



**HAL**  
open science

## L'entrelacs des voix chez Philippe Delerm

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. L'entrelacs des voix chez Philippe Delerm. Claude Cavallero. Philippe Delerm. Colloque de Chambéry, Éditions de l'université de Savoie, 2014, Écriture et représentation, 9782919732203. hal-01262651

**HAL Id: hal-01262651**

**<https://hal.science/hal-01262651v1>**

Submitted on 27 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'entrelacs des voix chez Philippe Delerm

Dans le cas de Philippe Delerm, il n'y a pas eu de gêne à l'égard des fragments<sup>1</sup> ; au contraire, le filon des pièces courtes qui ont fait son succès avec *La Première Gorgée de bière*<sup>2</sup> a continué d'être abreuvé par *La Sieste assassinée*<sup>3</sup> (2001), *Enregistrements pirates*<sup>4</sup> (2003), *Dickens, Barbe à papa*<sup>5</sup> (2005), *La Tranchée d'Arenberg*<sup>6</sup> (2007), *Ma grand-mère avait les mêmes*<sup>7</sup> (2008), *Le Trottoir au soleil*<sup>8</sup> (2011) et *Je vais passer pour un vieux con*<sup>9</sup> (2012). Or ces textes sans énonciateur fixé pour la plupart, par le biais triple qu'ils exploitent - descriptivo-sensoriel, poétique et surtout aphoristique -, sont entièrement tournés vers le lecteur, comme des dons, même s'ils sont vendus au détail, pour reprendre le mot très polysémique de la jeune veuve de la gare Saint-Lazare<sup>10</sup>. Vertu de ce *on* majoritaire, *vox populi* qui crée l'illusion de la collégialité, car, comme le dit le fils de la tribu Delerm, si nous avons cru faire une transat en solitaire, en fait nous avons pratiqué « dans des piscines parallèles / la natation synchronisée »<sup>11</sup>. Pour Pierre Jourde dans *La Littérature sans estomac* même le *il* qui désigne Spitzweg dans *Il avait plu tout le dimanche*<sup>12</sup> n'est qu'une variante du *on* : « *Il et on* de connivence : [tous deux] représentent une instance d'énonciation qui serait commune au lecteur, à l'auteur et au personnage. Le texte fait comme s'il était produit par une parole collective ». Et Pierre Jourde, qui n'est pas tendre avec Philippe Delerm et lui reproche ce tour de force pour impliquer le lecteur, d'ajouter : « on a l'impression d'être poussé du coude par l'auteur »<sup>13</sup>.

*Poussé du coude* peut-être mais nous dirions surtout *poussé à l'avant-scène*, là où l'on a voix au chapitre. Car sous l'étiquette du « minimalisme positif », qui ne met guère en appétit, il y a davantage une communion fugace qui tend vers la sentence, l'épiphonème, une trace d'émotion participative. Et les écrivains qui font des romans gras ont peine à imaginer la grâce économique qui consiste à donner l'impression au lecteur de la pleine bouchée en faisant maigre. On suivrait volontiers les réflexions de Dominique Rabaté dans ses *Poétiques de la voix*<sup>14</sup> lorsqu'il insiste sur le statut particulier de la forme courte, ces morceaux de langue (auxquels quasi seule la concaténation du recueil donne un cadre<sup>15</sup>), brèches verbales dites par on ne sait qui, on ne sait quand, on ne sait d'où mais surtout on ne sait à qui..., et ce, malgré leur entêtement à viser « l'éternel humain »<sup>16</sup>.

Or, pour monologiques qu'ils soient, ce qui les rend dialogiques, c'est la multiplicité des voix qui s'entremêlent, sur laquelle nous allons faire porter nos observations en pariant qu'elle contribue non seulement à transformer le mets frugal en pleine bouchée mais aussi à dynamiser et dynamiter le simplisme du rapport auteur/lecteur que ces textes courts et apologétiques paraissent instaurer de prime abord.

- 
- 1 Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fonfroide-le-haut, Fata morgana, 1986.
  - 2 Philippe Delerm, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1997.
  - 3 Philippe Delerm, *La Sieste assassinée*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2001.
  - 4 Philippe Delerm, *Enregistrements pirates*, Paris, éditions du Rocher, 2003.
  - 5 Philippe Delerm, *Dickens, Barbe à papa et autres nourritures délectables*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2005.
  - 6 Philippe Delerm, *La Tranchée d'Arenberg*, Paris, édition du Panama, coll. Folio, 2007.
  - 7 Philippe Delerm, *Ma grand-mère avait les mêmes*, Paris, éditions Points, coll. « Le goût des mots », 2008.
  - 8 Philippe Delerm, *Le Trottoir au soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.
  - 9 Philippe Delerm, *Je vais passer pour un vieux con et autres phrases qui en disent long*, Paris, éd. Le Seuil, 2012.
  - 10 Philippe Delerm, *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 57.
  - 11 Extrait de Vincent Delerm, *Natation synchronisée*, in *Album Kensington Square*, Label Tôt ou tard, 2005.
  - 12 Philippe Delerm, *Il avait plu tout le dimanche*, Paris, Mercure de France, 1998.
  - 13 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, « Philippe Delerm ou la littérature de confort », Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 261.
  - 14 Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
  - 15 Notons à ce titre les tentatives de Delerm pour atteindre une mise en forme circulaire de ses recueils dans *Le Trottoir au soleil* par exemple où le premier fragment nous met à l'approche de Saint-Lazare quand le dernier commence par « Je continue à m'approcher de Saint-Lazare [...] » (*op. cit.*, p. 146).
  - 16 Philippe Delerm, promotion des éditions du Seuil, 2012, [dailymotion.com/video/xv8zjb](https://www.dailymotion.com/video/xv8zjb).

