



André Durand présente

‘**Recueillement**’

sonnet de Charles BAUDELAIRE

dans

‘**Les fleurs du mal**’

(1857)

*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.*

*Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,*

*Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;*

*Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.*

Commentaire

Ce sonnet parut pour la première fois en novembre 1861, dans "La revue européenne", quelques mois après la seconde édition des "*Fleurs du mal*". On a supposé, avec une grande probabilité, qu'il n'était pas achevé au début de l'année, à l'époque où Baudelaire pressait la nouvelle édition de son recueil. C'est donc un poème de la maturité.

Il contraste, par son climat d'apaisement (mot qui serait d'ailleurs un titre plus adéquat pour le poème, car «recueillement» désigne un état de l'esprit qui s'isole du monde extérieur pour se concentrer sur la vie intérieure, comme on le constate dans le poème "*Le crépuscule du soir*" : «*Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment*») : apaisement de l'âme à l'approche du soir, mais aussi d'un soir symbolique : celui de la vie, avec la détresse que le poète connaissait à cette époque. À aucun moment, en effet, il ne s'était senti aussi seul, et "*Recueillement*" est d'abord le cri de douleur d'un solitaire. Il n'était plus question pour lui de vivre avec Jeanne Duval. Ni Mme Sabatier ni Marie Daubrun n'avaient pu jouer longtemps l'impossible rôle qu'il avait attendu d'elles. D'autre part, il était malade. Le 6 mai 1861, il avait écrit une longue lettre à sa mère, une des plus belles et des plus émouvantes, où, malgré ses déboires, il exprima encore sa confiance en son génie, mais se plaignit : «*Je suis seul, sans amis, sans maîtresses, sans chien et sans chat, à qui me plaindre.*», ajoutant : «*Je désire de tout mon coeur [...] croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée. Mais comment faire pour le croire.*» Et il confia à sa mère son désir de se suicider.

Aussi évoque-t-il ici la douleur qui était devenue pour lui «*la noblesse unique*», «*le divin remède à nos impuretés*» ("*Bénédiction*").

Il avait déjà célébré le soir. En 1852, il écrivait, dans le poème en vers, "*Le crépuscule du soir*" :

*«Ô soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui
Nous avons travaillé ! – C'est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage...»*

Et, en 1855, dans le poème en prose aussi intitulé "*Le crépuscule du soir*", il notait le bienfait que lui apportait la chute du jour : «*Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée.*»

Dans ce sonnet en alexandrins, qui présente trois systèmes de rimes féminines et deux systèmes de rimes masculines, qui peint une distanciation et une cohabitation avec la «*Douleur*», on constate que, si le ton est apaisé dès le premier quatrain, si le «*Plaisir*» est rejeté dans le second, les quatrains et les tercets étant, comme traditionnellement dans un sonnet, nettement séparés, sinon opposés, le calme ne s'établit vraiment que dans les tercets, où le poète créa des impressions féeriques et pourtant naturelles, avec un merveilleux pouvoir de suggestion.

Examinons le poème strophe par strophe.

Premier quatrain :

Dans une première phrase qui occupe le premier vers, Baudelaire (qui, en fait, se parle à lui-même) s'adresse, en la tutoyant, à sa «*Douleur*», qu'il personnifie, dont il fait, comme le prouve la majuscule, une allégorie ; qu'il objective aussi. Venant du fait même de vivre, de subir la condition humaine, elle l'accompagnait dans toute son existence, ne le quittait pas ; il entretenait avec elle une relation étroite ; ils formaient un couple indissociable ; elle lui appartenait, d'où l'emploi du possessif «*ma*». Aussi, malgré la solennité du «*ô*» vocatif, qui introduit le personnage allégorique, il s'adresse à elle avec une gentillesse affectueuse, sur un ton familier, en usant de doux impératifs. C'est qu'elle est dotée d'un caractère : elle semble agitée, mal à l'aise, impatiente, exigeante ; elle deviendrait insupportable avec le jour, le bruit, la foule ; elle pourrait se déchaîner, le torturer. Aussi lui dit-il, comme lorsqu'on veut calmer un enfant : «*Sois sage*», «*tiens-toi plus tranquille*», l'agitation de cet enfant terrible étant rendue par les «*t*» qui font comme un tintamarre.

Une deuxième phrase occupe les trois autres vers du quatrain.

