



HAL
open science

Le Corps-laboratoire. Plasticité et intermédialité du Je chez Chloé Delaume

Eugénie Peron

► **To cite this version:**

Eugénie Peron. Le Corps-laboratoire. Plasticité et intermédialité du Je chez Chloé Delaume. Litté-
ratures. Université de Limoges, 2024. Français. NNT : 2024LIMO0041 . tel-04729764

HAL Id: tel-04729764

<https://theses.hal.science/tel-04729764v1>

Submitted on 10 Oct 2024

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.



Université de Limoges

ED 654 - Littératures, Sciences de l'Homme et de la Société (LSHS)

EA 1087 – Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC – UR 13334)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Langue et littérature françaises

Présentée et soutenue par
Eugénie Péron-Douté

Le 5 juillet 2024

Le Corps-laboratoire
Plasticité et intermédialité du Je chez Chloé Delaume

Thèse codirigée par Chloé CONANT-OUAKED (Université de Limoges) &
Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Sorbonne Université – Paris IV)

JURY :

M. Pierre BAYARD, Professeur Émérite, FABLITT, EA 7332, Université Paris 8
Mme Chloé CONANT-OUAKED, Maîtresse de conférences, EHIC, EA 1087, Université de
Limoges
Mme Dawn CORNELIO, Professeure, University of Guelph, Canada
Mme Anne CREISSELS, Professeure, AIAC, EA 4010, Université Paris 8
Mme Claire LAHUERTA, Professeure, CREM, EA 3476, Université de Lorraine
Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeure, REIGENN, Sorbonne Université,
Paris IV



Aux survivant·e·s

À Jehan

Et aux fantômes

À Moon

Depuis les origines de la littérature, c'est vers le Je et sa subversion que les écrivains ont dirigé toutes leurs expériences. De cette subversion, l'autofiction est désormais l'ultime laboratoire : le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je. Mais ce laboratoire n'est pas celui d'un savant fou : les expériences qui y sont menées portent bien au-delà de la littérature.

Chloé DELAUME, *La Règle du Je*, Paris, Éditions PUF, 2014.

Chloé dormait. Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur crème de sa peau, mais, pendant son sommeil, ce n'était pas la peine et les taches rouges de ses joues revenaient.

Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

*Naun,
l'être n'a pas de corps,
c'est l'homme,
 l'aume,
qui a un corps,
l'être n'est qu'un mot
 un mot
 un mot
 un mot
utilisé pour désigner
la chose qui est
 l'aume*

[...]

Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), Paris, Éditions Gallimard, 2017.

Remerciements

Je remercie mes codirectrices de thèse Chloé Conant-Ouaked (FLSH de Limoges) & Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université Paris-Sorbonne, Paris IV) pour leur regard, leur lecture et leurs conseils.

Je remercie les membres du jury – Pierre Bayard, Dawn Cornelio, Anne Creissels et Claire Lahuerta – qui ont accepté de lire mon travail et d’être réunis en vue de cet échange.

Je remercie Chloé Delaume. Merci pour cette rencontre et ces échanges. Merci pour sa confiance et ce lien qui est devenu amical après avoir été professionnel, pour toutes les ressources qu’elle a accepté de partager avec moi : ses créations musicales, scénaristiques, ses nouvelles, son livre inédit *Vous aimez beaucoup voyager* coécrit avec Dévastée, ses archives, sa penderie, son logement, ainsi que les différentes versions de son ouvrage *Pauvre Folle* dont j’ai pu suivre l’intégralité du processus de construction. Je remercie Chloé Delaume de m’avoir permis de découvrir l’intégralité de son univers, de m’avoir ouvert sa porte et donné ses clefs.

Je remercie l’équipe de l’Université de Limoges, plus particulièrement de la FLSH, plus spécifiquement encore de l’École Doctorale Littératures, Science de l’Homme et de la Société, ainsi que du laboratoire EHIC pour avoir soutenu ma recherche en m’accordant le contrat doctoral avec enseignement.

Je remercie Alexandre Gefen (Université Sorbonne Nouvelle, Paris III), Lionel Ruffel (Université Paris VIII), Laurent Milesi (Shanghai Jiao Tong University) et Michelle Bacholle (Eastern Connecticut State University) pour avoir témoigné tout leur intérêt envers cette recherche.

Je remercie les deux personnes qui ont (re)lu l’intégralité de ma thèse, Jehan Colette (mon pilier depuis dix ans, philosophe, littéraire, mon inconditionnel) et Martine Doutey (ma mère, qui m’a toujours appris à être libre, à me battre et qui, en tant que comédienne et écrivaine, m’a transmis son savoir et son amour du théâtre – tant théorique que pratique – de l’écriture, des mots et de la littérature).

Je remercie les diverses personnes, chercheuses et chercheurs pour m’ avoir permis d’ enseigner dans différentes Universités (Arts plastiques à Paris VIII, Écriture créative à Guelph University, Études de genre à Limoges et Paris-Est Créteil, Littérature à Paris III Sorbonne Nouvelle) + de mener deux séjours scientifiques à l’ étranger (à Guelph University et à University of Tartu) + de participer à deux résidences de recherche (« Les Nouvelles formes de performativité » à l’ Université des Arts de Targu-Mures et « Les sources au travail : galerie-anti-galeries » au Centre Pompidou, Paris) + de m’ investir dans divers projets scientifiques, que ce soit la revue *Écriture du soi-r* (pour laquelle je fais partie du comité éditorial), Efigies (l’ association des jeunes chercheuses et chercheurs en Études de genre dont j’ ai fait partie du bureau pendant plusieurs années), et des projets ICI (Intermédialité Créative et Inclusive) & Point·e Médian·e (dont j’ étais chercheuse associée) + d’ organiser quatre événements scientifiques (une journée d’ études, des doctorales, deux colloques internationaux) + de donner plus d’ une trentaine de conférences lors de séminaires, journées d’ études, colloques internationaux, congrès en France et à l’ étranger + de publier pas moins d’ une douzaine d’ articles, actes de colloques et chapitres d’ ouvrages dans des revues à comité de lecture + de valider diverses formations dans le parcours doctoral (dont une sur « Les mouvements sociaux dans la littérature contemporaine française » à Oxford University) + de codiriger l’ ouvrage collectif *Un Herbiier Queer* + de préparer la publication de mon premier roman.

Je remercie, par ordre alphabétique, celles et ceux qui ont relu un extrait ou un chapitre de ma thèse, Vivien Bessières (Maître de conférences en littérature et création littéraire à l’ Université de Limoges, pour son soutien et ses recommandations), Kevin Bideaux (Docteur en arts et études de genre de l’ Université de Paris VIII – spécialiste de la couleur rose¹ – dont le regard précis, novateur et ingénieux m’ a été une aide précieuse), Camille Bouzereau (Docteure en Sciences du langage, lorsque la littérature, le politique, l’ entraide et le féminisme sont réunis), Isabelle Carrel (quand le passé rime avec le présent et qu’ il offre une réflexivité sur l’ écriture), Julien Daillère (Docteur en études des arts de la scène et Dramaturge – spécialiste de la représentation du système digestif² – dont nos échange ont littéralement *nourri* mon travail), Brice Dubat (pour sa curiosité, son intérêt, son regard, ses lectures, ses questions, ses conseils),

¹ Kévin BIDEAUX, *La Vie en rose : petite histoire d’ une couleur aux prises avec le genre*, thèse sous la direction de Hélène Marquié, Université de Paris VIII, 2021 ; Kévin BIDEAUX, *La Vie en rose*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023 ; site officiel de l’ artiste-chercheur : <https://www.roseincorporated.net/>

² Julien DAILLÈRE, *Penser les processus de création et réception de l’ œuvre scénique à travers la métaphore du système digestif*, thèse sous la direction de Catherine Mayaux et de Soron Ion Crisan, Université de Cergy-Pontoise et Theatre University of Târgu Mureș, 2018.

Matthieu Freyheit (Maître de conférences en études culturelles à l'Université de Nancy, poète et éditeur aux éditions de La Crypte, qui m'a soutenu dans mon écriture romanesque que j'ai mené en parallèle du doctorat), Aurélie Huz (Maîtresse de conférences à l'Université Paris Nanterre, qui m'a conseillé et épaulé dans la dernière année de thèse), Constance Laisné (pour son soutien, son intellect, son amitié et sa sororité sorcellaire), Juliette Masquelier (Historienne à l'ULB dont la gentillesse et la bienveillance sont à l'image de sa méticulosité et de son intégrité), Ronmi Pécot (pour son féminisme, ses engagements, son attrait pour les mots, son humour et ses chansons), Emma Peltier (Docteure en urbanisme¹, pour ses recommandations, son entendement, sa sensibilité et sa sororité), Sylvestre Péron (mon père, qui en tant que bibliophile m'a transmis son goût des livres, des illustrations, des bandes dessinées et de l'édition, merci également pour son jeu de colorisation), Hervé & Yolande Péron (mon oncle et ma tante qui témoignent constamment de leur intérêt intarissable), Julien Record (pour son regard pointu, ses échanges improvisés, le hasard des belles rencontres et ses conseils en or), Jean-Baptiste Richard (Docteur en arts du spectacle², passionné du travail delaumien, aux analyses fines et aux formulations saisissantes), Camille Rouquet (Maîtresse de conférences en arts visuels des pays anglophones à l'Université de Cergy dont la prévenance, la bonté, l'altruisme sont dignes de son esprit scientifique), Julie Peruch (doctorante en anthropologie à l'EHESS³ dont le partage et l'entraide riment avec sa sensibilité et sa réflexion), Morgan Wszelaki (pour son regard philanthrope, sérieux et généreux).

Je remercie également Gwendal Péron (mon merveilleux cousin, génie de l'informatique) qui m'a offert son aide afin de mettre en ligne – et à disposition des membres du jury de thèse – des fichiers nécessaires, accompagnant cette recherche, consultables par le biais d'un QR Code.

Je remercie les membres de mon CSI, Sophie Anquetil (Maîtresse de conférences en sciences du langage à l'Université de Limoges), Simon Dansereau-Laberge (doctorant en recherche-création à l'Université de Paris VIII⁴, pour nos conversations sur la recherche-création et la recherche-action) et particulièrement le chercheur et critique littéraire Alexandre Gefen (CNRS

¹ Emma PELTIER, *De marge en marge, les mobilités au centre du quotidien des femmes « roms »*, thèse sous la direction de Caroline Gallez, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2023.

² Jean-Baptiste RICHARD, *Spectacle, spectatorial, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, thèse sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, 2019.

³ Julie PERUCH, *La Fabrication des films de fiction dans l'industrie du cinéma français*, thèse sous la direction de Jean-Bernard Ouedraogo, EHESS de Paris, en cours.

⁴ Simon DANSEREAU-LABERGE, *L'Analyse contrefactuelle appliquée aux études littéraires : quand le ludique interroge la frontière entre fiction, vraisemblance et réel*, thèse sous la direction de Pierre Bayard, Université de Paris VIII, en cours.

et Université Paris III Sorbonne Nouvelle) d'avoir témoigné tout son intérêt envers ma recherche et pour ses divers échanges, son appui, ses rencontres à la BNF et lors de colloques, ses conseils qui ont ponctué mes dernières années de thèse.

Je remercie l'équipe Praxitèle du laboratoire du Crem de l'Université de Lorraine à Metz, notamment les Professeur·e·s Bruno Trentini, Aurélie Michel et Claire Lahuerta pour m'avoir attribué le poste d'ATER. Merci à cette équipe chaleureuse, bienveillante, incluante et généreuse.

Je remercie l'équipe du College of Arts et du School of Languages and Literatures at Guelph University, et plus particulièrement la Professeure Dawn Cornelio qui a œuvré à me faire venir, dans une période incertaine de (post-)covid (lors du premier semestre de 2021), en tant que Visiting Independant Research Student, ainsi que ses collègues, notamment la Professeure Frédérique Arroyas et la Directrice du département Margot Irvine, pour les échanges scientifiques ainsi que les découvertes de Guelph et d'une partie de l'Ontario. Je remercie toute l'équipe avec qui j'ai eu la chance de mettre en place des cours en écriture créative en Master de Langue et littérature francophone, je remercie les étudiant·e·s pour leurs échanges, leurs productions et la manière qu'ils ont eu de m'intégrer à la vie du campus.

Je remercie l'équipe du département d'Arts Plastiques de l'Université de Paris VIII, tout autant les enseignant·e·s que les étudiant·e·s. Merci notamment à Alissone Perdrix, Fabienne Flambard et Thomas Levasseur pour l'attribution de charges de cours en théorie de l'art contemporain et pour la direction de l'atelier de pratiques artistiques « Dessin, performance et installation » auprès des licences d'arts plastiques. J'ai eu la chance de travailler pendant toutes les années de thèse (2019-2023), dans un esprit « hérité de Vincennes », c'est-à-dire en autonomie, d'être dans la transmission et le partage de savoirs, d'établir un rapport de confiance, d'échanger des fous rires et de littéralement faire œuvre avec les étudiant·e·s.

Je remercie l'équipe du département « Littérature et Linguistique françaises et latines » de l'UFR « Littérature, linguistique et didactique » de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle notamment Marie Sorel, Bénédicte Milland-Bove, Nathalie Kremer et Maria Candea, qui m'ont attribué des charges de cours auprès des licences de littérature pendant deux années universitaires (2019-2021). Merci aux étudiant·e·s qui étaient nombreux à vouloir assister à mes cours. Merci pour votre présence, votre enthousiasme, votre énergie et vos mots.

Je remercie l'équipe de Department of Romance Studies at the University of Tartu et plus spécifiquement le Professeur Tanel Lepsoo pour m'avoir fait venir en Estonie, présenter mes recherches. Je remercie les étudiant·e·s qui m'ont écoutée là-bas ainsi que celles qui ont souhaité revenir à mes cours lors de leur Erasmus à Paris VIII et Paris III.

Je remercie l'équipe du laboratoire du FabLitt de l'Université de Paris VIII (Pierre Bayard qui a œuvré à m'intégrer, qui s'est intéressé à mon travail, et qui m'a accordé sa confiance, m'a conseillé, soutenu, rassuré et m'a permis d'avancer dans ses pas avec admiration et respect ; je remercie également Yves Citton, Lionel Ruffel, Nancy Murzilli, Olivia Rosenthal) pour m'avoir accueillie à leurs réunions et conférences-performances.

Je remercie l'équipe enseignante, étudiante et doctorante du laboratoire du LEGS de l'Université de Paris VIII, en particulier les Professeures Marie-Dominique Garnier (avec qui nous avons monté un atelier processuel) et Anne-Emmanuelle Berger (ma directrice de Master 2 d'Études de genre) qui ont continué de me soutenir après le Master d'Études de genre que j'avais validé en terminant majeure.

Je remercie les personnes avec qui j'ai travaillé en toute complicité et bienveillance, qui ont été tout à la fois des ami·e·s soutenant·e·s et des collègues d'exception pendant ces années, je pense notamment à Lyne Hervey-Passée (Université de Limoges et de Paris VIII), Yvan Chasson (Université et École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Limoges), Anaïs Charles (Université de Limoges) et Alexandra Pichetta (Université de Paris VIII) avec qui j'ai réalisé bon nombre de projets. Mes pensées vont également à Anthéa Chenini (Université de Limoges) : une belle amitié est née depuis que nous nous sommes rencontrées dans la salle d'attente du concours du contrat doctoral de laquelle nous étions toutes deux sorties victorieuses. Depuis, nous n'avons cessé de sillonner ensemble les rues parisiennes.

Je remercie l'équipe de la revue *Écriture du soi-r* pour laquelle je fais partie du comité de sélection : Émilie Ollivier, Clément Genibredes, Anaïs Carrere, Elsa Lorphelin, Rémi Ortuno, Sylvain Bureau.

Je remercie les différentes personnes qui ont accepté de s'entretenir avec moi dans les premières années de thèse, Patrice Pavis, Éric Chevillard, Véronique Aubouy, Rachele Borghi, Marie Darrieussecq.

Je remercie les différents lieux qui ont accompagné mes pas dans l'élaboration de cette étude, notamment La Maison de la Poésie, Chez Mona, la BPI (la Bibliothèque du Centre Pompidou) et la BNF, qui sont devenus mes deuxièmes maisons.

Je remercie Georges Perec et plus spécifiquement son ouvrage *La vie mode d'emploi* qui m'a fait partir à la rencontre de mon voisin, Ilyas, que je remercie pour nos « échanges thèses ». Séparés par une fine cloison, nous travaillions communément sur une thèse doctorale, moi en art et littérature, lui en biologie, ce qui avait le mérite de nous encourager au quotidien dans nos recherches respectives.

Je remercie Frédéric Pirault pour m'avoir offert un cours particulier de Word.

Je remercie les rencontres que ma recherche m'a amenée à faire, les ramifications delaumiennes, les personnes découvertes par hasard, au détour d'une librairie, d'un bar, d'une lecture, d'une performance, d'un arpentage littéraire, d'un séminaire, d'une conférence, d'un colloque, d'un congrès, je pense par exemple à Bernard Andrieu pour nos échanges et son invitation à intervenir dans son séminaire *Emersiologie* le 19 novembre 2020, Pierre Alferi, François Dosse, Adina Balint, mais aussi Laura Arbault, Sophie Couronne, Marc Decimo, Laurent Milesi, Silvia Lippi, Axel Würsten, Anaïs Guilet, Michèle Bacholle, Marika Piva, Joyce Goggin, Hannah Volland, Béatrice Bloch, Barbara Havercroft, et encore Sylvain Courtoux, Pacôme Thiellement, Magali Nachtergaele, Charlotte Lacoste, Laura Vazquez et ses ateliers d'écriture, ainsi qu'à tous les êtres que brasse de près ou de loin l'univers delaumien.

Je remercie les ami·e·s, les copines, les bandes, les réseaux, les connaissances, les différents cercles qui, à la manière des encyclies, forment des relations primordiales, indispensables. Elles/Ils ont su s'accommoder de mon temps (précaire) et de mes émotions (aléatoires).

Je remercie les membres de ma famille. L'année 2023 a été marquante et nous a soudés.

Dans le sillage de Donna Haraway, je remercie Moon, alias Anouchka, Mimine, Mimoune, Mimouchka, pour sa présence et sa loyauté quotidienne.

Je salue les morts. Je continue de penser à vous, que vous soyez des amis, des membres de la famille, un brillant collègue devenu Docteur, ou encore un étudiant parti trop tôt.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Avertissement - Conventions

Un sommaire succinct est tout d'abord présenté. À la fin de l'étude se trouve une table des matières complète.

Les références bibliographiques sont indiquées en bas de page. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre de Chloé Delaume elles apparaissent dans une version raccourcie, nous ne mentionnons que son nom.

Les annexes sont placées dans un second tapuscrit. Chaque annexe vient expliciter un point abordé. On y retrouve, entre autres, les synopsis des *scenari* delaumiens ainsi que les entretiens que nous avons réalisés.

On emploie le prénom *Chloé* pour représenter le personnage-narrateur des ouvrages, le nom *Delaume* et l'identité *Chloé Delaume* lorsque nous pensons strictement à l'écrivaine. Bien que l'autofiction repose sur la triple identité confondue auteur = narrateur = personnage principal, nous choisissons de différencier *Chloé* de *Delaume* pour une meilleure compréhension. Parfois une ambiguïté pourra être volontairement créée afin de jouer entre les trois hypostases de la relation autofictionnelle.

Les citations conservent de manière générale le travail de mise en page propre aux textes d'origine.

Tous les liens hypertextes ont été reconsultés les 28 et 29 février 2024, par conséquent cette mention ne réapparaît pas. Nous avons également raccourci les liens trop longs à l'aide de Bitly (<https://bitly.com/>).

Lorsque nous avons besoin de consulter des archives numériques, nous avons eu recours à la Wayback Machine (<https://archive.org/web/>).

Un travail photographique en dialogue avec un entretien mené avec Chloé Delaume (et dont la typographie – Comic sans MS – reprend celle que Delaume utilise dans ses ouvrages pour signifier un changement de narratrice) ponctue chaque grande section de l'étude.

Cette thèse comporte un nombre important de figures, tous droits réservés, qu'une table, placée à la fin, recense.

Afin que nos lecteurs puissent accéder aux musiques et aux clips, nous avons créé un site internet (<https://eugenie-peron-doute-these.fr/>) accompagné d'un QR Code. Il est joint en quatrième page de couverture et ici :



Résumé de l'étude

Le présent travail, situé au croisement de la recherche en littérature et en arts contemporains, met au jour et questionne l'ensemble de la création de l'écrivaine et artiste contemporaine Chloé Delaume. Il envisage le recours à l'intermédialité en tant que mise en œuvre d'une forme de plasticité dans les écritures du Je afin d'en opérer la métamorphose. Pour ce faire, il étudie les autofictions élaborées par l'autrice, ainsi que ses romans, nouvelles, essais, pièces de théâtre, courts-métrages, performances et créations design, musicales et scénaristiques. S'appuyant sur un corpus diversifié, riche de plus d'une centaine d'œuvres réalisées depuis le début des années 2000, cette étude a pour fin d'analyser l'hypothèse selon laquelle le corps est à la fois vecteur de modification de la subjectivité de l'autrice et performeuse – et de son public – et média féministe visant à influencer les récits contemporains.

L'approche en études de genre, qui oblige à interroger l'objet d'étude, sa méthodologie ainsi que son écriture, implique l'adoption d'une posture et d'un point de vue situés entre l'objectivité et la subjectivité induite par un travail inséparable de la dimension affective, dès lors qu'une proximité avec l'écrivaine s'établit. Dans le prolongement de cette réflexion qui interroge sa propre élaboration en termes de stylistique tout autant que de contenu, la recherche laisse place à une dimension méta-artistique. En effet, une enquête de terrain qui a pris la forme de résidences de recherche et d'écriture au domicile de l'autrice a permis d'envisager les conditions de possibilité de l'accès à l'univers d'une créatrice. L'écriture académique se mue alors en écriture littéraire. Cette première monographie portant sur l'œuvre delaumienne met en évidence la porosité existant entre la littérature contemporaine et l'art contemporain, et démontre le caractère performatif des dispositifs fictionnels.

Abstract of thesis

This research delves into the multifaceted creations of contemporary writer and artist Chloé Delaume, situated at the nexus of literature studies and contemporary arts. It aims to shed light on her oeuvre and analyze the role of intermediality as a vehicle for plasticity within the self-referential narratives. By examining Delaume's autofictions, novels, short stories, essays, plays, short films, performances, and various creative endeavors encompassing design, music, and screenwriting, this study seeks to elucidate the transformative potential inherent in her artistic expression. Drawing upon a diverse corpus comprising over a hundred works created since the early 2000s, this study aims to analyze the hypothesis that *the body* serves as both a catalyst for the alteration of the author's subjectivity and as a performer—along with its audience—and a feminist medium seeking to influence contemporary narratives.

The gender studies approach, which necessitates questioning the object of study, its methodology, and its writing, implies the adoption of a position and perspective situated between objectivity and subjectivity induced by work inseparable from an affective dimension, especially when proximity with the writer is established. In the extension of this reflection, which questions its own elaboration in terms of stylistics as much as content, the research opens up to a meta-artistic dimension. Indeed, fieldwork in the form of research and writing residencies at the author's residence has allowed for the exploration of the conditions of possibility for accessing a creator's universe. Academic writing then transforms into literary writing. This first monograph on Delaume's work highlights the permeability between contemporary literature and contemporary art, demonstrating the performative nature of fictional devices.

Sommaire

Introduction	29
Partie I. Corps organique.....	69
Chapitre I. Corps dompté.....	75
Chapitre II. Peau mythologique.....	125
Chapitre III. Organes cartographiques.....	177
Partie II. Corps médial	239
Chapitre IV. Médiamorphoses.....	245
Chapitre V. Dévastée.....	303
Chapitre VI. Formes intermédiaires.....	369
Chapitre VII. Requiem.....	427
Partie III. Exo-corps	487
Chapitre VIII. Du sort à la sororité.....	491
Chapitre IX. Être l'exo-corps de Chloé Delaume.....	555
Chapitre X. Autofiction : J'habite chez Chloé Delaume.....	609
Conclusion.....	685
Références bibliographiques	703

Table des illustrations

Figure 1 : Aziz+Cucher, Interior #2, 1999, Chromogenic print, 40x30cm.....	137
Figure 2 : Cerveau – IRM, sagittal, anatomie en coupe du cerveau, https://bit.ly/3Dmgk8j . .	184
Figure 3 : Jean-Philippe DILLESEGER, « Coupes transversales du cerveau », <i>Atlas d'anatomie générale et radiologique : avec banque d'images en ligne</i> , Paris, Elsevier Masson, 2019, https://bit.ly/3gv5bsN	185
Figure 4 : Jean-Philippe DILLESEGER, « Coupes transversales du cerveau », <i>Atlas d'anatomie générale et radiologique : avec banque d'images en ligne</i> , Paris, Elsevier Masson, 2019, https://bit.ly/3gv5bsN	186
Figure 5 : Mona HATOUM, <i>Corps étranger</i> , installation, 1994.	191
Figure 6 : Mona HATOUM, <i>Corps étranger</i> , installation, 1994.	192
Figure 7 : Mona HATOUM, <i>Corps étranger</i> , installation, 1994.	193
Figure 8 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 14.	249
Figure 9 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , p. 14-15.	250
Figure 10 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op.cit.</i> , extrait, p. 9.	261
Figure 11 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 117.	266
Figure 12 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 56-57.....	268
Figure 13 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extraits, p. 69 et p. 109.....	269
Figure 14 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op.cit.</i> , extrait, p. 71.	269
Figure 15 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 109.	269
Figure 16 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 111.	270
Figure 17 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 72.	270
Figure 18 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op.cit.</i> , extrait, p. 42.	271
Figure 19 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 43.	271
Figure 20 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 115.	272
Figure 21 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 116.	275
Figure 22 : De gauche à droite : Augustin Trapenard, Chloé Delaume. Émission <i>Plumard</i> du 11/06/2021.....	276

Figure 23 : De gauche à droite : Augustin Trapenard, Chloé Delaume. Émission <i>Plumard</i> du 11/06/2021.....	277
Figure 24 : Émission <i>Plumard</i> du 11/06/2021.	278
Figure 25 : Émission <i>Plumard</i> du 11/06/2021.	278
Figure 26 : Émission <i>Plumard</i> du 11/06/2021.	280
Figure 27 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op.cit.</i> , extrait, p. 41.	288
Figure 28 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op.cit.</i> , extrait, p. 44-45.....	288
Figure 29 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 58.....	289
Figure 30 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 64.....	289
Figure 31 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 74.....	289
Figure 32 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , extrait, p. 81.....	289
Figure 33 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4	293
Figure 34 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4	294
Figure 35 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4	294
Figure 36 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Photographie sur le site de l'écrivaine-artiste : http://chloedelaume.net/?page_id=294	295
Figure 37 : Version statique de l'animation Flash, 6 octobre 2003. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.	298
Figure 38 : Version statique de l'animation Flash, 6 mars 2007. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.	299
Figure 39 : Dessins réalisés par François Alary (collectif Dévastée) pour le site chloedelaume.net , 2008. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.	300
Figure 40 : Version statique de l'animation Flash, 6 octobre 2003. Captures d'écran récupérées dans l'article de Laurent Milesi (2020).	306
Figure 41 : Apparition de la rubrique « Bio » sur la page d'accueil, 25 février 2007. Captures d'écran récupérées dans l'article de Laurent Milesi (2020).	306
Figure 42 a, b, c, d, e, f, g, h : Dessins réalisés par François Alary pour le site chloedelaume.net , 2008. De gauche à droite et de haut en bas, pages du site chloedelaume.net correspondant aux sections « bio », « actualité », « publications », « remarques & cie », « chantiers sonores », « simsologie », « wired » et « contact ». Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.	308

Figure 43 : Dessins réalisés par François Alary pour le site chloedelaume.net, 2013. Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.	314
Figure 44 : Collection automne/hiver 2013 réalisée par François Alary et Ophélie Klère. Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.	318
Figure 45 : Extrait de la page « Livres » du site chloedelaume.net, 2013. Capture d'écran réalisée à l'aide de la Wayback Machine.	321
Figure 46 : Extrait de la page « Vies, saisons, épisodes » du site chloedelaume.net, 2013. Capture d'écran réalisée à l'aide de la Wayback Machine.	325
Figure 47 : Extrait de la page « Accueil » du site chloedelaume.net, 2014. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.	326
Figure 48 : Portraits de Chloé Delaume, diffusés en page d'accueil du site chloedelaume.net : de gauche à droite, de haut en bas : 2014, 2017, 2020, 2022, les noms des photographes ne sont pas indiqués. Images récupérées à l'aide de Wayback Machine.	328
Figure 49 : Extrait de la page « Accueil » du site actuel chloedelaume.net, capture d'écran.	329
Figure 50 a, b, c : Croquis réalisés par François Alary pour la publication d' <i>Éden, matin, midi et soir</i> , aux éditions Joca Seria ; de gauche à droite : l'illustration présente en couverture, à la page 5 puis à la page 47.	331
Figure 51 a, b, c : Chloé Delaume photographiée à la fin des années 1990 et au début des années 2000.	331
Figure 52 : Page de gauche : croquis réalisés par François Alary ; page de droite : texte de Chloé Delaume, <i>Éden, matin, midi et soir</i> , éditions Joca Seria, pages 6 et 7.	333
Figure 53 : La comédienne Anne Steffens dans la pièce <i>Éden, matin, midi et soir</i> de Chloé Delaume, mise en scène par Hauke Lanz, Ménagerie de Verre, 2009.	337
Figure 54 a, b, c : Croquis réalisés par François Alary pour la publication d' <i>Au commencement était l'adverbe</i> aux éditions Joca Seria ; de gauche à droite, les illustrations présentes en couverture, à la page 6 et à la page 68.	344
Figure 55 : Chloé Delaume photographiée à la fin des années 1990 et au début des années 2000.	345
Figure 56 a et b : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Vous aimez beaucoup voyager</i> , aux éditions du Cimetière ; de gauche à droite : page de couverture et page de faux titre.	348
Figure 57 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Vous aimez beaucoup voyager</i> aux éditions du Cimetière ; non paginé.	349
Figure 58 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Vous aimez beaucoup voyager</i> aux éditions du Cimetière ; non paginé.	350
Figure 59 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Perceptions</i> aux éditions Joca Seria ; première de couverture.	352

Figure 60 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Perceptions</i> aux éditions Joca Seria ; double page en début d’ouvrage (non paginé).	353
Figure 61 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Perceptions</i> aux éditions Joca Seria ; double page située dans le dernier tiers de l’ouvrage (non paginé).	354
Figure 62 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de <i>Perceptions</i> aux éditions Joca Seria ; double page située dans le dernier tiers de l’ouvrage (non paginé).	356
Figure 63 : Chloé DELAUME et DEVASTEE, <i>Perceptions</i> aux éditions Joca Seria ; double page située au milieu de l’ouvrage (non paginé).	357
Figure 64 : Dévastée, série <i>Perceptions</i> avec Chloé Delaume, Collection Printemps/Été 2013.	361
Figure 65 : Lygia CLARK, <i>The I and the You Clothing-Body-Clothing Series</i> , 1967.....	363
Figure 66 : À gauche, plusieurs modèles de la collection <i>Les Sorcières de la République</i> de la styliste Laura Arbault, 2022 (du plus près au plus éloigné : première tenue d’Aphrodite, tenue de La Sibylle, tenue d’Hestia, deuxième tenue d’Aphrodite, troisième tenue d’Aphrodite) ; à droite, tenue de La Sibylle.....	366
Figure 67 : DEVASTEE (graphiste), Chloé DELAUME (parolière et chanteuse), <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki (société de production), 2020.	437
Figure 68 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	439
Figure 69 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	439
Figure 70 : Julie (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	440
Figure 71: Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	441
Figure 72 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	442
Figure 73 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	443
Figure 74 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	444

Figure 75 : Photographie que nous avons réalisée durant l’une de nos résidences d’écriture et de recherche au domicile de Chloé Delaume, 2022-2023.....	445
Figure 76 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	446
Figure 77 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	446
Figure 78 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de <i>RTT à Trastevere</i> , extrait de l’album <i>Les Fabuleuses Méaventures d’une héroïne contemporaine</i> , Dokidoki éditions (production), 2020.	448
Figure 79 : DELAUME, <i>Dans ma maison sous terre</i> , Paris, Éditions Le Seuil, 2009, p. 207.	462
Figure 80 : Chloé DELAUME, <i>Certainement pas</i> , Paris, Éditions Le Seuil, 2004, p. 326-327.	474
Figure 81 : Chloé DELAUME, <i>Corpus Simsi, op. cit.</i> , p. 110-111.....	524
Figure 82 : Texte de Chloé DELAUME dans Sophie CALLE, <i>Prenez soin de vous</i> , Paris, Éditions Actes Sud, 2007.	530
Figure 83 : Photographie de l’exposition de Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> , lors de la 52 ^e Biennale de Venise, 2007.....	533
Figure 84 : Chloé Delaume photographiée par Sophie Calle, « L’alchimie du mail », in <i>Prenez soin de vous</i> , 2007.	534
Figure 85 : Chloé DELAUME dans Camille DUCCELLIER (réalisatrice), <i>Sorcières mes sœurs</i> , Le Fresnoy (société de production), 2010.	538
Figure 86 : Ensemble de photographies issues du site internet de l’artiste chloedelaume.net. Chloé Delaume lors de la première performance du Parti du Cercle à la Villa Médicis, 2011.	548
Figure 87 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	588
Figure 88 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	589
Figure 89 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	591
Figure 90 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	592
Figure 91 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	593

Figure 92 a et b : Eugénie PERON-DOUTE, dessins réalisés à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 18,5x14cm, colorisés numériquement, 2024.....	594
Figure 93 a et b : Eugénie PERON-DOUTE, dessins réalisés à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisés numériquement, 2024.....	595
Figure 94 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 18,5x14cm, colorisé numériquement, 2024.	596
Figure 95 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	597
Figure 96 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	598
Figure 97 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	599
Figure 98 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	601
Figure 99 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	602
Figure 100 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	603
Figure 101 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	604
Figure 102 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.	605

Introduction

1 - Prélude

Les ouvrages de Chloé Delaume – des *Mouffettes d’Atropos* (2000) au *Cœur synthétique* (2020) – trouvent leur origine dans une démarche réflexive : l’autofiction parle de Chloé Delaume, de son temps, à la fois celui de sa jeunesse et celui d’aujourd’hui, de lieux, ceux dans lesquels elle a vécu et vit maintenant, que ce soit le Liban ou la France, la banlieue ou Paris. On y rencontre des réflexions sociologiques que l’écrivaine entremêle à son histoire personnelle¹.

Chloé Delaume est née en 1973. Elle pratique l’écriture sous diverses formes et en varie les supports depuis la fin des années quatre-vingt-dix où elle commence à publier dans des revues², et à cocréer *EvidenZ*³. Elle a publié près d’une trentaine d’ouvrages depuis l’année 2000. En 2001, elle obtient le Prix Décembre pour son deuxième ouvrage (*Le Cri du sablier*), de 2011 à 2012 elle est pensionnaire à la Villa Médicis, et son roman *Le Cœur synthétique* obtient le Prix Médicis 2020. Chloé Delaume est à la fois écrivaine, performeuse, cinéaste, scénariste, parolière, musicienne⁴. Elle est également éditrice (elle dirige la collection

¹ Ainsi, par exemple, la mise en avant du féminisme inclusif – qui prône la sororité comme un outil visant à détruire le patriarcat sous ses diverses formes – fait le contrepoint positif de la violence néfaste parcourant les narrations de l’écrivaine.

² Relevons notamment la revue *Tiqqun*, n°1, *Organe conscient du Parti Imaginaire. Exercices de Métaphysique Critique* et n°2, *Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire. Zone d’Opacité Offensive*, Paris, Éditions Les Belles-Lettres, 1999 et 2001.

³ *EvidenZ* est une revue littéraire cofondée par Chloé Delaume et Mehdi Belhaj Kacem en 1999. De 1999 à 2002, sont publiés deux numéros avant que la revue ne s’éteigne.

⁴ Voir le site officiel de l’écrivaine : <https://chloedelaume.net/>

« Extraction » aux éditions Joca Seria), membre du comité de lecture des éditions du Seuil et du jury du Prix Décembre, ainsi que formatrice à l'école Les Mots¹ dans laquelle elle propose des ateliers, des stages et des cours d'écriture.

a) *Une histoire fictionnelle*

Le Cri du sablier est l'ouvrage le plus éclairant quant à l'histoire personnelle et l'enfance de l'écrivaine – histoire qu'elle narrait déjà dans *Les Mouffettes d'Atropos* et qu'elle ne cessera de décliner et de faire varier au sein des textes qui suivront. L'autofiction évoque le plus explicitement le meurtre de sa mère par son père, qui s'est suicidé juste après. Delaume écrit :

En banlieue parisienne il y avait une enfant. Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle.²

La mort des parents, survenue lorsque Delaume avait dix ans, mènera l'écrivaine à conceptualiser la mort en tant que fondamentalement originaire et originelle. L'ensemble de ses créations se lit comme un nuancier légal. *Le Cri du sablier* conte l'histoire personnelle de l'écrivaine en retraçant son enfance et son adolescence jusqu'au moment où elle écrit l'ouvrage. La narration pose la question essentielle de la place des femmes dans la société française à partir des années quatre-vingts (jusqu'à aujourd'hui) et du devenir écrivaine de l'autrice au sein d'une société dirigée par des hommes, et récompensant principalement des hommes. En rejetant le modèle du couple hétérosexuel (dans ses livres et sa vie personnelle, afin de pouvoir disposer intégralement de son propre temps sans compromission³), Delaume – réactualisant Virginia Woolf – invite son lectorat à s'interroger : comment avoir *une chambre à soi* au sein d'une société dont le modèle économique défavorise les femmes ? À cette question, l'écrivaine trouve réponse : le corps. Alors que nous pourrions y voir une métaphore, il convient de comprendre la réponse dans sa référence matérielle pleine et entière. Son corps devient à la fois le matériau,

¹ Voir le site officiel de la structure : <https://lesmots.co/>

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2001, p. 19.

³ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

le support et le lieu de ses créations. Penser son corps à soi comme sujet et espace, permet à Chloé Delaume d'en faire une résidence d'écriture et un véritable laboratoire.

Étudier le travail de création de Chloé Delaume nous amène à élaborer le concept de corps-laboratoire – terme fondateur de l'étude – contenant en germe un rapport biologique, afin d'en tisser les liens et de les relier à d'autres univers (notamment littéraires, mais aussi à divers domaines de création tels que les arts plastiques, la performance, le théâtre, la musique et le cinéma) pour en analyser les représentations tant textuelles qu'audio et visuelles. L'intermédialité du travail de Delaume interroge son statut : écrivaine ou artiste ? Delaume a produit, jusqu'à aujourd'hui, vingt-trois ouvrages narratifs, deux recueils de poésie, trois pièces de théâtre, quatre essais, un manifeste, pas moins d'une cinquantaine de textes courts (comprenant des récits autonomes, des textes collaboratifs ainsi que des préfaces), un court métrage, un album musical (ainsi que la création de plusieurs chansons pour divers groupes et musiciens) et différents clips, sans oublier plusieurs dizaines de performances.

Pour Delaume, écrire signifie se réinventer à la suite de la fiction collective dans laquelle elle n'a été qu'un sujet passif : « Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective [...] »¹. En deçà des instances familiales, scolaires, psychologiques et journalistiques qui ont parlé à sa place et/ou l'ont influencée, lorsqu'elle était enfant, pour ne pas dire ou pour dire ce qui était socialement plus acceptable à la suite de ce drame parental², Delaume a décidé non pas seulement *d'écrire* mais *de s'écrire*. Elle questionne donc le processus d'autofiction, genre idoine pour son écriture. Alors que certains écrivains se défendent d'être assimilés à ce genre³ et que les critiques littéraires ont fait couler beaucoup d'encre pour tenter à la fois de le circonscrire et de livrer une acception et une historicisation de l'autofiction⁴, Delaume, elle, revendique *faire de* (et non pas seulement *écrire de*) l'autofiction : « Praticienne de l'autofiction, c'est comme ça que je me définis⁵ ».

En ce début de XXI^e siècle, dans le domaine littéraire francophone, Chloé Delaume fait partie des écrivains les plus autofictionnels qui ont, avec audace et revendication, expliqué puiser dans leur vie pour écrire des ouvrages. Pourtant, malgré l'empreinte constante du biographique, Chloé Delaume ne conteste pas entièrement l'appartenance de son œuvre à

¹ DELAUME, *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, Éditions PUF, 2010, p. 6.

² Par exemple, en transformant le meurtre et le suicide en un accident de voiture.

³ Voir, entre autres, Christine ANGOT, Marie DARRIEUSSECQ, Annie ERNAUX, Camille LAURENS, etc.

⁴ Voir, notamment, les essais des chercheurs Vincent COLONNA, Serge DOUBROVSKY, Philippe GASPARINI, Arnaud GENON, Isabelle GRELL, Philippe LEJEUNE, Arnaud SCHMITT, Philippe VILAIN.

⁵ DELAUME, *La Règle du Je, op.cit.*, p. 15.

l'imaginaire¹. L'autofiction a pour but de rendre poreuses les frontières entre le réel et la fiction. Nous reviendrons sur la définition du genre un peu plus loin. En ce sens, l'autofiction delaumienne s'inscrit dans l'héritage laissé par Boris Vian, qui écrivait :

[...] l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion.²

En somme, l'autofiction delaumienne se déploie sur un spectre large englobant tout à la fois les ouvrages se réclamant de ce genre, mais aussi, ceux publiés sous l'étiquette *roman*³ ainsi que ses diverses créations intermédiaires, faisant alors de l'autofiction un genre non plus seulement issu de la littérature mais aussi de la représentation théâtrale, de la performance, de l'audio et de l'audiovisuel ainsi que de la création numérique.

C'est à la jointure du biographique et du romanesque que se situerait l'œuvre delaumienne. La tentative d'analyser en distinguant les dimensions du réel et de l'imaginaire en tant que domaines séparés est l'un des écueils sur lesquels a échoué la critique littéraire vis-à-vis de l'autofiction, nous suivrons donc une autre voie au cours de notre étude. L'écriture, chez Delaume, est étroitement liée au vécu, au quotidien, à l'environnement et aux diverses influences et références. Son vécu influence son écriture et, inversement, son écriture influence son vécu. Loin de vouloir démêler le réel de la fiction, nous étudierons au contraire la relation symbiotique qu'entretiennent ces sphères, et ainsi nous analyserons la performativité de l'autofiction⁴. Nous touchons ici à l'une des difficultés majeures de la création chez Chloé Delaume : ses univers littéraire et personnel s'influencent mutuellement. L'autofiction n'est pas seulement une production écrite dont le matériau principal dépend de la vie de son auteure, mais la création autofictionnelle a une répercussion sur la vie de son autrice : elle l'influence et l'oriente. Nous verrons comment.

Nous employons le terme *écriture* dans un sens large comprenant l'écriture textuelle, scénique (la performance et le théâtre), musicale et visuelle. L'écriture delaumienne, comprise

¹ Alors que dans ses quatre essais – *Visite guidée* (2007), *S'écrire mode d'emploi* (2008), *Politique et autofiction* (2012) et *La Règle du Je. Autofiction : un essai* (2010) – Chloé Delaume explique qu'elle ne sait pas imaginer et écrire de la fiction pure, certains de ses ouvrages tels que *Certainement pas* (2004), *Les Sorcières de la République* (2016) ou encore *Le Cœur synthétique* (2020) démontrent le contraire.

² Boris VIAN, « Avant-propos », in *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p.3.

³ Voir notamment *Le Cœur synthétique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2020.

⁴ Ici, la performativité est le fait, pour un texte littéraire, de réaliser lui-même ce qu'il narre. Nous nous appuyons sur les recherches de John Langshaw AUSTIN (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions Le Seuil, 1970) et de Judith BUTLER (*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990).

donc dans sa pluralité, se conçoit comme un jeu. L'écrivaine réussit le pari de faire du Je un Jeu (et inversement). Dès lors, ses écrits prennent souvent une forme ludique et expérimentale. Elle écrit :

L'autofiction, Je élastique. Au point que le lecteur fait plus qu'un simple transfert, il entre dans le Je, devient le Je, un point c'est tout. Prendre l'autofiction comme matériau maniable, explorer sa structure, tenter de la développer, de lui faire prendre des formes un peu inattendues. Écrire le Je, toujours, mais l'écrire autrement.¹

Le travail delaumien, en termes d'ouvrages ou de créations médiales, a toujours à voir avec une réflexion sur la forme, afin d'acquérir une dimension ludique. Ce jeu permet à l'écrivaine de créer de l'identification afin d'amener le singulier, non pas vers l'universel, mais vers le pluriel et la reconnaissance d'autrui. Delaume interroge l'écriture de la subjectivité pour partager sa singularité avec le plus grand nombre. Une des hypothèses qui sous-tend cette étude, et que nous démontrerons, est que les pensées féministes (dont fait usage l'écrivaine) et la *stand point theory* qui les accompagne, mettent en crise le rapport universel qui sous-tendait les fictions.

b) *Une identité porteuse d'intertextualité*

« Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ». La « formule ritualisée² » – pour emprunter l'expression à la chercheuse Sylvie Ducas – imprègne la création delaumienne depuis ses débuts jusqu'en 2012. On la retrouve dans ses écrits, ses performances, ses créations sonores et sur son site internet. Elle tend à s'effacer après la publication d'*Une femme avec personne dedans*³. Le mantra est porteur, tout en la révélant, de la liminalité entre le pacte référentiel et autobiographique (« Je m'appelle ») et celui de l'invention (« Je suis un personnage de fiction ») sur laquelle joue constamment l'écrivaine. Il faut dire que l'identité

¹ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 93.

² Sylvie DUCAS, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, “personnage de fiction” », in *Le Temps des Médias*, n°14, 2010, p. 176-192.

³ Le titre est un emprunt à l'ouvrage *Gros-Câlin* d'Émile Ajar (Romain Gary). Il est écrit : « J'ai entendu une fois mon chef de bureau dire à un collègue : “C'est un homme avec personne dedans.” J'en ai été mortifié pendant quinze jours ». In Émile AJAR, *Gros-Câlin*, Paris, Éditions Mercure de France, 1974, p.10.

Chloé Delaume résulte d'un choix¹. La formule est performative : par sa répétition incessante au fil des ouvrages, elle fait de l'écrivaine un personnage, le personnage principal de ses textes et de son quotidien, tout en laissant sous-entendre qu'une autre identité semble avoir été utilisée par le passé.

Chloé Delaume s'est donc construit son identité. Elle emprunte le prénom *Chloé* à Boris Vian, plus précisément à l'héroïne de *L'Écume des jours*² et elle forge le nom *Delaume* en référence à Antonin Artaud, dont la traduction du chapitre « Humpty Dumpty » de *Through the Looking-Glass*³ de Lewis Carroll, est intitulée *L'Arve et l'Aume*⁴. L'identité *Chloé Delaume* est ainsi obtenue par l'addition de trois auteurs. Les occurrences de l'évocation de ce choix de se renommer sont nombreuses, elle écrit par exemple : « La fille de, mais de quoi ? L'arve et l'aume qu'elle disait, vous verrez du pays. La fille Delaume, n'est-ce pas. L'onomastie comme l'homme, je ne les avais pas vus. Et pourtant entendus, sans être bien écoutés⁵ ». Chloé Delaume naît tout d'abord sous l'identité de Nathalie-Anne Abdallah en 1973. Son nom de famille est francisé et son prénom raccourci, quand en 1980 elle est nommée Nathalie Dalain : « Lorsque vinrent mes sept ans et une poignée de mois, Abdallah fut biffé de mon état civil⁶ ». Pendant dix-neuf ans elle sera nommée : « Nathalie, Anne, Hanné, Suzanne Dalain à l'état civil. Fantômes envahissants et parfaitement geignards. [...] Mortes en 1999⁷ ». À vingt-six ans, en 1999, elle se renomme *Chloé Delaume* :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize, j'ai attendu longtemps avant de m'y lover. [...] J'ai très officiellement pris possession des lieux l'été de mes vingt-six ans.⁸

Son identité choisie correspond donc au début de sa carrière d'écrivaine : elle achève alors l'écriture de son premier ouvrage, *Les Mouffettes d'Atropos*.

Les références aux trois auteurs que sont Boris Vian, Antonin Artaud et Lewis Carroll sont légion dans le travail delaumien. L'intertextualité est un outil dont use considérablement l'écrivaine. Elle ne se limite pas à ces trois auteurs ; nous retrouvons bon nombre de références mentionnant des auteurs théoriques et littéraires (poésie, roman, théâtre) ainsi que des cinéastes.

¹ Cela expliquerait ce besoin de se nommer incessamment dans ses créations afin de se redonner une existence dans le but de s'autofictionnaliser à la suite des fictionnalisations extérieures exercées à ses dépens.

² Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

³ Lewis CARROLL, *Through the Looking-Glass*, United Kingdom, Macmillan Press, 1872.

⁴ Antonin ARTAUD, *L'Arve et l'Aume*, in *L'Arbalète*, n° 12, 1947.

⁵ DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, p. 189.

⁶ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 11.

⁷ DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 202.

⁸ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 5.

Le corpus delaumien se compose explicitement, entre autres, – pour le domaine théorique – d’Alain Badiou, Jean Baudrillard, Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Guy Debord, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Serge Doubrovsky, Michel Foucault, Sigmund Freud, Gérard Genette, Jacques Lacan, Friedrich Nietzsche, Ferdinand de Saussure, Philippe Sollers, Monique Wittig ainsi que notamment – pour le domaine fictionnel – de Guillaume Apollinaire, Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges, Blaise Cendrars, Pierre Corneille, Marguerite Duras, Gustave Flaubert, Pierre Guyotat, Sarah Kane, Molière, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Alain Robbe-Grillet, William Shakespeare, Valérie Solanas. Enfin, l’écrivaine recourt à l’œuvre de quelques cinéastes, par exemple David Cronenberg, William Friedkin, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Norbert Jacques, Fritz Lang, Alain Resnais, Robert Wiene. La liste non exhaustive a pour intérêt de peindre le paysage intellectuel propre à l’univers si singulier de Chloé Delaume et de donner les bases d’une intertextualité que je serai amenée à analyser au fil de l’étude.

L’intertextualité générale se double d’une intertextualité interne au travail de l’écrivaine. Nous verrons que toutes ses créations se citent mutuellement. On recroise principalement des motifs¹, des titres², certains personnages³ ainsi que des sujets d’ouvrages⁴ voire des intrusions de livres au sein d’autres⁵. Ces diverses intertextualités, à la fois externes et internes – intervenant soit pour se fondre dans la narration soit pour l’interrompre – révèlent un double mouvement, au premier abord paradoxal, de référence et de critique à l’égard des milieux intellectuels et de la littérature. Toutes ces intrusions visent à interroger le dispositif fictionnel dans un mouvement de réflexivité. La structure intertextuelle participe généralement

¹ Dans *Les Mouffettes d’Atropos* (2000), par exemple, le thème du calcul est récurrent. L’auteur écrit à plusieurs reprises « Calculer. Putain. Calculer » (première mention p. 9). Ce motif revient dans *La Vanité des Somnambules* (2003) à plusieurs reprises (citons par exemple « calculer la paralysie paramétrer impuissance désarmante effroi courbe g(x) lacrymal puissance n », p. 97) ainsi qu’au sein de *Dans ma maison sous terre* (2008) (mentionnons « Alors je pars en quête et parfois je calcule. Lettres, numérogies. 5+7=12, 1+2=3 ; avant c’était 8+6=14, 1+4=5 », p. 104).

