

Article

« L'ouverture du verset »

Nelson Charest

Études littéraires, vol. 39, n° 1, 2007, p. 125-139.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018107ar>

DOI: 10.7202/018107ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'ouverture du verset

NELSON CHAREST

Le verset moderne ne cesse d'interroger la critique. Se dégageant de son ascendance biblique, dont il problématise à tout le moins l'héritage, le verset poétique marque aussi une sortie hors des cadres de la rhétorique, peut-être une fuite en avant qui signifierait mieux dans son essence *le* poétique. Ce qui saute aux yeux dans le discours des poètes, c'est que ceux-ci attribuent au verset une valeur primitive et originelle qui le situe en deçà des catégories poétiques et génériques, sinon de la littérature elle-même. La critique leur donne raison, paradoxalement, lorsqu'elle définit le verset par des critères négatifs : ni de la prose ni du vers, dépassant les limites de la métrique et découpé selon une structure qui ne correspond généralement pas à celles fournies par la syntaxe. Mais il est encore possible de proposer positivement une définition du verset, en commençant par cette valeur originelle. Senghor ne dit-il pas qu'il est, d'abord et avant tout, « homme¹ » face au poème, que celui-ci n'indique pas pour lui une qualité d'écrivain mais, si l'on veut, une « qualité d'âme » ? Le verset se positionne avant les partages et les différences, avant les lois et les règles, non seulement par une qualité d'âme qui le rend apte à performer une communion, mais aussi, dans un âge où la parole précède l'entendement, par une qualité sensible et intuitive que la plupart des poètes ont remarquée. On s'étonne moins, dès lors, que les traités rhétoriques aient tant de mal à saisir le verset dans ce qu'il a de distinctif.

Le verset, c'est notre hypothèse, conserve d'une façon ou d'une autre la trace de cette valeur originelle. S'il est un lieu qui permet d'observer avec bénéfique l'*originalité* du verset, ce doit être son *incipit*, ses commencements : qu'est-ce qui commence avec le verset ? que met-il en branle ? Ces questions peuvent se fonder sur un débat déjà ouvert, et qui concerne l'*alinéa* du verset : certains le croient nécessaire, d'autres non, alors que d'autres encore préfèrent taire cette question. Ce désaccord me semble en soi significatif, et j'aimerais en proposer une interprétation : pour qu'il y ait verset, il faut retrouver en tête de ligne, à tout le moins, un « blanc symbolique », un espace de vacance et, pour reprendre le mot de Claudel, une réserve de *souffle* — non plus le souffle expiré et soutenu des mots alignés, mais un souffle inspiré et emmagasiné, un

1 « Il reste que, pour les poètes francophones d'aujourd'hui, ce qui compte d'abord, c'est l'objet du poème, qui est une vision ontologique de l'univers : de l'homme dans l'univers » (Léopold Sédar Senghor, « Dialogue sur la poésie francophone », dans *Œuvre poétique*, 2006, p. 384).

vent silencieux qui préparerait la longue expiration. Il me semble que nous pourrions harmoniser les différentes positions sur la question de l’alinéa en stipulant un « alinéa sonore », qui se redoublerait parfois d’un alinéa typographique, mais qui, dans tous les cas, indiquerait une réserve de souffle à l’entrée de chaque verset, nécessairement — sinon, comment le dire ?

Je veux dans un premier temps proposer un tableau synoptique de quelques définitions du verset qui nous sont disponibles, afin de faire ressortir ce caractère particulier de l’alinéa et, partant, de l’*incipit* lui-même ; des débuts du verset, en somme. Je ne prétends pas discuter ces définitions, sinon très brièvement, mais plutôt les étudier dans une approche structurale, afin de dégager les récurrences et les zones d’ombre, la plus patente me semblant être l’*incipit*. Puis je veux observer dans quelques cas typiques le traitement que les poètes ont donné à ces débuts, en deux temps : d’abord, les grands maîtres (Claudel, Saint-John Perse, Segalen), puis ceux qui tentent de retourner à l’origine même de la parole (Senghor et Glissant). J’espère ainsi pouvoir montrer que l’« ouverture » du verset est un élément au moins aussi important que sa finale dans la détermination de sa spécificité.

1. Définitions

Le recensement qui suit ne se veut pas exhaustif mais seulement représentatif de certaines tendances observables dans les différentes définitions du verset ; c’est pourquoi j’ai préféré les traiter selon des thèmes particuliers (regroupés en deux catégories, la finale et l’alinéa) plutôt que selon le corpus de référence.

La finale

Le verset se définit d’abord et avant tout en fonction de sa finale, selon ce qui précède le blanc qui le distingue du verset suivant. Les principaux critères qui servent à le définir ont tous trait à sa finale : le critère de *longueur*, qui constitue de loin le critère le mieux partagé tant par les critiques que par les poètes eux-mêmes ; le critère d’*irrégularité* et de *non-métricité*, c’est-à-dire le fait que le verset n’est ni compté ni rimé, qu’il n’a pas à respecter l’alternance entre finales féminines et masculines ; le critère de *rupture syntaxique*, pertinent seulement pour la finale du verset, qui correspond ou non à une unité syntaxique (cette liberté étant elle-même l’élément définitoire, comme pour les critères précédents du reste) ; le critère d’*unité*, issu plus directement du verset biblique et qui stipule qu’avant sa fin le verset aura émis une idée, une image et une structure singulières. Tous ces critères sont reconnus à la fin du verset, qui devient donc un moment fort pour sa définition.

