

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 35 (1999)

Artikel: Pierre Chappuis : un poète dans les marges : Pierre Chappuis, "Pleines marges"

Autor: Buchs, Arnaud

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-266057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PIERRE CHAPPUIS: UN POÈTE DANS LES MARGES

Pierre Chappuis, *Pleines marges*.

La poésie de Pierre Chappuis est une poésie en mouvement. Volontairement instable, se remettant inlassablement en question, elle avance tout d'abord d'un pas hésitant, cherche son rythme, sa mesure. Elle cherche également sa place, entre le silence et le vide des mots, entre le centre et la périphérie de la page. Elle expérimente, dans un premier temps, elle harcèle le langage, lui dénie toute capacité de dire les choses. Durant de nombreuses années, la poésie de Pierre Chappuis est une poésie contre le langage; elle emprunte le difficile chemin du *manque*, qui implique tâtonnements et mises au point successives, avant que ne prenne forme une voix entièrement tournée vers ce que j'appellerai "le positif". Le dernier recueil de Pierre Chappuis, *Pleines marges*¹, peut alors être considéré comme une tentative de résoudre les tensions de l'œuvre. Mais pour comprendre ces poèmes, il est nécessaire sans doute de retracer les principales étapes d'un itinéraire poétique qui s'inscrit, dès son origine, comme une recherche sur le langage.

Les premiers recueils expérimentent en effet divers registres formels². Proses, poèmes en prose, proses poétiques et vers – parfois métriques: la voix cherche sa tessiture, le ton juste, la bonne respiration, et cette quête se fait parfois au détriment de l'unité, plusieurs voix discordantes se côtoyant³. Pierre Chappuis accumule

¹ Paris, Corti, 1997. Tous les ouvrages de Pierre Chappuis qui sont cités figurent dans la bibliographie, en fin d'article.

² *Ma femme, ô mon tombeau* et *Distance aveugle*, 1969 et 1974.

³ Les diverses voix de cette poésie se contredisent en effet davantage qu'elles ne concourent à une vision homogène du monde. Elles sont présentes simultanément, elles

les suppléments, les parenthèses se multiplient rapidement⁴, l'espace entre les mots s'accroît⁵ – devient distance –, la parole claudique et finit par reculer dans les marges. Il importe alors de bien saisir tous les enjeux de ce type d'écriture, et la pensée de Jacques Derrida peut nous y aider:

L'*espacement* (on remarquera que ce mot dit l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace) est toujours le non-perçu, le non-présent et le non-conscient. *Comme tels*, si on peut encore se servir de cette expression de manière non phénoménologique: car nous passons ici même la limite de la phénoménologie. L'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner *comme telle*, dans l'expérience phénoménologique d'une *présence*. Elle marque le *temps mort* dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence. Le temps mort est à l'œuvre⁶.

Si nous tirons les conséquences ultimes de cette logique de l'espacement, la poétique de Pierre Chappuis doit être comprise comme une poétique de l'absence, ou plus précisément du *manque*. Son écriture vient "après", elle ne cherche pas à rendre compte de ce qui est "non-perçu", "non-présent" ou "non-conscient", mais elle évolue au contraire à partir de ce qui n'est *plus* perçu, *plus* présent, *plus* conscient. Elle n'est contemporaine que du langage, elle fait littéralement corps avec lui, elle n'est en définitive que lui. Il n'y a

brisent sans cesse la linéarité du discours. Il n'y donc pas de véritable "polyphonie". Les parenthèses permettent souvent de visualiser ces voix, qui ne dialoguent pas, mais se chevauchent: "[...] la neige (ah! le pas dans le vide!), la neige comme mise en caisses, comme déposée sur des casiers à bouteilles (non) dans une cave recrépie (non)" (*Distance aveugle*, p. 47).

⁴ *Distance aveugle*.

