



HAL
open science

**“ Sisyphe et le sucre : réflexions sur Le Bonheur :
tableaux et bavardages ”**

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Sisyphe et le sucre : réflexions sur Le Bonheur : tableaux et bavardages ”. Claude Cavallero. Philippe Delerm. Colloque de Chambéry, Université de Savoie, p. 123-136, 2013, 978-2919732203. hal-01383039

HAL Id: hal-01383039

<https://hal.science/hal-01383039>

Submitted on 18 Oct 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.

« **Sisyphes et le sucre : réflexions sur *Le Bonheur : tableaux et bavardages*** », Philippe Delerm, *colloque de Chambéry*, (dir. Claude Cavallero), Université de Savoie, 2013, pp. 123-136.

Résumé : Il y a dans l'œuvre de Delerm une volonté persistante d'affirmation du bonheur ; mais à tant répéter qu'il est heureux, le locuteur finit par persuader du contraire ; le bonheur n'est que l'autre nom d'une mélancolie, d'une souffrance ou d'une névrose qui ne veut pas dire son nom. C'est cet écart cultivé entre le nom bonheur et ses exemplifications qui donne à l'œuvre d'échapper à la mièvrerie qu'on lui reproche parfois. Ce bonheur trompe-l'œil s'inscrit dans la description esthétisée d'un quotidien petit bourgeois qui fait la part belle à l'effort de décoration : le caractérisant est la figure reine de cette prose poétique qui veut donner du charme à la rassurante consistance des choses. Mais dès qu'elle quitte le monde artificiel de l'objet, l'écriture retombe sur la question des affects : tristesse diffuse, sentiment d'impuissance, angoisse. L'art de Delerm consiste à s'accommoder à une finitude ; Delerm invente la résignation sans aigreur, un affect petit-bourgeois qui n'est pas sans noblesse.

Mots clés : Delerm, style, description, bonheur, mélancolie

Stéphane Chaudier
ALiTHiLA EA 1061
Université de Lille 3

Sisyphes et le sucre : réflexions sur *Le Bonheur, tableaux et bavardages*

Pour Philippe
lecteur et admirateur de Delerm

La beauté d'une phrase tient, je crois, à sa capacité de provoquer une inquiétude chez le lecteur ; car comment ne pas acquiescer à ce qui, dans une œuvre d'art, nous dérouté et nous déstabilise ? Le très grand mérite de Delerm est de transformer ce mot sapide et rassurant, le bonheur, qu'on croit consensuel, en un puissant vecteur de l'inquiétude. Avec un raffinement de perversité que l'on n'attendait pas chez lui, Delerm sait prendre son lecteur en traître, introduisant le différend dans l'harmonie, suscitant la question dans l'ininterrogé. J'aime Delerm, je l'avoue, pour ce double jeu savant, et très littéraire, qu'il joue avec le lecteur, comme un chat retenant la griffe de sa patte pour mieux la faire jouer. Autant le dire tout net : le texte nous rend progressivement incapables de croire ce qu'il nous demande pourtant de croire, et toujours avec le même sentiment d'urgence. À mes yeux, comme à ceux de n'importe qui, je suppose, le bonheur dont il est question dans ce recueil de petites proses autobiographiques justement intitulé *Le Bonheur*¹ ne saurait passer une seule seconde pour le bonheur ; car entre le mot *bonheur* et les tableaux censés l'illustrer, je ne vois qu'un abîme d'incoïncidence. Ce serait donc *ça*, le bonheur² ? « Je le tiens par l'épaule et c'est lui qui me protège » (*BTB*, 90³). Dans cette phrase apparemment anodine, *je* est le père et *lui*, l'enfant ; Philippe et Vincent, donc. Ou encore : « Je suis en mal de toi, dans la maison trop grande un

¹ *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Paris, éditions du Rocher (1986-2005), repris en coll. « folio ». La référence est désormais abrégée ainsi : *BTB*, suivie du numéro de la page.

² Sur les rapports complexes entre bonheur et création contemporaine, voir le bel ouvrage collectif dirigé par Ruth Amar, *L'Écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

³ Delerm n'ignore pas le bonheur d'être devenu puissance protectrice : « maintenant que c'est mon tour d'être le sol, la plaine et le velours », (*BTB*, 80). Mais ce n'est pas son fils qui lui inspire cet sentiment mais le chat Yaourt !

mercredi trop anonyme » (*BTB*, 104). *Toi* n'est autre que Martine, la femme aimée. Comment l'âme un peu fière ou exigeante qui sommeille en tout un chacun pourrait-elle accepter qu'un père angoissé au point d'avouer que c'est son fils qui le protège, ou qu'un mari anxieux au point de ne pas supporter que sa femme le quitte un seul jour, comment cet homme si fragile, si peu autonome, pourrait-il prétendre illustrer le bonheur, ou parler en son nom ? Le mot *bonheur* exige pour s'accomplir des tempéraments vigoureux, bien trempés, allègres, positifs, en qui la subtilité de l'esprit accroît le sentiment de la plénitude à être soi, au cœur de ce monde. À quoi peut donc bien ressembler le bonheur d'un homme manifestement inapte au bonheur, si ce n'est à une... contrefaçon ? Mais la littérature n'est-elle pas faite pour faire valoir ce qu'il y a de vrai, et peut-être d'exemplaire, et presque toujours d'émouvant, dans une entreprise de contrefaçon ? N'a-t-elle pas pour vocation de nous faire douter que l'image colorée, pleine, altière que nous identifions si facilement au bonheur, soit la seule, voire la meilleure, des images possibles du bonheur ?