La *longueur* du verset est en importance le premier terme qui lui est appliqué, celui que l’on rencontre le plus souvent dans les définitions, souvent dans sa forme la plus simple : « segment d’expression qui dépasse la longueur habituelle du vers » (D. Bergez et *al.*²) ; « période poétique, de longueur variable, mais généralement plus

2 Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l’analyse littéraire*, 2005, p. 216.

longue que la ligne » (J. Gardes Tamine et *al.*³) ; « s'utilise depuis le début du XX^e siècle pour parler d'un segment typographique plus long que le vers » (B. Buffard-Moret⁴) ; « d'une longueur telle qu'elle ne saurait être perçue globalement comme vers » (C. Doumet⁵) ; « ce mot désigne un vers souvent plus long » (B. Dupriez⁶). On remarque que le caractère « variable » de cette longueur est parfois donné comme plus important que la longueur elle-même, celle-ci recoupant le critère d'irrégularité. À tel point que Gérard Dessons rejette le critère de longueur pour lui préférer la variabilité, afin de distinguer le verset de la « ligne⁷ » du vers : « N'étant pas tenu au retour à la ligne, le verset n'a pas la longueur comme paramètre distinctif. Il peut donc être égal, supérieur, ou inférieur à la ligne⁸. » D'autres termes sont donnés pour décrire l'expansion du verset, termes qui permettent souvent de déterminer une certaine mesure, en le comparant soit au vers⁹, soit à la ligne, soit au paragraphe : « unités de prose rythmée, excédant la mesure de la ligne » (M. Aquien¹⁰), « ensembles qui excèdent la mesure du vers, et peuvent même compter plusieurs lignes, jusqu'au paragraphe entier » (M. Aquien¹¹) ; « désigne toute suite verbale qui, au moins une fois dans un poème, excède la dimension maximale d'un vers » (S. Linares¹²). Si l'on établit dans ces cas une mesure externe au verset (au-delà du vers et en deçà du paragraphe), on peut également à partir de sa longueur établir une mesure interne, par son caractère « divisible » : « Forme plus étendue et plus souple que le vers, elle est divisible en segments métriques ou syllabiques, d'où la possibilité de scansion » (V. Klauber¹³). Nous savons que cette divisibilité a donné lieu à une typologie du verset (métrique, cadencé ou amorphe), typologie « discutable » selon Michelle Aquien et Gérard Dessons, ce dernier allant même jusqu'à

3 Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, 2004, p. 229.

4 Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la versification*, 1997, p. 52.

5 Christian Doumet, « Verset », dans *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, 1999, p. 1055.

6 Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, p. 473.

7 La notion de « ligne », utilisée régulièrement, mériterait peut-être une définition rhétorique. On retiendra ici que le verset qui dépasse la ligne (la largeur de la page) s'inscrit directement à la marge, contrairement au vers, dont l'excédent sera introduit par un crochet en fin de ligne.

8 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, 2005, p. 105.

9 On sait ce que peut avoir d'imprécis la mesure du vers, mais on sait tout de même que celle-ci est déterminée par l'usage et non par les rhétoriques, qui ne peuvent que décrire cet usage après coup : Aragon, avec ses vers de vingt syllabes, peut servir de cas limite.

10 Michèle Aquien, « Verset », dans Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, 2001, p. 866. Notons que le terme de longueur reviendra sous la plume de Aquien lorsque viendra le temps de considérer les « frontières » du verset, dans son lien avec le paragraphe (« que dire des très longs ensembles de Saint-John Perse, qui, dans le dixième chant d'*Anabase*, excèdent la page ? », *id.*), ou avec le vers libre (« Doit-on parler de vers libres longs ou de versets dans cet extrait de "Zone" », *id.*).

11 Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, 1993, p. 314.

12 Serge Linares, *Introduction à la poésie*, 2000, p. 73.

13 Véronique Klaubert, « Verset », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001, p. 937.

rejeter purement et simplement le verset métrique, comme celui de Saint-John Perse qu'il cite précédemment :

On peut être réservé sur une telle distinction, qui postule l'existence d'un « verset métrique ». Si la spécificité du verset réside dans un « serré » rythmique — libéré de la ligne —, il ne semble pas que la distribution métrique du discours soit de nature à le produire. En effet, les segments de syllabes successifs organisant l'énoncé selon la récurrence de leur nombre syllabique, on ne voit pas qu'ils fonctionnent différemment des mètres dans une strophe, c'est-à-dire que leur mise en lignes suivies apporte à l'unité de discours une tension rythmique particulière. On aurait donc tendance à considérer un seul verset, de nature rythmique-accentuelle¹⁴.

On peut aussi souligner une expression qui couple la longueur avec une expression plus abstraite, sinon plus émotive : « le verset désigne des ensembles souvent plus longs que le vers et au rythme plus ample » (D. Sevreau¹⁵), l'amplitude devenant ici un terme de remplacement mis en parallèle au critère de longueur. Cet élément, qui tire le verset du côté de l'épique, se retrouve si l'on veut dans une certaine esthétique du verset et peut être lié à des thématiques plus proprement sublimes, sacrées, religieuses. L'ampleur montre que la longueur du verset est toujours motivée par un souffle spirituel qui demande à prendre parole, et place d'emblée la longue période dans un processus créateur *inspiré*, dans tous les sens.

J'aimerais enfin ajouter que la « longueur » du verset peut se renverser complètement, comme on l'a vu lorsqu'on le compare au paragraphe, mais aussi lorsqu'on rappelle son origine biblique, où dans ce cas il désigne tout au contraire une « petite » unité : « nom réservé à l'origine aux petits paragraphes figurant dans les textes sacrés comme la Bible ou le Coran¹⁶ » ; « le mot, dérivé de vers, sert depuis le XIII^e s. à désigner les petits paragraphes numérotés offrant un sens complet qui composent la Bible et les textes sacrés¹⁷ ». C'est sur la base de cet héritage biblique que Dessons rejette le critère de longueur, puisque sa définition est directement issue des versets bibliques et hébraïques :

Originellement, « elle » désigne chacune des sections numérotées, et matérialisées par l'alinéa, qui composent le texte de la Bible et d'autres livres sacrés [...]. Le verset hébraïque repose sur un agencement complexe d'accents, qui font à la fois la diction du texte, et l'organisation de sa signification. [...] La définition du verset est donc d'ordre typographique et rythmique¹⁸.