⁵ A partir de *Rumeur évanouie*, 1980, repris en 1990 dans *Moins que glaise*. Pierre Chappuis consacre en 1979 un essai à *André du Bouchet*, dont l'influence est aisément perceptible dans les recueils qui suivront.

⁶ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 99.

dès lors plus de discours sur le monde (le monde a toujours déjà disparu), mais un discours sur le langage – seule présence finalement sur la page écrite. "Non point briseuse d'élan, [la lumière] scintille uniment, clairière future (ma phrase), elle scintille, hachée (mon impossible phrase), au cœur, en bordure, ne divise, heureuse, ne départage mais, à mesure que j'approche, devient neige, débordement, éveil"⁷. Perdant jusqu'au désir de renvoyer à un quelconque signifié, le mot devient pur signifiant visuel: par mimétisme, le poème *est* par exemple l'avancée des pas (des mots) sur la neige (le blanc, la page)⁸. Le poème *donne à voir*, au sens propre de l'expression. Il est présence mimétique de sa propre absence: il se montre effaçant ce qu'il voudrait désigner. C'est une parole en éboulis, par bourrasques, perpétuellement décalée, à distance – parole toujours en retard. La poésie de Pierre Chappuis ose à son tour dans le langage l'exercice de lucidité que Derrida a relevé déjà chez Rousseau au sujet de la parole: "*En fait*, Rousseau avait éprouvé le dérobement dans la parole même, dans le mirage de son immédiateté. Il l'avait reconnu et analysé avec une incomparable acuité. Nous sommes dépossédés de la présence convoitée dans le geste de langage par lequel nous tentons de nous en emparer"⁹. Pour remédier à ce manque¹⁰, l'accent est porté sur la disposition des mots; l'espacement des mots est ainsi porteur du sens – l'écriture est "négative", au sens où ce n'est plus le mot qui fait signe, mais l'absence de mots, le non-écrit. Les poèmes s'apparentent alors à des excavations¹¹ – mais ce n'est plus la terre qui est creusée, c'est le langage: le poème est un métalangage qui désigne le langage comme paysage, comme le seul monde habitable

⁷ *Distance aveugle*, p. 40.

⁸ *Eboulis et autres poèmes*.

⁹ *De la grammatologie*, *op. cit.*, pp. 203-204.

¹⁰ Pierre Chappuis cherche par exemple à retenir une trace quelconque de la neige dans le noir de l'écriture, il construit ainsi son œuvre sur un système d'oppositions binaires que l'écriture ne parvient pas à dépasser. Seuls les derniers recueils, et en particulier *Pleines marges*, apporteront une solution dialectique.

¹¹ *Excavations*, 1983, repris en 1996 dans le recueil *Dans la foulée*.

par le poète, vidé de toute substance. Nous nous trouvons au centre d'un cercle infini qui s'accroît infiniment, et nous ne faisons que pressentir ce que les mots repoussent toujours plus. Et l'avancée progressive du blanc apparaît comme une menace qui laisse augurer du pire; la parole est rongée par le silence, par le vide. Les quelques mots qui demeurent encore sur la page s'apparentent alors aux traces d'une fuite en avant, d'une course effrénée vers ce qui s'absente, qui ne s'arrête que pour nommer, nommer sans cesse le manque, "à satiété, à force de piétinements, de cafouillage, mâchouillage, bredouillage dans la papète, la panade – non à proprement parler purée –, ramassée, amoncelée"¹²; parole-panique, toujours au bord de la rupture, rongée par une force centrifuge qui rejette les mots en tant que signes dans la marginalité. Progressivement, la parole vient à manquer, et le poète s'efface dans une poésie qui devient elle-même simple trace sur le papier:

Absent

Passant inaperçu

[...]

Voyageur improbable

Sur un chemin dont ne se distingue plus le bord¹³

Puisque l'écriture ne peut retenir que l'absence, Pierre Chappuis va logiquement inscrire sa poésie dans le manque. C'est un acte décisif: à partir de cet instant, à partir du moment où le poète accepte le langage dans ce qu'il a de négatif, alors un tournant a lieu, qui

¹² *Eboulis et autres poèmes*, p. 18.