## Cœur de voix, voix de chœur

Il y aurait certes des différences à faire entre ces recueils : ainsi certains adoptent délibérément une restriction thématique qui s'oppose au joyeux fatras dont les autres font le lit ; *La Tranchée d'Arenberg* est intégralement dévolu à des évocations d'instant sportifs<sup>17</sup>, quand *Dickens, Barbe à papa...* croise exclusivement des émotions littéraires et gustatives comme l'indique son titre. Ainsi encore, dans *Le Trottoir au soleil*, la première personne *je* se substitue assez souvent au *on* « caméléon » qui marquait les premiers recueils<sup>18</sup> et il se met à ce moment-là plus explicitement en référence avec la personne de l'auteur comme dans le texte qui commence par « Je suis dans la foule serpentine qui attend pour acheter des billets à Saint-Lazare » où une lectrice (la jeune veuve) vient apostropher l'auteur : « Vous êtes bien Philippe Delerm ?<sup>19</sup> » ; ou implicitement relié à lui comme dans le deuxième texte du même recueil qui met en parallèle l'équinoxe et le franchissement de la soixantaine. De même, l'antépénultième *Ma grand-mère avait les mêmes* et le dernier *Je vais passer pour un vieux con* partent d'un parti-pris d'analyse métalinguistique : ils sont d'ailleurs sous-titrés « petites phrases qui en disent long » ou « les dessous affriolants des petites phrases », programme grivois d'un dévoilement de ce qui sous-tend les paroles communes et banales de tout un chacun et qui se met parfois en opposition avec l'intention que l'on a eue en les employant. Philippe Delerm y pose d'emblée nos voix chorales ; chaque fragment prend appui sur un extrait de la bande vocale ambiante. Les deux titres généraux, lieux communs, illustrent eux-mêmes, comme des prototypes, cette capture *in vivo*, qui appartient au cahier des charges de ces recueils particuliers.

Or ce procédé qu'il écluse dans ces livres récents est déjà en œuvre dans les ouvrages précédents, ce qui prouve que les particularismes que nous évoquions pour certains recueils ne résistent pas devant ce trait commun : l'analyse minutieuse de la formulation, le décryptage des choix lexicaux et syntaxiques, desquels procèdent même les tournures les plus éculées. C'est un souci constant chez Philippe Delerm de renvoyer avec minutie à la lettre : « On pourrait presque manger dehors », vœu dont l'auteur commente le tiroir verbal jouissif par opposition à sa construction au conditionnel passé, « on aurait presque pu »<sup>20</sup>; « Qui est la mère qui est la fille ? », question rhétorique, télécommandée par la duplicité des mères qui veulent paraître aussi jeunes que leur fille et en tous les cas beaucoup plus séduisantes et aimables<sup>21</sup>; « Vous allez vous en manger une », menace ostentatoire, adressée par les parents à leurs enfants en public, alors que le signal qu'ils envoient par cet ultimatum vain, d'une fermeté au moins verbale, sert en fait à écarter et réduire au silence les témoins qui voudraient leur donner des leçons d'éducation<sup>22</sup>. Le principe de Delerm est souvent de montrer à quel point la phrase cliché contient son antidote et se met fondamentalement en antagonisme avec l'intention qu'elle affiche. Ce n'est pas à proprement parler qu'elle soit à double entente, qu'il faille à destination la saisir avec ambiguïté ; au contraire son sens est clair et déterminé. C'est qu'il faut poser, en amont de sa profération convenue, une intelligence duelle, une sorte de conception subliminale. Ainsi, et c'est encore un extrait d'*Enregistrements pirates* déjà, la formule « Y a qu'en France qu'on voit ça ! » à propos de laquelle l'auteur démonte le mécanisme critique : « Le plus étonnant, c'est que l'on croit déceler, sous l'apparence antipatriotique du propos, une satisfaction secrète d'avoir affaire à une tare spécifique, une opposition obtuse mais bien de chez soi [...]. N'est-ce pas même un aveu de franchouillardise délibéré ? »<sup>23</sup>. Il y a donc deux voix en une et c'est cela qui intéresse Delerm : la « muflerie » sous l'« apparence policée » du « On ne vous fait pas fuir au moins »<sup>24</sup>; l'in vraisemblable pondération du sportif, compétiteur ambitieux,

17 Partie de la course cycliste Paris-Roubaix à laquelle est consacré un fragment intitulé comme le titre du recueil (*op. cit.*, p. 61)

18 « Un jour est venue l'envie de dire on. Un livre est né, qui n'utilisait que ce pronom, et ce livre a changé ma vie. On. Je vous propose d'être ensemble. Bien sûr, le 22 janvier 70 est à moi, et le pudding rond de Le Bras. Bien sûr je continue de mettre beaucoup de je dans tous ces on. Mais nous sommes embarqués, et beaucoup plus ensemble qu'on ne croit. » (*Le Trottoir au soleil, op. cit.*, p. 147)

19 *Le Trottoir au soleil, op. cit.*, p. 56.