Ce paradoxe est renforcé par Dupriez lorsqu'il souligne que le mot *verset* est « le diminutif du vers (suffixe *-et* comme *wagonnet*) », comme si la logique demandait que le verset soit plutôt un petit vers.

14 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 105-106.

15 Didier Sevreau, *La poésie au XIX^e et au XX^e siècle. Problématiques essentielles*, 2000, p. 154.

16 *Id.*

17 Michèle Aquien, « Verset, art. cit. », p. 865.

18 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 104-105.

On l'a dit plus tôt, le verset est non seulement long mais aussi irrégulier, c'est-à-dire en dehors du système métrique, ce qui porte les critiques à le distinguer du vers. Qu'il s'agisse de son caractère non rimé ou non compté, c'est toujours la finale du verset qui est ici considérée. Notons que cette irrégularité est la plus difficile à définir, ce qui donne lieu à deux stratégies : soit l'on en parle de la façon la plus lapidaire possible, ou même on laisse sous silence cet aspect¹⁹ ; soit l'on quitte rapidement la règle globale pour entrer dans des exemples particuliers. Dans tous les cas, par contre, les critiques montrent que cette irrégularité est d'une certaine façon compensée par d'autres critères : l'absence de rimes par des jeux d'assonances et de répétitions, l'absence de mètres par une divisibilité en mètres internes (discutable), par une unité « pneumatique » (et toujours le « souffle » claudélien intervient ici dans la définition) et par l'utilisation savante du rythme (sauf le *Gradus* qui considère, à rebours de tous les autres, le verset « d'un rythme moins raffiné » que le vers). Le défi est donc de déterminer cette irrégularité comme règle, ce qui se manifeste par l'omniprésence d'un pouvoir et d'une possibilité du verset (qui *peut* être ainsi ou autrement, sans s'en tenir à un schéma fixe).

Les deux derniers critères qui convoquent la finale du verset, la rupture syntaxique et l'unité, sont fortement liés. Tout comme pour le critère précédent, l'unité apparaît régulièrement en position de palliatif à l'absence d'unité syntaxique, lorsque celle-ci se remarque — car encore ici, la rupture syntaxique n'est pas une règle mais une possibilité du verset. Ce rôle dévolu à l'unité la placera souvent dans une position paradoxale, puisqu'elle est tantôt évoquée pour son absence (par exemple : « un verset ne correspond pas toujours à une unité syntaxique²⁰ » ; « son découpage moderne ne se conforme pas toujours à l'unité de sens, puisqu'il peut tout aussi bien contenir une ou plusieurs phrases²¹ »), tantôt pour sa présence. Or, cette présence devient problématique lorsqu'elle est posée d'emblée sans plus de précision, de sorte que l'on ne peut statuer précisément sous quel aspect le verset est unitaire : « unité constitutive du discours poétique²² ». Symptomatique de ce malaise est la définition suivante, qui reprend à plusieurs reprises le terme d'unité, tant pour sa présence que pour son absence :

Unité constitutive du poème chez certains poètes [...] unité fondée sur le souffle — unité « pneumatique », selon le mot de P. Claudel qui l'utilise également au théâtre — le sens et le rythme [...] l'unité sémantique complète qu'est la phrase a du mal à se couler dans cette limite [...] S'il arrive que la phrase ne s'achève pas avec le verset, il enferme tout de même le plus souvent une unité syntaxique et sémantique²³.

19 Par exemple, *l'Introduction à la poésie*, le *Gradus. Les procédés littéraires*, *l'Introduction à l'analyse du poème*, *La poésie au XIX^e et au XX^e siècle. Problématiques essentielles*, le *Vocabulaire de l'analyse littéraire* et le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* ne précisent pas que le verset n'est pas rimé.

20 Michèle Aquien, *Dictionnaire de poésie*, *op. cit.*, p. 314.

21 Serge Linares, *Introduction à la poésie*, *op. cit.*, p. 73.

22 Christian Doumet, « Verset, *art. cit.* », p. 1055.

23 Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 228-229.

La difficulté réside dans le fait de donner l'unité comme premier terme générique du verset tout en prenant en compte les diverses nuances où cette unité est mise à mal, jusqu'à produire l'énoncé antithétique : le verset est une unité « de sens » mais ne correspond pas à une « unité sémantique » (comme peut l'être la phrase). Encore ici, le modèle biblique alimente cette confusion et fournit un modèle d'unité sémantique que les critiques s'attendent à retrouver dans le verset moderne. Ainsi, Dessons retrouve dans le verset l'unité « rythmique » du verset hébraïque mais ne trouve mieux pour l'exprimer qu'une métaphore, celle du resserrement :

Comme il n'intègre pas dans sa spécificité cette idée de « ligne », caractéristique du vers, il doit son unité à son organisation rythmique, qui nécessite donc d'être plus « serrée » que celle du vers²⁴.

En somme, le verset est libre et irrégulier face aux règles syntaxiques, mais il conserve un caractère unitaire au moins « pneumatique » ou « rythmique ». Encore ici, nous sommes confinés à des termes plus vagues (comme la longueur précédemment), mais peut-être de ce fait plus proprement poétiques.

