



## CHAPITRE 5

### Recueil et intertextualité<sup>1</sup>

Procédant à une extension de l'unité d'analyse du poème comme texte au groupe de poèmes et au recueil, nous tiendrons compte du fait que tout texte, comme tout mot d'une langue, porte en lui les échos de ses emplois antérieurs dans des contextes discursifs différents. Cela a été souvent noté à propos de la présence, dans *Les Fleurs du Mal* d'intertextes de Gautier, de Dante et des Psaumes. Baudelaire reconnaissait lui-même ce qu'il appelle des « plagiat » de Hugo, Virgile, Homère, Longfellow et Poe. La mémoire intertextuelle des auteurs et des lecteurs étant soumise à des variations dans le temps, l'analyse de discours s'intéresse au corpus des textes circulant dans l'interdiscours d'un état socio-historique défini du texte étudié (moment de sa production, de ses éditions, de ses traductions et, plus largement, de ses lectures)<sup>2</sup>. La prise en compte de cette hétérogénéité discursive est une extension de la théorie de la langue (hétérogénéité constitutive<sup>3</sup>). La poésie de Baudelaire contredit la définition que Bakhtine propose du style selon lui profondément monolingue de la poésie : « Aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres

<sup>1</sup> Une première version de ce chapitre a paru dans la revue *Semen* n° 24 : *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux* coordonné par Michèle Monte et Joëlle Gardes Tamine (Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, novembre 2007 : 123-144).

<sup>2</sup> Les travaux érudits ne manquent pas et les éditions critiques fourmillent de références ponctuelles attestant les « emprunts » de Baudelaire. Voir, en particulier, Vivier 1926 et Pommier 1945. John E. Jakson (1982) s'est intéressé à ceux qui touchent Gautier et Villon, autour de l'omniprésence de la mort. Son travail, réellement comparatiste, insiste sur les différences de sens et ne se contente pas d'un catalogue de « sources ». Voir Heidmann 2005 : 114-116 et 2006 : 153-157 pour une définition des concepts de dialogue intertextuel et intergénérique. Voir Paveau 2006 pour l'interdiscours et Adam 2006 pour une mise au point relative aux concepts d'interdiscours et d'intertextualité.

<sup>3</sup> Authier-Revuz 1984.

formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques » (1978 : 107). En plus de l'usage répété du mot anglais « spleen », Baudelaire va jusqu'à écrire « Franciscæ meæ laudes » [53] entièrement en latin, il multiplie les titres latins : « Sed non satiata » [26], « De profundis clamavi » [30], « Duellum » [35], « Semper eadem » [40], « Mœsta et errabunda » [55] ou grecs : « L'Héautontimorouménos » [83]. Dans « L'Horloge » [85], l'énonciateur déclare même : « Mon gosier de métal parle toutes les langues » (v<sub>14</sub>). Mais c'est surtout le fait que certains mots, certains syntagmes, voire des pans entiers de textes peuvent être traversés de valeurs et d'échos d'autres emplois qui retiendra notre attention. Certains énoncés ne prennent sens que dans la perception de ce dialogue avec d'autres textes auquel aucun genre de discours ne peut se soustraire.

### 1. « Sonnet d'automne » dans *Les Fleurs du Mal* de 1861

Ce dialogue intertextuel se déroule également dans le cadre co-textuel du recueil comme espace de regroupement non aléatoire de poèmes. Baudelaire accordait une grande importance à la construction des *Fleurs du Mal* : « Le Livre doit être jugé dans son ensemble, et alors il en ressort une terrible moralité » (*Œuvres complètes I*, 1975 : 193). Jules Barbey d'Aureville le dit très explicitement dans un article proposé au *Pays*, en juillet 1857, et largement utilisé dans la plaidoirie de Me Gustave Chaix d'Est-ANGE, lors du procès des *Fleurs du Mal*, en réponse au réquisitoire du procureur Pinard :

[...] Dans le livre de M. Baudelaire, chaque poésie a, de plus que la réussite des détails et la fortune de la pensée, une valeur très importante d'ensemble et de situation, qu'il ne faut pas lui faire perdre, en la détachant [...]. *Les Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique de la plus forte unité. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues dans l'ordre où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées. Mais elles perdraient bien davantage au point de vue de l'effet moral [...]. (cité par Pichois 1996 : 19)

Si la méthodologie d'analyse structurale de la poésie se refermait méthodologiquement sur l'unité du poème, les travaux menés sur la métrique des *Fleurs du Mal*, ont élargi l'analyse à l'espace du recueil et aux divers états

génétiques du vers<sup>4</sup> ou du sonnet<sup>5</sup> baudelairiens. Les relations co-textuelles ne sont pas ignorées de la critique qui s'est toujours intéressée à l'« architecture secrète » du recueil<sup>6</sup>. Ainsi, Pichois (1975 : 903) et Nuiten (1979 : 240-241) montrent bien que certaines variations éditoriales sont en rapport direct avec la co-textualité. La réécriture complète du second tercet du quatrième sonnet (« IV-Le portait ») de la pièce [38] « Un fantôme », introduite en 1861, peut être interprétée comme l'aménagement d'une transition avec la pièce suivante, « Je te donne ces vers... » [39], déjà présente dans l'édition de 1857.

En considérant les variations auctoriales et éditoriales des textes comme une composante diachronique de la textualité inséparable des synchronies co-textuelles des états successifs des recueils, il s'agit de sortir le concept de texte de sa clôture structurale et d'atteindre un aspect important de sa discursivité. Les procédures de traitement hypertextuel des vocables d'un recueil rendent accessible l'intégralité des contextes d'emploi d'un item donné du corpus des *Fleurs du Mal* (Viprey 1997 & 2002). Le repérage des collocations (cooccurrences de vocables) permet une lecture attentive à la structuration réticulaire (Legallois 2006), non-séquentielle (Viprey 2006) des textes.

Notre analyse ne porte que sur une partie de la section « Spleen et idéal » (pièces [1] à [85]) qui couvre plus de la moitié des *Fleurs du Mal* et comporte elle-même une structure interne que l'attention génétique aux variations éditoriales éclaire. Nous centrerons notre attention sur la partie en gris de la table des déplacements et des ajouts (en gras) de poèmes entre les deux éditions.