¹³ *Moins que glaise*, p. 37. Ce recueil regroupe divers textes, pour la plupart illustrés, publiés initialement de manière confidentielle. Les illustrations ne sont pas reprises.

oriente l'écriture de manière différente, "positive". Je situe ce tournant dans l'œuvre de Pierre Chappuis vers 1990. Il tient à très peu de chose: le point final. De manière générale, les recueils des années 80, jusqu'à *Moins que glaise*, s'achèvent sur le vide; ils participent pleinement de cette parole mimétique qui jusque dans sa ponctuation – tantôt absente, tantôt surchargée – désigne son objet. La première partie de *Décalages*¹⁴ se "termine" ainsi:

Blanc

(ma respiration, ma voix)

sur le nuage qui ne se dissipe
je n'écris, ne marche

(*suspens*)

Les parenthèses miment la respiration (diastole – systole), elles donnent à voir un mouvement symbolique d'ouverture puis de fermeture. Ailleurs, elles peuvent signaler l'intrusion d'une autre voix (les italiques jouent le même rôle)¹⁵. Nous avons sous les yeux une écriture s'écrivant, et l'absence de point final désigne donc l'inachèvement fatal du poème, puisque l'objet de l'écriture ne sera jamais saisi. Le dernier terme, "(*suspens*)", trahit une attente, – je dis "trahit" parce que le poème voudrait s'achever sur un silence qui, désigné, est

¹⁴ *Décalages*, p. 13. Voir également l'exemple précédent!

¹⁵ "[La parenthèse] est une incision dans la chair de la phrase, une échancrure, une faille par où une voix intérieure (là, au besoin, l'italique), voix étrangère mais qui n'use d'aucune autorité, presque clandestine, en tout cas étouffée, allusive, murmurant", *La preuve par le vide*, p. 54.

immédiatement rompu. Les derniers signes du poème indiquent qu'il demeure maintenant en attente du silence. Toutefois, même en disparaissant, le mot fait signe, car la disparition de la parole, son éviction ou son rejet dans les marges signifie *encore* quelque chose. On ne sort pas si facilement du langage dans le langage; pour peu qu'on lui laisse un espace, il en profite aussitôt et ce qu'il nomme est toujours déjà dérobé, l'effacement a toujours déjà lieu. On atteint seulement, dans ce type de poésie, une situation paradoxale où le langage, la parole écrite et disposée sur la page affirme jusque dans son "absence" (mais le livre demeure, bien tangible, la parole est alors prise, jusque dans l'absence du point final) l'omniprésence du "vide". Poésie qui dit l'absence, l'absence partout *présente* – et donc, en dernier lieu, la poésie de Pierre Chappuis peut être dite une poésie de la présence¹⁶. Il n'y a pas d'autre immédiateté que celle du langage à lui-même, jusque dans sa béance et sa marginalité. Le stade ultime de cette poésie, c'est évidemment le silence absolu, lorsque le poète se tait. On peut alors supposer qu'entre chaque poème, entre chaque recueil, le poète est dans la présence du silence, dans ce que Derrida appelle "le signe impossible", "un signe donnant le signifié, voire la chose, *en personne*, immédiatement"¹⁷.

Mais alors, pourquoi la poésie – l'écriture encore? La poésie, parce qu'elle est écriture, est peut-être avant tout le lieu d'un renoncement; s'ils sont lucides, les poètes abandonnent tôt ou tard toute prétention à dire le silence: on sait depuis Bataille que "le mot "silence"¹⁸ est le plus pervers, il *dit* le non-sens, il glisse et s'efface lui-même, ne se maintient pas, *se tait* lui-même, non comme silence mais comme parole"¹⁹. La poésie de Pierre Chappuis permet de suivre visuellement ce glissement du silence vers l'extérieur du poème. Le para-

¹⁶ Toute absence est absence de quelque chose. On instaure une phénoménologie du manque, dont le langage est l'instrument parfait.

