

REVUE DE SÉMIO-LINGUISTIQUE DES TEXTES ET DISCOURS

SEMEN 24

**Linguistique et poésie :
le poème et ses réseaux**

Coordonné par Michèle MONTE et Joëlle GARDES TAMINE

Jean-Michel ADAM, Marc DOMINICY, Joëlle GARDES TAMINE,
Jean-Michel GOUVARD, Ute HEIDMANN, Hughes LAROCHE,
Michèle MONTE, Lucien VICTOR,

COLLECTION *ANNALES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ*, 827
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ, 1076
2007

Jean-Michel ADAM
Ute HEIDMANN
Université de Lausanne

**Entre recueil et intertextes : le poème.
Autour de l'insertion de « Sonnet d'automne »
dans *Les Fleurs du Mal* de 1861**

Mots-clés : Poème, Textualité, Intertextualité, Baudelaire, Recueil

Résumé :

Cet article aborde un point négligé par la théorie du texte : la relation entre poème et recueil. À ces relations entre textes proches, nous ajoutons l'examen d'une intertextualité déclenchée par l'arrivée, en 1861, de « Sonnet d'automne » dans le recueil des *Fleurs du Mal*. La découverte d'une intertextualité avec le *Faust* de Goethe, médiatisée par la traduction de Nerval, a été rendue possible par la collaboration d'une comparatiste et d'un linguiste. L'extension du champ de l'analyse de discours aux textes littéraires exige des compétences croisées qui invitent le linguiste à quitter l'étroitesse de ses corpus et la comparatiste à situer ses analyses interlinguistiques et interculturelles au plus près de la langue de chaque texte.

Abstract :

This article deals with an aspect that has been neglected by textual theory until now, namely the relations between an individual poem and the collection in which it appears. Our discussion of the interrelations between texts that are grouped together is illustrated by an examination of the intertextual relations activated by the inclusion, in 1861, of the « Sonnet d'automne » in the *Fleurs du Mal* volume. The discovery of intertextual echoes with Goethe's *Faust*, which was mediated in France through Nerval's translation, was made possible by the collaboration of a comparatist and a linguist. The opening up of the field of discursive analysis to literary texts requires to combine approaches, skills and competencies, so that the linguist has to move beyond a customarily narrow corpus, while the comparatist needs to ground the interlinguistic and intercultural analyses in the language of each text.

Il semble que la langue poétique nous révèle un type de langue dont on a jusqu'à présent à peine soupçonné l'étendue, la richesse, la nature singulière. La langue poétique [...] a un autre mode de signification que la langue ordinaire, et elle doit recevoir un appareil de définitions distinctes. Elle appellera une linguistique différente.

Émile Benveniste, feuillets inédits
sur le *Langage Poétique*
(Dessons 2006 : 195)

Pour dessiner les contours de cette « linguistique différente » que Benveniste appelait de ses vœux, nous avons choisi d'aborder un point négligé par la théorie du texte : la relation entre poème et recueil. À ces relations entre textes proches, que nous dirons co-textuelles, nous ajouterons l'examen d'une intertextualité déclenchée par l'arrivée, en 1861, de « Sonnet d'automne » dans le recueil des *Fleurs du Mal*. La découverte d'une intertextualité avec le *Faust* de Goethe, médiatisée par la traduction de Nerval, a été rendue possible par la collaboration d'une comparatiste et d'un linguiste. Cette étude de cas illustrera l'évolution du concept de texte qui guide nos travaux actuels sur les contes dont la mise en recueil et l'ouverture intertextuelle posent les mêmes questions de délimitation de l'unité texte et d'interprétation de certains énoncés travaillés par la présence d'un autre texte dans le texte. L'extension du champ de l'analyse de discours aux textes littéraires¹ exige des compétences croisées qui invitent le linguiste à quitter l'étroitesse de ses corpus et la comparatiste à situer ses analyses interlinguistiques et interculturelles au plus près de la langue de chaque texte.