Au vers 2, la «*Douleur*» ayant, comme un enfant, réclamé ce qu'elle n'avait pas, le poète semble satisfaire son caprice : «*Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici*». Le «*Soir*», nouvelle personnification, autre allégorie, qui vient comme un sauveur, descend parce que l'obscurité vient du ciel où le soleil a disparu.

Les deux premiers vers, fortement coupés, aux sonorités étouffées, sont marqués par un rythme lent, dont la progression ascendante renforce l'idée d'impatience flagrante de la Douleur. Ils semblent correspondre aux mouvements d'un souffle qui reprend sa régularité. Le poète semble se dire : «Assez de cris de désespoir et de révolte»,

Les vers 3 et 4 nous placent dans le paysage urbain cher à Baudelaire, qui fut le poète de la ville. Ils décrivent l'influence du soir sur la ville, illustrent une poétique de la ville, voilée, enveloppée, dans les plis, sous l'aile de la légère allitération en «*l*» de «*enveloppe la ville*». Le vers 3, qui est, à dessein, en demi-teinte, le poète créant une impression de brouillard avec des mots vagues («*atmosphère*», «*enveloppe*»), pourrait passer pour le début d'un récit fantastique. Le vers 4, en opposant, dans une parfaite symétrie des hémistiches, «*paix*» et «*souci*», sépare nettement deux catégories de personnes, marque bien la diversité des activités humaines, le poète témoignant d'une discrète pitié pour ses semblables.

Second quatrain :

Il est constitué d'une seule phrase, qui va même en déborder, mais où il faut attendre le vers 8 pour découvrir les deux propositions principales.

En effet, la phrase présente d'abord une longue proposition subordonnée de temps où le poète, dans une attitude hautaine, exprime son rejet de «*la multitude vile*» des «*mortels*», expression mise en valeur par l'inversion, tandis que le mépris pour la foule indigne est en quelque sorte asséné par le martèlement des «*d*» et des «*t*».

Baudelaire reproche aux «*mortels*» de profiter du soir pour se livrer au «*Plaisir*», autre personnification, autre allégorie, à une dépravation faisant apparaître des relations surprenantes, malsaines. Dans le poème en vers, «*Le crépuscule du soir*», il avait déjà condamné la prolifération du mal dans l'obscurité complice :

*«La Prostitution s'allume dans les rues [...]
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi...»*

Il y a dans ce mépris l'attitude d'un dandy qui tient à s'isoler du reste de l'humanité («*les mortels*»), jugée vulgaire, pour se livrer au «*recueillement*», ce à quoi il nous avait déjà habitués. Mais il y a aussi celle d'un sévère moraliste, dont avait pourtant été condamnés des poèmes des «*Fleurs du mal*» jugés scandaleux. Les métaphores rendant la description plus concrète donc plus saisissante, il fait ironiquement et paradoxalement de ce «*Plaisir*» un «*bourreau sans merci*» (ce qui est un oxymoron) qui manie un «*fouet*», parce qu'il est souffrance, étant précédé du désir et suivi de la tristesse puisqu'il disparaît sans cesse, ce qui ressuscite le désir. Cette figure médiévale du bourreau montre que le besoin que le plaisir soumet le libertin à une sorte d'ascèse, à une torture, à un sadisme qu'il accepte avec masochisme avant d'exercer lui-même la cruauté, dans la perverse spirale sado-masochiste où sont engagés ceux qui éprouvent du plaisir à souffrir et / ou à faire souffrir.

Est méprisée encore, par la plume satirique du poète, «*la fête servile*» (mot rimant habilement avec «*vile*»), hypallage expressive qui pourrait être une allusion aux saturnales ou au carnaval où les rôles sociaux étaient inversés, où les serviteurs devenaient, pendant quelques jours, les maîtres. Mais le poète considère surtout que sont en fait serviles, esclaves de leurs sens, de leurs passions, de la fête, ceux qui la font, qui ne peuvent s'en libérer, qui cèdent lâchement à des appétits aliénants, avilissants, indignes d'un homme libre.