L'alinéa

Il reste un élément à observer, et qui est lié lui aussi au souffle : il s'agit de l'alinéa. Contrairement à ce qu'on a dit plus tôt concernant la rupture syntaxique, l'alinéa est l'élément qui permet de lier le verset à la prose²⁵, car il lui donne une « forme » prosaïque, avec sa première ligne en retrait. C'est en même temps un critère nécessaire à une distinction d'avec le vers libre, qui se voyait convoqué par plusieurs des critères précédemment mentionnés (irrégularité, unité, rupture syntaxique). Mais l'alinéa peut se renverser comme en un miroir, et précéder non la première ligne (qui alors demeure à la marge) mais les lignes suivantes, ces deux formes étant presque également représentées par les œuvres. Et de fait, les critiques notent régulièrement les deux formes possibles ; ainsi le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, *l'Introduction à la poésie* et *Dictionnaire de poétique*²⁶. Ceci dit, l'unanimité est loin de régner. Je note d'abord que le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française* et *l'Introduction à l'analyse du poème* semblent considérer l'alinéa obligatoire, sans prendre en compte l'alinéa inversé du deuxième cas : « unité constitutive du discours poétique délimitée par l'alinéa²⁷ » ; « Typographiquement, le verset est marqué par le retrait d'alinéa ; en cela, il ne se distingue pas du paragraphe²⁸. » Je note également, et plus significativement,

24 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 105.

25 Il faudrait préciser cette idée, puisque le vers aussi commence par un alinéa : c'est en fait la conjonction de l'alinéa et du retour à la marge qui est le propre et du verset et de la prose, contrairement au vers (qui, respectant la ligne, ne retourne jamais à la marge).

26 J'en donne ici la formulation qui me semble la plus précise : « Un verset commence presque toujours par un alinéa, comme un paragraphe ; cependant, il peut arriver qu'il débute contre la marge gauche et se poursuive ensuite par des retraits dès la deuxième ligne » (Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 314).

27 Christian Doumet, « Verset, art. cit. », p. 1055.

28 Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 105.

que plusieurs préfèrent taire la question de l'alinéa, comme si elle n'entrait pas dans les critères pour reconnaître le verset : ainsi *La poésie au XIX^e et au XX^e siècle*, le *Gradus*, *l'Introduction à la versification*, le *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, le *Vocabulaire de l'analyse littéraire* et le *Dictionnaire de critique littéraire*. Le plus étonnant demeure encore que ces mêmes critiques vont néanmoins soulever le problème que constitue la relation entre le verset et la prose ; évidemment, cette relation est en grande partie liée à l'alinéa, car on a vu plus tôt que la syntaxe et la grammaire du verset n'étaient pas nécessairement celles de la prose. C'est typographiquement que le verset ressemble à la prose, et d'ailleurs on préfère parfois parler d'unité typographique ; or, la typographie du verset est toute simple, car elle comprend un blanc final, et un (ou des) alinéa(s). Parler de typographie sans parler de l'alinéa, c'est littéralement taire au moins la moitié du problème.

Si je souligne tous ces aspects, ce n'est pas tant pour les condamner que pour en dégager une attitude assez partagée dans la critique, qui s'est jusqu'à maintenant surtout attardée à la finale du verset. L'alinéa était par excellence un aspect que la critique pouvait considérer, et qui d'ailleurs aurait dû l'intéresser pour au moins deux problématiques qu'il soulève : d'abord, le fait qu'il a une double forme, l'une étant l'inverse de l'autre, ensuite le fait qu'il participe de la prose alors que tous les autres éléments s'en distinguent. Remarquable également que tant de critiques notent, avec raison, l'importance du souffle et du rythme dans le verset, sans profiter du fait que ces notions impliquent un blanc, une vacance, une pause, autrement dit un espace de vide, qui semble bien faire partie du verset lui-même, et qui devraient très logiquement apparaître à son initiale pour avertir que ce qui s'en vient est une longue période remplie de ce que Saint-John Perse a littéralement nommé *Vents*. L'alinéa me semble plus essentiel au verset que les critiques ont voulu le croire jusqu'à maintenant, et je crois même qu'il est aussi important pour sa reconnaissance que la finale. J'entends très littéralement Claudel lorsqu'il nous parle de « l'inspiration » du vers, tout comme d'ailleurs dans ses remarques sur le rythme de la diastole : « Pan (rien). Pan (rien)²⁹. » Au fond, tout verset commencera par un alinéa symbolique, c'est-à-dire par une période de vacuité qui prépare la voix et la parole, qui sert à faire sa réserve de souffle tout en permettant à l'œil de reconnaître au moins sommairement la longueur de la période.

29 « À l'imitation du vers premier que je viens de définir, nous procédons à l'émission d'une série de complexes isolés, il faut leur laisser, [par] l'alinéa, le temps, ne fut-ce qu'une seconde, de se coaguler à l'air libre, suivant les limites d'une mesure qui permette au lecteur d'en *comprendre* d'un seul coup et la structure et la saveur. [...] Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment : Un. Un. Un. Un. Un. Un. / Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien). [...] Le métal spirituel entre en fusion sous un afflux ou vent venu du dehors (inspiration) et le flan informe reçoit le poinçon de la conscience sous le choc du balancier » (Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », dans *Positions et propositions. Œuvres en prose*, 1965, p. 4-5).

2. De l'alinéa à l'*incipit* : quelques cas

Michel Collot est un de ceux qui ont le mieux défendu l'importance de l'*incipit* dans la constitution du vers et du verset. Dans une analyse des *Cinq grandes Odes* de Claudel, il note :

On sait l'importance de l'*incipit* dans le processus de la création poétique : il fournit notamment une impulsion et un patron rythmiques pour la suite du poème. Le rythme de celui-ci ne pourra pas ne pas tenir compte du schéma accentuel et syllabique suggéré par le(s) premier(s) vers, qu'il en soit la répétition, la variation, la restructuration ou le contrepoint. Dans tous les cas, il se constitue en écho à la provocation initiale, et celle-ci prend parfois valeur, si ce n'est de mètre, du moins de matrice : « Il suffit qu'une séquence ait été mise en place, comportant ses toniques, pour que la répétition en soit escomptée, préfigurée. *Une matrice, même au vers libre, est disposée* : préparant des effets de déconcert »³⁰.