¹⁷ *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 334.

¹⁸ Ou ses équivalents dans la poétique de Chappuis: "neige", "blanc", "vide", etc.

¹⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 385.

doxe, c'est que le langage est silence (il ne dit que lui-même, dérobe la chose au moment même où il la présente), mais il est incapable de dire le "silence" (car le silence des mots est bruit, il est son). Il y a ainsi deux qualités de silence, et la poésie évolue dans cette différence, elle est ce "lieu-entre" que la parole ne peut faire autrement qu'habiter, qu'elle cherche à réduire pour atteindre au "silence" dans le silence des mots – ce que Derrida appelle la différance. Le poète écrit donc à partir du silence, vers le "silence"²⁰. Comment, dès lors, est-il possible d'instaurer une poésie du "positif" – par opposition à la poésie dite "négative" (comme on parle de "théologie négative")? Comment, *en d'autres termes*, sortir du cercle du manque, du "il n'y a pas"²¹, du "je ne peux saisir que ce qui s'échappe"? La voie est évidemment difficile, mais le dernier recueil de Pierre Chappuis, *Pleines marges*, indique une ouverture possible.

Avant d'en arriver toutefois à ces avancées vers le "positif", il faut tirer les conséquences de cet acte apparemment anodin: mettre un point final. Dans un tel horizon poétique, le point ne permet pas seulement de clore le texte, il est aussi la marque d'une confiance accordée au langage, auquel on reconnaît une certaine capacité "ontologique" (même si celle-ci est négative: le *vide* présent). On n'écrit dès lors plus contre le langage, mais avec lui. C'est finalement la voie de l'écriture malgré tout; en reconnaissant son impuissance, le poète peut construire à partir de cet aveu une œuvre consciente de ses limites et de ses leurres²². Une écriture "à l'intérieur de", close sur elle-même, qui accepte donc de mettre (momentanément) un

²⁰ Voir par exemple les essais récents de Jean-Marie Gleize, *A Noir, Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992; Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, et Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, Paris, Vrin, 1995.

²¹ La poésie de Pierre Chappuis serait d'ailleurs davantage une poésie du "il n'y a plus".

²² On pense alors évidemment à la formule de Blanchot: "Il faut faire confiance au langage parce qu'on ne peut faire autrement".

terme à son discours, quelle que soit sa portée, et qui, en dernier lieu, fait preuve d'une lucidité exemplaire²³.

Le premier poème de *Pleines marges* résume à lui seul tout le chemin parcouru par Pierre Chappuis; les oppositions qui structurent le texte sont dépassées et fusionnent dans le dernier vers (p. 9):

Toute la nuit
Est resté ouvert
Sur une page blanche
Le calepin de cuir noir.
Au matin, la neige.

(hiatus)

Le poème participe d'un mouvement dialectique qui synthétise, transcende presque, dans son vers final (vers 5), les oppositions: toute *la nuit / une page blanche*; l'écriture (le *noir*) *recourbée* sur *elle-même / la page blanche ouverte* sur *le monde*; le *noir* de *l'écriture / le blanc* de *l'indicible*. Tous ces conflits, qui dès les premiers recueils travaillaient l'écriture et la tiraillaient, sont maintenant dépassés, la nuit et le jour participent d'un même mouvement progressif, avancent d'un même pas (le mètre augmente à chaque vers d'une unité). La page blanche du calepin est donc capable, "ouverte" (vers 2), de

²³ Il semble d'ailleurs que la poésie, aujourd'hui, ait à résoudre un dilemme qui pourrait se révéler fatal: accepter ses manques et tâcher, à partir du négatif, de remonter vers le positif – mais c'est évidemment au risque de plus d'illusions encore, car on ne peut sortir du langage à l'intérieur du langage; ou alors faire confiance encore et toujours au langage, et se donner ainsi l'illusion que l'on construit ce qui, en fait, nous bâtit. La poésie a donc le choix de ses illusions.