20 *La Première Gorgée de bière, op. cit.*, p. 27-28.

21 *Enregistrements pirates, op. cit.*, p. 39.

22 *Ibid.*, p. 111.

23 *Ibid.*, p. 68-69.

24 *Ma grand-mère avait les mêmes, op. cit.*, p. 32-33.

qui affirme pourtant qu'il va « prendre les matchs un par un »<sup>25</sup>; l'excuse prudente de la formule « on peut le changer » qui accompagne un cadeau, si elle semble faire l'éloge d'une société pratique où l'on pratique l'échange, « suppose surtout que le cadeau, en tant qu'acte social, de politesse ou d'affectivité, a perdu de sa singularité »<sup>26</sup>.

Si passionnante et verbale que soit cette veine delermienne<sup>27</sup>, ce n'est pas celle que nous voudrions interroger pour décrire l'entrelacs des voix. Pris sous l'angle de sa fonction métalinguistique, la langue y est autoreflexive et le discours ne sert qu'à la décortiquer, il n'est pas fictionnalisé, tout juste contextualisé à titre d'illustration probante, dans une saynète apologétique où les personnages ne sont que des figures interchangeables (souvent gentiment moquées).

L'entrelacs des voix, nous le chercherions plutôt dans des paroles qui percent, qui s'infiltrent, qui s'insinuent. Et il y en aurait tant que cela, de ces paroles rapportées subreptices, dans ces instantanés delermiens dont la saveur ne semblerait pouvoir s'apprécier qu'au bénéfice d'un silence monacal ? Eh oui ! Paradoxe donc de ces textes destinés à la lecture muette, qui cherchent à décrire des plaisirs minuscules, silencieux, délicats, des joies individuelles un tantinet égoïstes, loin du monde tonitruant<sup>28</sup>. Caricaturalement, on voudrait que le petit univers de Delerm ne répercute que l'écho d'onomatopées tendres<sup>29</sup>. Sinon paradoxe du moins fausse impression, jugement tronqué, puisqu'à côté des textes silencieux et somnolents, il y a la sieste assassinée :

Des voix discrètes vous parviennent, trop faibles pour être identifiées. Là aussi, l'hypocrisie semble paradoxale : pourquoi les invités que l'on attend trop longtemps font-ils des débuchés triomphants, quand les voleurs de sieste ont des pudeurs de cloître au seuil de votre grille ?<sup>30</sup>

De nombreux textes delermiens s'avèrent finalement à l'usage ancrés dans ce qui constitue la parole standardisée de la collectivité, celle à laquelle l'auteur comme le lecteur appartiennent. Car Delerm donne une belle illustration de notre usage presque volontaire des stéréotypes langagiers : à notre insu (mais peut-être aussi parfois de notre plein gré), une conversation préformatée s'installe dans notre quotidien. Et contrairement à beaucoup d'autres auteurs contemporains (comme Jean-Luc Lagarce notamment) qui ridiculisent cette pauvreté et cette fatalité du lieu commun, Delerm ne semble pas se plaindre que ce prêt-à-porter socio-verbal soit à notre service, accessible, si peu cher, si confortable. Les néophytes qui se mettent à la pétanque sont bienheureux de puiser dans un réservoir usé : « On retrouve des phrases<sup>31</sup>. »

Aussi le mouvement verbal ira en s'accroissant entre 1997 et 2003. Si *La Première Gorgée de bière* (excepté

---

25 *Ibid.*, p. 67.

26 *Ibid.*, p. 94.

27 Au contraire, on appréciera tout particulièrement ces cas où le langage est décortiqué par des recours à la métalinguistique car, comme dans les sous-conversations de Nathalie Sarraute, Delerm, en plus d'analyser les intentions d'un discours conventionnel, en métaphorise les inflexions, le débit, le cotexte pour mieux le faire résonner. On citerait par exemple l'analyse des maladresses et des effets de style de la tournure bancale « Pierre et seul pour la vie », rencontré par le narrateur au détour d'un tunnel de métro, écrite sur le mur, dans *Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 43-45.

28 Ces conversations étouffées auxquelles le narrateur nous fait assister à distance pour mieux nous en faire ressentir l'osmose et comme s'il s'agissait de ne pas les violer par une effraction brutale font donc aussi partie de la mise en voix delermienne : « Alors on parle à petits coups, et là aussi la musique des mots semble venir de l'intérieur, paisible, familière. » (« Aider à écosser des petits pois », *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 14.) « La vieille dame à canne anglaise et le jeune homme se parlent sans effort dans la touffeur du métro anonyme, un soir à minuit, sur un tronçon mal défini de la ligne n°1 Vincennes-La Défense. (*Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 97)

29 Et en matière d'onomatopées, l'auteur fait d'ailleurs aussi le travail : « la tache rouge d'un chalutier, sa progression paisible avec son put put put sur la surface d'huile » (« Dans un grain de sable toute la plage », *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 37) ; « le petit fr fr rassurant du bruit de la dynamo » (« Le bruit de la dynamo », *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 22) ; « le moteur a déjà décéléré, et le tadam tadam bringuebalant s'est converti en pom pom pom... » (« La peur de la micheline », *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 63) ; « Le put put put d'un chalutier qui rentre au port fait comme un battement de cœur sur le silence » (« La plage des Tartares », *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 36). Et ce dernier exemple illustre à la perfection le monde delermien de silence, de méditation et d'affectivité, tel que nous avons pris un peu rapidement l'habitude de le voir, de le croire ou de le parodier.