Ces mouvements doivent être pris très au sérieux si l'on en croit ces mots d'une lettre de Baudelaire à Alfred de Vigny : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi » (*Correspondance II* : 196).

<sup>4</sup> Gouvard 1994 et Dominicy 1996.

<sup>5</sup> Gendre 1996 et de Cornulier 2002.

<sup>6</sup> Par exemple Ruff 1966 : 103-121, plus complètement Ratermanis 1949 et Lawlier (1997).

PREMIÈRE ÉDITION : 1858	DEUXIÈME ÉDITION : 1861
51. Causerie > > > > > > > > >	55 Causerie <b>56 Chant d'automne</b> <b>57 A une madone</b> <b>58 Chanson d'après-midi</b> <b>59 Sisina</b>
52. L'Héautontimorouménos (83)	
53. Franciscæ meæ laudes > > > >	60 Franciscæ meæ laudes
54. À une dame créole > > > > > >	61 À une dame créole
55. Mœsta et errabunda > > > > >	62 Mœsta et errabunda
<b>CENTRE NUMÉRIQUE DES FLEURS DU MAL</b>	63 Le Revenant <<<< (72) <b>64 Sonnet d'automne</b>
	65 Tristesse de la lune << (75)
56 Les Chats > > > > > > > > >	66 Les Chats
57 Les Hiboux > > > > > > > > >	67 Les Hiboux
	68 La Pipe <<<<<< (77)
	69 La Musique <<<<< (76)
	70 Sépulture <<<<<< (74)
	<b>71 Une gravure fantastique</b>
	72 Le Mort joyeux <<< (73)
	73 Le Tonneau de la haine (71)
58 La Cloche fêlée > > > > > > >	74 La Cloche fêlée
59 Spleen > > > > > > > > >	75 Spleen
60 Spleen > > > > > > > > >	76 Spleen
61 Spleen > > > > > > > > >	77 Spleen
62 Spleen > > > > > > > > >	78 Spleen

Les pièces [71] à [77] de la première édition sont déplacées et remises dans un tout autre ordre dans le bloc de dix poèmes créé autour des nouveaux venus de 1861 ([64] et [71]). La conservation du cycle des « Spleen » qu'ouvre « La Cloche fêlée » [74] permet d'identifier la fin du bloc de pièces manipulées en 1861. « L'Héautontimorouménos » [83] est déplacé en toute fin de « Spleen et idéal » où il rejoint « L'Irrémédiable » [84] et « L'Horloge » [85].

Les pièces ajoutées [56] à [59] s'inscrivent dans un ensemble de textes énonciativement marqué par la structure interlocutoire JE < > TU-féminin, selon un modèle de la poésie amoureuse qui, tout en s'inspirant du pétrarquisme, le renouvelle. Ce cycle, amorcé avec « Parfum exotique » [22], s'achève avec « Le Revenant » [63] et « Sonnet d'automne » [64].

James Lawler, qui a procédé à une analyse de l'architecture des recueils de 1857 et de 1861, fait de Baudelaire le plus mathématicien des grands poètes français et il insiste sur sa volonté de cohérence structurale : « Tout semble à première vue désordonné, mais les rythmes réguliers d'une méthode dialectique sous-tendent les poèmes et, en quelque sorte, enchaînent l'infini par les nombres » (Lawler 2002 : 41). Si l'on suit cette piste, les 126 pièces titrées et numérotées du recueil des *Fleurs du mal* de 1861 forment une structure numérique qui a pour centre les poèmes [63] et [64]. Un groupe de 62 poèmes s'achève par le « Le Revenant » [63] et un autre groupe de 62 poèmes suit « Sonnet d'automne » [64]. Ce dernier poème est suivi des 21 derniers poèmes de « Spleen et idéal » et des 41 pièces réparties dans les 5 parties suivantes. Ces deux chiffres correspondent à la subdivision possible de la première partie de « Spleen et idéal » : 21 poèmes, de « Bénédiction » à « Hymne à la beauté » [21] forment un ensemble qui porte sur l'idéal de l'artiste. Suivent les poèmes que l'on peut dire du cycle d'amour, qu'achèvent [63] et [64]. À partir de là s'amorce un troisième cycle (de 21 pièces comme le premier). Nous verrons que des collocations communes unissent « Parfum exotique » [22] et « Sonnet d'automne » [64].

## 2. Un sonnet monotone

Paru dans la *Revue contemporaine* du 30 novembre 1859, « Sonnet d'automne » porte dans son titre une trace du goût de Baudelaire pour la « beauté pythagorique » de la forme-sens du sonnet : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés » (lettre à A. Fraisse du 18 février 1860). *Les Fleurs du Mal* comptent soixante sonnets aussi bien à 5 qu'à 7 rimes. Dans un grand nombre d'entre eux, les quatrains adoptent un schéma à quatre rimes et les variations de la structure des trois rimes des tercets est massivement exploitée. Seule la règle d'alternance des rimes

féminines (en majuscules ci-après) et masculines (en minuscules) demeure constante. Au regard de cette poétique baudelairienne du sonnet (Gendre 1996 : 175-199 et de Cornulier 2002), « Sonnet d'automne » tranche par son étonnante économie. Alors qu'il est entouré de sonnets à 7 rimes ([63], [65], [66], [67]), sa combinatoire de rimes est réduite à l'alternance d'une masculine /al/ et d'une féminine /it(e)/ :

SONNET D'AUTOMNE	[64]
Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal :	a (al)
« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »	B (it)
– Sois charmante et tais-toi ! Mon cœur, que tout irrite,	B (it)
Excepté la candeur de l'antique animal,	a (al)
Ne veut pas te montrer son secret infernal,	a (al)
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,	B (it)
Ni sa noire légende avec la flamme écrite.	B (it)
Je hais la passion et l'esprit me fait mal	a (al)
Almons-nous doucement. L'Amour dans sa goérite,	B (it)
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.	a (al)
Je connais les engins de son vieil arsenal :	a (al)
Crime, horreur et folle ! – Ô pâle marguerite !	B (it)
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,	a (al)
Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?	B (it)

Ce poème a été peu étudié<sup>7</sup>. Ses deux rimes pourraient paraître « pauvres », mais elles prennent appui sur une telle « fureur du jeu phonique »<sup>8</sup> que nous sommes obligés de la décrire en détail, en n'oubliant pas que, pour Baudelaire,