Il y a, dans l'entreprise de Delerm, une obstination à persévérer qui ne peut manquer de troubler ; ce halo de faiblesse, cette buée sentimentale, tour à tour satisfaite et honteuse d'elle-même, interrogent ; ce paradoxal aplomb invite à la recherche. On se souvient de Barthes, qui l'a dit mieux que quiconque : « tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis*⁴. » Que le névrosé enseigne le plaisir du texte, nous y consentons et c'est là, si je puis dire, dans l'ordre des choses ; à quel autre plaisir pourrait-il prétendre ? Mais qu'au mépris de la preuve éthique, il nomme sa névrose « bonheur », c'est ce que nul, je crois, ne saurait admettre, à moins de vider les mots de leur sens. Et pourtant, il faut imaginer le névrosé heureux, enjoint Delerm ; et c'est littéralement impossible. La vie, note Delerm, « me demande quelque chose que je ne sais pas donner » (*BTB*, 138) : la formule, si saisissante, cerne les contours d'une existence à jamais amoindrie. Comment croire qu'elle puisse témoigner du bonheur ? On sait pourtant bien ce qu'est le bonheur, et comment le reconnaître : c'est un excès de santé morale par lequel les facultés régulatrices du sujet (la prudence, la tempérance, la maîtrise de soi) sont débordés, sans être annihilées, par ses facultés créatrices (celles augmentent la joie, la confiance en soi et la confiance en l'autre). L'homme heureux ne se contente pas d'aimer et de travailler, il rayonne. Le bonheur est une gloire ; c'est une réputation, une onction que les autres vous confèrent. Si le bonheur s'atteste en première personne, il ne se déclare jamais comme tel : dire « je suis heureux » équivaut à dire « je suis modeste » ou « je suis généreux » ; l'énonciation annule le contenu énoncé. Or Delerm le répète : « je suis heureux » (*BTB*, 17 et 161), dans un effort désespéré de s'en persuader. Il faut donc s'expliquer avec le texte, en revenir à la fabrique des sens qu'il nous propose. Il faut, avec la complicité de l'écrivain, déconstruire sa « rhétorique », cet art de grande sophistication destiné à masquer le caractère logiquement insoutenable du propos. Mais n'y a-t-il de logique que la logique ? Une fois le masque levé, il faudra entrer en littérature par la porte du style, avancer dans cette grande ascèse du désarroi à laquelle convie le texte et qui est, je crois, la partie vive et forte d'une œuvre devant être aimée contre les apparences par lesquelles elle voudrait séduire, et qu'elle-même invite à dépasser.

Sisyphé et le sucre

Au cœur des proses descriptives qui forment le recueil, un texte théorique se signale comme tel par son titre : « Le bonheur de Sisyphé ». Le stoïcisme de Camus consistait à transformer la punition des dieux en orgueil humain, à affirmer contre l'absurdité du monde une absurdité au second degré qu'il nommait « le bonheur » : héroïsme de la volonté, héroïsme de la liberté, refus acharné de l'assentiment, le tragique étant maintenu et assumé – ce qui ne veut nullement dire dépassé. Le soleil et la mort, enfin, se regardaient fixement.

⁴ Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, repris en coll. « Points essais », p. 12.

Face à ce mythe, il y a ceux qui rient de la naïveté de Sisyphe, et ce sont les esprits forts : pourquoi imaginer quelque chose d'aussi chimérique que les dieux et le roc dont ils nous chargeraient ? Il y a ceux qu'exaspère sa prétention : oser parler de bonheur ! Si le rocher de Sisyphe existe, alors le mot « bonheur » est vain – et il est indécent : il insulte la réalité des choses. Delerm au contraire est de ceux qui prennent le mythe au sérieux. Il le récrit, le trahit. La pierre de Sisyphe, c'est donc, pour Delerm, le chagrin identifié sans reste à la vie ; dans cette perspective, le bonheur n'est plus qu'un compromis passé avec le réel. On nomme « réalisme » le consentement premier et inconditionnel à l'existant, la soumission qui refuse le possible et biffe tout désir d'un autre monde⁵.

« *Fou ne puis* », disait Barthes : le fou nie le réel, et le sage l'accepte. *Sain ne daigne*, poursuit Barthes : cette rodomontade est digne du renard et des raisins verts. Reste la névrose, ce « je sais bien que je ne puis pas être heureux, mais quand même... ». Ce *mais quand même...* est le cœur battant de l'écriture de Delerm, vouée à décrire ce temps volé en douce où le malheur se fait oublier. Mais quel malheur ? Pour Delerm, le rocher de Sisyphe est une pierre tombale. Sa petite sœur, Michèle, meurt avant sa naissance – et Delerm écrit : « je suis né d'un malheur étouffé par la terre » (*BTB*, 49), constat que l'écriture transforme bien vite en : « j'ai reçu tout cela comme un héritage impalpable, comme une chance à garder sans remords. Je porte le bonheur depuis, et je n'en ai pas honte » (*PBP*, 52). Pseudo-chance, que ce « vouloir être heureux » qui s'origine dans un « devoir être heureux » ; mais le bonheur ne se décrète pas ; car malgré la naissance du petit Philippe, sa mère ne se consolera jamais de la mort de Michèle, pas plus que la France ne se consolera de son XX^e siècle raté, de cette succession historique de défaites qu'on nomme victoires, sans que les mots ne changent rien à la chose. Le prétendu bonheur de Delerm n'est donc qu'un leurre ; il respire l'air de la mort et de la culpabilité. Ce que Delerm nomme *bonheur*, Barthes plus prosaïquement l'appelle *névrose* : c'est l'obligation faite au sujet de ne pas s'effondrer dans la dépression. À la présence asphyxiante de la mort, Millet donne le goût de la merde, et Delerm celui du sucre : « beaucoup disent que le sucre est doux ; mais moi, je le trouve violent, le sucre⁶ », explique Barthes, avec une justesse sans appel. Cette violence du sucre, dont la douceur exhibée se dément elle-même, c'est l'emblème du style chez Delerm, dans son effort pour se conquérir contre la rhétorique du bonheur⁷.