² Au sein d’*Une Femme avec personne dedans* (2012) un chapitre se nomme « Éden matin midi bonsoir » (voir p. 69). Il reprend tout en le détournant le titre d’un de ses ouvrages précédents intitulé *Éden matin midi et soir* (2009).

³ Le personnage de Clotilde Mélisse revient dans plusieurs ouvrages, on le rencontre notamment au sein de *Dans ma maison sous terre* (2008), *Au commencement était l’adverbe* (2010) réunissant deux histoires (« Le retour de Charlie Orphan » et « Au commencement était l’adverbe ») dont Clotilde Mélisse est le personnage principal, *Une femme avec personne dedans* (2012), *Le Cœur synthétique* (2020).

⁴ Par exemple dans *Les juins ont tous la même peau* (2005) nous rencontrons le sujet de son ouvrage suivant *J’habite dans la télévision* (2006), Delaume écrit : « Qu’elles vont à la télé, que leur bave est acide et qu’elles la font sécher, qu’avec elles font des leurres qu’elles qualifient de livres et que tout le monde les croit parce que tout le monde en parle et que plus un cerveau n’est jamais disponible ». *Les juins ont tous la même peau*, p. 62.

⁵ Au sein de *Certainement pas* (2004), un passage emprunté à *Corpus Simsi* (2003) fait irruption, déstabilisant ainsi la narration (voir p. 285-290).

de la structure propre à chaque narration. L'écriture est sectionnée, entrecoupée et volontairement déstructurée. La dimension scripturaire qui mêle imitation, variation, citation de formes léguées par la littérature, manifeste un questionnement sur la place de l'écrivain et du devenir-auteur. En fin de compte, ce corpus permet à l'écrivaine d'exister, comme en fait l'hypothèse Virginie Leblanc¹. Renommée par une trinité littéraire qu'elle a faite sienne, Chloé Delaume se construit un corpus plus large, afin de poursuivre métaphoriquement son auto-engendrement qui lui permet d'explorer, par l'écriture, diverses représentations du corps.

Comme le formule l'artiste et chercheuse Anne Creissels :

L'identité, et singulièrement l'identité sexuée, est bien ce qui paraît le plus évident, ce qui nous assigne dès la naissance. Mais c'est en fait ce qu'il reste à construire, à négocier sans cesse, comme le témoignent les multiples mises en images, mises en scène de l'identité, qui sont moins des illustrations que des métamorphoses en acte, des naissances multiples, preuves, en quelque sorte, d'un insaisissable et d'une nécessaire symbolisation du corps. Quelles voies le corps emprunte-t-il alors, quels chemins, parfois sinueux, prend-il pour affirmer son identité, sa subjectivité ?²

2 - Variations sur l'autofiction

L'œuvre delaumienne appartient à et se réclame de l'autofiction. Il convient donc de revenir succinctement sur ce genre afin de comprendre le contexte historico-théorique dont hérite Chloé Delaume. Nous serons ainsi à même de cerner l'autofiction delaumienne dans ses emprunts et ses variations.

¹ Voir Virginie LEBLANC, « Chloé Delaume : un corpus pour exister », in *La Cause du Désir*, n°87, 2014/2, p. 57-62.

² Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, Paris, Éditions du Félin, 2019, p. 11.

a) *De l'autofiction doubrovskyenne...*

Autofiction : le mot apparaît pour la première fois au sein du manuscrit *Monstre* de Serge Doubrovsky¹ (rédigé en 1969 et publié en 2014). Son apparition publique au sein du prière d'insérer de *Fils* (1977) est connue :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage², hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.³

Depuis lors, le terme a divisé les chercheurs tentant de définir ce genre d'abord littéraire. La polyvalence du terme lui vaut aujourd'hui d'être diffusé, par contamination, dans d'autres supports et genres. En effet, les arts plastiques⁴, le cinéma⁵, le théâtre⁶ et la bande dessinée⁷ voient apparaître des créations autofictionnelles. « L'autofiction est multi-supports⁸ », pour reprendre l'expression de Chloé Delaume. Le concept (pour parler comme Serge Doubrovsky⁹) a un retentissement global : il se répand à la télévision, dans la presse, à la radio et sur internet,

¹ Le terme apparaît publiquement en 1977 dans l'ouvrage *Fils* de Doubrovsky. L'étude des feuillets de l'œuvre colossale *Monstre* (menée par l'équipe de recherche « Genèses d'autofictions » coordonnée par Isabelle Grell au sein de l'ITEM) a montré que le néologisme émergea dès la rédaction tapuscrite de cet opuscule.

² Je n'analyserai pas la formule de Jean Ricardou, que paraphrase Doubrovsky seize ans plus tard, déjà amplement commentée : « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture ». Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions Le Seuil, 1967.

³ Serge DOUBROVSKY, prière d'insérer de *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

⁴ Voir par exemple l'artiste Sophie Calle, et à ce sujet l'article de Juliette Berton « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, vol. 33, n°1, 2012, p. 13-23, ainsi que le mémoire de Magali Nachtergaele, « Vérité et fiction chez Sophie Calle », *Hyper Article en Ligne – Sciences de l'Homme et de la Société*, 2000, <https://isidore.science/document/10670/1.8kii97>. Le terme « autofiction » a aujourd'hui succédé au syntagme « mythologies personnelles » qui était en vogue à la fin du XX^e siècle. Voir notamment, Isabelle de Maison-Rouge, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2004.

⁵ Voir par exemple le réalisateur Rémi LANGE et son film *L'Œuf dure* en 2019 et l'article paru dans *Le Monde* à son sujet.

⁶ Voir entre autres, Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2011.

⁷ Voir entre autres, Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Éditions Garnier, 2013.

⁸ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 62.

⁹ Alors que les critiques littéraires parlent de « néologisme » vis-à-vis de l'autofiction, Serge Doubrovsky explique : « Si j'ai inventé le mot et le concept, je n'ai d'ailleurs absolument pas imposé le genre. » Entretien de Serge DOUBROVSKY par Thomas MAHLER, « Serge Doubrovsky : Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres », in *Le Point*, publié le 22/02/2011, <https://bit.ly/3shQVpN>.

bien qu'il ait mit une vingtaine d'années à entrer dans le vocabulaire journalistique, comme le précise Philippe Gasparini¹. Il est donc courant aujourd'hui de recourir à l'autofiction bien qu'elle souffre toujours – plus de quarante ans après sa création – d'attaques remettant en cause sa légitimité².

Nous partons de l'hypothèse que l'autofiction est le nom d'un genre (bien que cela soit controversé, notamment par Vincent Colonna³, mais aussi défendu par Jacques Lecarme puis, entre autres, Philippe Gasparini) qui désigne en premier lieu des textes littéraires. Dans le prière d'insérer du roman *Fils*, Doubrovsky révèle les caractères musicaux et psychanalytiques liés à l'écriture de l'exploration de soi. En ce sens, l'autofiction apparaît comme un genre plus libre et accessible que l'autobiographie. Les Je – passé, présent et en devenir – peuvent se rencontrer au fil d'une écriture narrative dépassant le rapport au temps diachronique, chronologique, mais également intemporel contribuant à l'idéalisation⁴ de ce genre.

Il paraît évident que le concept d'autofiction n'aurait pu voir le jour sans *Le Pacte autobiographique*⁵ auquel Doubrovsky souhaite répondre. L'écrivain et enseignant-chercheur défendait la thèse selon laquelle un ouvrage pouvait répondre au pacte romanesque explicite dans lequel l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont des homonymes. En promettant de ne relater que des « événements et [des] faits strictement réels » en deçà du « beau style », il fait de *Fils* (peut-être à ses dépens lors de sa publication) un manifeste de l'autofiction. La définition qu'il en donne évoluera⁶. En quelques années, après avoir accordé à la psychanalyse une certaine place (en 1977⁷) puis une place certaine (en 1980⁸) dans l'acception du terme

¹ Voir Philippe GASPARINI, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, p. 69.

² Voir la tribune contre l'autofiction intitulée « Pour dire notre époque monstrueuse, il faut des romans monstrueux », in *Le Monde*, 2018.

³ Voir la thèse de Vincent COLONNA, *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, sous la direction de Gérard GENETTE, soutenue à l'EHESS, 1989.

⁴ Comme l'écrit Philippe Lejeune, « [...] pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation : à vrai dire, il n'est peut-être pas possible d'étudier un genre, à moins d'accepter d'en sortir ». Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975, p. 8.

⁵ Rappelons que l'entreprise initiale menée par Lejeune au sein de cet ouvrage était de différencier l'autobiographie et le roman autobiographique : « Toute mon analyse était partie d'une évidence : Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence ». Ce qui induit que la différence se fait au niveau de la réception et du pacte de vérité, du contrat de lecture. *Ibid.*, p. 26.

⁶ Pour plus de précisions sur l'histoire de l'autofiction doubrovskienne, nous renvoyons à notre article : Eugénie PERON-DOUTE, « L'autofiction, un genre performatif », in *Revue Symbolon*, « Translation / Staging / Performance. Contributions from a Research Workshop Led by Patrice Pavis », vol. 22, n°40, 2021, <http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon/issue/view/20>

⁷ Voir Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

⁸ Voir Serge DOUBROVSKY, *Parcours critique*, Paris, Éditions Galilée, 1980.

autofiction, Doubrovsky l'en évincera complètement (à partir de 1984¹). On se demande dès lors si l'autofiction doubrovskienne ne serait pas à entendre en tant qu'interrogation de l'identité minoritaire et personnelle². Ne suivrait-elle pas un axe plus politique, donnant la parole aux minorités (pour reprendre un terme deleuzien³) ?

En une dizaine d'années, le terme, tout d'abord élaboré dans le but de désigner le style de son auteur⁴, connaît un élargissement sémantique. L'autofiction doubrovskienne, telle que définie à l'orée des années 2000, est complétée par un nouvel apport, lorsque l'auteur exprime que sa vie est « redoublée⁵ » par l'écriture. Dès lors l'autofiction, se traduisant par la co-construction du romanesque et de l'autobiographique à travers un style d'écriture contemporain, apparaît performative.

Le concept de la *performativité* correspond probablement à ce que présentait Doubrovsky dès la formulation de son concept d'autofiction. Il nous semble que ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie, du roman ainsi que du roman autobiographique, est son intrinsèque potentiel performatif. Depuis John Langshaw Austin jusqu'à Judith Butler, la notion de performativité a connu un véritable engouement universitaire. Sa conceptualisation et son champ théorique sont aujourd'hui balisés.

Doubrovsky exprime que « la performance de l'écriture est fondamentale⁶ ». La phrase interpelle par la polysémie du terme « performance », aussi bien au sein de la langue française elle-même que lors du passage du français à l'anglais. Alors que le terme anglais renvoie à une action, le terme français, outre son acception de rendement ou d'exploit, se limite à ce qu'on

¹ Voir Serge DOUBROVSKY, *La Vie l'instant*, Paris, Éditions Balland, 1984.

² Le rapport à l'identité et à la marge est ainsi interrogé. Il conviendrait alors d'élargir les recherches d'Élizabeth Molkou portant seulement sur l'identité juive comme paradigme de l'autofiction pour se demander si l'identité *tout court* ne serait pas la substance de l'autofiction. Voir ÉLIZABETH MOLKOU, « L'identité en question : autofiction et judéité », in *Dalhousie French Studies*, « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », vol. 70, 2005, p. 83-97.

³ Voir notamment Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

⁴ À partir de 1985, le terme autofiction ne désigne plus seulement l'œuvre de Serge Doubrovsky mais devient une catégorie générique : en 1984, au sein de l'article « Un fils russe : l'autofiction d'Alain Bosquet », Doubrovsky qualifie pour la première fois d'autofiction un texte dont il n'est pas l'auteur. L'ouvrage *Une mère Russe* (1978) d'Alain Bosquet ne relève pas de la psychanalyse, n'est pas sous-titré *roman*, le narrateur y reste anonyme, bien qu'effectivement une ambiguïté auteur = narrateur soit présente et qu'aucun pacte autobiographique ne soit mentionné, bien que l'ouvrage soit élaboré selon les modalités d'une écriture référentielle. Nous nous demandons donc dans quelle mesure Serge Doubrovsky ne perçoit pas l'autofiction comme un geste politique, c'est-à-dire une prise de pouvoir par les personnes non privilégiées.

⁵ Il écrit : « Que ma vie soit, pour qu'un texte en naisse, qui a sa vie à lui, grâce au lecteur. Mais ma propre vie n'en est nullement annihilée, plutôt redoublée (et multipliée par toutes les lectures possibles) ». Serge DOUBROVSKY, *Laissé pour conte*, Paris, Éditions Grasset, 1999, p. 199.

⁶ *Ibid.*, p. 215.

nomme *la performance* (c'est-à-dire en anglais *performance art*). La compréhension du terme est donc différente pour les cultures anglophone et francophone¹. Pour plus de clarté, le chercheur Patrice Pavis² distingue « trois sens de la notion anglaise de performance, beaucoup plus large que le terme français, et dont on voit bien les correspondances en français et dans d'autres langues : 1)³ l'action accomplie [...], 2)⁴ l'art de la performance depuis les années 1960, 3)⁵ la notion, en linguistique et en philosophie, de performance/performativité⁶ ». Nous constatons à quel point *performance* et *performativité* ont une relation d'imbrication. Il nous faut donc comprendre la phrase de Doubrovsky comme une invitation à penser conjointement performance et performativité, comme c'est le cas dans la recherche anglo-saxonne. Ainsi, le terme « performance » indique à la fois le caractère de performance appartenant à l'écriture, la performance comme étant l'acte d'écrire et la performativité de l'écriture.

Dès lors, nous défendons la thèse que l'autofiction est, dès ses débuts, performative, ce qui consiste à penser que l'écriture est associée à l'évènement mis en narration. La performativité intrinsèque à l'autofiction doubrovskienne participe à sa propre mise en abyme puisqu'elle construit le récit autofictionnel au cœur de sa pratique littéraire. Écrire, c'est performer le Je quand bien même il est en partie fictionnel.

Nous nous sommes demandée comment lire la performativité de l'autofiction en relisant *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Dans l'autofiction, l'auteur se crée lui-même à travers son écriture (ce qui est différent dans le roman et l'autobiographie). Nous nous demandons alors si l'autofiction fonctionne comme une caractéristique interne qui pourrait se révéler au lecteur. En ce sens, elle créerait une attente qui finirait donc par produire le phénomène attendu. Selon nous, la performativité de l'autofiction repose sur deux principes : la métalepse, et la répétition

¹ Rappelons que Serge Doubrovsky effectuait des allers-retours Paris-New York puisqu'il enseignait la littérature à New York University. Il naviguait donc entre deux cultures définissant différemment la performance. Par conséquent, la différence d'usage du terme *performance* est problématique mais en même temps stimulante, d'autant plus dans la situation de Doubrovsky qui fut directement confronté à ce problème de définition et de traduction durant ses années d'enseignement transatlantique.

² À la suite de la résidence de recherche sur les nouvelles formes de performativité avec Patrice Pavis, à laquelle nous avons participé du 11 au 17 novembre 2019 à l'Université des Arts de Târgu-Mureș, il nous a semblé pertinent de faire dialoguer ces deux chercheurs. Patrice Pavis étant un spécialiste reconnu de la question de la performance et de la performativité, nous nous référons notamment à deux de ses ouvrages : Patrice PAVIS, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, 1996 ; *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014.

³ La performance est donc l'évènement qui résulte d'une action ou d'un texte.

⁴ L'art de la performance provient du milieu des arts plastiques. Pour Clément Greenberg, la peinture est une action physique. Il en est ainsi dans l'*action painting*. La performance peut également être un flux. Tel est le cas chez Fluxus. Ou encore pour évoquer le désir de sortir du genre. Telle est la tendance du *body art*.

⁵ Quant à la performativité, elle s'inscrit dans la théorie des performatifs de J.L. Austin.

⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014.

qui produit un effet de naturalisation. Le récit est par conséquent proche d'un rituel¹. L'autofiction est performative parce qu'elle constitue l'identité qu'elle est censée exprimer ou révéler. Dès lors, l'autofiction ne peut être ni vraie ni fausse. Ainsi, faire performance en littérature signifie se servir de dispositifs performatifs.

L'autofiction se comprend donc comme la version contemporaine (ancrée dans les XX^e et XXI^e siècles) de l'autobiographie. En ce sens, l'homonymat de l'auteur, du narrateur et du héros, est respecté à travers un pacte autobiographique associé à un pacte romanesque. Elle est écrite au présent et de manière non chronologique, reprenant les flux mémoriels tels qu'ils sont engendrés au cours d'une analyse afin de narrer le sujet contemporain ontologiquement fragmenté et fragmentaire. S'ajoute enfin une dimension intrinsèquement performative.

b) ...à l'autofiction delaumienne

Autofiction : Chloé Delaume, pour sa part, mentionne ce terme pour la première fois en 2003 au sein de son troisième ouvrage, *La Vanité des Somnambules*². Le terme réapparaîtra par la suite, dans ses écrits, ses entretiens, ses conférences et ses diverses interventions. À la fin d'*Une Femme avec personne dedans*, elle se réfère à la citation de Serge Doubrovsky tout en la faisant varier :

Réel, d'évènements et de faits strictement fictifs. Si l'on veut, autofixion, d'avoir injecté de l'aventure à une vie tellement programmée.
Modifier le réel s'impose donc en mission.³

L'écrivaine se sert de l'autofiction afin de nommer le genre d'écriture auquel elle se rattache. On peut d'ailleurs relever une corrélation, chez l'écrivaine, entre sa propre dénomination et

¹ Pour Judith Butler, « l'idée de dimension rituelle de la performativité rejoint en partie la notion d'habitus dans le travail de Pierre Bourdieu ». Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2001 (1990), p. 36.

² « J'ai trouvé le linceul qui me tient lieu de pages un organisme offert y commettre les outrages de mon autofiction. » DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 76. On retrouve l'emploi du mot la même année au sein de deux courts textes de l'écrivaine : « La Coxalgie du nénuphar » et « Petits Problèmes entre amis », en ligne sur son site personnel : http://www.chloedelaume.net/?page_id=4510

³ DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 134.

celle de son écriture. D'une certaine façon, en investissant le corps, le personnage investit l'écriture.

Dans *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, paru en 2010, Chloé Delaume est plus explicite quant à son appartenance à ce genre. L'ouvrage se distingue des autres puisqu'il a la particularité de théoriser l'autofiction à travers sa mise en pratique. L'écrivaine affirme son attachement à ce genre qu'elle conçoit comme un « Pays », haï par certains, fui par d'autres, ou encore défendu par quelques-uns. Par ce jeu de mise en abyme de la théorie par la pratique, Chloé Delaume montre que l'autofiction est un terrain d'expérimentation. Ce double génitif doit s'entendre à la fois comme une pratique expérimentale de l'autofiction et comme une autofiction mettant en avant l'expérience. En ce sens, se concrétise chez Delaume ce que nous avons analysé à l'aide de Doubrovsky : l'autofiction est pleinement performative. Dès lors, Delaume distingue l'autobiographe qui « écrit *sur* sa propre vie¹ » de l'autofictionnaliste qui « écrit *avec*² ».

Unie à une dimension ludique, l'autofiction delaumienne ne cesse de concevoir le Je tout en déclinant les formes et les supports possibles pour l'écrire. Alors que les trois premiers ouvrages de Chloé Delaume – *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *La Vanité des Somnambules* (2003) – reviennent sur son vécu à travers une stylistique meurtrie à l'image du corps décrit, *Corpus Simsi* (2003) conçoit l'autofiction comme expérimentale. Delaume écrit : « Le projet Corpus Simsi s'est déroulé en trois phases. Le point de départ est une variation autour de la notion d'autofiction³ ». Le personnage de Chloé⁴ ne s'incarne pas dans un livre mais prend résidence dans le jeu *Les Sims*TM. Le Je devient personnage de jeu vidéo, il est, d'une certaine façon, écrit par d'autres biais que les mots puisque au texte s'ajoute une dizaine de performances mêlant texte, image et son. Les joueurs des Sims peuvent alors télécharger et intégrer le personnage de Chloé à leur partie ainsi que le jouer et l'incarner à leur tour. Le Je devient de ce fait une donnée collective et l'autofiction un processus.

Certainement pas (2004) mime le CluedoTM avec pour cadre l'hôpital psychiatrique de Sainte-Anne. L'autofiction peut sembler discrète mais elle signale la fragmentation du Je. Chloé

¹ DELAUME, *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, p. 20.

³ DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 124.

⁴ Nous employons le prénom *Chloé* pour présenter le personnage-narrateur des ouvrages, le nom *Delaume* ou l'identité *Chloé Delaume* lorsque nous parlons strictement de l'écrivaine. Parfois il sera utile, selon le développement, de jouer volontairement sur l'ambiguïté du lien entre les trois hypostases de la relation autofictionnelle. Bien que l'autofiction repose sur la triple identité confondue auteur-narrateur-personnage principal, nous avons choisi de différencier *Chloé* de *Delaume* pour une meilleure compréhension et une lecture plus fluide de notre travail.

est un peu tous les personnages de la narration. La fin du livre, à travers une dimension métatextuelle, rappelle au lecteur que ces aventures ne sont pas seulement le fruit d'un travail romanesque mais bel et bien une autofiction. D'ailleurs, Delaume écrit : « l'autofiction a ses travers mais elle reste la plus fiable de toutes les solutions¹ ».

Dans *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (2005), Delaume se sert de l'autofiction pour parler de son rapport à l'auteur, tout en créant des liens avec son histoire à elle et en revenant sur son vécu, s'entrelaçant parfois étrangement à celui de Boris Vian.

Le cycle *J'habite dans la télévision* (2006) se compose d'un ouvrage du même nom, de douze performances, de bandes-son de boucles électroniques, d'extraits de films (notamment de *Videodrome* de David Cronenberg) et de programmes de télévision. La réalisation d'une pièce sonore, écoutable en ligne, métaphorise l'émulsion se faisant jour à l'intérieur du cerveau de Chloé. Ce cycle décline la performance et la performativité : Chloé Delaume reste enfermée vingt-deux mois² à son domicile en regardant la télévision. Elle ne veut pas seulement raconter des expériences, elle souhaite aussi les vivre. Elle se prend comme cobaye afin que son corps puisse expérimenter pleinement et fournir le terreau d'une narration vécue dans la chair.

Avec *La Dernière fille avant la guerre* (2007) Delaume fait cohabiter son Je d'écrivaine avec celui de son adolescence. C'est alors un Je dédoublé qui unit les voix de Chloé et de Nathalie (prénom originel de Chloé Delaume) ici appelée Anne (deuxième prénom de l'écrivaine).

La nuit je suis Buffy Summers (2007) est un livre-jeu et propose une fois de plus une variante de l'autofiction. L'ouvrage emprunte les codes de la fanfiction³ et reprend l'univers de la série télévisée *Buffy The Vampire Slayer*. Le récit se déroule dans un hôpital psychiatrique. Le lecteur doit jouer l'histoire, lancer des dés et opérer des choix narratifs. Il est invité à donner un nom à l'héroïne qu'il va incarner au sein de sa lecture-jeu. Il peut donner l'identité *Chloé Delaume* et ainsi contribuer à l'autofiction de l'autrice en étant actif. En ce sens, le lecteur ne joue pas à être Buffy, il joue à être Chloé qui joue à être Buffy. Nous comprenons alors la dimension plastique du Je dans l'œuvre de Chloé Delaume. Ce livre-jeu basé sur un principe méta-narratif s'accompagne de quatre courtes pièces sonores.

¹ DELAUME, *Certainement pas*, op. cit., p. 357.

² Delaume confie dans un entretien avec Augustin Trapenard que le choix de cette durée a été influencé par *L'Apocalypse*, dernier livre du *Nouveau Testament*, qui comporte vingt-deux chapitres. On se rend compte une fois de plus de la promiscuité, dans l'œuvre delaumienne, entre performance et performativité. Voir Augustin TRAPENARD, *Plumard avec Chloé Delaume. La série littéraire d'Augustin Trapenard*, 10 février 2022.

³ Une fanfiction est un récit écrit par certains fans afin de prolonger ou de transformer un produit médiatique affectionné. Voir par exemple Sébastien FRANÇOIS, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », in *Réseaux*, vol. 153, n°1, 2009, p. 157-189.

Avec le livre de vengeance *Dans ma maison sous terre* (2009), Delaume dit chercher à tuer sa grand-mère. Passant de pierre tombale en pierre tombale au sein d'un cimetière futuriste, la narration est aussi l'occasion pour Delaume de traduire son Je en musicalité. Le fond mime la forme de l'ouvrage, puisque Chloé part finalement à la recherche de sa sonorité intérieure, redoublant la structure d'un livre où chaque chapitre correspond à des pièces sonores. La bande-son de l'ouvrage est écoutable en ligne. Delaume décline ici les supports de l'autofiction.

Dans *Une Femme avec personne dedans* (2012), la performativité de l'autofiction est revendiquée à maintes reprises¹. Plusieurs plans diégétiques s'enchevêtrent, celui de la narration de Chloé et celui interpellant le lecteur par l'adresse directe. Vers la fin du livre, un choix multiple est offert au lecteur : un questionnaire lui est proposé, il doit cocher ses préférences et en fonction de ses réponses il est renvoyé à une fin particulière. Trois fins ont été écrites, dont une sous forme de partie d'échecs. L'autofiction contamine ici le corps du lecteur.

Où le sang nous appelle (2013) a été coécrit avec Daniel Schneidermann. L'ouvrage entremêle l'histoire de ce couple, de l'enfance de Chloé, de sa rencontre avec sa famille paternelle et l'histoire de son oncle, le frère de son père, le révolutionnaire Georges Ibrahim Abdallah. L'autofiction prend des allures initiatiques, elle permet à son autrice d'effectuer un voyage au Liban mariant mythologies personnelle et classique : le village de Kobayat (Liban) devient un équivalent du temple de Delphes (Grèce), réactualisant ainsi l'oracle de la Pythie.

Pour des raisons de non-accessibilité, nous ne travaillerons pas sur *Alienare* (2015), une autofiction numérique au sein de laquelle travail textuel, ambiances visuelles et atmosphères sonores sont réunies. Sur son site internet, Chloé Delaume écrit : « *Alienare* n'est pas un jeu, même s'il en détourne les codes. L'histoire n'est pas interactive, ce qui s'y raconte et s'y joue ne peut pas être modifié. Le pacte de lecture est ailleurs. Des strates, des fragments, un puzzle² ».

Alors que *Les Sorcières de la République* (2016) n'est pas à proprement parler une autofiction mais plutôt un roman d'anticipation, il est néanmoins le prolongement du Parti du Cercle, le cycle de performances autofictionnelles participatives que Chloé Delaume avait mis en place de 2011 à 2014. Le principe consistait à créer une autofiction collective qui s'écrivait et se jouait dans un temps donné avec le public. Chloé Delaume incarnait, pendant les performances, La Sibylle (personnage principal dans *Les Sorcières de la République*).

¹ Delaume écrit, par exemple : « Chloé Delaume c'est quoi, un geste performatif » (p. 13) ; ou encore : « À cet instant j'affirme : j'écris ce que j'ai vu, ce qui est, ce qui doit arriver ensuite » (p.16).

² In http://chloedelaume.net/?page_id=4596

Enfin, *Le Cœur synthétique* (2020), présenté comme un roman, est en fait une autofiction déguisée. Chloé apparaît sous les traits des personnages Clotilde Mélisse et Adélaïde¹, personnages récurrents dans les ouvrages de Chloé Delaume, et qui ne sont autres que ses doubles.

L'autofiction delaumienne est donc complexe. Elle se manifeste à travers un large spectre allant de la forme la plus explicite à la forme la plus implicite. Delaume fait de son Je autofictionnel un vaste terrain de jeu. En usant d'homophonie, elle fait du Je une entreprise ludique constamment pensée dans un rapport *méta* où chaque élément est mis en correspondance avec un autre afin de performer l'écriture. L'autofiction delaumienne est une sorte de *work in progress* dans lequel Chloé Delaume joue à être multiple, incarne le plus de strates possibles et s'utilise comme cobaye. L'autofiction delaumienne est parfois collective, elle peut se jouer sur et à plusieurs niveaux dans lesquels Chloé s'amuse à infiltrer les corps de ses lecteurs, et inversement dans lesquels ses lecteurs s'amuse à être Chloé. Le geste autofictif recourt à différents outils pour se produire, que ce soit l'écriture textuelle, la musique électronique, les jeux vidéo, les performances individuelles et performances collaboratives ou encore internet. Il peut être soit individuel soit collectif.

Déclinant diverses formes de subjectivité, Delaume rapproche l'autofiction des formes de subjectivation pensées par Michel Foucault. Elle écrit :

Il m'est impossible de ne pas reconnaître mon geste autofictif dans la définition foucauldienne de ces « arts de l'existence », ces formes vivaces de subjectivité permettant au sujet de s'extraire d'un système qui le condamne à tout, excepté à être un je.

L'autofiction est bien une des ces « pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style ».

L'autofiction serait fille du « souci de soi ». Et ce qu'elle implique, très concrètement, c'est un autre rapport au monde, vision en pas de côté pour tout son lectorat. Ici le sujet n'est plus une surface à transfert lissé d'universel², il ne s'agit pas pour le héros d'évoluer en reflet de la nature humaine, l'autofictionnaliste se gardant par ailleurs de toute revendication liée au communautaire³. L'auteur d'autofiction est sujet singulier, il s'assume sans un masque, n'exprime, n'affirme, ne revendique que son droit et sa place de simple individu.⁴

¹ On se demande dans quelle mesure le choix de ce prénom n'est pas une référence à l'écrivaine et comédienne Adélaïde Blasquez que Chloé Delaume cite au sein de son ouvrage *La Règle du Je*.

² L'universalité dans l'autofiction est peut-être contestée mais son abolition resterait à démontrer, car malgré une écriture du Je, le sentiment d'identification du lecteur aux personnages lors de sa lecture demeure.

³ Nous verrons que sur ce point, l'écrivaine se contredira par la suite puisque sa pensée féministe invite à faire communauté (Voir notamment *Mes bien chères sœurs*, 2019).

⁴ DELAUME, « Politique et autofiction », in Arnaud GENON et Isabelle GRELL (dir.) *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 229.

L'autofiction delaumienne opère donc un glissement de l'universel à l'idiosyncrasique.

L'œuvre littéraire de Delaume s'inscrit dans un mouvement et un système de pensée particulier. De même, l'écrivaine explique ouvertement ses moyens d'écriture et ses techniques. Sa réflexivité sur sa méthode ne doit pas nous empêcher de démêler les multiples liens qui relient ses œuvres à celles d'autres auteurs. Dans ses discours publics (radiophoniques, conférences, rencontres et dans la presse) – autant qu'à l'occasion d'échanges plus intimistes – elle offre des occasions de comprendre sa volonté d'autofiction et les transformations qu'elle a fait subir à ce domaine au cours du temps. La continuité chronologique et esthétique de son œuvre participe à son intertextualité interne et de son souhait de faire de la littérature expérimentale. Attentive à divers champs de la pensée (notamment la critique littéraire et les mouvements socio-politiques féministes), elle est marquée par les débats actuels de ces vingt dernières années. Il nous importe donc de recentrer au mieux l'œuvre de l'écrivaine à partir de son propre environnement culturel (littéraire, musical, cinématographique, artistique, etc.). Nous avons tenu à explorer sa pensée au travers des multiples médiations qu'elle emprunte. Il convient alors de présenter la composition de notre étude.

3 - Méthodologie de l'étude

Notre étude privilégie certains angles méthodologiques que nous allons présenter et expliciter afin d'en justifier le choix. Il importe, dans un premier temps, de dresser l'état des recherches effectuées sur l'œuvre de Chloé Delaume pour voir les approches usitées afin, dans un deuxième temps, de convenir de la nôtre. Enfin, parce que nous analysons le travail delaumien à l'aune d'un concept que nous forgeons, nous expliciterons le syntagme *corps-laboratoire* d'abord pour lui-même, puis à la lumière de l'œuvre de l'autrice.

a) Géographie des recherches

Plusieurs études ont été consacrées au travail d'écriture autofictionnelle de Delaume. La chercheuse canadienne Dawn Cornelio, qui est également la traductrice anglophone de l'écrivaine, étudie de près son travail depuis déjà bon nombre d'années. Elle a d'ailleurs créé un site internet dédié à la création delaumienne¹ et elle conserve les archives de l'écrivaine. Ce lien outre-Atlantique² a retenu notre attention et nous avons constaté que la recherche canadienne s'intéressait beaucoup au travail de Chloé Delaume. En effet, nous avons relevé qu'environ une vingtaine de mémoires disponibles en ligne – portant spécifiquement sur l'écriture de notre autrice – avaient été soutenus au sein des Universités de Montréal, Sherbrooke et Laval.

Ce lien outre-Atlantique avec le travail de Chloé Delaume nous a permis de séjourner à Guelph University où nous avons mis en place des ateliers d'écriture créative à partir d'une sélection d'œuvres de Chloé Delaume³. Ces ateliers, menés dans le cadre du *Master French Studies School of Languages and Literatures of College of Arts in the University of Guelph*, étaient pensés, d'une part, dans une double langue (français et anglais) favorisant ainsi les échanges et l'étude des textes (dans leurs versions originales et leurs traductions), et, d'autre part, dans un double dispositif (présentiel et distanciel) permettant ainsi une participation transatlantique.

Nous constatons un intérêt international vis-à-vis des recherches qui étudient le travail de l'écrivaine. Tout d'abord, plusieurs thèses doctorales font mention des écrits et des performances de Chloé Delaume. En France, hormis la nôtre qui sera la première monographie, la thèse comparatiste d'Alexandra Profizi⁴ fut la première à inclure un corpus delaumien. Au total, nous avons dénombré environ une quinzaine de thèses doctorales (soutenues ou en préparation) en France, Belgique, Canada et États-Unis qui font au moins mention du travail delaumien. De plus, en Italie, la chercheuse Marika Piva a publié un premier petit ouvrage

¹ Voir le site sur Chloé Delaume conçu par Dawn Cornelio : <https://chloedelaumecritique.com/> Ouvert en 2019, le site s'est enrichi au cours de ces dernières années.

² Chloé Delaume fut également invitée par la chercheuse Barbara Havercroft à séjourner au sein de l'Université de Toronto lors de la Nuit des Chercheurs en janvier 2018. De plus, le premier colloque sur l'écrivaine fut organisé par Dawn Cornelio en avril 2018, au sein de l'Université de Guelph.

³ Voir en annexe les ateliers d'écriture créative, leurs affiches et les réalisations des participant·e·s.

⁴ Voir Alexandra PROFIZI, *Autofiction et réseaux sociaux : récits de soi chez Chloé Delaume et Tao Lin*, sous la direction de Françoise LAVOCAT, Université Paris III, thèse soutenue en 2019.

consacré à l'analyse de l'écriture delaumienne¹. Nous recensons également plusieurs recherches anglophones (Angleterre et États-Unis) parues sous la forme d'articles. Une monographie sur le travail de l'écrivaine était donc une étude qu'il restait à faire dans ce riche paysage international où l'intérêt de la recherche académique pour l'écriture et l'art de cette créatrice est vif.

Les recherches scientifiques font de Delaume un personnage complexe – à la fois figure féministe et écrivaine intellectuelle – et s'intéressent pour la plupart soit à la violence du contenu (*cf.* spécifiquement les mémoires universitaires²), soit au fond politique (*cf.* notamment Mercédès Baillargeon³ et Anysia Troin-Guis⁴), soit au style poétique (*cf.* principalement Ricard Ripoll⁵, Jean-Bernard Vray⁶), soit à la notion d'identité (*cf.* essentiellement les recherches de Dawn Cornelio⁷ et de Marika Piva⁸ ainsi que des articles comme ceux de Béatrice Jongy⁹, Annie Pibarot¹⁰ et Myriam Ponge¹¹) ou encore au lien entre littérature et numérique (*cf.*

¹ Marika PIVA, *Nymphaea in fabula. Le bouquet d'histoires de Chloé Delaume*, Paris, Éditions Passignaro, 2012.

² Voir par exemple, Michèle GAUDREAU, *Violence et identité dans Les Mouffettes d'Atropos et Le Cri du sablier de Chloé Delaume*, sous la direction de Martine DELVAUX, Université du Québec à Montréal, mémoire soutenu en 2010.

³ Mercédès BAILLARGEON, *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, Purdue University Press, 2019.

⁴ Voir Anysia TROIN-GUIS, « Une narrativisation singulière du féminisme : lecture de quelques œuvres de Chloé Delaume », *Postures*, n°15, Printemps 2012 ; « L'autofiction selon Chloé Delaume : une démarche politique et expérimentale », colloque *Penser l'autofiction francophone*, Université Concordia de Montréal, Canada, 27-28 avril 2012.

⁵ Voir Ricard RIPOLL, « L'écriture-recherche de Chloé Delaume », in Jean-Michel DEVESA (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, revue *Eidolon*, n° 113, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 87-94.

⁶ Voir Jean-Bernard VRAY, « Chloé Delaume : la chanson revenante », in *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 5, 2012.

⁷ Voir Dawn CORNELIO, « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », in revue *Analyses.org*, vol. 11, n° 1, 2016 ; « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », in Annie PIBAROT et Florence THEROND (dir.), revue *Komodo 21, S'écrire Chloé Delaume*, n° 6, 2017.

⁸ Voir Marika PIVA, « Formes kaléidoscopiques : l'hybridité chez Chloé Delaume », in *Babel – Littératures plurielles*, n° 33, 2016 ; « Donner sa vie à une forme inédite : morphologie du carrefour et du basculement chez Chloé Delaume », in *Komodo 21, op. cit.*

⁹ Voir Béatrice JONGY, « Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in Hugues MARCHAL et Anne SIMON (dir.), *Projections : des organes hors du corps*, publication en ligne, www.epistemocritique.org, 2008, p. 71-79.

¹⁰ Voir Annie PIBAROT, « La quête de l'origine et la sortie du cycle autofictionnel », in *Komodo 21, op. cit.*

¹¹ Voir Myriam PONGE, « La mise en abyme de la médiation ou le cas de l'auteur-personnage d'autofiction Chloé Delaume », in Audrey ALVES et Maria POURCHET (dir.), *Les Médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2011, p. 97-110.

particulièrement Valérie Beaudouin¹, Isabelle Ducas², Isabelle Dumont³, Joyce Goggin⁴, Anaïs Guilet⁵, Isabelle Hautbout⁶, Damien Helvig⁷, Laurent Milesi⁸, Silvia Riva⁹, Ugo Ruiz¹⁰). Nous constatons que les recherches sur Chloé Delaume sont variées, elles interrogent différentes problématiques, et elles ne cessent de se multiplier depuis ces dernières années. Ainsi, la réalisation de cette étude trouve pleinement sa place dans ce paysage de recherches universitaires internationales.

Par ailleurs, lorsque nous avons commencé notre étude sur l'écrivaine, il était facile de répertorier les quelques articles scientifiques publiés en France. Or nous constatons qu'à l'heure actuelle, les créations delaumiennes sont sujettes à un intérêt croissant. Face à l'expansion de la considération pour une partie du travail de Chloé Delaume, nous avons choisi de montrer l'extraordinaire fécondité de son œuvre littéraire et intermédiaire, en ouvrant notre recherche non pas seulement à son travail littéraire et numérique – qui suscite déjà l'intérêt de la recherche – mais à son œuvre dans sa globalité, et donc dans ses aspects les plus diversifiés et méconnus.

¹ Voir Valérie BEAUDOUIN, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web. Construction de la notoriété et du marché », in *Réseaux*, vol. 175, n° 5, 2012, p. 107-144.

² Voir Isabelle DUCAS, « Faire écouter la littérature avec les yeux. Variations de l'éthos de l'écrivain dans un environnement numérique : les sites d'Éric Chevillard, de Chloé Delaume et de Régine Detambel », in revue *Itinéraires. Littérature, textes, cultures, Ethos numériques*, 2015 n° 3, 2016 ; « L'écrivain contemporain en réseau web 2.0 : retour du refoulé auctorial ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116, n° 3, 2016, p. 641-652.

³ Voir Isabelle DUMONT, « Le sujet delaumien : Une incarnation virtuellement temporaire ? », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, n° 1, 2009, p. 42-50.

⁴ Voir Joyce GOGGIN, « A Body Hermeneutic ? : *Corpus Simsi* or Reading like a Sim » in G. F. MITRANO et Eric JAROSINSKI (dir.), *The Hand of the Interpreter : Essays on Meaning after Theory*, Bern, Peter Lang Press, 2008, p. 205-223 ; « *Corpus Simsi* Or Can a Body Tell a Story ? », in *Public*, n° 34, 2006, p. 100-114 ; « Transmedia Storyworlds, Literary Theory, Games, in *M/C Journal, trans-seriality*, vol. 21, n°1, 2018.

⁵ Voir Anaïs GUILLET, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », in Sylvie CRAIPEAU, Sébastien GENVO, Brigitte SIMMONOT (dir.), *Questions de communication. Série actes, Les jeux vidéo au croisement du social, de l'art et de la culture*, n° 8, 2010.

⁶ Voir Isabelle HAUTOBOUT, « Le fil rouge du jeu vidéo chez Chloé Delaume », in *Jeu vidéo & romanesque*, publication en ligne, 2021, <https://jvromanesque.hypotheses.org/270>.

⁷ Voir Damien HELVIG, « *Corpus Simsi* : Du jeu vidéo à la fiction littéraire », in *Le blog du PAC – Parcours Arts et Culture à Paris 13*, publication en ligne, 2011, <https://bit.ly/3Dj3iZa>.

⁸ Voir Laurent MILESI, « Videogaming in(to) Literature : Virtual CorpoReality in Chloé Delaume's *Corpus Simsi* », in Michael FUCHS and Jeff THOSS (dir.), *Intermedia Games – Games Inter Media : Video Games and Intermediality*, New York, Bloomsbury Press, 2017 ; « Cyber-Ego Sum. Autofiction versus Psychoanalysis », in Jean-Michel RABATE (dir.), *Knots. Post-Lacanian Psychoanalysis, Literature and Film*, Routledge Press, 2019 ; « Virtualité et autogenèse : les (re)constructions de Chloé Delaume sur chloedelaume.net », in *Genesis*, n° 50, 2020, p. 147-156.

⁹ Voir Silvia RIVA, « *Corpus Simsi* : Simulazione, materialità corporea, testualità nel romanzo francese contemporaneo (Chloé Delaume e Michel Houellebecq) », in Nicoletta VALLORANI et Simona BERTACCO (dir.), *Sul corpo : culture, politica, estetica*, Milan, Cisalpino Monduzzi, 2007, p. 275-290.

¹⁰ Voir Ugo RUIZ, « Blogs d'écrivain et écrivains-blogueurs : Internet et l'hybridation de la littérature », in *Communication & Langages*, vol. 198, n° 4, 2018, p. 101-118.

Nous prendrons le contre-pied des études tendant à psychologiser le travail de l'autrice (*cf.* entre autres, Anne-Marie Picard et Valérie Dusailant-Fernandes¹ ou encore Virginie Foloppe², Michèle Bacholle³, Virginie Leblanc⁴, Laurie Laufer⁵).

L'écriture autofictionnelle delaumienne rend manifeste d'une narration non-linéaire. Travestissant constamment la fiction et le vécu de l'écrivaine, elle nous en apprend finalement davantage sur Delaume autrice que sur ce que Delaume dit d'elle-même. L'autofiction expérimentale delaumienne, en tant que genre protéiforme, révèle finalement une intellectuelle en quête d'un devenir-personnage.

b) Méthodologie

L'approche de l'œuvre de Chloé Delaume se veut située à la croisée de plusieurs disciplines : la théorie littéraire, la théorie de l'art contemporain, l'esthétique, les études de genre (*gender studies*) et les études culturelles (*cultural studies*). La démarche pluridimensionnelle reflète l'intermédialité de cette œuvre.

S'interroger sur le contemporain est essentiel pour comprendre les enjeux du monde actuel. Des chercheurs tels que Bruno Blanckeman, Alexandre Gefen ou encore Dominique Rabaté, Jérôme Meizoz et Dominique Viart ont largement contribué au développement et à la place de ces recherches. Chercheurs et auteurs partagent donc un espace et un temps commun. Cette proximité favorise les échanges et peut influencer les pensées et les pratiques. D'un point de vue méthodologique, que se passe-t-il lorsque chercheur et écrivain dialoguent au point de créer un lien de confiance avec la possibilité que se crée, au fur et à mesure des échanges, une

¹ Voir Anne-Marie PICARD « La singlerie de l'écrivain, au-delà du leurre de l'identité : Christine Angot » et Valérie DUSAILLANT-FERNANDES « Dérouter le lecteur : procédés stylistiques dans *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », in Amaleena DAMLE et Gill RYE (dir.), *Aventures et expériences littéraires : écritures des femmes au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2014.

² Virginie FLOPPE, *L'Hémorragie des contemporaines. Sur Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Paris, Éditions Les Contemporains favoris, 2015.

³ Michèle BACHOLLE, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide. Les cas Fottorino, Vigan, Grimbert, Rahmani, Charneux et Delaume*, Paris, Éditions Brill/Rodopi, 2018.

⁴ Virginie LEBLANC, « Chloé Delaume : un corpus pour exister », in *L'école de la cause freudienne*, n°87, 2014.

⁵ Laurie LAUFER, « Expériences de subjectivation et désobjectivation dans l'œuvre de Chloé Delaume », *Murmures de l'art à la psychanalyse. Impressions analytiques*, Paris, Éditions Hermann, 2021.

porosité des sphères professionnelle et personnelle ? Ces questions nous incitent à repenser nos outils méthodologiques, à repenser les gestes critiques et d'écriture en apparence distincts, les prétendues cloisons entre les professions d'écrivain·e, de chercheur·e, d'enseignant·e et d'artiste. Au-delà du lien qui peut se forger entre le chercheur et l'écrivain, l'étude de la littérature contemporaine interroge les modalités de dialogue entre les œuvres passées de l'écrivain et son travail en cours. Est-ce que cet échange peut réellement avoir lieu et, si oui, qu'offre-t-il tant au chercheur qu'à l'écrivain ?

Les ressources dont on dispose à l'heure actuelle pour analyser l'œuvre d'un auteur contemporain interrogent par leur diversité : rencontres, conférences, festivals, entretiens radiophoniques, entretiens télévisuels, sites internet et réseaux sociaux. Étudier la production créative du XXI^e siècle signifie donc interroger les liens entre la personne et son œuvre pour la simple raison qu'on est amené à la rencontrer dans diverses situations, que ce soit un évènement public ou un échange privé. Comme le formule Bernard Lahire dans *La Condition littéraire : La double vie des écrivains* :

La démarche mise en œuvre se distingue aussi et surtout du programme structuraliste qui étudie la littérature, les œuvres littéraires isolées et traitées comme des systèmes clos ou considérées dans le réseau de leurs interdépendances, en dehors de toute considération sur les écrivains et sur les conditions pratiques de leurs créations. L'affaire semble entendue au moins depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust qui critique la « méthode » consistant « à ne pas séparer l'homme de l'œuvre » : l'œuvre a ses raisons internes, ou proprement littéraires, qui ne peuvent en aucun cas être liées à, ou expliquées par la biographie de son auteur. Toutes les formes de lecture interne des œuvres — formalisme russe, *New Criticism* anglo-américain, structuralisme littéraire français, etc. — veulent ainsi ignorer les auteurs : leurs origines sociales et leur formation scolaire, les multiples cadres sociaux de leurs expériences personnelles, le temps de travail qu'ils peuvent consacrer à leurs œuvres, les contraintes matérielles qui les poussent à écrire rapidement (pour gagner leur vie) ou, au contraire, à ralentir leur rythme de publication par manque de temps, la nature de leurs activités professionnelles extra-littéraires, les contraintes économiques qui pèsent parfois sur leurs « choix » d'écriture, etc. Que les œuvres une fois publiées puissent donner lieu à des commentaires et analyses indépendamment de leurs genèses et conditions multiples de création est une chose. Mais que l'on disqualifie d'emblée — en croyant voir le retour de Sainte-Beuve, de Taine ou de Brunetière — toute démarche qui viserait à établir des ponts entre les œuvres et leurs auteurs en est une autre.¹

L'interrogation n'est pas à l'origine de notre étude mais s'est posée durant son élaboration. Par ailleurs, on pourrait tout aussi bien émettre également ces considérations vis-à-vis des conditions des auteurs envers les chercheurs.

¹ Bernard LAHIRE, *La Condition littéraire : La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 18.

La réflexion nous amène ainsi à questionner la *standpoint theory*¹, puisqu'elle recoupe les différentes considérations avancées par Bernard Lahire, en examinant l'apport méthodologique renouvelé par les études de genre. Une des spécificités de ce champ est sans doute son inclination à la réflexion sur le point de vue situé et sur la construction de son objet d'étude. La théorie des savoirs situés, qui trouve son origine dans les épistémologies féministes, a critiqué l'illusion de la neutralité et l'artificialité de l'objectivité (cf. notamment Donna Haraway², Sandra Harding³, Nancy Hartsock⁴ et Dorothy Smith⁵). Alors qu'à l'heure actuelle un glissement sémantique a été opéré concernant les thèses de ces quatre autrices, les présentant comme purement subjectivistes, nous veillerons dans la présente étude à nous situer entre les deux pôles que sont l'objectivité et la subjectivité. Notre étude hérite donc des épistémologies féministes : nous déconstruisons l'objectivité pour construire notre objectivation, c'est-à-dire le processus par lequel nous prenons du recul par rapport à notre lien personnel à l'objet tout en produisant un savoir qui n'est pas forcément celui produit par l'objet. Notre approche fera donc cohabiter analyse et interprétation, et s'inscrira dans le sillage de penseuses et penseurs dont le travail s'inscrit dans les champs des *gender* et des *queer studies*, tels que par exemple Martine Beugnet, Maxime Cervulle, Marlène Coulomb-Gully ou encore Geneviève Sellier. Nous renvoyons à leur discussion sur les études de genre⁶, au sein de laquelle elles s'accordent à dire que, d'une part, « la démarche scientifique en elle-même est interprétative, d'où la nécessité d'une réflexivité de tous les instants quant au point de vue adopté⁷ » et que, d'autre part :

Le paradigme de l'objectivité scientifique a vécu, mais par un curieux phénomène de persistance rétinienne, il continue d'obstruer la vue. À travers les contributions de Sandra Harding et Donna Haraway en particulier, les *gender studies* ont largement contribué à la

¹ *Standpoint theory*, la théorie du point de vue situé ou encore les savoirs situés sont un champ de recherche en épistémè qui s'est notamment développé dans les *gender studies*. Le but est d'interroger la place du chercheur tout en remettant en question son regard considéré comme neutre et objectif afin de montrer que toute approche oriente le savoir prétendument démonstratif.

² Voir Donna HARAWAY, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », in *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599.