1. Le poème : un texte pris dans le macro-texte du recueil

1.1. Définition textuelle du poème

Les analyses structurales ont élu le poème et surtout le sonnet comme forme privilégiée du texte poétique. L'examen des décalages ou des parallélismes entre données morpho-syntaxiques phrastiques et métriques a été l'entrée privilégiée jusqu'à ce que Nicolas Ruwet s'intéresse aux grammaires de texte et réalise, avec « Parallélismes et déviations en poésie » (1975), une des grandes avancées de la poétique post-

¹ Virage largement amorcé par Todorov dès *Les genres de discours* (1978), prolongé dans la version anglaise de cet ouvrage (1990), et affirmée dans Amossy & Maingueneau 2003 et Maingueneau 2004.

jakobsonienne². Dans le « postscriptum » de ses *Questions de poétique*, Roman Jakobson avait ouvert la voie en critiquant l'idée de l'enfermement des études linguistiques « dans les limites étroites de la phrase » (1973 : 485) et en définissant l'analyse du discours « comme l'une des tâches mises de nos jours au premier plan dans la science linguistique » (1973 : 486). Prolongeant la critique de Manfred Bierwisch (1965), Ruwet met en cause les procédures d'analyse de discours de Zellig S. Harris (1963) qui s'avèrent incapables de dégager les principes qui font d'une séquence de phrases un texte cohérent. Selon lui, l'échec de l'analyse de discours harrisienne tient au fait qu'elle situe ces principes au niveau de la distribution des morphèmes et séquences de morphèmes en structure superficielle. Déplorant le fait que Harris « laisse délibérément de côté toute considération sémantique ou pragmatique » (1975 : 310), Ruwet se tourne vers la grammaire de texte d'Irina Bellert (1970). Pour celle-ci, les premiers « connecteurs d'énoncés » (Bellert 1970 : 345) sont les *index linguistiques* (noms propres, pronoms personnels, démonstratifs ou relatifs, descriptions définies, adverbes déictiques). Ces unités font intervenir des contraintes qui ne sont pas seulement d'ordre linguistique, mais aussi d'ordre pragmatique, et en particulier la connaissance du monde des sujets parlants. Les principes généraux qui rendent compte de la cohérence d'un texte « font crucialement appel à la représentation logico-sémantique des phrases du texte, ainsi qu'à des considérations pragmatiques » (1975 : 315). Ainsi Ruwet peut-il réserver les faits de surface à la structuration proprement poétique :

[...] Les types d'équivalence en question mettent tous en jeu essentiellement les aspects sémantiques, référentiels, pragmatiques, des énoncés ; ils jouent au niveau de l'interprétation des énoncés, et ne sont liés que de manière indirecte à leur syntaxe. D'un autre côté, ils sont pratiquement indépendants des aspects morphologiques, phonologiques et phonétiques. Or, parcourons le riche catalogue des procédés poétiques que donne Jakobson (1963). Qu'il s'agisse de la rime, des différents systèmes de mètres, des parallélismes syntaxiques, etc., ces procédés se situent précisément – et exclusivement – à ces niveaux « superficiels » dont le rôle est négligeable ou secondaire dans la structuration habituelle du discours. (Ruwet 1975 : 315)

Ruwet en vient ainsi à l'idée de double structuration propre aux textes poétiques : une organisation relevant des principes sémantico-pragmatiques de la textualité générale et une organisation dépendante du principe du

² Positions partagée par Jean-Louis Aroui dans *Langue française* 110 (1996 : 8-10). À cet article, on devrait ajouter Ruwet 1979 et la synthèse critique de la poétique jakobsonienne de Ruwet 1981.

parallélisme « superficiel ». Ce dernier, ne se superposant pas toujours aux contraintes sémantico-pragmatiques pesant sur les enchaînements phrastiques, s'y substitue parfois en entraînant les « déviations » si souvent relevées et commentées :

Le lecteur, devant la défaillance des conditions qui gouvernent normalement le déroulement du discours, est ramené à ce qui est l'élément le plus visible de l'organisation du texte : les structures de parallélisme syntaxique, accompagnées des éléments sémantiques concomitants, et renforcés par tout le dispositif des rimes, du mètre, des formes strophiques. (1975 : 319)

Prenant au sérieux la mise en garde de Benveniste que nous citons en exergue de cet article, nous explorerons la langue-Baudelaire des *Fleurs du Mal* en procédant à une extension de l'unité d'analyse 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 des intertextes de Gautier, de Dante et des Psaumes, et Baudelaire reconnaissait lui-même ce qu'il appelle les « plagiats » 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)³. La prise en compte de cette hétérogénéité discursive⁴ est une extension de la théorie de la langue (hétérogénéité constitutive⁵). 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 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

³ 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. Jackson (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*.