recueillir dans l'écriture le blanc de la neige; le poème transcende les contraires en quelque chose de *positif*: ce poème. Un seuil a bien été franchi – alors que les anciens recueils "désignaient" la présence de la neige par le blanc (le non-écrit), le dernier vers l'accueille à présent au cœur même de l'écriture: "Au matin, la neige". L'écriture qui signifiait auparavant sa propre nuit²⁴, qui trébuchait sur les mots, se reprenant sans cesse, avance maintenant d'un pas régulier vers la présence, vers la plénitude. Ce poème est le dépassement dialectique du noir et du blanc, il est le blanc dans le noir de l'écriture; il se place très précisément au point de passage qui permet de franchir le vide – le matin, entre la nuit et le jour, le mot "neige" entre le blanc et le vide (le silence). Il est cette avancée au-delà de ce qu'il nie et de ce qui le nie. Pierre Chappuis met donc en place quelque chose comme une "rhétorique négative"²⁵, une "respiration" qui permet au désir d'envisager tout de même une présence²⁶. Peut-on dire pour autant que la poésie de Pierre Chappuis franchit le pas au-delà des mots? Rien n'est moins sûr, et le poète lui-même rappelle la distance qui le sépare de la présence – cette distance ayant, comme l'a montré Derrida, son origine dans les fondements mêmes du langage.

Un élément dont je n'ai pas parlé vient en effet court-circuiter ce travail dialectique: le tout dernier mot du poème, en bas à droite,

²⁴ *Distance aveugle*, p. 17; *Soustrait au temps* s'ouvrait ainsi: "Une ombre, un soleil négatif...", p. 11, et le recueil était tout entier tourné vers le vide, le manque: "A moins que, chaque pas effaçant sa propre trace...", p. 43, etc.

²⁵ Je reprends cette expression à Gérard Gasarian, qui l'emprunte lui-même à Yves Bonnefoy dans "La "rhétorique négative" dans la poésie d'Yves Bonnefoy", in *Critique*, n° 420, mai 1982, pp. 375-393. Cette rhétorique est le moyen de remédier à "l'inadéquation fondamentale du langage et du réel", selon Bonnefoy.

²⁶ *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 206. Derrida ajoute que le désir "porte en lui le destin de son inassouvissement. La différance produit ce qu'elle interdit, rend possible cela même qu'elle rend impossible". Nous sommes donc bien dans une logique circulaire, qui impose au langage (au supplément) d'agir "de l'intérieur", puisqu'il ne peut y avoir de hors-langage dans le langage. Le non-écrit de Pierre Chappuis est encore, je le rappelle, de l'écrit. On peut aussi parler d'une poésie du paradoxe, du différé.

juste avant que ne se tourne la page, écrit en italiques et entre parenthèses: "*(hiatus)*". Tous les poèmes du recueil s'achèvent d'ailleurs ainsi²⁷, sur quelques mots qui paraissent "résumer" le texte, semblables à ces légendes que l'on inscrit au bas des photos d'un album, pour ne pas oublier une circonstance, une situation. Ainsi, cet autre poème (p. 41):

Noirâtres, dispersés.

Leurs croassements n'éraflent pas
La neige d'avril.