³ Voir Sandra HARDING, « Rethinking Standpoint Epistemology : What is Strong Objectivity ? », in *The Centennial Review*, vol. 36, n° 3, 1992, p. 437-470 ; *The Feminist Standpoint. Theory Reader : Intellectual and Political*, Routledge, 2003.

⁴ Voir Nancy HARTSOCK, *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Basic Books Press, 1999.

⁵ Voir Dorothy SMITH, *The Conceptual Practices of Power : A Feminist Sociology of Knowledge*, University of Toronto Press, 1990.

⁶ Martine BEUGNET, Maxime CERVULLE, Marlène COULOMB-GULLY, Geneviève SELLIER, Martin LEFEBVRE, Laurent JULLIER, « Une discussion à propos des *Gender Studies* », *Mise au point*, n° 8, 2016, <https://journals.openedition.org/map/2123>.

⁷ *Ibid.* propos de Maxime CERVULLE sur lesquels les chercheurs mentionnés s'accordent.

réflexion épistémologique et à la déconstruction des impensés scientifiques. On peut même dire que le rapport entre la pensée du genre et la tradition scientifique a pris la forme d'un engagement critique qui a entraîné une contestation générale des savoirs établis comme des processus d'acquisition des connaissances : critiquant le caractère androcentrique des théories dites scientifiques et dévoilant que sous couvert de neutralité, le sujet universel de l'épistémologie classique est implicitement masculin, la méthodologie genrée récuse la neutralité et l'objectivité comme illusoirs.¹

Notre ambition est de faire surgir de nouveaux questionnements qui enrichissent la connaissance sur et en dehors de l'œuvre delaumienne. À cet effet, par exemple, l'élaboration du concept de *corps-laboratoire* vise – au-delà de l'analyse de l'œuvre delaumienne – à être un outil analytique de créations artistiques (littéraires, théâtrales, cinématographiques et plasticiennes – peintures, photographies, dessins, performances, etc.).

c) *Élaboration du concept de corps-laboratoire*

Depuis les années soixante, la perception du corps, et notamment du corps des femmes et des personnes LGBT, s'est transformée et s'est complexifiée. L'éclatement qui en résulte intensifie les représentations². Les diverses pratiques féministes – telles que les cercles de paroles et d'auto-conscience, le mouvement *self help*, les ateliers d'auto-examen

¹ *Ibid.* propos de Marlène COULOMB-GULLY.

² « En effet, dans les années 1960 et 1970, rebelles et utopiques, à l'Ouest comme à l'Est, de nouvelles revendications, souvent négligées par les partis ouvriers, s'affirment. L'anti-autoritarisme de la contre-culture met radicalement en cause la domination exercée sur l'individu et sur son corps par l'État, par les Partis, par la Famille et par les Maîtres. Il s'agit, contre l'ordre corporel dominant, de dénoncer l'asservissement et l'aliénation des corps, de militer pour conquérir une libre disposition de son propre corps. Des problématiques, jusqu'alors enfouies, apparaissent bruyamment sur la scène politique et interpellent directement les discours et postures révolutionnaires classiques. [...] Le corps en actes s'impose avec éclat sur la scène artistique des années 1950 (avec les happenings) et, surtout, tout au long des deux décennies suivantes. En étroite correspondance avec les mouvements contestataires qui se développent alors et qui annoncent le temps à venir d'une vraie libération, le corps activé, producteur d'"espace social" selon Henri Lefebvre, relève le défi que lui impose l'implacable logique capitaliste. L'irruption du "corps propre" dans la sphère artistique, note P. Ardenne, est motivée par "le désir puis l'accomplissement d'une *désaliénation*, d'une libération totale, d'un refus de tous les carcans jusqu'alors attachés au principe de la représentation corporelle". Indisciplinaires, ces corps, avec rudesse ou avec sensualité, gravement ou sarcastiquement, s'insurgent contre les convenances corporelles dominantes et inaugurent d'autres possibles. » Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », in *Actuel Marx*, n° 41, 2007, p. 84-98.

gynécologique¹ ainsi que les réunions en non-mixité choisie – ont mis la question de la réappropriation du corps propre et des savoirs médicaux au centre des préoccupations².

La littérature réinvestit ce sujet, elle en fait un lieu, un espace, la marque du temps, et plus encore. Les représentations du corps s'élargissent et forment un vaste spectre de réflexion : ouvert et organique chez Monique Wittig, sujet et objet de narration chez Marie Darrieussecq³, sensuel chez Marguerite Duras, sexué et sexualisé chez Annie Ernaux, prostitué chez Nelly Arcan, érotique chez Catherine Millet, incestueux chez Christine Angot, souffrant de l'angoisse et du deuil chez Camille Laurens, politisé chez Virginie Despentes, habitat chez Chloé Delaume (sans oublier les jeunes autrices actuelles qui poursuivent tout en le renouvelant ce travail d'écriture enclin à la corporéité, telles que Mathilde Forget, Louise Chennevière ou encore Pauline Delabroy-Allard). La liste non exhaustive montre une certaine proximité entre les écritures de soi et les écritures *sur* le corps. L'*écriture du corps*⁴ ou plutôt les écritures des corps, prises dans leur multiplicité, font du corps un véritable laboratoire. Le corps n'est pas caché mais au contraire exposé, analysé, disséqué.

Comme le formule Camille Laurens, il s'agit en écrivant « de faire corps avec la langue, d'approcher le corps par et dans les mots⁵ ». Concernant la littérature, le corps-laboratoire est l'expression du rapport entre le monde et le corps de l'écrivain. Il s'agit ainsi de « restituer dans la langue ce qui, du corps, a fait symptôme⁶ ». Marguerite Duras fait sienne l'idée que les mots font partie du corps et qu'ils exercent un mouvement de va-et-vient comme des flux vitaux, à l'image des fluides corporels. Écrire le corps et le mettre en mots ne serait pas seulement le décrire, mais parvenir à trouver un style, un rythme pour symboliser musicalement et rythmiquement le corps au sein d'un livre.

¹ « Le spéculum a servi de symbole aux femmes qui, dans les soixante-dix, voulaient se réapproprier leur corps [...]. » Donna HARAWAY, « Manifeste Cyborg », *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007, p.61.

² Pour une analyse socio-historique, voir entre autres, Alban JACQUEMART et Camille MASCLÉ, « Mixités et non-mixités dans les mouvements féministes des années 1968 en France », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2017/2, n° 46, p. 221-247.

³ Nous renvoyons à l'entretien que nous avons réalisé avec l'écrivaine. Voir Eugénie PERON-DOUTE, « Entretien avec Marie Darrieussecq », in *Écriture du soi-R*, n°1, 2021, <https://www.ecrituredesoi-revue.com/n-darrieussecq>

⁴ L'expression est sciemment ambiguë. Comme le souligne Camille Laurens, elle peut s'interpréter de deux façons qui rappellent les génitifs objectifs et subjectifs latins. Elle écrit : « “Écritures du corps”, cela s'entend-il comme : “J'écris le corps, j'écris sur le corps, à propos du corps” ou bien “le corps écrit, c'est le corps qui écrit, qui m'écrit, même” ? » Camille LAURENS, « Le pouls de la langue », in Jean-François CHIANTARETTO, Catherine MATHA (dir.), *Écritures de soi, Écriture du corps*, Paris, Éditions Hermann, 2016, p. 23 à 36.

⁵ Camille LAURENS, « Le pouls de la langue », *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

Influencés par les mouvements de libération des femmes, les milieux littéraire et artistique s'inspirent de ces revendications afin d'insuffler des transformations majeures au sein de la critique et de la représentation artistique¹.

La performance est à son apogée dans les années soixante et soixante-dix². Interrogeant le corps, sa représentation et son mouvement, elle trouve en effet des résonances directes avec les problématiques soulevées par les pensées féministes qui agissent comme des révélateurs en ouvrant des perspectives spatiales et sociales dans la sphère artistique. Les théories artistiques féministes du début des années soixante-dix soulignent l'importance d'un espace corporel que les femmes se réapproprient³. Ainsi, de Valie Export (et sa performance *Genital Panic*, 1969) en passant par Marina Abramovic (*Rhythm 0*, 1974), ORLAN (*Le Baiser de l'artiste*, 1977) et aujourd'hui GynePunk (*Gynegore cabaret*, 2015 – reprenant la performance d'Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1990) jusqu'à la jeune artiste et écrivaine contemporaine Natacha Guiller⁴ (questionnant principalement le rapport corps/hôpital), les corps des femmes et des personnes trans sont performés, mis en avant et travaillés par divers outils issus des domaines médicaux⁵.

¹ « L'art féministe combat ainsi le sexisme inhérent à toute société patriarcale en mettant concrètement en jeu le corps (celui de l'artiste femme tout d'abord). «Le fait qu'une telle proportion de l'art produit par des femmes depuis les années soixante-dix utilise et engage directement le corps féminin est le résultat inévitable des circonstances historiques qui ont réglé le corps de la femme dans sa position d'infériorité sociale et politique de subordination aux hommes», constate Laura Cottingham. Par des actions et des performances souvent percutantes, l'art féministe s'attache à déconstruire les bases sur lesquelles s'édifie l'oppression des femmes. Les artistes féministes mettent en accusation les discours, les images et les pratiques qui participent au mépris et à la dégradation de la corporéité féminine. » Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *op. cit.*

² « Si l'on peut toujours discuter des « débuts » de la performance, la faisant remonter aux avant-gardes du XX^{ème} ou, bien avant, dans des formes proches du théâtre, on observe en tout cas un mouvement massif à partir des années 60 où le corps, en lien avec divers mouvements de contestation sociale, devient le lieu d'un débat, et un enjeu majeur. En introduisant le corps vivant dans l'œuvre, la performance bouscule les catégories disciplinaires de l'art et les règles habituelles de représentation. C'est aussi, pour de nombreux artistes de cette période, le moyen de mettre au jour la violence faite aux corps dans la société. » Anne CREISSELS, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *in Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 76-90.

³ Pour une analyse historico-artistique, voir, entre autres, Elvan ZABUNYAN, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *in Cahiers du genre*, n° 43, 2007/2, p. 171-186.

⁴ Voir ses deux sites officiels, le premier sous nom civil, <http://natachaguiller.blogspot.com/>, et le second sous son pseudonyme, <http://essen-g.blogspot.com/>. Relevons que son pseudonyme Essen-G est une référence à la SNG médicale, à savoir la sonde naso-gastrique.

⁵ Les études féministes et les performances artistiques féministes accordent une place de choix au speculum. Alors qu'il est perçu comme l'objet concentrant le pouvoir masculin et médical hégémonique, ayant dépossédé les femmes de leur corps, il se trouve réinvesti et accompagné d'une pratique politisée. Deux modes de subversion du speculum sont établis afin de renverser les relations de pouvoir sous-tendues par qui regarde et qui pénètre : les arts performatifs et les pratiques biomédicales féministes. Pensons par exemple à la théoricienne Luce IRIGARAY et son ouvrage *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, pour qui « ce praticable [détourne] le montage de la représentation selon les paramètres masculins ».

En arts contemporains (pensons par exemple à Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Saville, Sophie Calle, Annette Messager, Louise Bourgeois, Mona Hatoum ou encore Camille Henrot) ainsi que dans les arts de la scène actuels (mentionnons, entre autres, Rebecca Chaillon), *l'exposition-exhibition* des corps est souvent manifeste¹. Les arts s'intéressent au corps comme figuration, mais aussi comme matériau artistique. En cela le corps-laboratoire, concept volontairement ambigu dans un premier temps, s'intéresse tout autant à la représentation qu'à la matérialité corporelle comme sujet, objet et lieu de création.

À l'heure actuelle, plusieurs performeurs issus du bioart *queer* (voir notamment le collectif Quimera Rosa) et d'une certaine mouvance du bioart (voir par exemple la chercheuse et artiste Marion Laval-Jeantet, membre du collectif Art orienté objet) prennent leur corps² comme sujet d'expérimentation, à la croisée de l'artistique et du biomédical.

Dans les créations cinématographiques, alors que bon nombre de films pourraient être étudiés par le prisme du corps-laboratoire, l'œuvre filmique *Crimes of the Future* (2022) de David Cronenberg est un exemple paradigmatique de la création contemporaine interrogeant les liens entre le corps et le médical, en vue de faire du corps le lieu d'une réappropriation du médical comme source de création d'un nouvel érotisme.

Bon nombre d'écrivains et d'artistes contemporains incorporent à leurs œuvres une image du laboratoire en étant tout à la fois laborantins et cobayes. C'est bien ce double mouvement dans la création contemporaine que révèle le concept de corps-laboratoire. Il s'agit dans un même mouvement de travailler *sur le, avec le, dans le, à partir du et au corps* en lien avec une esthétisation en acte du milieu médical.

En outre, ces pratiques féministes sont valorisées à l'heure actuelle par les recherches en *queer studies*. Le sociologue Sam Bourcier³ et la géographe et performeuse Rachele Borghi⁴, par exemple, abordent la recherche universitaire en prospectant leur terrain sous un nouvel angle. Le regard censément neutre et objectivant du chercheur sur son terrain (sociologique,

¹ Pour Camille Laurens : « La "pudeur", qui consiste essentiellement à cacher son corps, reste encore largement un critère de jugement critique littéraire. Alors que dans tous les cas, il s'agit simplement de mettre au jour une vérité sensible. On notera d'ailleurs que dans l'art contemporain, cette exposition-exhibition du corps est devenue presque la règle. L'art plastique occidental ne montre plus seulement le corps souffrant et torturé du Christ et sa mort atroce, il le décline en corps humain morbide (Kokoschka, Munch, Bacon) [...]. » Camille LAURENS, « Le pouls de la langue », *op. cit.*

² Le bioart *queer*, plutôt informel et officieux, se distingue par là même du bioart, plus formel et plus officiel, qui voit ses bioartistes recourir au vivant (animaux et végétaux) de manière utilitaire en tant que matériau de création. Voir *Bioart et éthique* (collectif), Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2019.

³ Voir Sam BOURCIER et notamment son ouvrage *Queer zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

⁴ Voir Rachele BORGI et son article « L'Espace-corps comme laboratoire : le pornoactivisme, ou the body strikes back », <https://bit.ly/3TudPqa>.

anthropologique, ethnographique) est remis en question, pensé comme partie intégrante de l'investigation, engageant dès lors personnellement le chercheur et donc sa subjectivité¹. En cela, l'expression en vogue dans les études *queer* « faire de son corps un laboratoire » devient un apophtegme. Ces volontés d'expérimentations corporelles entendent faire du corps un laboratoire d'expériences, un champ d'investigation politique, littéraire et artistique.

Se pose alors la question du devenir du corps alors que l'obsolescence corporelle² est une menace aujourd'hui pointée par les sciences (biotechno)médicales qui s'attellent, selon la chercheuse Céline Lafontaine³, à transformer la société en « *société post-mortelle* ». La science redéfinit les frontières de la mort en branchant des corps sur des machines qui assistent la respiration, les nutriments, la circulation sanguine, etc. Le corps devient alors une machine organique maintenue en vie, un objet qui peut être réparé mais également amélioré.

Dans les ouvrages de Chloé Delaume, le corps est très souvent présenté comme un habitat, généralement insalubre, une résidence de vie et d'écriture. Décrit, au sein du texte « Visite guidée⁴ » (2007), comme vétuste, sur pilotis et sale à l'intérieur avec un parquet en mauvais état et des murs à repeindre, le corps du personnage de Chloé est considéré comme un lieu à rénover. Ne voulant plus être écrite par les autres, la narratrice dit « Je suis la créature et le laboratoire⁵ ». Le texte court « S'écrire mode d'emploi⁶ » (2008) et l'essai *La Règle du Je*⁷ (2010) poursuivent l'isotopie de l'habitable par la réhabilitation du corps-logement. Delaume décrit son corps comme lieu de résidence pour l'autofiction⁸. Ainsi l'image du laboratoire est prise à la fois pour dépeindre le corps rénové (souvent métaphorisé par la phrase répétitive

¹ Cette évolution prolonge l'attitude depuis longtemps habituelle en anthropologie d'enquête participante. Voir, entre autres, Alex MUCCHIELLI (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences-humaines*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009 et notamment l'item « observation participante ».

² L'obsolescence corporelle a tout d'abord été interrogée par l'artiste Stelarc avant que le penseur Paul B. Preciado ne réactualise cette idée.

³ Céline LAFONTAINE, *La Société post-mortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008.

⁴ DELAUME, « Visite guidée », in Marguerite GATEAU et Cécile WAJSBROT (dir.), *Neuf leçons de littérature*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2007.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Dans « S'écrire mode d'emploi », Chloé Delaume écrit notamment sur la restauration des canalisations de son corps : « Seuls m'importent processus, tuyauteries, protocoles » (p. 110). DELAUME, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

⁷ Chloé explique qu'elle prend possession des lieux, qu'elle y défait ses cartons, installe ses grimoires et qu'elle a blanchi à la chaux les parois car les locaux étaient sombres et délétères. Voir *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 5-9.

⁸ Dans *La Règle du Je*, Chloé Delaume écrit : « Voilà maintenant dix ans que mon laboratoire affiche Autofiction résidence principale. Sans que j'aie établi le moindre état des lieux. Consulté le cadastre, sondé les fondations » (p. 7-8).

« dans mon laboratoire ») – écrit par l’auteurice – et pour représenter le travail d’autofiction¹. Delaume écrit : « l’autofiction est un genre expérimental. Dans tous les sens du terme. C’est un laboratoire. Pas la consignation de faits sauce romanesque. Un vrai laboratoire. D’écriture et de vie² ».

En somme, le corps-laboratoire permet d’examiner l’impact des mouvements féministes des années 1970 sur la création postmoderne. Prenant le corps comme sujet et objet d’expérimentation, le concept met en avant les questions liées à la biologie et aux (bio)technologies en les reliant à des enjeux socio-politiques. Partant originellement d’une démarche politique et médicale (avec notamment les ateliers d’auto-examens gynécologiques), le corps-laboratoire s’est ouvert à un ensemble de problématiques plus vastes explorant, entre autres, la sexualité, l’érotisme, la domination, la marginalité et l’identité. Ce concept est représenté dans la culture populaire – la littérature, l’art et le cinéma – de manière fictionnelle à travers, comme nous le verrons, un éventail de stratégies littéraires (par exemple un regard endogène offrant une description des organes) et de figures (telles que des cyborgs, zombies, vampires, etc.). En fin de compte, le corps-laboratoire peut être considéré comme une métaphore pour étudier les répercussions de la (bio)technologie sur la société et les individus d’un point de vue féministe.

Ce concept permet donc de regrouper les pratiques du corporel saisies dans leur engagement politique et esthétique (littéraire et artistique), et désignant alors un champ d’étude en cours d’élaboration. Nous esquisserons ce concept à travers l’étude des œuvres de Chloé Delaume dont le travail d’écriture réalise un « laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je³ ». Ce qui nous permettra de situer le corps-laboratoire à la croisée d’un laboratoire de biochimie et d’un lieu d’expérimentation faisant de l’organique une recherche plastique (tout autant artistique que malléable).

¹ Dans « S’écrire mode d’emploi », Chloé Delaume écrit : « Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave et sur les étagères chaque souvenir étiqueté s’avère prêt à l’emploi » (p. 110). La phrase varie et donne lieu quelques pages plus loin à « Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave, le présent dans le chaudron » (p. 112). Dans *La Règle du Je*, Chloé Delaume écrit : « Dans mon laboratoire, le givre recouvre tout. L’effroi souffle en mon antre, période de glaciation. J’observe mes alambics et mes tubes à essai » (p. 37).

² DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 20.

³ *Ibid.*

4 - Composition, enjeux et perspectives

L'œuvre de Chloé Delaume, si diverse dans ses créations, saisit par la continuité de sa pensée et par la permanence de son imaginaire. Tout au long de notre étude, qui consiste à analyser les représentations du corps pour penser le concept de corps-laboratoire à travers la performativité de l'autofiction, nous avons tenu à porter une attention à la pluralité de l'œuvre étudiée dans son intermédialité.

Plutôt que de privilégier uniquement la lecture des ouvrages de Chloé Delaume en excluant de l'analyse ses autres créations et textes courts, nous avons choisi de tenir compte de l'ensemble de son œuvre (ses ouvrages, mais aussi quelques petits textes, ainsi que ses productions numériques, design, scénaristiques, audio, audiovisuelles et scéniques) et également de ses prestations publiques (rencontres en librairies, lectures, performances, conférences, interventions télévisuelles et radiophoniques).

Les courts textes auxquels nous nous référerons serviront notre étude et éclaireront les lectures que nous ferons des autres créations. L'importance accordée aux diverses œuvres variera en fonction des supports et des besoins de notre étude : une œuvre se révélera centrale dans l'une de nos analyses, alors qu'une autre ne sera mentionnée qu'à des fins d'illustration. Nous distinguerons les cinq textes théoriques du reste des écrits de Chloé Delaume : sa leçon de littérature « Visite guidée¹ » (2007), ses deux textes – résultant de sa participation aux colloques de Cerisy (*Autofiction*, 2008 et *Culture(s) et autofiction(s)*, 2012) – « S'écrire mode d'emploi² » (2008) et « Politique & Autofiction³ » (2012), son essai *La Règle du Je. Autofiction : un essai* (2010), et son manifeste *Mes bien chères sœurs* (2019), fourniront le terreau de nos hypothèses et le socle de nos analyses. Leurs références parcourront notre recherche. Notre étude discutera des variations corporelles au sein des créations delaumiennes selon trois mouvements que nous allons détailler.

¹ DELAUME, « Visite guidée », in *Neuf leçons de littérature*, Marguerite GATEAU et Cécile WAJSBROT (dir.), Paris, Éditions Thierry Magnier, 2007, p. 31-51.

² In Claude BURGELIN, Isabelle GRELL et Roger-Yves ROCHE (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

³ In Arnaud GENON et Isabelle GRELL (dir.), *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.

Un travail de mise en corrélation photographique et textuelle ponctuera chaque section. L'on rencontre cinq photographies dialoguant avec cinq entretiens. À la manière d'un docu-fiction héritier des œuvres de Sophie Calle¹, le lecteur est aussi un visiteur : il entre dans un univers laissant penser qu'il pourrait s'agir du lieu d'habitation de Chloé Delaume sans jamais parvenir ni à cette certitude ni à identifier et à accéder pleinement à ce lieu. Les photographies invitent le lecteur-visiteur à s'introduire petit à petit et de manière pudique dans une résidence : la première photographie montre un hall, la deuxième une cage d'escalier, la troisième le couloir d'un étage, la quatrième le couloir d'un appartement, la cinquième le reflet d'une vue d'ensemble de la pièce principale déformée par sa prise de vue à travers un œil de sorcière². C'est au lecteur-visiteur que revient la narration de la série photographique afin de savoir qui habite les lieux. Un écho à la dimension spectrale du travail delaumien est mis en place tout en questionnant le principe d'autofiction par son propre procédé en ajoutant une variation de plus, une dimension transmédiatique, à la création delaumienne qui ne cesse de décliner les processus autofictionnels. Ce travail d'enquête artistique permet également de jouer avec l'ambiguïté de notre titre : *Le corps-laboratoire. Plasticité du Je et intermédialité chez Chloé Delaume*. La question sous-jacente alors révélée est : jusqu'où est-il possible d'accéder à l'univers d'une créatrice ? Les textes mis en relation avec les photographies découlent d'un entretien-performance réalisé avec Chloé (Delaume), le personnage de fiction des œuvres étudiées. Le dispositif reprend à son compte une réflexion méta issue d'une part des créations delaumiennes et d'autre part des travaux de l'écrivain et chercheur en littérature Pierre Bayard. Une fois de plus, le choix de la part de fiction et de réel revient au lecteur-visiteur.

La première partie de la présente recherche analysera la représentation du corps organique. Nous appréhenderons la représentation du corps à travers plusieurs ouvrages de Chloé Delaume.

Le premier chapitre s'intéressera au corps dompté du personnage de Chloé enfant. Nous examinerons d'abord la rectitude physique imposée à ce corps avant qu'il ne suive certaines lignes de fuite le faisant sortir de la rigidité obligatoire, puis nous questionnerons l'usage du nom, et l'oscillation entre nom commun et nom propre (versus le corps sale). Ce chapitre se concentrera notamment sur *Le Cri du sablier* (2001) – ouvrage qui approfondit le plus l'enfance de l'écrivaine – et proposera quelques comparaisons avec *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) et

¹ Voir les expositions de Sophie Calle qui se prolongent bien souvent par des publications aux éditions Actes Sud donnant lieu à des livres d'artistes.

² L'œil de sorcière véhicule un rapport à l'histoire de l'art, ici réactualisé. Pensons notamment à l'œuvre picturale de Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 82cmx60cm, 1434, National Gallery.

La Vanité des Somnambules (2003). Notre étude sur le corps nous mènera à considérer que le travail delaumien est constitué de strates.

Ainsi, dans le deuxième chapitre, nous nous rapprocherons de ce corps pour examiner le traitement de la peau, vecteur de mythologies. Alors que le premier chapitre se centrera majoritairement sur une analyse de l'œuvre *Le Cri du sablier*, ce second chapitre offrira pleinement une analyse comparative d'ouvrages delaumiens. Il fera dialoguer *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (2005), *Narcisse et ses aiguilles* (2009), *Une Femme avec personne dedans* (2012), *Où le sang nous appelle* (2013) et *Les Sorcière de la République* (2016) ainsi que quelques courts textes tels que *Les Levrettes d'Andromaque* (1999), *Monologue pour épluchures d'Atrides* (2003) et *Personnage de fiction dans le réel : La Sibylle* (2014). Nous observerons comment, à partir du motif du grain, Delaume en vient à la représentation de la figure de l'écorchée invitant ensuite à envisager le phénomène de la mue.

Toujours dans l'optique d'approcher au plus près de ce corps et de décortiquer les strates delaumiennes, nous entrerons dans la chair afin de disséquer les diverses représentations liées aux organes. Le chapitre trois se concentrera donc sur l'*organicisation* et la *désorganicisation* du corps¹, et montrera en quoi les organes sont pensés comme des zones offrant des cartographies imaginaires. Ce troisième chapitre explorera principalement *La Vanité des Somnambules* (2003) car, bien que la notion d'organicité intervienne dans l'ensemble des ouvrages delaumiens, elle est particulièrement mise à l'honneur au sein de celui-ci. Nous recourrons également au petit texte *Au tout dedans* (2010). Nous naviguerons en descendant dans le corps. Nous commencerons par voguer au sein du système nerveux cérébral : nous nous arrêterons devant certaines zones conçues comme des îlots et nous regarderons comment, à partir de là, des réminiscences affleurent et une pensée *insulaire* se met en place. Nous continuerons notre exploration de l'intériorité du corps par le système cardio-vasculaire, avant de considérer le système digestif pour voir qui, du personnage ou de l'autrice, ingurgite, digère et régurgite l'autre.

La deuxième partie s'intéressera au corps médial. Nous rendrons compte de la représentation du corps (inter, trans et hypermédial) à travers les créations numériques, design, scénaristiques et musicales de Chloé Delaume.

¹ Dans le sillage de Gilles Deleuze et Félix Guattari ainsi que de la chercheuse Anne-Emmanuelle Berger (Université Paris VIII) nous entendons par *organicisation* et *désorganicisation* l'organisation et la désorganisation de l'organisme. Voir Eugénie PERON-DOUTE, *Permutation. Organes, bioart et queer studies*, mémoire de Master 2 d'Études de genre, sous la direction d'Anne-Emmanuelle BERGER, Université de Paris VIII, 2017.

Le quatrième chapitre étudiera spécifiquement le travail autour de la création numérique. Nous nous concentrerons alors sur le cycle *Corpus Simsi* (2002-2004) comprenant un ouvrage du même nom (2003), quelques courts textes, des performances, la création du site internet¹ et deux blogs (celui de l'écrivaine et celui de son personnage). À travers une approche *queer* (en oblique²), nous verrons comment la multi-dimensionnalité amène l'écrivaine-artiste à réactualiser l'image du cabinet de curiosités à travers le motif répétitif de certaines figures qui, par un jeu de dévoilement, révéleront d'autres effigies. Nous recourrons principalement, au cours de l'analyse, aux notions et aux figures d'avatar, de *ghost*³, de nénuphar, de larve, de chrysalide et de papillon. Certaines comparaisons nous conduiront à faire dialoguer *Corpus Simsi* avec *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *La Vanité des Somnambules* (2003), *Certainement pas* (2004), *Les juins ont tous la même peau* (2005), *Une femme avec personne dedans* (2012), les courts textes *Bugg endormi* (2001), *La Coxalgie du nénuphar* (2003), *Rester en ville* (2004), *Le projet Corpus Simsi* (2002-2004), *Corpus Simsi Reloaded* (2008), *Nymphaea est fabula* (2008) ainsi que le blog de l'écrivaine (2003-2011) et le blog de la SimChloé (2003). Ce cabinet de curiosités numérique montrera les métamorphoses (*médiamorphoses*) du corps.

L'étude du numérique et plus spécifiquement des transformations du site internet de Chloé Delaume nous amènera à nous intéresser aux collaborations réalisées avec le duo de designers Dévastée, composé d'Ophélie Klère et de François Alary. Le chapitre cinq interrogera tout d'abord le lien au *webdesign* en évaluant l'évolution du site internet de l'écrivaine-artiste (entre 2008 et 2023) avant de questionner le rapport texte et illustration au travers des ouvrages écrits par Delaume et illustrés par le collectif : *Éden matin midi et soir* (2009), *Au*

¹ Le site officiel de l'écrivaine fut créé à l'initiative de ce cycle, en 2002.

² Les *queer studies* ont la particularité de se comprendre de deux façons. La première questionne le sujet des recherches en étudiant et en rendant visibles les minorités sexuelles contenues dans l'acronyme LGBTQ+ et la seconde interroge la forme des recherches. Sur ce dernier point Wendy Delorme écrit : « La littérature *queer* se manifeste aussi dans la forme du texte (*queer* en anglais signifie l'inverse de « rectiligne » – donc tordre la forme, sortir de la rectitude, écrire en brèche, se griffer parfois aux ronces à travers champs et oser emprunter des chemins de traverse, dont on ne sait pas toujours où ils nous emmèneront). » In Fanny CHIARELLO et Wendy DELORME, *L'Évaporée*, Paris, Éditions Cambourakis, 2022, p. 7. Sur cette seconde façon nous renvoyons notamment aux recherches de Marie-Dominique GARNIER, ainsi qu'aux ouvrages des auteurs tels que Sara AHMED, Teresa BRENNAN, Mel Y. CHEN, Lee EDELMAN, Lawrence GROSSBERG, Judith (Jack) HALBERSTAM, Teresa de LAURETIS, Renate LORENZ, Eve Kosofsky SEDGWICK.

³ Nous verrons en temps voulu pourquoi il convient d'utiliser le terme anglais *ghost* au détriment du terme français *fantôme*.

commencement était l'adverbe (2010), *La nuit je suis Buffy Summers* (2020¹) ; ainsi que les deux ouvrages cosignés de poésie illustrée : *Perceptions* (2012) et *Vous aimez beaucoup voyager* (2015). L'analyse de la représentation d'un corps *dévasté* s'achèvera par l'étude du lien établi entre texte et textile. Nous porterons notre attention sur la cocreation d'une collection de robes mêlant des motifs graphiques de *Dévastée* à des textes de Chloé Delaume. Ce sera l'occasion de compléter notre corpus par les courts textes *Dévastée*, *Crucifiction* (2008) et *La Collectionneuse* (2010).

Le devenir-image de l'écriture nous amènera à concevoir la réalisation d'une écriture imagée. Le chapitre six se focalisera alors sur une étude scénaristique. Il s'intéressera aux trois *scenari* de longs métrages que l'autrice a écrit : *Mémoréa* (2019), *Les Contribuants* (2020), *Trois cœurs et des canines* (2021). Le premier *scenario* de science-fiction nous permettra d'aborder la notion de cyborg, comprise dans le sens de Donna Haraway, en tant qu'hybride de technologie et d'organisme. Le deuxième, propre au genre de série Z, nous emmènera du côté des zombis. Enfin, le troisième nous attirera vers le cinéma fantastique et la représentation des vampires. Nous verrons que l'univers scénaristique de l'artiste est lié aux biotechnologies et que l'intertextualité permettra de lire la représentation de corps monstrueux dans un ensemble homogène où le laboratoire de biochimie occupe une place prépondérante.

La dimension intermédiaire de l'œuvre delaumienne s'achèvera sur une analyse des créations musicales au chapitre sept. Nous verrons que cette volonté de sortir du texte pour tendre vers la réalisation filmique se concrétise dans la conception de clips. En partant de la définition de l'autofiction proposée par Serge Doubrovsky, nous mettrons en lumière la dimension de la musicalité mentionnée par l'auteur². Nous nous intéresserons d'abord au travail audiovisuel en prêtant une attention particulière à quelques clips musicaux conçus comme de véritables courts métrages. Ce sera également l'occasion de mentionner quelques courts textes comme *Orphan Twist* (2008). Puis nous prêterons attention aux créations sonores de l'artiste. Nous nous concentrerons sur l'ouvrage *Dans ma maison sous terre* (2008) et sa bande-son, avant de nous pencher sur *Le Cœur synthétique* (2020) accompagné de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine* (2020). Enfin, nous examinerons le traitement littéraire de la musique au sein des ouvrages de la période comprise entre *Les Mouffettes*

¹ L'ouvrage *La nuit je suis Buffy Summers* fut originellement publié en 2009 aux Éditions ère, mais nous travaillerons sur sa réimpression par les Éditions Jou en 2020 afin de nous intéresser aux illustrations de *La Dévastée* ajoutées pour l'occasion.

² « Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique ». Serge DOUBROVSKY, « Prière d'insérer », *Fils*, *op. cit.*

d'Atropos (2000) et *Transhumances* (2007) pensé initialement comme une création sonore expérimentale. Nous ausculterons les ouvrages suivants : *Le Cri du sablier* (2001), *Mes weekends sont pires que les vôtres* (2001), *La Vanité des Somnambules* (2003), *Certainement pas* (2004), *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (2005), *J'habite dans la télévision* (2006), *La nuit je suis Buffy Summers* (2007), *Chanson de geste & Opinions* (2007), *La Dernière fille avant la guerre* (2007). À cette fin, nous remarquerons que l'écriture delaumienne est influencée par les rythmes des musiques écoutées par l'écrivaine pendant son travail de réflexion et d'écriture.

L'enchevêtrement de représentations, de références intertextuelles et de procédés et processus mimétiques nous amènera à la troisième et dernière partie qui s'élaborera autour de la notion d'exo-corps notion que nous calquons sur celle d'exosquelette et que nous comprenons comme une personne ou des personnes se faisant ou agissant comme le prolongement du corps de Chloé Delaume.

Dans le chapitre huit, nous questionnerons les liens entre les dimensions sorcellaires et sororales et analyserons le travail de performance de l'artiste. Nous verrons, outre le jeu paronymique, que du sort à la sororité les performances delaumiennes sont nodales pour comprendre cette relation symbiotique.

Le neuvième chapitre reviendra sur les résidences de recherche et de création que nous avons effectuées au domicile de l'écrivaine en son absence et qui ont pris l'allure de performances. Nous interrogerons alors le lien sororal qui s'est instauré entre nous et Chloé Delaume. Dès lors, nous nous penserons comme l'exo-corps de l'artiste.

Nous terminerons notre analyse par le dixième chapitre qui questionne la porosité des limites de l'écrit théorique, critique et littéraire. Reprenant à notre compte le principe *méta* régissant l'œuvre delaumienne (méta-fiction, méta-textualité, méta-littérature) nous proposerons un chapitre ouvrant la réflexion à la méta-recherche par sa propre mise en narration. Ce chapitre s'inspire de l'essai de Chloé Delaume *La Règle du Je. Autofiction : un essai*. Après avoir examiné la représentation du corps découlant de la performativité de l'écriture dans les œuvres delaumiennes, nous continuerons notre recherche en mettant en pratique les théories mises en évidence. À travers un mouvement réflexif, nous raconterons ce que la littérature delaumienne a fait à notre propre corps pendant ces années de recherche. Nous dévoilerons le principe de neutralité et l'illusion d'une étude autonome dégagee des affects, du corps, voire de la présence ou de l'existence même du chercheur. L'écrit narratif s'inspire également des essais contemporains promus à l'heure actuelle et défendant une écriture

oscillant entre un pôle scientifique et narratif¹. La narration – qui joue sur les codes de l'autofiction – répond à une unité d'action, de lieu et de temps : le lecteur suit une narratrice-personnage engagée dans la recherche universitaire sur le temps d'une année. Nous la suivons au cours de ses déambulations quotidiennes, à travers ses lieux du présent emplis de souvenirs, ses rêves d'espoir mais aussi ses tristesses. Sa vie professionnelle s'entremêle à sa vie personnelle : la chercheuse universitaire part finalement à la recherche d'elle-même. L'écriture sera tout d'abord romanesque jusqu'au moment où la narration entraînera un changement. L'écriture perdra alors sa structure et le texte s'achèvera sur le portrait intimiste et fragile de l'autrice (dont seul un prénom est donné) étudiée par la narratrice-personnage. Et, au bout de la nuit, ne sachant plus ce qui correspond à une description du réel ou à un songe du personnage, nous nous demanderons qui, dans cette étude, devient l'exo-corps de l'autre, tout en constatant que l'écriture d'une recherche universitaire peut elle aussi être performative.

*

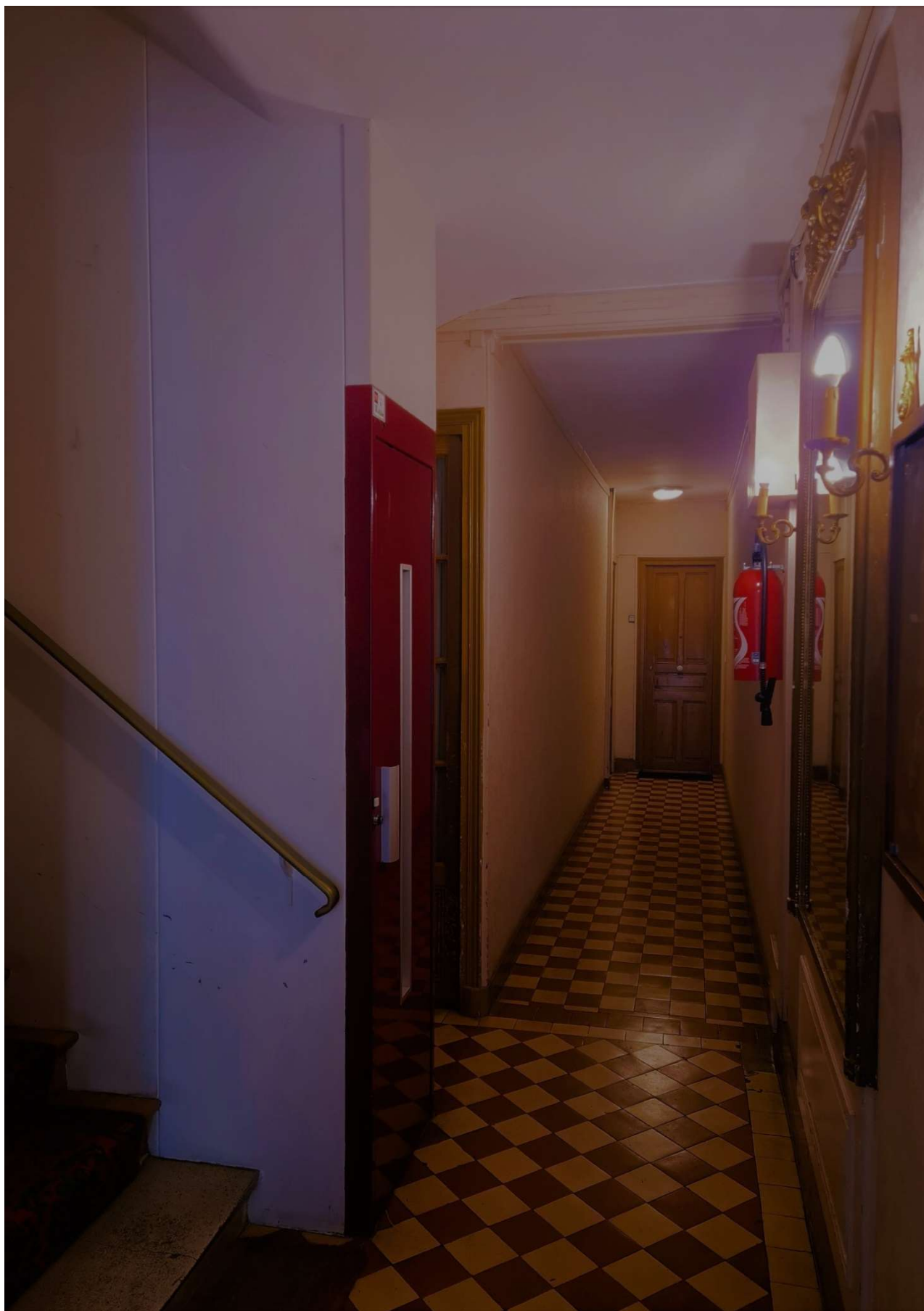
Ce qui va donc unir les divers états du corps, d'un chapitre à l'autre, c'est l'idée d'une transmission du personnage et de ses complexités, œuvre après œuvre. Nous verrons, dans le sillage de la chercheuse en arts plastiques Claire Lahuerta, que la littérature et l'art « parce qu'il[s] s'intéresse[nt] au corps, le représente[nt], le met[tent] en scène et en jeu, participe[nt] à sa manière à la production d'une imagerie *signifiante* (consensuelle ou dissensuelle) de celui-ci² ». En effet, le corps numérique se construit en renvoyant à son ancienne forme organique. L'intertextualité apparaît à de multiples reprises. Néanmoins, alors que le corpus est développé sur le mode de la métaphore, il est également souvent dépassé. Il s'agit d'un ectoplasme qui alimente, de façon paradoxale, la constitution enfin achevée du corps du personnage après ses essais et errances que nous aurons l'occasion de traiter de façon plus approfondie au sein de cette recherche. Organisme, pixels, spectres, il y a un peu de tout cela dans le legs discontinu que le corps transmet au corpus. Nous allons ici voir de quelle manière.

¹ Pensons par exemple aux ouvrages du chercheur et psychanalyste Pierre Bayard qui contribuent au développement d'une forme de l'essai mêlant l'écriture du Je et la recherche scientifique.

² Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *op. cit.*

- **Eugénie Péron-Douté** : Chloé, vous êtes le personnage principal qui parcourt une très grande majorité des œuvres de Chloé Delaume. Vous êtes présente dès le premier ouvrage, *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) et vous vous installez dans les narrations pendant environ dix-neuf ans (*Mes bien chères sœurs*, 2019), à partir du *Cœur synthétique* ce sont vos doubles (Adélaïde et Clotilde) qui vous supplantent. Pouvez-vous nous parler de cette condition, voire de cette revendication qui transparait dans vos livres, d'être un personnage de fiction ? Pour commencer, reportons-nous aux propos du chercheur Pierre Bayard. Il écrit : « À partir du moment où l'on admet que le texte n'est pas fermé sur lui-même comme un ensemble clos et que l'auteur ne sait pas tout sur ce qui s'y passe, il est difficile de refuser de reconnaître que les personnages disposent d'une part de liberté. Un personnage intégralement défini par un texte fiable n'aurait aucune marge d'action et de pensée¹ ». Comment pensez-vous cette autonomie en tant que personnage littéraire ?
- **Chloé** : Je me vis comme l'un des personnages chez Queneau. Ceci dit, la phrase est typique du milieu universitaire, à savoir totalement incompréhensible, il y a des doubles négations... « il est difficile de refuser de reconnaître »... ce n'est pas notre langue à nous, personnages de fiction. Les personnages sont autonomes parce qu'ils sont reliés à l'inconscient de l'auteur. Le personnage est la part qui échappe à l'auteur. C'est valable également pour les romans qui ne sont pas de l'autofiction, à partir du moment où l'on est en transfert... Quoique, évidemment, avec « Emma Bovary c'est moi »...
- **E. P.** : N'y a-t-il pas un certain confort à se laisser porter par le récit ?
- **C.** : En tant que personnage on se laisse porter par le récit avec le même confort que le citoyen se laisse porter par la fiction nationale.
- **E. P.** : Cela allège-t-il le sentiment de responsabilité ?
- **C.** : Oui, car ce qu'il se passe n'est jamais de ma faute, c'est celle du démiurge donc c'est pratique. Bien sûr, il y a un confort, c'est pour ça qu'il faut échapper et que le personnage résiste souvent. Finalement c'est le personnage qui gagne, pas toujours le livre, mais le personnage.
- **E. P.** : Quel est votre espace de liberté ?
- **C.** : L'espace de liberté pour le personnage de fiction est quasi total puisqu'il peut tout détourner. Le personnage de fiction a l'infini pour lui, l'absolu pour lui, la poésie pour lui. Ce que l'auteur n'a pas. C'est pour ça que la poésie gagne toujours, alors que les poètes rarement.
- **E. P.** : Pensez-vous avoir exploité toutes vos capacités de personnage principal ?
- **C.** : Non pas du tout, là-dessus l'autrice est une grosse feignasse. Le fait que l'autrice préfère en ce moment prendre des personnages extérieurs à Chloé Delaume, fait que je ne peux pas être une super-héroïne qui fait exploser des phallus avec une capacité psychique hors du commun, et ça c'est bien dommage. Mais il y a un autre facteur également, plus le corps de mon autrice vieillit moins elle s'amuse à jouer avec moi dans le texte, parce que, maintenant, j'ai un âge, alors qu'avant j'étais plus dissociée.
- **E. P.** : Vivez-vous des péripéties que les lecteurs ignorent ?
- **C.** : Oui, bien sûr !

¹ Pierre BAYARD, « Les personnages ont une vie privée », in *Fabula / Les colloques, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard*, 2017, <https://www.fabula.org/colloques/document4838.php>.



Eugénie Péron-Douté, série photographique, *Chez Chloé*, 1/5, 2022.

Partie I. Corps organique

« J//aperçois à l'intérieur aplatis sur m/a peau
les organes rangés les uns à côté des autres tout distendus,
la bile verte fait des auréoles, l'estomac est vidé de son acide, il pend,
le foie a l'air d'un turbot échoué, la rate a éclaté [...]. »

Monique WITTIG, *Le Corps lesbien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 59.

Introduction

Chloé Delaume n'est pas un personnage de fiction ordinaire. Elle est pire. Refusant de finir ses jours dans un livre à l'instar de ses congénères, elle a erré longuement dans les limbes de la Somnambulie. De là, elle a guetté le « médiateur » dans lequel s'incarner : un corps vivant, qui péchait par vacuité. Une fois les lieux investis, nul ne pourra l'en déloger, sauf le corps lui-même [...].¹

Penser l'organicité de la représentation du corps dans l'œuvre de Chloé Delaume, c'est mettre en évidence ses transformations. De la rencontre entre « le corps redressé » (Georges Vigarello²) et « le corps sans organes » (Antonin Artaud³ repris par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴) en passant par des opérations de réduction, voire d'une « existence moindre » (David Lapoujade⁵), puis en interrogeant la mythologie comme médium pour penser l'épiderme et son rapport tactile au monde, ainsi qu'en questionnant les organes comme une force politique (symbole d'une certaine résistance), la matérialité du corps chez Delaume questionne ses bords, ses métamorphoses, sa désorganicisation⁶.

Delaume tente de sortir d'un corps socialement construit pour entrer dans un corps métaphorique. Elle met alors en place un principe d'anamnèse en faisant correspondre des organes avec des territoires qui s'avèrent être initiateurs de voyages intérieurs, c'est-à-dire révélateurs de souvenirs. Dès lors, sa littérature peint l'image d'une excursion dans le corps. Nous comprendrons que le corps organique porte en lui la mémoire de certaines histoires. Il tente de cohabiter avec ses spectres et de raconter les histoires de fantômes qui le composent. Les corps delaumiens sont ainsi pleinement en jeu lorsqu'il s'agit de se souvenir.

L'autrice injecte du vivant dans l'écriture, faisant de celle-ci un moyen pour explorer sa vie intérieure – à entendre dans un sens aussi bien organique que psychique. Elle fait parler,

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., quatrième page de couverture.

² Georges VIGARELLO, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1978.

³ Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Éditions Gallimard, 1925.

⁴ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁵ David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

⁶ Le néologisme *désorganicisation*, qui nous avait été soufflé par la chercheuse Anne-Emmanuelle Berger lorsque nous travaillions sous sa direction, permet de concevoir la représentation d'un organisme désorganisé. La désorganicisation serait l'actualisation du corps sans organes artaldien-deleuzo-guattarien.

pour reprendre une expression d'Artaud, « le corps sous la peau¹ », tentant de ce fait d'allier l'expérience du corps organique et l'écriture au sein d'une relation symbiotique. Cette tentative a lieu dans la plupart de ses textes, bien qu'elle soit paradigmatique dans *Le Cri du sablier*, où la chercheuse Béatrice Jongy analyse qu'une « projection des organes est à l'origine du discours² ». Delaume a recours à un champ lexical organique emblématique et elle donne l'impression de faire des greffes, de jouer avec les déformations tant corporelles que syntaxiques en faisant subir à la langue ce que son corps a subi, afin de conférer du corps à ses mots et de toucher à un certain universel du langage par sa propre subjectivité.

Nous verrons pourquoi le fait d'avoir un corps n'implique pas forcément de se sentir vivant, et comment l'écrivaine y remédie. Nous comprendrons aussi que, pour Delaume, le corps construit par le discours scientifique est un mensonge et qu'en ce sens la fiction corporelle peut être investie d'une représentation imaginaire : littéraire et artistique. La création corporelle et organique a lieu notamment par un jeu avec la langue dans lequel un signifiant renvoie toujours à un autre signifiant (par ce mouvement, la langue delaumienne est vivante). Ainsi, nous étudierons, entre autres, les liens entre les mots dans l'écriture delaumienne afin de comprendre les usages des signifiants et des jeux de langage (tels que la paronymie, l'homonymie, l'homographie, l'homophonie) : par exemple, le nom de l'écrivaine, *Delaume*, invite au double, il est déjà *deux*, concevant dès lors plusieurs corps. *L'eau* contenue dans son nom et transvasée dans son prénom irrigue son écriture mimant les flux corporels et fuyant vers la déesse *Déméter*. Nous verrons, dans le sillage de Claire Lahuerta, que « le corps qui coule peut être envisagé autrement qu'en pure perte³ ». Cette hypothèse entrevoit l'idée qu'une approche artistico-littéraire aperçoit :

ce phénomène étrangement inquiétant d'écoulement comme étant inversement positif et fédérateur d'une métamorphose, d'une transfiguration qui ferait basculer le corps organique naturel vers un corps archaïque et créateur, archétypal et hybride. [...] C'est ce moment de basculement, de transfiguration, suivi de l'émergence d'un corps nouveau, anadyomène, qui, ici, fait œuvre.⁴

Nous allons donc entreprendre un voyage organique et langagier pour ressentir les rythmes delaumiens (les *siens* qui deviennent les *nôtres*).

¹ Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, tome 13, p. 54.

² Béatrice JONGY, « Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in Hugues MARCHAL et Anne SIMON (dir.), *Projections : des organes hors du corps*, tome 1, actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006, publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 71-79.

³ Claire LAHUERTA, *Humeurs. L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 10.