⁴ Adam et Heidmann 2004 et 2006.

⁵ Authier-Revuz 1984.

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 » (v₁₄). 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 ou type de discours ne peut se soustraire.

Ce dialogue avec d'autres textes se déroule également dans le cadre 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'Aurevilly 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 [...]. (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 (Dominicy 1996, Gouvard 1994) ou du sonnet (Gendre 1996 et de Cornulier 2002) baudelairiens. Les relations contextuelles ne sont pas ignorées de la critique qui s'est toujours intéressée à l'« architecture secrète » du recueil⁶. Pour ne mentionner qu'un fait particulièrement parlant et intéressant, Pichois (1975 : 903) et Nuiten (1979 : 240-241) considèrent que certaines variations éditoriales sont en rapport direct avec la co-textualité. La réécriture complète du second tercet

⁶ Par exemple Ruff 1966 : 103-121, plus complètement Ratermanis 1949 et Lawler 1997.

58	La Cloche fêlée >>>>>	74	La Cloche fêlée
59	Spleen >>>>>>>>>>>>>>>>	75	Spleen
60	Spleen >>>>>>>>>>>>>>>>	76	Spleen
61	Spleen >>>>>>>>>>>>>>>>	77	Spleen
62	Spleen >>>>>>>>>>>>>>>>	78	Spleen

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). 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. En amont, « 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 depuis la pièce [22], s'achève avec « Le Revenant » [63] et « Sonnet d'automne » [64].

James Lawler, qui a procédé à une analyse de l'architecture numérique et dialectique 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 à plusieurs reprises que les collocations communes aux pièces [22] à [64] sont nombreuses.

2. Lecture de « Sonnet d'automne »

2.1. Un bien étrange sonnet

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)
Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,	B (it)
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.	a (al)
Je connais les engins de son vieil arsenal :	a (al)
Crime, horreur et folie ! – 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 étudié⁷. Ses deux rimes pourraient paraître « pauvres », mais elles prennent appui sur une telle « fureur du jeu phonique »⁸ que nous sommes obligés de la décrire en détail, en n'oubliant pas que, pour Baudelaire, « 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).

2.2. 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 *crisTAL* :
 4 *ExcepTé* la candeur de l'*anTi*que *aNiMAL*,
 5 Ne veut pas *Te* Montrer son secret *inferNAL*,

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* !
 10 *TéNébreux*, embusqué, bande son arc *faTAL*.
 11 Je *coNN*ais les engins de son vieil *arseNAL* :

Le v_{13} synthétise le matériel phonique ainsi mis à disposition dans les réduplications 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 au*ToMNAL*,

Une des plus importantes récritures du texte de 1859 porte sur la rime finale du v_{13} qui passe d'« hivernal » (1859) à « automnal » (1861). Ce

⁷ 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.

⁸ 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 J. Starobinski (1971) sur les *Cahiers d'anagrammes* de Saussure et les synthèses de Adam & Goldenstein 1976 : 42-59.

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')automn(e) » devient « so(leil) automn(al) ». Le signifiant du titre est également pris dans une co-textualité relevée par la plupart des commentateurs : « Chant d'automne » [56] associe explicitement à la rime les vocables « automne » (v₁₄) et « monotone » (v₁₃). Cette rime, déjà en place 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 « automne » vers l'adjectif « automnal » se fait, en raison de la non prononciation du /m/, par adjonction du signifiant « mal » dans le signifiant « automne ». Ce qui aboutit à la création d'une sorte de mot-valise qui rappelle le titre du recueil : « autoMnAL ».