Rhétorique du bonheur

Cette rhétorique mérite tout de même d'être saluée : elle a créé un poncif ; elle a su constituer pour la petite-bourgeoisie française un catalogue de sensations douces, d'intérieurs douillets, de plaisirs économiques. Delerm est très conscient de pratiquer à même la littérature une sorte de sociologie intuitive de l'objet qui sélectionne et modèle son lectorat : « Je vais en général chez des parents, chez des amis, socialement proches de ma médiocrité, dans un gîte rural – en Allemagne, à Kinzheim, sur la route des vins, une semaine trois cents francs, l'automne y est splendide et le vin nouveau succulent » (*BTB*, 33). Pour un lecteur lettré, le nom *médiocrité* est horatien et noble ; mais le très prosaïque *semaine trois cents francs*, où la construction directe transforme un groupe prépositionnel en épithète, ne laisse aucun doute. Delerm et son lecteur savent le prix des petites choses, et ce savoir structure leur perception

⁵ Sur l'évaluation et le sens politique du réalisme, voir la très stimulante analyse d'Emmanuel Terray, *Penser à droite*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2012.

⁶ Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 143.

⁷ La rhétorique est l'art de persuader le plus grand nombre. Delerm met en œuvre une rhétorique qui a su convaincre ses lecteurs qu'il était un professeur de bonheur pour temps mélancoliques. Mais dans toute écriture créative, il y a bien autre chose que de la rhétorique, c'est-à-dire que la mise en œuvre intelligente d'un projet volontaire, conscient, assumé ; cette part obscure du texte se nomme le style. L'écrivain ne cherche plus à persuader ; il se dévoile, à son insu, par les jeux formels qu'il invente.

du monde. Comme dans un dépliant touristique, le texte confronte l'idéale plénitude des sensations (*splendide, succulent*) à la modération du coût. Plus subtile est cette *ekphrasis*, chef-d'œuvre social de la petite bourgeoise cultivée :

Une coquetterie économique nous fait préférer les affiches temporaires aux reproductions vierges. Cézanne, Orangerie des Tuileries, 20 juillet-14 octobre 1974 ; Folon, Musée Ingres, Montauban, 25 juin au 5 septembre 1982. Ces dates rapprochées donnent encore plus de prix au tableau balafré de lettres. L'affiche est pour toujours au mur, et c'est du temporaire pour l'éternité. (*BTB*, 115)

Fidèle à cette extraordinaire alliance de termes (*une coquetterie économique*), l'inscription de la contingence (des lieux et des dates) dans la reproduction d'art fait de la moindre dépense une véritable plus value esthétique. La *lettre* balafré l'image : la matérialité, la circonstance s'ennoblissent ; et la chute, avec l'emploi du mot grandiloquent d'*éternité*, ne manque pas d'humour. La stratégie petite-bourgeoise fait de nécessité vertu artistique :

Le papier rouge sur le mur ne nous emballait pas, avec ses motifs à fleurettes d'autrefois, ses trous, ses auréoles. On ne le voit plus guère aujourd'hui, entre une affiche de Bonnard, un paysage de Larsson, deux piles de bouquins. (*BTB*, 37).

Le « petit prof » tient ici sa revanche : son habitus échappe à l'ironie de la grande littérature, écrite avec les canons esthétiques de la grande bourgeoise (Proust et Gide, évidemment, mais aussi Sarraute, par exemple). Delerm est l'un des rares auteurs qui donne à la préoccupation triviale et obsédante de la « déco » une dignité d'art : la reproduction (jusque ici indexée au paradigme du kitsch) devient la marque de « sérieux » culturel. Quand on a le bonheur d'admirer chez soi un *paysage de Larsson* (en réalité, une simple affiche), on peut se contenter d'un traitement modeste ... Ainsi s'explique le succès de Delerm : de petits fonctionnaires intelligents voient leurs calculs érigés en norme de goût, avec un mélange d'ironie légère et de sérieux qui définit ce qu'on pourrait appeler un humour de classe. La classe moyenne se reconnaît en Delerm ; mais le dernier tour de la spirale survient quand l'*ekphrasis* de « la déco » – qui fait de l'intérieur petit-bourgeois une sorte de « maison musée » pour petits revenus – devient la mise en abyme d'une esthétique. Delerm décrit son « vaisselier » et ce mot est à lui seul tout un programme ; « sur trois étages resserrés, c'est un fourmillement de choses à manger pour les yeux » (*BTB*, 122). Les contenants (boîtes à biscuit, à café, *etc.*) éclipsent les contenus ; les signes l'emportent sur la chose ; la consommation s'épure ; dans l'aimable fouillis des boîtes, dans leur disparate même, s'affirme la victoire toute récente du petit bourgeois sur la pénurie populaire ancestrale. Aussi le clou de la collection est-il constitué par une boîte « rétro », « la boîte de métal pour le café » offrant « à chacune de ses faces un tableau différent » :