⁴ *Ibid.*

Notre première partie privilégiera le rapport à l'organique, première source de prose poétique dans l'écriture de Delaume. Elle est présente dès ses débuts, aussi bien dans *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) que dans *Le Cri du sablier* (2001), avec une insistance particulière au sein de *La Vanité des Somnambules* (2002). Nous nous demanderons comment, en quoi et pourquoi l'éclatement du corps est heuristique. Quel est son intérêt littéraire, politique, philosophique et esthétique ? En questionnant la représentation du corps organique proposée, son esthétisation interne ainsi que le rapport aux organes, nous nous demanderons comment se manifeste la désorganicisation du corps chez Delaume, et vers quoi elle mène. En créant une analogie entre le corps et l'écriture, nous verrons comment une influence réciproque est appliquée en vue d'un traitement singulier de chacun, et comment une écriture du vivant, littéralement une *bio-graphie*, est à l'œuvre. En ce sens, le corps organique montre les limites d'une pensée de la chair et demande à élargir la réflexion sur les transformations possibles de la représentation du corps. Dès lors, l'esthétisation de l'organicisation, créée par Delaume, nous amène à concevoir l'organisme comme source d'une pensée de l'éclatement.

La réflexion de Delaume sur le corps organique interroge la substance et la matière tout en questionnant l'altérité. Notre fil rouge sera la double question : où commence et comment finit un corps organique¹ ? Question à laquelle nous répondrons en trois chapitres respectivement consacrés à la représentation premièrement, d'un corps dompté, deuxièmement, d'une peau mythologique et, troisièmement, d'organes cartographiques. Nous analyserons ces trois motifs (corps, épiderme, organes) et leur traitement, dans l'écriture de Delaume. Dans une logique de rébellion Delaume œuvre, comme nous l'étudierons au fil des trois chapitres, à se réapproprier son Je. Le premier chapitre analysera le corps comme marqueur socialisé, objet d'un dressage par un « carnage collectif² ». Le deuxième chapitre nous détournera de ce leitmotiv pour appréhender l'organicité du corps de la peau et de la chair, car « elle n'hésite pas la chair à tout éclabousser³ ». Nous examinerons la peau en tant que liminalité d'une mythologie personnelle⁴. Enfin, le troisième chapitre montrera comment l'étude de l'épiderme, pensé

¹ Notre tournure est une référence à une séance du séminaire de Derrida intitulée « Où commence et comment finit un corps enseignant », retranscrite dans *Du droit à la philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1990.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 26.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 20.

⁴ Nous employons l'expression dans le sens que lui a accordé la chercheuse Magali Nachtergaele. Elle écrit : « il s'agit de comprendre en quoi les mythologies acquièrent une valeur collective même si elles impliquent des représentations personnelles, investies par un individu moderne qui se constitue en sujet et en figure de ces récits. Le terme de mythologie que nous utilisons vaut alors comme concept unificateur de représentations variées de l'histoire semi-imaginaire et semi-réelle d'une figure centrale ». In Magali NACHTERGAEL, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, sous la direction d'Éric Marty, thèse soutenue en 2008, Université de Paris 7, p. 15.

comme une trappe, nous invite à l'étude des organes qui, sous la plume de Delaume, « sont vivants¹ ». Nous dessinerons une cartographie interne de son corps. L'ensemble nous amènera à réaliser un portrait du corps organique delaumien et à l'appréhender dans toute sa complexité.

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 12.

Chapitre I. Corps dompté

Les deux premiers ouvrages de Chloé Delaume, *Les Mouflettes d'Atropos* (2000) et *Le Cri du sablier* (2001), évoquent l'enfance de l'écrivaine. À travers la chronogenèse de l'œuvre de Delaume, nous constatons que le thème de l'enfance est le sujet central qui se manifeste principalement dans les deux premiers livres. Delaume y aborde notamment le dressage du corps de l'enfant Chloé par diverses instances : à une première cellule¹ familiale (représentée par les « géniteurs » et plus particulièrement par la figure du père) se substitue une seconde cellule familiale (représentée par les « hébergeurs », c'est-à-dire la tante et l'oncle maternels) ayant adopté l'enfant. Les ouvrages questionnent les maltraitances, exercées par diverses sources d'autorité, que le corps delaumien a subies. Le récit se fait l'écho des développements historiques de Georges Vigarello², d'une part, et de Michel Foucault³, d'autre part. En effet, Delaume remet en question le domptage de son propre corps par *autrui* (à entendre au sens large : aussi bien humain qu'institutionnel).

¹ Claire Lahuerta écrit : « Cellule : du latin *cellula*, diminutif de *cella*, case. Petite chambre d'un religieux ou d'une religieuse. Cachette, pièce retirée où l'on se tient pour rester seul. En physiologie cellulaire, la cellule est le siège d'une activité continue et de mouvements internes et externes ; comblant les interstices entre divers éléments, elle est aussi source d'énergie, d'échanges avec le milieu ambiant. Elle se multiplie par division, comme l'élément fondamental de toute vie. La cellule étant à la fois la structure basique de toute prolifération et l'espace archétypal du recueillement, donc une structure à la fois ouverte au monde environnant et même capable de s'y intégrer et de le construire mais aussi l'agencement d'un espace d'isolement et d'introspection » nous l'utiliserons tout d'abord dans son sens d'espace social avant de glisser vers son sens organique. Voir Claire LAHUERTA, *Humeurs*, op. cit., p. 17.

² Voir Georges VIGARELLO, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1978 ; *Le Propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 ; *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI^e – XX^e siècles)* ; en collaboration avec Alain CORBIN et Jean-Jacques COURTINE, *Histoire du corps*, tome 3 : *XX^e siècle, Les Mutations du regard*, Paris, Éditions du Seuil, 2011 ; *Histoire de la virilité*, tome 2 : *Le Triomphe de la virilité, le XX^e siècle*, tome 3 : *La Virilité en crise ? Les XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2011 ; *Histoire des émotions*, tome 3 : *De la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016

³ Voir Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 ; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975 ; *Histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La Volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976 ; vol. 2 : *L'Usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984 ; vol. 3 : *Le Souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984 ; vol. 4 : *Les Aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018 ; *La Société punitive (1972-1973)*, Paris, Éditions Gallimard, 2013 ; *Le Pouvoir psychiatrique (1973-1974)*, Paris, Éditions Gallimard, 2003 ; *Les Anormaux (1974-1975)*, Paris, Éditions Gallimard, 1999 ; *Naissance de la biopolitique (1978-1979)*, Paris, Éditions Gallimard, 2004 ; *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2019.

Nous portons notre attention sur *Le Cri du sablier*. Deuxième ouvrage de Chloé Delaume, il est celui qui traite le plus explicitement de l'enfance par des dispositifs littéraires expérimentaux. L'écrivaine y narre son enfance traumatique avec une ironie cynique afin de proposer une œuvre aux multiples virtualités littéraires : pour répondre à une enfance déstructurée, l'écriture est elle-même déstructurée. Nous suivons l'univers d'une Chloé de six ans environ, son entrée au CP, les maltraitances exercées par le père sur ce corps frêle, la mort des parents nommés « géniteurs » survenue par le meurtre de la mère par le père avant qu'il ne se suicide, l'adoption de l'enfant par les « hébergeurs » (famille maternelle), la maltraitance morale infligée par eux et les grands-parents, les premiers amours d'une Chloé adolescente, puis son arrivée à l'âge adulte où elle cherche à se débarrasser (à « se désensabler » écrit Delaume tout au long du *Cri du sablier*) des traces paternelles. *Le Cri du sablier* nous permet de comprendre d'une part les transformations du personnage, d'autre part la chronogenèse delaumienne. De manière achronologique, l'ouvrage fait appel aux processus de réminiscence et d'anamnèse propres à la psychanalyse. *Le Cri du sablier* est à entendre comme la voix de l'*infans* restée trop longtemps muré dans le silence, immobilisée par la chape paternelle métaphorisée par le sable. Du nom commun au nom propre, de la mythologie classique à la mythologie personnelle, c'est à l'édification d'un laboratoire du Je et de ses ramifications rendues possibles que se livre Delaume. Nous verrons à quel point le corps se pense en étroite relation avec l'*infans*, figure du silence et de l'anonymat, pour déployer en miroir un corpus singulier.

Dans un premier temps, nous étudierons la rectitude physique de ce corps. Dans un deuxième, nous analyserons les différentes torsions et devenir le réduisant à une existence moindre. Enfin, nous saisirons toute la complexité et l'ambiguïté des noms qui lui ont été adressés. Notre hypothèse est que la représentation du corps, chez Delaume, est exclusivement liée à l'enfance. Dès lors, elle intègre dans ce même mouvement les corps parentaux. Par conséquent, le corps delaumien est toujours déjà celui des autres en tant qu'autorité.

I.1. De la rectitude physique

Chloé Delaume établit une critique virulente des cellules familiale, médicale, religieuse et professionnelle à travers plusieurs écrits, notamment :

- *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) traite du fait qu'elle a « perdu[ses] racines¹ ». La narration détaille les violences physiques et psychiques auxquelles elle a été confrontée.
- *Le Cri du sablier* (2001) livre la version la plus explicite de la double mort des parents lorsqu'elle était enfant (meurtre de la mère par le père qui se suicide dans le même mouvement).
- *La Vanité des Somnambules* (2003) détourne le meurtre et le suicide par un accident de voiture. Le recours à la poésie permet à l'auteurice de se détacher de la narration romanesque pour livrer un long poème en prose.
- *Dans ma maison sous terre* (2008) est présenté comme un livre de vengeance visant à tuer sa grand-mère.
- *Le Deuil des deux syllabes* (2011) montre des sentiments ambigus, voire contradictoires, à l'égard de la mère perdue (l'ouvrage vise à faire le deuil des deux syllabes constituant le mot *maman*).
- *Où le sang nous appelle* (2013) part sur les traces – tout autant décevantes que troublantes – de sa famille paternelle vivant au Liban.
- *Mes bien chères sœurs* (2019) ironise sur la famille d'adoption – qualifiée par le syntagme « les hébergeurs » qui représente la famille de la sœur de sa mère – qui l'a prise en charge lorsqu'elle était mineure.

À travers ces ouvrages, le corps est abordé comme le lieu d'une violence exercée par la double instance familiale. Nous allons nous intéresser à ce corps contraint et, selon les mots de l'artiste et enseignante-chercheuse Anne Creissels, à ces « postures forcées, attributs ostentatoires, mécaniques implacable, débordements pathologiques : autant de symptômes d'une assignation. Empêchés, limités, ces gestes sont en même temps traversés de désir, car derrière l'oppression, la conformation à un idéal ou encore l'incorporation des codes, la violence croît, la résistance s'engage et des subjectivités tendent à s'exprimer² ». Nous allons tenter de dévoiler « les “ficelles” du corps [en] interrogeant par là sa prétendue nature et [en] révélant ses identités multiples, sa capacité transformatrice³ ».

¹ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 67.

² Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, Paris, Éditions du Félin, 2019, p. 9.

³ *Ibid.*

I.1.1. Contraindre le corps

La famille, dans l'écriture delaumienne, est porteuse de préceptes donnant au corps de l'enfant une forme et le soumettant à certaines normes et contraintes. Gestes et phrases viennent orienter ce corps. « Premier lieu où la main de l'adulte marque l'enfant, il [=le corps] est le premier espace où s'imposent les limites sociales et psychologiques données à sa conduite, il est l'emblème où la culture vient inscrire ses signes comme autant de blasons¹», écrit Georges Vigarello. Cela nous permet de mettre en lumière le fait que le corps, pour Delaume, est tout d'abord le lieu de l'exercice du pouvoir et qu'il résulte d'une construction sociale. Au-delà de la mise en évidence du maintien et de la contrainte de ce corps, les discours des géniteurs et des hébergeurs montrent toute l'ambivalence déployée envers lui. Le dressage n'a pas de fin. Il témoigne de mouvements infinis faisant apparaître, à chaque nouvelle remarque, un nouveau corps : supprimer les sudations, stopper sa croissance, arrêter sa respiration, etc. Le corps dompté dévoile le contexte pédagogique dans lequel il évolue au sein d'une narration dont la mise en forme textuelle mime le fond. Il nous semble que si le travail de Delaume s'ancre originairement dans une certaine violence infligée au corps c'est pour, d'une part, en mesurer toute la texture organique et, d'autre part, décliner et renverser celle-ci par la suite.

À travers l'image du corps s'enracinant dans l'enfance, Delaume montre la chronogenèse de celui-ci tout en lui donnant une représentation concrète et circonscrite. L'histoire de ce corps se veut aussi la narration de ce qui a été son premier Je, à savoir « une fiction collective ». Écrite tout d'abord par ce(ux) qui lui étai(en)t extérieur(s), elle était fictionnalisée avant d'être autofictionnalisée. À travers le dévoilement de procédés contraignants, du double contexte pédagogique (géniteurs et hébergeurs), Delaume met en évidence un corps enfantin moulé par la peur avant de faire peur lui-même. Elle indique également que ce corps fut le premier lieu, le premier espace qui lui a été confisqué : elle exprime comment et en quoi son corps a d'abord été élaboré comme un lieu de surveillance, un laboratoire de contrôles.

I.1.1.1. Discipline

Comme le souligne Chloé Delaume, dans le sillage de Georges Vigarello, le corps de l'enfant doit être droit, se tenir dans une position de rectitude. Le corps est ainsi l'objet d'un

¹ Georges VIGARELLO, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004, p. 9.

maintien visant tant la position physique que morale : « Derrière le bureau terne le corps adulte et raisonnable fit une proposition. Une proposition adulte et raisonnable. Pour faciliter la socialisation l'insertion panurgière de ce jeune corps bavard arthrodie de bon goût à l'heure promiscuité. Le corps se plierait désormais à une rigueur secrète¹ ». La rectitude physique est synonyme de droiture morale et de silence : « Mes neuf mois sans paroles se muèrent en un calvaire d'harcèlement [...]. Mais ça les arrangeait. Au fond je le sais bien² ». Au-delà du silence et des postures auxquels le corps est soumis, le pouvoir qui s'exerce semble ne pas avoir de limite. De nouvelles règles sont instaurées, incitant le corps à toujours apparaître avec de nouvelles caractéristiques à corriger : « Modelé à la fiction ce corps n'avait pas besoin d'être apprivoisé. Vraiment pas. Et puis ensuite. C'est eux qui lui ont appris à mentir. À se raconter des histoires³ ». La rectitude s'exerce de manière constante et se renouvelle perpétuellement. Le corps delaumien se conçoit à travers un prisme de contrainte immobile, ses contours sont transformés, modelés, meurtris : « corps bouillassés⁴ ». Le corps est passé à la « centrifugeuse », sa morphologie est réduite autant que le sont ses mouvements. Nous proposons ici une première analyse de l'opposition dialectique entre *être dressé* et *se dresser*.

Delaume montre comment le corps est morphologiquement dompté avant de le (re)construire en opposition à la domestication. Notons que le corps, lorsqu'il est seulement nommé « le corps », renvoie exclusivement au corps de l'enfant. Ainsi, les pratiques de la prime éducation, la *pédagogie*, tendent à en façonner les anatomies enfantines :

Les parents des délinquants envoient leurs enfants en maison de correction, qu'on appelle aussi maison de redressement. Quand ils en sortent, ils savent enfin se tenir et leur famille est bien contente. L'enfant demanda s'il se pouvait qu'elle fût elle-même une délinquante bien que la police ne s'en soit jamais rendu compte. La mère rétorqua qu'étant une mauvaise graine il ne serait pas surprenant que l'enfant le devienne et que c'est d'ailleurs pour ça qu'on avait intérêt à la surveiller de près si on ne voulait pas qu'elle finisse en maison de redressement elle aussi, ce qui ferait le plus grand tort à la réputation de la famille dans le quartier. L'enfant en conclut que le père la corrigeait lui-même à la maison afin de la redresser. L'enfant était poursuivie par le père qui en avait le droit.⁵

La comparaison avec une matière instable puisque destinée à la métamorphose (la graine évoquant l'image de la plante avec un tuteur) joue avec plusieurs analogies. Alors que la dernière image permet une correspondance entre la tige ou la pousse et la colonne vertébrale (se repliant aussi facilement qu'une branche verte), l'image de la graine met en évidence deux

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 19.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 16-17.

³ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 20.

⁴ *Ibid.* p. 21.

⁵ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 48.

dimensions. Elle mène à la fois à l'esprit (en indiquant une déficience morale) ainsi qu'à la généalogie et l'héritage avec l'image des racines. Derrière l'homologie se pose donc la question de la normalité. Si le tuteur ramène à la *normale*, la mauvaise graine devient la métaphore de l'espoir d'un retour à la normalité tout en témoignant de son échec (alors qu'il est possible de redresser une pousse, il est impossible de revenir sur la déficience morale ou sur l'héritage génétique sous-entendu). Le corps de l'enfant semble donc être paradoxalement une matière encore imprécise mais soumise malgré tout à une destinée. Delaume le renvoie du côté de l'ambiguïté entre informé et formé. L'acte pédagogique se résume à l'exercice d'un pouvoir imposant à la fois une action physique et intellectuelle. Le corps de l'enfant ne devient plus qu'une somme d'organes soumis à l'autorité familiale. Cette même cellule trouve dans les instances extérieures pédagogiques une justification, voire une complicité, qui la légitime dans l'exercice du redressement. Le corps de l'enfant est donc informé en tant que substance générale et défaillante.

L'enfant est inspectée aussi bien physiquement que moralement, puis jugée avant d'être redressée : « Du reproche à l'effroi elle n'est donc pas normale¹ ». Puisqu'il y a déficience, l'acte modificateur s'impose au corps. Il se présente comme un geste salvateur, puisqu'il laisse supposer que l'intervention consiste à passer d'une situation pathologique à une situation normale. Mais l'acte modificateur ne fait que mettre en valeur la déformation du corps. La norme fixée apparaît en effet changeante, comme une injonction paradoxale impossible à satisfaire, sans cesse remodulée. À l'anormalité renvoyant à la difformité, une réduction articulaire s'applique : « les règles étaient très strictes le moindre balbutiement en était sanctionné² ». L'éventualité constante de la difformité pèse sur le corps de l'enfant. Elle-même s'efface face à la pression : « Je n'étais pas normale³ ». L'enfant modifiée par l'adulte en vient à répéter ce qu'elle a fini par intégrer en se moulant aux formes corporelle et morale souhaitées. Le corps (de l'enfant) est une matière fragile. L'acte *pédagogique* de la *cellule* familiale chez Delaume se résume à un exercice de pouvoir imposant une action (physique et verbale) transformatrice : « La tranchée familiale n'eut dès lors plus de cesse de provoquer en moi la capitulation⁴ ». Le corps est ainsi le résultat d'une somme d'actions soumises par l'adulte. La somme d'actions physiques implique une identification du corps à une matière malléable, molle, dénuée d'autonomie.

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

À travers ces pressions répétées, la *pédagogie* démontre son propre mécanisme autoréférentiel :

Novembre s'embrumait quand au dominical devant le bon dîner tous s'abandonnèrent trop. À croire qu'ils me crurent sourde aussi. Si la petite reparle pour dire ce qu'elle a vu il y a des chances ma chère qu'elle nous relate le drame. Leur menton tremblota la grand-mère soupira je ne veux rien savoir mieux vaudrait qu'elle se taise.¹

Le silence tel que le met en jeu Chloé Delaume s'oppose à la logique discursive mise en place par les personnages adultes de la cellule familiale. Il apparaît comme une matière, une donnée sensible à partir de laquelle se fonde l'ouvrage. La mise en texte s'attache à se substituer à la logorrhée des figures d'autorité.

Le recours à un regard extérieur à la cellule familiale, celui d'un psychiatre², sur le corps de l'enfant met en lumière une nosopolitique du corps au sens foucauldien du terme, à savoir une politique de gestion du corps malade. Delaume met en scène une économie propre faisant de la dégénération un aspect important du corps situé du côté du malsain au sein de la dyade sain/malsain. *Le Cri du sablier* est ponctué de plusieurs interventions du psychiatre questionnant l'enfant. Dans un jeu de dialogue et de questions/(non)réponses, Delaume introduit le discours psychiatriquant par une formule interrogative récurrente : « Quels jeux demanda-t-il. Quels jeux pendant neuf mois³ », « Quel mal demanda-t-il. Quel mal pendant neuf mois⁴ ». La troisième rencontre avec le psychiatre est une interrogation sur le nom de l'enfant : « Quels noms demanda-t-il. Quels noms en général vous étaient attribués. Je ne vous dirai rien. Vous ne savez qu'en faire. Ceux d'entre vous naguère me l'ont bien démontré. Vous clamez qu'aux névroses la gestion est offerte une fois la cause ciblée⁵ ».

La citation mime un dialogue entre le personnage de Chloé enfant et l'un de ses psychiatres. La locution pronominale « ceux d'entre vous » témoigne d'un lent processus d'altération auquel l'enfant a été confrontée à plusieurs reprises : « Voilà je me répète. Je ne veux pas vous dire. Parce que toujours toujours c'est ça que vous cherchez. Les samples la mise

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Bien que la spécificité du *psy* ne soit pas précisée, et afin de ne pas rentrer dans une forme de familiarité induite par le préfixe, nous proposons un choix opéré par déduction entre les trois spécialistes que sont le psychiatre, le psychologue et le psychanalyste. Puisque Delaume écrit « Je n'aurai pas, Monsieur, à compter tant de jours. Je n'aurai pas, Docteur, à subir le mal court » (*ibid.*, p. 115) nous en déduisons qu'il s'agit d'un psychiatre (le psychiatre étant le seul *psy* à être Docteur).

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

en boucles¹ ». L'écriture delaumienne matérialise l'expression « je me répète » par la répétition du terme « toujours » : l'écriture est donc pensée comme un prolongement du corps puisqu'elle donne littéralement corps à la redite. La nosopolitique renforce le rôle de la famille dans le maintien du corps de l'enfant. C'est-à-dire que la famille tend « à devenir [pour le corps de l'enfant] un cadre immédiat de survie² » comme l'exprime Michel Foucault. En ce sens, le rapport de soumission qu'exerce la famille sur le corps de l'enfant est soutenu par certaines règles morales visant à faire passer la maltraitance en bienveillance. Ainsi, l'institution psychiatrique apparaît comme le relais de celle familiale qui a pour objet la constitution d'un espace médicalisant, normalisant et disciplinaire. À partir du moment où le domaine psychiatrique se fait le prolongement de l'instance familiale, Delaume écrit (dans une conversation factice entre le personnage de Chloé enfant et son psychiatre) : « vous vous obstinez à vouloir me faire dire pour que j'apprenne à taire. Si possible en public. Pour qu'enfin je réponde aux si jolis critères qui décrivent patte à patte les qualités requises de l'animal social³ ». Nous comprenons dès lors que l'instance extérieure est elle-même le prolongement de la figure du père :

Le père y remédia en exerçant la force. A chacun ses atouts. Il frappa rebelote jusqu'à lui décrocher le tandem de syllabes et sa menue mâchoire mais cela accessoirement. La légende familiale rapporta bien plus tard que fort maladroitement elle chuta de son long tentant de galoper vers un joujou quelconque. Que la quenotte sauta au contact du parquet. Que l'attraction terrestre fut cause de zozotement jusqu'à l'époque bénie où le trou se remplit quand l'incisive daigna à sept ans prendre place. Du mythe originel elle ne garda au fond qu'une seule des certitudes qui vergeturent à flot le cervelet fillette. Si l'on doit par à-coups toujours nommer le père c'est qu'il tape rythmiquement.⁴

Le corps est donc modelé au sein d'une microsociété organisée autour de la figure paternelle.

1.1.1.2. Autodiscipline

La politique sociale mise en scène par Delaume constitue un espace privilégié pour le déploiement de dispositifs sécuritaires du corps. Dès lors, le corps est un territoire sur lequel agir afin de dissuader certaines conduites. Le dispositif est tel que l'enfant lui-même le reproduit sur son propre corps. Au sein d'un passage situé dans la première moitié de l'ouvrage, lorsque l'enfant est encore sous la tutelle des géniteurs, la narratrice tente de convaincre son corps,

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Michel FOUCAULT, *Les machines à guérir*, Paris, Éditions Mardaga, 1995, p. 12.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

c'est-à-dire de le soumettre à ses propres volontés destructrices. Ce corps est personnifié par un « *tu* », Delaume imagine alors un monologue intérieur de l'enfant s'adressant à son corps :

Tu ne vois pas grince-t-elle. Tu ne vois vraiment rien. Elle tente de le convaincre son corps absurdement buté. Elle appuie sur ses bleus fait pression sur les croûtes. Lui démontre point à point qu'il ignore donc qu'il souffre. Qu'il doit l'aider aussi. Que c'est son rôle. Qu'ils sont tous les deux concernés. Qu'il ne peut pas simuler toujours. Qu'il n'en a pas le droit.¹

En ce sens, la normalisation exercée sur le corps de l'enfant a pour caractéristique de modeler ses conduites et sa subjectivité. La volonté de dessiner pédagogiquement le corps en le domptant dévoile la manière même de tenir ce corps : par tous les moyens et instances possibles, y compris par l'action du corps de *se* dresser lui-même. Ainsi, le corps de l'enfant soupçonné de débordements possibles et générateurs de désordre en vient à s'autoréguler. L'« anatomie politique » est le reflet d'une « mécanique du pouvoir² » définissant une mainmise sur le corps d'autrui. Dès lors, le corps de l'enfant fait ce que l'adulte désire tout en opérant comme celui-ci le souhaite.

Les géniteurs fabriquent un corps docile capable de reproduire la docilité qui cherche à augmenter l'aptitude au rapport de sujétion. Le corps de l'enfant a intégré l'image décrite par Vigarello « de cire passive soumise au pétrissage³ ». Sa tenue en montre toute la mesure psychologique intériorisée. Ainsi, le geste de l'enfant, consistant à appuyer sur ses bleus et ses croûtes, montre la plasticité du corps vis-à-vis de lui-même mais aussi il devient l'illustration et l'exemple de la rectitude physique. Il va au-delà de son attachement présumé à l'apparence, au domaine du visible. Comme l'énonce Vigarello, « il permet de comprendre la “texture” organique que suppose et que promet le corps éduqué. Il en donne une version concrète et circonscrite. Il en dévoile les repères savants qui soulignent des mécanismes et ordonnent des travaux⁴ ». Le corps de l'enfant est donc soumis au plus strict des contrôles, ne devant rien laisser échapper à la droiture physique et métaphorique.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Les deux expressions « anatomie politique » et « mécanique du pouvoir » sont issues de *Surveiller et punir*. Foucault écrit : « Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une “anatomie politique”, qui est aussi bien une “mécanique du pouvoir”, est en train de naître ; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. » Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, chap. 3, p. 139. Ceci nous aide à comprendre la représentation du corps de l'enfant chez Delaume en tant que sujet qui a intégré les contraintes disciplinaires afin de s'auto-discipliner.

³ Georges VIGARELLO, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions Félin, 2018, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

I.1.1.3. Indisciplinés : les fluides comme marqueurs de contestation

De plus, la sueur est réprimée, les fluides renvoient en effet à un organisme indiscipliné et non à un corps dompté¹. Dans un souvenir de vacances estivales, Delaume narre l'incompréhension de la petite Chloé à qui il a été donné pour consigne de rester sans bouger sous la tente exposée au soleil en plein début d'après-midi pendant que les géniteurs s'absentaient pour faire une course. L'enfant transpire :

Alors. Au camping des Pins l'enfant a huit ans. Sous la grande tente, une tente blanche et bleue pour quatre personnes car l'espace c'est important l'espace une tente blanche et bleue un F2 toilé a dit le vendeur l'enfant entend les autres petits jouer à proximité. À Toulon en juillet la chaleur est si rauque insoutenable à quinze heures. L'enfant sue à grosse gouttes. L'enfant entend une dame dire c'est une poêle à frire ce pays alors l'enfant se dit je transpire noix de beurre.²

À travers le corps déformé par la chaleur se lit un corps en matière pâteuse. Il est maintenant trop tard pour modeler, le beurre a fondu. Le corps se liquéfie, il devient tache et flasque :

Évidemment elle pourrait sortir de la tente une heure ou deux. Se cacher à l'ombre pour moins suer. Pour moins laisser le beurre envahir son tee-shirt et lui coller cheveux et lui brouiller le teint de ses petits boutons Dieu qu'elle a la peau grasse pour une enfant si maigre c'en est plus qu'intrigant.³

Le corps réprimé échappe à l'analogie du moule correcteur et de la glaise pour acquérir une forme autonome, visqueuse et liquide.

I.1.2. Contraindre l'écriture

Dans la quasi-totalité du *Cri du sablier*, Delaume met en évidence la formation discursive et par là même le silence adopté par l'enfant face à la logorrhée adulte. Le texte ne comporte aucune virgule, c'est-à-dire aucune pause et aucun silence matérialisé textuellement. L'ouvrage n'est qu'un cri (tel que le titre l'indique : *Le Cri du sablier*) visant à rompre avec le silence enfantin, littéralement l'*infans* (qui ne parle pas). Un jeu entre fond et forme est donc opéré. Aucun marqueur de respiration n'apparaît textuellement. Au silence de l'enfant exigé par l'adulte, s'oppose la forme du récit jouant sur la surabondance et l'accumulation de mots et

¹ Comme l'explique Claire Lahuerta, les processus sécrétoires permettent au corps de s'affirmer. Voir Claire LAHUERTA, *Humeurs*, op. cit., p. 16.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

de phrases dans lesquelles aucune virgule, aucun silence et aucune pause respiratoire ne sont marqués.

1.1.2.1. Virer la virgule !

L'ouvrage joue sur une certaine asphyxie textuelle. Asphyxie qui est par ailleurs tant recherchée par l'enfant, qui aimerait pouvoir stopper sa respiration :

Elle pense au dénominateur commun de tous les morts. Elle conclut c'est l'absence de respiration. Elle pense à une chanson de Pierre Perret qu'elle a entendue à la radio : *Tonton un jour est mort d'avoir oublié de respirer*. Cela lui semble constituer un argument d'autorité. À dix-sept heures elle pense que finalement la solution du problème réside là. Elle vide ses poumons se pince le nez et colle sa main moite sur sa bouche. Coince ses lèvres entre l'annulaire et le majeur pour plus de précaution. Elle ne comprend pas pourquoi tous ses membres tressaillent pourquoi son corps s'autonomise pourquoi elle ne peut par simple volonté empêcher sa respiration.¹

L'absence de virgule se lit comme un biais idoine pour interroger le lien qu'entretient Chloé Delaume entre la forme de l'écriture et le fond de son récit, questionnant toute l'ambiguïté du silence et du cri. Écrire le cri, le saisir dans la forme que lui donne l'écriture pour contrecarrer le silence originel propre au corps de l'*infans*. Parallèle au corps dompté et redressé, l'écriture se tient également droite puisque la courbe de ponctuation (la virgule) est absente. La contrainte scripturaire rappelle, par exemple, *Paradis* (1981) de Philippe Sollers². Dès lors, l'autrice crée une écriture à la fois automatique et à contrainte.

La ponctuation de Delaume est en effet hors norme (à l'image de l'enfant qui *n'était pas normale*). En ce sens, l'oralité est convoquée dans l'écrit. Le genre poétique delaumien est fait pour être mis en voix d'autant plus que la poésie est une forme relevant de la contrainte, de l'expérimentation verbale et de l'importance du signifiant. La ponctuation delaumienne est donc une question de souffle (notion éminemment subjective³).

¹ *Ibid.*, p. 39.

² Voir Philippe SOLLERS, *Paradis*, Paris, Éditions Le Seuil, 1981.

³ Isabelle Serça questionne l'usage de la ponctuation : « La ponctuation est-elle la transcription – imparfaite – de la prosodie ou bien constitue-t-elle un système autonome propre à l'écrit ? » Dans son article « La ponctuation : petit tour d'horizon », elle évoque la voix et le souffle des écrivains métaphorisés par la ponctuation contre les règles grammaticales venant parfois supprimer cette trace de l'auteur au détriment d'une norme de lecture. Elle se réfère à Geneviève Serreau pour qui « les règles traditionnelles reposent sur la syntaxe. La (nécessaire) liberté de la ponctuation repose sur le *souffle* propre à chaque écrivain, c'est-à-dire sur les souffles divers mis en jeu ». À l'heure actuelle, ce sont les écrivains qui mettent en avant la fonction respiratoire de la ponctuation. Ainsi, la voix, le souffle et donc le corps régissent la représentation de la ponctuation. Pour Isabelle Serça il y aurait d'un côté les tenants d'une ponctuation logique (les grammairiens) et d'un autre les écrivains pour qui la ponctuation est une question subjective puisqu'elle est la marque de leur style personnel. Voir Isabelle SERÇA, « La ponctuation : petit tour d'horizon », in *L'information Grammaticale*, n° 102, 2004, p. 11-17.

L'enfant pose sa tête sur le lit de camp et applique un coussin sur son visage. À deux mains. Elle a vu faire ainsi un homme dans un film policier. La victime était éveillée. C'est donc de l'ordre du faisable. Mais encore cette sale bouche se dégage avidement aspire l'air corrompu par goulées écœurantes cet air pollué par son propre carbone vicié par cet instinct de survie cette saloperie réflexe cet ignoble refus organique qui se mêle de ce qui ne peut le regarder.¹

À l'image de l'enfant tentant de stopper sa respiration, l'écriture de l'ouvrage reproduit cette absence de respiration. Nous retrouvons un jeu entre écriture et organisme, et plus exactement une écriture mimant une technique physiologique. De plus, à l'image de la respiration circulaire visant à conserver de l'air et à le faire passer entre la bouche, le nez et les poumons, la présence de ces organes est particulièrement présente dans l'ouvrage. Entre les « courants d'air² » et le « chuintement poumonneux qui flagorne à tout vent³ » le texte crée une circularité du souffle par un mouvement accéléré et des images qui y sont convoquées. Fond et forme du texte sont alors mariés à « Zéphyr⁴ », pour reprendre les termes de l'autrice. Alors que pour le lecteur, un sentiment d'asphyxie peut naître à la lecture par la rapidité du rythme, le corps, lui, ne parvient pas à être essoufflé.

Le travail sur la forme du texte fait écho au travail effectué sur le corps de l'enfant. En effet, l'enfant est renvoyée, comme nous l'avons mentionné, à sa condition étymologique, à savoir un être sans parole, alors que le corps du texte au contraire est traité comme son négatif, c'est-à-dire qu'il invite à la mise en voix, à la lecture à voix haute. Dès lors, la ponctuation restitue la parole dans ce qu'elle a d'organique. C'est ainsi la fonction, d'une part, de l'absence de virgules et, d'autre part, des mises en italique. Celles-ci permettent de rajouter des personnages, des voix et d'instaurer une polyphonie.

1.1.2.2. Ponctuation ?

Actualisant le travail d'Annette Lorenceau⁵ réalisé en 1980, Stéphane Bikialo, au sein de son article « Imaginaire de la ponctuation dans l'écriture contemporaine. Une enquête⁶ », s'intéresse à la vision et à la pratique de la ponctuation chez une quarantaine d'écrivains. Il

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 39-40.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Delaume écrit : « J'ai bien attendu neuf mois que Zéphyr soit propice et que les dunes décalent leur souffle un peu plus loin. Une fois l'air corrompu au tamis impuretés je dépinçais le nez et parlais à nouveau. » *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 25.

⁵ Voir Annette LORENCEAU, « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. Résultat d'une enquête », in *Langue française*, 1980, n°40, p. 88-97, <https://bit.ly/3shaxug>.

⁶ Voir Stéphane BIKIALO, « Imaginaire de la ponctuation dans l'écriture contemporaine. Une enquête », in *Linx*, n°75, 2017, p. 107-126, <https://bit.ly/3MSybXv>.

montre, à travers l'enquête quantitative, l'imaginaire contemporain de la ponctuation et son rapport au rythme. Les analyses du chercheur ne diffèrent pas vraiment de celles d'Annette Lorenceau. Ce qui suggère qu'en une quarantaine d'années aucun changement majeur n'a été perçu dans l'usage de la ponctuation chez les écrivains contemporains. Leurs travaux rendent compte « qu'en ce début du XXI^e siècle l'imaginaire de la ponctuation relève encore d'un imaginaire de la langue (rapport au corps, à la voix, au rythme), signe que, dans le discours littéraire, une poétique de la ponctuation a pris le pas sur une logique de la ponctuation¹ ». En réunissant les différentes questions posées par Annette Lorenceau et Stéphane Bikialo nous avons établi un questionnaire auquel Chloé Delaume a répondu². Nous avons fait le choix de commencer par les neuf questions pensées par Lorenceau et d'ajouter les quatre de Bikialo. Nous avons ajouté une quatorzième question portant sur l'influence ou non de l'informatique. Ceci afin, d'une part, de suivre les conseils du chercheur (qui écrit que son travail « n'intègre pas encore la manière dont l'écriture web et la lecture sur écran vont, par une sorte de renouveau (contraint par les enjeux techniques) de l'attention porté aux matérialités, contribuer à la mise au jour d'autres signes (blancs, émoticônes...) et d'autres fonctions de la ponctuation³ ») et, d'autre part, de savoir si l'usage que fait Delaume du numérique a une incidence ou non (du moins consciente et voulue de sa part) sur son écriture.

Il résulte de cette étude : alors que les règles générales de la ponctuation sont, pour l'écrivaine, liées à la syntaxe, l'oralité acquiert une importance certaine puisqu'elle lui permet de s'abstraire de ces règles pour ne garder de la ponctuation que le jeu de sonorité auquel elle est attachée. Delaume a pour habitude de supprimer volontairement les virgules. Il lui arrive de reprendre les épreuves après la relecture de la préparatrice afin de faire sauter les virgules qui ont été rajoutées. La ponctuation doit donc révéler, mimer et être à l'image de son propre rythme intérieur personnel. Il est en ce sens important de relever que, dans une association libre et spontanée, la ponctuation pour Delaume est synonyme de « découpage ». Premièrement, si l'action de découper en morceaux induit une certaine violence on est à même de se demander dans quelle mesure le meurtre des parents est à l'origine du meurtre métaphorique de la ponctuation. Deuxièmement, ce découpage nous semble également relever du champ lexical du cinéma. Ainsi, nous nous questionnons sur l'usage de la ponctuation comme geste transmédiatique chez Delaume, plaçant ses livres entre littérature et scénarii (nous reviendrons,

¹ *Ibid.*

² Voir questionnaire en annexe.

³ *Ibid.*

plus spécifiquement au sein de la deuxième partie, sur la forme intermédiaire présente dans les travaux de l'écrivaine).

Chez Chloé Delaume, l'enchaînement du récit, des motifs, etc. est donc assez caractéristique de la prose actuelle¹. Selon Marie-Pascale Huglo (qui a mené un parcours indicatif entre six écrivain·e·s contemporain·e·s dont Chloé Delaume) :

L'enchaînement fluide d'éléments hétérogènes se démarque comme un mode spécifiquement contemporain qui joue avec les codes syntaxique et romanesque établis et les déplace sensiblement. Cette fluidité des enchaînements n'a rien d'illisible et s'inscrit dans le contexte contemporain du retour à la littérature « transitive ». Sur un plan plus formel, on peut la relier au milieu médiatique dans lequel nous baignons, où la fluidité et l'hétérogénéité des enchaînements sont, globalement, la règle. Les modes d'enchaînements ressortent comme l'un des lieux où l'intermédialité à l'œuvre dans la littérature se manifeste, cette dernière nous permettant de mieux saisir les transformations du récit contemporain.²

La narration de Delaume présente un continuum fluide d'éléments pourtant disparates.

1.1.2.3. Direct et indirect libre

Très souvent dans l'écriture delaumienne, le discours narratif est rapporté au mode indirect libre qui se prête à l'expression de la fluidité, par exemple, dans ce passage mettant en scène un dialogue entre le psychiatre et l'enfant :

Racontez-moi demanda-t-il. Racontez-moi détails de l'enfance minuscule. Elle vous est étrangère car déjà vous l'étiez. Prenez le temps tout le temps. Puisque c'est tout ce qu'il vous reste.

L'enfant parla fort tôt. On la jugea bavarde. Le seul mot qui manquait désignait classiquement le statut géniteur. Le père y remédia en exerçant la force. À chacun ses atouts. Il frappa rebelote jusqu'à lui décrocher le tandem de syllabes et sa menue mâchoire mais cela accessoirement.³

En effet, le discours glisse d'un mode à un autre, vacille entre propos du psychiatre, actes de l'enfant au présent et souvenir que Chloé Delaume adulte conserve de son enfance. Rappelons que la narratrice, le personnage principal et l'autrice répondent au pacte de la triple identité propre à l'autofiction et sont donc tous trois Chloé Delaume. Dans l'extrait ayant la valeur d'un court récit, nous passons d'un discours direct (celui du psychiatre) à un discours indirect (celui

¹ Voir Marie-Pascale HUGLO, « L'art d'enchaîner. La fluidité dans le récit contemporain », in *Protée*, 34 (2-3), p. 127-137, 2006, <https://doi.org/10.7202/014271ar>. La chercheuse s'est intéressée aux travaux de Renaud Camus, Nancy Huston, Annie Ernaux, Chloé Delaume, Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint.

² *Ibid.*

³ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 20.

de l'enfant mêlé à celui des adultes). Les deux modes adoptent les marques d'un discours parlé au détriment d'un style soutenu écrit. La narration permet de saisir l'autofiction delaumienne dans sa dimension ironique puisqu'elle retourne la violence du père contre lui.

Le souvenir de l'enfant soumis, dressé et brutalisé par la figure paternelle est déjoué par l'écriture grâce à ce glissement de style et la forme oralisée de subjectivité. Dans ce même mouvement, la forme du texte permet à la narratrice d'envahir le père par sa prise de parole et, finalement, d'occuper plus d'espace que lui tout en vengeant l'enfant qu'elle était, en lui redonnant une place. La fluidité du texte, s'exprimant entre autres par l'absence de guillemets pour encadrer les propos du psychiatre, permet justement de créer cet espace. Ce procédé accentue le sentiment d'un flot de paroles qu'émet et se réapproprie la narratrice-personnage. La fluidité scripturale passe donc à la fois par le renversement du discours direct en indirect et par l'absence de marque typographique. Les différences de discours, qu'ils soient direct, indirect, narratif ou non, s'effacent afin de laisser place à un flux verbal. Ce flot implique le glissement d'un régime discursif à un autre. Certes le lecteur sait qui parle, mais il ressent, d'une part, l'intrusion du discours d'autrui et, d'autre part, ce changement dans les formes de discours se muant en un enchaînement homogène sans pause. Les voix s'enchaînent et se superposent, se mélangent. L'on passe de manière coulante du discours direct (paragraphe du psychiatre) à la narration (première phrase du deuxième paragraphe) avec des passages d'incertitude quant à la forme du discours (dans le second paragraphe). L'enchaînement est redoublé par le glissement sémantique opéré à travers le statut d'*infans* entendu comme mineur et comme minorisé, et par la forme du récit permettant à Chloé Delaume de s'orienter vers le statut de *persona*, à savoir celle qui *parle à travers*, tout en élaborant, par la notion, la double identité de personne et de personnage. Par là même, nous comprenons que l'autofiction delaumienne permet de se raconter à partir d'un double unitaire c'est-à-dire à partir de la co-construction personne/personnage.

I.1.3. Contraindre le récit

Chloé Delaume dévoile la caractéristique principale de ce que signifie pour elle la mise en récit qui réside dans le fait de parler (*verbum*). Dès lors, la locution « le Verbe¹ » (sur laquelle nous reviendrons plus tard), traversant l'ensemble de ses ouvrages, possède une dimension polysémique puisqu'elle doit s'entendre à la fois comme concept générique signifiant *mot*

¹ Voir par exemple *Le Cri du sablier*, p. 53 où le terme est mentionné à deux reprises.

désignant une action, mais également la parole ou encore l'une des trois hypostases dans l'Évangile de Jean : la dernière signification étant explicitement évoquée par l'emploi de la majuscule. Or ce *verbum* s'enracine paradoxalement dans l'*infans*. L'autofiction est donc un moyen de reprendre la parole confisquée, de faire parler l'*infans*, afin de contrecarrer la rectitude autoritaire imposée à ce jeune corps. Le récit delaumien est donc le terrain sur lequel se rencontrer soi-même, raconter et relater le Je. Mais cette recherche n'en reste pas là, la construction du Je passe également par la construction du corps. Ceci a lieu à travers le procédé même du récit et de sa discursivité. Par ses jeux sur la syntaxe, Delaume crée une histoire et une historicisation de son autofiction s'ancrant dans le personnage de l'*infans* pour le métamorphoser en *logophore*. C'est-à-dire que de personnage sans parole, Delaume devient une métaphore et une allégorie d'une essence parlante.

I.1.3.1. Polyphonie

Dans le dernier extrait cité en amont, le discours du psychiatre (premier paragraphe) et celui de Chloé mentionnant les adultes (deuxième paragraphe) ne sont ni mis entre guillemets ni introduits par la narratrice. Ainsi, ils se mêlent à sa voix et créent à la fois un monologue intérieur et une polyphonie vocale. La réflexivité de l'enfant et celle de la narratrice adulte se superposent, créant une forte subjectivité qui est d'ailleurs renforcée par un jeu sur la polysémie (exemple : « L'enfant parla fort tôt » est à comprendre de deux manières : premièrement, l'enfant commença à parler très jeune, et deuxièmement, l'enfant parla de manière bruyante dès le début). En outre, Chloé, enfant et narratrice, cite, sans le signaler, d'autres voix qui s'opposent à la sienne. Dès lors, ce mouvement indique la réflexivité de Chloé au sujet de la voix des autres qui ont autorité sur elle. Une différence s'opère donc entre la voix de l'enfant et celle de la narratrice, car ce n'est pas l'enfant qui s'adresse aux adultes, mais la narratrice elle-même. Finalement, sa parole est une sorte de repli mental et de cri après-coup. La logique narrative permet de faire ressortir la violence des adultes, de la métaphoriser textuellement, de lui donner consistance par la mise en scène du discours. Quant à la violence du père, elle crée un effet d'intrusion verbale qui se mêle à l'intériorisation de la narratrice sur les propos violents émanant d'autrui.

Chloé Delaume joue sur la polyphonie en reliant des voix disparates dans le temps (jouant sur les anachronismes). Son identité n'est ni stable ni assurée, elle est ventriloquée par les différentes cellules (familiales et médicales), ce qui engendre de l'étrangeté à soi-même (elle est « étrangère » dit le psychiatre). Le terme « étrangère » est à entendre selon différentes

acceptions, il signifie à la fois venant d'un pays autre (rappelons les origines libanaises de Delaume), celui ou celle n'étant pas familier avec quelque chose ou quelqu'un, celui ou celle qui n'arrive pas à se situer avec lui-même (à l'image de *L'Étranger* d'Albert Camus), ou encore celui ou celle qui est étrange (« pas normale » pour reprendre les termes de Delaume). Ce sentiment d'étrangéité est renforcé par le discours du psychiatre et par l'énonciation de mots ou de phrases qui apparaissent comme étant les siens. Par exemple, si l'on repense au passage cité plus haut et expliquant la violence physique du père exercée sur l'enfant lorsqu'il lui décroche la mâchoire et que l'environnement familial consent à dire que la petite est tombée sur le plancher, le lecteur s'interroge sur l'identité du locuteur dans les deux phrases « L'enfant parla fort tôt » et « Il frappa rebelote jusqu'à lui décrocher [...] sa menue mâchoire mais cela accessoirement ». S'agit-il de Chloé Delaume ou des adultes ? Peu importe la réponse, ce qui compte est le mouvement engendré par le dispositif textuel. Ainsi, le discours est contaminé par ces différentes voix, ce qui augmente la violence exercée sur le corps de l'enfant puisque s'introduisent brutalement dans le récit les propos d'autrui, provoquant une porosité des frontières entre les autres et elle. Son Je et son corps semblent lui avoir été arrachés. Ce brouillage des frontières accentue l'« enfance minuscule » par le tracé de contours flous, ceux du corps lui-même devenant incertains. De plus, une liminalité se lit entre l'espace privé et l'espace public à travers l'usage du « on » notamment, qui vient entraver la réflexivité intérieure de l'enfant. Enfin, le lecteur ressent également l'isolement de ce Je, une sorte de mise en retrait, c'est-à-dire que bien que la réflexivité du Je soit perturbée et contaminée par la polyphonie, un mouvement d'extériorité, de mise à distance lui est conféré. De fait, la polyphonie ambiante est par là même neutralisée. Ce sentiment éprouvé permet d'envisager le flot sonore comme un arrière-fond sur lequel le Je évolue dans une certaine indifférence. Les paroles d'autrui sont comparables à une sorte de litanie de laquelle se distingue l'enfant.

Ce retrait est mis en valeur par l'humour, le jeu, l'ironie et le cynisme propres à l'écriture delaumienne repoussant à une certaine distance les mots des autres. Comme l'écrit Marie-Pascale Huglo :

L'absence de confrontation, [...] conforte une posture énonciative en retrait, hors d'atteinte, dont la seule avancée dans le territoire d'autrui se joue au second degré, sur le terrain littéraire de l'écriture isolé du tout venant par son style, sa scansion manifestement à part. L'observatrice, en somme, ne fait pas partie du lot, et c'est en transformant des discours

d'autrui en une vaste rumeur extérieure qu'elle conforte sa "posture intérieure", quasi inatteignable, faite de silence et d'écriture.¹

Par l'expérimentation ludique de formes stylistiques et d'une déconstruction formelle, Chloé Delaume bouscule la syntaxe. Elle conjugue à la fois écriture d'intériorisation et association verbale – par une fluidité langagière à plusieurs voix et un enchaînement narratif et discursif. L'enchaînement de ces éléments disparates nourrit notre réflexion et aide à comprendre notre conceptualisation du corps-laboratoire. Dès lors, l'écriture du *Cri du sablier* lui sert à mettre en place un laboratoire d'invention stylistique. En effet, l'ouvrage est l'œuvre dans laquelle Delaume élabore son genre littéraire qui deviendra une quasi-constante de son œuvre globale.

I.1.3.2. Signifiant/signifié

Dans l'écriture delaumienne chaque terme est utilisé pour sa sonorité, sa mélodie et ses analogies. Lorsque Delaume décrit les dires du père, elle écrit : « somma-t-il² » ou encore « le père somma silence³ ». Ces syntagmes entrent en résonance avec le terme *soma* que l'on retrouve dans divers passages de l'ouvrage, notamment dans la phrase « J'ai verrouillé soma⁴ ». Au-delà du verbe *sommer* c'est bien le corps qu'il faut entendre et qui est donné à lire. De la *somation* au *soma*, tout l'ouvrage est traversé par la présence d'un corps contraint. L'écriture delaumienne est un moyen de créer un passage entre le silence et la prise de parole pour une autrice qui cherche, comme la narratrice du livre, à « répar[er] le vieux soma à renfort de fil rouge [...] »⁵, c'est-à-dire avec l'aide de mots puisque ce « corps [est] écartelé aux grammaires salicornes. Fiancé du verbe être et des guillemets rompus⁶ ».