Et ces épicuriens, qui voulaient «cueillir le jour», «cueillir dès aujourd'hui les roses de la vie», cueillir «*les fleurs du mal*», etc., ne cueillent en fait que des «*remords*», «*cueillir*» s'opposant à «*recueillir*» comme l'extériorité dégradante à l'intériorité de l'âme. Baudelaire considérerait ici le «*Plaisir*» et les

«remords» (fondés sur les scrupules de conscience, le sentiment de culpabilité, la honte, le regret d'avoir mal agi, de n'avoir pas agi par lâcheté, de ne pas avoir suivi son devoir) comme indissociables, voyait dans le second la conséquence inéluctable de la jouissance des sens. Voilà un autre aspect de sa conception d'un moralisme sévère. Mais c'est peut-être le comportement hypocrite du libertin à l'heure où il a épuisé toutes les jouissances considérées désormais comme factices.

La violence de ces vers, leur rythme ample et tendu, contrastent avec la calme atmosphère de ceux de la première strophe.

Après la grandiloquence des vers 5, 6, et 7, les deux propositions principales du vers 8, au rythme coupé, apaisé, au ton d'appel familier, en sourdine, reprennent le thème du premier quatrain, avec la même simplicité de l'expression. Par «*donne-moi la main*», le poète confirme bien que la douleur est son enfant, sa compagne, et marque qu'il préfère la solitude avec elle parce qu'il y demeure digne (avec un certain stoïcisme à la Vigny), maître de lui-même, supérieur ; parce que sa poésie nourrie de sa souffrance (ici, c'est à Musset qu'il fait penser) lui permettra de conquérir l'immortalité (d'où le mépris pour les «*mortels*») ; parce qu'il y trouve l'apaisement. Peut-être se souvenait-il des vers de Théophile Gautier dans «*Watteau*» :

«n'ayant d'autre compagne

Que ma douleur qui me donnait la main»?

Le rythme ternaire du vers 8, le mouvement d'éloignement en plusieurs temps étant marqué par les coupes, est complété par l'incroyable et audacieux rejet, dans la strophe suivante, du complément «*Loin d'eux*» qui marque bien la volonté du poète, qui ménage ainsi un silence, de se tenir à l'écart des autres êtres, les «*mortels*» qui ne le comprennent pas, de s'éloigner de cette foule qui court au divertissement, et à se «*recueillir*», à rassembler ses pensées, son être, à refuser le «*Plaisir*» comme les «*remords*», à choisir la solitude, après la dispersion apportée par la foule et la ville.

Remarquons que les rimes des quatrains, qui sont croisées, sont marquées par l'astringence du «*i*», qui rend une douleur aiguë.

L'opposition traditionnelle dans les sonnets entre les quatrains et les tercets se retrouve bien ici car, dans ceux-ci, la fête, la foule ayant disparu, le poète invite sa «*Douleur*» à un spectacle magnifique, dans une atmosphère urbaine mais pleine de grâce et de douceur, qui l'apaisera.

Premier tercet :

Avec «*Vois*», le poète utilise un impératif ; cependant, il ne s'agit plus d'un ordre mais de propositions qu'il fait à sa «*Douleur*», et qui vont occuper les deux strophes. Il veut lui faire partager une vision qu'il a, son regard allant en apparence vers l'extérieur mais s'enfonçant en fait dans son intériorité. Il évoque cette vision en usant d'infinitifs qui donnent une impression d'intemporalité, de résignation devant l'écoulement du temps.

Le poète invite d'abord sa «*Douleur*» à regarder vers le haut, vers «*les balcons du ciel*» qui pourraient être les nuages, sont aussi la frontière entre ce qui n'est plus et ce qui est encore. Il y distingue, autre personnification, de «*défunes Années*» chez lesquelles il y a une sorte de calme éternel car, dans la mort, elles sont devenues inaltérables. Mais, comme des déesses tutélaires, elles marquent leur sollicitude en se penchant vers les humains, ou vers le poète seul, accompagné de sa «*Douleur*».

Le vers 10 est un des plus beaux vers de Baudelaire, du fait d'une image jolie et pleine de grâce, celle des «*robes surannées*», d'une musique presque imperceptible créée en particulier par le froissement léger de la répétition «*Sur*» - «*sur*». Que les «*défunes Années*» portent des «*robes surannées*», qui les rendent attendrissantes, fait d'elles comme des fantômes : ceux de femmes aimées revenues du passé. Mais ce souvenir de femmes ressuscitées par la magie de l'art n'est pas douloureux : elles sont amicales à l'égard du poète, se penchent vers lui comme pour, avec un mouvement maternel, tendrement consoler l'enfant qu'il n'a jamais cessé d'être, le sauver de l'angoisse qui l'étreint.