<sup>7</sup> J. Molino et J. Tamine signalent le fait que « les rimes peuvent aussi jouer sur la relation des quatrains et des tercets, une ou plusieurs rimes des tercets reprenant celle(s) des quatrains (cf. « Sonnet d'automne » : *abba abba baa bab*) » (1988 : 112). M. Richter note que ce texte tranche avec la facture des autres pièces : « Ce sonnet devient *automnal*, c'est-à-dire *monotone*, en raison de ses deux uniques rimes (al et ite) » (2001 : 619). B. de Cornulier rapproche cette « monotonie rimique » de la décoloration de la femme-fleur-soleil pâle et blanche à laquelle répond un amant défini lui-même comme un pâle soleil automnal. Il relève un fait capital : « Générateur du sonnet sur le plan rimique, le nom de Marguerite l'est peut-être aussi du curieux vers qu'il conclut » (2002a : 232) et souligne la présence, à la césure du dernier vers, de la syllabe d'attaque (MA) du nom propre. Pour une première ébauche de la présente analyse, voir également Adam 2003.

<sup>8</sup> Expression de Jakobson (1973 : 435), à propos d'une lettre de Saussure à Meillet plus longuement citée dans Jakobson 1973 : 190-201. Voir aussi l'essai de

« le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise » (Projet de préface I, 1991 : 254).

## 2.1. Système et dissémination de la rime en /al/

La rime en /al/ présente un premier groupe d'appuis consonantiques différents :

1 Ils Me disent, Tes yeux, clairs coMME le crsTAL :	t + al (1)
4 ExceptÉ la candeur de l'anTique aMMAL,	m + al (1)
5 Ne veut pas Te Montrer son secret InfeNAL,	n + al (1)

Les trois consonnes (t-m-n) sont présentes de façon insistante avant la rime ( $v_1$  : m-t, m-t,  $v_4$  : t-n-m,  $v_5$  : n-t-m-n). Le groupe tal/mal/nal est ensuite intégralement repris, dans un ordre différent, soutenu par la présence de chacun des phonèmes consonantiques de base dans le vers :

8 Je hais la passion et l'esprit Me fait MAL !	m + al (2)
10 TéNébreux, embusqué, bande son arc faTAL.	t + al (2)
11 Je coNNais les engins de son vieil arseNAL :	n + al (2)

Le  $v_{13}$  synthétise le matériel phonique ainsi mis à disposition dans les réplications des rimes 1-10 (tal), 4-8 (mal) et 5-11 (nal), en suivant l'ordre (t + m + n) du premier groupe :

13 CoMME Moi N'es-Tu pas un soleil auToMMAL,	t + m + n + al (3)
--	--------------------

Une des plus importantes réécritures du texte de 1859 porte sur la rime finale du  $v_{13}$  qui passe d'« hivernal » (1859) à « automnal » (1861). Ce choix tardif assure la présence du phonème /t/ et celle, graphique de la consonne /m/ non prononcée, en plus de /n/ dans un signifiant qui reprend et transforme le titre : le « so(nnet d')automne » devient « so(leil) automnal ». Le signifiant du titre est co-textuellement inséparable d'un autre poème introduit en 1861 : « Chant d'automne » [56], qui associe explicitement à la rime les vocables « automne » ( $v_{14}$ ) et « monotone » ( $v_{15}$ ). Cette rime, déjà en place également dans « Parfum exotique » [22], n'est pas exploitée dans « Sonnet d'automne » où la réduction du matériel phonique induit un rythme sémantisable comme *monotone*. Comment, par ailleurs, ne pas lire dans ce matériel phonique un groupe signifiant très baudelairien : « mal natal ». La dérivation du substantif

J. Starobinski (1971) sur les *Cahiers d'anagrammes* de Saussure et la synthèse de Adam & Goldenstein 1976 : 42-59.

« automne » vers l'adjectif « automnal » se fait, malgré la présence silencieuse d'un /m/ non prononcé, par adjonction du signifiant « mal » dans le signifiant « automne ». Ce qui aboutit à la création d'une sorte de mot-valise qui rappelle le dernier mot du titre du recueil : « autoMnAL » et fait de cet automne un *automne malade*.

## 2.2. Rime en /i/ et anagrammatisation progressive du mot-thème

La rime en /i/ subit un travail différent mais tout aussi progressif qui mène à l'apparition du prénom « Marguerite ». Conformément à la définition jakobsonienne du vers comme « figure phonique récurrente » (1963 : 233), la matière phonique du mot-thème – au sens où Saussure l'entendait dans sa théorie de la poésie phonisante et de l'anagramme – est disséminée dans les vers successifs :

2	« Pour toi, bizARRE AMant, quel est donc Mon MÉRITE? »	RITE
3	– Sois chARMante et tais-toi ! Mon cœur, QUE tout IRRITE,	RITE
6	Berceuse dont la Main aux longs soMMeils M'invite,	ITE
7	Ni sa noire légende avec la flAMMe écRITE.	RITE
9	Almons-nous doucement. L'AMouR dans sa GUERITE, MA G RITE	
12	CRime, horreur et folie ! – O pâle MARGUERITE ! RI MARGUERITE	
14	O MA si blanche, ô MA si froide MARGUERITE ? MA MA MARGUERITE	

Les  $v_2$  et  $v_7$  amorcent le regroupement du matériel phonique que la rime stabilise. Si l'on tient compte des phonèmes inversés de « chARMante » et de la très grande proximité phonique des occlusives vélares sourde (phonèmes /k/) et sonore (phonème /g/), le  $v_3$  forme presque le signifiant final : MAR(k/g) ERITE. On peut dire la même chose du  $v_6$  : avec le groupe MAR housculé dans « AMouR » et le remplacement de la voyelle /e/ par [é] : MARGU(é) RITE. Disséminé dans les vers de façon insistante, le « mot-thème » réalise le schéma inverse de l'anagrammatisation du mot-titre qu'observe Jakobson dans le dernier « Spleen » et dans « Le Gouffre » (1973 : 434-435).