J'aimerais reprendre à mon compte ce qui est dit ici, et voir dans l'alinéa, ou mieux encore, dans le mouvement de systole / diastole « alinéa / longue période », la « matrice », le « patron » du verset. C'est le premier couple contradictoire auquel tout lecteur de versets a à faire face, et qui soulève d'emblée, on l'a dit, un frottement entre prose et vers. Or, ce couple contradictoire se trouve au sein même du verset, comme on l'a vu : ni vers ni prose, tantôt complet syntaxiquement tantôt soumis à des structures métriques, parfois long parfois court, et lorsqu'il est long, le verset est un vers long (mais ce n'est pas un vers) ou un paragraphe court (mais ce n'est pas de la prose), etc. Grâce à l'alinéa est posé à l'entrée du verset un contraste qui sera maintenu tout du long. En même temps, l'alinéa est le premier élément pneumatique du verset, un souffle inspiré et emmagasiné, contraire mais nécessaire au souffle expiré de la période ; à rebours ce souffle expiré devra constamment « s'inspirer » du blanc de l'alinéa pour alléger sa course, sans quoi il ne pourra pas la maintenir. Il me semble que ce qui est dit plus tôt de l'*incipit* s'applique également à l'alinéa du verset, et j'aimerais maintenant regarder les poèmes eux-mêmes, leur *incipit*, pour voir ce qu'ils peuvent nous apprendre sur la façon de commencer, d'ouvrir un verset.

Les maîtres : Claudel, Segalen, Saint-John Perse

Lorsque Claudel commence ses *Cinq grandes Odes*, il invoque dans la plus pure tradition les « Muses », titre de la première ode :

Les Neuf Muses, et au milieu Terpsichore !
Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais, Sibylle ! Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même
Convulsivement dans tes ongles, Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées³¹ !

30 Michel Collot, *La matière-émotion*, 1997, p. 302. L'extrait cité est de Michel Deguy, dans « Figures du rythme. Rythme des figures ».

31 Paul Claudel, « Première Ode. Les Muses », dans *Cinq grandes Odes. La Cantate à trois voix*, 1966, p. 17.

En apparence, il s'agit ici d'une dédicace, ou plus précisément d'une adresse aux Muses. Or, Claudel vise précisément à dépasser la convention, en faisant participer de plain-pied le dédicataire au processus de création, comme il convient lorsqu'il s'agit des Muses : je vous appelle, je m'adresse à vous, et par le fait même vous participez à cette voix qui dit « je ». Cet appel est encore plus marqué grâce au point d'exclamation, dont la teneur est précisée dès le deuxième verset : il s'agit d'une « reconnaissance », d'un salut familier à des êtres que l'on connaît déjà. Ainsi s'inscrit dès le départ la circularité du poème, sinon du verset : d'abord, parce que le point d'exclamation est en quelque sorte antéposé au verset, puisque c'est lui qui devra commander la manière de réciter *dès le début* — il a en quelque sorte la fonction d'une didascalie théâtrale, et nous savons que Claudel avait d'abord expérimenté le verset au théâtre, avec *Tête d'or* et *La ville* ; ensuite, parce que l'appel initial, en tant que reconnaissance, marque le retour de personnages déjà présents dans la vie de l'auteur. En outre, le poète est soucieux dans cet *incipit* de localiser les personnages, encore ici de deux façons : 1^o position concentrique des Muses autour de Terpsichore, puis 2^o triangulation entre les Muses, Terpsichore et le Moi du poète, qui occupe une position privilégiée, à la fois au même niveau que les Muses (« *je te reconnais* »), à la fois sur un point de vue surplombant lui permettant de saisir l'ensemble de la scène. En donnant dès le début une majuscule au mot « Neuf » (trois au carré), Claudel suggère la symbolique du chiffre, qui redouble un impair premier et produit ainsi une harmonie chiffrée que le poète reprend dans ses mots. On notera enfin l'importance dévolue aux noms propres, qui sont eux aussi traités selon une double stratégie, à la fois particulière et générale : les Muses sont d'abord un ensemble homogène (neuf en cercle autour d'un centre), mais aussi une somme de particularités (de moi à toi je te nomme). Cette double identité crée un mouvement et un partage qui diluent les identités, faisant participer la catégorie générale à la singularité du nom, et inversement. Cette nomination serait à opposer à la prose descriptive, qui semble précisément apparaître lorsque l'objet perd son nom, et du même coup le mystère de son identité³². Claudel viserait, par l'appel du nom, à identifier cette nouvelle langue qui se forme en lui, participant des Muses, donc pleinement poétique.

L'*incipit* de Segalen, dans *Stèles*, façonne de diverses façons sa position antagoniste, avec visée d'innover complètement. Il faut d'abord noter que la grande innovation du dialogue entre idéogramme et texte se joue dès les débuts du poème, même en deçà de l'*incipit* : l'idéogramme est visuellement associé au titre, comme le démontre le fait que les titres des parties sont chapeautés d'un idéogramme qui leur est propre ; mais, dans le même temps, le texte lui-même est la formulation explicite et figurée de ce même idéogramme, qui se trouve ainsi à faire communier pleinement le titre et le texte. Segalen, en quelque sorte, recule l'origine, ou au contraire la déporte très avant, créant ainsi une temporalité arrêtée : ce qui sera dit a déjà été dit. Une autre particularité perceptible d'emblée est que Segalen est un de ceux qui placent l'en-tête du verset à la ligne et la suite en retrait, ce qui distingue son texte à la fois de la prose

32 « Je n'ai pas autre chose à dire de la Pagode. Je ne sais comment on la nomme » (Paul Claudel, « La pagode », dans *Connaissance de l'Est*, 1990, p. 36).

et du vers métrique. On s'étonne moins alors du titre de la stèle qui ouvre le recueil, « Sans marque de règne ». Ce négatif sera approfondi dès l'amorce :

Honorer les Sages reconnus ; dénombrer les Justes ; redire à toutes les faces que celui-là
vécut, et
fut noble et sa contenance vertueuse,
Cela est bien. Cela n'est pas de mon souci : tant de bouches en dissertent ! Tant de
pinceaux
élégants s'appliquent à calquer formules et formes,
Que les tables mémoriales se jumellent comme les tours de veille au long de la voie
d'Empire, de
cinq mille en cinq mille pas³³.

