

フランス近代詩と落日

宇佐美 齊

フランス詩の流れを、中世からルネサンス、古典主義、18世紀、19世紀（ロマン主義・高踏派・象徴派）を経て、20世紀へと、6つの便宜的な時代区分に従って概観してみると、「落日」ないし「夕暮れ」の表象が19世紀詩に頻出するという事実がいかに印象的である。フランス近代詩を、この一点を軸にして考えなおしてみようとするのが本講演の主旨である¹⁾。

例えば中世歌謡において「夕べ」は、労働の時間としての昼と休息の時間としての夜とを区切るものであり、また愛の営みの時間の到来を告げるものでもある。12、3世紀の南仏恋愛詩人 *troubadour* の「朝の歌」*aubade* と「夕べの歌」*sérénade* にも、太陽の昇降によせる中世人の意識と感覚が垣間見られるが、そこに浮かび上がるものは愛し合う二人を引き裂く憎むべき「朝」と愛の営みの開始という待ち遠しく好もしい時間「夕べ」であって、極めて実際的な生活感情に裏打ちされたものといえる。

事情は18世紀中葉にいたるまで殆ど変わらない。ロンサールにあっては「夕べ」は時に愛する女の未来の「老い」を彩るものとして描かれるが、しかしそれはあくまで例外的なものである。徐々に変化が見え始めるのは18世紀の後半においてであって、それは例えば『オシャン』やヤングなど外国詩の翻訳やそれらにうながされたいわゆる「偽装翻訳詩」の出現に見てとることが出来る。特に『オシャン』の影響は看過することができないだろう。ゲール語の原典は3世紀の中頃に成立したと推定されているが、例のジェームズ・マクファーソンの散文による英訳が発表されて評判になったのは、1760年から63年にかけてのことであった。シュアールその他による仏訳が相次いで発表されるのは、それからわずか数年後である。フランスにおけるいわゆる *ossianisme* については、ポール・ヴァン・チーゲムの大著『フランスにおけるオシャン』にくわしいが、ここでは特に18世紀後半のフランスの読者たちが、『オシャン』全体のライトモチーフである「流れゆく時間」の存在に鋭敏な反応を示していることに注目したい。例えば「カリク・フーラ」の章の冒頭に置かれた夕日讃歌においては、太陽は金髪之神と想定され、夕日が海に沈むところは「西方の憩いの宮」と形容される。ここには「常若の国」*Tir nan Òg* や「歓びの野」*Mag Mell* と呼ばれる西方の楽土についてしばしば語るケルト神話の伝統がこだましているだろう。ところが「カルハウン」の章の末尾に位置する太陽讃歌になると、めぐり来る自然の時間と激しい歴史の時間の間隙をぬって、人間的時間が析出して来るのを明らかに見てとることができる。老いて光りを失ったオシャンが、不滅の光明の源泉である太陽に捧げる讃歌の後半に、世の無常を強く

意識して歌う嘆き歌をすべりこませている事実は重要である。「もしかすると太陽にも自分と同じく季節があり、歳月が終わりになるのであろうか」。人間の時の流れの不可逆性へのこの痛切な思ひは、十数世紀の隔たりを通り越して近代人の時間意識をつよく刺激した。

社会学者たちの時間研究によれば²⁾、原始共同体の「反復的な時間」は、ヘレニズムにおける「円環的な時間」とヘブライズムにおける「線分的な時間」という二つの回路を経て、近代社会においては「直線的な時間」へと変質する。と同時に「生きられる共時性」から「知られる共時制」への移行、すなわち時間の制度化と物象化が観察される。18世紀中葉における時計の飛躍的な発達が近代社会の成立と密接不可分の関係にあることは、この問題とからんでいかにも象徴的である。

これに対して最も敏感な反応を示したのは、ロマン派以降の19世紀の芸術家たちであった。そのひとつの顕著な現れが、彼らの作品に頻出する落日と夕暮れの表象であろうと思われる。彼らは凋落の時間に対して集中した意識を注ぐことによって、直線的な時間の圧迫と脅威に対してそれぞれの仕方で抗おうとした。ここでは詩の分野にのみ限ってこの現象を観察し考察してみたい。