« Le paysan boit son café. » « Le maître d'école boit son café. » « Le notaire boit son café. » « Le soldat boit son café. » [...] En cette heure privilégiée qui voit notre poilu revenir du front [...], le temps semble hésiter, mais sur la table, entre le soldat et sa femme, sa boîte de café est dessinée, ébauche d'un abyme, identité surnaturelle du plaisir au-delà des dangers. [...] C'est ça, aussi, le bonheur des cuisines [...]. (*BTB*, 122-123⁸)

L'irénisme est le fond de cette philosophie petite-bourgeoise qui, ayant gardé un peu de la mémoire du peuple, ne craint rien tant, et à juste raison, que l'histoire, la grande broyeuse des petites gens. Dans l'image rassurante qui orne les boîtes, l'histoire n'est que frôlée, et ce faisant escamotée ; l'arrière et le front communiquent par la saveur du café ; cette *ébauche d'abyme* signale de façon transparente la mise en abyme ; la glose conclusive veut attester la

⁸ Voir aussi l'évocation des images d'Épinal que l'enfant Philippe découvrait sur le tableau de sa classe enfantine : « on parlait de réalité, sur ces images qui montraient la vie des gens ; je me cachais *dans la réalité* » (*BTB*, 140, je souligne). De lui-même, le lecteur aura corrigé le *lapsus calami* de l'écrivain : car c'est bien l'*irréalité* de cette représentation idéalisée qui sert de refuge à l'enfant, et de refuge *contre* la réalité.

réalité si problématique de ce *bonheur des cuisines*, comme si le bonheur fût jamais affaire de décor, d'atmosphère et d'aménagement des territoires intimes... L'esthétique de la réclame veut que les objets aient une âme ; le penseur sait qu'ils ont un coût, une idéologie, des fonctions. En douce, Delerm congédie la posture critique ; loin, très loin de Barthes et Baudrillard, il récrit ses mythologies soigneusement évidées, où les objets seraient enfin des présences qui, elles, ne mentent pas...

Des matières et des hommes

Essayons de réunir en faisceau les stylèmes de la prose cadencée du bonheur ; et commençons par cet insistant désir de renvoyer, au moyen de caractérisants massivement adossés à leur support, chaque chose à sa matière, sa forme et sa couleur pour en attester l'origine naturelle et la consistance ontologique : « de la bière un peu rousse dans un pot de grès frais » (*BTB*, 25) – et c'est ici le *grès frais* qui compte, qui affirme le droit du pot à exister comme pot dans la description. Certes, la curieuse modalisation *un peu*, portant sur *rousse*, aère la densité matérielle du réel ; elle témoigne, au cœur même des choses, de l'existence d'un art subtil du dosage : « un gros fauteuil bien rembourré, éventré *juste ce qu'il faut* – une poignée de paille au travers du velours, sur un des accoudoirs ; *tout juste un peu de rêche* agaçant sous les doigts pour mieux sentir la caresse distante du velours passé de l'ensemble » (*BTB*, 23, je souligne). Le fauteuil porte la mémoire et donc la preuve de la violence du monde – mais plus dialecticien que le plus madré des hégéliens, il transforme cette négativité diffuse (l'*éventré*, le *rêche*, le *passé*) en surcroît de plaisir. Le fauteuil devient une matière enchantée – qui enchante la tristesse du monde dont il émane. Les choses font état de leur souci de contribuer au bonheur des hommes – les aidant à maximaliser l'innocent profit qu'ils tirent d'elles. Sur « les couettes en patchwork », « les lits profonds de merisier » (*BTB*, 27) planent le souvenir, par l'intercession de l'adjectif *profonds*, des fantômes baudelairiens ; ils dissipent l'oppressant effet de catalogue par correspondance donné par les mots *patchwork* et *merisier*, que personnellement, je ne rencontre que dans les éphémères chefs-d'œuvre de la Redoute⁹. Delerm s'assure que jamais la quantité de qualité ne vienne à manquer : dans cette notation, « la rampe en néon est montée au grenier. Une suspension en osier l'a remplacée » (*BTB*, 121), l'association de la *suspension* et de l'*osier*, du terme juste et de la matière naturelle, signale sans contestation possible le bien fondé de cette substitution. De même, dans cette attaque de phrase « Sur la table de pin anglais, dans le désert-silence de l'après-midi » (*BTB*, 121), la surcharge de caractérisation (la *table* est en *pin*, et le *pin* est *anglais*) est patente¹⁰ ; elle produit le même effet que le trait d'union de cet étonnant *désert-silence*, qui amalgame en une expression unique les éléments d'une atmosphère gorgée de son propre néant. En lisant ces mots, on comprend que la phrase épouse la construction de l'espace domestique, qui modèle l'architecture intime de toute une vie ; ces deux gestes parallèles, ces deux « arts de faire » (une phrase et un intérieur) obéissent au même et légitime désir de conjurer la mort : empiler les mots comme on s'entoure d'objets, de fétiches, de matières, de sensations, pour faire échec au temps, à l'industrielle souris qui ronge tout. L'écrivain, faut-il le rappeler, aime à représenter son couple sous le sobriquet de Mr et Mrs Mouse...