## 2.3. Flottements co-référentiels et dissémination de l'intertexte

Ce poème, qui commence par les indexicaux « me », « tes », en attente de leur référent, repose sur une construction textuelle qui ne se glisse pas dans le moule du sonnet puisque le deuxième vers apparaît comme une question à laquelle répondent les 12 vers suivants. Cet étrange dialogue est assuré

par un unique locuteur qui introduit la régie ( $v_1$ ), pose lui-même la question qu'il prête au regard de « tu » ( $v_2$ ) et y répond ( $v_{3-14}$ ). Du point de vue de la grammaire transphrastique, le premier mot du poème est un pronom cataphorique (« ils ») qui attend l'incise à la césure (« tes yeux ») pour être référentiellement repéré par rapport à un sujet dont ils sont la synecdoque et qui n'aura d'identité référentielle qu'à l'autre extrémité du sonnet, au dernier mot du dernier vers. Le verbe « dire » et ce sujet de parole ne sont sémantiquement pas évident : le discours muet du regard de son amante est imaginé par un sujet de l'énonciation qualifié lui-même par une incise qui ne clarifie pas vraiment la référence de « bizarre amant ».

La synecdoque des yeux ( $v_1$ ) puis la métaphore florale ( $v_{13}$ ) qui annoncent le sujet féminin correspondent à un jeu poétique qui rappelle le pétrarquisme des poètes de la Pléiade. Le dévoilement progressif du nom de la personne aimée est appuyé par les liens de « clairs comme le cristal » ( $v_1$ ) avec la pâleur de la fleur ( $v_{12}$ ) et la blancheur de la femme ( $v_{14}$ ). Toutefois, dès le premier hémistiche du  $v_3$ , l'exclamation injonctive n'est guère galante : « Sois charmante et tais-toi ! ». La structure énonciative de ce texte éclate en exclamations ( $v_8$  et  $v_{12}$ ), en actes de discours directifs ( $v_3$  et  $v_9$ ), en questions ( $v_2$  et  $v_{13}$ ) mêlées à l'exclamation et au vocatif aux  $v_{13-14}$ . Au milieu de tout cela, les assertions débordent les frontières de strophes ( $v_3$  à  $v_7$ ) ou s'écoulent sur un vers et demi ( $v_{9-10}$ ). Cette syntaxe émotive est en accord avec l'unité sémantique créée par l'antéposition de l'adjectif épithète<sup>9</sup> « bizarre ». Cet adjectif, fréquent chez Baudelaire<sup>10</sup>, permet de qualifier le sujet de l'énonciation de personnage certes étrange et capricieux, mais surtout irritable. Ce sens vieilli est confirmé par la rime du vers suivant : « mon cœur que tout irrite ». Cette texture énonciative et syntaxique très éclatée appuie notre analyse de la *diffraction* des signifiants. La syntaxe affective du dernier tercet nous fait entrer dans un univers particulièrement perturbé et – malgré la « berceuse » protectrice et maternelle du  $v_6$  – traversé de folie et d'un froid annonciateur de mort. Le  $v_{13}$  est encadré par un SN syntaxiquement autonome exclamatif du second hémistiche du  $v_{12}$  [Ô + SN [Adj + N]] et un SN apostrophe (vocatif) doublé d'une interrogation qui s'étend sur l'ensemble du  $v_{14}$ . La structure complexe de ce second SN, syntaxiquement

<sup>9</sup> Sur cette question, voir Henning Nølke 2001 : 165-233.

<sup>10</sup> Dans l'*Exposition universelle* de 1855 Baudelaire résume son esthétique de l'étonnement en une formule en italiques, certainement inspirée d'Edgar A. Poe : *Le beau est toujours bizarre* (1962 : 215).

autonome mais sémantiquement rattaché par la simple virgule et le point d'interrogation au v<sub>13</sub> est la suivante :

ø + SN [déterminant 1 +	Adverbe intensif	+ Adjectif 1...	ø
ø + MA	+ SI	+ BLANCHE	ø
ø + SN [déterminant 2 +	Adverbe intensif	+ Adjectif 2	+ Nom propre ]
ø + MA	+ SI	+ FROIDE	+ MARGUERITE

Conformément à la spécificité de l'énonciation poétique, l'apostrophe joue un rôle d'identification progressive de l'allocutaire construit par le discours du poème et qui n'est, jusqu'au « tu » du v<sub>13</sub>, encore qu'un pronom allocutif en attente de son référent (Monte 2005 : 51). À l'identification, qui permet de passer du pronom de deuxième personne au nom propre, s'ajoute, du fait des trois adjectifs épithètes antéposés, une qualification intensifiée par l'exclamation du v<sub>12</sub> et par les deux « si » du v<sub>14</sub>. L'interprétation vocative déclenchée par « ø » induit une corréférence entre le pronom « tu » du v<sub>13</sub> et le pivot nominal du SN du v<sub>14</sub> et, plus difficilement avec celui du v<sub>12</sub> que l'identité de signifiant du nom commun et du nom propre rend possible. Comme M.-H. Prat l'a relevé à propos de ce genre d'énumération baudelairienne, « ø » fonctionne ici comme un élément de transition entre l'exclamative simple du second hémistiche du v<sub>12</sub> et l'apostrophe du v<sub>14</sub> (1989 : 20). Tout cela prend ici pleinement sens dans l'intertexte convoqué par le dernier mot du poème qui introduit le personnage de Marguerite. Les deux adjectifs intensifiés par « si » du v<sub>14</sub> font, du fait de leur antéposition, corps avec le nom propre. Chaque antéposition crée une sorte d'épithète définitoire du personnage. Ce facteur d'intertextualité s'ajoute à l'autre antéposition de la strophe (« pâle marguerite ») où l'adjectif épithète est une collocation aussi reçue à l'époque de Baudelaire que « blanche Marguerite ». Le nom commun de la fleur est associé au prénom dans le bloc formé par l'adjectif épithète antéposé et le substantif.