いわゆる大ロマン派の詩人たちの描いた落日と夕暮れの表象は、それぞれ枚挙にいとまがない。くわしく検討する余裕がないので、二つの代表的な例をあげるにとどめる。ラマルチーヌの「孤独」L'Isolementは1820年に公刊された『冥想詩集』Méditations poétiquesの冒頭に置かれた作品であるが、そこでは愛する女を失った傷心の眼に映る自然の象徴として、衰弱した太陽のイメージが繰り返して歌われる。「夕日の山に登って檜の老樹の蔭にさびしく坐る」詩人の眼に、太陽は本来の爆発的なエネルギーを喪失し弱々しくいろあせて見えるのだ。これとは対照的に、ユゴーが1831年に公刊した詩集『秋の木の家』Les Feuilles d'automneの35番目に位置する「落日」Soleils couchantsは、詩型の異なる長短さまざまの6篇から成る組詩であるが、圧倒的なエネルギーに満ちた力強い夕日讃歌となっている。ユゴーはそこで、「時の流れ」に浮き沈みする人間の生命と、生死の繰り返しの中で「ますます若返っていく」自然のそれとを対比させながら、落日によって象徴される自然の生命力への信頼の念を高らかに歌いあげている。

さて以下に、大ロマン派とは別の19世紀の4人のフランス詩人の作品に現れる落日と夕暮れの表象を通して、上述の問題を考えてみよう。最初の詩人は、「人間の魂の中へと降りて行き、おのれの魂の中に自然を降下せしめること」（『緑の手帖』Cahier Vert）を信条としたモーリス・ド・ゲランである。

Ma Délivrante est là. Dans ses heures secrètes,
Mon esprit va toujours creusant quelques retraites,
Rêvant de longs sommeils, des calmes dans la nuit,
Des creux sans mouvement et des vagues sans bruit.

Mais, comme vous, il va recherchant ses demeures
 Des côtés où l'on voit *le dernier point des heures.*
Le soleil qui chancelle aux montagnes touchant...
*Tout ce que nous cherchons n'est-il pas au couchant?*³⁾

1836年の制作と推定されている韻文の習作「デリヴランド」La Délivrandeの末尾である。ここで呼び掛けの対象となっているのは、1836年に詩集『ソネ』を公刊したレオン・バルペー・ドールヴィイ（高名な小説家ジュールの弟）である。彼はその集中の一篇において、ノルマンディー地方のサン・ソーヴール・ル・ヴィコントにあるバルペー家からさほど遠からぬところにあるデリヴランド礼拝堂を歌っており、その繰り返し句は〈La Délivrande est là sur la colline, /En face du soleil couchant.〉というものであった。これに呼応するゲランの詩句は、〈couchant〉すなわち「沈む太陽」ないし「太陽の沈む方向」に精神の拠り所を求める点において、キリスト教徒の通例とは相当に異なっており、この点がまず私たちの注意をひかずにはおかない。

Mes regards couraient librement et gagnaient les points les plus éloignés. Comme des rivages toujours humides, *le cours des montagnes du couchant demeurait empreint de lueurs mal essuyées par les ombres.*⁴⁾

ゲランの代表作である「ケンタウロス」Le Centaureは、1835年から37年までの間に制作されたと推定されているが、この散文詩の語り手であるマカレが注視する日没時の「西方の山並み」は、自然との交流を通して宇宙生命との合一をはかる詩人にとって、いわば特権的な時空なのである。このことは、以下に引用する未完の散文詩「バッコスの子」La Bacchanteにおいては、よりいっそう明確な形で示される。

*La marche du soleil dans le déclin déterminait mes pas vers les points de la montagne les plus avancés vers l'occident. Le dieu disparu et la lumière qu'il laissait ayant senti le premier mélange des ombres, le sein des vallées et toute l'étendue des campagnes reprenaient, mais lentement, la liberté de leur haleine.*⁵⁾

Un antre ouvert sur les plaines, *les cimes réservées aux derniers traits du jour*, le lit des vallées les plus fécondes, tels étaient les lieux où me guidait le choix d'Aëlle.⁶⁾

この二つの引用の前者は、すでに秘儀参入に習熟した「バッコスの子」アエロの語りであり、

《特別講演》

後者はそのアエロの導きによって秘儀参入の修行を積もうとする若い信女の語りである。いずれにおいても、「凋落に向かう日の歩み」に導かれる「西方へとするどく突き出した山の地点」が、信女らの習練の場として聖別されていることに注目したい。

