

**Un poème en prose
de Charles Baudelaire :
*Les yeux des pauvres***

La plupart des textes présentés dans les Cahiers sont courts : le plus souvent, poèmes. Si la prose, dès les premiers numéros, n'a pas été négligée, ce fut par le biais du poème en prose ou de la lettre, ou réduite à l'extrait. La pratique de l'analyse textuelle, dans la mesure où elle visait à intégrer le moindre effet de sens dans le réseau mouvant où se cherche une progressive cohérence, recevait sa limite de ce qu'elle contribuait à manifester : la densité, la subtilité du fait littéraire.

Mais la littérature a aussi ses longueurs. Pour répondre à la variété des genres, il fallait que la méthode s'aventure, en quête d'une adaptation qui n'en reniât point les principes¹. L'expérience fut tentée plus d'une fois. Elle s'est risquée, sur le mode de la lecture expliquée, jusqu'à la nouvelle². Ailleurs, il arrivait que l'extrait fût long, ou le commentaire tout imprégné de la connaissance de l'ensemble³. Mais l'analyse, dans ce cas, se faisait le plus

¹ Dès le numéro 4, Louis Remacle note que, par sa minutie, l'analyse textuelle « s'applique généralement, et presque nécessairement, à des textes assez brefs », mais souhaite aborder un jour les problèmes de méthode que pose « l'étude interne des textes plus ou moins longs » (*Remarques sur l'analyse textuelle*, p. 5, note 2).

² Madeleine Remacle, *Lecture expliquées* : « *La Vénus d'Ille* », de Prosper Mérimée, 15, 1973, pp. 28-44. La nouvelle de Buzzati analysée par L. Chalon (17, 1975, pp. 58-69) est trop courte pour faire pièce dans notre propos.

³ L. Chalon, *La scène des bourgeois de Calais chez Froissart et Jean le Bel* (10, 1968, pp. 68-84), G. Lavis, *L'art descriptif de L.-F. Céline* (12, 1970, pp. 57-81), M. Duchesne-Degey, *Une page d'une nouvelle de Marcel Arland* (15, 1973, pp. 57-70), N. Gilson-Bronckart, *Une page de Ramuz* (18, 1976, pp. 93-106).

souvent sélective, rejoignant la stylistique dans ses efforts de caractérisation d'un style.

Il a paru souhaitable de reprendre la tentative, en ces temps où l'analyse structurale du récit pose peu à peu ses jalons, et de commencer par un texte intermédiaire : le poème en prose de forme narrative. Pour caractériser sommairement les choix et les procédés de cet essai : on a cherché à rendre compte de la linéarité du texte sans toujours s'y tenir, attentif à noter les rapports qui ne s'établissent qu'à distance, à maintenir sous les yeux du lecteur le fonctionnement de l'ensemble; par souci de concision et au risque de paraphraser, on a remplacé le développement analytique par l'indication allusive, plus brève par nature, chaque fois que l'enchaînement de l'analyse la rendait suffisamment claire ou qu'il s'agissait de faits mineurs; enfin, pour faciliter la compréhension, on a souvent reproduit ou évoqué, au besoin entre parenthèses, le lieu précis du texte où telle remarque prend appui. Ces façons de faire, sans doute, ne sont pas nouvelles; tout au plus s'est-on efforcé d'en systématiser l'usage.

Les yeux des pauvres

- § 1 *Ah ! vous voulez savoir pourquoi je vous hais aujourd'hui. Il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu'à moi de vous l'expliquer; car vous êtes, je crois, le plus bel exemple d'imperméabilité féminine qui se puisse rencontrer.*
- § 2 *Nous avons passé ensemble une longue journée qui m'avait paru courte. Nous nous étions bien promis que toutes nos pensées nous seraient communes à l'un et à l'autre, et que nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une; — un rêve qui n'a rien d'original, après tout, si ce n'est que, rêvé par tous les hommes, il n'a été réalisé par aucun.*
- § 3 *Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les*

nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavarises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie.

- § 4 *Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher. Il remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge.*
- § 5 *Les yeux du père disaient : « Que c'est beau! que c'est beau! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » — Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau! que c'est beau! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » — Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.*
- § 6 *Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. La chanson avait raison ce soir-là, relativement à moi. Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? »*
- § 7 *Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!*

Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, éd. par Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969, pp. 78-80.

Titre sujet, où le champ de l'attention annonce ou cherche son centre ou sa limite, celui-ci laisse transparaître

ses présupposés : les pauvres forment une catégorie sociale, avec des yeux à part.