30 *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 97.

31 *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 91.

« On pourrait presque manger dehors » avec son *on* pluriel) ne contient pas de titre qui soit du discours direct (seulement des infinitifs, par nature impersonnels, ou des groupes nominaux avec génitif, le plus souvent<sup>32</sup>), *La Sieste assassinée* proposera déjà : « Ce soir, je sors la poubelle », « Le oui oui au coiffeur », « Je regarde jamais », « La maison du gardien me suffirait », « Vous vouliez lui parler ?! », « Vous êtes bien là », six titres avec des marques modales ou déictiques qui prouvent leur émergence des voix du quotidien. Et *Enregistrements pirates*, comme son titre l'indique<sup>33</sup>, fait délibérément la part belle à la bande sonore de l'existence. Que dire alors de ce discours rapporté qui prolifère dans l'œuvre ?

## La voix disséminée des personnages

D'abord que cette parole est fulgurante<sup>34</sup>, elle est brève, ramassée sur un petit nombre de mots, tournée vers l'oralité<sup>35</sup>, en mimant au plus près la vraisemblance des dialogues, par un niveau de langue familier : l'exemple-type serait « Que son frère » des mères coupables en face des enseignants de Lettres, honteuses d'avoir une cadette laborieuse et un aîné paresseux<sup>36</sup>. Des propositions incisives peuvent accentuer la saillance de ces discours directs, renforçant leur isolement et leur valeur exemplaire : « - Quand même, lance toujours quelqu'un, soulevant autour de lui une réprobation agacée, quand même, les soirées sont déjà moins longues<sup>37</sup>. »

Car s'il y a conversation, échanges, Delerm les efface et utilise sa voix narrative pour englober les répliques dans un discours direct libre. Dans « La vérité ? », Delerm évoque la visite des témoins de Jéhova. Le signe de ponctuation qui termine ce titre l'oriente comme un fragment, arraché au dialogue, connotation autonymique<sup>38</sup> de celui qui ouvre sa porte et se retrouve questionné par surprise sur le sens qu'il accorde à un tel concept :

Si vous connaissez les théories qui doivent changer le destin du monde ? Oui, oui, et vous poussez l'outrecuidance jusqu'à ne pas les partager. Mais vous souhaitez au moins entamer le dialogue ? Non, non, pas de dialogues, pas d'entame, et tant pis si un Dieu vengeur vous saisit pour l'éternité dans l'attitude dérisoire du refus sur paillason.<sup>39</sup>

L'enchaînement des répliques se trouve également résumé en un discours narrativisé qui crée l'illusion de la parole, souvent pour mieux l'anéantir. Par ce choix d'une reformulation sommaire et réductrice, l'auteur trahit<sup>40</sup> le faible intérêt qu'il accorde (ou que le lecteur doit accorder) aux mots tels qu'ils ont été prononcés ; seule compte la valeur sociale de l'acte de bavardage comme dans cet extrait de « Rencontre à l'étranger » : « On parle. On parle d'Angleterre évidemment. [...]. Le joyeux babillage des premières secondes s'en ressent, et les phrases s'espacent.<sup>41</sup> » Le style delermien met donc en bribes le fil dialogal et éparpille le discours des personnages. La parole est morcelée, isolée, d'une part, par le contexte :

---

32 Citons : « Le paquet de gâteaux du dimanche matin », « L'odeur des pommes », « Le croissant du trottoir », « La première gorgée de bière », « Le pull d'automne », « Les boules en verre », « Le journal du petit-déjeuner », etc.

33 Titre sommatif, qui contrairement aux deux précédents recueils n'est pas en même temps l'enseigne de l'une des courtes nouvelles.

34 « Ce qui tente donc d'abord dans l'utilisation du DDL c'est la fulgurance de la parole. L'énonciateur y travaille à l'économie puisqu'il minimise les ruptures sémiotiques ou les discordances jusqu'à les faire disparaître totalement et laisser, au seul soin de l'interprétation chez son destinataire, la répartition dialogale des énoncés. » (Joël July, « Le discours direct libre : entre imitation de l'oral et ambiguïté narrative », revue *Questions de style* n° 7, Laure Himy-Piéri (dir.), Caen, 2010, p. 119)

<http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier7&file=08july.xml>

35 D'ailleurs les discours directs sont écornés selon le personnage émetteur : « Je s'rai l'premier à la douche » (*La Sieste assassinée*, op. cit., p. 35).

36 *Ma grand-mère avait les mêmes*, op. cit., p. 88.

37 *Le Trottoir au soleil*, op. cit., p. 14.

38 Dans une modalité (ou connotation) autonymique, le mot (ou l'expression) est réutilisé avec son signifié (contrairement aux emplois métalinguistiques nominalisés comme ceux du dictionnaire ou des manuels de grammaire) mais le contexte attire l'attention sur son signifiant. Jacqueline Authier-Revuz a donné le critère d'identification essentiel de ces emplois variés, le blocage de la synonymie, puisque c'est justement ce mot, cette expression, cette tournure, déjà entendus, et pas un autre que l'on pointe (*Le Fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-95).

39 *La Sieste assassinée*, op. cit., p. 38.