L'idée du corps – physique et textuel – s'appréhende comme un espace perméable par lequel Chloé Delaume entre en résonance avec son environnement extérieur. Dans ces mouvements qui tentent de redresser le corps de l'enfant, il y a bien autre chose que la seule volonté de s'attaquer à l'apparence de ce jeune corps. Se pose la question de la fonction et du rôle de ce corps d'enfant. Or, et contrairement aux analyses historiques de Vigarello ayant démontré que le pouvoir pédagogique s'exerçait dans un but de perfectionnement⁷, le corps

¹ Marie-Pascale HUGLO, « L'art d'enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, 34 (2-3), 2006, 127–137. <https://doi.org/10.7202/014271a>.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 60.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ DELAUME, *La Dernière fille avant la guerre*, op. cit., p. 26.

⁶ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 12.

⁷ Georges VIGARELLO, notamment, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions du Félin, 2018.

enfantin est ici poussé dans son retranchement et maintenu dans sa position d'*infans* puisqu'à la fois les géniteurs et les hébergeurs lui interdisent de parler. La narration et la stylistique se répondent : d'une part, la correction du père vise à cogner le corps enfantin pour le redresser¹, et d'autre part, l'écriture dans sa forme même redresse le corps du texte (absence de virgule et de guillemets et recours majoritaire à des phrases courtes qui dressent par conséquent un grand nombre de majuscules métaphorisant la droiture des lettres). Delaume semble finalement interroger la morphologie et la texture dans lesquelles se pense le corps qui, en dévoilant sa propre histoire (autofictionnelle), aide à comprendre le recours à des dispositifs augmentant ou déjouant la rectitude de ces anatomies tant physique que textuelle.

Dès lors, le corps devient un lieu où se lisent le passé et les oppressions. Ce lieu synthétisant plusieurs voix fait penser à l'image d'une polyphonie hertzienne² où les fréquences sonores omniprésentes, et finalement reléguées à un bruit de fond, permettent une prise de distance générant la réflexivité. *Le Cri du sablier* semble donc construire les bases qui donneront lieu à une édification de ce lien au sein de travaux futurs, comme dans le cycle de performances et l'ouvrage du même nom *J'habite dans la télévision*.

De plus, s'accomplit également un processus paradoxal. Les adultes contraignant le corps enfantin lui accordent finalement une puissante autonomie potentielle. Les hébergeurs craignent que l'enfant ne « relate le drame³ », en l'occurrence le meurtre de la mère par le père avant que celui-ci ne se suicide : « Leur menton tremblota⁴ ». Le fait que le corps enfantin soit manipulé directement (les coups du père par exemple) ou indirectement (lui reprocher sa sudation, l'empêcher de grandir, lui intimer de garder le silence, etc.) résonne avec le style delaumien enchaînant discours direct-indirect et indirect-direct dans un fil narratif transitif⁵. Delaume répond en définitive aux contraintes du père par une écriture à contraintes (en réactualisant et poursuivant le travail de l'Oulipo).

¹ « L'enfant en conclut que le père la corrigeait lui-même à la maison afin de la redresser ». DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p.48.

² Le motif de la télévision est important dans le travail de Chloé Delaume. Le cycle *J'habite dans ma télévision*, donna lieu à un ouvrage du même nom ainsi qu'à plusieurs performances qui utilisaient en arrière fond le son des chaînes hertziennes.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Dominique Viard qualifie la littérature contemporaine de transitive. Elle est caractérisée par le fait de se redonner des objets extérieurs, de bousculer les modèles romanesques, de proposer de nouvelles voies à l'écriture de soi et d'ouvrir à la fiction d'autres espaces à travers un renouvellement des formes et des enjeux. Voir Dominique VIARD, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Éditions Armand Colin/CNDP, 2013.

Le corps de Chloé enfant est soumis à plusieurs torsions que nous allons étudier maintenant. La cellule familiale, notamment, que ce soient les « géniteurs » ou les « hébergeurs », le métamorphose de diverses manières afin de tenter de l’anéantir : le corps est par conséquent « format[é]¹ » de manière drastique.

I.2. Vers des devenirs-autres²

Le domptage physique exercé sur le corps lui fait subir différentes déformations. Le corps apparaît autrement. Il est ainsi contraint et tordu : « Certaines torsions parfois révélaient un organe les spasmes étaient fréquents³ ». Ce sont les « torsions » infligées au corps que nous allons analyser ici. Elles ont pour effet de bloquer la formation d’un corps qui épouserait les concepts de sujet, d’identité, de psychologie ou encore de classe sociale. Les stratégies littéraires auxquelles recourt Delaume affichent un lien important avec les analyses de Georges Vigarello concernant les contraintes corporelles, ainsi qu’avec les descriptions de Michel Foucault⁴ sur les sociétés de contrôle, à ceci près que le(s) corps delaumien(s) transforme(nt) le périmètre de ce qu’est un corps en pratiquant des greffes, des mutations et des variations.

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 19.

² C’est dans une perspective deleuzienne que nous reprenons le code graphique propre à la conceptualisation du « devenir-» s’écrivant, sous la plume de Deleuze et Guattari, avec un tiret (exemple : devenir-animal, devenir-moléculaire, etc.).

³ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 30.

⁴ Vigarello a fourni des analyses historiques sur le maintien des corps, leur représentation en société, les injonctions à leur égard, etc. Une des thèses de l’historien est de percevoir un rapport de synonymie entre la rectitude physique et la droiture morale. Il a forgé une histoire des tactiques diverses qui ont cherché à redresser les morphologies, à rectifier ses déviations et ce à la prime éducation. Il s’est donc intéressé aux pratiques visant à façonner les anatomies enfantines. Il a construit une histoire des pratiques corporelles qui ont pris le corps pour cible et qui, en voulant le redresser, l’ont dressé. Ses analyses rejoignent celles de Foucault : corriger la morphologie du corps signifie le *surveiller et [le] punir*. Pour Foucault, les sociétés de contrôle agissent à plusieurs niveaux. D’abord, elles moulent (créent des moules distincts du fait de l’enfermement) ; ensuite, elles modulent : les contrôles sont une modulation s’inspirant du moulage mais offrant un spectre auto-déformant et changeant continuellement. La société de contrôle foucauldienne perçoit chaque cellule comme des états métastables, auxquels l’individu ne peut échapper. Il en résulte donc une modulation permanente. Dès lors, le(s) corps mis en scène par Delaume répond(ent) à ses trajectoires décrites par les deux penseurs, à ceci près que les cellules de redressement, d’enfermement et de contrôle sont repensées puisqu’elles concernent exclusivement la famille, l’école, la psychiatrie et le couple. Le corps delaumien est alors déformé et contraint mais est aussi introduit dans un processus de métamorphose.

La référence à Gilles Deleuze et Félix Guattari, et notamment à leur réflexion sur les *devenir*⁻¹, nous aide à comprendre la forme rhizomique des corps chez Delaume, autrement dit à considérer le large spectre offrant un éventail de représentations du corps. Le *devenir*-deleuzo-guattarien induit une forme en constant changement. À mesure qu'un corps devient, ce qu'il devient change. Nous allons donc voir les différents devenir- auxquels les corps delaumiens sont soumis. Nous comprendrons également que porter un intérêt aux recherches d'Étienne Souriau – réactualisées par le philosophe David Lapoujade – permet d'ouvrir les réflexions deleuzo-guattariennes. En ce sens, nous analyserons que les corps delaumiens, en devenir- continuels, adoptent finalement la forme d'une existence moindre.

1.2.1. Devenir-animal

Le(s) corps delaumiens entre(nt) en résonance par une mise en réseau. Ils ne sont pas seulement liés au binarisme individuel/collectif bien qu'ils aient l'air de prime abord de se construire par rapport à une (op)position enfant/adultes. Ils revêtent plutôt une forme rhizomique : monstruosité, animalité, réification, contamination, absence de nom. Le(s) corps du personnage de l'enfant entrent en contact à partir d'un nom « jamais propre² » : posté(s) dans une tente, rangé(s) dans le placard à balais, cloîtré(s) dans le confessionnal ou encore raclant les recoins des penderies et des surfaces non habitables. Ces espaces limitrophes invitent en retour à penser ce(s) corps comme un lieu. Parce que le corps est présenté comme encombrant les espaces, il devient alors un espace à part entière dans lequel se réfugier. Delaume ne cesse de substituer aux questionnements identitaires et aux contours du corps anatomique et organique un principe de désorganisation. Un corps delaumien est un espace qui peut être salubre ou insalubre, vide ou trop plein : jouant avec le (dé)peuplement et la publicité du privé ou inversement tout en créant des parcelles et des zones³ (à raccommoier par exemple) de corps.

¹ Nous signalons que le trait d'union suivant le terme « devenir » est propre à Deleuze et Guattari. Ainsi, la conceptualisation s'écrit sous cette forme : *le devenir*- (suivi d'un terme visant à qualifier l'action, par exemple : « le devenir-animal », etc.).

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 19.

³ Le terme *zones* nous intéresse pour sa polysémie. D'abord, d'un point de vue physiologique, l'on parle de zones corporelles et de zones érogènes, ensuite, d'un point de vue métaphorique, nous empruntons le mot aux pensées féministes et *queer*. Nous percevons donc un potentiel critique contenu dans ce terme permettant d'offrir une pensée en biais. Pensons par exemple à Sam Bourcier et sa trilogie *Queer Zones*, Paul B. Preciado usant de ce terme à la fois dans sa préface à cette trilogie et dans ses articles personnels, Donna Haraway recourant à ce terme pour parler de « *zones de contact* » au sein du recueil *Quand les espèces se rencontrent*, enfin Monique Wittig qui,

Une première torsion apparente ce corps au devenir-animal. L'enfant est déconsidérée et d'abord comparée à un mammifère :

Dans la tente le père renifle naseaux écarquillés puis hurle ça pue la sueur. Le père gifle la mère c'est pas un gosse que tu as chié ma pauvre c'est un putain d'animal un putain d'animal je te dis y a que les animaux qui puent comme ça la preuve. Le père somme deuxième personne du singulier s'extraire de la tente et enlever ses vêtements. Décrasser la bestiole est à l'ordre du jour c'est l'heure de l'apéro tousotent les voisins qui s'empresent de rejoindre la buvette éloignée.¹

La comparaison engendre bien entendu une analogie avec le monstrueux. Le corps de l'enfant, qui se passe d'identité, est assimilé à une absence d'identification. Situé entre l'humain et l'inhumain, sa forme instable, et par conséquent inacceptable, le renvoie du côté de l'informe. La plasticité du corps est ici poussée à son paroxysme. Le terme « bestiole » témoigne d'une disqualification et d'une perception trouble. On en repère trois occurrences dans l'ouvrage. La première, intervenant en amont – « On me traita bestiole sibylle au polygone² » –, a pour principe de différencier l'enfant des autres protagonistes. Ainsi, le corps de l'enfant apparaît sous une forme non stabilisée. Il demeure entre le corps reconnaissable et l'informe. Delaume joue à ce moment avec les codes d'un certain héritage littéraire fantastique. Pensons notamment à *La Métamorphose* de Kafka. Le corps de l'enfant perçu comme déviant fait donc référence (historiquement) à un motif littéraire.

La perception du père double la monstruosité physique d'une monstruosité morale. L'image du corps malade véhicule alors l'image de la maladie mentale (Delaume écrivant : « [...] tu monnaieras haut prix ta monstruosité³ »). Derrière le terme « décrasser » résonne l'expression *d'écraser*. Une des forces de l'écriture de Delaume est de jouer sur la polysémie, la paronymie, les signifiants et l'écho des mots s'appelant les uns les autres. Par un tour de force littéraire, son écriture est porteuse et annonciatrice de la narration à venir. Et en effet, de manière

dans son ouvrage *Le Corps lesbien*, déconstruit un corps en zones anthropiques. Le terme *zones* indique donc « la rencontre inattendue de différents contextes de production de signification ». (Paul PRECIADO, « Préface », in Sam BOURCIER, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 13). S'inspirant de Deleuze pour qui la pensée se produit dans des intervalles, dans un entre-deux, les « zones » conceptualisées chez Bourcier relèvent de ce genre d'espaces, les espaces frontaliers, les espaces en lisière. Pour le sociologue, une zone est « un lieu, de l'espace, mais pas que. [...] Elle est un tas, un agencement de subjectivités antagonistes, de sépar/actions, de recodifications. [...] [Les zones] Ce sont des aires. [...] Des territoires arrachés [...]. Ce sont des endroits de contre-pouvoirs, de contre-captures de la subjectivité [...]. D'autant que leur base, c'est le corps. » (Sam BOURCIER, *ibid.*, p.17-18). En d'autres termes, les zones d'un corps sont des représentations parcellaires d'un sujet politique. Et c'est exactement ce que nous allons voir sous la plume de Delaume.

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 41.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 11.

métaphorique, écraser « la bestiole est à l'ordre du jour » puisqu'est écrit quelques pages plus loin : « Le père s'agenouilla. Posa ses paumes étouffant la petite tête. Son nez toucha grumeleux le museau de l'enfant. Rétine contre rétine l'électrique commotion s'infiltra fielle glacé écarquillant pupille. Il laissa passer l'ange pour bien poser le ton. Un jour je vais te tuer : ça c'est en attendant¹ ». *Saignant* se fait l'écho de « ceignant ». Derrière le verbe *ceindre* résonne celui de *saigner*. Nous retrouvons également le devenir-animal du corps à travers le terme « museau ». Quant au terme « ange » il crée une analogie entre son sens, désignant le silence, et son image religieuse, vectrice d'une mort présumée (ici, en attente). Le syntagme « ça c'est en attendant » atteste de la période de sursis à laquelle le corps est soumis. Enfin, par un jeu littéraire, Delaume retourne finalement ce devenir-animal présumé de l'enfant contre le père puisque c'est bien lui qui « renifle » et « hurle ». En voulant rabaisser l'enfant, le père se ridiculise à son tour. Delaume effectue donc un travail sémantique spéculaire.

I.2.2. Devenir-objet

Une deuxième torsion entraîne ce corps vers le devenir-objet. Le corps réifié se fait le prolongement de l'espace de la tente dans lequel il suinte et se liquéfie. La tente se dresse et se construit comme le corps de l'enfant où l'espace intime est inexistant puisqu'il est seulement révélateur de l'ordre parental (paternel essentiellement). L'enfant n'a pas le droit de toucher à la fermeture Éclair de la tente tirée et fermée par le père. L'ouvrir est impensable. L'enfant garde donc le silence. Delaume écrit : « à travers la toile l'enfant renifle la peur² ». D'une part, nous retrouvons la torsion exercée sur le corps déviant pris dans un devenir-animal avec le verbe « renifler » et, d'autre part, nous constatons que la toile est aussi perméable que l'enfant, le corps de la toile n'est pas un obstacle pour elle, il lui laisse ressentir les choses. Les deux corps n'en forment qu'un et se reflètent mutuellement : ce sont des espaces (dé)montables. Des espaces maniables et agencables. Le corps de l'enfant et le corps de la tente montrent tous deux des espaces clos silencieux, redressés par le père. L'enfant reste seule sous la tente fermée en plein soleil (avec l'interdiction formelle de bouger), attendant que les parents reviennent. Elle est seule face à une épingle de sûreté accrochée à la fermeture. Elle est placée sous la surveillance de cette (épingle à) nourrice – objet accentuant d'autant plus la solitude de l'enfant et l'absence de véritable nourrice – jusqu'au retour des parents : « À l'approche de la tente le

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² *Ibid.*, p. 34.

père s'énerve sur l'épingle à nourrice dont la présence le surprend et courrouce¹ ». On en déduit, d'une part, que l'épingle à nourrice est un objet transféré pour l'enfant y investissant surtout le terme « nourrice » afin d'alléger sa solitude et, d'autre part, que la tête de l'épingle a sauté sous la pression des doigts du père. L'anthropomorphisation de l'épingle et le transfert qui lui est alloué invitent à se demander dans quelle mesure le père ne décapite pas métaphoriquement l'enfant dans ce même mouvement. Les menaces du père étant omniprésentes et sa phrase susmentionnée « ça c'est en attendant » induisent un rapport de domination ayant pour fin la destruction de l'enfant. Delaume met en scène un corps acéphale.

1.2.2.1. *N(ett)oyer*

Le corps traité à travers un devenir-objet au sein de la scène de camping s'apparente à un objet encombrant. Quand le père lave l'enfant ce n'est pas tant pour la nettoyer que pour en débarrasser la tente. Delaume écrit :

Le père revient bientôt déroulant derrière lui un tuyau d'arrosage. Le jet glacé abrupt violace lèvres et veinures la giclade déversée sur le sommet du crâne tentacules acérés pénétrant jusqu'aux tempes ça palpète en cristaux le sang se fige sinus moelle muqueuse chair et os tandis que la chaleur enveloppant tout autour accomplit le malaise le misérable cœur s'emballe bleu au garrot scellé givré pudeur Cellophane tétanie. Le père crie mais savonne [...]. Le père se lasse enfin tend le joug à la mère qui sourcils ras du sol va rendre l'objet déliant à son propriétaire.²

Il s'agit de repousser l'encombrement plus que de nettoyer, de contenir le prétendu désordre du corps avant même de le nettoyer. Le corps est renvoyé à une accumulation de déchets envahissant l'espace dont le père veut repousser l'entassement. Le père agit comme un séparateur entre le corps de l'enfant et celui de la tente qui se fondaient l'un dans l'autre afin de retrouver l'espace qui lui est propre, à savoir celui de la tente libérée de la menace d'encombrement par un déchet. Par ce geste, le père assujettit son entourage en commençant par la mère. En effet, le père parle à la mère à l'impératif ce qui l'oblige à se soumettre en rapportant l'objet tendu et ce qui la rend complice malgré elle. Le corps de l'enfant au sein de ce passage renvoie à plusieurs images. Il devient presque une voiture lavée dans un geste automatique. Tandis que la voiture « se gare dans la petite allée³ » (Delaume écrivant bien « La BX se gare » et non simplement *la voiture se gare*) un jeu de superposition s'établit. La voiture

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 40.

devient un exo-corps du père : « La portière claque et le père parle fort¹ ». Premièrement, le syntagme qui indique le bruit de « la portière [qui] claque » fait écho avec le geste du père qui claque son enfant. Deuxièmement, *portière* et *père* sont presque des paronymes : p(orti)ère. La voiture métaphorise le père. Elle est ainsi personnifiée et portraiturée sous des traits inquiétants :

[...] à travers la toile l'enfant renifle la peur de la mère qui s'échappe qui s'éfiente sphincters rassis par la fenêtre ouverte de la BX noire du côté passager. La place du mort se dit l'enfant. Le père aimait à ressasser l'expression à la dire et redire en déclinant les tons avant de ricaner gloussant fiel et morsures quand la clef de contact mettait en branle moteur.²

Avec la place du mort, la voiture contient en elle la mort métaphorisant celle induite par le crime du père. Si l'estime du père pour sa voiture est supérieure à celle qu'il éprouve pour son enfant, la superposition visuelle renforce alors le dénigrement du corps enfantin, le retranchant dans un vaste éventail à choix multiples de devenir-objet tout en jouant sur des contrastes de considérations accordées à son égard : par exemple la considération accordée à la voiture la personnifie tandis que la déconsidération envers le corps de l'enfant, lui prêtant des airs de voiture, le réifie. Une telle juxtaposition peut sembler confuse mais elle met en évidence que se débarrasser du corps n'équivaut pas à le nettoyer (plutôt à le noyer), le terme « violacé » en exprimant toute la violence significative. De ce fait, « laver » le corps (l'arroser et le savonner) tend plus à le faire disparaître, à l'effacer. Le geste révèle une intention délibérée de rétrécir le corps et sa surface.

1.2.2.2. *Su(per)jet*

Nous nous demandons si nous avons affaire non plus à un *sujet* mais à un *superjet* (selon le concept du philosophe Alfred North Whitehead³), dont l'image à la fois métaphorique et analogique du jet d'eau glacée serait le vecteur, incarnant le mouvement de projection. La pensée élaborée par Whitehead de la subjectivité comme principe nous aide à comprendre ce mouvement de projection dans sa polysémie. La subjectivité whiteheadienne résulte de convergences tenant à un sujet. Le sujet est alors pensé dans une forme vectorielle donnée par l'expérience sensitive. Dès lors, Whitehead préfère le terme de « sujet-superjet » à celui de *sujet*

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Voir Alfred North WHITEHEAD, *Process and Reality : An Essay in Cosmology*, New York, Macmillan Company Press, 1929.

afin de penser la complexité de ces expériences subjectives dans leur pluralité. Il écrit : « Le terme de “sujet” a été retenu car, en ce sens, il est familier et philosophique. Mais il est trompeur. Le terme de “superjet” conviendrait mieux¹ ». En ce sens, concevoir le superjet c’est attribuer à l’organisme le pouvoir de s’approprier le Je auquel s’applique le précepte nietzschéen « Deviens qui tu es² ». Ce précepte semble être constamment appliqué par Delaume au sein de toute son œuvre, notamment après le deuil du corps et via la revanche de l’organisme. Pour Whitehead, « le sujet-superjet représente finalement la différentielle, ou la relation interne de préhension, entre ce que le sujet a été et ce qu’il tend à être³ ». Le philosophe nous permet de comprendre le changement opéré sur l’attention portée sur le corps dressé qui deviendra un organisme pris dans sa pluralité (les organes). Nous analysons en profondeur ce changement au sein du troisième chapitre. Le superjet whiteheadien induit un mouvement dans sa définition même contrairement à la notion de sujet qui, aux yeux du philosophe, enferme et fixe. Dès lors, le superjet résulte d’une « conjonction liant le passé du sujet à son futur⁴ ». Dans *Le Cri du sablier*, la scène du jet montre qu’à travers l’expérience, Chloé se subjectivise et exprime son propre caractère de superjet. Le corps se crispe, se rétracte, se (re)plie sur lui-même. La notion de « pli » du corps est déjà présente en amont : « un par un ils entrèrent dans la pièce. Commentèrent l’orpheline étonnant spécimen. [...] ils écartèrent chaque pli fouillant au plus profond pour y gicler bien fort leur fructose compassion⁵ ». L’analogie entre un corps qui se plie et un corps qui se plisse témoigne physiquement du fait que, comme l’écrit Delaume, le corps a « capitulé⁶ ». Le corps est donc situé du côté de l’inorganique, proche du fossile et constitué de plis exogènes, c’est-à-dire, comme le formule Deleuze, « toujours déterminé du dehors ou par l’entourage⁷ ».

1.2.2.3. Fossile

Une troisième torsion est donc imprimée au corps, le rapprochant d’un minéral. Il est un organisme mort, diminué : le corps docile devenant corps fossile. Le jet d’eau sur le corps vise

¹ Alfred North WHITEHEAD, *Procès et réalité*, traduction française Daniel CHARLES, Maurice ELIE, Michel FUCHS, Jean-Luc GAUTERO, Dominique JANNICAUD, Robert SASSO et Arnaud VILLANI, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.357.

² Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1967, p. 351.

³ Xavier VERLEY « Whitehead et la subjectivité », in *Les études philosophiques*, 2002/4, n°63, p. 511 à 525, <https://bit.ly/3z3RIyi>.

⁴ *Ibid.*

⁵ DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 11.

à contenir le débordement organique manifesté par la sueur. Il entend faire taire la gesticulation, puisque le corps se fige sous la froideur. Ainsi, le corps devient neutre, sans posture singulière. La tenue verticale du corps reflète le pouvoir de maintien. Seule la rectitude doit habiter le corps et par là même la tente.

I.2.3. Devenir-insecte

Une scène exposée un peu plus loin dans l'ouvrage fait la synthèse du devenir-animal et de la propreté visant à neutraliser un objet sale et encombrant ; de fil en aiguille, l'enfant est comparée à une mouche :

L'enfant était coupable car elle était une mauvaise graine. Les mauvaises graines, comme les délinquants, sont nuisibles. Les insectes nuisibles sont les mouches. Les mouches ne servent à rien et quand elles tombent dans un verre il faut le laver. Les fautes aussi doivent être lavées. On commet des fautes quand on est méchant. Des fois on dit qu'un méchant a fait un coup tordu. Pour éviter que l'enfant soit tordue le père lui donne des coups.¹

Ce passage est riche en significations. D'une part, nous retrouvons une quatrième torsion appliquée une fois de plus au corps : il apparaît comme une graine. Nous verrons au deuxième chapitre comment la graine (le grain) renvoie au sable, métaphore du père, se matérialisant dans le grain de la peau. D'autre part, nous retrouvons le devenir-animal au travers de la mouche, indiquant par là tout le dégoût dont l'enfant est l'objet. Ensuite, nous retrouvons le fait de « *laver* » non pas tant pour rendre propre un objet que pour se débarrasser d'une charge encombrante et par là même dégoûtante. Ce passage nous intéresse pour le côté cyclique de l'écriture delaumienne : il dévoile une architecture scripturaire où tout entre en relation. Enfin, le fait que l'enfant soit « nuisible » indique que ses torts peuvent se répercuter sur autrui où dans l'environnement, ce qui indique une crainte de l'entourage d'être infecté, contaminé², d'où la mise en place d'une exclusion encore plus drastique : « On me faisait ouvrir cent fois par jour la bouche en espérant y voir une bestiole légendaire qui tapie à l'orée des rougeâtres amygdales finirait par sortir épuisée de curée³ ». Au-delà du fait que l'enfant soit perçue comme un insecte nuisible, elle peut également en être porteuse et en transmettre. Cette cinquième torsion, le devenir-insecte, vient préciser le devenir-animal précédemment relevé. Selon une relation

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 48-49.

² Cette caractéristique attribuée au corps de l'enfant se retrouve également avec la scène de la tente : puisqu'il y a une mauvaise odeur dans la tente, c'est une manière pour le corps de l'enfant d'infecter ou de contaminer son entourage.

³ *Ibid.*, p. 16.

contiguë, à la dyade du propre et du sale s'additionne la peur de la contagion et de la maladie transmissible.

I.2.4. Devenir-morbide

De ce fait, le corps est soumis à une sixième torsion, l'assimilant à un devenir-morbide : « La contamination de l'anormalité ils la redoutaient plus qu'un cancer du côlon¹ ». Un déplacement du regard sur le corps s'opère car il est possiblement contagieux. Ce ne sont plus seulement son apparence et son odeur qui sont sources de gêne et imposent une purification, c'est également le cortège fantasmatique des périls invisibles et microscopiques. Le devenir-morbide induit l'image « d'un monstre invisible² » porteur d'un soupçon d'anormalité totale et ubiqué du corps. Dès lors, le corps est à la fois dérangeant et nuisible. La tentative de désinfecter et celle d'identifier la source microbienne en lui faisant ouvrir la bouche à plusieurs reprises relèvent d'une même intention : après s'être attaqués au corps, les « géniteurs » puis les « hébergeurs » souhaitent s'attaquer à l'organisme. Mais en vain, le geste endoscopique échoue. Il y a donc une résistance de l'organisme (nous y reviendrons au troisième chapitre).

I.2.4.1. Microbe

La cellule familiale souhaiterait que certaines parties soient invisibles au regard ordinaire. En ce sens, l'intérieur du corps renvoie au méconnaissable, au corps absent, étranger. Dès lors, la volonté de perception de l'intérieur du corps modifie sa représentation en y insérant de l'étrangeté. Bien que l'intérieur du corps reste invisible, la volonté de le rendre visible suggère l'idée d'un corps transparent : si la perception ne permet plus de déceler le sale, il reste néanmoins de la volonté de déceler le danger présent à l'échelle microscopique. Le corps n'échappe pas au microbe et *a priori* rien ne parvient à en éliminer sa présence diffuse : « elle voudrait nous faire passer pour malade alors que c'est elle qui a un grain. [...] elle devient la saleté la folie le désordre la fourberie [...]³ ».

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Georges VIGARELLO, *Le Propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions Le Seuil, 1985, p. 218.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier, op. cit.*, p. 85.

Dans l'ère du soupçon¹, chaque environnement dans lequel le corps passe ou stagne est susceptible d'être contaminé et de favoriser la vie du microbe. Dès lors, les virus peuvent également se loger dans les replis (analysés en amont) du corps. D'ailleurs, en relisant la scène du nettoyage (assimilable à une scène de noyade), nous constatons que le lavage glisse vers l'asepsie. Le corps ne peut donc échapper au microbe, il est lui-même devenu le virus. Les hébergeurs ont beau nettoyer leur domicile, il reste sali par la présence du corps de l'enfant : « Les hébergeurs pourraient passer l'aspirateur secouer plumeau se chiffonner elle portait la grenaille en elle² ». La propreté ne découle plus dans ce cas de la même volonté que lors de la scène du jet d'eau. Elle se pense en étroite relation avec le virus. Comme l'écrit Vigarello, « le microbe en est la référence négative et l'aseptie la référence idéalisée³ ». Il s'agit d'écarter la bactérie. Par là même, les lieux et les hôtes se conçoivent dans un même mouvement. Les hébergeurs orchestrent une défense antimicrobienne à travers la multiplicité des lavages décrits. Leur volonté de rendre propre consiste à se protéger. Paraphrasant Vigarello nous dirons que l'être corpusculaire devient un monstre invisible⁴.

L'image du microbe semble réveiller l'ancienne représentation de l'organisme traversé par des fluides impurs qu'il faudrait dominer par la sujétion des orifices. La bouche surveillée tout d'abord dans l'espoir de garder silence est investie d'un hygiénisme antimicrobien : comme l'écrit Vigarello, « entretenir la bouche, c'est d'abord éviter l'effraction de celle-ci⁵ ». En ce sens, l'envahissement évoque une certaine obscurité affectant l'intérieur du corps, ses fluides et organes. La menace proviendrait d'une source microscopique dont la dangerosité se révélerait d'autant plus forte qu'elle serait incontrôlable. Ainsi, l'invasion reléguée à l'infiniment petit est plus néfaste, d'où un dressage toujours plus strict et répété bien que précaire : « Aucun tuteur quand bien même légal n'y pourrait rien changer⁶ ». Le microbe (qui d'ailleurs dans le langage courant peut également être le surnom d'un enfant) est objectivé.

¹ Le syntagme nous intéresse pour deux raisons. Premièrement, en tant que référence littéraire au titre de l'ouvrage de Nathalie Sarraute, deuxièmement pour son potentiel historico-politique visant à qualifier la société actuelle. Dès lors, l'expression crée un large spectre basé sur la fiction reliant la littérature et le politique. Jacques Lacan déjà questionnait le rapport du réel et de la fiction en interprétant la société comme une fiction collective. Pour une recherche approfondie sur ce terme induisant une double référence (littéraire et politiste), nous renvoyons à l'article de Sandra TRAVERS DE FAULTRIER, « Le "comme si" à l'ère du soupçon », qui dresse un lien entre le genre de l'autofiction et le droit fabriquant chacun un réel que l'autrice qualifie de transfiguré. <https://bit.ly/3CWggL0>.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 85.

³ Georges VIGARELLO, *Le Propre et le sale*, op. cit., p. 223.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁶ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 83.

L'avant-dernière torsion offre au corps un pouvoir de résistance : le corps dénigré et apeuré, sur lequel la violence s'exerçait, se transforme en un corps virussé suscitant à son tour la peur.

1.2.4.2. Existence moindre

Dans le prolongement de ce devenir-moléculaire, le corps est soumis à une existence moindre. L'enfant fait l'objet d'investigations microscopiques. Son existence, contrainte à l'inachèvement, fait référence non pas à l'ontique mais, comme l'exprime Étienne Souriau¹, au synaptique : elle est faite de transformations. Dès lors, la conjugaison de Deleuze & Guattari avec Souriau nous est utile afin de prolonger le travail des deux premiers chercheurs. L'étude de Souriau, prolongée et réactualisée par David Lapoujade, sur l'existence moindre nous offre un relais aux devenirs deleuzo-guattariens afin de penser les états du corps delaumien. La représentation de l'enfant, chez Delaume, est ainsi inaboutie et exige par conséquent, selon l'expression de David Lapoujade, un « principe d'agrandissement² », c'est-à-dire une ébauche de corps plus grand.

Mais même sur cela, le père garde la mainmise : « Va donc ranger l'enfant ordonnait rouge le père. Fille et mère se levaient. La mère ouvrait la porte enlevait la serpillère pour ne pas la salir et l'enfant s'encastrait. Un jour vers ses neuf ans l'enfant avait grandi un peu pour faire exprès. Une croissance trop rapide pour être honnête s'était insurgé le père³ ». Le corps est réduit dans sa croissance même. Les géniteurs ont pour volonté d'atomiser le corps de l'enfant. Dès lors, l'appropriation tant du corps que de son appellation montre que l'enfant n'existe pas par soi, puisque son inachèvement constitutif est rendu moindre et autrement par les géniteurs. En ce sens, l'enfant est à la limite d'exister ; son existence, jamais assurée, la prive de ce droit d'exister.

Étant donné qu'elle n'est pas légitime, son corps n'est ni corroboré, ni consolidé, ni soutenu. La question que pose Delaume en filigrane est : Que se passe-t-il lorsque l'on est totalement dépossédé du droit d'exister ? À la figure désincarnée de l'enfant s'oppose celle du père qui apparaît comme un despote, comme l'incarnation de la figure autoritaire par excellence : « Le père aimait beaucoup exercer son pouvoir⁴ ». Privé de ses droits les plus élémentaires, l'enfant n'occupe pas de place, elle s'apparente à un point minuscule en étant

¹ Voir Étienne SOURIAU, *Avoir une âme : essai sur les existences virtuelles*, Paris, Éditions Les belles lettres, 1938 ; *Les Différents modes d'existences*, Paris, Éditions PUF, 2009.

² David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 57.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier, op. cit.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

renvoyée à des espaces exigus et le temps perd toute continuité pour se réduire à une succession d'instants comme le signale la narration. L'enfant est si peu réelle qu'elle n'est même plus sûre d'avoir un corps : « Les outils du soma. Vous réduisez bouillie pour arrondir les angles¹ ». L'enfant est dépossédée de tout droit et se plonge dans une attente interminable, celle de la fin : « Alors l'enfant se dit qu'elle préférerait mourir² ». Mais ce qui l'empêche d'en finir ce sont justement des soubresauts infimes. Alors qu'en apparence le monde de l'enfant veut rejoindre le silence profond (et non pas stagner dans celui qui lui est imposé) nous découvrons que son organisme témoigne d'une immobilité jamais parfaite. Quelque chose persiste, un seuil de résistance toujours actif.

Reproduisons, dans une version plus longue, un extrait précédemment cité :

Elle vide ses poumons se pince le nez et colle sa main moite sur sa bouche. Coince ses lèvres entre l'annulaire et le majeur pour plus de précaution. Elle ne comprend pas pourquoi tous ses membres tressaillent pourquoi son corps s'autonomise pourquoi elle ne peut par simple volonté empêcher sa respiration. Le principe est si simple. Pourquoi ça ne fonctionne pas. L'enfant se hait soudain sa mère a tant raison elle est si incapable et elle ne comprend rien. L'enfant pose sa tête sur le lit de camp et applique un coussin sur son visage. À deux mains. Elle a vu faire ainsi un homme dans un film policier. La victime était éveillée. C'est donc de l'ordre du faisable. Mais encore cette sale bouche se dégage avidement aspire l'air corrompu par goulées écœurantes cet air pollué par son propre carbone vicié par cet instinct de survie cette saloperie réflexe cet ignoble refus organique qui se mêle de ce qui ne peut le regarder.³

La vitalité, la force qui n'appartient pas au corps mais à laquelle il appartient, lui impose un minimum d'existence. Dans le sillage de David Lapoujade, nous pensons qu'avec un personnage tel que l'enfant, un nouveau mode d'existence apparaît, sauf qu'il est catastrophique. Le philosophe écrit : « la distance n'est plus celle qui va d'un minimum vers un extremum, mais celle qui va d'un minimum vers le rien. À un principe d'agrandissement, se substitue un principe d'amoindrissement⁴ ». L'enfant souhaiterait se laisser tomber au lieu de s'élever et c'est par déperdition, par diminution qu'une nouvelle entité apparaît : elle est quasi inexistante.

Les soubresauts mentionnés définissent dès lors une zone où rien ni personne ne vient contester la revendication de l'enfant. Et c'est bien là que gît le cœur de la tentative littéraire, artistique et esthétique de Delaume dans l'élaboration de nouvelles entités et de nouvelles zones

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴ David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, op. cit., p. 86.

« réputées stériles ou inhabitables pour la sensibilité¹ ». Dès lors, ces soubresauts de l'organisme apparaissent comme autonomes et indépendants du corps en tant qu'entité. On commence à relever une résistance des organes face au corps. Ce corps dompté chez Delaume donne ainsi l'impression d'être une limite indépassable ou pire inatteignable : « Il est impossible vous savez de se laisser aller aux dérives lacrymales les yeux dans les embruns. C'est une question chimique. Le corps souvent a ses limites² ».

1.2.4.3. Être de fiction ?

En présentant le corps de l'enfant comme dénué d'intérêt, nous comprenons que la double instance familiale a souhaité lui ôter son existence, en ce sens elle a tenté d'en faire un résidu fictionnel. L'idée se confirme en confrontant les écrits de Souriau avec ceux de Delaume. En effet, le philosophe écrit :

Il est [...] des entités fragiles et inconsistantes, et, par cette inconsistance, si différentes des corps qu'on peut hésiter à leur accorder une manière quelconque d'exister. Nous ne songeons pas ici aux âmes [...] ; mais à tous ces fantômes, à ces chimères, à ces morganes que sont les représentés de l'imagination, les êtres de fiction.³

Les différentes torsions subies par le corps au sein du *Cri du sablier*, nous amène à penser que la représentation du corps chez Delaume s'envisage à travers une pluralité d'acteurs. Dès lors, nous percevons ces corps comme « des entités fragiles et inconsistantes », c'est-à-dire en métamorphose permanente. Ce doute soulevé par Souriau quant à l'existence de ces corps « inconsistants » (à savoir, changeants), fourni la base du travail d'écriture de Delaume. *Le Cri du sablier* narre ces corps finalement quasi-mortifères à cause des transformations subies. Aussi, l'expression du philosophe « les êtres de fiction » résonne particulièrement avec le travail d'autofiction de l'écrivaine. Cela nous permet de comprendre que Chloé enfant était déjà le résultat d'une fiction collective formatée par les discours extérieurs (les géniteurs, les hébergeurs, etc.). Ainsi, le refrain delaumien « je m'appelle Chloé Delaume je suis un personnage de fiction » montre en quoi Chloé est ce fantôme ou la chimère mentionnée par Souriau, c'est-à-dire le produit de discours posés sur elle et de contraintes dictées à son corps. En somme, Delaume ne fait que montrer la tentative de fictionnalisation du corps de la petite Chloé par les géniteurs et les hébergeurs. L'ensemble des transformations étudiées ne sont donc

¹ *Ibid.*, p. 86.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 32.

³ Étienne SOURIAU, *Les Différents modes d'existence*, Paris, Éditions PUF, 2009, p.122.

que la traduction de la métamorphose enfantine du personnage consistant à le faire advenir comme produit de l'imaginaire, en tant qu'être de fiction. Delaume écrit :

Je suis un personnage de fiction. [...] Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective.¹

De ces diverses torsions nous retenons l'idée que le corps delaumien se pense à travers *différents modes d'existence* (pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Étienne Souriau qui a inspiré David Lapoujade), autrement dit à travers divers devenir-, de façon rhizomatique ou, plus simplement, sur un continuum offrant un large spectre propice à la métamorphose². Nous avons analysé ces différentes formes, nous les avons presque répertoriées mais à travers une sorte de chronologie des différents états par lesquels passe le corps. Cela nous a permis de comprendre la variété des représentations des modes d'existence chez Delaume compris entre l'être et le non-être.

Après avoir suivi une trajectoire sinueuse entre les devenirs-autres aboutissant non pas à une déconstruction du corps mais à une construction chimérique fictionnalisée de celui-ci, il s'agit maintenant de partir sur les traces de l'« ancien Je » afin de comprendre l'identité nébuleuse du corps. C'est à présent la question du nom que nous allons interroger.

¹ DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 5-6.

² Concernant la métamorphose, les propos d'Anne Creissels entrent parfaitement en résonance avec notre étude : « La métamorphose, en ce qu'elle suppose la perméabilité entre les espèces et les genres, constitue nécessairement une forme de transgression. [...] Avec la métamorphose s'engage une négation de la nature humaine, une perte d'identité, laquelle a été exemplairement décrite par Kafka [1946]. Mais l'animalisation donne aussi forme au dépassement des limites en jeu dans l'acte créateur. Intrinsèquement lié à l'art et aux mythes, le pouvoir de métamorphose dit en creux la place centrale tenue par les corps, la sexuation et la sexualité dans la création. La métamorphose (avec le changement d'état, de statut ou d'identité qu'elle permet) apparaît propice à l'avènement d'une forme de combat avec les représentations, l'animalisation et la monstruosité devenant des armes à double tranchant. » Anne CREISSELS, « Mythe/Métamorphose », in *Encyclopédie critique du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2021 (2016), p. 468-478, <https://www.cairn.info/encyclopedie-critique-du-genre--9782348067303-page-468.htm>.

I.3. Au nom du corps

Le domptage du corps par la cellule familiale passe par l'absence de nom. Dès lors le corps de l'enfant n'est pas appelé mais désigné, le renvoyant à un statut de chose plus que d'être conscient, situant de ce fait Chloé du côté de l'inactivité plus que de la vie. L'absence d'appellation ne va pas en rester là. La désignation est elle-même sujette à divers traitements. Les *maltraitances* vis-à-vis du nom nous montrent qu'il y a une co-implication entre le statut de mort et celui d'objet. Delaume met en jeu ses *non-noms* en inscrivant le *bio-graphique* dans le biologique par la signature. Comme l'explique Jacques Derrida, « ce qui revient au nom ne revient jamais à du vivant, rien ne revient à du vivant¹ ». En d'autres termes, la question du nom est une histoire de mort(s). Pour paraphraser le philosophe nous dirons que Delaume met son corps et ses noms pluriels dans ses écrits afin de témoigner d'une certaine survivance. Dès lors, la question que pose de manière latente l'écrivaine est : Comment devient-on ce qu'on est ? Cette question est coextensive à toute son œuvre.

I.3.1. Thanatographie

Sa propre identité, celle qu'elle revendique, à savoir *Chloé Delaume*, elle la reçoit du contrat qu'elle a passé avec elle-même, à savoir s'auto-nommer et continuer de s'appeler en écrivant « je m'appelle » au sein de ses ouvrages. La contradiction entre le principe de mort et le principe de vie trouve son origine dans sa généalogie, chez les « géniteurs ». Aux parents morts, au père qui attendait sa mort à elle (« Le père accorde un sursis à l'enfant pour que l'enfant se tienne droite quand il sera temps pour lui de la tuer² »), aux « hébergeurs » vivants qui auraient préféré qu'elle soit morte, Delaume décline son identité à travers le principe de survie. Dès lors, l'écrivaine conçoit sa narration dans un entre-deux d'autobiographie (principe d'écrire sa vie) et de thanatographie (principe d'écrire la mort). Comme son nom le fait entendre, la double De(ux)laume (celle qui écrit et celle qui est écrite se confondant en celle qui s'écrit) crée une tension permanente entre la mort et la survie. C'est donc dans un devenir-

¹ Jacques DERRIDA, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Éditions Galilée, 1984, p. 44.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 45-46.

sans nom¹ que le corps est dépossédé de toute vitalité. Comme nous allons le voir, la destruction est centrale au sein de tout l'ouvrage, passant par le traitement du nom et du corps. Ce nouveau traitement prolonge celui du corps dompté. Ainsi, concernant la mort potentielle, seul le nom est anéanti face au corps qui, lui, est exploité à travers sa propre dégénérescence pour ensuite parvenir à une forme de résistance. Nous allons voir comment.

Parce que le corps est entraîné vers un devenir-sans nom, Chloé Delaume livre à plusieurs reprises, au sein du *Cri du sablier*, une traduction de ce non-nom :

De nom avant la charge. De nom il n'y avait pas. Et quand il y en avait ils n'étaient jamais propres mais cela va de soi. On m'appela l'Enfant jusqu'à ce que mes parents se soient neutralisés. Neuf mois je fus la Petite. Ensuite s'accumulèrent l'inventaire d'adjectifs qui tous se déclinaient en fonction de l'humeur et des situations. La Grande et la Connasse. La Folle et la Pétasse. L'Être et l'Événement.²

De façon humoristique, Chloé Delaume fait dérailler le nom en jouant sur la polysémie du terme « propre ». S'entend alors à la fois ce qui caractérise, c'est-à-dire le *nom propre* synonyme de patronyme / matronyme, de nom d'état civil, d'identité, mais également ce qui s'oppose au nom commun et qui le rejoint finalement dans un processus de réification du personnage, enfin, ce qui n'est pas propre, autrement dit ce qui est sale. Est sous-entendu, derrière ces mots sales, l'insulte. L'ironie et le cynisme de l'écrivaine font adopter aux appellations fallacieuses une majuscule. Les majuscules aux noms communs les transformant de ce fait en noms propres n'apparaîtront que dans ce passage pour désigner le personnage de Chloé, le reste de l'ouvrage la mentionnera toujours avec des minuscules. La succession de majuscules redouble le déraillement au sein de l'écriture et la confusion entre les noms communs (réifiant), les noms propres, et finalement des noms sales. Apparaissant comme des lettres hantées, les corps de ces mots sales manifestent le spectre du nom absent comme si celui-ci avait été tué ou suicidé.

¹ Ce serait une erreur d'étudier le travail que fournit Delaume sur le nom par les analyses de Foucault et notamment sa conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». En effet, le philosophe part tout d'abord du nom de l'auteur pour montrer que celui-ci exerce un rôle déterminant par rapport au texte. Mais le nom de Chloé Delaume ne définit pas une chose stable. Il ne se conçoit pas en termes d'identité fixe. Le nom de Chloé Delaume ne définit pas une écriture unique, et ne permet pas de saisir sa définition auctoriale. Le nom de Chloé Delaume va donc à rebours des pensées effectuées par le philosophe. Dès lors, les analyses de Deleuze semblent fournir un meilleur terreau afin de saisir la complexité delaumienne du nom. Voir Michel FOUCAULT, conférence, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, 1969, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104. (Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M. de GANDILLAC, L. GOLDMANN, J. LACAN, J. d'ORMESSON, J. ULLMO, J. WAHL.), in *Dits et Écrits, Tome I, 1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, texte n°69.

² *Ibid.*, p. 19.

I.3.2. De l'eau(me)

À travers le nom *Delaume* s'entend de l'eau¹. La métaphore nous permet d'aborder l'œuvre delaumienne comme un réseau, un rhizome, une matière fluide. Nous allons voir en quoi cela nous permet d'éclaircir son œuvre. À la manière de Deleuze et Guattari qui écrivaient des plateaux² et non des chapitres, Delaume semble écrire des canaux en ce sens que chaque ouvrage est relié avec un autre. La fluidité et l'insaisissabilité, qui en découlent, empêchent de l'enfermer dans une identité. Jeune herbe verte et Déesse des moissons par son prénom³, voies d'eau par son nom⁴, Chloé Delaume s'écrit elle-même à partir de sa rencontre avec un nom, en langage deleuzien il s'agit du *nomos*⁵, faisant retentir ses corps multiples. Marie-Dominique Garnier écrit : « Alors que le terme *nomos* est généralement compris et traduit comme signifiant "loi", Deleuze et Guattari extraient de la thèse de philologie d'Emmanuel Laroche, *Histoire de la racine « Nem » en grec ancien*, un sens enfoui de cette racine pour la faire affleurer à la surface, pour la rendre, en d'autres termes, à sa qualité de rhizome, et la repiquer à la surface de l'un des mille plateaux⁶ ». Autrement dit, le *nomos* delaumien intervient dans le but de faire s'écouler les noms.

Delaume se fait eau : notons la référence à la rivière française l'Aume. Ainsi, le nom devient à la fois une forme de corporalité augmentée et une transformation du corps. Le nom propre devient un nom courant (à la fois au sens littéral et métaphorique), en ce sens, il s'épand

¹ Claire Lahuerta écrit : « Eau, sang, urine, le corps ouvert, blessé ou défaillant qui perd ses fluides devient coulant, dynamique et déjà en devenir d'autre chose. L'eau est à la source de l'organisme et, rappelons-le, constitue soixante-cinq pour cent du corps humain, ce qui correspond à environ quarante-cinq litres pour une personne de soixante-dix kilos. Sa concentration dans l'organisme varie d'un organe à l'autre ; elle se situe dans les cellules, dans l'espace intercellulaire, circule dans le sang et la lymphe. Naturellement évacués par des mécanismes d'élimination comme l'urine et la transpiration, l'eau et les liquides corporels qui sortent du corps maintiennent l'équilibre de la machine organique, mais qu'un seul grain de sable vienne enrayer les rouages de cette mécanique complexe et c'est tout le corps qui fuit, percé, usé, malade, qui se vide de sa substance vitale. [...] Bien que relevant de pratiques dites négatives (d'enlèvement, de retrait, de soustraction) elle est aussi la formule médiatrice, l'interface entre diverses structures formelles et sémantiques, traitant de l'espace, du temps, du mouvement, du flux, bref de la métamorphose. » Claire LAHUERTA, *Humeurs*, *op. cit.*, p. 11-12.

² Voir Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

³ Chloé, du grec *Χλόη* (Khlôê), signifie *pousse nouvelle d'un vert clair, herbe naissante, jeune pousse, verdoyante*. Dans la mythologie, *Chloé* était également l'autre prénom de Déméter, la déesse des moissons.

⁴ Delaume écrit « Autofiction : travaux pratiques. Alors m'ouvrir le crâne, la pensée en caillots, comment la fluidifier. Des canaux pour chapitres, un par flux traversé ». DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Voir Gilles DELEUZE dans *Différence et répétition* ainsi que dans *Mille Plateaux*.

⁶ Marie-Dominique GARNIER, « Corps calliens : suite deleuzienne (noms, corps, *nomos*) », in *Tangence*, n°103, 2013, p. 107–134. <https://doi.org/10.7202/1024974ar> (lu le 10/04/21).

en vue d'un devenir-imperceptible, un devenir-eau où Delaume devient deux, double et multiplicité.

Au sein d'un long passage, la narratrice-personnage s'interroge et rêve sur ce que représenterait le fait d'être un jour nommée :

L'enfant pensait chaque soir qu'elle se rapprochait un peu plus du matin où elle ne serait plus l'enfant. [...] Elle en avait aussi assez d'être l'enfant. Elle songeait même parfois que quand elle serait grande le père serait forcé de lui donner un nom. Elle s'interrogeait souvent sur la manière dont se manifesterait le basculement. Le basculement du neutre au genre individuel. Quel effet ça pourrait bien lui faire à elle d'entendre le père la nommer. Si les coups s'évanouiraient sous le charme de l'appellation. Si Chloé prononcé équivaldrait au philtre au Sésame ouvre-toi ou si le ceinturon saurait battre mesure. [...] Si quand elle serait grande il l'appellerait la grande et non plus donc l'enfant et que toujours sa voix précéderait la torgnole. Elle se disait aussi que peut-être le père dirait Chloé ma fille. Et que de la sexuer et que de dire son nom amènerait le père à demander pardon. Et que d'avouer enfin la génituration amènerait le père à se dire c'est ma chair et à cesser de fait toute mortification. [...] Avant de s'endormir quand la date du retour du père s'approchait l'enfant s'imaginait la scène. [...] On aurait dit que papa m'aimerait. On aurait dit qu'en rentrant dans cinq jours papa dirait bonjour Chloé. Il dirait même oui carrément Chloé Chloé tu m'as manqué.¹

Delaume crée une modulation du personnage et de sa nomination en recourant tout d'abord à l'expression « l'enfant », substituée par le pronom personnel « elle » (marqueur de l'absence) avant de répéter le prénom « Chloé » et d'en ponctuer ce passage comme s'il s'agissait d'une incantation. Au-delà donc de l'espoir d'être nommée, elle s'appelle elle-même dans une quête fantomatique comme on appelle les esprits dans le but de mettre en discussion le spectre issu de l'absence de nom.