Mais le texte, en son début, apparaît comme un moment et un mode particuliers d'une relation amoureuse. Quelqu'un s'adresse à quelqu'un, un homme à une femme; il entreprend de répondre à une demande par un écrit qui n'a pas tout à fait le caractère d'une lettre — ni date, ni en-tête —, mais qui ne se présente pas non plus comme un morceau de conversation — ni tiret initial, ni guillemets —, bien qu'il garde, de la parole, mieux encore, de la riposte, certaine marque d'exaltation (l'exclamation initiale) qu'au demeurant un épistolier passionné pourrait prendre à son actif.

Or le sentiment explicité n'est pas l'amour, mais la haine — un cliché culturel, vieux comme *Phèdre* ou Ovide, les associe comme les deux faces du Janus. Tout au plus la précision temporelle, cet *aujourd'hui* passager ou définitif, en limite-t-elle l'extension, certes par opposition à un passé différent, mais sans préjuger du futur. Ce pourrait être querelle d'amoureux, où le vouvoiement serait distance, n'était la violence de la détestation — ou peut-être grâce à elle. Toutefois, dans son projet, la réponse ne concède guère : sur cette question de savoir, la difficulté à comprendre, la facilité à expliquer, renforcées dans la rigueur de leur opposition par le parallélisme syntaxique des séquences corrélatives et par la condensation elliptique qu'il permet à la seconde, sont peu flatteuses pour l'intelligence de l'interlocutrice, en attendant que la cause en soit cherchée ailleurs. On peut craindre que, dès le départ, la communication du message ne soit compromise, en sorte qu'on se prédispose à voir, dans son développement, une indignation qui se décharge plutôt qu'un désir de convaincre. Si quelque reste de galanterie surnage, c'est, ironiquement perverti, dans l'éloge insultant, qui ne se mesure (*je crois*) que pour mieux étaler son paroxysme, ravale l'insensibilité à l'image d'une propriété superficielle des corps

(l'imperméabilité), et compromet tout le sexe dans cette misogynie qu'une seule, en l'occurrence, suffit à raviver : *vous êtes ... le plus bel exemple d'imperméabilité féminine qui se puisse rencontrer.*

L'explication sera récit, et même récit d'un passé commun — à sa fin près. De sorte que pour sa plus longue part, il est censé remémorer plus qu'informer — le destinataire se distinguant à cet égard du lecteur —, comme si son intérêt était seulement de transformer le vécu en récit. Mais il s'est dit par avance explication et prend dès lors figure d'énigme, dans la mesure où il s'attarde à des souvenirs de félicité partagée ou de contemplations convergentes.

Or est-il rien de vraiment commun ? Il ne suffit pas de dire que l'expérience prétendument vécue à deux, lorsqu'elle apparaît dans le récit d'un seul, trahit sa singularité. Le texte fait en sorte que le couple se dissocie dès le départ, dans ce qui fut un effet de son bonheur : la *longue journée* passée ensemble, pourquoi faut-il qu'elle n'ait paru *courte* qu'à un seul ou du moins, qu'étant seul à le dire, il ne le dise que de lui ? L'opposition terme à terme de la durée objective et de la durée subjective, soulignée par la disposition syntaxique (épithète antéposée, attribut final), non seulement commémore l'extension du privilège en accusant sa fugacité, mais se prête à laisser paraître une première marque d'individualité.

Au surplus le récit dit peu de chose du bonheur : sa durée, non son contenu — passer une journée est bien près de passer le temps. Il inciterait même à le situer dans les lointains du révolu (voir les plus-que-parfaits), s'il ne portait par ailleurs sur la bonne entente d'un jour (§ 2) et bientôt la mésentente d'un *soir* (§ 3 et suivants), suggérant qu'au contraire il les suit de près, et sans doute *aujourd'hui* (§ 1). Ces variations temporelles trahissent l'altération que l'indignation présente fait subir au passé,

le « récit » à l'« histoire »⁴. Elles rendent d'autant plus sensible que ce passé, pour peu que transparaisse son contenu, ne soit fait que de promesses engageant tout le futur et tout l'être, promesses dès lors mal tenues, qui visaient précisément la communication parfaite, la communion des esprits et, pour suivre à cet égard la progression de la phrase et des ambitions de l'amour, l'union des âmes, la réduction de la dualité à l'unité : en somme, la suppression de toute distance entre les êtres et, sur la ligne de la temporalité, de toute différence essentielle entre présent et passé. La démesure du projet, sa naïve appréciation de sa propre fermeté (*nous nous étions bien promis*), ses insistances puériles (*à l'un et à l'autre redouble communes*), son assurance d'être déjà en voie de réalisation (*désormais*), reçoivent leur dérision de la profession de haine et de l'accusation d'incompréhension qui les ont introduites. Aussi bien c'était *un rêve*, et l'expression, se détachant comme un verdict, consomme le reniement du projet en l'insérant dans l'opposition du réel et de l'imaginaire (voir l'insistance *rêve, rêvé* vs *réalisé*, soulignée par les apparentements phonétiques et syntaxiques). Mais le narrateur n'en reste pas là, où aurait pu se développer une valeur proprement baudelairienne : l'abandon aux prestiges du rêve. L'amertume du sceptique, en s'élargissant aux dimensions de la généralité humaine, dissout le couple dans la multitude. Le rêve, en se répandant, multiplie jusqu'au ridicule sa vanité. Au niveau de la vulgarité absolue, l'originalité n'est plus ce qui distingue les amants du troupeau, mais, dans cette fatalité de la reprise universelle d'un processus inutile, le comble de l'aberration, une sorte d'obstination collective à l'échec. Le sarcasme se marque dans la facilité expéditive du bilan désabusé (*après tout*), immédiatement