L'ironie sera filée par la suite du texte, qui remplace les infinitifs initiaux (« Honorer... dénombrer... redire... ») par des qualificatifs que leur préfère Segalen : « Attentif... soumis... prosterné... / Je consacre ma joie et ma vie et ma piété...³⁴ ». Relation symétrique et redoublée qui se joue encore en « Neuf » temps, le système instauré par Segalen produit un cercle qui le ramène au point de départ (au moment où je dis ce que je fais, j'ai déjà commencé à le faire) et joue encore ici d'une temporalité arrêtée. Ce retour affecte jusqu'au titre, car tout ce début vient expliciter la marque du négatif qui l'inaugure (« Sans ») et vient en donner le sens : s'écarter de ce que « tant de bouches dissertent », produire, comme la suite du poème le précise, tout « ce que l'homme ne réalise pas³⁵ ». Encore ici, le ton du verset nous est donné par une marque postposée, donnée par la suite mais qui doit être comprise dès le début. Segalen invite son lecteur à se méfier d'un premier terme on ne peut plus positif, « Honorer », dans un poème dont le premier mot est « Sans ». Cette position inconfortable est reprise lorsque Segalen expose le but de sa consécration, où il place sa « vie » entre sa « joie » et sa « piété », c'est-à-dire à mi-chemin entre les émotions pleinement humaines et la ferveur spirituelle ; cet entre-deux sera tout le lieu des *Stèles*, qui s'écartent tant des discours connus que des rêves mystiques.

Les stratégies de l'*incipit* chez Saint-John Perse sont diverses et multiples, et semblent d'ailleurs pleinement conscientes. Au moins deux procédés sont préconisés pour marquer l'importance de l'*incipit* : d'abord, des relations et des jumelages entre les *incipit*, qui se trouvent ainsi à former un texte second qui se superpose au texte primitif³⁶ ; puis des titres qui reprennent les *incipit*, souvent en leur attribuant un point final alors que ce n'est pas le cas dans le verset initial, Saint-John Perse faisant ainsi d'une pratique éditoriale courante (donner l'*incipit* comme titre à un poème qui n'en

33 Victor Segalen, « Sans marque de règne. Stèles face au Midi », dans *Stèles*, 1973, p. 29.

34 *Ibid.*, p. 29.

35 *Idem.*

36 Par exemple, les *incipit* de la section « Récitation à l'éloge d'une reine » de *La gloire des rois* forment la séquence suivante : « Haut asile... J'ai dit... J'ai dit en outre... Et dit encore... Ha Nécessaire !... » (Saint-John Perse, *Éloges* suivi de *La gloire des rois, Anabase, Exil*, 1960, p. 72-76).

a pas) une pratique auctoriale³⁷. Notons, pour ce dernier procédé, que si, comme on le dit souvent, Saint-John Perse est l'un de ceux qui a pratiqué le verset métrique, les *incipit* qu'il donne en titre ne sont pas réguliers sur ce point. Certes, on peut reconnaître certains mètres : un alexandrin, grâce à la synérèse (« Et vous, Mers, qui lisiez dans de plus vastes songes³⁸ ») ; un alexandrin, grâce à la diérèse (« *Les Patriciennes aussi sont aux terrasses*³⁹ ») ; un alexandrin suivi d'un décasyllabe (« Sur la Ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante dans l'or du soir⁴⁰ ») ; un sizain suivi d'un octosyllabe (« Je vous ferai pleurer, c'est trop de grâce parmi nous⁴¹ ») ; un octosyllabe (« *Un soir promu de main divine*⁴² ») ; un hexasyllabe, parmi plusieurs (« *Étranger, dont la voile*⁴³ »). Il reste néanmoins plusieurs titres d'où sont absents les mètres classiques : « Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème [...] Et c'est la Mer qui vint à nous sur les degrés de pierre du drame [...] Et c'est à Celle-là que nous disons notre âge d'hommes⁴⁴ ». Quoi qu'il en soit, la volonté de Saint-John Perse est toujours d'inscrire l'*incipit* dans la continuité d'un souffle, car si la promotion en titre de l'*incipit* tend à l'isoler et à le distinguer du reste, tout par ailleurs concourt à créer une liaison, notamment par ces redoublements qui, en eux-mêmes, suggèrent l'harmonie et la répétition entre le titre et le texte qui l'intègre à sa trame. De même, on remarquera chez le poète plusieurs marqueurs de continuité dans les *incipit*, dont les principaux sont : l'utilisation en tête de ligne et souvent de texte du « Et » (« *Et tout n'était que règnes...*⁴⁵ », « *Et d'autres montent...*⁴⁶ », « *Et toi plus maigre...*⁴⁷ ») ; les trois points en tête de verset, qui suggèrent que le texte poursuit une énonciation déjà commencée, et parfois aussi proposent un lien avec le fragment qui précède (« ... *Puis ces mouches...*⁴⁸ », « ... *Ô ! J'ai lieu de louer !*⁴⁹ », « ... *Assis à l'ombre...*⁵⁰ ») ; enfin l'emploi d'un pronom démonstratif, qui rappelle un antécédent alors que le texte commence (voir sur ce point tout le début de *Vents* qui répète en la modulant l'expression « C'étaient de très grands vents... »).