40 Sauf dans des stratégies de rétention d'informations, liées au suspense.

41 *Ibid.*, p. 12-13.

l'enfant répond à l'adulte qui veut jouer avec lui aux figurines après « un temps de latence<sup>42</sup> » ; d'autre part, par le cotexte : c'est le narrateur qui vient rompre l'enchaînement des répliques en explicitant les dessous de la conversation<sup>43</sup>.

Peut-être s'agit-il de fragmenter le dialogue pour donner de l'épaisseur à l'instant, le dilater, le diffracter, en faire une bulle de temps suspendu. Mais plus sûrement il s'agit de mettre en scène cette parole, de la faire peser pour elle-même, pour les valeurs emblématique, ironique, caricaturale, surprenante, et surtout totalisante qu'elle agrège. Par échantillonnage, elle doit trimballer avec elle le poids de toutes les autres formulations possibles en telle circonstance, que le texte ne mentionnera pas ; elle doit faire itération. Elle doit sous-entendre ce qui probablement la précède ou ce qui vraisemblablement la suit. Dans « Le paquet de gâteaux du dimanche matin », après que le client (à la fois narrateur, narrataire et personnage) a fait son choix et sans que le discours rapporté ne nous ait rendu compte des dialogues : « - Ce sera tout ! Alors la vendeuse engloutit le carton plat dans une pyramide de papier rose<sup>44</sup>. » Or il n'y a pas eu de question de la pâtissière. La fin de la commande marque à elle seule le reste des échanges. Existent-elles vraiment ces répliques ? Elles sont évidemment une virtualité de ce texte sans ancrage énonciatif. La seule que nous avons suffi, elle vaut pour l'action qu'elle commente, l'étape temporelle qu'elle marque, le cas général auquel elle renvoie. Sa vraisemblance (effective puisque c'est une formule consacrée) passe au second plan derrière autant de fonctionnalités. Dans « Le café dans un verre », le narrateur suggère, accompagnée de la modalité épistémique du doute plausible, une éventuelle réplique antérieure : « Avant, il y a peut-être eu de l'un à l'autre un : 'ça ne fera pas de mal de prendre un café' »<sup>45</sup>. Curieuse façon d'envisager le récit : en restituant *a posteriori* un hypothétique avant-propos, en forçant le lecteur à ne tenir le texte que pour un instantané, au cœur duquel la voix, rendue unique, sert de déclencheur à l'appareil photographique.

Cette parole est d'autant plus fulgurante que Delerm utilise volontiers le discours direct libre, discours immédiat, qui place les dires du personnage en juxtaposition avec le récit sans marques typographiques, sans verbe insertif, sans preuve dans la matérialité textuelle, sauf le ton du décrochement énonciatif, mélangeant les voix au point que le lecteur sera obligé de relire en mettant l'intonation pour repérer l'endroit où se situe la rupture<sup>46</sup> :

Invité par surprise, on est presque de la famille, presque de la maison. Les déplacements ne sont plus limités. On accède aux recoins, aux placards. Tu la mets où, ta moutarde ? Il y a des parfums d'échalote et de persil [...].<sup>47</sup>

On rencontre un vieux prof du lycée. Un DEA ? C'est bien... Oui, ça sert à ça, la province. Évacuer le stress. Se gonfler les poumons d'un vide bienfaisant, retrouver quelques souvenirs au moment de partir.<sup>48</sup>

Comme il sonne faux [ce sentiment de culpabilité télévisée], d'une fausseté contagieuse, qu'on investira soi-même de la même manière à la prochaine occasion. Chaque fois, l'accentuation est pourtant véhémence. C'est bien simple, je crois que ça fait trois mois qu'on ne regarde plus la télé. Mais le hasard fait bien les choses. On a juste vu ça. En toute bonne foi, on vérifiait que le film de Fellini programmé sur Arte à 23h 45 était enregistré en entier. Mais on est tombé sur l'algarede entre la chanteuse allumée et le présentateur diplômé d'insolence, sur la publicité débile, la colère du politique poussé hors de ses gonds. Et c'est de ça qu'on parle, pas du film de Fellini – moi aussi, je l'ai enregistré, mais je ne l'ai pas encore regardé. Tu as vu comment elle lui a répondu ? Une mine gourmande vient démentir au fond de l'œil le détachement olympien affiché la

42 *Ibid.*, « Conseil de guerre », p. 68.

43 « Ah ! Tu vas à Turin ! Beaucoup de non-dits dans cette restriction. » (*Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 39)

44 *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 11.

45 *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 59.

46 Ce qui montre que c'est moins une solution de continuité entre action et parole que cherche Delerm qu'une fusion entre sa propre voix qui conte et commente, d'une part, et les allégations des figures désincarnées auxquelles il prête un bref instant d'existence, d'autre part.

47 *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 45.

48 *Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 65.

seconde précédente.<sup>49</sup>

Le dialogue fait irruption au sein de la méditation descriptive que provoque cette scène quasi imaginaire, recrée pour la démonstration, allusivement évoquée. La parole rapportée, intempestive, exemplifie le récit<sup>50</sup>, jalonne son déroulement et crédite sa brève esquisse d'un effet de vraisemblance : ça doit arriver puisque des paroles précises l'attestent, citant précisément des noms, des chiffres, eux aussi choisis gratuitement et sans conséquence.