ゲランの描くこの山頂の日送りの儀式は、今日もなお世界の各地に残存するいわゆるサンセット・ポイントを思い起こさせる。ギリシア、モロッコ、インドなどには、集団で落日を観照する風習が今も残っているという。例えば岩田慶治氏の英語論文 Prayer and Posture によれば、インド北西部のラージャスタン州にあるアブー山の一角に俗にサンセット・ポイントと呼ばれる聖地があって、そこには夕暮れが近くなると、巡礼者、ジャイナ教徒、観光客らが、徒歩あるいは車で群集して来る。彼らはすべて傾斜地の岩の上に静かに腰をおろして、落日の一瞬を待ち受ける。ひとりの年老いた吟唱詩人が琵琶に似た小さな弦楽器を奏でながら、ラージャスタンの古い民謡を人々に向かって静かに歌って聞かせる。やがて日は遙か彼方の平原にゆっくりと沈んでいく。このような日送りの風習は、インド洋に突き出した巨大な乳房の先端のカンニヤクマリ（通称コモリン岬）にあるヒンズー教の聖地や、モロッコのエサウイラ（マラケシュの西に位置する港町）でも、行われている。日本における日送りの儀礼と浄土教の日想観との関わりについては、民俗学や宗教学に詳しい研究のあることは周知の通りである。

ところでモーリス・ド・ゲランがここで古期英語 west からの借用語である ouest を退けて、専ら couchant と occident のみを使用していることに注目しなければならない。世界の諸言語において「ニシ」を意味する言葉は、ごく少数の例外を除いてはことごとく「日ノ往ニシ方」すなわち「太陽の没する方向」を語源的な意味として持つ。古期英語の west もその例外ではないことは、オニオンズによる『オックスフォード英語語源辞典』に明らかである。フランス近代詩において、借用語であるがために ouest からは失われてしまった語源のかつ詩的なエネルギーを、原義が比較的あらわな couchant と occident を採用することによって最大限に活用することに成功したのは、私の知る限りでは未完の散文詩「バックスの信女」におけるモーリス・ド・ゲランである。エドモン・ド・ゴンクールによって「古代を語るための言語」を発見した唯一の近代人と名指されたこの詩人は、「落日」ないし「西方」を宇宙生命との合一をはかるための秘儀参入の最も重要な契機のひとつとして聖別している。つまり未開人の眼と直観を甦らせ、大自然すなわちディオニュソス＝バックスの息吹にふれることによって、硬直した近代の自我を柔構造のそれに改造し、直線的な時間意識の圧迫と脅威から開放されようとしたのである。

さて次に私が取り上げようと思う詩人は、アルチュール・ランボーである。この詩人にとって「太陽」はきわめて重要なイメージであったが、「落日」と「夕暮れ」に関して言えば、むしろそれらを歌うことをかたくなに拒否しようとした点が、きわめて印象的である。そしてそのためにかえってより強烈な「落日」と「夕暮れ」の表象が透かし模様として浮かび上がって来るように

思われるのである。

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents *sous les rutillements du jour*,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!⁷⁾

「酔いどれ船」Le Bateau ivre の第6詩節と第7詩節である。引用の後半において突如として青海原を染めあげるのは「愛の苦い赤茶色の輝き」なのであるが、その醗酵をうながす「太陽の金紅石の輝き」がはたして朝日なのか夕日なのかは不明である。というよりは太陽と海とが合体するイメージに「愛の究極」を見ようとするのであるから、そのような問い自体が無意味であるといわなければならないだろう。「酔いどれ船」が身をひたす「海の詩」は時間性を拒否しているのであり、従って金紅石の色に輝く太陽は朝日でもなければ夕日でもないのである。

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers *le soleil des Hespérides*,
En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent.⁸⁾

「朝のよき想い」Bonne Pensée du matin 全5詩節のうちの第2詩節である。ここに現れる「ヘスペリスたちの太陽」というイメージは、注釈者たちを戸惑わせて来た。朝日をいうのになぜ「夕べの娘」を意味する「ヘスペリス（複数形ヘスペリデーヌ）」が喚起されなければならないのか。ここには古代ギリシア人たちの西方の楽土「ヘスペリスたちの園」が、関わっていることが明らかであろう。「ヘスペリス」は三人姉妹（一説によれば七人）の美しいニンフたちである。世界の西の果て、オーケアノスの岸边にある楽園に住み、不死の飲物であるネクタルが湧き出る泉のほとりで絶えず踊りながら、澄んだ声を張り上げて歌を歌い続けている。そうして彼女たちは、この楽園に生えている黄金の実のなる林檎の樹を、百の頭を持つ恐ろしい竜とともに守っている。ヘーラクレスの冒険でも名高い。ここでいう「ヘスペリスたちの太陽」とは、一日のつとめを