37 *Amers* est ainsi construit selon une structure savante : l'*incipit* est donné comme titre dans le corps du texte, soit avec les trois points soit sans ponctuation ; puis il est repris dans la table des matières avec un point final. Encore, cette règle comporte deux exceptions : la première partie, l'« Invocation », est titrée globalement dans le texte par le premier *incipit*, « *Et vous, Mers...* », puis numérotée en six parties, alors que la table donne comme titres les *incipit*, avec un point final ; puis le poème « *Étroits sont les vaisseaux* », dernier de la partie « Strophe », reprend l'*incipit* du texte numéroté I, mais qui suit un petit poème préliminaire, sorte de préface dont Saint-John Perse n'a pas repris l'*incipit*.

38 Saint-John Perse, *Amers : suivi de, Oiseaux et de Poésie*, 1970, p. 13.

39 *Ibid.*, p. 51.

40 *Ibid.*, p. 134.

41 *Ibid.*, p. 14.

42 *Ibid.*, p. 67.

43 *Ibid.*, p. 73.

44 Nous sommes toujours ici dans *Amers*.

45 Saint-John Perse, *Éloges* suivi de *La gloire des rois, Anabase, Exil*, 1960, p. 20.

46 *Ibid.*, p. 35.

47 *Ibid.*, p. 80.

48 *Ibid.*, p. 32.

49 *Ibid.*, p. 36.

50 *Ibid.*, p. 86.

Or, cette temporalité particulière, qui s'inscrit dans un éternel retour, permet de relier nos trois poètes, qui chacun à sa manière tente dès les débuts d'inscrire son verset dans une variation continue, participant ainsi pleinement de la répétition poétique, même si son principal recours, la rime, vient à manquer. C'est sur de grandes périodes que le verset produit des effets de répétition, et le poète doit par plusieurs procédés faire comprendre la temporalité en boucle qu'il cherche à instituer ; un verset qui, pour venir tard dans l'histoire, n'en suggère pas moins l'origine.

Poètes de l'origine : Senghor, Glissant

On le sait bien, tous les poètes français dont il a été ici question ont été en lien avec un ailleurs, un Orient, ce que Glissant nomme les *Indes*. Il y aurait même un problème à considérer l'origine du verset français dans les limites de l'Hexagone. Il semble plutôt que le verset soit dès le départ « francophone », au moins en un sens : s'écrivant en langue française, il exhibe un rapprochement, une « relation⁵¹ » avec une autre culture, sinon une autre langue. Historiquement, on pourrait reproduire cette boucle que nous percevions plus tôt dans le corps restreint des textes : venant après les maîtres, les poètes francophones qui écrivent en versets toucheraient à une origine qui demeurerait latente jusque-là.

Cette question de l'origine est évidemment au cœur des préoccupations d'un Senghor, comme le témoigne la postface au recueil *Éthiopiennes*, justement titrée « Comme les lamantins vont boire à la source ». Cette source pourrait se décliner en trois termes : la Parole, le Rythme et le Chant. Or, ces trois termes sont compris dans le verset, tel que le conçoit Senghor :

Car le poète est comme la femme en gésine : il lui faut enfanter. Le Nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité. Oui, la parole se fait poème⁵².

Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en verbe⁵³.

La grande leçon que j'ai retenue de Marône, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon musique [...]. D'un recueil à l'autre, cette idée s'est fortifiée en moi ; et lorsqu'en tête d'un poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas simple formule. Le même poème peut donc être récité — je ne dis pas : déclamé — psalmodié, ou chanté⁵⁴.

Si la poésie de Senghor est liée à l'origine, l'exigence du verset répond à une nécessité intérieure plus qu'à un souci de la forme : « Pour moi, c'est d'abord une expression, une phrase, un verset qui m'est soufflé à l'oreille, comme un leitmotiv, et, quand je commence d'écrire, je ne sais ce que sera le poème⁵⁵. » Tout dans ces extraits tend à expliquer comment commence le poème, comment advient le verset, et la

51 Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, 1990.

52 Léopold Sédar Senghor, *Éthiopiennes*, dans *Œuvre poétique, op. cit.*, p. 161.

53 *Ibid.*, p. 165.

54 *Ibid.*, p. 172.

55 *Ibid.*, p. 166.

poétique de Senghor semble se résumer en cette question : par où commencer ? Tout le reste, élocution-disposition-composition, découle de cette initiale prise « à la source », souvent par des jeux de répétitions ou de chiasme, mais de toute façon le rythme est déjà là. On ne s'étonnera pas dans ce contexte de l'importance particulière des *incipit* chez Senghor. Le tout premier de ceux-ci en donne la mesure : « C'est Dimanche⁵⁶ », comme pour instituer ce temps cyclique toujours renouvelé à la source, comme si la poésie se devait d'être un départ toujours recommencé. Il reprend certains des procédés déjà notés : report de l'*incipit* comme titre d'une pièce (les *Lettres d'hivernage* répondent toutes à cette règle), reprise d'une formule filée au long du poème. On notera par ailleurs toute une série de poèmes dont les *incipit* sont inscrits en italique, dans la partie « D'autres chants... » qui termine les *Éthiopiennes*, dans les « Chants pour Signare » et les deux derniers « Chant[s] de l'initié », dans *Nocturnes*. Ce procédé permet d'entrer dans la musique particulière du poème, en donnant le ton et la note qui seront poursuivis tout du long, et fournit une indication assez semblable à celle de l'instrumentation (placée après le titre en italique également). Comme ces chants ne sont pas titrés individuellement, ce sont donc les *incipit* qui permettent leur identification.