(*corneilles au matin*)

Le poème est au centre, mais on a l'impression que l'essentiel est dans les marges, entre parenthèses. C'est un peu comme si le poème ne se suffisait pas à lui-même, il a besoin pour pleinement exister du rappel de la circonstance qui l'a fait naître: "*(de la fenêtre)*", p. 55, "*(avant la nuit complète)*", p. 56, "*(mentalement, Paul Klee)*", p. 57, etc. – ce qui enlève, en conséquence, toute forme *d'autonomie* au texte, et rappelle qu'à l'origine du poème, il y a toujours quelque chose qui lui est extérieur, qui le précède, et dont le poème ne garde peut-être qu'une *trace* lointaine ("Au matin, la neige"). Or cette trace, aussi imparfaite soit-elle (le mot "neige" censé signifier la blancheur, le silence que Pierre Chappuis, dès le début, associe à la "neige"), est maintenant acceptée comme un bien – alors qu'auparavant, l'écriture

²⁷ *Décalages*, *op. cit.*, utilisait déjà les parenthèses de la même manière, pour marquer une distance, mais c'était un écart qui s'aggravait, alors que l'écriture de *Pleines marges* réduit l'espace laissé au silence à son minimum. La (dé)marche est donc différente.

considérerait cette trace comme un manque, et la rejetait dans les marges. La parole est intermédiaire²⁸, elle est toujours indirecte, procède par réverbération ou écho; elle ne peut que suggérer (mais ce n'est plus le rêve mallarméen, c'est maintenant le cauchemar de la poésie contemporaine) des situations qui permettraient d'appréhender l'être.

Pleines marges est une reconnaissance, une ouverture dans les mots, dans la limite des mots, à ce qui les dépasse et les précède à la fois. Le poète prend conscience et écrit à partir de l'espacement qui demeure toujours entre le mot et la chose: le mot "neige" qui ne pourra jamais être ce "signe impossible" dont parle Derrida. En rappelant dans les marges, à pleines marges, l'origine d'avant la parole, Pierre Chappuis problématise l'écriture: coupure, isolement, fractionnement – hiatus.

Arnaud BUCHS
Université de Lausanne

²⁸ On peut même parler, dans le cas de Chappuis, d'une poésie qui se situe dans le "entre": entre deux voix, entre deux mondes, entre deux blancs, entre deux silences, etc.

Quelques ouvrages de Pierre Chappuis:

- Ma femme, ô mon tombeau*, poèmes, Moutier, Max Robert, 1969.
- Pommier impudique*, poème, Lausanne, Mélisa, 1970. Repris dans *Dans la foulée*.
- Distance aveugle*, proses, Moutier, Max Robert, 1974.
- Michel Leiris*, essai, Paris, Seghers (col. "Poètes d'aujourd'hui"), 1974.
- L'invisible parole*, proses, Premier (CH), La Galerne, 1977.
- André du Bouchet*, essai, Paris, Seghers (col. "Poètes d'aujourd'hui"), 1979.
- Hier devant moi*, aphorismes, Losne, Th. Bouchard, 1980. Repris dans *Dans la foulée*.
- Rumeur évanouie*, poème, Neuchâtel, La Vieille Presse, 1980. Repris dans *Moins que glaise*.
- Décalages*, poèmes, Genève, La Dogana, 1982.
- Excavations*, poèmes, Losne, Th. Bouchard, 1983. Repris dans *Dans la foulée*.
- Ligne mouvante*, précédé de *Ailleurs ici*, poèmes, Lutry, Ed. d'Orzens, 1983. Repris dans *Dans la foulée*.
- Paysage dit du château au crépuscule*, Lutry, Ed. d'Orzens, 1983. Repris dans *Moins que glaise*.
- Eboulis et autres poèmes*, poèmes, Fontenay-sous-Bois, Liasse, 1984.
- Un cahier de nuages*, proses, Losne, Th. Bouchard, 1988, rééd. Fribourg, Le feu de nuit, 1989.
- Soustrait au temps*, poèmes et proses, Lausanne, Empreintes, 1990.
- Moins que glaise*, poèmes, Paris, Corti, 1990.
- La preuve par le vide*, proses, Paris, Corti (col. "En lisant en écrivant"), 1992.
- D'un pas suspendu*, proses poétiques, Paris, Corti, 1994.
- Dans la foulée*, poèmes, Lausanne, Empreintes, 1996.
- Pleines marges*, poèmes, Paris, Corti, 1997.