2.3. Rime en /it/ et anagrammatisation progressive du mot-thème

La rime en /it/ 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 ? » | |
| 3 | – Sois chARMante et tais-toi ! Mon cœur, QUE tout iRRITE, | |
| 6 | Berceuse dont la Main aux longs soMMEils M'invITE, | |
| 7 | Ni sa noire légende avec la flAMMe écRITE. | |
| 9 | Aimons-nous doucement. L'AMouR dans sa GUÉRITE, | MA GU RITE |
| 12 | CRIme, horreur et folie ! – O pâle MARGUERITE ! | RI ARGUERITE |
| 14 | O MA si blanche, ô MA si froide MARGUERITE ? | MA MA MARGUERITE |

Les v₂ et v₇ 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 vélaires sourde (phonèmes /k/) et sonore (phonème /g/), le v₃ forme presque le signifiant final : MAR(k/g)ERITE. On peut dire la même chose du v₉ : avec le groupe MAR bousculé 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).

2.4. 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 (v₁), pose lui-même la question qu'il prête au regard de « tu » (v₂) et y répond (v₃₋₁₄). 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 (v₁) puis la métaphore florale (v₁₃) 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 » (v₁) avec la pâleur de la fleur (v₁₂) et la blancheur de la femme (v₁₄). Toutefois, dès le premier hémistiche du v₃, l'exclamation injonctive n'est guère galante : « Sois charmante et tais-toi ! ». La structure énonciative de ce texte éclate en exclamations (v₈ et v₁₂), en actes de discours directifs (v₃ et v₉), en questions (v₂ et v₁₃) mêlées à l'exclamation et au vocatif aux v₁₃₋₁₄. Au milieu de tout cela, les assertions débordent les frontières de strophes (v₃ à v₇) ou s'écoulent sur un vers et demi (v₉₋₁₀). Cette syntaxe émotive est en accord avec l'unité sémantique créée par l'antéposition de l'adjectif épithète⁹ « bizarre ». Cet adjectif, fréquent chez Baudelaire¹⁰, 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 v₆ – traversé de folie et d'un froid annonciateur de mort. Le v₁₃ est encadré par un SN syntaxiquement autonome exclamatif du second

⁹ Sur cette question, voir Henning Nølke 2001 : 165-233.

¹⁰ 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).

hémistiche du v_{12} [\hat{O} + 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 autonome mais sémantiquement rattaché par la simple virgule et le point d'interrogation au v_{13} est la suivante :

\hat{o} + SN [déterminant 1	+ Adverbe intensif	+ Adjectif 1...	\emptyset
\hat{o} + MA	+ SI	+ BLANCHE	\emptyset
\hat{o} + SN [déterminant 2	+ Adverbe intensif	+ Adjectif 2	+ Nom propre]
\hat{o} + 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_{13} , 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_{12} et par les deux « si » du v_{14} . L'interprétation vocative déclenchée par « \hat{o} » induit une coréférence entre le pronom « tu » du v_{13} et le pivot nominal du SN du v_{14} et, plus difficilement avec celui du v_{12} 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, « \hat{o} » fonctionne ici comme un élément de transition entre l'exclamative simple du second hémistiche du v_{12} et l'apostrophe du v_{14} (1989 : 20).

Tout cela prend ici pleinement sens dans l'intertexte convoqué par le dernier mot du poème qui introduit le personnage que Goethe a ajouté à la légende de Faust. Les deux adjectifs intensifiés par « si » du v_{14} 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 » (1961 : 1066). Comment ne pas penser à la rime « larme pâle » du v₁₂ de « Tristesse de la lune » [65] et à la « pâle marguerite » du v₁₂ de « Sonnet d'automne » ? Dans les *Paradis artificiels*, dans la section II d'*Un manguer 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 bonté, 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 » (1961 : 402).

Très 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 v₉₋₁₀ 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 v₁₂ : « 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 » v₉ 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)¹¹. 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)¹². 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. Incidences de « Sonnet d'automne » sur ses co-textes

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 » :

LE REVENANT [63]

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

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune

¹¹ Correspondant aux vers 3211-3216 de Goethe (1977 : 103).