L'identification référentielle de la Marguerite de « Sonnet d'automne » est débattue par les commentateurs. Si, pour Claude Pichois, qui la cherche dans le monde biographique, « on ignore qui est la "froide Marguerite" » (1996 : 301), presque tous les autres critiques envisagent certes l'identification à une certaine Marguerite Bellegarde, dont le nom apparaît dans un carnet intime de Baudelaire, mais ils tranchent quand même dans le sens d'une référence littéraire à la compagne de Faust. Cette référence intertextuelle est relevée, dès 1942, par Jacques Crépet et Georges Blin. Plusieurs commentateurs font allusion, non seulement au *Faust* de Goethe (1808), mais également à *La*

*Comédie de la mort* de Théophile Gautier. Il faut ajouter le nom de Gérard de Nerval qui traduit le *Faust* de Goethe en 1827 et revoit sa traduction en 1835, 1840 et 1850 et les illustrations de Delacroix pour la traduction française de Frédéric-Albert Stapfer (1828). Il ne faut surtout pas négliger le fait que le *Faust* de Gounod connaît un immense succès populaire après avoir été donné pour la première fois à Paris, au Théâtre-Lyrique, en mars 1859, c'est-à-dire huit mois avant la première parution du poème de Baudelaire. Par ailleurs, dans le Salon de 1859 (VIème partie), la même année que la première parution de « Sonnet d'automne », à propos de deux dessins de Chiffard – « Faust au combat » et « Faust au sabbat » –, Baudelaire écrit : « Ici la Marguerite, longue, sinistre, inoubliable, est suspendue et se détache comme un remord sur le disque de la lune, immense et pâle » (1962 : 1066). Comment ne pas penser à la rime « larme pâle » du v<sub>12</sub> de « Tristesse de la lune » [65] et à la « pâle marguerite » du v<sub>12</sub> de « Sonnet d'automne » ? Dans les *Paradis artificiels*, dans la section II d'*Un mangeur d'opium*, parue en 1860 dans la *Revue contemporaine*, Baudelaire écrit, à propos d'un autre personnage : « Elle est revêtue de cette grâce innommable, de cette grâce de la faiblesse et de la honte, que Goethe savait répandre sur toutes les femelles de son cerveau, et qui a fait de sa petite Marguerite aux mains rouges une créature immortelle » (1962 : 402).

Au-delà de la simple allusion, notre lecture intertextuelle est confirmée par tout le poème : un syntagme comme « secret infernal » renvoie au pacte de Faust avec Méphistophélès ; « Amour... ténébreux, embusqué... son arc fatal » des v<sub>9-10</sub> apparaît comme une allusion au destin de Marguerite, entraînée par un amour funeste, condamnée comme meurtrière de sa propre mère (tuée par les somnifères utilisés pour permettre à Faust de rejoindre son amante) et de l'enfant fruit de cette liaison. Chez Nerval, elle s'écrie : « J'ai tué ma mère ! Mon enfant, je l'ai noyé » (2002 : 278), ce qui rappelle la « Marguerite aux mains rouges » des *Paradis artificiels* et surtout génère la terrible série ternaire du v<sub>12</sub> : « Crime, horreur et folie », dont le dernier substantif fait allusion à la folie finale de Marguerite dans sa prison. Chez Goethe, c'est elle qui dit : « Es fasst mich kalt bei'm Schopfe ! » (v. 4567, 1977 : 144). Ce que Nerval rend par « Le froid me saisit à la nuque » (2002 : 279) et ce que transposent les derniers mots du sonnet de Baudelaire renforcés par l'intensif devant l'adjectif antéposé : « ma si froide Marguerite ».

Les renvois intertextuels sont si denses que même l'interrogation étrange « Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? » prend sens dans ce que Nerval fait dire à Marguerite lors de la scène de la « petite cabane du jardin » (à laquelle la « guérite » v, semble faire allusion) : « Un homme comme celui-ci pense tout et sait tout. J'ai honte devant lui, et je dis oui à toutes ses paroles. Je ne suis qu'une pauvre enfant ignorante, et je ne comprends pas ce qu'il peut trouver en moi » (2002 : 216)<sup>11</sup>. On peut relire le premier hémistiche « Ils me disent tes yeux... » à la lumière d'une réplique de Faust qui explicite cette éloquence du regard de Marguerite : « Un regard de toi, une seule parole m'en dit plus que toute la sagesse du monde » (2002 : 207)<sup>12</sup>. À l'époque de l'écriture de « Sonnet d'automne » et de son insertion dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire est si familier de la « noire légende avec la flamme écrite » qu'on est tenté de voir dans le choix des deux rimes uniques du poème la synthèse de la postulation satanique vers le MAL opposée à la postulation vers l'idéal angélique que symbolise le personnage de Marguerite, mais un idéal que contamine le mal au point de finir dans la folie, l'horreur et le crime. Tout « Spleen et idéal » tient dans ces deux orientations. Selon James Fawler, « la structure du livre accuse la face double des choses » (2002 : 37), mais, à l'autre bout de la chaîne et au centre du recueil, le détail des rimes du plus étonnant sonnet du recueil met en évidence la loi des contrastes qui fait fonctionner parallèlement l'angélique et le diabolique. « Sonnet d'automne » est saturé par la présence de l'intertexte de la « noire légende », phoniquement et lexicalement. Cette saturation est telle qu'elle déborde sur les poèmes précédents et suivants.

### 3. L'intertextualité diffractée du *Faust* de Goethe traduit par Nerval

#### 3.1. Incidences sur le co-texte amont

Dernier poème de la première moitié numérique du recueil des *Fleurs du Mal*, le sonnet [63] offre, du fait de la disponibilité référentielle du pronom « je », un référent co-textuel possible à l'identité du « bizarre amant » de « Sonnet d'automne » :

<sup>11</sup> Correspondant aux vers 3211-3216 de Goethe (1977 : 103).

<sup>12</sup> Correspondant au vers 3079 (1977 : 98).

#### LE REVENANT [63]

Comme les anges à l'œil fauve,  
Je reviendrais dans ton alcôve  
Et vers toi glisserais sans bruit  
Avec les ombres de la nuit ;

Et je te donnerais, ma brune,  
Des baisers froids comme la lune  
Et des caresses de serpent  
Autour d'une fosse rampant.

Quand viendra le matin livide,  
Tu trouveras ma place vide,  
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,  
Sur ta vie et sur ta jeunesse,  
Moi, je veux régner par l'effroi.