⁹ Voir aussi la « panier allongée d'osier tressé », les « abat-jour de toutes laines » (*BTB*, 37), les « rideaux de dentelle ajourée » (*BTB*, 106), la « table de bois blond » (*BTB*, 107), « table ronde en merisier » (*BTB*, 111), la « robe de velours rose passé » (*BTB*, 113), etc.

¹⁰ Autres exemples de cette obsession épithétique : « la tarte au citron meringuée », les « tourtes fromagées » (*BTB*, 26), le « quatre quarts marbré » (*BTB*, 106) et même « un bocal de cerises au naturel » (*BTB*, 124), comme si les cerises ne pouvaient pas n'être... que des cerises : il semble que sans ce cortège de qualificatifs, ce surcroît de précision, *tarte*, *tourte* et autres gourmandises perdent leur intégrité et leur dignité d'étants. Dans l'effort pour atteindre le ton juste, le nuancier chromatique de Delerm recourt aussi largement à la caractérisation : « vert amande léger », p. 41, « feuilles ambre-jaune », p. 64, « bouffon jaune safran, rouge framboise », p. 91, « cagoule bleu slave », p. 103, etc.

Dans cette confiance faite à la réalité extérieure, espace naturel ou humainement aménagé, je vois l'humble conscience d'un homme qui se sait *in fine* impuissant à vaincre le malheur omniprésent : « dehors c'est doux qu'il fasse froid, dedans le feu jaune et bleu chante, sur les coussins de soie prune affaissés le temps ne passe pas » (*BTB*, 24). Il faut le *feu* et le *coussin*, mais surtout il faut ces qualités qui spécifient l'être et le font aimer (*feu jaune et bleu, coussin de soie prune*) pour que le sujet s'abandonne à l'illusion de la paix ; alors l'opposition du mal et du bien, cette grande dichotomie métaphysique que Delerm appréhende toujours sous les espèces subjectives du « bien être » et du « mal être », est maîtrisée ; elle s'incarne dans la frontière qui idéalement sépare l'extérieur et l'intérieur. Le sujet éprouve la consistance de son enracinement en son site contingent (le fauteuil), puis essentiel (le soi) : dans le « coussin de soie prune », la *soie* et la *prune* importent plus que le *coussin*, car ils sont l'indice sensible de l'efficace d'un petit être coussin venant au secours d'un plus petit être Delerm dans sa lutte contre le grand être malfaisant du temps qui passe, de la vieillesse, du déclin, de l'abandon, de la mort. Le syntagme *de soie prune* est l'indice minuscule qu'une sorte de victoire dérisoire et précieuse contre le temps est possible ; à cette expérience, Delerm donne le nom de « bonheur ». C'est évidemment un abus de langage.

Les hypallages ont pour effet de créer, par un artifice de syntaxe, des liens entre référents contigus : chez Proust comme chez Delerm, il s'agit de surmonter, en faisant jouer « les anneaux nécessaires d'un beau style¹¹ », l'arbitraire des proximités, le déficit ontologique des coprésences dans un espace indifférent à leur apparaître ; tel est bien l'enjeu de l'hypallage, qui rédime le réel de son déficit originel de cohérence et de signification. Citons ce relevé, tiré du chapitre « C'est bien, dans les cuisines » : « le *studieux* plaisir » (*BTB*, 119), « le *matinal* bien-être des cuisines » (*BTB*, 120), « quelques mots *ensommeillés* » (*BTB*, 120), « le fond de manufactures *austères* » (*BTB*, 122), « l'immobilité *sucrée* des heures » (*BTB*, 123). En introduisant une isotopie différente de celle du substantif, l'adjectif, provoque un effet vite dissipé d'incohérence : le cotexte répare l'apparente absence de motivation entre les mots en invitant le lecteur à retrouver le lien qui manque, à unir sentiments et sensations, vie intérieure et réalité extérieure. L'hypallage oblige à penser ensemble ce qu'une approche non poétique, purement analytique, du réel disjoindrait. La recherche d'effets de solidarité, le désir d'amortir les tensions et de fondre l'hétérogène dans et par le nappé d'une vivante harmonie sont des traits caractéristiques de l'art de Delerm, que met en relief cette description très « réflexive » de la bibliothèque familiale :

Tout un mur de bouquins, dans la feinte modernité des rayonnages laqué blanc. Livres de poche pour la plupart, ce sont les plus vivants. Leurs couleurs disparates, criardes quelquefois, s'accordent étrangement dès que leur nombre abolit les contrastes. (*BTB*, 38)

Devenue texte, la réalité se présente sous la forme d'un réseau de signes épaissi, résistant aux attaques de l'*à quoi bon...*¹² J'esquisse ici à grands traits une poétique de la matérialité chez Delerm qu'il faudrait bien sûr compléter : en limitant l'enquête à quelques aperçus sur le nom et ses expansions¹³, j'attire l'attention sur ce matérialisme qui exige du nom (toujours précis), des caractérisants (souvent copieux) qu'ils construisent la représentation d'un réel faisant droit aux demandes de tous ordres (éthique, affectif, émotionnel, métaphysique) que lui adresse l'écrivain. Ne résistant pas toujours aux clichés, gorgée d'allusions littéraires et d'explicites références culturelles, la prose poétique de Delerm se présente comme un piège à capter le devenir – et ses infinies irisations : nommer le temps, en posséder le déroulement, en

¹¹ Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre tomes sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « la pléiade », t. IV, p. 468.

¹² Sur le sentiment de la vanité comme pierre de touche de l'existence, voir l'essai magistral de Jean-Luc Marion, *Le Phénomène érotique – six méditations*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Figures », 2003.

¹³ On appelle « expansion » du nom tous les éléments facultatifs du groupe nominal : adjectif épithètes, complément du nom, relatives adjectives, GN apposés.

indiquer la fuite (pour mieux la retenir), assister aux remontées douces amères du souvenir, c'est en quelque sorte transformer l'incessante altération subie par le sujet (par la force des choses, *vieillissant*) en objet de contemplation : vieillir en phase avec son fauteuil, ses affiches, son vaisselier, et non pas seul, comme un rebut de l'existence, mais comme un petit atome participant à la loi universelle, ce n'est plus tout à fait vieillir : c'est consentir à vivre. Dans la prose doucement enjouée de Delerm, le monde, cette machine de guerre, se métamorphose en spectacle où le poète affolé s'apaise ; il passe en revue, à longueur de textes, ses dispositifs pour tenir la mort à distance ; et rien ne le montre mieux que le *topos* sans cesse réapparaissant de ce que Proust nommait la « poésie de l'hivernage¹⁴ ». À l'extérieur, le réel hostile ; et vu de l'intérieur, dans la tiédeur de la réclusion, tous les signes de l'agression (froid, humidité, *etc.*) s'inversent en couleurs, effets de lumière, contrepoints idéalement réconfortants. À l'évidence, la poésie de Delerm est conçue comme une « police d'assurance » contre tous ces dangers qu'il ne mentionne que pour les prévenir. Cette légitimation, par la voie esthétique, de cette aspiration à la sécurité est sans doute aussi l'une des explications du « succès-Delerm ».

Déconstruction

Mais il faut aller outre. L'écriture de Delerm est semblable au travail de Pénélope : par fidélité à ce qui l'inspire, elle défait obstinément ce qu'avec une candeur touchante elle s'acharne à tisser, la trame d'un bonheur à hauteur d'homme – j'entends d'un homme résolu à rester modeste. Pourquoi cette rage destructive me semble-t-elle plus forte et plus vraie que le patient échafaudage du bonheur ? Cette fureur, aussi calme qu'efficace, apparaît entièrement désintéressée : elle n'a rien à gagner à s'énoncer, et tout à perdre. Elle a la gratuité d'un désespoir qui ne veut plus donner le change. Le tableau I, inaugural, se présente comme « un ralenti de bonheur impressionniste ». Parce que « le propriétaire a posé sur la vitre un papier adhésif prosaïque à peine translucide – pour protéger quelle vague intimité ? » (*BTB*, 15), Martine et Vincent, vus depuis la cuisine, apparaissent légèrement floutés, floutés, mais heureux. En cette limpide et belle mise en abîme, la transparence illusoire de l'écriture de Delerm se donne à lire ; mais plus qu'à la fausse simplicité du dispositif optique, l'intérêt d'une telle épiphanie tient à ce constat sans appel : le bonheur advient quand Philippe s'absente ; là où il est, le bonheur n'est pas ; et quand le bonheur est là, c'est lui qui n'y est plus. Son retrait a transformé l'espace en scène, et le locuteur en spectateur. Jamais, le mot *bonheur* ne correspond à une expérience intérieure, vécue : c'est une glose, un commentaire – qui renvoie à une subjectivité partiellement amputée ; car regarder les autres, ce n'est pas vivre¹⁵. Et c'est alors que Delerm, avec une émouvante sincérité, avoue l'étendue de son désarroi :

Je dis le nom de mon bonheur ; il me fait peur soudain, et me donne la chair de poule. Tant pis. Vous êtes là, tout près, vous ne me voyez pas. Pourquoi est-ce si triste à prononcer, ces mots soudain désemparés, soudain si frêles et menacés ? Je les répète malgré moi, c'est le bonheur, et tu me vois soudain, ton regard me délivre. (*BTB*, 16)

Martine, le nom de son bonheur¹⁶... La femme vit, l'homme s'effondre : de quoi, de qui a-t-il peur, *exactement* ? Peur de perdre celle qu'il regarde ? Peur d'avouer que tout bonheur est pour lui depuis toujours déjà perdu ? Mais Eurydice délivre Orphée de l'enfer des questions insolubles. *Regard* fait écho à *désemparé* : ces mots ont la même origine militaire (car qui *regarde* garde *deux fois* ; et ce qui *empare* défend et fortifie). Dans ces deux mots, le préfixe

¹⁴ À la recherche du temps perdu, *op. cit.*, I, 49. Sur ce topos, voir aussi *BTB*, 37, 40, 41, 97.

¹⁵ Ce point peut être jugé discutable. Au nom de quoi le plaisir de l'acteur serait-il considéré comme plus fort que celui du spectateur ?

¹⁶ La périphrase de la page 16 s'éclaire à la page 160, la fin du livre répondant à son début : « Vincent, Martine, je vous aime, je dis c'est ça le nom de mon bonheur » (*BTB*, 160).

(intensif dans *re-gard*, négatif dans *dés-emparer*) n'est plus perçu et pourtant continue souterrainement d'agir : le passage du nom décoloré de *peur* à la notation précise *la chair de poule* atteste déjà l'intensité de la scène ; elle s'inscrit encore dans la répétition du morphème *si* et de l'adverbe *soudain* ; elle sourd de l'abîme que creuse la parataxe entre la première proposition : *Vous êtes là, tout près*, et la seconde : *vous ne me voyez pas*. Déliaison, intensité, répétition : c'est la scénographie émotionnelle de l'angoisse. Le nom *bonheur* n'embrasse qu'une peur mutique, sans âge et sans raison. Ce sont ces quelques lignes blanches que la débauche des couleurs et des sensations s'efforceront, dans les tableaux qui suivent, de recouvrir ; mais jamais elles ne parviendront à faire oublier la voix apeurée de l'enfance revenue et qui sait depuis toujours que ces quatre mots si simples – *c'est le bonheur* – ne la concernent en rien. Au fil de ce texte inaugural, les marques de subjectivité s'amenuisent (*je ne serai jamais plus heureux, mon bonheur*) jusqu'à se réduire à un pur présent sans présence : *c'est le bonheur*. Le présentatif *c'est* fait exister quelque chose à quoi le locuteur n'a pas eu part.

« Tu es heureux, tu es en faute. Voilà ce que certains me disent, et je ne les crois pas » (*BTB*, 18¹⁷). Et de fait, comment les croire ? Delerm, *heureux* ? Le piège du langage fonctionne à plein ; les autres, toujours pharisiens, veulent dire qu'il est immoral d'être heureux, et plus encore de le dire, quand le monde est ou prétend être malheureux. Pourtant, c'est dans la bouche de l'autre que l'écrivain place la vérité qui tout entier le résume : *tu es en faute*. Cette culpabilité dépose son stigmatisme sur la maison familiale, dont la description peu engageante a de quoi faire fuir tous les agents immobiliers de la région :

J'habite un joli bourg en Normandie [...]. Mais non. Dans ce décor affriolant, ma maison s'est choisie la rue la plus austère : toute droite et pluvieuse, de la poste à la gare en chapelets serrés, cubes de briques rouges, coron sans crassier, c'est l'ennui gourde et la curiosité stagnante – d'affreux camions font vibrer les carreaux dans l'abrutissement des après-midi sans échos. (*BTB*, 33-34)

La maison est humide ; à chaque pas, elle se rappelle à ses habitants : « tout est problème, aspérité – tout est présence » (*BTB*, 35). La phrase crée une équation entre *présence* et *problème* ; comment croire, dans ces conditions, à l'affirmation du bonheur ? Dès le début, la confiance que nous pourrions avoir en cet adorable trompe-l'œil de petite maison normande est délibérément sapée. Véritable porte-parole de son auteur, la maison, symbole de celui qui l'habite, livre la clé du texte : « ma maison est coquette ; elle aime bien qu'on aime ses défauts » (*BTB*, 36). C'est pour ses défaillances que Delerm veut être aimé. Dans son univers, c'est toujours l'autre qui a raison, qu'il s'agisse de Martine-Eurydice, de la maison, des amis mal intentionnés : Delerm ne saurait dire la vérité sur son propre compte, et il faut que ce soit l'aimée ou l'ennemi, le lecteur peut-être, qui révèle la faille de son bonheur et en porte la responsabilité, sinon éthique, du moins énonciative.

La sagesse dans le malheur

À Bruges, les Delerm reconnaissent « la maison plus forte que la vie, plus haute que le temps, l'étouffante demeure magicienne d'où l'on ne sort jamais » (*BTB*, 65). Cette maison, c'est le malheur. On n'en sort jamais, même quand on prend un taxi londonien avec le petit Vincent : « il y a comme un danger qui plane, des phrases mystérieuses que le chauffeur peut prononcer, le risque d'être tout à coup très gauche et décontenancé » (*BTB*, 61). Contre cette peur permanente d'être agressé par un réel plus fort que soi, et qui gagne à tous coups, aucun plaisir ne tient. La partie est inégale, l'adversaire est trop fort. Delerm a mis en mots le « résistancialisme éthique » de la petite bourgeoisie française ; dignement, on donne le

¹⁷ En terme de sociologie bourdivienne, Delerm occupe et s'aménage dans le champ la place laissée vacante car dépréciée de l'éloge du bonheur quotidien.

change, on se rassure. Le « on est malheureux comme les pierres » devient : « on n'est pas si malheureux que cela » qui devient enfin : « c'est le bonheur ». En littérature comme en politique, il faut maquiller les défaites en victoire et faire croire qu'on a résisté quand on a renoncé. Le refus énergique de tout héroïsme de la transgression, de toute posture à la Bataille est la condition même de ce génie du faux semblant : « On n'est pas assez forts pour descendre si loin, pour rejoindre la jeune fille au plus profond de sa lumière aveugle, dans l'eau de son rêve étouffé par les murs de bois lourd » (*BTB*, 66). Aller jusqu'au fond ou au bout du malheur, s'en abreuver pour se régénérer, c'est précisément le projet de l'homme qui veut être heureux ; mais pour Delerm, rien de tel : « nous aimions bien notre tristesse et ses couleurs d'automne » (*BTB*, 74). Ou encore : « Je suis bien dans mon mal de vivre » (*BTB*, 94).