Une phrase sur la chaleur, une autre pour regretter les fêtes d'autrefois – Popaul Francazal, c'était autre chose, il chantait en français, interpellait les danseurs, les appelait par leur prénom. Et puis il ne prenait pas trois millions. Trois millions ? Trois millions anciens bien sûr. C'est Lamothe qui me l'a dit. Il est au comité des fêtes.<sup>51</sup>

Les mariés ne savent jamais si tout le monde est satisfait, qu'est-ce qu'elle veut ta mère, elle pense qu'il faut qu'on se lève pour aller faire le tour des tables.<sup>52</sup>

Fulgurante, totalisante et généralisante, cette parole joue donc à plein la carte générique du texte court. Comme le cadre de la photo limite la portée de la description qui l'accompagne, la brièveté formatée du fragment place l'auteur et le lecteur dans une situation de compte à rebours. Comme dans un des *Caractères* de La Bruyère ou dans une chanson contemporaine de la lignée Souchon, Bénabar, Delerm (Vincent), le discours doit être représentatif, théâtralement représentatif : représenter le caractère du personnage, son rapport aux autres, son niveau social, son intention particulière, sa relation au monde. La parole est plurielle, puisque possiblement itérative.

### Le doublement de la voix comme stratégie tonale et narrative

Et de fait, elle sera possiblement aussi répétée. Nous disions que Delerm utilisait des procédés d'isolement (de dissémination), de mise en forme très orale, de détachement par le discours direct libre pour rendre saillante la RDA (Représentation du Discours Autre), la surasserter<sup>53</sup>. Mais souvent elle sert aussi de socle à la dramaturgie de l'extrait et va assurer la chute : soit en se retrouvant à la clausule, directement importée de l'acte de discours qui en avait préalablement proposé la première mention<sup>54</sup>, soit en se retrouvant à la clausule alors qu'elle était donnée comme titre du fragment<sup>55</sup>, soit en se retrouvant à la clausule, reformulée, réaménagée, déformée par la voix narrative qui la récupère à son propre compte, semble-t-il : « Je peux vous faire à dîner », réponse de l'aubergiste du Puy de Dôme au

---

49 *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 33-34. Nous remarquerons avec gourmandise comment se cuisine l'amalgame à partir du glissement du pronom indéfini *on* : repris par *soi-même* en sujet du verbe *investir*, il est singulier et représente tout individu impliqué dans la lecture du recueil (auteur et lecteurs) ; en opposition au *je* de la proposition principale quand il est sujet du verbe *regarder*, il est nettement pluriel et représente le locuteur dialoguant et son entourage (présent ou pas lors de la conversation que rapporte le texte).

50 Cette valeur exemplaire des circonstances narrées pourrait être démontrée par le dernier extrait cité. Quand l'auteur propose en rythme ternaire trois situations de « culpabilité télévisée » (la dispute entre vedette et présentateur, la publicité, le coup de sang du politicien), le discours des personnages n'en retient qu'une : « Tu as vu comment elle lui a répondu ? », qui vaut pour les deux autres.

51 *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 83.

52 *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 19.

53 « Surassertion : cette mise en relief peut s'effectuer à l'aide de marqueurs divers, qui sont cumulables : d'ordre aspectuel (généricité), typographique (position saillante dans une unité textuelle) ou prosodique (insistance), syntaxique (construction d'une forme prégnante : chiasmes, symétries...), sémantique (recours aux tropes : métaphore, paradoxe...), lexical (utilisation de connecteurs conclusifs ou de reformulation...), poétique (rimes...), paraverbal à l'oral (gestes, mimiques...) » (Dominique Maingueneau, « Surassertion et aphorisation », *Citations II*, A. Jaubert, J.-M. Lopez Munoz, S. Marnette, L. Rosier et Cl. Stolz (dir.), Louvain-la-neuve, éd Académia, coll. « Au cœur des textes », 2011, p. 272).

54 « Vous êtes bien là ! », *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 80.

55 « Eh bien, on n'est pas couchées ! », *Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 99-101. « Qui est la mère, qui est la fille ! », *Ibid.*, p. 39-41. « Passez une bonne après-midi. », *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 52-53. « Je veux redoubler. », *Ibid.*, p. 137-138.

narrateur promeneur, devient en fin de texte « On peut vous faire à dîner<sup>56</sup>. », magistral et engageant. « Au départ d'la balle, j'suis pas sûr ! », formule dubitative du spectateur sportif face à un hors-jeu sifflé, devient « respect jubilatoire pour cette règle du hors-jeu qui fait de tous des subtils, ce dont au départ on n'était pas si sûrs<sup>57</sup>. », dérive ironique. « J'emmerde le toubib », défi de l'ivrogne auquel le cabaretier conseille la modération, devient « Et si Marcel n'emmerdait plus personne<sup>58</sup> ? », rectification lucide du narrateur. « Y a qu'en France qu'on voit ça » devient, une fois levée l'ambiguïté de la plainte, « C'est tellement mieux, s'il n'y a qu'en France qu'on voit ça<sup>59</sup>. ». Et l'on peut même assister à une reprise à l'identique : « C'est le détail qui me permet de tenir<sup>60</sup> », dit la jeune veuve en désignant les écrits de Delerm comme seule consolation de sa peine et reprend l'auteur en fin de texte, en désignant cette timide intervention de la jeune veuve comme récompense de ses maux d'auteur.