⁴ Selon la terminologie de G. Genette (*Discours du récit*, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72).

renié par une restriction tout apparente, dans l'interruption de celle-ci par une redondance de l'information (*rêvé par tous les hommes* vs *un rêve qui n'a rien d'original*) qui renforce en la retardant la constatation implacable, et enfin dans la dialectique des termes absolus, propre à souligner, dans sa sévérité, le dernier d'entre eux (*rien, tout, tous, aucun*).

Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir... Le temps du bonheur a passé vite, dans le récit comme dans l'expérience du personnage narrateur. Le troisième paragraphe s'ouvre par une indication temporelle qui achève au moins la journée et l'on verra qu'il prélude, par son contenu et par la fatigue qu'il évoque, à cette longue passivité des amants, abandonnée au spectacle des choses ou des tiers, où ne s'échangeront plus qu'un regard et une parole. Il s'inscrit par ailleurs dans la subtile dissociation du couple que le récit fait subir au passé. Cette fois, seule la femme est en cause, seule *un peu fatiguée*, seule à vouloir s'asseoir, si même la suite implique qu'ils s'assoient tous deux et dès lors que le besoin de repos, même s'il a pris une forme impérieuse comme le caprice (*vous voulûtes*; il sera question de caprice au § 6) a rencontré l'adhésion d'un partenaire attentionné. Plus secrètement encore, le choix du lieu, attribuable en apparence à l'opportunité, prolonge la différenciation : cette ostentatoire nouveauté que souligne sèchement la reprise en fin de syntagme de l'adjectif monosyllabique (*un café neuf [...]* *un boulevard neuf*), le contraste de l'encombrement des matériaux ou de l'inachèvement des travaux avec la prétention inscrite dans le site (le boulevard *encore tout plein de gravois... montrant déjà ses splendeurs inachevées*), le clinquant d'un endroit par ailleurs laissé à son anonymat (*un boulevard, un café*), sont les premières marques d'une ironie par laquelle l'homme de goût manifeste sa lucidité devant la parade nouveau riche et se justifie de la complaisance qu'il met à la détailler. Introduisant un effet de réalisme dans le récit, puisqu'elle est censée représenter

la vision d'alors, cette propension à décrire retarde l'événement significatif à la manière d'une digression, mais le prépare par les virtualités de contraste qu'elle accumule et par la distinction qu'elle opère, en catimini, entre le personnage narrateur et sa compagne. Au départ d'une synthèse lapidaire (*le café étincelait*), la description, du même coup révélatrice des goûts (et des sources d'énergie) d'un autre temps, se livre à un animisme grotesque où transparait, l'espace d'un mot, le scepticisme du désenchanté pour les débuts qui durent peu (*le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces...*). Elle se gonfle alors en inventaire des merveilles, groupant d'abord surfaces et lignes (*murs, nappes [...] des miroirs; baguettes, corniches*) pour leur éclat (*aveuglants de blancheur, éblouissantes, ors*), attentive à varier leur inscription dans la syntaxe des séquences conformément à une phraséologie de bon élève où brille toutefois — signe que le poète se prend au jeu — la richesse singulière d'une métaphore⁵; accumulant ensuite ces figures de tapisserie aristocratiques et finalement mythologiques dont elle a négligé toutefois de dire qu'elles ne se détachaient pas des murailles, de sorte que le lecteur capable encore de naïveté calculée peut les voir un moment se mouvoir dans la salle — les premières sont en effet saisies dans leur mouvement — ou même soupçonner sous l'apparat mythologique je ne sais quelle domesticité déguisée — car les dernières offrent leurs gâteries — : premières présences humaines, frelatées jusqu'à l'anachronisme, dans ce lieu essentiellement vide.