La posture modeste de Delerm valorise la réconciliation sage et anti-héroïque avec la finitude :

Très tôt, je sens que le monde ne peut tout exiger de moi. Il veut que je le porte, que j'épouse son poids. Plus tard, je sais qu'il faudra m'en délivrer, que cette nécessité-là sera ma morale. (*BTB*, 57)

Le monde ne peut pas tout exiger de moi parce que je suis incapable d'en assumer tous les aspects. C'est pourquoi le bonheur selon Delerm est un anti-intellectualisme résolu : « comprendre me casse les pieds, et m'empêche de regarder » (*BTB*, 152). Le voir, pour Delerm, se dissocie du savoir et le récuse : « chaque vallée soumise à l'érosion spectaculaire d'un torrent est un peu moins une vallée couleur de son talent singulier et magique, couleur de mes bonheurs, de mes chagrins qui veulent doucement dormir au creux de leur décor, sans savoir, sans chercher » (*BTB*, 152). Aux antipodes du regard savant qui, pour se rend maître et possesseur du réel, accepte de dépouiller le monde de l'écorce sensible, affective, humaine dont le recouvrent nos regards, le regard contemplatif de Delerm cherche et recherche l'accord, la confusion avec la chose, moins posée comme un objet qu'aimée comme un prolongement ou un enveloppement du sujet. La poétique de Delerm relève d'une mystique sensualiste. Elle promet une communion dans l'immanence, ce qui la distingue de celle de Bobin. Dormir « sans savoir, sans chercher » ; cet abandon au sommeil, Delerm le nomme *légèreté* : « Léger ; souvenez-vous, c'est le contraire de lourd, non celui de profond » (*BTB*, 158), dit-il, avec le sentiment légitime de marquer un point. Ne plus agir, et lâcher prise. Dans le sommeil quasi hamletien de Delerm (« *to die, to sleep ; / no more ; to die, to sleep ; / to sleep : [...] perchance to dream* »), le sujet se purge de tout orgueil épistémologique, de toute fanfaronnade éthique, de tout rêve d'action superflu ; il se fait inconsistance pour mieux s'unir à l'inconsistance du monde ; mais ce rêve n'est-il pas celui de l'amour même ? De nos fragilités conjuguées (celle du moi et du monde, de l'homme et de la femme, de l'adulte et de l'enfant) naîtra une force. Et si c'était vrai ?

Dormir, rêver : cette participation minimale à la vie suffit à combler l'enfant qui s'était cru voué à la séparation d'avec les choses : « tu regardes la vie mais tu n'y entres pas » (*BTB*, 104) dit Philippe à Martine, définissant ainsi, par cette phrase étranglée, la blancheur d'un désastre enfantin sur lequel le texte reste muet. Il y a « le bonheur de la danse et la mélancolie d'être juste à côté » (*BTB*, 109) : cette mélancolie, c'est la place fixée par le destin à ces enfants tristes. Derrière sa vitre, l'enfant Martine de la « rue Marcadet » écoute « monter les derniers cris trop forts des jeux qui vont finir » (*BTB*, 112). Résumée par Honfleur, la vie pourrait être ce « magasin de porcelaine » où l'on s'étonne « de n'avoir rien cassé » (*BTB*, 126). Les très faibles intensités delermiennes sont celles où la porcelaine fragile redevient miraculeusement la pâte argileuse et fluide des jours, qui appelle un toucher léger, une caresse euphorique : alors, il est permis d'embrasser le monde sans avoir peur de le briser, et on peut se consoler de ne pouvoir ni le recréer, ni le transformer.

Conclusion

Les gens qui se croient intelligents croient que Delerm est bête ; et les gens qui se croient moraux le trouvent immoral ; et ceux qui s'imaginent courageusement engagés dans le monde le disent dégagé. Idiot, immoral et désinvolte : voilà trois traits qui forcent sinon le respect du moins la sympathie. La bêtise de Delerm est celle de tout écrivain qui affirme sans rire : « chacun est comme moi, je pense » (*BTB*, 60), parce que le propre de l'écrivain et d'offrir sa singularité en exemplarité. Un écrivain n'écrit jamais que pour celles et ceux qui lui ressemblent ; il ne se donne ni la peine ni le ridicule de vouloir convaincre ou convertir ; ceux qui l'aiment prendront train, et les autres restent à quai, au seuil de la lecture. C'est pourquoi un style est comme un charme : il n'agit que sur ceux qui en portent la formule inconsciente en eux. Pour un écrivain français, Delerm a une conscience très nette du pouvoir limité de la littérature : « quelqu'un de malheureux a dit qu'après l'amour on était triste. La phrase a traversé les siècles, et c'est un peu dommage » (*BTB*, 127). Voilà le seul pouvoir des mots : aggraver le malheur du monde ; la déontologie de l'écrivain oblige donc à la pudeur ; pas question d'en rajouter et de nommer *malheur* le malheur, comme si cette tautologie béotienne aidait à vivre. Delerm préfère appeler *bonheur* ce malheur avec lequel chacun vit tant bien que mal. Telle est la petite et très exigeante hygiène d'un auteur qui veille à ne pas empirer l'état des choses. Que reste-t-il à l'artiste, dans ces conditions ? « Entre le désir du vin chaud et le plaisir qu'il sait donner, il y a toute une page blanche à parcourir comme un chemin de neige » (*BTB*, 60). Entre la puissance et l'acte, entre le désir imaginé et la sensation éprouvée, l'art intercale l'effort d'une analyse, d'une description, d'un texte poétique ; le froid chemin de neige mène à la chaleur du vin, comme l'ascèse mène au plaisir ; celui-ci récompense l'attente, la suspension provisoire et volontaire du bien être au profit d'un travail. Rien de politique dans cette éthique qui jamais n'arrache son plaisir aux choses, mais le reçoit d'elles, le partage avec elles, avant de l'offrir aux lecteurs.