Dans tous les cas cités, ce qui est similaire, c'est la place terminale (et donc ludique) de cette parole (ré)empruntée<sup>61</sup> et surtout le transfert de voix entre la première occurrence, prononcée *in situ* par le personnage, et l'écho variant, assumé par le narrateur, qui en est fait en fin de texte. On se retrouve très proche ici des connotations autonymiques, par lesquelles les propos d'autrui sont répétés exactement, sont cités pour attirer l'attention de l'auditeur sur leur formulation irremplaçable, sur leur signifiant inaltérable. En reprenant à son compte la tournure orale qu'il attribuait à ses personnages, Delerm crée un décalage, attendri ou ironique, pour lequel le signifiant quasi identique a autant d'importance que le signifié détourné. Le détournement du signifié passe d'ailleurs par cette reprise du signifiant. On en prendrait avantageusement la mesure dans le texte « Le présent des bios ». Ce texte fait l'éloge du présent aoristique<sup>62</sup> qu'utilisent les notices pour raconter, comme dans le Lagarde et Michard, la biographie des écrivains. Ainsi, pour Jean de La Fontaine, des années de formation à son parcours littéraire, la phrase « En 1647, il épouse Marie Héricart » est extraite de la première page consacrée au fabuliste dans la précieuse collection<sup>63</sup>. Puis Delerm expose son point de vue sur le présent biographique qui donne à lire de manière assouplie et légère les années de formation de La Fontaine, à l'encontre des commentateurs qui « ont dû avoir leur petite idée, vouloir nous suggérer que ce bon La Fontaine a rencontré très tôt les modèles antiques de ses fables<sup>64</sup>. » Aussi, quand au finale de sa démonstration, Delerm reprend, sans guillemets, la phrase de la notice qui évoque le mariage du futur fabuliste, la connotation s'est totalement inversée. Lagarde et Michard mentionnent brièvement cet hymen comme un fait anecdotique, voire parasitaire, dans le déroulement de la carrière créative de La Fontaine ; Delerm y fait à nouveau référence, en reprenant la phrase à l'identique, comme l'événement prédominant de cette tranche de vie, imaginant à quel point l'homme, plus que l'écrivain, l'a savouré. La

56 *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 17.

57 *La Tranchée d'Arenberg*, *op. cit.*, p. 32.

58 *Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 62.

59 *Enregistrements pirates*, *op. cit.*, p. 69.

60 *Le Trottoir au soleil*, *op. cit.*, p. 56-57.

61 Lors de la communication de cet exposé, nous avons illustré cette manie delermienne par une confrontation avec la pratique chansonnière de son propre fils, Vincent Delerm, en prenant pour appui le titre « Les filles de 1973 ont trente ans », tiré de son deuxième album *Kensington Square* en 2005, sous le label Tôt ou tard. Le texte de la chanson propose des unités strophiques, des couplets, dont chacun se termine par un exemple de la parole de ces filles de 1973 lorsqu'elles avaient quinze ans au lycée Carnot (Vincent Delerm est aussi né la même année, et ces filles qu'il épingle par leur comportement puéril et dont il cite une kyrielle de patronymes en fin de chanson sont sans aucun doute celles qu'il fut amené à fréquenter, à subir et à désirer). En ne commentant pas ces discours directs, en ne faisant que les reprendre avec sa propre voix, Vincent Delerm les ridiculise. Que disaient-elles, ces filles de 1973 lorsqu'elles avaient quinze ans ? « Tu comprends pas », « Eric Serra » (c'est l'époque du succès du film de Luc Besson, *Le Grand Bleu* dont Serra est le compositeur attitré), « Madame, c'est vrai, on n'a rien compris au sujet. » Là aussi donc, la parole d'autrui est épinglée en fin de séquence, ludique, surprenante, emblématique, conclusive.

62 Une légère distinction terminologique pourrait être établie entre présent historique et présent de narration ; la première dénomination étant davantage attribuée aux cas où ce présent est majoritaire, où il occupe tout le récit circonstancié, où il n'est pas en concurrence avec un temps du passé plus légitime (qui viendrait rappeler l'incongruité de ce présent), la seconde caractériserait mieux les présents aoristiques insérés et localisés, ceux que l'on rencontre à la suite d'une énumération de passés simples et dont l'usage borné semble plus franchement relever de l'effet stylistique, comme une plus-value pour traduire la vivacité de l'action. C'est donc le présent historique qui est très pratiqué à l'oral (ou dans les écrits non littéraires) : les histoires courtes, les notices biographiques, les chansons, les comptes rendus policiers, les textes sacrés, les journaux intimes, les scénarios, les didascalies, etc.

63 André Lagarde et Laurent Michard, *Collection littéraire*, volume du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, éd. Bordas, 1967, p. 209.

64 *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 31-32.



tonalité de Delerm se distingue nettement de celle de Lagarde et Michard que par ailleurs il vante. Dans une lecture à voix haute, nous lirions ces deux occurrences de la même phrase dans des registres opposés.

L'entrelacs des voix, c'est donc cette superposition de fonctions qu'assume la parole d'autrui lorsqu'elle est rapportée ou réutilisée par le narrateur. Souvent d'ailleurs, et les exemples seraient trop nombreux pour être cités, c'est un discours qui orchestre les mouvements du texte. On connaît les stratégies argumentatives, les éléments de renforcement des textes de Delerm, ses tics de construction. « Ce qui compte, c'est... », « Ce qui est bon, c'est... », « C'est à ce moment-là que... », « C'est là que... », « Peu importe + *séquence de l'impersonnel* + *suite de la concession* », « certes... mais... », le système concessif par excellence. Et le plus célèbre « Mais non ! » et la vérité de l'auteur suit<sup>65</sup>... Nous n'allons pas prétendre que tous ces retournements du texte s'opèrent toujours à partir d'un discours, mais c'est tout de même souvent le cas !