A première lecture, la scène factice semble s'alimenter à des clichés picturaux, convenables par convention au

⁵ Dans cet enchaînement de tableaux qui semble s'organiser comme les préparatifs d'un festin, seules *les nappes éblouissantes des miroirs* peuvent rétrospectivement suggérer, par contamination sémantique, la table dressée avec faste qui fait curieusement défaut dans la suite.

décor d'une table bien garnie. Les deux premiers groupes pourraient ne former qu'un tableau, stylisation précieuse du prélude à une chasse ancienne — où seul manque le chasseur —, les chiens difficilement maîtrisables et surtout le faucon perché sur un poing suffisant à la note de vénerie d'une scène dont les titres (*pages et dames*) disent le caractère aristocratique et désuet, les *joues rebondies* des uns la bonne santé et déjà la bonne chère, le rire des autres le plaisir, avec cette touche d'insensibilité, de cruauté inconsciente ou d'excitant contraste qu'implique le rire féminin adressé à l'oiseau de proie ou même, à la limite du décelable, cette figure très atténuée de l'enfant malmené par la bête (*les pages [...] traînés par les chiens*). L'inventaire en son progrès choisit de recruter ensuite parmi l'Olympe, passant des groupes anonymes (*les nymphes et les déesses*) — le second plus haut en grade — aux groupes à dénomination typique (*les Hébés et les Ganymèdes*), les premières figures prolongeant la scène de chasse par le gibier qu'elles portent entre autres mets, les premières comme les secondes accusant de plus en plus nettement leur fonction de providières, puisqu'aux têtes garnies, où les fruits tout au moins, en vertu de certaines traditions picturales, sont décorum autant que mangeaille, succèdent les représentants mythologiques du service de la table jupitérienne et, sous leur déguisement antique (*amphore et obélisque*), les gourmandises d'alors (*bavaroise⁶, glace panachée*). L'accumulation des pluriels, vulgarisant même les noms propres, contribue à cette variété de fresque sans invention véritable, ou de nouveau l'homme fait défaut entre le beau sexe et l'adolescent efféminé (*Ganymède*), et que prolongent, en la réduisant à une alternative, les deux sucreries qui la terminent, comme elles pourraient

⁶ Selon Littré : « Infusion de thé et de sirop de capillaire, sucrée et mêlée avec du lait ».

terminer un bon repas. Leur variété est dans leur contraste : l'une quelque peu bavaroise, l'autre en quelque sorte égyptienne, la première relativement petite et dite telle, enfermée dans le strict contour de son contenu typique (l'*amphore*), l'autre énorme par métaphore et présentée sans restriction aucune (l'*obélisque*), débordante de couleurs au point que *bicolore* au départ elle se retrouve en fin panachée. Le lecteur naïf ne manquera pas de se sentir quelque peu bénéficiaire de ces délicates illusions *présent[ées] à bras tendus*, sans que soit indiqué d'autre destinataire. Mais l'appétissante tentation finit mal : par un jugement en forme de synthèse, réduit à une proposition nominale, et qui dévoile les compromissions du tableau. L'a-t-on attendu, ce jugement, pour déceler ce que l'anachronisme d'un dessert contemporain entre des mains divines, ou seulement la prolifération des figures mythologiques, la concurrence des traditions historiques ou légendaires ou encore des lieux de référence métaphorique (Égypte, Bavière), avaient de discrètement ironique? Paragraphe ambigu, où la satire a choisi de servir le déroulement faussement prestigieux de la fresque gourmande pour la conduire à son aberration. Mais le jugement lève toute ambiguïté : la vulgarité presque argotique du dernier mot consomme l'avalissant domestication (*mises au service*) de toute une culture (la répétition de *toute* et du suffixe *-ie*, en début ou en fin de syntagme, y insiste) dans une entreprise basse.

A l'envahissement diffus des figures animées s'opposent, au quatrième paragraphe, la nette orientation du regard (*droit devant nous*) et la fixité de son objet (*planté*). Le couple initial, remis brusquement en cause, est cette fois considéré comme un ensemble par rapport auquel situer la nouvelle vision, mais de telle sorte qu'elle ne soit pas l'objet de son choix (*droit devant*). Par ailleurs, elle s'organise au départ d'un jugement moral, sommaire autant que rapide (*un brave homme*), que la suite montrera à suffisance réservé au seul personnage narrateur. Parmi les effets de