La répétition de «*vois*» étant implicite, le poète invite encore sa «*Douleur*» à se rendre compte de l'apparition saisissante du «*Regret*», nouvelle personnification, nouvelle allégorie. Son regard, ayant quitté le ciel, se dirige vers le bas, vers des «*eaux*» dont on peut penser qu'elles sont celles de la

Seine. En surgit, comme régénéré par ce passage dans des eaux lustrales, purificatrices, ce «*Regret*», qui est le sien, qui est celui de n'avoir pas su vraiment retenir ces femmes aimées, regret qui devrait impliquer pleurs et lamentations, mais est, dans un véritable oxymoron, «*souriant*» (mot mis en valeur par la diérèse, «*souri-ant*») du fait qu'il est dénué de la culpabilité qui entache les remords ; que, d'une certaine manière, affectivement, rien n'a disparu, que tout demeure du sentiment ; que ce regret s'amuse de l'insignifiance que le temps donne à ce dont il est l'objet. La fuite du temps, de la jeunesse, le souvenir des ratages de la vie ne sont plus ressentis comme douloureux et inacceptables.

On remarque l'allitération en «s» qui s'étend sur les vers 10 et 11.

Second tercet :

Le premier tercet s'étant terminé sur un point-virgule, la phrase commencée par «*Vois*» se prolonge donc, et la «*Douleur*» est encore invitée par le poète à contempler un superbe spectacle d'une fin du jour qui devrait l'apaiser.

«*Le Soleil*» se couche «*sous une arche*», dont on peut oser penser, car Baudelaire resta très discret, celle d'un pont de la Seine (ce pourrait être aussi une allusion à l'arche des Hébreux, symbole d'alliance avec Dieu). «*Le Soleil moribond*» est une reprise du thème romantique du coucher du soleil, traité ici avec une grande douceur puisqu'il s'endort, qu'il ne meurt pas. Aussi, s'il y a correspondance entre le «*Soleil moribond*» et ce que vit le poète, le mot «*moribond*» (et, plus loin, le mot «*linceul*») ne produit pas une impression d'horreur macabre, mais plutôt de repos.

On remarque que l'allitération en «s» s'étend encore sur le vers 12.

Au vers 13, avec «*Et*», la phrase est relancée pour nous faire assister d'abord au spectacle que donne la nuit lorsqu'elle s'étend doucement sur la ville. Elle semble une déesse immense et superbe, qui s'avance avec lenteur et majesté, ce que rend la comparaison «*comme un long linceul traînant à l'Orient*», où l'on remarque le redoublement de diphtongues longues, sourdes, presque étouffées, ainsi que l'allitération en «l», qui évoquent un bruissement de voiles, et la diérèse «*Ori-ent*», qui allonge le vers.

Enfin, au dernier vers, qui est bien, comme le veut la tradition, la chute du sonnet, au tableau, jusqu'alors simplement visuel, s'ajoute un élément auditif. L'invitation à la «*Douleur*» est renouvelée par «*Entends*», mot qu'on pourrait voir comme une impropriété, «*Écoute*» semblant plus adéquat. Mais «*écouter*» signifie «*prêter l'oreille pour entendre*» ; «*entendre*» va donc plus loin qu'«*écouter*», indique un résultat, signifie aussi, dans un sens plus ancien et plus fort, «*percevoir par l'intelligence*». Par ce mot, le poète marque donc non une perception superficielle, mais une connaissance profonde, fondamentale, source d'apaisement, sorte de résignation philosophique. Il a pu se souvenir de vers d'Edgar Poe dans «*Tamerlan*» :

«and will list
To the sound of coming darkness (known
To those whose spirits hearken).»

Et cet impératif, venant après une série de verbes à l'infinitif, en acquiert plus de vigueur.

Dans ce poème, qui est imprégné implicitement de l'affection que le poète porte à sa «*Douleur*», «*ma chère*» est la seule marque nette qui en est donnée.

Le dernier vers est, par certains aspects, parallèle au premier : dans celui-ci, entre deux impératifs, se trouve un «*ô*» vocatif, comme dans le dernier, entre deux autres impératifs, s'intercale «*ma chère*». Mais, en fait, la différence est grande : dans le premier vers, les impératifs servent à atténuer l'activité, tandis que, dans le dernier, ils incitent à une activité mentale. Le poète répète encore à sa «*Douleur*» son invitation, qui est ici d'entendre cette «*douce Nuit qui marche*», cette nuit personnifiée, qui est comme une ombre dans les ombres, mais s'avance avec l'assurance d'une mère ou d'une femme qui viendrait consoler son enfant, le bercer, endormir sa souffrance ; nuit qui pourrait paradoxalement permettre une renaissance.