¹² Correspondant au vers 3079 (1977 : 98).

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 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 » v₁₀), infernal (« l'enfer de ton lit » v₁₄) et noir de la pâle, blanche et froide Marguerite. Les « deux grands yeux noirs » du v₉ 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 » (v₅) et l'« ombre de la nuit » (v₄) du « Revenant » rappellent le « brune comme les nuits » du v₁ 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. Incidence sur 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 fierté.

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 »¹³ que nous pouvons étayer à présent par des effets co-textuels et

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

intertextuels. La lecture du premier vers, dans le co-texte de 1861, ne peut se faire sans le souvenir du v₈ de « Sonnet d'automne » et de son allusion à la « passion » et à l'« esprit ». Cet écho se retrouve dans l'association du v₅ : « 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 : *fERVants* > *austERES*, 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 v₇, 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 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 v₁₂) se double de la transmutation métaphorique du sable en « parcelles d'or » (v₁₃), 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 châtiment
 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_4 , l'« attitude » des chats à la rime du v_9 passe en initiale de v_5 . 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].

4. Éclatement poétique de l'intertexte

La reprise intertextuelle, par Baudelaire, de la légende 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 légende 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 » (v₁₁₋₁₆), « 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.

Références bibliographiques

Éditions de référence :

- Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques Crépet & Georges Blin, Paris, Corti, 1942.
- Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, texte établi et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.
- Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Poésie/Gallimard, 1996 [1972].
- Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, GF-Flammarion, 1991.
- Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, édition établie par Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962.
- Baudelaire, *Correspondance II (1860-1866)*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973.
- Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil Urfaust*, éHerausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München, Beck, 1977.
- Nerval : *Le "Faust" de Goethe traduit par Gérard de Nerval*, édition présentée et annotée par Lieven D'hulst, Paris, Fayard, 2002.

Adam J.-M., 1979 : « Encore *Les Chats* », *Poétique* n°37, 43-55.

Adam J.-M., 1985 : *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.

- Adam J.-M., 2003 : « La “fureur du jeu phonique” dans un étrange sonnet de Baudelaire », in *Chercher les passages avec Daniel Delas*, S. Martin éd., Paris, L’Harmattan, 51-57.
- Adam J.-M., 2006 : « Intertextualité et interdiscours : filiations et contextualisation de concepts hétérogènes », *TRANEL* n°44, Université de Neuchâtel, 3-26.
- Adam J.-M., & Goldenstein J.-P., 1976 : *Linguistique et discours littéraire*, chapitre 2, Paris, Larousse.
- Adam J.-M., & Heidmann U., 2003 : « Discursivité et (trans)textualité », in *L’analyse du discours dans les études littéraires*, R. Amossy & D. Maingueneau éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 27-47.
- Adam J.-M., & Heidmann U., 2004, « Des genres à la généricité. L’exemple des contes (Perrault et Grimm) », *Langages* n°153, 62-72.
- Adam J.-M., & Heidmann U., 2006, « Six propositions pour l’étude de la généricité », in *La Licorne* n°79, *Le savoir des genres*, Raphaël Baroni & Marielle Macé éd., P.U. Rennes, 21-34.
- Amossy R. & Maingueneau D., éd., 2003 : *L’analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Aroui J.-L., 1996 : « L’interface forme/sens en poétique (post-) jakobsonienne », *Langue Française* n°110, 4-15.
- Authier-Revuz J., 1984 : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n°73, 98-111.
- Bakhtine M. M., 1978 (1975) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bellert I., 1970 : « On a condition of the coherence of texts », *Semiotica* n°2.4, 335-363.
- Bierwisch M., 1965 : « Compte rendu de *Discourse Analysis Reprints* », *Linguistics* n°13, 61-73 ; repris dans *Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 1, Jens Ihwe éd., Francfort, Athenäum Verlag, 1971, 141-154.
- Cornulier (de) B., 2002a : « Pour une analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lecture des Fleurs du Mal*, S. Murphy éd., Rennes, P.U.Rennes, 197-236.
- Cornulier (de) B., 2002b : *Sur la versification de Baudelaire (2)*, Polycopié 2 pour l’Agrégation de Lettres 2003, Département de Lettres Modernes, Université de Nantes, novembre 2002.
- Delas D., 1993 : *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Delcroix M. & Geerts W., 1980 : « *Les Chats* » de Baudelaire. *Une confrontation de méthodes*, Paris-Namur, P.U.F. & P.U. de Namur.
- Dessons G., 2006 : *Emile Benveniste, l’invention du discours*, Paris, In Press.