réalisme, l'estimation approximative d'un âge (*d'une quarantaine d'années*), associée au détail révélateur du vieillissement prématuré (*la barbe grisonnante*), suffit à différencier la lassitude des traits (*au visage fatigué*) de cette autre fatigue, rançon vespérale d'une agréable journée, que le début du paragraphe trois concédait à la promeneuse. Serait-on sensible à une association aussi distendue si les personnages nouvellement introduits ne contrastaient à plus d'un degré avec nombre de lieux dispersés du texte ? Pour la première fois qu'on nous fait voir un homme, il est le premier de ces dames ou de ces déesses à jouer un rôle de femme, un rôle de mère — celui que la coquette jouera moins que tout autre. Ce ne peut être que par sarcastique méprise, ou pour marquer l'impuissance du narrateur à penser en dehors d'une référence bourgeoise, qu'il est dit remplir *l'office de bonne*⁷, car les enfants qui l'accompagnent, d'abord saisis dans leur dépendance physique par rapport à l'adulte (*tenant, portant*), dans leurs caractères les plus généraux ou les plus évidents, comme la taille, ou le sexe pour autant que l'âge le rende manifeste (*un petit garçon, un petit être*), ou encore dans ce qui apparaît comme une suite de leur misère plutôt que des incapacités de la première enfance (*trop faible pour marcher*), sont bientôt identifiés comme les siens; et tous trois sortent d'un milieu où la garde d'un enfant ne convoque pas automatiquement l'image d'une domestique. Aussi bien l'explication de l'office rempli (*il faisait prendre à ses enfants l'air du soir*) le met à la portée de toutes les bourses, de toutes les

⁷ Formule équivoque à souhait, où l'on pouvait attendre *faire office de bonne* ou *remplir l'office d'une bonne* et où la contamination de ces deux clichés nous paraît l'indice d'une surdétermination sémantique : l'indication redondante de la domesticité (*office, bonne*) s'y combine à la désignation ironique d'une fonction inappropriée (le père bonne d'enfants).

misères⁸. Le contraste majeur, prolongeant celui des lieux (*devant un café*, § 3; *sur la chaussée*, § 4) et fortement marqué par la brièveté elliptique d'une formule de synthèse qui ne s'arrête qu'au signe le plus révélateur (*Tous en guenilles*), c'est bien sûr celui de l'apparat et de la défroque, du luxe et de la pauvreté et, par enchaînement immédiat, celui de la frivolité et du *sérieux*. Car l'observateur se concentre aussitôt sur les visages et plus encore sur les yeux des pauvres — justifiant son titre — : regard sur un triple regard. Seuls la précision du chiffre (*trois visages*) et le mécanisme mathématique ou trop exactement réaliste de son doublement (*six yeux*), ou encore cette disproportion entre la fascination et son objet, où le café ironiquement décrit trouve à réapparaître flanqué de son insistante caractérisation de tout à l'heure (*nouveau*), peuvent secrètement miner la gravité du ton (*sérieux, contemplaient, admiration*).

En s'achevant, le paragraphe quatre ne rassemblait les trois visages, les six yeux, que pour y distinguer des nuances, les attribuant seulement aux influences impersonnelles de l'âge. Le paragraphe cinq s'emploie à les expliciter,

⁸ Faut-il aller jusqu'à dire que les *bras tendus* ailleurs pour présenter la bavaoise, le poing où perche le faucon, sont les analogues contrastants de ceux qui se chargent ici d'un enfant — l'association *poing-bras pourrait s'affermir*, à la rigueur, du rapport établi ici entre *d'une main* et *sur l'autre bras* —; ou encore que les pages traînés par les chiens sont le très lointain et très approximatif équivalent du petit garçon tenu par la main? La vocation de prudence des Cahiers, si même elle ne se confond pas avec cette « loi du minimum » propre à certains exégètes bibliques, répondrait non. En fait, nous touchons ici aux impondérables textuels : ramifications de la structure d'un texte — et sans doute de la présence d'esprit d'un écrivain à son œuvre —, où la pression de la cohérence se dissout dans ce qu'on pourrait appeler sa capillarité. Dans le cas présent, des personnages, de part et d'autre, portent ou tiennent; les pages, même s'ils ne sont liés qu'aux chiens, ont introduit quelque chose de l'enfance dans la scène première, prolongés en cela par l'éphèbe Ganymède. Les deux paragraphes opposent insidieusement la féminité virilisée de la chasse, ou nourricière du festin, à la masculinité maternelle et domestique. Il se peut que Baudelaire ait eu l'intuition confuse de l'analogie jusque dans l'usage qu'il prête ici et là aux bras, aux mains de ses personnages. Mais elle ne s'est pas affermie en lui comme un des indices constitutifs ou même seulement adventices du contraste.

par ordre d'âge décroissant. Le systématisme de l'opération — il permettra notamment l'ellipse de la formule introductive dans la seconde phrase (*Les yeux du petit garçon* :) — et plus encore la subtilité des prétendues nuances manifestent quasi parodiquement l'intérêt de l'observateur sensible : ne va-t-il pas jusqu'à faire parler des yeux, selon un cliché singulièrement usé, mais avec la précision du discours rapporté, introduit, en cette histoire jusqu'ici sans paroles, avec tout l'attirail de signes de la citation⁹? L'éloquence optique porte, jusque dans ses efforts pour mimer ce qu'elle représente, la marque de son artificialité : que le père et le fils aîné commencent par la même exclamation redoublée (*Que c'est beau!*) exprime certes qu'ils se rejoignent dans l'admiration, et que l'admiration des simples ne peut dépasser une forme élémentaire; mais cette parole minimale, d'information particulièrement redondante (n'offre-t-elle pas un redoublement de même degré que tout à l'heure : *trois visages, six yeux*? ne fonctionne-t-elle pas comme s'il devait y avoir autant d'exclamations que d'yeux?), c'est trop pour un regard, trop peu pour une pensée. Articulant l'inarticulé, elle en garde l'insignifiance. Au contraire, chacune des phrases qui suivent a les caractères de la parole mesurée : non seulement sa grammaticalité relativement complexe, mais cette valeur d'exemplarité qui leur permet de suggérer ces nuances que l'âge est censé apporter à la vision. La première combine à l'émerveillement (*tout l'or du [...] monde est là*) la conscience de s'abandonner à l'imaginaire (*on dirait que...*) et cette revendication humiliée où transparait, sans toutefois accuser personne (car l'or semble *venu* de lui-même *se porter* sur les murs), la grande catégorie des lésés. La

⁹ Le texte utilise non seulement les guillemets, mais ces tirets qui, employés ici pour séparer les séquences consacrées à chacun des trois personnages, qu'elles soient commentaires ou citations, n'en rappellent que davantage leur autre fonction traditionnelle : indiquer le changement de locuteur dans le dialogue ou dans la série de discours.

seconde, paradoxalement plus désabusée — le *mais* oppose, dans le discours, la part restrictive à la part admirative —, se rapproche cependant de la pensée enfantine, où le lieu spécifique (le café) est nommé par le terme plus général de *maison*, où la condition privilégiée est désignée comme interdit et par simple différence auto-référentielle (*les gens qui ne sont pas comme nous*), où le spectacle entraîne le désir de l'action (*entrer*). La présomption de cette lecture du regard d'autrui ne s'accuse jamais tant que lorsqu'elle se prétend à court de matière : l'admiration du plus petit pouvait elle aussi se traduire par un « Que c'est beau ! » et l'excès même de sa fascination aurait pu rendre ses yeux d'autant plus expressifs. Mais le narrateur interrompt le système qu'il a mis en œuvre, comme s'il cessait d'y croire ou qu'il se lassât. La formule utilisée (*Quant aux yeux...*) signifie trop expéditivement qu'on arrive au bout de l'inventaire et le fléchissement de l'intérêt se marque à cette sévérité du jugement qui donne cependant à l'appréciation finale sa richesse contradictoire (*une joie stupide et profonde*).

Les yeux du père disaient... Les chansonniers disent... Du cinquième paragraphe au sixième, l'analogie des débuts fait ressortir la différence des démarches. Tout à l'heure, le narrateur suppléait le silence pour deviner autrui, il recourt ici au verbiage d'autrui pour parler de soi. Il choisit d'emprunter une trompeuse sagesse à je ne sais quels moralistes inattendus. Car les chansonniers — si même ils sont plus proches, peut-être, des paroliers populaires que de nos amuseurs de café concert — ne sont pas grands maîtres en morale et leur littérature n'est pas celle de Baudelaire¹⁰. Leur présent enseignement, faut-il le dire, manque d'élévation : la bonté n'y est qu'un effet de la jouissance et cet

¹⁰ Baudelaire avait primitivement attribué cet aphorisme au très populaire romancier qu'il exécute d'un mot dans les *Lettres d'un atrabilaire* : « Paul de Kock, prétentieux » (j'emprunte l'information aux notes de Robert Kopp, *op. cit.*, p. 284).

effet, dans sa double formulation (*rend l'âme bonne, amollit le cœur*), dégénère en sensiblerie — sur cette voie, *amollir* descend plus bas que ne le ferait par exemple « attendrir ». Leur parole, inscrite dans le discours indirect, n'a pas les honneurs de la citation en dépit de son caractère de rengaine (c'est une *chanson*, et même, *la chanson*). Leur communauté anonyme (*Les chansonniers*) s'efface en effet aussitôt devant leur commun produit, sans qu'on nous en livre plus que ce lieu commun. Tout témoigne que l'élargissement passager du petit monde du poème, dans sa fonction de digression favorable à l'aveu de l'émotion, s'emploie à déprécier celle-ci. Car ces répondants médiocres, le narrateur choisit de ne leur donner raison que *ce soir-là, relativement à [lui]*. Les restrictions de temps et de personne, en limitant la vérité de l'aphorisme, compromettent davantage l'âme qui le vérifie dans cette médiocrité morale dont il est l'expression : effet d'un moment, qui ne touche qu'un faible. Dès lors, si la seconde restriction suggère une faille dans l'homogénéité du couple, ce n'est pas que l'avantage soit accordé à la sensiblerie sur l'insensibilité. Pour qui se souvient encore du début accusateur de notre texte, ce moment est plutôt celui de l'autocritique.

Du moins dans ce préliminaire. Car l'aveu d'émotion lui-même, sans plus se référer qu'au moi, introduit un autre ordre de valeur : non seulement l'amollissement du cœur s'y exprime par un terme plus relevé — celui-là même que nous utilisons tout à l'heure pour marquer l'écart (*j'étais attendri*) —, non seulement la métaphore se substitue à la mathématique pour rassembler les six yeux selon un modèle plus propre à unir les personnes (*cette famille d'yeux*), mais le plaisir se trouve implicitement jugé par cette honte qui vient s'ajouter à l'attendrissement annoncé et que sa mesure même (*un peu honteux*), parce qu'elle ne flatte pas le locuteur, tend à authentifier. Le café neuf n'avait été jusqu'ici que splendeurs, les yeux des pauvres eux-mêmes n'avaient dit que sa richesse interdite : mais l'émotion du personnage narrateur les réduit à la dimension de ces

verres, de ces *carafes* — au pluriel il est vrai — posés devant le couple (*nos verres*, *nos carafes*), dont on ne nous révèle pas le contenu, sinon qu'il surabonde à satisfaire un besoin aussi élémentaire que la soif. Car tel est le sentiment éprouvé : avoir en trop le nécessaire qui manque à d'autres. Pour cette pensée qui s'inquiète d'autrui, lisant dans leur misère plutôt que dans leurs yeux, les yeux fascinés de tout à l'heure sont devenus des yeux qui ont soif. Dans cette optique, le seul luxe honteux est celui dont les amants disposent en maîtres, ce qu'il leur reste à boire, leur superflu, on serait tenté de dire : ce qu'ils peuvent encore offrir ou partager.

Mais le poème ne franchit pas ce pas. Telle que le récit est censé la reconstituer, l'émotion glissait à une charité plus littéralement évangélique (« J'avais soif et vous m'avez donné à boire ») qu'appropriée à la circonstance. C'est le moment qu'elle choisit pour détourner le regard, en quête d'émotion partagée¹¹. Déviation que le texte masque, en n'interrompant pas ici le paragraphe, en optant pour une formule neutre : *Je tournais mes regards*.

Pourtant, le mouvement est d'importance. Car il renoue avec le début du texte, et le récit redevient apostrophe — si même l'apostrophe proprement dite (*cher amour*) ne rejoint l'agressivité initiale qu'à la condition d'être seulement sarcastique, dût-il suffire pour cela qu'elle se présente comme une survivance de la tendresse éprouvée à ce moment de l'histoire. En tout état de cause, c'est la relation amoureuse qui reprend le devant de la scène, aux dépens de la prise de conscience des inégalités sociales. Dira-t-on qu'on s'éloigne du titre, ou qu'il se dispose à recevoir un sens plus secret ? Toujours est-il que la relation, si elle change de partenaire, reste une interrogation du regard et

¹¹ L'imparfait, où d'aucuns attendraient un passé simple, signifie que l'action de tourner les regards, tout comme celle que le narrateur personnage s'attribue ensuite (*je plongeais*), en dépit de leur valeur d'événement dans l'histoire, seront supplantées en cette fonction par l'intervention de l'interlocutrice.

par le regard. Qu'un regard puisse *lire* rappelle sans doute que d'autres ont parlé, et pour un autre. Le pluriel employé ici (*mes regards*, *les vôtres*) contribue à rapprocher les deux épisodes : il maintient l'apparence du nombre dans un échange qui prétend par ailleurs à l'unité.

Mais c'est précisément cette unité, son égocentrisme abusif, souligné par l'italique dans un monosyllabe dont la brièveté, par contraste, sert l'importance (*ma*), qui constitue la nouveauté la plus grave du passage. Nous avons noté plus haut ce que l'interprétation du regard des pauvres pouvait avoir d'artificiel ; du moins l'interprète ne reniait-il sa démarche qu'en l'interrompant, sans mettre explicitement en doute sa vérité. Ici, le narrateur dévoile sans ambages que la communication cherchée au cœur de l'intensité amoureuse n'était que de l'ordre du reflet, que le regard aimé n'était qu'un écran offert à la projection, un miroir.