〈特別講演〉

終えてこの樂園に憩い、眠り、そして十分なみそぎをしてから、東の空にはつらつと甦る、不滅の生、永遠の生命の象徴としての太陽である。

1) Elle est retrouvée.

Quoi? — L'Éternité.

C'est *la mer allée*

*Avec le soleil.*⁹⁾

2) Elle est retrouvée!

Quoi? l'éternité.

C'est *la mer mêlée*

*Au soleil.*¹⁰⁾

二つの引用のうち、1)は1872年5月の日付を持つ「永遠」L'Éternité全6詩節の第1詩節である。この4行をあくまで写実的な光景として読みとろうとすれば、水平線に垂直の軌跡を描いて没し去ろうとする落日のイメージであるほかはないだろう。しかし作者は、恐らくは記憶にもとづいてこの作品を『地獄の季節』の「ことばの錬金術」Alchimie du verbeの章に引用するにあたって、この部分を故意か偶然にか、2)のように書き改めている。「太陽と共に往った海」から「太陽と溶け合った海」への転換である。この場合、永遠をかたどるイメージを落日と断定する根拠は何もない、といわざるを得ない。海から昇る朝日でもあり得る訳であるが、それよりもむしろ、そのような時間性を超越した「永遠の光芒」にこそ照準をあわせたものと理解しなければならないだろう。そしてこのイメージは明らかに、『地獄の季節』を締め括る「別れ」Adieuの章の冒頭の数行と呼応している。「すでに秋! — しかしなにゆえにいつまでも太陽を惜しむのか。ぼくたちは聖なる光明の発見につとめているのだから。 — 季節の推移に従って死に絶える人々からは遠く離れて」。

このような時間性の超越への希求を、ランボーは『イリュミナシオン』において例えば次のように造形化して見せている。「都市」Villes (L'acropole officielle...)と題する作品の末尾である。

Le faubourg, aussi élégant qu'une belle rue de Paris, est favorisé d'un air de lumière. L'élément démocratique compte quelques cents âmes. Là encore les maisons ne se suivent pas; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne, le «Comté» qui remplit l'occident éternel des forêts et des plantations prodigieuses où les gentilshommes sauvages chassent leurs chroniques sous la lumière qu'on a créée.¹¹⁾

この「永遠の西方」なるイメージは、恐らくは人工の灯火によって昼夜を分かつずに照らし出される封建領主の広大な領地という、超近代と前近代とが混ざり合ったアナクロニックな夢想と、古代人の「西方の楽土」とが、ひとつに結びついたものであるに相違ない。ランボーにオブセツ

ションのように終生つきまとして離れなかった永遠志向の夢の、新たな投影であろう。人間的な時間の持続と空間の延長というものの枠を超えた、この不思議な幻想の空間は、落日の観照によって始動する近代人の時間意識を徹底的に拒絶することによって成立しているのである。

ランボーは昇りと沈みを超越した「永遠」に固執することによって、近代を駆け抜けようとして、ついにその不可能な夢に自らを焼き滅ぼした。これに対してシャルル・ボードレールの夢は、はるかに摂理信仰の徒の見る夢である。「時間の推移」に進んで身をゆだねて、いわば沈みに固執することによって、滅びの一瞬を永遠に変える錬金術を磨こうとした。ボードレールにおける「落日」と「夕暮れ」の表象に関しては、すでに他の機会に多少ともくわしく考察した¹²⁾ので、ここでは典型的と思われるテキストをただひとつだけ引いて、問題の所在を明らかにするにとどめたい。

—Bienheureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve!

Je me souviens!... *J'ai vu tout, fleur, source, sillon,*
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...

—Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
*Pour attraper au moins un oblique rayon!*¹³⁾

「ロマン派の落日」Le Coucher du soleil romantiqueと題するソネの第3行から8行までである。この作品の冒頭の2行は朝日を、続く6行は夕日を、そして残りの6行すなわち二つのテルセは夜を歌う。つまり作品の眼目である一条の名残の光りの魅力をきわだたせるために、夕日を歌った真ん中の6行を、二つの対照的な詩句の群れで包み込むという工夫がなされている。そしてこのことは、このソネにおいては日の出と日没と夜があって、朝と夕べのあいだの昼間がないことを意味する。詩人の眼は、闇から光りへ、そして光りから闇へと移行する境目の一点に見据えられているのだ。

さて引用の部分すなわち第1カトランの後半2行と第2カトラン全体は、「夢よりもなお輝かしい落日」に捧げられた讃歌である。ここで私たちの注意を特に引きつけるのは、第2カトランの2行目〈*Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...*〉であろう。「その(=太陽の)眼の下では動悸する心臓のように恍惚となる」と理解する読みが一般に行われているが、「動悸する心臓」を沈む「太陽」そのものの直喩と解して、「動悸を打つ心臓のような太陽の瞳に見据えられて失神する」と訳すことも不可能ではない。むしろこの曖昧さのうちにこそ主観と客観の境を溶解してしまう落日の本質がとらえられているといえるだろう。むき出しの心臓のように震えおの

《特別講演》

のきながら地平線に落下して行く血まみれの太陽、その太陽に見据えられて「失神する」森羅万象、ここには苦痛淫楽症 (algolagnia) にも似た倒錯の悦楽がひそかに打ち明けられているのだ。そのほうが、「せめては斜めにさす光りの一条でもとらえるために」「地平線に向かって走ろう」と呼び掛ける刹那主義的な衝動に、より切実でしかも官能的な響きがつけ加わるのではないだろうか。

最後に私がここでとりあげる詩人は、ボードレールから少なからぬ影響を受けつつ詩的な出発をした世紀末の詩人ジュール・ラフォルグである。紙数の都合で「心臓肥大症の子供のうた」La Chanson du petit hypertrophique 全5詩節のうち第3詩節のみを引用する。

*Aussi j'avais par les champs
Sangloter aux couchants,
La-ri-rette!
C'est bien bête.
Mais le soleil, j'sais pas,
M'semble un cœur qui ruisselle!
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle!¹⁴⁾*

初期詩群『地球のすすり泣き』Le Sanglot de la Terre の一篇であるが、この作品は1882年以前すなわち第一詩集『嘆きうた』Complaintes (1885年出版) 収録の作品と比較的ちかい時期に制作されたと推測されている。母親を心臓病で失った子供が、自身もまた心臓肥大症を患っており、死を前にしてその「嘆き」を歌うという設定である。各詩節の末尾2行は繰り返し句になっており、「うた」の形式と過敏な聴覚の世界との融合をつよく印象づける。

さてここで、「野原に出て夕日に向かってすすり泣きしに行く」少年が、「太陽」を「血まみれの心臓」と同一化しようとしている点に注目したい。この比喩は第5詩節においては修辭的な説明の一切をそぎ落とされて「夕日の心臓」le cœur des couchants となって再現する。この病的なまでに研ぎ澄まされた感覚世界が、あの「動悸を打つ心臓のような太陽の瞳に見据えられて失神する」森羅万象を描いて見せたボードレールのそれを、さらに「肥大」した形で継承するものであることは、もはや疑い得ないだろう。ラフォルグはこの作品において、<hypertrophique>という単語をただいちど表題においてのみ使用しているが、このことばの意味するところは重要である。<hypertrophie>という医学用語は、心臓病に関してだけでなく、例えば<hypertrophie du moi>のように「自我の肥大」「自意識の過剰」などの意味でも用いられる。ラフォルグはここで、

「落日」に集中して注がれる近代人の過剰な意識のありようを、〈hypertrophique〉という単語で暗示している、とってさしつかえないだろう。

ロマン派に端を発した「落日」と「夕暮れ」の表象は、ボードレーン以後のフランス近代詩においてさらに拡大再生産された。ここでは触れ得なかったステファヌ・マラルメ、ポール・ヴェルレーヌ、そしてフランソワ・コベによって「秋と夕暮れの詩人」と呼ばれたアルベール・サマンや、アンリ・ド・レニエ等々、19世紀後半においては「落日」「夕暮れ」「黄昏」などのイメージが、フランス近代詩のひとつの紋切り型となったかのごとき現象が見られる。ここで思い出されるのは、芸術と自然の関係についてのオスカー・ワイルドの有名な逆説であろう。ワイルドは「虚言の衰退」と題する対話体のエッセーの中で、19世紀初頭のイギリス詩に頻繁に現れるようになった「霧」に言及して、今ロンドンの市街で通行人を惑わしている霧は詩人たちのしわざということになるのではなからうか、と述べている。そしてそのあとに、「芸術が自然を模倣するのではなく、自然が芸術を模倣するのだ」という人口に膾炙する警句が続くのであるが、ここには近代文学の特質を解きあかすための重要な鍵が隠されているように思われる。ある特定の時間や空間、あるいは事物に集中して向けられる意識や感覚の肥大化・尖鋭化の問題である。詩作品に現れる「落日」や「夕暮れ」の表象が、ひとりの詩人の内面を照射する象徴体系として機能すると同時に、芸術史的ひいては文明史的な諸問題を解きあかす手掛かりともなり得ることの、以上はそのささやかな例証にほかならない。

註

- 1) 本講演の内容は、たまたま時期を同じくして出版された拙著『落日論』（1989年、筑摩書房刊）と密接なつながりを持っており、ある意味ではその余白に書き込まれるべき「補遺」であると同時に、今後さらに展開させられるべき新たな課題の提示でもある。
- 2) 例えば真木悠介著『時間の比較社会学』（1981年、岩波書店刊）。
- 3) Maurice de Guérin, *Œuvres complètes*, p.p. Bernard d'Harcourt, Les Belles Lettres, 1947. tome I, p. 135. イタリックは引用者による（以下同様）。
- 4) *Ibid.*, p. 8
- 5) *Ibid.*, p. 20.
- 6) *Ibid.*, p. 21.
- 7) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, p.p. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 67.
- 8) *Ibid.*, p. 76.
- 9) *Ibid.*, p. 79.
- 10) *Ibid.*, p. 110.
- 11) *Ibid.*, p. 138.

〈特別講演〉

- 12) 前掲『落日論』の「ボードレール」「時間意識について」および「デカダンスについて」の各章を参照して頂ければ幸いである。なおボードレールが質量ともに19世紀フランス最大の「落日」詩人であったことを端的に示す参考資料として、「落日」「夕暮れ」「黄昏」などの表象が現れるこの詩人の全作品名を、詩作品にかぎって以下に列挙しておく。

I. la première édition des *Fleurs du Mal*

SPLEEN ET IDEAL

VIII	La Muse vénale
XII	La Vie antérieure
XXI	Parfum exotique
XXXIV	Le Balcon
XXXVII	(Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...)
XLIII	Harmonie du soir
XLV	Le Poison
XLIX	L'Invitation au voyage
LV	Mœsta et errabunda
LVII	Les Hiboux
LX	Spleen
LXVII	Le Crépuscule du soir
LXIX	(La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...)
LXX	(Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...)
LXXV	Tristesses de la lune

FLEURS DU MAL

LXXIX	Une Martyre
LXXXI	Femmes damnées —Delphine et Hippolyte—

LE VIN

XCIII	L'Ame du vin
XCIV	Le Vin de l'assassin

LA MORT

XCVIII	La Mort des amants
XCIX	La Mort des pauvres

II. la deuxième édition des *Fleurs du Mal*

XXI	Hymne à la beauté
XXIII	La Chevelure
LVI	Chant d'automne
LVIII	Chanson d'après-midi
LXXXVI	Paysage
XCI	Les Petites Vieilles
XCVIII	L'Amour du mensonge
CXXIV	La Fin de la journée
CXXVI	Le Voyage

III. *Les Epaves*

Le Coucher du soleil romantique
L'Imprévu

IV. la troisième édition des *Fleurs du Mal*

Recueillement

V. *Petits Poèmes en prose*

Le *Confiteor* de l'artiste
La Chambre double
L'Invitation au voyage
Le Crépuscule du soir
Les Projets
Les Yeux des pauvres
Les Vocations
Déjà
Portraits de maîtresses
La Soupe et les nuages
(Epilogue)

- 13) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p.p. Claude Pichois, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975. p. 149.
- 14) Jules Laforgue, *Poésies complètes*, p.p. Pascal Pia, Le Livre de Poche, 1970. p. 362.

(京都大学人文科学研究所助教授)