- Dominicy M., 1996 : « La fabrique textuelle de l'évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du Mal* », *Langue Française* n°110, 35-47.
- Gendre A., 1996 : *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F.
- Gouvard J.-M., 1994 : *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, Thèse de doctorat nouveau régime, Nantes.
- Harris Z. S., 1963 : *Discourse Analysis Reprints*, La Haye, Mouton.
- Heidmann U., 2005 : « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in *Sciences du texte et analyse de discours*, J.-M. Adam & U. Heidmann éd., Genève, Slatkine, 99-118.
- Heidmann U., 2006 : « Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle », in *Comparer les comparatismes*, M. Burger & C. Calame éd., Paris-Milan, Edidit-Archè, 141-159.
- Jakobson R., 1963 : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- Jakobson R., 1973 : *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- Jackson J. E., 1982 : *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière.
- Lawler J., 1997 : *Poetry and Moral Dialectic : Baudelaire's « Secret Architecture »*, Londres, Associated University Presses.
- Lawler J., 2002 : « Sur un parfait ensemble », in *Lecture des Fleurs du Mal*, S. Murphy éd., Rennes, P.U. de Rennes, 35-43.
- Legallois D., 2006 : « Des phrases entre elles à l'unité réticulaire du texte », *Langages* n°163, 56-70.
- Maingueneau D., 2004 : *Le Discours littéraire*, Paris, A. Colin.
- Molino J. & Gardes-Tamine J., 1988 : Introduction à l'analyse de la poésie II, Paris, P.U.F.
- Monte M. 2005 : « Ô + SN entre apostrophe et exclamation dans les textes poétiques », in Actes du colloque Babel *Nominations, noms propres, termes d'adresse*, Toulon, Ed. des Dauphins, 45-68.
- Nølke H., 2001 : *Le Regard du locuteur 2*, Paris, Kimé.
- Nuiten H., 1979 : *Les variantes des « Fleurs du Mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de génétique stylistique*, Amsterdam, APA-Holland University Press.
- Paveau M.-A., 2006 : *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Pommier J., 1945 : *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Corti.
- Prat M.-H., 1989 : « L'apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* », *L'Information grammaticale*, n°40-41, 18-22 et 39-43..
- Ratemanis J.-B., 1949 : *Étude sur le style de Baudelaire d'après « Les Fleurs du mal » et les « Petits Poèmes en prose »*, Bade, Art & Science.

- Richter M., 2001 : *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, vol. 1, Genève, Slatkine.
- Ruff M. A., 1966 : *Baudelaire*, Paris, Hatier-Connnaissance des Lettres.
- Ruwet N., 1972 : *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.
- Ruwet N., 1975 : « Parallélismes et déviations en poésie », in J. Kristeva, J.-C. Milner & N. Ruwet éd., *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 307-351.
- Ruwet N., 1981 : « Linguistique et poétique », *Le Français moderne* n°1-1981, 1-17.
- Starobinski J. 1971 : *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- Todorov T., 1978 : *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- Todorov T., 1990 : *Genres in Discourse*, Cambridge University Press.
- Viprey J.-M., 1997 : *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du mal*, Paris, Champion.
- Viprey J.-M., 2000 : « Pour un traitement textuel de l'allitération », *Semen* n°12, <http://semen.revues.org/document1933.html>
- Viprey J.-M., 2002 : *Analyses textuelles et hypertextuelles des Fleurs du mal*, Paris, Champion.
- Viprey J.-M., 2006 : « Structure non-séquentielle des textes », *Langages* n°163, 71-85.
- Vivier R., 1926 : *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies.