu'ils présentent tous, dans un même poème (voire un même recueil) une longueur très proche à l'œil et qui, dans la plupart des cas, s'identifie, à peu de chose près, à la justification typographique (même si, chez certains poètes, sa longueur moyenne varie davantage que chez d'autres).

Ils sont, sauf exception, marqués par une discordance syntaxique forte et fréquente. Sur le plan visuel, la régularité de tels vers est très forte, elle produit un effet de compacité, de saturation de la page (dans une voire deux dimensions). Le jeu sur la longueur proche des vers permet de produire des « patrons » de vers plus larges (en remplissant toute la justification) ou plus étroits (en « flirtant » avec la longueur visuelle de modèles anciens tels que l'alexandrin). L'usage de la discordance syntaxique en fin de vers permet à plusieurs de ces poètes divers effets sémantiques et stylistiques.

Le vers de prose est dialectiquement situé par rapport à trois archétypes et contre eux : c'est un vers libre (il n'a donc rien du vers mesuré), mais il est à la fois plus régulier, plus arbitraire (moins dépendant de la syntaxe), et en même temps plus prédéterminé que le vers libre ; enfin, par son alignement à gauche, il revendique d'être vers et non prose, même s'il subit les mêmes conditions contingentes que les lignes de celle-ci et en présente tous les dehors.

On peut chercher, parfois dans des esthétiques très éloignées, des modèles anciens au vers de prose : parmi d'autres, le vers de Denis Roche, celui de Jacques Réda dans les années 70, le vers long de Jean-Paul de Dadelsen, l'écriture d'Hubert Juin, *Les Mégères de la mer* de Louis-René Des Forêts (1967), *Trajectoire*⁵ d'Alain Jouffroy (1968).

⁵ Cité, comme Roche et Dadelsen, par Jacques Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre* pour son importance dans l'histoire de la réaction au vers libre.

On trouve des vers de prose dans la pratique de Gérard AUGUSTIN, Xavier BORDÈS, Jean-Pierre CHAMBON, Pascal COMMÈRE, Jacques DARRAS*, Alain DUAULT*, Jean-Pierre GEORGES, Gilles ORTLIEB, Gérard TITUS-CARMEL.

D'autres pratiques présentent une autre relation entre le vers et la justification (la largeur) du poème. Ainsi les poèmes de Silvia BARON-SUPERVIELLE* se signalent par un nombre limité, voire récurrent, de vers, lesquels se définissent par une mesure brève et variant à l'intérieur de valeurs précises (6, 7, 8 syllabes, par exemple).

Enfin Yves PEYRÉ* pratique systématiquement un vers libre dont la longueur relative (de vers à vers) se définit par une alternance de plus longs et de plus courts.

Groupement des vers, longueur du poème

Qu'il s'agisse de vers mesuré, de vers de prose ou de vers libre plus standard, certaines pratiques groupent les vers en *pseudo-strophes* d'un nombre régulier de vers (par exemple des quatrains de vers libres) ; on parlera de pseudo-strophes, plutôt que de strophes, afin de ne pas projeter sur du vers blanc une notion propre à la métrique régulière, où c'est la disposition des rimes (et/ou des mesures) qui détermine la structure strophique.

Maints recueils contiennent également des séquences de poèmes dont le nombre de vers est fixe. Enfin, forme particulière des deux cas précédents, il s'est fréquemment pratiqué des séquences de sonnets de vers libres (vers de prose ou non) ou de vers mesurés, répartis en quatrains et tercets ou imprimés au long. La quête d'une régularité, déjà attestée dans les deux voies précédentes, qui conditionne à la fois l'écriture du poème et sa perception, trouve ici sa manifestation à la fois la plus simple, la plus visible et la plus radicale : limiter la longueur d'un poème à un nombre fixe de vers, mais aussi plier toute une séquence de poèmes à la même règle.

Il est intéressant d'observer que, quand les vers, qui par ailleurs sont blancs, sont groupés en pseudo-strophes, cela se fait généra-

UNE QUESTION

lement au mépris de toute concordance syntaxique : les enjambements qui frappent le passage d'un vers à l'autre se manifestent également entre deux strophes ; en d'autres termes, c'est la simple insertion régulière de blancs horizontaux dans un continuum de vers (mais d'un nombre prédéterminé) qui « fabrique » les pseudo-strophes. Le même arbitraire assumé accompagne donc la structuration régulière du poème en groupes de vers et la facture même du vers, l'une soulignant l'autre.

Pratiquement, sporadiquement ou non, *les pseudo-strophes de vers libres* : Mathieu Bénézet, Xavier Bordes, Jean-Pierre Chambon, Guy Goffette, Gérard Titus-Carmel ; *les pseudo-strophes de vers blancs mesurés* : Jean-Pierre Colombi, Marie Étienne, Yves Mabin Chennevière ; *les séquences de poèmes de même longueur, en vers libres* : Claude Adelen, Gérard Cartier, Jean-Louis Chrétien, Claude Esteban, Jean-Pierre Georges, Emmanuel Hocquard, Jean-Yves Masson, Guy Goffette, Patrick Maury, Lionel Ray ; *les séquences de poèmes de même longueur, en vers mesuré* : Pierre Alferi (cf. *supra*), Jacques Ancet ; *le sonnet de vers libres* : Xavier Bordes, Yves di Manno, Hédi Kaddour, Lionel Ray, Gérard Titus-Carmel, Bernard Vargaftig, Jean-Charles Vegliante ; *le sonnet de vers blancs mesurés* : Jacques Darras, Robert Marteau.

Les sonnets d'*Un test de solitude* d'Emmanuel Hocquard (1998) comptent quatorze lignes, qu'il s'agisse de lignes de prose ou de vers (lignes courtes) ; les poèmes de *Roi des cent cavaliers* de Marie Étienne (2002) comptent tous quatorze paragraphes.

Formes, tendances

Les notes qui précèdent ne constituent qu'un premier état des lieux, l'inventaire — d'ailleurs non exhaustif — d'un corpus dont la description et l'analyse sont à peine entamées. Elles n'ont d'autre but que de signaler dès à présent l'existence de ces formes récentes ou contemporaines, caractéristiques de notre temps, et les enjeux qu'elles impliquent. Ce corpus ne représente pas tout ce qui s'est écrit comme poésie dans les années 80 et 90, et se publie encore. Il ne correspond qu'à l'intersection de quelques démarques ou tendances bien définies.

On peut en effet retenir que plusieurs forces se combinent et s'opposent dans l'invention et la pratique de ces formes : la régularité (métrique, visuelle, quantitative), l'arbitraire (syntaxique et numérique), la variation et la différenciation par rapport à différents modèles (le vers régulier, les strophes, la prose, le vers libre). Les mêmes tendances, voire les mêmes principes, s'appliquent ou donnent lieu à des esthétiques parfois très différentes, même si leur portée n'est pas la même partout (elle est entre autres plus sporadique ou plus limitée dans le littéralisme ou le néo-formalisme ; cf. Hocquard et Alferi).

Les poètes énumérés ci-dessus, parfois si différents, ont donc d'indéniables points communs formels, au premier rang desquels figurent l'attention portée au vers et la recherche d'une régularité, sans être pour autant hyper-réguliers ni néo-classiques. Ils ne forment pas d'écoles, chacun a sa personnalité propre et son indépendance, même si l'on peut observer que plusieurs d'entre eux partagent les mêmes éditeurs (Gallimard, Flammarion), et que plus d'un, notamment, a collaboré à la revue *Action poétique*.

Quelques indications bibliographiques (non exhaustives, et sans reprendre les titres cités dans le texte)

ADELEN : *Intempéries* (1989), *Le Nom propre de l'amour* (1995) ; *Soleil en mémoire* (2002) ; ANCET : *L'Imperceptible* (1997), *Vingt-quatre heures l'été* (1999), *La Brûlure* (2002), *On cherche quelqu'un* (2002) ; AUGUSTIN : *Le Guide des égarés* (1999) ; BARON-SUPERVIELLE : *Lectures du vent* (1988), *L'Eau étrangère* (1993), *Après le pas* (1997), *Essais pour un espace* (2001) ; BÉNÉZET : *L'Aphonie de Hegel* (2000) ; BORDES : *À jamais, la lumière* (2001) ; CARTIER : *Méridien de Greenwich* (2000) ; CHAMBON : *Le Territoire aveugle* (1990) ; CHRÉTIEN : *Effractions brèves* (1995), *Entre flèche et cri* (1998), *Joies escarpées* (2001) ; CHRISMENT : *Extrémités* (2000) ; CLIFF : *Autobiographie* (1993), *Fête nationale* (1993), *Journal d'un innocent* (1996) ; COLOMBI : *Leçons de ténèbres* (1980), *Allégories de l'automne et des autres saisons* (1985), *La Sorte d'ombre* (1996) ; COMMÈRE : *De l'humilité du monde chez*

LE VERS CONTEMPORAIN

les bousiers (1996) ; DEGOTT : *Éboulements et taillis* (1996), *Le Vent dans la brèche* (1998) ; DI MANNO, *Partitions* (1995), DUAULT : *Le Jardin des adieux* (1999), *Où vont nos nuits perdues* (2002) ; ESTEBAN : *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* (1995) ; ÉTIENNE : *Katana* (1993), *Anatolie* (1997) ; GEORGES : *Dizains disette* (1987) ; GOFFETTE : *La Vie promise* (1991), *Le Pêcheur d'eau* (1995), *Un manteau de fortune* (2001) ; GUGLIELMI : *Fins de vers* (1986), *Das, la mort* (1986), *Le Mouvement de la mort* (1988), *Joe's Bunker* (1991) ; HOCQUARD, *L'Invention du verre* (2003) ; HOUELLEBECQ : *La Poursuite du bonheur* (1992), *Le Sens du combat* (1996), *Renaissance* (1999) ; KADDOUR : *Passage au Luxembourg* (2000) ; LAMIOT : *Des pommes et des oranges, Californie. I-Berkeley* (2000), *Sitôt Elke* (2003) ; LECLAIR : *L'Or du commun* (1993), *Bouts du monde* (1997), *Prendre l'air* (2001) ; LONGCHAMP : *Emploi du temps* (1991), *L'Été, calme bleu* (2000) ; MARTEAU : *Louange* (1996), *Rites et offrandes* (2002) ; MASSON : *Onzains de la nuit et du désir* (1995) ; MAURY, *Petites métanies du temps* (2000) ; ORTLIEB : *Place au cirque* (2002) ; PEYRÉ : *Récit d'une simple saison* (1995), *Chronique de la neige* (1997) ; RAY : *Comme un château défait* (1993), *Syllabes de sable* (1996) ; RÉDA : *Hors les murs* (1982), *Retour au calme* (1989), *Lettre sur l'univers* (1991), *L'Incorrigible* (1995), *La Course* (1999) ; RISTAT : *Ode pour hâter la venue du printemps* (1978), *Tombeau de Monsieur Aragon* (1983), *Le Parlement d'amour* (1993), *La Mort de l'aimé* (1998) ; TITUS-CARMEL : *La Rive en effet* (2000), *Demeurant* (2001), *Ici rien n'est présent* (2003) ; VARGAFTIG : *Un récit* (1991), *Distance nue* (1994) ; VEGLIANTE : *Sonnets du petit pays entraîné vers le nord* (1990).