Ce revenant est comparé successivement aux « anges à l'œil fauve » et ses caresses désignées comme « caresses de serpent », autant de lexèmes qui lui confèrent des caractéristiques sataniques. Il se glisse dans l'alcôve de son amante à la manière de Faust séduisant l'innocente Marguerite avec la complicité de Méphistophélès. La mise en relation co-textuelle de ces deux poèmes au centre du recueil de 1861 rend possible une lecture rétrospective à partir de « Sonnet d'automne » et de sa « Marguerite ». Dans la mémoire co-textuelle du recueil, le syntagme « bizarre amant » nous renvoie à des collocations qui font système. Le sonnet [26], « Sed non satiata » commence par la même antéposition de l'adjectif épithète et se poursuit par une allusion très directe à Faust :

Bizarre déité, brune comme les nuits,  
Au parfum mélangé de musc et de havane,  
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,  
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

L'incise explicative du lexème opaque « obi » permet de comprendre que ce sorcier noir est une sorte de Faust africain. Cette mise en équivalence fait de la « sorcière au flanc d'ébène » de [26] l'envers démoniaque (« démon sans pitié » v<sub>10</sub>), infernal (« l'enfer de ton lit » v<sub>3</sub>) et noir de la pâle, blanche et froide Marguerite. Les « deux grands yeux noirs » du v<sub>9</sub> inversent les « yeux clairs » de Marguerite :

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,  
Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ;

La « brune » ( $v_2$ ) et l'« ombre de la nuit » ( $v_1$ ) du « Revenant » rappellent le « brune comme les nuits » du  $v_1$  de [26]. Rappelons que le syntagme « ma brune » rime avec « comme la lune » dans « Le Revenant » et dans « Chanson d'après-midi » [58]. Le réseau de collocations avec « Tristesses de la lune » où « la lune rêve [...] ainsi qu'une beauté » est particulièrement dense (renversement de la comparaison et substitution de « beauté » au syntagme figé « ma brune »). Un réseau isotropique (Viprey 2006) manifeste associe, par la « lune », « ma brune » (amante) à « la brune » (la nuit). C'est dire la densité des réseaux de vocables qui sémantisent co-textuellement et intertextuellement les énoncés les plus mystérieux. On est surpris de voir les commentateurs tourner autour du revenant de la pièce [63] en en faisant une sorte de fantôme et en oubliant de le mettre en relation avec le poème suivant et avec le sonnet [26].

### 3.2. Incidences sur le co-texte aval

L'association des chats à la légende faustienne n'a pas de fondements dans l'intrigue de Goethe mais provient d'une erreur de traduction de Nerval. L'épisode de la « Cuisine de sorcière » (« Hexenküche » de Goethe) met en scène une guenon (« eine Meerkatze »), qui s'occupe de la marmite de la sorcière en attendant le retour de cette dernière, son mâle (« der Meerkater », 1977 : 75) et ses petits. Lorsque le mâle s'approche de Méphistophélès pour le flatter, Nerval traduit la didascalie de régie proposée par Goethe : « Der Kater » (1977 : 77), qui renvoie pourtant sans équivoque au « Meerkater », par « Le chat » au lieu de « Le singe ». En faisant du chat un compagnon de la sorcière amie de Méphistophélès, Nerval lui confère un sens différent, mais qui fait système dans le groupe de poèmes que Baudelaire rassemble en 1861.

Les Chats [66]

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fronts.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Dans une étude ancienne, reprise dans Delcroix & Geerts 1980, J.-M. Adam avait proposé une lecture anagrammatique du premier vers des « Chats »<sup>13</sup> que nous pouvons étayer à présent par des effets co-textuels et intertextuels. La lecture du premier vers, dans le co-texte de 1861, ne peut se faire sans le souvenir du  $v_1$  de « Sonnet d'automne » et de son allusion à la « passion » et à l'« esprit ». Cet écho se retrouve dans l'association du  $v_5$  : « Amis de la science et de la volupté ». Une attention à la systématique des parallélismes ou couplages binaires de la première strophe fait apparaître la dissémination anagrammatique du nom du fatal amant de Marguerite : « Les amoureux Fervents et les savants AUSTères ». Cette extraction est facilitée par l'environnement phonique des deux adjectifs épithètes postposés et, de ce fait, doublement focalisés : par leur position métrique en fin d'hémistiche et par leur postposition syntaxique. Soit leur matière phonique est reprise dans l'adjectif : fERVENTS > aUSTÈRES, soit elle se trouve dans le premier adjectif et dans la fin du second substantif : fERVANTS > saVANTS austères. Notons au passage que la matière phonique du premier substantif (aM(OU)REUX) est reprise avec de faibles variations dans M(Û)RE. Il résulte de ces couplages un reste qui actualise le nom propre pendant de Marguerite : F(ervants)-AUST(ères).

« Chant d'automne » [56] prépare la rime « ténèbres-funèbres » des « Chats », qui s'associe par ailleurs à la matière phonique de « L'Érèbe » du  $v_7$ , divinité nocturne née de Chaos et dont l'Hadès (royaume des morts) et le Tartare (prison des Titans) sont le domaine de prédilection. Ainsi, en résistant à cet Érèbe infernal, les chats ne passent pas de pacte démoniaque avec lui et ils apparaissent comme le contraire de Faust. Réussissant la synthèse « de la science et de la volupté », ils se différencient de ce Faust

<sup>13</sup> Adam 1979 et 1985 : 84-85, 104-110. Pour une présentation et une discussion de cette analyse, voir Daniel Delas 1993 : 104-107.



auquel la traduction de Nerval fait dire : « Le fil de ma pensée est rompu, et je suis dégoûté de toute science. Il faut que dans le gouffre de la sensualité mes passions ardentes s'apaisent » (2002 : 136). La nature magique conférée aux chats (rime  $v_{13}$ ) se double de la transmutation métaphorique du sable en « parcelles d'or » ( $v_{13}$ ), à la manière de l'alchimie.

Baudelaire ne place pas par hasard « Les Hiboux » juste après « Les Chats », car cet animal est présent dans le texte de Goethe et la traduction de Nerval :

LES HIBOUX [67]

Sous les ifs noirs qui les abritent,  
Les hiboux se tiennent rangés,  
Ainsi que des dieux étrangers,  
Dardant leur œil rouge. Ils méditent.

Sans remuer ils se tiendront  
Jusqu'à l'heure mélancolique  
Où, poussant le soleil oblique,  
Les ténèbres s'établiront.

Leur attitude au sage enseigne  
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne  
Le tumulte et le mouvement ;

L'homme ivre d'une ombre qui passe  
Porte toujours le châtilment  
D'avoir voulu changer de place.