Cet admirable vers final est tout en musique. Il semble, grâce à la mise en place des toniques, au redoublement des diphtongues sourdes, à la présence de l'allitération furtive en «*ch*», sonorités douces et voilées, rythmer, toutes les deux syllabes, la douceur aérienne des pas feutrés de la «*Nuit*».

Dans les tercets, les rimes sont douces, apaisées, sereines, et est surtout remarquable la dernière, une rime féminine, qui adoucit le vers, le laisse se prolonger à l'infini.

Les tercets se distinguent donc des quatrains par une magie qui tient au charme des évocations, qui est fait de délicatesse, de mystère, de fantaisie, d'originalité.

Conclusion :

Dans "*Recueillement*", Baudelaire traita avec originalité le thème de la douleur qui avait été cher aux romantiques. Sa vie fut une méditation de sa douleur, avec laquelle il entretenait une relation paradoxale, à la fois de rejet et d'affection. Il en a dit souvent les cruautés. Mais, quand il faisait un retour profond sur lui-même, dans le silence et la solitude, quand il songeait à ses péchés, à ses voluptés au goût amer, à ses vains élans vers la pureté, elle lui apparaissait comme revêtue d'une sorte de dignité, car il y trouvait le témoignage d'une conscience vigilante au sein même de ses égarements. Et elle était ce qui déclenchait en lui la poésie, et ce qui l'élevait au-dessus des autres êtres.

Dans ce sonnet de la fin de sa carrière, où, avec un lyrisme élégiaque, au bout des déchirements qu'il avait connus, le poète exprima sa tristesse sans cris ni violence, ne laissa échapper qu'une douce plainte qui devient chuchotement. Il s'adresse à sa douleur comme à un être humain, faisant d'elle une compagne et une confidente. Il l'entraîne loin des plaisirs impurs dans lesquels se complaît la vulgarité du commun des «*mortels*». Et, seul avec elle, il voit s'éveiller les souvenirs, tandis qu'il connaît le plaisir esthétique d'un coucher de soleil sur les quais de la Seine, et que descend la grande paix nocturne.

N'a-t-il pas alors la sensation de l'approche de la mort, qu'il attend avec sérénité, qui serait libératrice? Le titre se justifierait ainsi mieux : le recueillement serait une mise à l'écart, en préparation au grand voyage.

En effet, on peut considérer le coucher de soleil comme une métaphore de la mort. Elle serait douce car les *Années «défuntes»*, «*sur les balcons du ciel*», n'ont rien d'angoissant, et invitent le poète à les rejoindre dans un apaisement éternel ; car «*le soleil moribond*» s'endort, tandis que le «*linceul*» de la nuit est magnifique ; que la solitude et la vieillesse, avec son lot de souvenirs pathétiques, sont transfigurées par le pouvoir de la nuit. Et le soleil et la nuit, s'ils meurent, renaissent aussi constamment, et sont donc apaisants.

Si on compte huit personnifications (la «*Douleur*», «*le Soir*», le «*Plaisir*», les «*Années*», «*le Regret*», «*le Soleil*», «*l'Orient*», la «*Nuit*»), l'ordre des mots dans les phrases est le plus naturel : sujet-verbe-complément. Mais sont créées des images splendides.

Si nous trouvons admirable l'ensemble de ce poème, qui ne semble être que grâce du langage, mystère et simplicité, et où chante seule la poésie, où Baudelaire sut créer des impressions féériques et pourtant naturelles, avec un merveilleux pouvoir de suggestion, Valéry se montra plus nuancé : «*Sur les quatorze vers du sonnet "Recueillement", qui est une des plus charmantes pièces de l'ouvrage, je m'étonnerai toujours d'en compter cinq ou six qui sont d'une incontestable faiblesse. Mais les premiers et les derniers vers de cette poésie sont d'une telle magie que le milieu ne fait pas sentir son ineptie et se tient aisément pour nul et inexistant. Il faut un très grand poète pour ce genre de miracles.*» ("*Situation de Baudelaire*")

En 1889, Debussy mit le sonnet en musique ("*Cinq poèmes de Baudelaire*").

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)