Dans l'intention du moins. Car la rencontre du regard féminin s'opère sur un autre registre. De *lire* à *plonge[r]*, le désir de communication intellectuelle (*pensée*) s'abîme en pénétration sensuelle, et le moi semble s'effacer progressivement dans la fascination des yeux mystérieux : s'il préside encore à l'attribution de la qualité esthétique ou morale (*beaux*, *doux*), le voilà bientôt réduit au rang d'observateur neutre de la couleur (*verts*), forcé de rendre compte de la présence d'un autre occupant que lui-même (*habités par le Caprice*), d'une autre influence que la sienne (*inspirée par la Lune*). Certes, ces concurrents personnalisés (voir les majuscules), comme plus haut le commentaire énigmatique de la douceur (*bizarrement doux*), introduisent une note critique dans l'évocation admirative, si même ils contribuent pour une part à l'éloge¹². Le narrateur, en cela, pourrait bien se distinguer

¹² Comme en témoignerait, dans son ambiguïté, l'œuvre baudelairien.

du personnage et ne reproduire sa fascination qu'en la traversant des leçons amères de l'expérience. Encore que l'expérience qui va suivre soit d'un autre ordre : effet, moins du caprice lunatique, que de l'insensibilité. Au demeurant, la nuance est suffisamment discrète pour que le surgissement d'une parole dans cet univers du regard — la brièveté de la subordonnée de temps contraste avec les développements de la principale — garde sa valeur de surprise. Si l'observateur restait présent dans la fascination du regard contemplé, le narrateur ici disparaît, réduit à son tour à n'être que l'écho de ce qu'il cite. Parole étrangère, où tout fait rupture : le *brave homme*, le *petit garçon*, le *petit être* sont ramassés dans l'expression méprisante *ces gens-là*, l'image de la *famille d'yeux* s'efface sous la comparaison déshumanisante, outrancière et d'ailleurs vulgarisée des *portes cochères* ; au lieu de l'attendrissement, la répulsion (*insupportables*). Or cette parole retrouve une politesse de convention (*ne pourriez-vous pas prier*) pour engager l'interlocuteur dans une action d'autant plus indigne qu'elle masque la contrainte qu'elle fait subir (*éloigner* n'est pas « chasser ») et recourt à un intermédiaire aussi servile que puissant (*le maître du café*), le dernier domestique ambigu de la série hétéroclite des Hébés, des Ganymèdes et d'un père bonne d'enfants. Rien ne nous dit si le narrateur, convié à l'ignominie, s'y refusa.

Le paragraphe sept tire la leçon de l'anecdote en même temps qu'il fait entendre, en sa brièveté, qu'elle se passe de longs commentaires, l'énigme longtemps entretenue se dénouant d'elle-même par l'évidence de sa fin. Pourtant l'analyse y trouve une matière inattendue, préparée tout au plus par les éléments d'autocritique dont le narrateur s'est montré capable, ou encore, ou davantage, par cette fascination équivoque qu'il s'est plu à restituer aux yeux de la séductrice, fût-ce pour rendre plus dur le contraste des paroles qu'elle prononce. En tout cas, la conclusion se borne à généraliser une difficulté de *s'entendre* là où l'on pouvait attendre l'éclat d'une rupture particulière. Pour y

ajouter cette incommunicabilité de la pensée, en une construction où l'anaphore contribue à redoubler l'intensité de l'affirmation (*Tant [...] tant*), il a cependant fallu l'en distinguer, distinguer l'intellect du sentiment, comme le fait encore, sous l'apparence de les rapprocher, la clause (*même entre gens qui s'aiment*¹³). Ce mot qui dans la bouche de la capricieuse sonnait si méprisant pour les pauvres (*ces gens-là*)¹⁴, rien — aucun souvenir, dont la minutie nous est réservée — ne retient le narrateur de l'appliquer ici à cette catégorie des bénéficiaires de l'amour partagé où le couple décevant qu'il forme avec son interlocutrice semble singulièrement se fondre. Qui oserait affirmer que la dernière apostrophe (*mon cher ange*), en dépit de cet angélisme hors saison qu'elle décerne à l'impitoyable, ne s'est pas dégagee de tout sarcasme ? Tout se passe comme si le récit accusateur perdait sa vertu, non par l'imperméabilité attribuée au départ à l'auditrice, mais par son déroulement même. L'exclamation de haine du début s'est transformée en exclamation sentencieuse. L'agressivité initiale s'est épuisée à retracer l'épisode qui l'avait fait naître et dont le récit était censé la justifier. Impure catharsis.

Qui reviendrait au titre reconnaîtrait sans doute que les yeux des uns et des autres ont joué grand rôle aux grands moments de cette histoire. Mais il serait en droit de penser, même si le texte ne le dit pas explicitement, qu'il est de plus pauvres yeux que les yeux des pauvres.

Maurice DELCROIX.

¹³ L'écart est du même ordre avec le projet du récit : il s'agissait de faire *comprendre*, *d'expliquer* et le locuteur se prononçait là aussi sur la difficulté de l'opération (*Il vous sera sans doute moins facile...*)

¹⁴ C'était déjà celui qu'employait, pour sa neutralité suggestive des indigences du vocabulaire enfantin, l'interprète du petit garçon (§ 5).