La comparaison de Faust avec le hibou vient de la section « Forêt et cavernes » (« Wald und Höhle » de Goethe) et d'un propos de Méphistophélès : « Qu'as-tu là à te nicher comme un hibou dans les cavernes et les fentes des rochers ? [...] Le docteur te tient toujours au corps » (2002 : 218). Cette réplique suit un monologue de Faust : « Puis à mes yeux la lune pure s'élève doucement vers le ciel, et le long des rochers je vois errer, sur les buissons humides, les ombres argentées [pâles, var. 1850] du temps passé, qui viennent adoucir l'austère volupté de la méditation » (2002 : 217). L'« austère volupté » annonce le premier vers des « Chats » et la présence de la lune est à mettre en relation avec « Tristesse de la lune ». La relation entre la méditation et la comparaison avec le hibou pèsent surtout sur la phrase isolée en fin de  $v_4$  : « Ils méditent ». Les collocations co-textuelles entre les sonnets [66] et [67] sont multiples : les « ténèbres » à la rime du  $v_6$  passent en initiale de  $v_6$ ,

l'« attitude » des chats à la rime du  $v_6$  passe en initiale de  $v_6$ . L'immobilité de ces « dieux étrangers » rappelle celle des « grands sphynx » des « Chats ».

L'épithète modifiée par Nerval en 1850 : « les ombres pâles du temps passé » est au centre d'un réseau de collocations qui va de « Ô pâle marguerite » (rime  $v_{12}$  de [64]) auquel on pourrait ajouter la modification de 1861 où le début du  $v_{14}$  « Ô ma si pâle » (1859) est changé en « Ô ma si blanche » (1861). On trouve aussi, à la rime du  $v_{12}$  de [65] : « cette larme pâle » ; à la rime du  $v_2$  de [69] : « ma pâle étoile » et à la rime du  $v_1$  de [73] : « pâles Danaïdes ». La nuit et les ténèbres, le froid et la mort se propagent de texte en texte, donnant sa cohérence à l'enchaînement final de « Sépulture » [70], « Une gravure fantastique » [71], « Le Mort joyeux » [72] et « Le Tonneau de la haine » [73].

La reprise intertextuelle, par Baudelaire, de la tragédie faustienne en fait éclater la trame narrative. Cet éclatement est comparable à la manière dont le nom propre connecteur d'intertexte est diffracté dans la chaîne signifiante de « Sonnet d'automne » ou dans le premier vers des « Chats ». La matière de l'histoire de Faust et Marguerite éclate dans ces deux poèmes et dans le co-texte des pièces environnantes. On peut voir dans cette transformation un passage du séquentiel-épisodique de la narration légendaire à l'évocation poétique. Dans sa dislocation, le récit de la pièce est abstraitement évoqué, selon une modalité mise en évidence par Benveniste dans ses notes sur le langage poétique : « Chez le poète le signe est pris comme *signifiant* mais il est en même temps pris comme *évoquant* » (Dessons 2006 : 194). L'histoire de Goethe n'est pas re-racontée par Baudelaire, mais exploitée dans les réseaux de lexèmes associés qui traversent un groupe de poème dont l'homogénéité se dessine ainsi. Cette lecture pourrait-elle être étendue à la « secrète architecture » de la deuxième moitié du recueil ? La double postulation souvent commentée des *Fleurs du Mal* entre postulation vers l'idéal, l'infini et Dieu et postulation satanique – mise en avant dans le prologue « Au lecteur » ( $v_{11-12}$ ), « La Destruction » [109] ou « Les Litanies de Satan » [120] – trouve son expression dans l'intertexte du *Faust* de Goethe et nous permet de penser que l'enquête gagnerait à être poursuivie, en lien avec les questions de structures du recueil que nous avons abordées.

TABLEAU DE CONCORDANCE  
DES TROIS ÉDITIONS  
DES FLEURS DU MAL (1857, 1861, 1868)

1857	1861	1868
<b>SPLEEN ET IDÉAL</b>		
1. Bénédiction	1. —	1. —
2. Le Soleil (2 <sup>e</sup> éd. : 87)	2. L'Albatros	2. —
3. Élévation	3. —	3. —
4. Correspondances	4. —	4. —
5. <i>J'aime le souvenir de ces époques nues</i>	5. —	5. —
6. Les Phares	6. —	6. —
7. La Muse malade	7. —	7. —
8. La Muse vénale	8. —	8. —
9. Le Mauvais Moine	9. —	9. —
10. L'Ennemi	10. —	10. —
11. Le Guignon	11. —	11. —
12. La Vie antérieure	12. —	12. —
13. Bohémiens en voyage	13. —	13. —
14. L'Homme et la mer	14. —	14. —
15. Don Juan aux enfers	15. —	15. —
16. Châtiment de l'orgueil	16. —	16. —
17. La Beauté	17. —	17. —
18. L'Idéal	18. —	18. —
19. La Géante	19. —	19. —
20. Les Bijoux	20. Le Masque	20. —
21. Parfum exotique	21. Hymne à la beauté	21. —
22. <i>Je t'adore à l'égal de la vouïte nocturne...</i>	22. —	22. —
	23. La Chevelure	23. —
	24. —	24. —
		25. —
		16. À Théodore de Banville

1857	1861	1868
23. <i>Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...</i>	25. —	26. —
24. Sed non satiata	26. —	27. —
25. <i>Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...</i>	27. —	28. —
26. Le Serpent qui danse	28. —	29. —
27. Une charogne	29. —	30. —
28. De profundis clamavi	30. —	31. —
29. Le Vampire	31. —	32. —
30. Le Léthé	(supprimé)	
31. <i>Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...</i>	32. —	33. —
32. Remords posthume	33. —	34. —
33. Le Chat	34. —	35. —
	35. Duellum	36. —
34. Le Balcon	36. —	37. —
	37. Le Possédé	38. —
	38. Un fantôme	39. —
35. <i>Je te donne ces vers afin que si mon nom...</i>	39. —	40. —
36. Tout entière	40. Semper eadem	41. —
37. <i>Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...</i>	41. —	42. —
38. Le Flambeau vivant	42. —	43. —
39. A celle qui est trop gaie	43. —	44. —
40. Réversibilité	(supprimé)	
41. Confession	44. —	45. —
42. L'Aube spirituelle	45. —	46. —
43. Harmonie du soir	46. —	47. —
44. Le Flacon	47. —	48. —
45. Le Poison	48. —	49. —
46. Ciel brouillé	49. —	50. —
47. Le Chat	50. —	51. —
48. Le Beau Navire	51. —	52. —
49. L'Invitation au Voyage	52. —	53. —
50. L'Irréparable	53. —	54. —
51. Causerie	54. —	55. —
	55. —	56. —
	56. Chant d'automne	57. —
	57. À une madone	58. —
	58. Chanson d'après-midi	59. —
	59. Sisina	60. —
		61. Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier
52. L'Héautontimorouménos (2 <sup>e</sup> éd. : 83)		
53. Francisæ meæ laudes	60. —	62. —
54. À une dame créole	61. —	63. —
55. Mœsta et errabunda	62. —	64. —
	63. Le Revenant (1 <sup>re</sup> éd. : 72)	65. —
	64. Sonnet d'automne	66. —
	65. Tristesses de la lune (1 <sup>re</sup> éd. : 75)	67. —
56. Les Chats	66. —	68. —
57. Les Hiboux	67. —	69. —

1857	1861	1868	1857	1861	1868
	68. La Pipe (1 <sup>re</sup> éd. : 77)	70. —			111. La Lune offensée
	69. La Musique (1 <sup>re</sup> éd. : 76)	71. —			112. —
	70. Sépulture (1 <sup>re</sup> éd. : 74)	72. Sépulture d'un poète maudit	65. A une mendiante rousse	88. —	113. —
	71. Une gravure fantastique	73. —		89. Le Cygne	114. —
	72. Le Mort Joyeux (1 <sup>re</sup> éd. : 73)	74. —		90. Les Sept Vieillards	115. —
	73. Le Tonneau de la haine (1 <sup>re</sup> éd. : 71)	75. —		91. Les Petites Vieilles	116. —
58. La Cloche fêlée	74. —	76. —		92. Les Aveugles	117. —
59. Spleen	75. —	77. —	66. Le Jeu (2 <sup>e</sup> éd. : 96)	93. À une passante	118. —
60. Spleen	76. —	78. —	67. Le Crépuscule du soir	94. Le Squelette laboureur	
61. Spleen	77. —	79. —		95. —	119. —
62. Spleen	78. —	80. —		96. Le Jeu (1 <sup>re</sup> éd. : 66)	120. —
	79. Obsession	81. —		97. Danse macabre	121. —
	80. Le Goût du néant	82. —		98. L'Amour du mensonge	122. —
63. Brumes et pluies (2 <sup>e</sup> éd. : 101)	81. Alchimie de la douleur	83. —		99. <i>Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...</i> (1 <sup>re</sup> éd. : 70)	123. —
	82. Horreur sympathique	84. —		100. <i>La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...</i> (1 <sup>re</sup> éd. : 69)	124. —
		85. Le Calumet de paix, imité de Longfellow	68. Le Crépuscule du matin	101. Brumes et pluies (1 <sup>re</sup> éd. : 63)	125. —
		86. La Prière d'un Païen	69. <i>La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...</i> (2 <sup>e</sup> éd. : 100)	102. Rêve parisien	126. —
		87. Le Couvercle	70. <i>Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...</i> (2 <sup>e</sup> éd. : 99)	103. —	127. —
		88. L'Imprévu	71. Le Tonneau de la haine (2 <sup>e</sup> éd. : 73)		
		89. L'Examen de minuit	72. Le Revenant (2 <sup>e</sup> éd. : 63)		
		90. Madrigal triste	73. Le Mort joyeux (2 <sup>e</sup> éd. : 72)		
		91. L'Avertisseur	74. Sépulture (2 <sup>e</sup> éd. : 70)		
		92. À une Malabaraise	75. Tristesses de la lune (2 <sup>e</sup> éd. : 65)		
		93. La Voix	76. La Musique (2 <sup>e</sup> éd. : 69)		
		94. Hymne	77. La Pipe (2 <sup>e</sup> éd. : 68)		
		95. Le Rebelle			
		96. Les Yeux de Berthe			
		97. Le Jet d'eau			
		98. La Raçon			
		99. Bien loin d'ici			
		100. Le Coucher du soleil romantique			
		101. Sur <i>Le Tasse en prison</i> d'Eugène Delacroix			
		102. Le Gouffre			
		103. Les Plaintes d'un Icare			
		104. Recueillement			
	83. L'Héautontimorouménos (1 <sup>re</sup> éd. : 52)	105. —			
	84. —	106. —			
64. L'Irrémédiable	85. L'Horloge	107. —			
			FLEURS DU MAL		
	TABLEAUX PARISIENS	TABLEAUX PARISIENS			
	86. Paysage	108. —	78. La Destruction	109. —	
	87. Le Soleil (1 <sup>re</sup> éd. : 2)	109. —	79. Une Martyre	110. —	
			80. Lesbos	(supprimé)	
			81. Femmes damnées	(supprimé)	
		110. Lola de Valence			
					LE VIN (pièces 104-108 <i>infra</i> )
					FLEURS DU MAL
					LE VIN (pièces 128-132 <i>infra</i> )
					FLEURS DU MAL
					133. Épigraphe pour un condamné
					134. —
					135. —

1857	1861	1868
82. Femmes damnées	111. —	136. —
83. Les Deux Bonnes Sœurs	112. —	137. —
84. La Fontaine de sang	113. —	138. —
85. Allégorie	114. —	139. —
86. La Béatrice	115. —	140. —
87. Les Métamorphoses du vampire	(supprimé)	
88. Un Voyage à Cythère	116. —	141. —
89. L'Amour et le Crâne	117. —	142. —
<b>RÉVOLTE</b>	<b>RÉVOLTE</b>	<b>RÉVOLTE</b>
90. Le Reniement de saint Pierre	118. —	143. —
91. Abel et Caïn	119. —	144. —
92. Les Litanies de Satan	120. —	145. —
<b>LE VIN</b>	(Série transposée)	
93. L'Âme du vin	104. —	128. —
94. Le Vin des chiffonniers	105. —	129. —
95. Le Vin de l'assassin	106. —	130. —
96. Le Vin du solitaire	107. —	131. —
97. Le Vin des amants	108. —	132. —
<b>LA MORT</b>	<b>LA MORT</b>	<b>LA MORT</b>
98. La Mort des amants	121. —	146. —
99. La Mort des pauvres	122. —	147. —
100. La Mort des artistes	123. —	148. —
	124. La Fin de la journée	149. —
	125. Le Rêve d'un curieux	150. —
	126. Le Voyage	151. —