Le verset chez Glissant n'est pas régulier ; le poète « joue alentour », parfois dans des vers libres longs, parfois par la prose. À certains moments, il sent le besoin de l'indiquer par un titre : « Prose », « Prose élitée », mais aussi « Versets ». Parce que chez Glissant la « relation » prime, il serait faux de prétendre que le verset occupe une place centrale, comme un point d'achoppement, ce qui ne veut pas dire que son choix soit innocent : il accompagne généralement le long poème narratif, les périodes de grand souffle épique. Or, ces périodes ont une autre particularité, qui tient précisément à leurs débuts : elles commencent par une forme d'« argument », écrit dans une prose poétique particulière, qu'on pourrait peut-être qualifier de la façon suivante : tout comme un certain type de verset se découpe en « mètres », cette prose se découpe en versets. Même souci, donc, chez Glissant, d'insister sur le point de départ, sur « L'Appel » donné par le verset. Mais son *incipit* se distingue des pratiques précédentes du fait même qu'il s'inscrit dans une Relation. Comme le précisent deux sous-titres des *Boises*, « Ce qui commence », c'est aussi « Ce qui s'ouvre », c'est-à-dire une direction non orientée mais constamment « ouverte », où le point de départ n'entraîne pas une chaîne de cause à effets mais une exploration constamment libre de ses suites : « Un langage de déraison, mais qui porte raison nouvelle. Car aussi le commencement d'une Unité, l'autre partie d'un accord enfin commué⁵⁷. » Ainsi, l'*incipit* est souvent le lieu pour faire une place à ce « langage de déraison », syncopé et « abrupt », comme le dit un poème⁵⁸, sans syntaxe, jouant pleinement de la juxtaposition. Il s'agit de dérégler le métronome afin de reconfigurer à neuf, par la relation :

56 Léopold Sédar Senghor, « In Memoriam », *Chants d'ombre*, dans *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 11.

57 Édouard Glissant, « La traite », dans *Les Indes. Poèmes complets*, 1994, p. 139.

58 « Non pas le chant, étal sur ton désert / Mais l'innocence tombée rouge / Limon des morts dans ta mort entablés » (Édouard Glissant, « Abrupt », *Le sang rivé 1947-1954*, dans *Les Indes*, *op. cit.*, p. 49).

Écume pluie tête clamée battements d'eau pluie

ô livraison de mes visages l'enlacement clarteux la jonction noueuse de ces deux fleuves
l'avant-première de la tempête
je roule calloge l'eau la vague l'écume je me lave roche moi roche la mer paresse dans
mes golfes la mer inonde ma présence⁵⁹

Dans le même temps, ce dérèglement offre à chacun des éléments un surcroît de présence, particulièrement dans les *incipit*, qui seront souvent constitués d'un nom, propre ou commun, ou d'une formule de présentation comme « il y a » :

Sampan il y avait dans l'horizon trop de chemins et une jungle il y avait sous le miroir
mille craies noires une plaie il y avait combien de larmes une baie⁶⁰

L'« accord enfin commué » ne se fait pas, on le voit bien ici, au prix d'une aliénation, mais au contraire par un renforcement des identités. L'*incipit* chez Glissant aurait en somme la fonction d'affirmer l'intégrité des objets et des êtres libres de leur destination, donc de leur sens. Le verset serait cette parole « qui commence » sans jamais pouvoir finir, éternellement « ouverte ».

Ce tour d'horizon, évidemment trop bref, aura au moins permis de s'assurer de l'importance du commencement lorsque vient le temps de considérer le verset. Nous n'avons qu'effleuré ici la question d'une « éthique du commencement », évidemment importante, et qui nous aurait permis de montrer le lien et / ou la distinction entre le verset moderne et le verset religieux ; il y aurait certes beaucoup à dire sur la « genèse » ou la « cosmogonie » des versets, ici considérés d'un point de vue essentiellement poétique. Chacun des cas évoqués a permis plutôt de reconnaître le rôle de l'*incipit* dans l'élaboration du verset : agent d'un désordre par la suite reconstruit, appel musical chargé de rythme et d'une scansion mémorable, identifiant d'une parole irrégulière qui rivalise ou remplace le titre, signe d'un lien entre le dessin et le texte, amorce d'un cycle temporel retourné sur lui-même. Mais toujours l'*incipit* conserve une part du « souffle blanc » qui le précède, alinéa ou inspiration, cette vacance que le verset inscrit dans ses interstices et qui le rend toujours « ouvert ». L'avènement d'une telle parole, dans un contexte de modernités critiques et sceptiques, ne peut manquer d'appeler les lecteurs qui, tous, comme Senghor, désirent « puiser à la source ».

59 Édouard Glissant, « Roche », dans *ibid.*, p. 17.

60 Édouard Glissant, « Étai », dans *ibid.*, p. 50.

Références

- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française (Livres de poche), 1993.
- BERGEZ, Daniel, Violaine GÉRAUD et Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin (Lettres Sup.), 2005.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la versification*, Paris, Dunod (Les topos), 1997.
- CLAUDEL, Paul, *Cinq grandes Odes. La Cantate à trois voix*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966 (préface de J. Grosjean).
- — —, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard (Poésie), 1990 (préface de J. Petit).
- — —, « Réflexions et propositions sur le vers français », dans *Positions et Propositions. Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965 (préface de G. Picon, éd. établie et annotée par J. Petit et C. Galpérine), p. 3-45.
- COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1997.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin (Lettres Sup.), 2005.
- DOUMET, Christian, « Verset », dans *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont-Bompiani (Bouquins), 1999, p. 1055.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions (10/18-Domaine français), 1984.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin-S.E.J.E.R., 2004.
- GLISSANT, Édouard, *Les Indes. Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.
- — —, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- KLAUBERT, Véronique, « Verset », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, 2001, p. 864.
- LINARES, Serge, *Introduction à la poésie*, Paris, Nathan-H.E.R. (Lettres Sup.), 2000.
- SAINT-JOHN PERSE, *Amers : suivi de Oiseaux et de Poésie*, Paris, Gallimard (Poésie), 1970.
- — —, *Éloges suivi de La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard (Poésie), 1960.
- SEGALEN, Victor, *Stèles*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973 (préface de J.-P. Rémy).
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2006 [1990].
- SEVREAU, Didier, *La poésie au XIX^e et au XX^e siècle. Problématiques essentielles*, Paris, Hatier (Profil, Histoire littéraire), 2000.