C'est juste à ce moment-là qu'on relève la tête. Les premiers mots viennent avec une banalité exquise, un faux détachement - « oui, c'est moi – oui, ça s'est bien passé – je suis juste à côté du petit café, tu sais, place Saint-Sulpice ». Ce n'est pas ce que l'on dit qui compte, mais ce qu'on entend. C'est fou comme la voix seule peut dire d'une personne qu'on aime – de sa tristesse, de sa fatigue, de sa fragilité, de son intensité à vivre, de sa joie.<sup>66</sup>

Alors l'entrelacs des voix chez Delerm, ce serait aussi la parole lucide et aphorissante qui émerge tout à coup à travers des phrases sentencieuses. Chaque texte court naît d'une prise de conscience au gré d'une réminiscence, *a posteriori*, au moment de la poétisation que constitue la transformation de l'émotion en don et révélation au lecteur. Or cette prise de conscience met à distance l'émotion en l'évoquant, ironise gentiment sur elle et la restitue dans des systèmes concessifs comme ceux que nous avons cités : du côté de la protase, il y a la voix qui croyait, qui se leurrait ; du côté de l'apodose, il y a la voix du scripteur lucide, advenu à une certaine réalité du monde :

Mais à peine a-t-on le dos tourné que tous ces faux cadavres recommencent à respirer, reprennent forme et se tutoient en liberté nocturne. On voulait compresser, abolir, effacer. C'était bien du mépris.<sup>67</sup>

C'est par cette double voix du narrateur lui-même que nous touchons un élément essentiel de l'esthétique des pièces courtes de Delerm. *A priori*, pensions-nous, la voix de Delerm est une voix impliquante, elle est polyphonique par ce qu'avec cet *on* presque abusif l'auteur évoque des faits minuscules qui deviennent grâce aux stéréotypes verbaux (discours rapportés éculés) une expérience vraisemblable, mnésique pour le lecteur, une expérience qu'il partage de bonne foi et de bon cœur avec le narrateur. Or si Delerm cherche tant la connivence, c'est peut-être pour donner une meilleure leçon aux lecteurs. Car il s'agit toujours de lui révéler derrière le souvenir identique et la parole commune quelque nouvelle vérité, frappée au coin du bon sens. Mais alors la première voix, celle à laquelle on s'identifiait, n'était-elle pas légèrement ironique ? Décalée au moins dans un temps de l'illusion, que le narrateur, dans un second temps, prouve qu'il l'a dépassé. Contrairement aux nouvelles de Colette (de toute façon plus descriptives, plus dramatisées et souvent bien plus longues que les brèves de Delerm) qui cherchent à plonger le lecteur au milieu du souvenir, sans lui laisser présager la fin, les textes de Delerm sont écrits sous un mode rétrospectif, à partir d'une autorité surplombante, voix de pédagogue qui imite au départ nos voix communes pour nous intéresser, nous faire sourire, nous émouvoir, nous mettre dans l'illusion... puis qui reprend progressivement (parfois alternativement) la sienne propre afin de nous mener vers son intelligence des faits.

65 *PGB*, p. 12 ; *SA*, p. 94 ; *EP*, p. 32, p. 52, etc.

66 *La Première Gorgée de bière*, *op. cit.*, p. 86. Ou dans cette citation des *Chemins nous inventent* : « Comme si quelqu'un allait vous héler, vous dire que vous êtes en faute. Mais non. Vous êtes bien chez vous, dans ce tableau de vert et d'or. » (Paris, Stock, 1997, p. 36)

67 « Ce soir, je sors la poubelle », *La Sieste assassinée*, *op. cit.*, p. 20.

## BIBLIOGRAPHIE :

- AUTHIER REVUZ Jacqueline, *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003.
- DELERM Philippe, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1997.
- DELERM Philippe, *La Sieste assassinée*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2001.
- DELERM Philippe, *Enregistrements pirates*, Paris, éditions du Rocher, 2003.
- DELERM Philippe, *Dickens, Barbe à papa et autres nourritures délectables*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 2005.
- DELERM Philippe, *La Tranchée d'Arenberg*, Paris, édition du Panama, coll. Folio, 2007.
- DELERM Philippe, *Ma grand-mère avait les mêmes*, Paris, éditions Points, coll. « Le goût des mots », 2008.
- DELERM Philippe, *Le Trottoir au soleil*, Paris, Gallimard, coll « Folio », 2011.
- DELERM Philippe, *Je vais passer pour un vieux con et autres phrases qui en disent long*, Paris, éd. Le Seuil, 2012.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, « Philippe Delerm ou la littérature de confort », Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- JULY Joël, « Le discours direct libre : entre imitation de l'oral et ambiguïté narrative », revue *Questions de style* n° 7, Laure Himy-Piéri (dir.), Caen, 2010.
- QUIGNARD Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fonfroide-le-haut, Fata morgana, 1986.
- RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, coll. « Champs linguistiques », éditions Duculot, 1998.