Au sein d'un autre passage, relativement long, Delaume évoque le changement de nom familial, sur la transformation du patronyme en vue d'en effacer ses racines arabes qui s'est doublé d'une relecture réductrice de son prénom à elle :

Même à l'état civil on me changea deux fois prénom et patronyme. Quand les parents quittèrent le Beyrouth bombardé le père abandonna première identité au profit d'un baptême neuve nationalité. Sur le papier l'enfant avait un long prénom. Un prénom composé. Avec un trait d'union. Un trait d'union liant factice les deux parents incapables dès ce temps de s'accorder sur rien. Encore moins sur un prénom désignant conséquence de leur fortuit coït estival grimacier. [...] Porter un nom arabe dans les salons briqués n'était guère à son goût [...] la mère choisit Sylvain pour son époux Sélim. [...] La mère en profita pour raccourcir le prénom de l'enfant. Espérant probablement que celle-ci prendrait moins de place après l'opération. Le trait d'union chuta on y mit une virgule. Le trait d'union chuta mitose second prénom. Le patronyme français qu'endossa la famille fut appris à l'enfant. On lui fit répéter je m'appelle je m'appelle. On lui fit ajouter je ne m'appelle que. Je me suis toujours appelée. [...] C'est lorsque la maîtresse la présenta en classe que

¹ *Ibid.*, p. 56-58.

l'enfant constata qu'il lui manquait un bout du prénom habituel. [...] l'enfant se dit qu'au fond tout ça n'était pas grave puisqu'à part à l'école jamais personne ne l'appelait.¹

La sinuosité onomastique s'imprime directement sur le corps, créant un effet haptique : « ils écartèrent chaque pli fouillant au plus profond² » (comme nous l'avons déjà cité en amont). Le nomos delaumien, ce corps-nom ou ce nom-corps (non-corps, non encore), montre ainsi en quoi il est affaire d'espace, de parcelle à raccourcir, de topographie. Le non-nom (l'absence de nom) est donc avant tout marqué, au sein du *Cri du sablier*, par la transition, il est un lieu de passage qui finit par s'édifier en un lieu d'habitation au fur et à mesure de l'ensemble des ouvrages autofictionnels de Delaume. Nous aurons l'occasion de revenir sur le double processus que nous effleurons ici : d'une part l'écrivaine se sert de la performativité de l'autofiction dans le but de s'appeler (de se faire revenir d'entre les morts) et, d'autre part, ce flot de (non)nomination à travers la typographie employée (absence de majuscule du pronom *elle* de la page 82 à 98) engage un corps topographique. L'écrivaine a également recours à ce mécanisme lorsqu'à partir de son nom *Delaume*, elle se fait un *home* (son propre espace d'habitation). Le nomos delaumien est donc instigateur du corps-laboratoire, entendu tout d'abord comme lieu onomastique.

La mainmise sur le corps de l'enfant par l'instance familiale passe donc par la réduction de l'identité à l'état civil : « La mère en profita pour raccourcir le prénom de l'enfant. Espérant probablement que celle-ci prendrait moins de place après l'opération³ ». La réduction d'identité a pour fonction d'agir sur la perception dans le but de rendre moins visible l'enfant, c'est une opération de nettoyage redoublée par le fait que les noms « n'étaient jamais propres » (le terme « propres » est employé pour sa polysémie faisant entendre à la fois *la propriété* et *la propreté*). La réduction ne vise pas uniquement à purifier mais à restreindre. Dès lors, l'enfant apparaît comme une figure composite, rapiécée et bricolée.

Ce parcours d'(in)appellation interroge par là même la limite du corps sans cesse bousculée. Celui-ci apparaissant moins comme un lieu localisable que comme un assemblage de données « modifiées », « corrigées », « façonnées », « transformées ».

Les images d'un corps fluctuant, balancé entre les « flaques », les « gouttes », la « salive », le « jus⁴ », les « larmes », les « giclements », la « source⁵ », les « gouttelettes⁶ », les

¹ *Ibid.*, p. 69-70.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, l'ensemble de ces mots se trouvent en première page de la narration, p. 9.

⁵ *Ibid.*, les trois termes se retrouvent p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

« jaillissements¹ », l' « H₂O », la « noyade », la « goulée² », l' « eau tiède », les « rigoles³ », les « vagues⁴ » de sang, les « pluies » des coups, les « flots⁵ », etc., jouent sur les bords et les « débordements » de ce corps « spongieux » : aucun corps présent dans la narration n'a de cloison. Tous communiquent et influent les uns sur les autres :

Une feinte lacrymale s'écrasa sur mon coude. Brûlure vive étrangère souillure de l'inconnu. La source n'y prit pas garde. Elle la croyait offrande cette saloperie de larme cette immondice saline qui s'infiltra aux pores laissant une ecchymose au rond du cartilage.⁶

Les corps fuient. Plus exactement, le monde flue. C'est l'environnement tout entier de Chloé qui tombe, coule, s'organisant à ses yeux sur une ligne de fuite :

Les jouets je les lavais. Oui ça paraît bizarre. Les jouets je les lavais juste pour le contact la texture détrempe au fil du robinet c'était si agréable. Devinette au cadeau quelle sera sa douceur quand l'eau tiède en rigoles caressera le plastique.⁷

Le nomos delaumien inscrit l'eau à la fois dans sa parenté, sa filiation, faisant d'elle la fille de l'eau (et du vent) et à la fois dans sa narration. De ce fait, l'eau s'entend dans une double acception (deux eaux), l'une stricte et l'autre étendue, c'est-à-dire définie comme H₂O mais aussi comme symbole. En effet, la narratrice-personnage insuffle des lignes de fuite narratives lorsqu'elle se prend à rêver, à imaginer une vie de petite fille différente :

Elle pense à la rédaction qu'il faudra faire à la rentrée. Raconter une journée de vos vacances. Elle pense que comme tous les ans, même ceux où les enfants maîtrisaient encore trop mal la langue et où un dessin s'y est substitué, elle devra encore inventer. Des histoires gaies et rocambolesques. Grouillantes de cousines farceuses de promenades dans les bois de capture de furet. Des histoires rigolotes que la maîtresse lira devant toute la classe Chloé écrit très bien pour son âge quand elle sera grande elle sera sûrement journaliste. Elle pense que comme toujours ses petites camarades qui auront pour de vrai ri avec leurs cousines promené dans les bois peut-être même aperçu un furet ailleurs que sur un poster accroché dans la salle d'attente du dentiste la regarderont avec envie. Elle redressera la tête. L'acrylique de son col roulé lui grignotera la plaie du récent coup de martinet qui refuse de cicatriser. Elle se retiendra de pleurer. Elle se retient presque toujours. C'est pour ça que je pleure autant.⁸

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, les trois termes sont p. 14.

³ *Ibid.*, les deux termes sont p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, les deux termes sont p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

Le texte déraille, la ligne de fuite prend forme lorsque l'on entend la voix de la maîtresse complimentant l'enfant, lui promettant un bel avenir. La fuite est effective jusqu'au moment où l'idée du corps martelé revient à l'esprit. Dans ce passage, le corps de l'enfant agit comme un retour au réel, il est représenté comme un barrage fluvial ou une digue, à moins qu'il ne faille le comprendre comme une écluse. Un second déraillement est à l'œuvre lorsque, dans la dernière phrase, le pronom *elle* se mue en *je*. Le changement de pronom induit un changement d'effet(s) en jouant sur la métafiction et les rôles de narrateur, de personnage et d'auteur. Le *je* crée une brèche dans le texte, une trouée faisant intervenir Chloé Delaume adulte et autrice à travers un double mouvement à la fois de l'ordre de l'aveu (au sens foucauldien du terme, à savoir une herméneutique de soi, un processus de subjectivation) et de la réflexivité ironique proprement delaumienne. Au nom instable, pronom instable. Qui est *elle*, qui est *Chloé*, qui est *je* ? Un (pro)nom réversible ? Qui parle de qui ? Ce *je* produit, par l'emploi du présent de l'énonciation, un constat sur lui-même. Ce qui a pour effet de créer un trouble à la lecture : dans quelle temporalité se situe le sujet de l'énonciation ?

I.3.3. Topographie

À son corps défendant, l'on peut se demander où s'arrêtent les recoins des meubles environnants et où commence son corps :

Dans le placard cuisine le réduit pour déchets la porte close ainsi sur l'entêté fœtus qui poussa de travers l'enfant s'occupe un peu recensant étagère mon toit est Pomme Raisin ma maison Balai Clef restée dans la serrure si personne ne me force à retrouver Château je pourrais un matin oublier noir et bois. L'enfant n'oubliera pas c'en est mathématique. Elle raclera longtemps les recoins des penderies les recoins des placards surfaces non habitables lui dira un agent immobilier un jour. Et toujours s'appliquera à remplir ordonnée chaque étagère haut bas fragile chaque étagère maux bas stérile consommation quelconque objets dernière nécessité empilés strates névroses. Si mon placard est plein à ras bord à vomir si mon placard dégueule je ne peux y rentrer si mon placard s'occluse on ne peut m'y ranger.¹

Il y a de fait un chassé-croisé entre le mobilier et le corps, une porosité entre l'espace de la maison et l'espace corporel comme potentielle maison. Alors que « de nom il n'y avait pas », selon l'aveu de la narratrice-personnage, un jeu littéraire est mis en place pour tenter de faire émerger le prénom Chloé :

Dans le lit à roulette l'enfant criait souvent, espérant par là même rappeler à quelqu'un que lui faire ingérer un liquide nutritif eût été de bon ton. J'aimerais lui clouer le bec dit-elle en

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 67.

s'approchant l'oreiller à la main. C'est ainsi que la mère nomma Chloé la fille de l'aume parce qu'il est grand temps de se décider [...].¹

De manière paronymique, phonétique, « Chloé » émerge de « clouer ». Ainsi, se joue un jeu onomastique dans et par le silence puisque de fait « Chloé se tait troisième personne. Elle ne parlera plus qu'au futur antérieur² ». De plus, ce jeu sur les majuscules et minuscules (qu'il soit tout d'abord présent dans la citation susmentionnée – « Pomme Raisin », « Balais », « Clef » – ou encore dans le reste de l'ouvrage où nous relevons notamment : « Kleenex », « Earl Grey³ », « la gazinière Arthur Martin », « la purée Mousseline⁴ », « la boîte de pâté Olida⁵ », « Frigidaire », « Ricard⁶ », « Intermarché », « Renault 5⁷ ») opère, face à la multiplicité de noms de marques en opposition à l'absence de nom propre, comme une construction onomastique en creux superposant le commun et le propre dans un devenir-impersonnel. L'énumération de marques introduit un glissement dans le corpus delaumien. Elle entre en contradiction avec le fait que le personnage est désigné uniquement sous le terme « enfant » qui, tout au long de l'ouvrage, ne prendra pas de majuscule, ce qui montre que la locution n'acquiert pas le statut de surnom, encore moins de nom propre, mais demeure un nom commun, voire un lieu commun où s'exerce une violence infinie.

1.3.3.1. elle/Elle

L'autofiction delaumienne devient ici métastable et fait fuir le temps et le sujet de l'énonciation. Ces différents points de vue, ou pertes de vue, s'opposent au rêve apaisant, pour ramener une fois de plus au corps de l'enfant toujours contraint par des moyens divers : « Si loin que je ne vois pas mais je suis tellement myope⁸ ». Ne distingue-t-on pas derrière la myopie plusieurs plans sémantiques ? La myopie d'une Chloé adulte face au souvenir lointain et flou ? L'image du rêve éveillé d'une Chloé enfant, impossible à tenir tant le contexte général ne peut que le faire sombrer dans le flou ? Nous relevons un jeu en miroir : au texte qui déraile à cause des (pro)noms, correspond le corps déraillant à cause des organes. Nous aurons l'occasion de revenir plus amplement sur ce point au sein du troisième chapitre. Alors que nous avons déjà

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, les deux expressions apparaissent à la p. 29.

⁵ *Ibid.*, l'expression apparaît à la p. 31.

⁶ *Ibid.*, les deux termes apparaissent à la p. 74.

⁷ *Ibid.*, les deux termes apparaissent à la p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

évoqué le fait que les corps des différents protagonistes présentés dans le texte sont sans cesse mus par des mises en réseaux (en contact), ici ce sont les corps (et les voix) de Chloé Delaume qui se superposent, créant un effet de prolongement, de saccade, et qui paradoxalement tendent à l'imperceptibilité. Pourtant, il paraîtrait trop simple à Delaume de (se) dessiner un corps obstrué à la fois aveugle et muet. L'épanalepse « J'ai tout vu » est là pour le confirmer. Un travail de subtilisation du visible de Chloé Delaume se marque d'ailleurs dès le début : « Mon diamètre oculaire s'agrandit à jamais¹ ». L'organisme et la sensibilité du corps s'opposent à la contrainte extérieure. Nous pressentons donc que les organes semblent occuper plus de place qu'il n'y paraît face au corps organique (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Dans la suite de l'ouvrage, quelques pages après la citation susmentionnée, le (pro)nom « elle » perd sa majuscule. Il devient un (pro)nom acéphale :

L'enfant ne fut plus qu'elle. Elle finit par parler. Je vous l'ai déjà dit. Elle finit par parler et ne s'arrêta plus. Le elle fut prononcé éternel italique. Du bout des lèvres souvent de peur de les souiller. [...] À la rentrée des classes, plus d'un an écoulé après l'avortement parental, les grands-parents la déposèrent chez la sœur de la mère. [...] L'oncle et la tante fêtèrent son arrivée au sein de la menue communauté en lui montrant sa chambre et en la priant d'achever son assiette de rôti de bœuf car au prix de la viande faut pas déconner. Ils lui recommandèrent de les appeler Papa et Maman désormais. Il était nécessaire qu'elle s'adapte de manière à ce que *personne ne se rende compte de rien*. Ils ajoutèrent que son patronyme différent du leur constituait déjà en soi une donne problématique, elle s'engagea à ne jamais répondre aux questions qui ne cesseraient de fuser, car les gens sont malheureusement si curieux. elle tressaillit au mot adoption. [...]. elle était accueillie étant donné la situation. Pour le reste on verra bien. On n'allait quand même pas la mettre à l'Assistance. elle serait élevée au mieux.²

Pour que l'enfant prenne moins de place, la typographie la réduit. La représentation du corps et le corps du texte se répondent. Alors qu'à première vue l'on pourrait penser à une dépersonnalisation, on découvre finalement une personnalisation en latence. Le « elle » minuscule, parsemant seize pages de l'ouvrage, s'apparente à un mot peut-être volatil, sûrement volant, une *aile*, pourquoi pas celle d'une mouche puisque l'enfant y est comparée. À moins qu'il ne s'agisse de celle d'un cerf-volant. Dès lors il serait, d'une part, un moyen de ramener un jeu enfantin, d'autre part, une manière d'insuffler un motif animal. Cette « elle » est donc un membre en mouvement annonçant un envol à venir du personnage et filant la métaphore, tout en la retournant, d'une Chloé Delaume en « oiseux de quel augure Cassandre s'est

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 82-83, les trois occurrences du (pro)nom « elle » sont soulignées par nos soins.

déplumée¹ ». Nous relevons au passage le jeu entre « oiseux » et *oiseaux*. Avec l'« elle » (aile), Chloé s'est replumée. Ce membre donne forme à ses déambulations.

La décapitation du (pro)nom était annoncée en amont, quelques pages avant ce passage, lorsque le père s'écria : « Tu ne seras plus rien, même plus même plus l'enfant. Tu ne seras plus qu'elle² ». Le nomos se manifeste à travers la stratégie scripturaire elle-même, introduisant un jeu entre forme et contenu, où la forme se fait mise en page, dispositif littéraire et esthétique du contenu qu'elle soutient.

I.3.3.2. Nomos & Naos

Au sein de ce qui modifie le(s) corps et en fait varier les limites, les références mythologiques³ abondent, ponctuant le texte et y occupant une place prépondérante. En effet, Cassandre est la première à être mentionnée en début d'ouvrage. Par la suite on rencontre notamment Orphée et Eurydice⁴, Méduse⁵, Ariane⁶, Osiris⁷, Éris⁸, Pélops⁹, Cybèle¹⁰, Hécate¹¹, les Hespérides¹². De ces figures mythologiques aux genres et aux sexes différents se construisent des corps delaumiens musculaires et contractés : « Sans sa menotte tendue aux fièvres époumonées quelles crampes crochetées d'Éris m'auraient courbaturée jusqu'au spasme crépuscule¹³ ». Ces noms font fuir les corps delaumiens vers l'ailleurs tout en s'approchant d'eux un peu plus en profondeur. Les références mythologiques permettent à Delaume d'effectuer une transition du corps vers la peau (motif que nous analysons au deuxième chapitre) et les organes (que nous étudions au troisième chapitre). La filiation transmute le corps en « temple¹⁴ » (sanctuaire, peut-être) et de poursuivre la ligne de fuite vers un corps-laboratoire. La métamorphose opère, le nomos se fait *naos*. Ce jeu phonétique entre *nomos* et *naos* induit également un jeu sémantique en effectuant un rapprochement entre les termes

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 77.

³ Delaume accorde une place prépondérante dans tous ses ouvrages aux références mythologiques. Nous aurons l'occasion d'y revenir au sein du deuxième chapitre.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

signifiant *nom* et *temple*. Nous sommes donc amenées à nous interroger sur le lien entre l'appellation de ce corps et sa représentation en tant que lieu.

Volatile et prêt à s'envoler, le corps de l'enfant se construit à rebours d'une ontologie. Les marques précédemment citées arborent une majuscule et oscillent entre le copyright et de nouvelles figures mythologiques contemporaines : « La concierge coryphait le Kleenex à la main¹ ». Le terme Kleenex est mis en avant par le geste scénographié de la concierge, l'agitant dans sa main plus comme un chef d'orchestre battant la mesure que comme le geste stéréotypé d'un adieu. Le néologisme « corypher » formé à partir du nom *coryphée*, désignant le chef de cœur dans les pièces de théâtre antique, renvoie directement à la mythologie grecque. Les (pré)noms basculant du côté héroïque et divin contrebalancent donc le(s) corps delaumiens du côté du bien public, des biens communs et par conséquent des non-lieux (communs), pour reprendre l'expression de Marc Augé².

L'environnement, sous la forme des géniteurs, des hébergeurs ou des proches de ces deux groupes, les traverse, cherchant à les anonymiser : « La voisine du dessus m'exposa dans sa chambre. Arrangea les coussins et alla faire du thé. Tasse chinoise un par un ils entrèrent dans la pièce³ ». La citation joue sur la double sémantique du terme *pièce*. S'agit-il de la chambre ou du corps devenu une pièce d'exposition ? Dans ce dernier cas, le corps répond lui aussi au principe de double sémantique puisqu'il est compris à la fois comme l'objet exposé et comme la galerie à part entière dans laquelle « ils » entrent. S'opère ici une métamorphose par contiguïté spatiale du corps de l'enfant à l'espace environnant. Chloé est soluble dans l'espace qui l'entoure. C'est donc pour cette raison qu'il lui faudra « verrouiller somma » pour l'extérieur. La transformation entraîne deux considérations sur le rapport au corps delaumien. Premièrement, nous comprenons que, chez Delaume, le corps est pensé dès l'enfance comme espace. Deuxièmement, au corps enfantin considéré comme un non-lieu par la double instance familiale (géniteurs et hébergeurs), s'opposera le corps de Chloé adulte conçu comme lieu (un corps-laboratoire), c'est-à-dire en tant que demeure et résidence (dans le double sens du terme : à la fois habitat personnel et séjour artistique).

En outre, à ces listes de noms, s'ajoutent également ceux des produits pharmaceutiques occupant une place prépondérante dans l'ouvrage tout en le rythmant :

Et le médecin de famille, généraliste incapable de diagnostiquer la moindre angine sans compulsiver ostensiblement ses ouvrages anatomiques pour des raisons restées mystérieuses,

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Voir Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Le Seuil, 1992.

³ *Ibid.*, p. 10.

lui rédigeait une ordonnance mensuelle à grand renfort d'anxiolytiques et de somnifères. elle avait donc quelqu'un à qui parler de ses problèmes et par-delà leur devoir accompli les hébergeurs s'assuraient qu'une charmante camisole chimique les mettait à l'abri du moindre incident. Aussi les boîtes de Temesta et de Lexomil ornaient sa table de nuit, attirant la concupiscence de ses camarades de classe. L'ingurgitation de bromazépam ayant l'avantage de ne dégager aucune fragrance istanbulienne, elle pouvait se gaver de cachetons en toute impunité. elle se contentait généralement de quelques comprimés sécables, réservant les roses pour les grandes occasions.¹

Le « Temesta » et le « Lexomil », apposés à côté du verbe *orner* acquièrent un statut de parure, symbole ironique de la divinité contemporaine. Entrant en contact avec le corps, ils le modifient. Faut-il alors lire la composition comme une ordonnance ou une notice de médicament ? De composition incertaine, il paraît moins organique qu'agrégat de produits de synthèse. La collision des boîtes et du corps de l'enfant tire celui-ci vers l'assemblage et la désorganisation. Nous avons affaire à un mélange bio-chimique pour un corps sécable.

Un autre nom, *Kelly*, prénom orné d'une majuscule, cadence le texte lorsque la narration décrit le contexte chez les hébergeurs : « Puis acheva sa bouchée de petits pois en toute quiétude : Kelly était leur fille, Kelly avait trois ans, ils l'avaient désirée que nul ne s'y méprenne. elle était accueillie étant donné la situation² ». Par la comparaison entre l'enfant désirée et celle hébergée, Delaume coupe court au lien familial implicite qui la relie à *Kelly*, sa potentielle (demi-)sœur. Les corps sont donc individués et non pensés à travers un lien. L'inégalité établie en filigrane est le résultat de l'opération.

Quelques pages plus loin, *Kelly* reparaît. Delaume décrit un moment où son personnage enfant fume des « pétards³ » : « Mais en dépit d'une couverture roulée devant la porte et de l'ouverture de la fenêtre, les naseaux des hébergeurs frémissaient à chaque allumage, Kelly chouinait j'ai mal au crâne et la tante frappait à la porte en hurlant ça pue dans le couloir on se croirait chez les Arabes⁴ ». Là encore, le corps de l'enfant est assimilé à son environnement spatial, passant tout d'abord par la porte puis par le couloir. La fumée est un exocorps de l'enfant envahissant l'espace des hébergeurs. Nous retrouvons ainsi sous forme de métaphore filée le corps de l'enfant qui apparaît comme de l'éther (rappelons-nous du corps véhiculant une mauvaise odeur étudié en amont). Elle est un prétexte permettant de confirmer l'envahissement du corps qui, à lui seul déjà, prend trop de place. Delaume crée un effet de personnel (la fumée) et d'impersonnel (porte et couloir). À la dépersonnalisation méprisante des hébergeurs,

¹ *Ibid.*, p. 88-89.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

correspond le corps de l'enfant par lequel la fumée est produite, agissant comme un motif de décroissement. Espace qui l'entoure ou espace qu'il entoure, un déraillement, là encore, point.

1.3.3.3. *Elle & Je*

Elle reprend une majuscule lorsque l'enfant grandit, c'est-à-dire au moment de quitter le domicile d'un fiancé resté anonyme dans le texte :

elle ne revit jamais les hébergeurs. elle ne revit pas plus les petits amoureux ni le déflorateur. Elle fut choyée cinq ans dans les bras fiancé et puis elle s'en alla il plut fort au matin. De part et d'autre l'ennui le moelleux le glucose finirent par empâter les papilles c'est classique. Elle resta toujours tendre avec le fiancé. Même après la dérouté. Il resta toujours menthe dragibus colorés et c'est aussi le seul témoin d'avant la suite qu'elle peut voir en souriant et en faisant exprès. elle lui rendit la bague il lui rendit la pioche elle rangea ses affaires et prit une majuscule.¹

Ce passage fait alterner, par un processus d'hésitation, la prise ou non de majuscule par « elle ». À la suite de « et prit une majuscule », le (pro)nom « elle » s'écrira « Elle » pour la fin de l'ouvrage. Le personnage est devenu adulte. Delaume donne textuellement corps à l'expérience postmoderne de la performativité de l'identité. Par le déplacement de la notion de performativité de l'identité vers le texte littéraire, artistique, c'est-à-dire du corps vers le corpus, l'identité se révèle d'autant plus performative qu'elle a été soumise à effacement. Le corps initialement barrage, digue ou écluse entre en crue. Du fleuve organique, d'une pensée littéraire en canaux, le Je peut jaillir :

Il ne fut pas humide l'hiver qui s'ensuivit. Il ne fut pas humide mais plutôt débordant. Le fleuve était en crue dans Paris apeuré à la scène qui l'eût cru l'amour était perdu elle restait alitée. Et puis un jour le Je. Le Je jaillit d'une elle un peu trop épuisée de se radier de soi. Le Je jaillit rimmel au milieu des tranchées. Un coup de cosmétique passé sur le palier des cils flétris orée d'une œillade perdition. La nécrose est parfois dans la poutre que l'on croit depuis toujours soutenir soma et fondations.²

La suite est narrée avec le (pro)nom *je* et non plus ni *l'enfant* ni *elle*. Delaume Nympe, Delaume Poséidon, Delaume Téthys et d'autres encore, la performativité de l'identité la conduit à la fois vers la mythologie et le moléculaire. Monoxyde de dihydrogène, formule brute de l'eau, le *Je* delaumien est H₂O. Son autofiction performative lui permet de passer de la litanie à la formule (magique et chimique). L'écriture en canaux de Delaume fait littéralement fuir l'identité : « L'enfant vivotait mousse l'adolescente humus que se doit donc la femme si ce

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 107-108.

n'est vivre lierre¹ ». Le personnage de Chloé prend la tangente et suscite un changement de forme. La lecture invite à repenser le corps selon une série de métamorphoses, de changements de traits, de formes végétales et de substances aqueuses.

Ces transformations amènent à un nouveau lieu de naissance :

Ce matin-là, elle se réveilla avec la ferme intention d'assassiner le premier venu. Or compte tenu de la fréquentation réduite de sa chambre de bonne, ce fut elle.

Le vieux soi effectue souvent maints borborygmes avant de s'échouer aux rives des clostridies. Le vieux soi opiniâtre n'aime pas trop mourir par un soir février. Le vieux soi disparut sans que personne songe à honorer mémoire [...].²

Dans la chambre de bonne (espace ici personnifié, contrairement aux précédents, par le terme « bonne » offrant un jeu sémantique à la fois sur la petite taille d'une pièce aménagée sous les combles et la domestique d'antan qui habitait l'espace), l'ancien soi est tué. Une fois de plus, la topographie a partie liée avec l'identité. Entre donner naissance et donner la mort, la synonymie est proche dans l'écriture delaumienne. C'est par le suicide des anciennes (non-) identités qu'une nouvelle, celle du *Je*, peut émerger. Cette question, Delaume la traite davantage dans *La Règle du Je*, au chapitre « Le suicide du Je ». Nous aurons l'occasion d'y revenir. Notons pour l'instant que la construction de son corps-laboratoire passe aussi et paradoxalement par la mort et relevons que l'élaboration ce corps-corpus passe par une relocalisation. Un renversement topographique est opéré : les *hébergeurs* ont fini par être ôtés de leur hôte dont la condition oscillait entre hébergeant et hébergement. Le vieux soi s'entend comme un nom nomade ayant parcouru de nombreux sites. Le vieux soi, nom paradoxal regroupant les diverses (non-)identités de sa jeunesse, a partie liée avec le « Verbe³ » : « Au commencement était le Verbe⁴ ».

Le Verbe, tel que Delaume l'entend, est à comprendre comme une expulsion de mots, de la langue, de l'écriture et d'un pré-texte. C'est-à-dire comme une écriture travaillée, littéralement un *work in progress*, se différenciant du verbiage et visant l'expérimentation et l'exploration tant de l'écriture que de la langue, en d'autres termes, un nomos ouvert. Fille du Verbe (littérairement de Boris Vian et d'Antonin Artaud), voici un nom dans lequel Delaume trouve filiation. Il s'agit donc d'une concrétisation de ce corps versus corpus. Pour le reste et les autres, elle a verrouillé le soma :

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 112.

³ Occurrence pourvue d'une majuscule qui, d'une part, parsème l'ouvrage *Le Cri du sablier* et qui, d'autre part, se retrouve dans l'ensemble des écrits de Chloé Delaume.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

Car avec le vieux soi les nippes et la gageure se devaient également d'être totalement rincées. [...] Elle était tellement blessante la trahison du cercle qui se disait premier. [...] Que nulle méprise ne germe ils ne reviendront pas. Jamais non plus jamais ils ne pourront entrer. J'ai verrouillé cadenas mon cœur s'est empesé. J'ai verrouillé soma qu'ils s'éreintent sales Brutus les cloches à l'amidon. Jamais non plus jamais ils ne pourront. Et que ceux qui simulent l'étonnement face aux fuites commencent par se noyer sous leur incontinence.¹

Généalogie non-familiale mais d'un geste autre : acte (psycho)magique ou mythologique. La personnalisation du Verbe en fait une entité quasi-divine. De Chloé la jeune pousse d'herbe et Déesse des moissons naît Delaume la fille du Verbe.

Le Cri du sablier fait usage à maintes reprises des mois annuels : le vieux moi meurt en février et novembre s'embrume. Dès lors, la répétition de la phrase, qui ponctue l'ouvrage dans son entièreté, « nous avons eu un magnifique mois de juin » fait entrer en résonance les *moi* delaumiens avec les *mois* saisonniers. D'autres moi(s) sont alors possibles. Ainsi, la question de l'identité chez Delaume continue de se poser au pluriel. Outre la mort (du vieux soi), la succession des mois jette une fois de plus un pont entre le propre et le commun.

L'exploration identitaire de Delaume tente donc de se passer de l'ontologie pour faire travailler le Verbe en tant que langue et écriture. À ce titre, l'autofiction delaumienne, expérimentation de l'écrit, est conçue comme une performativité de l'identité. C'est donc à une sortie *du corps* et *de l'identité* que s'emploie Delaume : aux corps pluriels répondent des identités plurielles contenues dans le nom *Delaume* marqueur d'eau (une rivière, L'Aume) et de double (deux, préfiguration de ces pluriels, de ses plusieurs elles).

*

Nous avons donc explicité les diverses torsions auxquelles le corps dompté de l'enfant est soumis au sein du *Cri du sablier*, le faisant passer par différents stades. Nous avons relevé un devenir-monstre se déclinant en devenir-animal, restreint à celui d'insecte finalement proche du devenir-objet dont la réification amène à concevoir les espaces en les désencombrant de ce corps jugé inerte pour enfin distinguer un devenir-moléculaire consistant en un devenir-virus au sein duquel un renversement du pouvoir semble opérer et se prolonger dans un devenir-moindre, l'assimilant à une existence *rétrécie*. Le corps rebut de l'enfant exprime à quel point il doit être maîtrisé et malléable à travers différents états de matière : de l'état liquide, dégoulinant et fondant sous la chaleur, il se redresse, se fige et se glace sous la froideur de l'eau.

¹ *Ibid.*, p.113-114.

Les exigences et les contrôles à l'égard de ce corps ne cessent de prendre de l'ampleur. Delaume montre qu'il est donc porteur de deuil, pensé en tant que fin à venir et par conséquent comme un stade (à dépasser, bien entendu).

La recherche onomastique a montré que le corps delaumien se pense dans la pluralité. Des noms salis aux noms communs, les corps qui en émergent se font et se défont pour interroger la peau et les organes. En effet, la dépersonnalisation du corps entraîne, comme nous allons le voir, un traitement particulier de l'épiderme : la peau est une couche solide et mythologique sous la plume de l'écrivaine. Ainsi, à la manière d'Anne Creissels, nous nous demandons dans quelle mesure la contrainte corporelle ne mène-t-elle pas à « interroger le mythe et à entrevoir, derrière son dessin normatif, son potentiel subversif¹ ».

¹ Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, *op. cit.*, p. 10.

Chapitre II. Peau mythologique

Il s'agit maintenant d'observer en détail le traitement de la peau au sein des ouvrages de Chloé Delaume. Jusqu'à présent notre intérêt s'est concentré sur *Le Cri du sablier* qui est paradigmatique du travail delaumien. En effet, toutes les pistes sur lesquelles travaillera l'écrivaine par la suite y sont contenues. Alors que la représentation du corps a retenu notre attention, c'est par un effet de zoom que nous nous rapprochons de celui-ci pour comprendre, au sein du travail de l'auteure, sa couche superficielle à savoir l'épiderme. Nous poursuivons notre chemin à travers les pages du *Cri du sablier* tout en ajoutant à notre quête d'autres écrits afin de mettre en place une analyse comparative, puisque le motif de la peau parsème plusieurs œuvres de l'écrivaine. Ainsi, nous aurons l'occasion de faire dialoguer : *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (2005), *Narcisse et ses aiguilles* (2009), *Une Femme avec personne dedans* (2012), *Où le sang nous appelle* (2013) et *Les Sorcières de la République* (2016). Ces ouvrages sont ceux qui développent le plus avant le motif de la peau. Nous nous demanderons dans quelle mesure l'obsession pour l'épiderme est traitée de manière constante quoique variée durant quinze années d'écriture.

Nous explorerons en quoi l'épiderme est un vecteur de mythologie et en quoi la mythologie offre une lecture heuristique. Dans le sillage de la chercheuse en arts Anne Creissels, nous reprendrons l'hypothèse « de la survivance de quelques mythes grecs [...] non pour leur trouver une origine cachée, mais pour mettre au jour certaines modalités d'un “travail du mythe” [...] entre reconduction et opérations de déplacement¹ ». Nous étudierons alors successivement le grain, l'écorchement et la mue. Dans un premier temps, partant de la figure mythologique de la Sybille de Cumès, nous analyserons le rôle du sable dans la compréhension du traitement de la peau chez Chloé Delaume. Dans un second temps, l'analyse du mythe de Marsyas soutiendra notre étude. À partir de là, nous verrons comment Delaume contemporanéise la figure de l'écorchée et comment, dans une logique harawayenne, elle insuffle des mythes contemporains pour conter notre époque actuelle qui la conduisent par là même à sa propre mythologie personnelle, c'est-à-dire se raconter par l'écriture du Je. Enfin,

¹ Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 10.

dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la représentation de la mue de la peau qui implique dans ce même mouvement une mue métaphorique faisant basculer l'écriture delaumienne portée sur le corps vers une écriture portée sur les organes. La peau se fait donc le prolongement du corps sous la plume de Chloé Delaume. Apparaissant tout d'abord en lien à l'autoritarisme paternel, nous verrons qu'elle s'en détache au fil de la chronologie des ouvrages pour s'appréhender comme une trappe ouvrant sur les profondeurs organiques.

Nous choisissons d'aborder la mythologie de la peau chez Chloé Delaume à travers un certain mouvement. Nous nous dirigerons de la mythologie personnelle de l'écrivaine vers une mythologie universelle. En ce sens, nous discuterons, dans un premier temps, la texture de la peau à travers ses trois ouvrages les plus autobiographiques avant d'examiner des formes plus spécifiquement liées à l'épiderme telles que la figure de l'écorchée ou l'action de la mue présentes dans plusieurs ouvrages.

Il nous semble que Chloé Delaume intègre l'héritage artistique laissé par des artistes telles que Rebecca Horn, Mona Hatoum, Ana Mendieta, Ghada Amer ou encore Louise Bourgeois. En ce sens :

ces œuvres [...] parce qu'elles participent d'un brouillage des frontières, incitent à un décentrement, nous menant à réévaluer des évidences, à voir comment le "naturel" ou l'"essence" peuvent masquer une construction du mythe. [...] Elles interrogent ainsi la prétendue neutralité sexuée et sexuelle de l'œuvre d'art. Sans doute l'enjeu de cette démarche est-il la réappropriation par la femme (artiste) de son corps et sa redéfinition, au-delà de toute réification : loin de revendiquer une simple spécificité féminine, ces artistes construisent et assument une identité complexe. En menant le spectateur à se confronter à l'œuvre par son propre corps, elles engagent à concevoir l'identité comme tout à la fois inhérente et irréductible à la corporéité, au sexe biologique et à la sexualité. Que ce soit à la suite d'un déracinement volontaire ou d'un exil douloureux, ces artistes ont en grande partie élaboré leur langage artistique hors de leur pays d'origine, prises entre deux cultures, tiraillées pour certaines entre Orient et Occident. Cette particularité les a sans doute rendues sensibles aux phénomènes d'exclusion et de réification de l'autre mais aussi aux risques de certaines formes de dénonciation.¹

Notre hypothèse est que la représentation corporelle chez Delaume est faite de strates que nous allons désédimenter.

¹ Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 9-10.

II.1. Le grain

Nous mènerons une analyse de la texture de la peau à travers les trois ouvrages les plus autobiographiques de Chloé Delaume. Nous commencerons par étudier le traitement de la peau dans *Les Mouffettes d'Atropos* avant de nous intéresser au *Cri du sablier* puis à *Où le sang nous appelle*. Ce dernier vient, douze ans plus tard, compléter l'histoire de l'écrivaine. Force est de constater que ces trois ouvrages se démarquent de l'ensemble de son œuvre par le fait qu'ils se rapprochent plus du récit de soi que de la fiction contrairement aux autres. Le but de la démarche n'est donc pas d'établir une hiérarchie par degrés dans l'autofiction mais de considérer l'autofiction comme un spectre large et de questionner la mythologie mise en place par l'écrivaine. À cet égard, comme le formule Anne Creissels :

Le mythe, s'il participe exemplairement de l'instauration et de la perpétuation d'un système de pensée dominant, n'est-il pas aussi le lieu d'un possible déplacement des identités ? Son mode intrinsèquement interprétatif et sa capacité à prendre des formes diverses ne viennent-ils pas contredire son caractère indéniablement naturalisant ? À l'"idéologie" du mythe, telle que Roland Barthes l'a définie, ne pourrait-on confronter une vision du mythe comme "expression" (Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant) et "parole de subversion" (Marcel Detienne), ce que l'on nommerait plus volontiers ici une "plasticité" du mythe ? Avec le mythe, la limite entre récit et fable, réel et figuré devient floue ; les notions de temps et d'histoire perdent leur effectivité. Les espèces et les règnes se mêlent, permettant l'épanouissement de figures de la confusion et de l'ambiguïté. La frontière entre les sexes et les frontières du corps et de l'humain tendent à être repoussées. C'est là que réside l'enjeu du mythe, l'attrait qu'il exerce et le danger qu'il représente : dans la promesse d'un renouveau, d'un dépassement des oppositions, d'une émancipation.¹

II.1.1. Expeausition

Mais avant, une rapide contextualisation théorique s'impose. Dans ces différents ouvrages, la peau subit plusieurs traitements qui la font passer d'une logique de transposition à une logique d'*expeausition*, pour reprendre le concept de Jean-Luc Nancy, développé dans *Corpus*². Il s'agit d'une logique qui interroge l'entre-deux, le dehors et le dedans du corps. Le philosophe écrit : « L'exposition signifie [...] que l'expression est elle-même l'intimité et le retranchement. L'*à part soi* ne s'y traduit pas, ne s'y incarne pas, il y est ce qu'il est : ce vertigineux retranchement de soi qu'il faut pour ouvrir l'infini du retranchement *jusqu'à soi*.

¹ Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 10.

² Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 32.

Le corps est ce départ de soi, à soi¹ ». L'exposition pour Nancy, qui est une manière de se connaître et de se dire, engage le corps. Dès lors, le philosophe forme le concept d'*expeausition* afin d'en faire ressortir la matière corporelle. Le concept nous intéresse pour penser le traitement du corps dans l'autofiction delaumienne puisque l'autofiction est partie prenante de l'intimité et du retranchement de soi dont parle Nancy. En ce sens, l'autofiction, qui est une mise en avant de soi, concrétise l'expeausition nancyenne en engageant la représentation du corps. De ce fait, le motif de la peau est pensé comme surface et interface, il permet d'excaver et d'exposer à la fois le corps et l'organisme.

Surface cutanée qui relie au monde et aux viscères, la peau est une zone de tension. Elle est moins ce qui enferme que ce qui ouvre. En tant que seuil, elle ne se résume pas seulement à une surface d'inscription. Chez Delaume, elle est le lieu de la création littéraire, de figures de la transitivité entre le sujet et l'environnement. L'écrivaine réinvestit la peau comme un terreau, de l'humus, dans lequel s'enfoncer pour atteindre la chair. Lieu endogène, l'épiderme manifeste des mues, des sécrétions, des sudations, des altérations. Évoquant un processus de concrétionnement, elle est traitée à la fois comme matière (par exemple, dans *Le Cri du sablier*, la peau est conférée au sable²) et comme espace de profondeur (dans *Où le sang nous appelle*, le texte rentre littéralement dans la peau³). Delaume porte un regard contemporain sur la peau, en ce sens que celle-ci est à la fois prise dans son sens physiologique et métaphorique. Elle donne alors le sentiment d'être au plus proche, parfois dedans, jouant sur la proximité, le rapprochement et le contact en mettant en place un regard *haptique* par lequel les personnages (et par conséquent leur peau) sont perçus à travers une expérience sensitive. En cherchant à pénétrer le tissu organique, l'écrivaine effectue de fait une tentative d'incorporation, franchissant les différentes strates du corps. La peau est le médium de la représentation du Je s'incarnant dans la désorganicisation. Encore faut-il analyser la surface palpable et liminale.

La création littéraire est ainsi pensée comme un échange de peau. L'esthétique de la liminalité permet de concevoir un lien entre écriture et anatomie⁴ par la connaissance de soi.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² En effet, Delaume écrit, entre autres : « [...] il sera l'époux sa peau m'est familière. La peau l'était vraiment. L'épiderme adoré procurait au touché par une étrange finesse surtout vers les épaules une sensation tactile pour le moins surprenante. Elle lui disait parfois ta peau n'est que du grain et non pas le contraire. [...] L'époux devint l'époux parce qu'il portait en lui le grain à fleur de peau le pistil paternel. [...] Les quatorze mois suivant le serment officiel l'alliance la démangea lui chuchotant chaque soir à ta dot il manqua le diamant du regret à présent ensable-toi [...]. » DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 100-101.

³ Delaume écrit : « Chaque mot de ce texte m'entraîna littéralement dans la peau », DELAUME, *Où le sang nous appelle*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ Voir Raphaël CUIR, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Éditions Hermann, 2016, ainsi qu'*Anatomiquement vôtre : art contemporain et connaissance de soi*, Paris, Éditions Scala, 2018.

Nous allons voir en quoi le motif de l'épiderme est lié à la mythologie, comprise dans le sens de mythologie personnelle¹, classique² et contemporaine³.

L'un des aspects fondamentaux de la technique d'écriture de Delaume est son recours à la mythologie⁴ : à la mythologie gréco-romaine surtout, mais aussi, au travers d'allusions, à la mythologie égyptienne et parfois à d'autres qu'elle se réapproprie et transforme en vue de nourrir sa mythologie personnelle. Cette dernière est composée d'objets, de mots récurrents, de noms de personnages récurrents, d'animaux, de lieux et de notions. Lors d'un entretien de Chloé Delaume avec Barbara Havercroft, l'écrivaine explique :

Je suis très attachée à la mythologie grecque, petite je lisais les aventures des Atrides comme les contes d'Andersen. J'ai toujours éprouvé des regrets à ne pas vivre dans un monde où cette culture polythéiste aurait été prégnante. Les personnages de la mythologie font toujours sens, chacun entre en résonance avec le réel contemporain.⁵

Ses créations sont toutes imprégnées de références mythologiques qui servent surtout un but métaphorique. Les titres mêmes de ses ouvrages révèlent son attachement aux mythes. Pensons par exemple aux *Mouffettes d'Atropos* (2000), ou encore à quelques courts récits comme *Monologue pour épiluchures d'Atrides*⁶(2003), *Narcisse et ses aiguilles*⁷ (2009) ainsi que *Les Levrettes d'Andromaque*⁸ (1999). De plus, le personnage de la Sibylle apparaît au sein de plusieurs de ses écrits. Dans *Les Sorcières de la République* (2016), que nous pouvons qualifier d'œuvre manifeste concernant le lien qu'entretient Delaume avec la mythologie, La Sybille, personnage principal, y est mentionnée cent huit fois. Elle intervient également au sein de *Mes*

¹ C'est-à-dire la valorisation du récit personnel, la reconstruction de soi, l'intérêt envers l'identité. Voir par exemple l'article de Magali NACHTERGAEEL, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi », colloque de Jeunes Chercheurs de l'Université John Hopkins, Baltimore, États-Unis, 2008, <https://bit.ly/3CVyxYM> (lu le 15/04/21).

² Nous entendons celle des sociétés antiques.

³ Voir par exemple Donna Haraway qui prône le renouvellement de mythes contemporains pour conter notre époque actuelle. En d'autres termes, la philosophe des sciences entend lier mythologie personnelle et mythologie classique à travers une actualisation et donc une réinvention de celle-ci. Voir notamment le recueil *Manifeste Cyborg et autres essais : Sciences, Fictions, Féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007.

⁴ Relevons son cycle de travail « Lilith et compagnie » autour des figures féminines mythologiques se déployant sur 2023 et 2024.

⁵ Entretien de Chloé DELAUME par Barbara HAVERCROFT, « Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », in *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, 2012, <https://bit.ly/3CZUBBw> (lu le 15/04/21).

⁶ DELAUME, *Monologue pour épiluchures d'Atrides*, op. cit.

⁷ DELAUME, *Narcisse et ses aiguilles*, op. cit.

⁸ DELAUME, *Les Levrettes d'Andromaque*, op. cit.

*bien chères sœurs*¹ (2019) ainsi que dans *Une Femme avec personne dedans*² (2012). À présent que nous avons constaté l’omniprésence de la mythologie dans les créations delaumiennes, entrons désormais dans le cœur du sujet.

II.1.2. Épiderme

Les Mouflettes d’Atropos, comme son titre l’indique, met en scène les enfants de la Moire. Les Moires, ou Parques dans la mythologie romaine, sont une allégorie du Destin. Elles sont au nombre de trois : Clotho (celle qui tisse le fil de la vie), Lachésis (celle qui le déroule) et Atropos (celle qui le coupe). Derrière l’image des enfants d’Atropos se déclinent les diverses identités de Chloé. C’est à une fable contemporaine et mortuaire que le lecteur se confronte. La peau de Chloé, aussi nommée, entre autres, Daphné et Marguerite, y est soumise au « craquellement » : « Éclaboussures brunes vermillon éclats impressionnistes sur peau craquelée toile gangrène croûtes au couteau³ ». À travers ce champ lexical de la peinture, la peau prend une apparence à la fois précieuse et ancienne mais aussi malade. La craquelure évoque alors la matière picturale ainsi que la sécheresse de l’épiderme. L’évocation du couteau renforce la dichotomie. Il renvoie d’une part au matériel et à la technicité propre au fait de peindre et, d’autre part, il symbolise une certaine violence issue d’une mutilation dont les blessures (les « croûtes ») s’infectent (« gangrène »). Dès lors, la peau devient le premier médium questionnant l’identité de l’écrivaine.

II.1.2.1. Elles

La question qui se laisse deviner, *Qui est Chloé Delaume ?*, appelle une réponse large et complexe, témoignant de son identité fragmentaire. La réflexion s’inscrit dans le sillage des

¹ « Face à la fin d’un monde le sexe importe peu et tout fait mauvais genre. Transition observable, pas besoin d’être Sibylle pour lire dans les entrailles des selfies retouchés. » DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 12.

² Le terme intervient à deux reprises. Première occurrence : « Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine, sa majesté exige qu’il y ait du répondant, une collectivité, pas juste des pseudonymes, des habits et des masques, partager les pouvoirs, désirs et savoir-faire. Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Mélissandre, il faudra me baptiser, légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sibylle ». DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 52. Seconde occurrence : « L’autofixion s’avance, se joue en collectif, ne m’investissez pas en surface à transferts prenez mangez-en tous, je ne suis qu’un médium, mon Je se veut nomade à l’instar des sibylles ». *Ibid.*, p. 54.

³ DELAUME, *Les Mouflettes d’Atropos*, *op. cit.*, p. 138.

recherches effectuées, entre autres, par Dawn Cornelio¹, Marika Piva², Flavia Conti³, et Annie Pibarot & Florence Thérond⁴.

Au sein de *La Règle du Je*, Delaume écrit : « Jusqu'à l'âge de sept ans j'avais un nom : Nathalie Abdallah. À en croire mes souvenirs, cela m'était égal, je ne le trouvais ni beau, ni doux, ni musical, mais il me servait peu en dehors de l'école. Chez nous j'étais l'Enfant, Elle, ou bien encore Tu⁵ ». L'identité est morcelée et dévalorisée. Quelques pages plus loin, elle explique : « Lorsque vient mes sept ans et une poignée de mois, Abdallah fut biffé de mon état civil. Selim devient Sylvain⁶ et Abdallah Dalain. Dalain ça ne veut rien dire, et quelle que soit la langue⁷ ». La fragmentation de l'identité est manifeste à travers les multiples changements d'appellation. « L'Enfant », « Elle », « Tu », « Nathalie Abdallah » (à la naissance), « Nathalie Dalain » (à l'état civil à partir de ses sept ans), « Nathalie Dalain-Leroux » (les noms accolés de ses parents et des grands-parents maternels⁸ témoignent de son statut d'orpheline à partir de ses dix ans), deux noms d'alliances rompues : « Nathalie Belhaj Kacem » et « Nathalie Scotto d'Abusco » ; enfin « Chloé Delaume⁹ ». Le personnage de fiction s'est imposé à la réalité¹⁰.

¹ Dawn CORNELIO, « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », in *@analyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol.11, 2016, <https://bit.ly/3F5gkdR> ; « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », In « S'écrire Chloé Delaume » *op. cit.*, <https://bit.ly/3MW3kcC>.

² Marika PIVA, « Formes kaléidoscopiques : l'hybridité chez Chloé Delaume », in *Babel, littératures plurielles*, n°33, 2016, <https://bit.ly/3TNolsj> ; « “Donner à sa vie une forme inédite” : morphologie du carrefour et du basculement chez Chloé Delaume », in « S'écrire Chloé Delaume », *Komodo21*, n°6, 2017, <https://bit.ly/3MVJoqr>.

³ Flavia CONTI, « Métaphore et autofiction chez Chloé Delaume », in *Les avatars de la métaphore*, publi@rum, n°23, 2015, <https://bit.ly/3MT73aI>.

⁴ Florence THEROND, « S'écrire Chloé Delaume » *op. cit.*, <https://bit.ly/3DmzkDw>.

⁵ DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p.10.

⁶ Identité du père, Selim Abdallah transformé en Sylvain Dalain.

⁷ *Ibid.*, p.11.

⁸ Dans l'entretien de Chloé Delaume réalisé par Barbara Havercroft, l'auteure explique que, lorsqu'elle devint orpheline, elle passa un an chez ses grands-parents maternels. Son nom était alors en proie à quelques modifications par simple commodité. Voir « Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », in *Revue critique de fiction française contemporaine*, *op. cit.*, <https://bit.ly/3Dmeww3>.

⁹ Dans *Où le sang nous appelle*, l'écrivaine aborde la possibilité de changer à l'état civil Nathalie Dalain par Chloé Delaume : « Elle est loin, tu comprends, plus elle s'approche de moi plus elle touche à sa fin, elle n'existe plus, tu sais, Nathalie. Un avocat s'occupe de l'effacer de mes papiers, je suis Chloé Delaume », p. 134. Voir l'entretien en annexe, Chloé Delaume explique qu'elle avait commencé à réaliser les démarches administratives, mais au vu de la complexité de la chose elle a abandonné. L'intention reste effective, Chloé Delaume a supplanté Nathalie Dalain. Le personnage de fiction s'est fait réalité.

¹⁰ Sur ce couple d'opposition réel/fiction dont il y aurait beaucoup à dire notamment en faisant référence à Lacan et au réel en tant que somme de fictions collectives, nous renvoyons aux propos d'Anaïs Guilet : « Chez Delaume, écrire, performer le soi, c'est être ; et ce quand bien même ce moi est fictionnel. Selon elle, de toute façon, le réel est composé d'une multitude de fictions ; par conséquent, dans une forme de syllogisme implacable, écrire la fiction de soi, c'est entrer dans le réel. L'autofiction devient ainsi une manière de reconstruire son identité après le drame inaugural. Beaucoup de ses œuvres répètent ce leitmotiv : “Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un

Ainsi, l'identité de laumienne ne correspond pas à une unité mais à une multiplicité. Identité fragmentée et fragmentaire, au pluriel, les transformations de nom¹ révèlent une importance notable au sein de ses textes où elle réalise sa propre onomastique (autonomastique).

Dès *Les Mouffettes d'Atropos*, Delaume fabrique un prisme graphique diffractant ses identités. Le titre lui-même en est révélateur : *Les Mouffettes*. Le titre est au pluriel afin de s'écrire au pluriel, de décrire plusieurs *elle*. Les diverses enfants, supposées par le titre, ne sont autres que les diverses identités revêtues par l'autrice. Il y a Chloé mais aussi Daphné² lorsqu'elle se prostitue : « Maintenant, la nuit, je m'appelle Daphné³ ». Ainsi que Hélène : « Je suis née en décembre. On m'a appelée Hélène⁴ ». Mais encore Marie, lorsqu'elle est égarée ou abandonnée : « Marie perdue dans la forêt⁵ ». Sophie, lorsqu'elle est en proie à un malaise : « ils m'appellent Sophie tu entends ils m'appellent ils disent viens viens revoir maman ils sont là Sophie ils sont là je t'en supplie fais attention [...]»⁶. Madeleine, dans de vagues réminiscences oniriques : « Les paupières closes je pense à toi. Mes rêves sentent la bruyère. Nous courrons au ruisseau. Tu m'appelais Madeleine, c'est pour ça que je ne venais pas⁷ ». Marguerite : « La petite fille s'essouffle et bientôt s'évanouit. La maladie se meurt et sanglotent les chevaux. On m'appellera Madame ; plus jamais Marguerite⁸ ». Si *Daphné* appartient au cadre effectif de la prostitution gardé secret par Chloé, les autres prénoms, eux, semblent se

personnage de fiction". Ces paroles relèvent d'une dimension performative. Elle crée son personnage, recrée son identité sous son pseudonyme à chaque fois qu'elle l'énonce. À travers cette phrase, et donc à travers le langage, elle reprend en main sa fiction ». Anaïs GUILLET, « Donner corps à la fiction : les performances littéraires de Chloé Delaume », *op. cit.*

¹ Pour une analyse riche sur le nom, nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. L'identité se décline dans une énigme à travers laquelle le philosophe cherche à comprendre le temps de la vie et le temps du récit. Pour Derrida, le nom « est déjà un faux-nom, un pseudonyme et un homonyme [...] ». Jacques DERRIDA, *Otobiographies. op. cit.*, p. 47.

² DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos, op. cit.*, p.101. Relevons également : « Daphné a vingt-deux ans. Elle est plus jeune que moi. On s'entend bien quand même. Daphné aime le champagne. Et puis les hommes qui passent maman. Daphné ment beaucoup. Mais c'est toujours moi qui vomis. Par contre c'est jamais moi qui baise. Nous avons passé un accord » (p.117). « Ce soir il veut me voir alors même s'il est vingt heures dix je ne m'appelle pas Daphné » (p.117). « Il n'a qu'à prendre quelques affaires et rester durant cette période à la maison. Daphné fait la gueule. Elle doit se changer dans le taxi et cacher ses guêpières. Moi je fais du baby-sitting à partir de vingt heures. Il sera tranquille pour bosser. Je dis à Daphné que quand même une semaine c'est pas grand-chose elle va pas me gonfler. Et que si ça complique trop, elle posera des vacances » (p.148). « Chloé n'existait plus. Peut-être qu'elle rêvait. Qu'elle était papillon. Est-ce que c'est la pute qui rêve qu'elle est un papillon ; ou le papillon qui rêve qu'il est une pute ? [...] Daphné était si faible. Et elle devenait moi. Ou je n'étais plus qu'elle » (p.196).

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁸ *Ibid.*, p. 205.

situer du côté de l'onirisme. Le lecteur est en proie aux conflits qu'entretient la narratrice avec elle-même, avec ses divers *elle* qui sont soumis à multiplication. La poly-identité permet à Delaume de décupler les conversations (et par conséquent les contradictions et désaccords) qu'elle(s) entretien(nen)t avec elle(s)-même(s). Son *moi* est diffracté et donc multiple. À la fin de l'ouvrage, elle écrit : « Je perds les prénoms¹ ». Elle abandonne ses différentes identités, elle les perd littéralement. Ses *elles* ne sont plus qu'un écho auquel elle repense en souvenir. La fragmentation de l'identité s'accompagne d'une fragmentation corporelle au sein de son écriture. Ainsi, l'écriture est un moyen pour se nommer, se fabriquer et constituer son Je dans une plasticité. La pluralité des prénoms adoptés par Chloé est pensée par l'écrivaine comme une mythologie personnelle. Daphné, etc. deviennent des projections mythologiques de Chloé. La prise de contrôle sur le mode de la littérature pour s'auto-engendrer (de façon répétitive et toujours différente du même) permet de comprendre ces choix d'identité. C'est donc après une certaine forme de « suicide du "je"² » et la reconnaissance de la mort comme aurore et non crépuscule, que Chloé prend naissance au travers d'une *polyidentité*.

II.1.2.2. *Pandore*

Dès le début des *Mouffettes d'Atropos*, il est question d'un « épiderme vendetta réfractaire³ », c'est-à-dire d'une peau nourrie par la vengeance encore non assouvie. Delaume insiste en précisant qu'il s'agit d'une « peau sycophante⁴ ». L'adjectivation du nom *sycophante* permet, d'une part de qualifier la peau de manière métaphorique, et d'autre part de se référer à l'Antiquité Grecque, donc à la mythologie. Plusieurs figures mythologiques sont citées⁵. La peau – à moins qu'il ne faille parler des peaux, puisque Chloé répond à divers prénoms – n'est qu'une suite de « chairs couperosées⁶ ». Les problèmes dermiques alternent et se succèdent passant du « ténia⁷ » à la « lèpre⁸ ». Chloé est parasitée, ce qui révèle son aliénation par parcelles et par là même la polyidentité. Dès lors, la peau est pensée comme une boîte de

¹ *Ibid.* p. 205.

² DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 9.

³ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Nous rencontrons : les Moires (première occurrence p.17), les Parques (première occurrence p.17), Némésis (p.20), Hermès (p.21), Pandore (p.25), Pélops (p.27), Sisyphe (p.28), Tisiphone (p.29), Psyché (p.32), Narcisse (p.32), Œdipe (p.51), Minos (p.67), Pasiphaé (p.67), Minotaure (p.67), les Atrides (p.67), Pandore (p.84), Zéphyr (p.109), Hécate (p.124), Morphée (p.127), Iphigénie (p.135), Cronos (p.167), les Pythies (p.169), Orphée (p.180), Lorelei (p.188) et Damoclès (p.202).

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

Pandore. Elle contient en sa chair un malheur profond gardé secret. Notre analyse va tenter d'ouvrir la boîte mythologique pour comprendre quels sont les maux de Delaume.

Renfermant une myriade de divinités (identités), la plaie ne s'ouvrira qu'au sein de son deuxième ouvrage. Dans *Le Cri du sablier*, le lecteur comprend par quoi la plaie est habitée. Dans *Les Mouffettes d'Atropos*, la peau est gardée fermée, bien qu'elle soit craquelée et pensée comme une greffe de mythes se contant sans encore vraiment se dire. En ce sens, la sensorialité, plus particulièrement le toucher, devient un catalyseur pour penser l'identité.

Delaume écrit : « J'étais comme dépecée. Les nerfs dentelant fleur d'épiderme. Chaque grain de ma peau titanesquait de sensibilité¹ ». Nous voyons à quel point le rapport à l'organique et à la chair est important, il témoigne d'un mouvement, d'une rapidité et d'une cadence certaine exprimant la traduction d'une rationalité en sensorialité. Le néologisme *titanesquer*, construit sur le nom des Titans, montre une mutation du grain de la peau de Chloé : partant d'une échelle initialement microscopique, elle acquiert une dimension gigantesque. Ce qui signifie que le travail littéraire autour de la peau auquel va se prêter l'écrivaine va constituer une part importante de son œuvre, comme un motif initial et originaire². Delaume instaure donc des bases en écrivant en majuscule, ce qui sera le leitmotiv de son deuxième ouvrage : « Jusqu'au prurit. Le moindre. Le plus infime GRAIN DE MA PEAU³ ». La mise en majuscules accentue le fait que ce grain est prêt à exploser. Ce premier ouvrage de Delaume est ainsi pensé comme la première couche la plus superficielle de la peau, à savoir l'épiderme. De là, il permet de

¹ *Ibid.*, p. 197.

² Plusieurs métaphores prolifèrent dans cette œuvre, non seulement la perte de la mort mais aussi une corporalité violente. Delaume met en évidence un autre point : le regard fuyant que la société porte sur les violences conjugales, infantiles et les féminicides. C'est ce regard qu'exacerbe Delaume pour le démasquer. Ce traitement peut être rapproché de la création de la plasticienne Zoé Léonard et plus spécifiquement de son travail *Strange fruit (for David)* (1992-1997) dans lequel l'artiste exprime, comme l'écrit Claire Lahuerta, un « travail du deuil dans l'exercice de la couture de peaux séchées de fruits » : « cette pratique pourrait être l'écho particulièrement vif d'une réalité sociale qui évacue l'image du cadavre, et pour qui la simple représentation d'un corps effondré est insoutenable ». Les travaux plastique de Zoé Léonard et littéraire de Chloé Delaume sont assimilables aux actes de thanatopraxie. Pour Zoé Léonard, « les écorces, vidées de leur substance, deviennent les objets transitionnels indispensables au travail de deuil ». Et nous verrons, un peu plus loin dans notre étude, que les animaux naturalisés en sont de même pour Chloé Delaume : « cicatriser, accepter la mort, se construire une mémoire ». Aussi, selon Claire Lahuerta, « tout ceci consisterait à déduire que le corps mort, dans l'entreprise du deuil, passe par une phase nécessaire de reconstruction, au fur et à mesure même que l'autre, celui qui fait son deuil, se défait littéralement de l'image du défunt. L'informe n'est qu'une étape dans le lourd apprentissage de la mort. Et pourtant, il marque le sujet d'un irréversible principe : l'arbre reconstruit ne sera plus le même. David est mort. Strange fruit disparaîtra à son tour ». Les parents de Chloé Delaume sont morts. Comme nous le verrons, Nathalie Dalain disparaît à son tour pour que Chloé (Delaume) émerge. Pour les citations, voir Claire LAHUERTA, « *Strange fruit (for David)* de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l'Humain », dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°7, *Artiste/Artisan*, 2003, p. 341-355.

³ *Ibid.*, p. 80.

penser *Le Cri du sablier* comme la couche moyenne, le derme et *Où le sang nous appelle* comme la couche la plus profonde, l'hypoderme. La trilogie delaumienne, du fait de son importance aux références à la mythologie et au sacré, nous amène à nous demander si nous ne pouvons pas parler de Trinité, pour désigner ses trois ouvrages, ou d'un triptyque, dans le sens religieux du terme, qui dessinerait donc une image histologique des structures de la peau.

II.1.3. Derme

Dans *Le Cri du sablier*, le traitement de la peau est symptomatique et directement lié à la figure de la Sibylle. La Sibylle est une prophétesse, prêtresse d'Apollon dans la mythologie grecque, elle fait œuvre de divination. Les sibylles sont au nombre de douze mais l'une d'entre elle intervient de façon récurrente dans l'œuvre delaumienne : la sibylle de Cumes. Également nommée Déiphobe ou Amalthée, elle demanda à Apollon de lui accorder le pouvoir de vivre autant d'années qu'elle tenait de grains de sable dans ses mains. Or, comme elle n'avait pas exigé de demeurer à l'état de jeunesse, Apollon se vengea du fait qu'elle n'avait pas, en échange de son vœu, honoré sa promesse. Il lui donna autant d'années à vieillir que les mille grains de sable que contenait sa main. Le vœu devint donc malédiction. Déiphobe se recroquevilla, la vieillesse la courba jusqu'à en rétrécir sa taille à une échelle infiniment petite d'où seule sa voix transparaisait. Son dernier souhait fut alors celui de mourir.

II.1.3.1. Peau/Père

Dans *Le Cri du sablier*, la peau a trait au sable, le sable représente le père et l'ensemble fait référence au mythe de la Sibylle de Cumes. Ainsi, la « peau n'est que du grain¹ » qui renvoie aux « grains tarés du père qui cherchait à l'envie à ensabler paupières pour irriter cornée² ». Le mode de perception privilégié par la peau est celui du tactile. Dès lors, Delaume fait coexister mythologie classique et mythologie personnelle. Elle explore l'échange qui a lieu entre la peau et le grain (de sable) lorsqu'ils sont en contact. La peau granuleuse (ensablée) est vectrice de pouvoir. La figure du père rejoint celle du marchand de sable doublée d'une autorité : « Le père

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 101.

² *Ibid.*, p. 25.

aimait beaucoup exercer son pouvoir¹ ». Proche d'une figure dictatoriale, le père a une peau qui laisse des traces :

Il dessinait parfois des étoiles sur la table en égrainant cuillère du vieux marc de café. Au matin la petite recevait fréquemment une claque de sa maman qui n'était pas contente qu'elle dégueulasse la table quand les grands sont couchés. Longtemps après la pluie elle se mordit au sang de n'avoir jamais eu le courage de parler.²

La peau graineuse du père se répand sur les surfaces qu'il touche. Elle est donc source de contamination. Le contact de la peau avec le mobilier modifie l'environnement de l'enfant. Les grains peuvent se multiplier, proliférer, se faire envahissement, ensablement. « Il ajoutait chaque jour un granulé nouveau³ ». La peau paternelle ne fait que s'expanser au même titre que son autorité. Telle une sorte d'algorithme génétique, l'entité apparaît comme douée d'une certaine autonomie, capable de se reproduire, de contaminer la peau de sa fille, ainsi que l'intérieur de son corps :

Mon père, mon sale chaos. Que croyais-tu vraiment qu'il pouvait arriver. Que maculée de toi jusqu'aux tranches intérieures j'achèverais la courbe du tracé paternel. Qu'ensablée poumon cœur mesmèrisée à bloc j'épouserai le seul homme capable de t'incarner.⁴

De la citation se dégage l'impression que l'intérieur du corps est tapissé de sable, de peau graineuse. L'épiderme se lit d'ores et déjà comme un passage, une transition, une invitation à entrer dans le corps. Perçu comme une trappe corporelle, il permet à Delaume de passer de l'autre côté du corps : de focaliser son attention non plus seulement sur l'extérieur du corps (l'enveloppe corporelle) mais sur son intérieur (les organes). Ainsi, l'extrait susmentionné confère le sentiment ambivalent d'un corps à la fois vide et trop plein : un corps dans lequel il serait possible de regarder et de voir les cavités et les organes recouverts de sable.

On peut comparer la sensation textuelle créée par Delaume avec une proposition, plastique celle-ci, qui rapproche des paysages intimes avec des représentations métaphoriques du corps. En ce sens, le duo d'artistes Aziz et Cucher avec leur série de paysages intérieurs intitulés *Interiors*, réalisée entre 1998 et 2001, répond à la question d'un corps métaphorique soulevé par Delaume (fig. 1) :

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

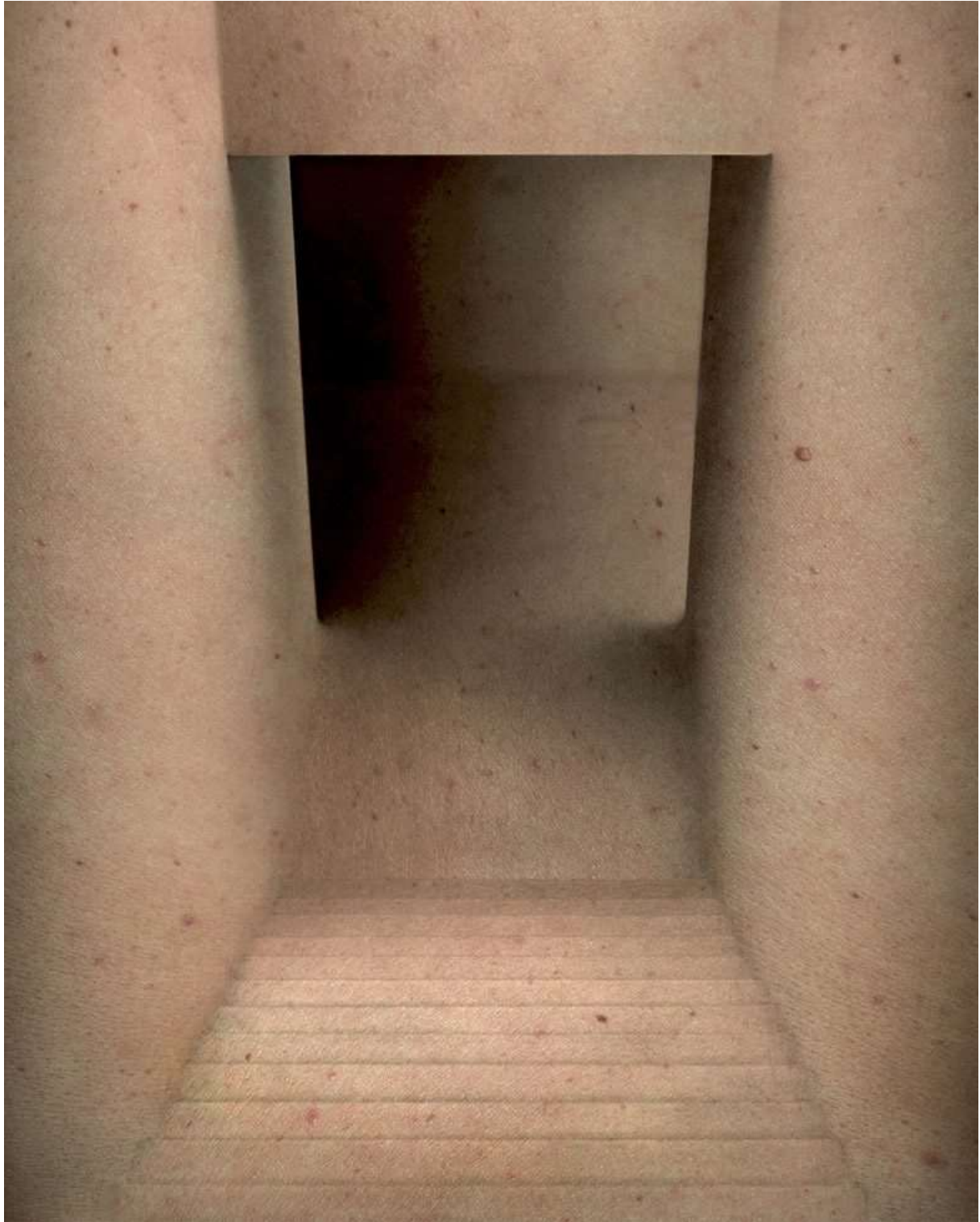


Figure 1 : Aziz+Cucher, Interior #2, 1999, Chromogenic print, 40x30cm.

Les artistes contemporains travaillent sur les capacités plastiques du corps. Entre photographie documentaire et fiction, leur œuvre témoigne d'une configuration possible et future donnée au corps. Le corps apparaît comme une étude de laquelle des prélèvements sont extraits. Une certaine neutralité marque l'image. Le corps est ouvert, ou tout du moins il invite

à le pénétrer au travers d'un regard qui se veut objectif. La neutralité contraste d'ailleurs avec ce que le corps a subi pour apparaître sous cette forme. Bien que déformé il ne semble pourtant éprouver aucune sensation. Image d'un corps futuriste, la photographie d'Aziz et Cucher indique en creux les limites et les imperfections du corps actuel. Les artistes, tout comme Delaume, montrent et décrivent l'image d'un corps remodelable et plastique. *Interiors*, par l'irrégularité du grain de la peau qui est mis en avant, trouble notre perception. Bien que le corps mis en scène soit fictif, nous nous demandons dans quelle mesure il ne peut pourtant pas être le nôtre.

En faisant du corps une métaphore de la création contemporaine et en mêlant les caractéristiques de la fiction et du documentaire, la photographie donne à voir la matérialisation d'un corps fantasmé, se projetant dans l'avenir. Un côté sacré est conféré à la représentation photographique. Il est donc bien question de mythologie pour penser l'image du corps futur. La métamorphose passe par l'épiderme et inscrit la peau humaine comme un mythe contemporain à explorer¹. La surface, l'entre-deux, questionne alors, et comme le formule la chercheuse Céline Henry : « notre corps, notre peau, semblent cloisonner le labyrinthe de notre solitude, et en même temps ouvre sur un horizon que nous pressentons sans le voir² ». L'image est saisissante, tant le lien avec les propos de l'écrivaine est évident. Elle permet de leur donner corps et de littéralement les visualiser. La suite de pièces closes recouvertes de peau donne l'illusion d'une entrée dans le corps en tant que sas.

L'œuvre photographique nous permet de concevoir une continuité dans le travail de Delaume, en repérant le leitmotiv du corps comme lieu. Au sein de *La Règle du Je*, l'écrivaine écrit :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize, j'ai attendu longtemps avant de m'y lover. Il fallait que les mots débordent à l'intérieur et que la lassitude embourbe muqueuses synapses, il me fallait une âme béante à fleur de plaie. J'ai très officiellement pris possession des lieux l'été de ses vingt-six ans. Dans la chaleur vacante j'ai défait mes cartons, ils contenaient des grimoires et de la volonté. Les locaux étaient sombres et plutôt

¹ Pour Anne Creissels, « la métamorphose, au cœur de nombreux mythes, tient avec l'hybridité une place tout à fait centrale [...]. Parce qu'elle permet de façon exemplaire la transgression, la métamorphose se trouve éminemment liée à la question des frontières et de la hiérarchie. Face aux déterminations humaine et sexuée, elle recouvre simultanément les enjeux d'affirmation et de perte de soi, porteuse à la fois de la possibilité d'une transformation et du risque d'une dissolution. [...] La métamorphose [...] cristallise alors un enjeu majeur : celui d'un possible déplacement, par l'art, des identités ». Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 11.

² Céline HENRY, « Le corps photographié se souvient », in Xavier LAMBERT (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 144.

insalubres, j'ai passé une saison à blanchir à la chaux les parois cervicales. Les nerfs étaient hirsutes et le cœur en lambeaux, j'ai mis beaucoup de temps à le raccommoier.¹

Le corps est donc un espace empreint de magie puisque Chloé y installe ses grimoires. L'espace, plutôt insalubre, prend l'allure d'une grotte dans laquelle elle doit passer les murs à la chaux. En prenant soin de la cavité souterraine, en la rendant salubre tout en y exerçant une forme de sorcellerie, le corps semble se rapprocher d'un temple². Métaphorique sanctuaire dans lequel l'écrivaine s'engouffre, ce corps, lieu aux bords incertains et aux parois à refaire, se fait la marque d'un futur possible et la trace d'un passé encore présent. Lieu de transition, articulation d'espace, l'impression numérique d'Aziz+Cucher et le texte de Delaume montrent une descente corporelle, une entrée dans la peau, dans le corps comme espace géométrique, comme lieu à apprivoiser malgré l'apparente familiarité due à l'épiderme.

Un sentiment d'inquiétude domine et entraîne le spectateur vers l'étrange, vers un autrui proche d'un paysage métaphorique et métamorphique. L'ensablement d'un lieu en devenir par le grain corporel résonne comme la peur enfantine de descendre à la cave, dans l'inconnu de ce qui est pourtant un chez-soi. L'escalier invite à être emprunté, la prise de vue en plongée accentue le mouvement de descente et incite à choisir dans quel couloir (celui de gauche ou de droite) s'engouffrer. Les angles rappellent ceux d'une pièce. Le point de vue est celui d'une personne en mouvement traversant un couloir obscur pour se rendre dans une pièce dont la source lumineuse (venant de droite) semble quasi-surréaliste, puisque ne répondant pas explicitement aux règles de la perspective. L'espace-corps matérialise une certaine introspection, un Je en train de s'élaborer. La lumière semble se diffuser à travers la chair des murs jouant sur le visible et l'invisible, l'obscurité d'une bouche ou d'une trachée. Elle rappelle les jeux d'ombres sur un corps, la manière dont la peau absorbe et renvoie la lumière en fonction de son opacité, de son épaisseur et de l'ossature. Cependant, aucune ouverture vers un extérieur n'est suggérée. Habiter le corps semble être le mot d'ordre. Toutes les parois ont la texture de la peau : grain, rides légères, tâches, grains de beauté, boutons, fibre, etc. La cellule épithéliale devient une infinité de cellules à traverser sans sortie possible. La fusion entre la peau et l'espace est opérante. L'effet n'est pas celui d'un papier peint, l'illusion ne repose pas sur une représentation mais bien sur une mise en contexte. La matière cutanée adoucit les angles de l'espace soulignant ainsi ce phénomène. Le spectateur est aspiré par la peau qui n'est alors plus surface liminale du monde mais espace épidermique à exploiter.

¹ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 5.

² Le mot est cher à Delaume, il revient régulièrement dans son écriture, on le rencontre notamment et à maintes reprises dans *Le Cri su sablier* et *Les Sorcières de la République*.

II.1.3.2. Schize

Le sujet n'est donc plus séparé de son environnement, puisque se crée un continuum de données sensorielles. Il se pense comme environnement et espace d'enfermement. L'extérieur envahit et contamine l'intérieur, brouillant les limites du corps et tendant à la psychasthénie, telle que définie par Roger Caillois au sein de son ouvrage *Le Mythe et l'Homme*¹, à savoir l'état de trouble dans lequel le sujet est incapable de discerner les limites de son propre corps. Les ouvrages de Delaume sont traversés par un intérêt certain pour les domaines *psy-* tout en les remettant en question. Ces recul et questionnement, d'une part sont liés à son expérience personnelle en tant que sujet ayant séjourné à diverses reprises en hôpital psychiatrique, et d'autre part, montrent son attachement envers Antonin Artaud dont les écrits *travaillent sur et sont travaillés par* la schize (c'est-à-dire à la fois la coupure au sens littérale du mot et la dissociation psychique, qui est d'ailleurs matérialisée dans le travail d'écriture jouant sur la disjonction). En effet, dans *La Vanité des Somnambules*, Delaume se présente en tant que personnage scindé en deux. Il y aurait comme un moi intérieur et un moi extérieur, un sujet double dialoguant avec son Je cérébral (psychique) et son Je corporel apparaissant comme une entité à part entière. Mentionnons ce passage au sein duquel notre explication est rendue manifeste :

Tu n'as pas de mémoire. Sans moi tu n'as aucun souvenir je dis aucun souvenir aucune base de données réflexes conditionnés connaissance expériences la fondue bourguignonne peut brûler le palais qui après être à vif pèle très délicatement au point qu'il en bouloche. Je suis ta seule issue. Tu dois cohabiter. Me laisser à mon tour jouer à la Thébaïde c'est mon heure Étéocle quand le comprendras-tu.²

Plusieurs points nous interpellent dans l'extrait. Premièrement, ce dialogue avec soi-même, symbole d'une certaine schize puisqu'il s'agit d'une conversation induite par le « tu » entre le corps et l'esprit du personnage. Ici, c'est d'ailleurs l'esprit qui interpelle le corps puisque le reproche adressé concerne l'incapacité de celui-ci à avoir une mémoire. Deuxièmement, nous retrouvons la problématique du corps comme habitat. En effet, l'esprit dit au corps qu'ils doivent « cohabiter ». De plus, Delaume joue sur la polysémie du terme « palais » à entendre à la fois comme un palace et comme la paroi supérieure de la cavité buccale, ce qui nous entraîne directement vers la symbolique du corps comme espace de résidence. Troisièmement, le rapport à la mythologie : le fait de mentionner Étéocle est une référence concrète. Dans la mythologie grecque, Étéocle est le fils de Jocaste et d'Œdipe (produit d'une alliance et d'un mariage

¹ Roger CAILLOIS, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, *op. cit.*, p. 33.

incestueux). Il est ainsi le frère d'Antigone, Ismène et Polynice. En mentionnant « Thébàide », Delaume pose un cadre mythologique. À la fois nom propre et nom commun, Thébàide désigne un désert d'Égypte, une épopée grecque, une épopée latine, une tragédie de Racine, des saints, ou encore un lieu écarté où se retirer. Ainsi, en faisant référence à la mémoire, le lien à la mythologie est toujours présent, bien qu'ici supposé, puisqu'il fait allusion à la déesse Mnémosyne. Nous constatons ainsi que le lien qu'entretient Delaume à la mythologie se compose de deux degrés : la référence explicite et celle induite (qui fonctionne parce que justement un cadre concret a été mis en place). Nous comprenons donc que par le laboratoire corporel – à savoir la représentation du corps comme lieu – un jeu entre mythologie personnelle, représentée ici par le dialogue corps/esprit, et mythologie classique est opérant et fonctionne à travers une co-construction de celles-ci sous forme symbiotique.

La mythologie delaumienne, apparaissant à plusieurs reprises dans son œuvre, dévoile bien souvent une force métaphorique, c'est-à-dire que l'emploi témoigne d'une démarche usuelle : Delaume recourt à la mythologie pour les images qui en émanent. L'écrivaine explique dans *Les juins ont tous la même peau* : « Je m'appellerai Chloé. J'ignore Chloé comment ni même Chloé où ça mais ce qui est certain : je serai une métaphore. Il n'était pas question d'en faire mais d'en être une¹ ». La citation montre l'importance de la place de la métaphore dans l'œuvre de Chloé Delaume. Lorsqu'elle écrit qu'il n'est pas question d'en faire mais d'en être une, il faut là aussi en voir une. Malgré la tournure négative, nous devons entendre que, bien sûr, elle crée des métaphores, mais pas seulement, puisque le but est d'en faire pour l'incarner. L'emploi de la métaphore chez Delaume est une tournure stylistique prépondérante dans son écriture. En ce sens, les éléments mythologiques interagissent entre eux et offrent une multiplicité d'interprétations possibles de ses œuvres. Entre les jeux d'images et les jeux de mots, l'écriture delaumienne se conçoit dans un rapport ludique du signifié au signifiant développant une multitude de connotations. La visée étant tout d'abord de dessiner son autoportrait (par l'autofiction).

II.1.3.3. Sablier

Alors que la peau du père trouve un prolongement dans la métaphore du sable, celui-ci se conçoit certes comme le derme mais aussi comme l'image du sablier, c'est-à-dire qu'il convoque un temps défini. L'écrivaine écrit : « Car ton temps est figé mon papa, ma Lotherie.

¹ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 33.

Tu ne t'agiteras plus, j'ai su me retourner. Car ton temps c'est certain se paralyse givré¹ ». Le terme « Lotherie » se compose de *loterie* (un tirage au sort) et de *Loth* (personnage de la Genèse).

Dans le récit biblique, Loth accueille deux anges dans sa maison à Sodome. Les habitants de la ville deviennent suspicieux envers Loth et lui demandent qu'il leur livre les deux étrangers. Loth refuse. Les habitants deviennent violents. Les anges les maudissent alors en les frappant d'une malédiction : ils perdent tous la vue. Les anges conseillent à Loth de quitter la ville avec sa famille car ils le préviennent qu'une autre malédiction est à venir. Lorsque Loth et ses filles atteignent Tsoar, les villes de Sodome, Gomorrhe, Adam et Seboïm sont détruites. La femme de Loth est transformée en statue de sel : elle s'est retournée pendant la fuite alors que les anges le lui avaient défendu. Delaume revisite donc le mythe biblique. Son père devient un personnage issu du hasard (de la loterie) et comparable à Loth. Cependant le mythe delaumien varie du mythe religieux en ce sens que c'est elle qui se retourne sur son passé afin de figer, pétrifier, l'image de son père.

Une fois la temporalité – cadrant *le Double* artaldien du sujet – prise en compte, on comprend désormais que la peau granuleuse entre dans un dialogue avec ce que Delaume nomme « le vieux soi » : « Le vieux soi effectue souvent maints borborygmes avant de s'échouer aux rives des clostridies. Le vieux soi opiniâtre n'aima pas trop mourir par un soir de février. Le vieux soi disparut sans que personne songe à honorer mémoire pourtant quatre clavettes s'enfoncèrent dans le bois² ». Alors que le Double demeure au détriment du soi, le soi est renommé « le vieux soi ». Et c'est au vieux soi delaumien que les paupières furent ensablées afin d'en irriter la cornée³. Le corps enfantin tel que ressenti et décrit par Delaume se fait tombeau.

Le sentiment de disparition accorde au sable une valeur négative, en lien avec l'ensevelissement, la mort. Nous pouvons dire que le sable *donne la mort*, pour reprendre le syntagme à Derrida qui questionne :

Que veut dire en français *donner la mort* ? Comment se donne-t-on la mort ? Comment se la donne-t-on au sens où se donner la mort, c'est mourir en assumant la responsabilité de sa mort, se suicider mais aussi bien se sacrifier pour autrui, *mourir pour l'autre*, donc peut-être donner sa vie en se donnant la mort, en acceptant la mort donnée [...]. Comment se

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*, p. 112.

³ Voir citation susmentionnée qui apparaît à la p. 25 du *Cri du sablier*.

donne-t-on la mort en cet autre sens où se donner la mort, c'est aussi interpréter la mort, s'en donner une représentation, une figure, une signification, une destination ? ¹

Le sable paternel donne donc la mort à la fois matériellement – par le meurtre de la mère par le père doublé du suicide de celui-ci – et à la fois symboliquement – par le regard subjectif et postérieur attribué au personnage de Chloé adulte sur sa propre enfance. La peau se rapproche d'une « présence pelliculaire, une sorte d'avatar² » pour reprendre la formule du plasticien et théoricien de l'art, Stéphane Dumas, dont l'étude *Les Peaux créatrices : esthétique de la sécrétion* a inspiré notre présent chapitre.

Ainsi, le grain de la peau du père dépasse la compréhension dermatologique signifiant une texture pour se comprendre en tant que chose matérielle, proche du grain de sable. Le père s'égrène et sa peau est vectrice de l'égrèment. Le corps de l'enfant ne devient plus qu'un contenant amoncelant les grains, incarnant l'image du sablier donnée dans le titre de l'ouvrage. Le personnage de l'Enfant dans *Le Cri du sablier* dit : « Je me viderai du père. Grain à grain³ ». Une typologie du grain est implicitement fournie dans la citation, nous pensons au grain de peau, de sable, de folie et de semence. Le corps de l'enfant est par là un réceptacle de ses diverses représentations. Et c'est bien parce que ce corps est réifié qu'il fera diverses tentatives de suicide dont le but n'est pas tant de se donner la mort que de se dessabler et donc de (re-)naître. Delaume écrit : « elle espérait qu'à chaque TS, l'hôpital ait pu dessabler les boyaux du cortex à défaut du cœur⁴ ».

Deux apparentes digressions sont ici nécessaires et serviront notre propos par la suite. Premièrement, l'image de la tentative de suicide est un écho direct à la dimension de sorcellerie qu'alimente Chloé Delaume dans son travail. En effet, la tentative de suicide se lit comme la carte divinatoire dans le tarot de Marseille qui ne porte pas de nom (seulement le numéro XIII) et invite à être lue comme symbolisant la mort et la résurrection. Deuxièmement, l'attrait pour les organes et le jeu sur la polysémie du terme cœur – s'entendant à la fois physiquement (anatomiquement) et abstraitement (sentimentalement) – montre que le souci d'organicisation (et par là même de désorganicisation) est présent dès le début de sa création littéraire et se maintient jusque dans *Le Cœur synthétique* (2020). Ces deux considérations nous permettent d'analyser le travail delaumien comme une superposition de strates. Il est donc évident que l'œuvre delaumienne offre plusieurs sens de lecture. Alors que notre but est bien de les rendre

¹ Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, 1999, p. 26-27.

² Stéphane DUMAS, *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Éditions Klincksieck, 2014, p. 120.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier, op. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

clairs et distincts, il nous semble aussi important de signifier que l'œuvre delaumienne se lit comme une totalité superposant les divers domaines de prédilections de l'autrice-artiste.

L'égrènement du père contaminant l'Enfant et son environnement nous amène à poser la question du bord du corps et de la peau, en d'autres termes la question de la liminalité. Nous avons vu que le mythe de la Sybille de Cumès offrait un cadre pour penser le lien sable/peau. Nous nous sommes questionnées sur le rapport dialectique déjà amplement développé au sein de la réflexion occidentale de l'intérieur et de l'extérieur de l'enveloppe corporelle. Nous avons pu remettre en cause ce rapport. Nous constatons que sa particularité, dans le travail delaumien, est d'agir comme un *work in progress*. Par là même se pose la question des bords des corps puisque ni celui du père ni celui de l'Enfant ne semblent être unitaires. En ce sens, le corps de l'Enfant se pose comme un prolongement du corps du père. Alors que *Les Mouffettes d'Atropos* est un livre épidermique, *Le Cri du sablier* est un opuscule dermique.

II.1.4. Hypoderme

Où le sang nous appelle complète la trilogie et se lit comme l'ouvrage hypodermique. Il comble l'histoire de Chloé qui n'était jusqu'alors pas saisissable dans son entièreté. Chloé est adulte, elle part sur les traces de sa famille paternelle. Le grain resurgit comme motif conducteur de mémoire. Il est vecteur d'analogie et se manifeste par des « migraines effroyables¹ » : la (mi)graine, la demi-graine touchant la moitié du crâne fait émerger des souvenirs.

II.1.4.1. Odyssée

Dès lors, Chloé se revoit petite, assise dans la voiture des hébergeurs, en plein été. La scène rappelle celle du Camping des Pins avec les géniteurs, dans *Le Cri du sablier*. La banquette arrière est chaude, le corps sue :

Elle observe le siège du conducteur qui enfle, le dossier du père s'engrosse fureur et sang de lave, elle enregistre les mouvements, protocole carcasse & victimes ; le skaï palpité en contractions. Dilatation du grain épais, irrégulier.²

Une correspondance est faite entre la voiture et le conducteur (qui est l'hébergeur). Celle-ci acquiert une dimension organique, ce qui a pour effet de tourner en dérision l'hébergeur en le ridiculisant par un processus de déformation : il enfle et s'engrosse. Son trop-plein contraste

¹ DELAUME, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 306.

² *Ibid.*, p. 93.

avec son apparence de carcasse. Le terme joue sur l'ambiguïté de la voiture renvoyée au statut d'épave et de la dépouille humaine. C'est une préfiguration violente d'un écorchement et d'une éviscération. Comme très souvent chez Chloé Delaume, le corps humain est relégué à son état de viande. Le skaï des sièges s'anime au même rythme que les battements du cœur dont la pulsation est favorisée par la chaleur. Le grain de la matière est lui aussi soumis à la difformité puisqu'il est décrit comme épais et irrégulier. Il y a une analogie, là encore, entre le grain du skaï et celui de la peau. À travers la scène, c'est à la fois le grain de la peau de l'hébergeur qui est soumis à la moquerie, ainsi que celui du père qui resurgit par ce motif mémoriel. Il s'opère donc une transposition entre l'hébergeur et le géniteur. Ce motif semble ainsi symboliser la figure masculine autoritaire. Nous constatons ici qu'elle est moins source d'angoisse que de ridicule pour la narratrice-personnage devenue adulte.

Un peu plus loin dans l'ouvrage, la référence au grain est explicite, nous retrouvons le ton de l'écriture du *Cri du sablier*. Les hébergeurs parlent : « Cette putain de famille, je te le jure, ils ont tous un grain¹ ». Delaume décline la dimension polysémique du terme grain, le grain de peau est substitué par le grain de folie qui amène au grain de sable : « Les dunes deviendraient rouges, des grains de sable gifleraient les baies vitrées² ». L'emploi du conditionnel met en évidence le fait que la scène est imaginée par Chloé. Ce n'est pas pour autant que le sable ou la poussière sont inexistantes. L'emploi de ce temps indique que Chloé préfère se projeter dans un désert plutôt que de circuler sur les petites routes traversant les villages du Liban. Elle remet donc en question le fait d'être venue dans ce pays à la recherche de racines familiales. Nous constatons que le souvenir de la peau paternelle se décline en trois stades (grain de peau, grain de folie, grain de sable). Une trinité est donc à l'œuvre pour en finir avec le père.

Ce voyage initiatique reprend les codes de la mythologie classique. Il est tout à fait comparable au voyage d'Ulysse par exemple. Épopée et odyssee actualisée, *Où le sang nous appelle*, permet à Delaume de reconquérir, dans le sillage d'Ulysse, son identité en entendant sa propre histoire par le biais des autres. Ces autres qui furent les plus proches de son géniteur. Chloé est ainsi un personnage qui essaie de se (re)construire à travers la mémoire de ses origines résidant dans la langue (étrangère, puisque l'autrice ne parle pas arabe).

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 294.

II.1.4.2. Trinité

Dès lors, la relation de l'écrivaine au chiffre trois nous semble être une donnée importante pour analyser son rapport à l'écriture et à la peau. En effet, nous avons dit qu'elle avait constitué un triptyque autobiographique avec les trois ouvrages étudiés (*Les Mouffettes d'Atropos*, *Le Cri du sablier* et *Où le sang nous appelle*) et nous avons aussi mentionné le fait que le grain était abordé à travers trois stades. La trinité mise en place par l'écrivaine apparaît comme un signe caché ou secret, en tout cas un indice, de son lien au mythe d'Ulysse. En effet, entre trois et Troie l'homophonie est parfaite, Delaume est en guerre et son écriture en est le cheval de Troie, véritable machine de guerre (dans l'acception deleuzo-guattarienne de l'expression). Dans sa mythologie personnelle, elle est, écrit-elle, « Reine des remords¹ » et donc personnage central de l'Odyssée qu'elle s'est confectionnée.

Le terme *peau* est mentionné dans *Où le sang nous appelle* pour la première fois au sein du deuxième chapitre. Bien que Chloé Delaume et Daniel Schneiderman jouent à brouiller les pistes pour le lecteur qui voudrait savoir qui a écrit quoi, il semblerait que ce soit Schneiderman qui emploie le terme *peau* lorsqu'il explique son rapport au *Cri du sablier*. Il écrit : « chaque mot de ce texte m'entraîne dans la peau² ». La citation montre deux choses : tout d'abord la continuité évidente entre ces deux livres, ensuite le fait que l'écriture delaumienne – autant dans son émission que dans sa réception – a partie liée avec l'épiderme. L'occurrence du terme décliné en *épiderme* et *chair* parcourt en effet l'intégralité de l'ouvrage. Lorsque Delaume décrit Chloé enfant elle insiste sur l'effacement de sa peau :

De l'eau perle, elle le sent, les tempes, ça coule lentement, une puis deux gouttes, elle n'aime pas ça, elle fait le vide, déserte, c'est ça, elle abandonne, l'enveloppe la laisser là, elle décide et elle saute, elle veut et elle obtient, ne plus avoir de peau ni plus aucun contour, se dissoudre au plus vite.³

La représentation de la peau absente interroge le rapport à l'identité et à sa propre mort. Le souhait de la perte de la peau a pour symptôme la fragilité du personnage.

II.1.4.3. Dermite ?

Chloé « est sans épiderme, elle erre⁴ » (acquérant une dimension spectrale) jusqu'à s'interroger pour elle-même : « Qui suis-je, chair étrangère, épiderme translucide, qu'importe

¹ *Ibid.*, p. 358.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

que mon cœur saigne [...]»¹. Le terme « chair » jouant sur l'homophonie du mot *chère* induit une double compréhension de la phrase. Alors que « chair étrangère » fait montre de l'inconnu et du lointain, *chère étrangère* rend l'inconnu familier par une proximité sémantique, un rapprochement est effectué. Le sentiment de perte de soi qui, dans un premier temps, est dominé puisqu'il est voulu et accompagné d'un sentiment morbide, se retrouve à la fin de l'ouvrage, mais cette fois inversé puisque c'est bien la peur de la disparition et non plus l'envie qui s'exprime. Delaume écrit alors : « ma peau pourrait-elle fondre [...]»². La peau de Chloé est donc marquée par le processus de changement de l'enfant en adulte et révèle ainsi en creux sa vitalité. L'écrivaine opère finalement un contre-effacement.

À mesure que le personnage de Chloé s'affirme, il apparaît un contraste avec la peau de personnages éphémères tels que les hébergeurs qui est systématiquement décrite comme malade. Pour décrire l'hébergeuse, l'ayant obligée à l'appeler *maman*, Delaume écrit :

Les cheveux de laine, longs poils affreux et rêches, traînées et reflets camouflage, des fils châains de la neige fraîche, de la boue grise, beaucoup de boue. Elle fixe le visage de la mère, gros plan cru, vilaine peau, bouche cousue.³

Le zoom effectué teinte la peau d'encore plus d'obscénité. Par le même effet scripturaire, lorsque Delaume parle de l'hébergeur, c'est-à-dire « celui qu'il faut nommer papa, elle pense : je n'aurai rien à faire, il va, seul, en mourir. Il est si tendu et si rouge, le dos foudroyé en zona, la peau cédera, tension trop forte, aux artères la pression croît et se multiplie⁴ ». La destruction des personnages environnant prend donc forme concrètement. Dans un passage similaire où l'écrivaine décrit l'ambiance familiale des hébergeurs avec leurs deux enfants qui eux sont « chair de chair⁵ » alors que Chloé n'est que « pièce rapportée, [sa] chair reste isolée⁶ », la destruction latente entache leur peau d'une dermatose : « Le poids de la viande apeurée, la masse et la pression, ses bras osseux salis, leur crasse, la morve, les irritations de l'épiderme, picotements lancinants, fibres synthétiques pour cuisses râpées⁷ ». L'inflammation de la peau qui touche seulement les personnages secondaires préfigure l'aspect de l'écorchée qui se retrouve dans divers ouvrages de Delaume, mais qui ici est seulement effleurée lorsqu'elle écrit

¹ *Ibid.*, p. 263.

² *Ibid.*, p. 281.

³ *Ibid.*, p. 96-97.

⁴ *Ibid.*, p.128.

⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

que « la chair des moutons écorchée s'enduit de crasse sur les crochets¹ ». La peau delaumienne la conduit, à la fin de l'ouvrage, à être « Impératrice des écorchures² » : nous allons maintenant voir comment.

II.2. L'écorchée

La figure de l'écorchée renvoie à toute une culture commune qui a trait tant à la mythologie qu'à l'Histoire de l'art. Ici, le mythe de Marsyas est revisité. Il est question d'une auto-écorchée. L'actualisation de la mythologie est le jeu de réécriture auquel se prête l'ouvrage *Les Sorcières de la République*. Narrant une dystopie féministe, ce récit revisite les mythes antiques dans un futur anticipé (l'action se déroule en 2062). Dès lors, nous interprétons le personnage d'Élisabeth comme un détournement du mythe du satyre Marsyas³.

Rappelons que, dans la mythologie grecque, Marsyas avait acquis une certaine renommée du fait de la musique qu'il jouait sur son aulos (une sorte de flûte créée par Athéna). Jaloué par Apollon, dieu de la musique, il fut contraint de le défier devant un jury constitué par les Muses. Alors que celles-ci, dans un premier temps, ne surent le départager, elles finirent par reconnaître dans la musique d'Apollon une qualité supplémentaire à celle de Marsyas : Apollon accompagna la cithare par son chant, chose que ne put faire Marsyas jouant de la flûte. Dès lors, la mélodie apollinienne fut jugée plus gracieuse que celle du satyre. Ce dernier fut condamné à être écorché vif. Suspendu à un arbre, il fut dépi(e)auté, son sang se transforma en rivière et sa peau écorchée resta exposée sur l'arbre, émettant une musicalité au gré du vent qui, lorsqu'il soufflait, lui redonnait sa forme corporelle.

¹ *Ibid.*, p. 300.

² *Ibid.*, p. 358.

³ Loin de proposer une analyse similaire à celle effectuée par le chercheur Stéphane Dumas (voir *Les peaux créatrices*, 2014), offrant une recherche complète sur le mythe de Marsyas et sa représentation picturale, prolongeant le travail de Didier Anzieu (voir *Le Moi-peau*, 1958), nous mentionnons ce mythe et sa représentation littéraire au travers de sa réécriture sous la plume delaumienne afin de comprendre l'un des traitements de l'épiderme.

II.2.1. Élisabeth

Dans *Les Sorcières de la République*, le personnage d'Élisabeth incarne la figure de l'écorchée dont la peau peut se retourner comme un gant :

Élisabeth n'aime pas dormir parce que dans ses rêves elle se frotte. violemment, elle s'écorche à l'éponge métallique, mouvements secs, profonds, vigoureux. Elle frotte, se frotte, brutale, tellement brutale, les croûtes râpées par l'éponge métallique, ses plaies se changent en boue, contre l'évier, elle s'arrache l'épiderme, partout, partout, la peau fragile, là où ça gratte. Pour chaque paupière, une éponge métallique. Comme celles qu'il y a sur l'évier de la cuisine.¹

La description du rêve saisit tout d'abord par l'aspect cauchemardesque dont l'obscurité métaphorique renvoie à l'obscurité concrète de la nuit. La noirceur cruelle semble vouloir pénétrer la chair même du personnage. Elle l'assombrit de l'intérieur.

À l'image de Marsyas, Élisabeth se lamente et refuse de perdre la vie ; en effet, elle a peur de s'endormir de par le fait même que l'écorchement ne se manifeste qu'oniriquement. Élisabeth est son propre bourreau, elle est victime d'elle-même et ne peut que se demander pourquoi elle s'arrache à elle-même². L'actualisation du mythe passe par un changement de lieu, l'image symbolique de l'arbre a été troquée contre celle de l'évier de la cuisine. Le supplice s'exécute avec les éponges à récurer. Un déplacement est à l'œuvre, répondant au besoin analysé par Donna Haraway de créer de nouveaux mythes pour se raconter et conter notre époque actuelle. En ce sens, le *moi-peau* anzieusien³ mis en scène par Delaume, questionne le Je et ses bords propres.

En ce sens, le *moi-peau* anzieusien nous intéresse afin de penser le travail d'autofiction delaumien, c'est-à-dire la construction du Je à l'œuvre dans ses ouvrages, en corrélation avec le traitement de la peau, qu'effectue l'autrice. Ainsi, le rêve du personnage d'Élisabeth ne serait-il pas une invitation de la part de Delaume à interroger la psychanalyse et, plus précisément, l'interprétation des rêves ? Peut-être que ce cauchemar reprend à son compte la devise inscrite sur le temple de Delphes : « Connais-toi toi-même ». Encore une fois, il convient d'appréhender le corps comme un lieu (un temple) pour qu'une « immersion tactile dans le lieu » et « une

¹ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 194.

² Marsyas, lui, suppliait Apollon (son bourreau) en lui criant « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? » Voir le mythe raconté par Stéphane DUMAS, *Les Peaux créatrices*, *op.cit.*

³ Didier Anzieu perçoit une corrélation entre le moi, enveloppe psychique, et la peau, enveloppe du corps. Pour lui, les affections de la peau entretiennent d'étroites relations avec la structuration du moi. C'est donc par métonymie qu'il forge le concept et la théorie psychanalytique du *moi-peau* (une peau psychique), à savoir une métaphore de la peau biologique. Il exprime donc la capacité du moi à se figurer à partir d'expériences sensorielles de la peau. Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Éditions Dunod, 1985.

connaissance par contact », pour reprendre des expressions de Georges Didi-Huberman¹, constituent le geste sculptural de fabrication de soi. Comprendre le corps comme lieu, c'est l'entendre à la fois comme un corps territorialisé comprenant des parcelles, mais aussi en tant que territoire envahi par le corps et ses mouvements.

II.2.1.1. Parcelliser

Dans *Une femme avec personne dedans*, Delaume écrit :

En gros, là, son verre, son sac, son portable, son coude, son avant-bras qui mouline, ça occupe très nettement tout l'espace, ou le ratio est correct ? Au même titre qu'il faut fuir les tactiles et ceux qui franchissent la zone intime pour beugler des trucs absolument sans intérêt totalement ivres, l'homme qui s'étale et vous dévore l'espace d'entrée de jeu est à fortement déconseiller [...].²

Le corps chez Delaume se pense en étroite relation avec l'espace, qu'il s'agisse de pièces (comme la cuisine dans la citation précédente issue des *Sorcières de la République*) ou d'espace environnant (comme dans la citation). Ici, l'accumulation par césure « son verre, son sac, son portable, son coude, son avant-bras qui mouline » manifeste un corps dont la représentation se fait par morceaux additionnés, et que les objets l'augmentant en vue de son amélioration contribuent à penser sous forme de fragments. L'idée se retrouve également dans la manière qu'a Delaume de concevoir le corps de Chloé. Un peu plus loin au sein du même ouvrage, elle écrit :

Je t'attends, entends-moi, toi qui possèdes un double pour chaque identité, toi qui es ça + ça, en puissance au carré. Je suis Chloé Delaume, ton nom sera le mien, de lui s'épanouiront en rhizomes tes multiples. Ils seront des parcelles de ton Moi principal, des entités plénières [...]. Le Nous sera si dense, multitude collectif, le Nous sera une kyrielle, pas un ogre de Je, vraiment pas, tout le contraire. [...] Creux de paume trois étoiles, épiderme argentique, quand vient la nouvelle lune ta mâchoire et tes os crissent et t'adoubent en monstre, bois mon sang, s'il te plaît.³

La parcellisation du corps entre en résonance avec celle du Je, également multiple, et celle de l'épiderme « argentique » c'est-à-dire constitué de minuscules agrégats. Ce découpage épidermique se retrouve dans plusieurs ouvrages delaumiens, comme dans *Où le sang nous appelle*, lorsque l'écrivaine mentionne : « Ce ne fut qu'un coin de peau entrevu dans un

¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Être crâne*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 70-71.

² DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 53.

³ *Ibid.*, p. 128.

mouvement de décolleté [...]»¹. La parcellisation a pour fonction de souligner une certaine fragilité de la peau.

Ce traitement soulève plusieurs questions : Qu'est-ce que la peau ? Qu'est-ce que la personne ? Est-elle séparable, sécable ? Quel rôle l'image entretient-elle avec la physiologie et l'identité ? Le corps fragmenté qui a été la propriété des autres (notamment celle du père et des hébergeurs) tend à devenir la propriété unique de Delaume dans un geste d'appropriation de soi. Dès lors, il nous semble que le corps delaumien possède les caractéristiques d'une mimesis intériorisée, intime, propre à soi, au détriment d'une mimesis extériorisée, rendue visible, public. L'image delaumienne du mythe questionne donc la plasticité du Je par une esthétique de la liminalité.

Aux côtés d'œuvres picturales comme celle du Titien (intitulée *Le Supplice de Marsyas*, 1575-1576, et représentant le plus fidèlement possible le mythe tel qu'on peut le trouver par exemple sous la plume d'Ovide) ou la fresque de Michel-Ange (se distanciant de ce mythe spécifique pour peindre une représentation singulière de l'écorchement, intitulée *Saint-Barthélémy tenant sa propre peau ou autoportrait de Michel-Ange* – Chapelle Sixtine, vers 1536-1541 – introduisant déjà la notion d'autoportrait en écorché²) ou encore, et ce, de manière contemporaine, l'œuvre picturale du peintre Bacon (qui est intégralement traversé par l'écorchement), la description de l'écorchée de Delaume revisite le mythe en s'inscrivant dans l'histoire de sa représentation.

II.2.1.2. *Expanser*

Avec les plaies d'Élisabeth qui se changent en boue, contrairement au sang de Marsyas qui se transforme en une rivière, ce n'est pas une liquéfaction du corps qui est mise en avant, mais un agrégat montrant une matière épaisse et molle se répandant. À l'image du liquide s'oppose l'image de la pâte. L'écorchée de Delaume se situe loin de l'image de la pureté, d'une eau purifiée, fluide et translucide. Elle se tourne plutôt vers une matière moderne, opaque, s'expansant progressivement à l'image des *Expansions* du sculpteur César. L'eau purifiée de l'Antiquité conservée dans des outres en peaux de chèvres, des jarres ou des amphores, a laissé place à une coulée d'un alliage proche du polyuréthane expansé et stratifié. Dès lors, le difforme manifeste la chair et l'expansion de boue montre que le corps se caractérise par les métamorphoses qu'il est susceptible de subir. Élisabeth récurse sa peau jusqu'à ce qu'un amas

¹ DELAUME, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 30.

² Hypothèse avancée en 1925 par l'historien d'art Francesco La Cava. Stéphane Dumas revient sur cette hypothèse au sein de son ouvrage *Les Peaux créatrices*.

se forme et déborde. De la boue coule de la peau écorchée devenue une matière boursoufflée, enflée et creusée, puis coagule contre l'évier, comme une coulée de lave en ébullition. La forme molle et le statut particulier de la boue, entre liquide et solide, façonne le lien entre la peau et l'espace environnant.

Le liquide se solidifiant évoque une éruption volcanique. Le corps d'Élisabeth matérialise l'informel car sa peau écorchée s'ouvre sur une expansion pâteuse qui semble ne pas avoir de limites autres que celles de son expansivité même. La boue interne qui s'extériorise s'interprète comme une chair pourrie qui régurgite ses fanges. L'organisme tout entier excrémental s'écoule sur l'épiderme¹. N'est-ce pas une sorte d'écorchée prolongeant cyniquement les propos de William Burroughs² que Delaume met en scène ?

La représentation de la fécalité met en avant, d'une part, la chair en tant qu'humus et, d'autre part, la désorganicisme. Que l'on pense à des écrivains tels qu'Antonin Artaud et Catherine Millet ou à des artistes comme Piero Manzoni et Andres Serrano en passant par Andy Warhol, Karen Finley, Gérard Gasiorowski, Jacques Lizène, Wim Delvoye (qui a également travaillé sur la peau) ou encore Paul McCarthy, la création (littéraire et artistique) a souvent joué sur une *recherche de la fécalité*. Pour Antonin Artaud, dont les préoccupations semblent rejoindre celles du personnage Élisabeth, il faut avoir un corps pour vivre et ce « corps, on se le fait soi-même ou alors il ne vaut pas et ne tient pas³ ». Artaud explique que se faire un corps passe par les excréments. Élisabeth en écorchée ne fait pas que s'arracher à elle-même puisque dans ce même mouvement elle se fabrique aussi elle-même. Entre épiderme et matière fécale, l'écriture de Delaume se fait « la résonance du corps⁴ » selon les mots de Lacan. Dès lors, la peau joue un rôle d'intermédiaire mettant en dialogue corps et organisme. La figure de l'écorchée devient un point d'ancrage de la souffrance du corps et des pensées mêlant le geste répétitif du frottement au sang, à la boue et aux excréments. L'image de l'écorchée actualisée

¹ Pour Claire Lahuerta, « l'art des humeurs relève [...] d'une certaine conception féministe au sens politique du terme, non pas celle vindicative et propagandiste d'une sommation sexuelle exclusive, mais bien celle, dans la veine de Judith Butler, d'un impératif de redéfinition des genres et des modalités corporelles comme pratique sociale, artistique et émancipatrice. Le corps mis en crise par ses flux dans le jeu de l'art opère la libération d'une grille de lecture du corps social, invitant le spectateur à discerner dans sa trame l'expérience esthétique d'un cas singulier (celui d'un corps propre) vers l'élucidation d'une lecture plus politique (celle d'un corps collectif). » Claire LAHUERTA, *Humeurs*, *op. cit.*, p. 15.

² Burroughs écrivant : « Au lieu d'une bouche et d'un anus qui risquent tous deux de se détraquer, pourquoi n'aurait-on pas un seul orifice polyvalent pour l'alimentation et la défécation ? On pourrait murer la bouche et le nez, combler l'estomac et creuser un trou d'aération directement dans les poumons ; ce qui aurait dû être fait dès l'origine ». William BURROUGHS, *Le Festin nu*, cité par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p.186.

³ Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes, tome XIII*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 271.

⁴ Jacques LACAN, *L'Insu que sait de l'Une-bévue s'aile à mourre*, leçon du 19 avril 1977.

ressemble plus à une larve en métamorphose (dont la peau mue) qu'à un corps supplicié (dépieauté). Le geste répétitif du frottement devient un geste non pas corporel mais organique, à savoir une manifestation de l'intestin.

Ce geste intestinal ou anal montre que l'esthétique de la liminalité dans l'écriture de Delaume dresse un pont entre le corps dompté et les organes indisciplinés. La peau est un passage du corps vers l'organisme. Se dessine alors une rébellion, un corps sans organes (pour reprendre ce concept à Artaud, syntagme repris par Deleuze et Guattari et abrégé par CsO), c'est-à-dire une désorganicisation permettant de se faire un corps soi-même¹ (le terme *sans* étant à comprendre non pas comme une absence mais comme un désordre).

II.2.1.3. *Frotter*

L'écorchement d'Élisabeth ne montre pas une peau simplement retirée et laissée vide, l'épiderme n'est pas conceptualisé traditionnellement en tant qu'enveloppe corporelle, il s'agit d'une peau se faisant la manifestation d'un trop plein, d'un débordement. L'excès et l'excroissance se manifestent non seulement au niveau de la syntaxe par l'usage de virgules soulignant une certaine vitesse de lecture, mais aussi au niveau lexical par la répétition du verbe *frotter* redoublant la vitesse de lecture, se faisant l'écho des virgules répétées, rendant compte d'un mouvement vif et itératif ainsi que d'un jeu de miroir entre le fond et la forme du texte.

Nous faisons l'hypothèse que, dans la démarche littéraire propre à Delaume, la forme conférée à la matérialité du texte se situe dans un rapport d'analogie avec le corps. En ce sens, elle atteint *la moelle* de l'écriture grâce à l'acte qui consiste à illustrer le propos sur le corps par la mise en forme même du texte. Dans ce contexte, *frotter* impulsivement signifie s'attaquer non seulement à l'épiderme pour en faire émerger l'organisme (et provoquer par là un affront de l'organisme envers le corps dont la peau est le vecteur) mais aussi, en paraphrasant Jean-Yves Samacher², au corps imaginaire et symbolique de l'écriture pour en faire sortir la lettre, soit le corps réel de celle-ci. Dès lors, frictionner l'écriture signifie déformer et défigurer le texte. Jean-Luc Nancy, dans *Corpus*, affirme que « écrire touche au corps, par essence³ ». Il établit ainsi une relation symbiotique entre écriture et corps. En ce sens, le corps, première source de l'écriture delaumienne, est conçu dans sa double acception organique et scripturale.

¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur l'intérêt de recourir au CsO au sein du chapitre trois pour analyser le travail de Delaume qui ne cesse de construire et de déconstruire le corps et son organicisation.

² Voir Jean-Yves SAMACHER, « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », in *Psychologie Clinique*, 2001, n°32, p. 61 à 74.

³ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, *op. cit.*, p. 13.

L'esthétique de la liminalité chez Delaume interroge la « sémiotisation du corps » et la « somatisation de l'écriture¹ » par le prisme du genre. Dès lors, sont questionnés le corps de l'écriture et l'écriture du corps en tant qu'*expeausition*, comme nous l'avons explicité précédemment. L'écriture pensée comme un geste qui touche au corps invite à étudier le dispositif littéraire comme esthétique à part entière du mimétisme du corps car l'écrivaine est par conséquent contrainte de donner une forme adéquate à son écriture afin que celle-ci puisse refléter le corps².

La boue d'Élisabeth fait écho au vers de Baudelaire : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or³ » mais en retournant la citation dans une adresse à elle-même. Ce qui indique non pas une alchimie à la suite d'un passage à une sorte de station d'épuration, mais simplement ce qu'Artaud explicitait : c'est dans ses fanges que se construit son corps. En somme, la pourriture organique n'est pas cachée mais pleinement assumée. L'éponge à récurer n'est pas là pour laver ou symboliser un monde lisse et fantasmé. L'éponge métallique vient trahir une esthétisation qui aurait pu être celle de l'immondice et de l'attrance qu'elle suscite (voir, entre autres, les

¹ Pour les deux expressions : Anne DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

² D'ailleurs, en cherchant notamment du côté de la littérature féministe, nous remarquons que plusieurs écrivaines ont usé de stratégies scripturaires similaires afin de rendre présent le corps décrit au sein de la forme textuelle. Pensons, entre autres, à Monique Wittig qui s'est interrogée sur la représentation d'un *corps lesbien* (Monique WITTIG, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973) et s'est employée à le faire émerger dans son écriture : la mise en page de l'ouvrage, volontairement désorganisée, souligne une désorganisation dont la narration entrecoupée de listes d'organes fournit la structure de son texte. Mentionnons également Luce Irigaray. Celle-ci se distingue de Wittig par ses positions politiques concernant l'écriture, elle reconnaissait une écriture féminine tandis que pour la seconde « l'écriture n'est pas une sécrétion biologique mais un travail ». Cependant, Irigaray souhaitait faire émerger un corps féminin dans ses textes – pensons par exemple à *Speculum. De l'autre femme* (Luce IRIGARAY, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974) – par une mise en page constituée de paragraphes courts symbolisant une musicalité et par là une prétendue féminité. Du côté de la littérature gay, nous renvoyons à l'auteur Guillaume Dustan qui met en place un dispositif littéraire pour valoriser le corps homosexuel, notamment au sein de *Je sors ce soir* (Guillaume DUSTAN, *Je sors ce soir*, Paris, Éditions P.O.L., 1997), par une éjaculation métaphorisée par des pages blanches. Citons également le philosophe Jacques Derrida invitant à concevoir les corps en *marge* par une mise en page textuelle faisant dialoguer le corps du texte avec sa marge – notamment au sein de *Glas* (Jacques DERRIDA, *Glas*, Paris, Éditions Galilée, 1974). Enfin, le texte d'Artaud, *L'Arve et l'Aume* (Antonin ARTAUD, *L'Arve et l'Aume, accompagné de 24 lettres inédites à Marc Barbezat*, Paris, Éditions L'Arbalète, 1989), passant au miroir le texte de Carroll, adopte la même posture qu'Alice : « sa taille change, son poids se modifie ; il devient encore plus énorme, grotesque, carnavalesque, ou bien il se rétrécit, se cadavérise, se glace, s'ossifie... tombe en poussières » (Jean-Yves SAMACHER, « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », in *Psychologie Clinique*, n°32, 2011, p. 61-74). Par l'intermédiaire de ce procédé, l'écrivain passe outre un langage articulé et un corpus organisé dans le but d'évacuer la douleur associée au corps organique. Ces exemples permettent de mieux cerner l'inscription et l'héritage littéraires de Delaume par rapport à ce travail de mise en forme du texte consistant à donner corps à un propos sur le corps.

³ Charles BAUDELAIRE, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* », 1861.

photographies de l'artiste Andres Serrano, notamment sa série *Shit*¹). Mais, loin d'une esthétique pop et édulcorée, Delaume brosse un portrait réaliste et contemporain d'une écorchée vive en présentant une scène au domicile près de l'évier de la cuisine, avec des éponges en acier inoxydable. L'écrivaine revisite le mythe à travers une description contemporaine du domicile personnel afin de conter notre époque actuelle retranchant l'individu dans sa solitude : la figure de l'écorchée est donc démythifiée.

II.2.2. Chloé

Le portrait d'Élisabeth en écorchée n'est pas le seul tableau que dépeint Delaume. Une autre scène similaire intervient dans *Une Femme avec personne dedans*. Elle écrit :

Salle de bains, à présent. Elle est face au miroir et elle a trente-sept ans. Sur son reflet bombé ses ongles crissent un peu, crudité du néon, porosité des plaies, une écorchée, sa peau s'effrite. Fermer les yeux est impossible, l'émail du lavabo a recueilli ses paupières. Ses orbites démasquées abreuvent les sillons de ses joues douloureuses ; un festin lacrymal châtiment vitriol. Parfois, le pus est vert émeraude. Souvent, le noir s'avère être une couleur. Sous son visage, le vide : elle porte son propre deuil. Elle éternue des cendres et s'évanouit, c'est aussi bien.²

Nous sommes frappées par la correspondance de cette citation avec celle par laquelle nous avons commencé notre analyse sur la figure de l'écorchée, publiées pourtant à quatre ans d'intervalle. Nous retrouvons la mise en situation, une pièce du domicile (la cuisine pour la précédente et la salle de bain pour celle-ci), l'évier puis le lavabo, une peau qui s'effrite induisant un mouvement de friction, l'étrange motif des paupières, enfin, un personnage féminin en écorchée. Alors que le portrait précédent, issu des *Sorcières de la République*, était présenté dans un environnement peu éclairé, ce second portrait, issu d'*Une Femme avec personne dedans*, est marqué par un fort contraste entre « la crudité du néon » et « le noir [qui] s'avère être une couleur ». Le motif de la paupière (peau-pière) permet de focaliser l'attention sur la peau. Elle est une peau subtile qui recouvre et glisse, c'est-à-dire qui a un mouvement, c'est la seule peau du corps à être dotée d'un battement³. Elle favorise les oppositions binaires entre ombre et lumière, sec et humide. L'image de la paupière renvoie à une fragilité, sensibilité

¹ Voir l'ouvrage *Shit*, catalogue de la série de photographies de l'artiste américain avec un essai d'Hélène CIXOUS, Paris, Éditions les Presses du réel, 2008.

² DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 11.

³ Nous renvoyons à l'écrivaine Marie Darrieussecq, et notamment son ouvrage *Pas dormir* (2021), qui revient sur le motif de la paupière ainsi qu'à l'entretien que nous avons réalisé avec l'écrivaine : <https://bit.ly/3sjcdn3>.

et sensibilité certaine. Elle peut également se lire comme une empreinte à la manière de Giuseppe Penone¹.

II.2.2.1. Contaminer

Les deux portraits textuels de l'écorchée apparaissent comme une série qui décline la démythification à travers un regard contemporain porté sur la peau mise en relation avec un élément, l'email, qui par sa blancheur accentue la pâleur de la scène. Une autre différence entre ces deux portraits réside en la présence du miroir dans le second. S'agit-il d'une altérité ou d'une contamination ? Stéphane Dumas écrit que la contamination met en jeu « une sorte de contact pouvant opérer dans la proximité immédiate comme à distance² ». En ce sens, l'auto-écorchement chez Delaume est signe de contagion : si l'écorchement symbolise originellement une relation de possession/dépossession, l'auto-écorchement manifeste une contamination, car, autrui étant inexistant, dans l'auto-écorchement, la menace *J'aurai ta peau !* n'est pas effective. La scène face au miroir ne se lit pas comme le stade du miroir lacanien. C'est un rapport personnel qui est ici mis en place : par la peau, l'organisme vient contaminer³ le corps.

Deux paragraphes plus bas, Delaume écrit :

Ce qui rend l'attente insoutenable, c'est la nonchalance des aiguilles qui écorchent la peau de qui veut les saisir. L'horloge a le sourire étrange, un couteau japonais a fendu son cadran, le présent soudain échappe et chaque minute se cabre, un temps qui se subit ne peut guère enchanter. Elle s'imagine demain, elle se projette si fort que ses rêves éclaboussent murs immaculés pièce, une ombre se dessine et elle est bicéphale. Du moins me semble-t-il. Qui regarde et qui souffre, je ne sais plus vraiment. Amorçe dissociation pour supporter l'Épreuve, se cogner au réel engendre des ecchymoses, désert le corporel distance encore toujours distance je dis distance. Ici c'est un vortex, ce qui rend inefficace tout instinct de survie.⁴

Chloé Delaume a fait de l'écorchement le support privilégié du geste de destruction du personnage dans ses écrits. Le cadre morbide attribué à la scène assure paradoxalement la survie de l'organisme. En ce sens, Delaume cherche à éliminer le personnage afin de s'incarner dans ses autofictions. Ce dépeçage trouve son écho lorsque nous lisons : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Livre et vie s'entremêlent, mon Moi en trois

¹ Giuseppe PENONE, *Palpebra (Paupière)*, 1989, fusain fixé sur toile préparée à l'acrylique, 218x714 cm. Voir l'ouvrage de Penone *Svolgere la propria pelle (Développer sa peau)*, Torino, Sperone Editore, 1971.

² Stéphane DUMAS, *Les Peaux créatrices*, op. cit., p. 64.

³ Ce point rappelle *Le Cri du sablier* et notre analyse précédente. En effet, la peau de l'enfant est présentée comme étant contaminée par les éclaboussures du père : « Sur sa joue gauche l'enfant reçu fragment cervelle » (p.19) tandis qu'elle n'est pas contaminée par la mère.

⁴ DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 24.

parcelles, auteur, narratrice, héroïne. Je suis d'une trinité forcée de s'incarner, sous peine d'être expulsée par n'importe quel autrui¹ ». Détruire le personnage c'est dépecer des figures (que ce soit l'enfant, la mère, le père, des doubles delaumiens). On trouve ici ou là des dépouilles de personnages dans les ouvrages de Delaume. Voyons comment la peau de l'écorchée est ici traitée.

II.2.2.2. Torturer

La scène d'écorchement est similaire à une scène de torture. La présence des aiguilles renforce ce sentiment contrebalancé par un côté propre au conte rappelant celui de *La Belle au bois dormant* se piquant avec un fuseau et plongeant dans un sommeil éternel. La suite de la citation montre un temps disloqué proche de celui du rêve où la temporalité personnifiée par un « sourire étrange » répond à un déroulé onirique. Le conte « enchanté » avoue son échec à se substituer à un conte désenchanté. Les rêves se font cauchemars, propulsés contre les murs qu'ils salissent, ils deviennent par-là lugubres. La Belle s'est transformée en monstre comme en atteste l'ombre bicéphale renvoyant tant à la dimension onirique par son obscurité qu'à la dimension mythologique ; les deux additionnées, renvoient à l'historicisation littéraire en rappelant le vers de Baudelaire tiré des *Fleurs du Mal* : « Ô blasphème de l'art ! Ô surprise fatale ! La femme au corps divin, promettant le bonheur, Par le haut se termine en monstre bicéphale² ». Dès lors, il semblerait que l'autofiction delaumienne ait partie liée avec la tératologie. Le corps se cogne et la peau se marque d'ecchymoses. Nous nous demandons jusqu'où les mots blessent, heurtent ou encore transpercent la peau. D'autant plus qu'au début de l'ouvrage, il est dit que « la chair même se dissout dans la littérature. Et cela dès son contact³ ». Delaume établit une relation de l'ordre de la transsubstantiation entre l'épiderme et le fait d'écrire.

La peau de Chloé est « opaline⁴ ». L'adjectif rappelle la condition d'orpheline en jouant sur la paronymie. Ce vocable précieux proche du rêve et du conte de fée contraste avec le retour du cauchemardesque décrivant un corps au « ventre [qui] se boursoufle, cloques mordorées et mauves, veinures brunes palpitantes. Un à un les abcès se crèvent pour expulser des faces dénaturées, vacances globes oculaires, mâchoires hypertrophiées, narines trouées pleine

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Charles BAUDELAIRE, « Le Masque », in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Calmann Lévy, 1890, p. 115.

³ DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

peau¹ ». La peau est maltraitée, la chair est « violentée² ». L'aspect tératologique va évoluer et s'altérer « à cause des stupéfiants³ ». Dès lors, la peau est « grise⁴ », ce qui déplace dans le même mouvement la peau opaline du côté du songe pur qui est donc incarnable. Semblable à la « peau de brebis galeuse⁵ » la peau est brûlée et arrachée une fois de plus. La « chair s'est faite cuir⁶ », et dans ce même mouvement, cuire. L'homophonie consent à (mal)traiter la peau sur un plan expérientiel où l'épiderme oriente la relation à soi et au langage. La peau se déchire, le corps est écartelé, « son coccyx se fissure, la chair s'étire⁷ ».

Entre l'image d'une peinture de Jérôme Bosch teintée de surabondance et la représentation d'un corps littéraire tel que l'on peut le trouver chez Céline où la peau est putrescible, le corps delaumien s'inscrit dans cet héritage d'un corps-viande supplicié, débordant d'excréments, de sang, de pus, de viscères : « L'héroïne voit ses os sa chair son sang ses muscles transmuter⁸ ». Tuer le personnage consiste chez Delaume à décliner la représentation de la charogne. Comment ne pas penser une fois de plus à Baudelaire⁹ ? Les personnages que Delaume met en scène se font subir entre eux le même traitement qu'elle leur inflige. La charogne est entaillée, « constellation rougeur, épiderme ciel ouvert¹⁰ », elle garde la trace d'un certain érotisme morbide, ce qui résume assez bien l'œuvre de Delaume :

Autour de son poignet des spasmes, encouragements et mots d'amour. Si l'étau découvrait soudain mille et une lames, son poing ne serait plus sien, offrande échouée vagin cajolant les muqueuses jusqu'à ce qu'advienne son pourrissement. Elle se dit : je suis prête, que soit l'amputation.¹¹

Corps charogne, amputé, dépouillé, à la chair meurtrie, à la peau qui mue, aux peaux mortes, il garde malgré tout une sorte d'élan de vitalité par le biais des fluides. Le mot « pourrissement » annonce la destinée du corps pensé comme un sac de tripes. Dès lors, travailler le corps signifie l'ouvrir, l'éventrer pour qu'un mouvement ait lieu et que de la charogne et de l'écorchée

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ Charles BAUDELAIRE, « Une charogne », *op. cit.*, p. 127.

¹⁰ DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 105.

l'attention soit donnée aux viscères. L'extérieur se différencie ainsi de l'intérieur. Tuer le personnage signifie alors tuer le corps¹.

II.2.2.3. Cuisiner

Le corps-viande se retrouve dans *Le Cri du sablier*, la peau de l'enfant et celle de la mère sont prises dans une scène d'anthropophagie. La peau mythologique delaumienne se tisse alors dans le lien maternel à travers des scènes de cuisine, de repas. Chloé perçoit son corps comme de la chair morte : « Évidemment toujours ma barbaque fait des vagues et la lame tout au fond se retourne en dedans² ». La citation apparaît juste après le passage descriptif du meurtre de la mère par le père, commis justement dans la cuisine.

Dès lors, nous constatons que, dans l'écriture delaumienne, ce qui se rapporte à la cuisine (à la fois en tant qu'espace et en tant qu'ensemble de techniques de préparation des aliments) est liée à deux choses. D'une part, la cuisine est pensée à travers un propos féministe. Delaume montre toute la violence engendrée par le fait d'assimiler les femmes à cet espace et à cette tâche³. D'autre part, la cuisine devient le prolongement dermique des personnages (notamment Chloé, la mère et le père). En ce sens, la cuisine (entendue comme lieu et technique) se fait métaphore de la transformation des personnages. Par exemple : « Maman se meurt première personne. Elle disait malaxer malaxer la farine avec trois œufs dedans et un yaourt nature. Papa l'a tuée deuxième personne⁴ ». Dans la citation, le corps de la mère se mélange aux ingrédients, il se pense comme un aliment.

Dans un autre passage, Delaume narre l'ennui provoqué par les phrases enseignées par la maîtresse d'école pour apprendre la grammaire. Les phrases en question respectent l'assignation des rôles de genre que l'écrivaine tourne en dérision en opérant une critique de l'école comme lieu d'apprentissage du sexisme communément admis :

Elle aurait aimé qu'en classe la maîtresse lui donne un livre comme ceux qui remplissaient la sacoche de la mère. Mais chaque jour *Marie aime la soupe de maman* les cours de lecture s'entêtaient *la soupe de maman est à la tomate* et l'enfant s'ennuyait *maman a une robe rouge* en attendant d'être grande *la robe de maman est jolie* un jour. Elle le savait évidemment qu'un jour elle serait grande, l'enfant. [...] Un jour l'enfant sera grande mais la mère ne lui enseignera pas le français. Ce serait embarrassant tu comprends disait la mère. L'enfant comprenait. Et quand l'enfant fut grande un jour elle comprit d'autant plus

¹ Ainsi, l'enveloppe sert de jonction entre l'extérieur et l'intérieur : une fois brûlée, l'intérieur peut envahir ce qui reste d'extériorité et faire littéralement déborder les substances afin de rendre la chair « disponible » (*Ibid.*, p. 132).

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 20.

³ La démonstration se retrouve également, entre autres, dans *Mes biens chères sœurs*.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

elle comprit tellement trop que toujours le chagrin lui martèlera le cœur. *Papa fait de la soupe à la maman. La robe de Chloé est rouge : la plaie de maman est jolie.*¹

Derrière la quotidienneté insignifiante de la cuisine se dissimule finalement une grande violence. L'espace domestique, permettant des interactions entre mère et enfant, se construit comme un leurre visant à rendre insignifiant ce qui ne l'est pas. Lorsque mère et enfant discutent du changement d'identité de Chloé dans la cuisine, la mère explique : « C'est quand même plus joli expliqua la mère en faisant chauffer l'eau. Quand les pâtes furent servies, l'enfant se dit qu'au fond tout ça n'était pas grave puisqu'à part à l'école jamais personne ne l'appelait² ». Le fait de cuisiner, qui plus est des pâtes, établit l'illusion d'un cadre ordinaire pour mieux conter l'anormalité ambiante.

Un peu plus loin dans l'opuscule, la violence de la scène du crime trouve son écho : « Il est coriaces lombrics qui résistent à la plèbe des couteaux de cuisine des hachoirs de l'oubli des mixeurs outranciers³ ». Relevons que l'origine romaine antique du terme *plèbe* fait signe vers un hors-temps mythologique. De ces diverses citations, nous constatons que chaque *repas* fait signe vers une torture. L'étude témoigne d'un cannibalisme métaphorique. Sous la banalité des scènes domestiques, incitant à penser le foyer comme familier, se dissimule une cuisine voulant littéralement la peau de l'enfant. Delaume réactualise les mythes antiques ayant trait à la nourriture, que nous pensions à Déméter, Prométhée, Dionysos, Penthée ou encore aux Bacchantes. Elle écrit en tant qu'écorchée. Si le corps féminin est meurtri, destiné à être lacéré sous la plume delaumienne, il est aussi, comme en témoigne ce travail culinaire, appelé à muer. Et c'est la mue comme processus que nous allons à présent dépieauter.

II.3. La mue

Les allusions à la peau nous paraissent satisfaire différents besoins : autobiographique tout d'abord, avec le désir de changer de peau, de réécrire sa propre histoire, de faire peau neuve et celui, humoristique ensuite, d'apporter de la douceur mêlée à de l'ironie pour insuffler une

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 79.

certaine légèreté aux narrations. Dès lors, la mue symbolise la représentation de la volonté de combler ces deux exigences. Dans les ouvrages delaumiens, la mue apparaît selon deux modes : à la fois concrètement et métaphoriquement. Ces deux modes se déclinent selon trois acceptions. Premièrement, la mue s'entend en tant que changement qui affecte la peau ; deuxièmement, dans un sens métaphorique induisant une transformation ; troisièmement, dans un sens proprement delaumien, elle est un prolongement du corps, une trace de celui-ci. Dès lors, certains objets sont considérés comme une mue en ce sens qu'ils se font seconde peau du corps (à l'image du vêtement pour le comédien comme l'explique Artaud dont Delaume est une grande lectrice). La mue lui sert à dresser son autoportrait.

II.3.1. Autoportrait

Dans *La Vanité des Somnambules*, comme nous l'avons mentionné dans notre point précédent, la dualité de Chloé est rendue manifeste à travers la voix du personnage humanisant le Corps et celle du personnage anthropomorphisant l'Esprit. Le leitmotiv du double se retrouve chez Antonin Artaud¹. Nous pouvons lire, par exemple :

Ceux qui parviennent à donner un sens mystique à la simple forme d'une robe, qui, non contents de mettre à côté de l'homme son Double, attribuent à chaque homme habillé son double de vêtements, [...] ces gens-là beaucoup plus que nous ont le sens inné du symbolisme absolu et magique de la nature, et nous donnent une leçon dont il est trop sûr que nos techniciens de théâtre seront impuissants à tirer parti.²

Le dramaturge accorde ainsi au vêtement l'expression d'un double homologue humain dont l'anthropomorphisation ne fait que renforcer le sentiment. La robe, mentionnée par l'écrivain, se lit comme une seconde peau se collant à celle du comédien lorsqu'il la revêt. La robe en elle-même, lorsqu'elle n'est pas portée mais posée sur un cintre, en attente, est semblable à une mue³.

La métaphore du vêtement comme seconde peau et dédoublement du personnage se retrouve notamment au sein de la nouvelle *Narcisse et ses aiguilles*, dans laquelle Delaume revisite le mythe de Narcisse en le faisant sien. Elle élabore un jeu sur la nativité : de la

¹ Voir notamment Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

² Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964. p. 95.

³ Voir par exemple la fresque de MICHEL-ANGE, *Jugement dernier*, 1536-1541, chapelle Sixtine, Vatican, détail de la figure de saint Barthélemy tenant sa peau. Le personnage apparaît comme un costume flottant.

mythologie classique naît sa mythologie personnelle. *Narcisse et ses aiguilles* consiste à « raconter cette histoire », celle de la difficulté de la reconstruction de l'identité¹. Elle écrit :

Celle de l'incarnation de ma transformation dans un objet. Une symbolique à moi, à moi seule et pourtant : même pas une œuvre d'art, un produit du marché, de la fiction collective. Celle qui affirme : acheter, c'est vivre. Celle qui ajoute : qui a s'en retrouve upgradé.²

II.3.1.1. En objet

Il y a chez Delaume une tendance à s'identifier avec les objets qui l'entourent. Par exemple, lorsqu'elle ironise sur son obsession à vouloir une paire de chaussures particulière et qu'elle en vient à éprouver une jalousie démesurée à l'égard du personnage de Clara, à la fois une amie et une collègue de travail, à qui la même paire a été offerte, elle écrit :

Clara ne portait pas, jamais, les escarpins. Pour ne pas me froisser, je le savais très bien. Mais au lieu de relever cette délicatesse, j'en conclusais que jamais elle ne devait les mettre et qu'elle m'avait volé une parcelle de mon Moi par pur et simple caprice. Le pire, c'est que quand même, ces chaussures, elle les avait vues en premier.³

Les escarpins, sous forme de mythe fétichisé, objet métaphorique, font jaillir des souvenirs et sont comparables à une cristallisation de vie intérieure et de dialogue avec l'enfance réactualisée. En effet, dans la nouvelle, Delaume décrit le processus de l'actualisation du souvenir. Elle questionne le procédé par lequel la métaphore du grain (du père), présent dans *Le Cri du sablier*, ricoche dans son quotidien d'adulte. En ce sens, les escarpins, de par leur forme, leur esthétisme, leur bicolore blanc immaculé et rouge sanguin, sont un objet de cristallisation du meurtre des géniteurs. Ils métaphorisent une peau du passé, celle de Chloé enfant. Ils sont la mue de la Chloé du *Cri du sablier* que Chloé de *Narcisse et ses aiguilles* veut conserver. L'objet a donc plusieurs significations possibles. Tout d'abord, il est pour l'écrivaine un aspect de sa vie antérieure. Ensuite, il lui permet de produire de l'intertextualité et de créer une continuité entre ses ouvrages. De plus, les escarpins sont associés à la magie : « Je m'inscris dans l'espace, dans l'espace des vivants à chaque nouvelle foulée. Des escarpins magiques qui me guident vers ma place, oui ma place dans ce monde⁴ ». La magie étant, chez Delaume, partie prenante de l'autofiction.

¹ DELAUME, *Narcisse et ses aiguilles*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ DELAUME, *Narcisse et ses aiguilles*, op. cit., p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

II.3.1.2. *En sorcière*

En effet, pratiquer l'autofiction est une forme de sorcellerie pour l'écrivaine, « c'est un geste littéraire, une formule poétique. Acte performatif¹ ». L'autofiction delaumienne se comprend comme « une pratique symbolique », « une narration alternative », et encore « une contre-narration qui s'assume, crée des textes, des images, des objets, mais également des faits et quelques événements² ». La nouvelle *Narcisse et ses aiguilles* participe de l'acception, de l'élaboration du récit situé entre magie, politique, geste poétique et écriture de sa propre narration. Les escarpins sont comme fait de (son) sang dans les yeux de Chloé :

Porter du sang, ça se mérite. Il faut l'avoir connu pour qu'il vous aille au teint. Porter du sang fait sens, ce n'est pas qu'un motif, une tendance, une couleur. Qui n'a pas vu le sang à s'en tacher le cuir n'est en droit de s'y risquer. C'est ce que je me suis dit lorsque je les ai vues pour la première fois. Je ne me suis pas méfiée, elles étaient faites pour moi, c'est elles que j'attendais. Mes ballerines détrempées changées en escarpins, la cambrure a poussé, le rhésus s'est verni ? Je reste toujours témoin, tout vu rien inventé, mais le drame qui m'habite a grandi, lui aussi. Un choc, une évidence, ces chaussures ne parlent qu'à moi, à moi, à moi toute seule.³

La paire de chaussures renvoie directement à son ancien Je (appelé le « vieux soi » au sein du *Cri du sablier*, étudié en amont) ici pourtant presque invisibilisé dans la nouvelle. Les escarpins reflètent son « Narcisse ruiné », son « Narcisse cabossé⁴ ». Ils sont une métaphore delaumienne pour continuer de se conter et d'écrire son Je, « relique de [sa] vie de l'après⁵ ».

Symboles du passé en tant que cadavres parentaux et du vieux soi, ils matérialisent la mort, une peau morte que Chloé aimerait conserver comme une relique. Véritables squames, ils se (re)collent parfaitement à son corps et à sa peau : « Mes jambes glissent de ma couche, doucement je les enfile, le cuir se fond à ma peau, nous ne formons plus qu'un. Mon corps n'attendait que ça, cette modification est l'ultime finition⁶ ». La peau presque fossilisée dont le cuir des chaussures se marie à la peau du pied renvoie au devenir-animal auquel était soumise l'enfant et que nous avons étudié en amont : une sorte d'extraction du vieux soi matérialisé par le cuir. D'ailleurs, à la peau du pied « jaunie à la corne⁷ » de laquelle se dégage une image de dégoût, Chloé préfère le cuir auquel est conféré un statut de trophée : « Ce sera mon trophée,

¹ Voir DELAUME, *Personnage de fiction dans le réel : La Sibylle*, in site officiel : <http://chloedelaume.net/?p=2443>.

² *Ibid.*

³ DELAUME, *Narcisse et ses aiguilles*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴ *Ibid.*, p.21 pour les deux occurrences.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

pour ne pas dire mon massacre, même si au creux du cuir aucune taxidermie¹ ». L'image renvoie à celle d'un tableau de chasse, telle une récompense, un trophée pour la peau d'un animal tué lors d'un safari. Certes, aucune taxidermie ne s'applique ni aux chaussures, ni au vieux soi, puisque le but n'est pas de conserver le Je à travers un objet conférant une apparence de vie mais bien de matérialiser la mort passée à travers un rapport haptique à l'épiderme. Et de fait, Delaume écrit un monologue presque incantatoire adressé aux escarpins : « Votre place est en moi, aussitôt enfilées vous serez greffées à vie, mon corps a besoin de vous, pulsions vitales en grand danger, ce sera par chaussepied une transplantation² ».

II.3.1.3. *En Sphinx*

Les squames métaphorisées à travers les chaussures deviennent objet de greffe et de transplantation cutanée potentielle. Ces morceaux de peau se font la catachrèse de la blessure de l'enfance encore ouverte, ils apparaissent dans l'écriture delaumienne comme une invitation à recouvrir la plaie de Chloé dans un but de cicatrisation par le tissu appliqué comme un pansement. Le remède contre ces pieds « trop nus³ » est de pratiquer un prélèvement autologue. D'une manière saisissante, Delaume résume ici sa mythologie personnelle :

Admire Chloé, la femme. Regarde-la, papa, regarde. Ses ballerines engorgées, flaqes de ton propre sang, rigoles sur le carrelage, le plus rouge c'est maman, maintenant, oui, regarde. Par ces seuls escarpins, je te toise ironique, hautaine, que dis-tu ?⁴

Les chaussures sont chargées symboliquement, elles font « entendre le chant de la plaie, à l'intérieur⁵ » de Chloé, qu'aucun protagoniste ne peut comprendre et ne perçoit par conséquent que comme une aberration obsessionnelle. Il s'agit d'une mise en abyme de la mythologie personnelle de Delaume dans une nouvelle écrite dans le vocabulaire de la même mythologie, puisqu'elle s'achève sur ces mots : « Au matin, quatre pattes ; à midi, deux aiguilles. Qu'importe le crépuscule, maintenant je suis debout⁶ ». La phrase fait bien entendu écho à l'énigme du Sphinx posée à Œdipe : « Quel être, pourvu d'une seule voix, a d'abord quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir ? »

¹ *Ibid.*, p. 30. Pensons également à sa nouvelle : DELAUME, « La taxidermiste », in *In my room*, 2007.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

Chloé adulte se fait la gardienne du corps de Chloé enfant. À la fois Sphinge et Œdipe, Chloé se métamorphose en une figure de liminarité, c'est-à-dire un personnage situé dans une période de rituel qui s'est dépouillé de son ancien Je mais qui n'a pas encore trouvé son nouveau. Dès lors, l'épiderme se pense ici comme vecteur de rite de passage et de réincorporation potentielle. Il contribue à effectuer une transition entre un ancien mythe et sa mise à mort (nous pensons à celui qui est représenté par la fiction collective puisqu'ici Delaume souhaite littéralement, pour la paraphraser, tirer le fil d'un nouveau « canevas narratif¹ »), pour faire émerger et métamorphoser le *Moi* à l'image d'une nouvelle déesse.

II.3.2. Portait en askôliasmos : jouer avec une outre

L'ancien mythe est donc celui du *Cri du sablier*, ouvrage dans lequel l'épiderme tient une place importante nous permettant de comprendre la mythologie personnelle de l'écrivaine. Dans l'opuscule, nous retrouvons la texture de la peau animale : le cuir tanné, de la nouvelle *Narcisse et ses aiguilles*. Du souvenir de l'enfance jaillit le motif de l'outre qui apparaît à plusieurs reprises dans le livre. Devenu objet de cristallisation enfantine, il permet de faire dérailler la langue.

II.3.2.1. Jeu langagier

Derrière le fait que le personnage de la mère veuille apprendre du vocabulaire soutenu au personnage de Chloé enfant en lui faisant répéter « je suis outrée » pour qu'elle puisse servir d'apparat intellectuel devant l'entourage de la mère, se profile, dans la tête de Chloé, l'image d'une outre extraite « d'un album d'Astérix ». Une outre velue. Le sens lié à l'expression du sentiment d'indignation, dans le vocabulaire de la mère, se mue en celui d'un sac en peau animale, dans l'imaginaire de l'enfant.

L'outre est l'une des marques de l'écrivaine, rappelant son goût pour les motifs organiques. Substitut de corps, la gourde est une machine à déjouer la filiation et à questionner la peau en tant que motif à part entière. À l'évocation du terme *outre*, l'enfant rit. C'est peut-être le seul élément présent au sein de l'ouvrage auquel une attention heureuse est portée. Les commentaires naïfs et enfantins permettent à l'enfant d'atteindre une part d'insouciance qui ne lui était pas permise. Il devient donc un point d'orgue dans ce récit déstructuré.

¹ *Ibid.*, p. 9.

Selon le *Littré*, une outre est : premièrement, une peau de bouc préparée pour contenir des liquides ; deuxièmement, un terme de botanique, une espèce de sac ouvert par une de ses extrémités, formé par le limbe ou le pétiole d'une feuille et pouvant contenir du liquide ; troisièmement, outre de mer est le nom vernaculaire des ascidies, invertébrés marins. La surface de l'outre joue non seulement sur la représentation de la peau, mais aussi sur la présence de fluide, de liquide, de canal. Se référant à sa racine latine *uter* signifiant le ventre, Delaume déstabilise la représentation de l'objet. L'outre est tout d'abord pensée comme le prolongement du corps de Chloé, puis elle porte celui-ci par son ventre arrondi, enfin elle devient la métaphore du ventre de la mère pour deux raisons : l'une étymologique, l'autre textuelle, le terme même est appris par la mère. L'outre est donc conçue comme un exo-corps qui crée non seulement une métamorphose invitant à passer du corps à la peau mais également à comprendre la peau en tant que vecteur mythologique.

II.3.2.2. Jeu mythologique

Chloé – de son autre nom Déméter, Déesse des moissons – se sert de l'outre pour faire allusion à Éole, maître des Vents qui offrit à Ulysse lors de son retour de Troie une outre dans laquelle étaient enfermés tous les vents contraires à sa navigation, sauf le vent d'ouest qui devait le mener jusqu'à Ithaque, sa destination. Le motif du vent confirme l'analyse établie dans le chapitre précédent et se rapportant au souffle présent au sein de l'écriture delaumienne. Ce « chuintement poumonneux qui flagorne à tout vent », que nous avons déjà relevé, se fait métaphore de l'outre, objet non seulement matériel mais aussi littéraire, visant à conter la mythologie de la peau. En tant que peau divine, mythologique, utilisée comme pansement, l'outre apparaît comme une membrane séparée du corps, comme un ventre autonome délié du ventre maternel. Présentée au lecteur à la fois sous un aspect humoristique (emmenant vers l'insouciance enfantine) et indécent (évoquant l'insolence enfantine), l'outre métamorphose la peau de la mère en celle d'un animal, d'une autre espèce : la mère est encore une fois présentée comme un corps étranger.

L'outre est donc un de ces objets qui peuplent les récits delaumiens, faisant dériver métaphoriquement le corps vers sa propre trace en incarnant sa mue. Objet de suture, il permet la représentation d'un corps manufacturé, à la fois sevré et blessé, *raccommodé* et autonome. L'outre contribue à créer un second petit corps à côté de celui de l'enfant, comme une projection de celui-ci dans un devenir plus abstrait et moins figuratif où l'anthropomorphisme est dilué dans la relation haptique, le derme, les fibres. La peau est partagée, elle semble se muer

collectivement et vivre une existence de corps-objet. La peau est l'entre-deux du corps et des organes, entendue ici comme une couche mythologique.

II.3.2.3. *Concordance d'objets*

Relevons que le motif de l'outre présent dans *Le Cri du sablier* trouve un écho dans *Les Sorcières de la République* à travers l'objet du « pouf en peau de cerf¹ » possédant une texture similaire (due à la pilosité animale) :

Ce dimanche-là, oui, j'y reviens. Dans la demeure des dieux parfaitement oubliés et néanmoins soumis aux antihistaminiques, assise aux pieds d'Héra sur mon pouf en peau de cerf.²

Ces deux objets, l'outre et le pouf en peau de cerf, convoquent l'idée de la nature morte. Ils renvoient à un décalage temporel au sein du récit, induisant une certaine diachronicité. Dans l'imaginaire commun, la peau de cerf se réfère non pas à une image actuelle mais au passé. Ici, Delaume joue sur la tension passé/présent par le fait que la peau est mise en relation avec un pouf, objet garant d'une certaine contemporanéité bien qu'il soit apparu dans les années soixante³. Objet design auquel est conféré un côté rétro-futuriste et une ironie certaine, il devient, dans l'ouvrage, le lieu d'une prophétie :

¹ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, première occurrence p. 30, puis reprise p. 32 et 33.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Cet objet inventé par Delaume (la commercialisation d'un pouf en peau de cerf, pour l'heure, n'existe pas) permet de se projeter dans la création artistique. Il serait tout à fait possible d'imaginer une installation artistique à partir des inventions *design* de Delaume. Ce serait une manière de contribuer à la curation de l'écrivaine. N'est-ce pas d'ailleurs le travail initié par Laura Arbault lorsqu'elle était étudiante à l'École Duperré à Paris, qui réalisa une collection de vêtements et d'accessoires de mode autour de figures féminines archétypales inspirées des personnages de l'ouvrage *Les Sorcières de la République* ? Nous pourrions donc imaginer une exposition de poufs en peau de cerf au sein du musée de la Chasse et de la Nature à Paris invitant à questionner la tradition taxidermiste et le design en art. En effet, la programmation de ce musée consiste, entre autres, en la mise en œuvre d'expositions temporaires d'artistes contemporains au milieu des collections permanentes installées dans des salles anciennes (dont l'ambiance reproduit celle d'une maison d'amateur d'art), type cabinet de curiosité, renouvelant ainsi le genre de la nature morte. Nous pouvons nous référer, entre autres, à l'exposition de l'artiste contemporain japonais Kohei Nawa intitulée *Pixcell-Deer*, qui s'est tenue du 4 septembre 2018 au 2 décembre 2018. Les séries de sculptures PixCell de l'artiste, qui montrent des animaux, majoritairement des cerfs, ont pour but de créer un lien entre la taxidermie, les trophées de chasse, le kitsch des petites sculptures en cristal manufacturées (souvent des dauphins) et un regard contemporain : partant d'animaux empaillés, Kohei Nawa les recouvre de centaines de perles et de sphères de verre, ce qui produit un effet de lentilles déformant et magnifiant notre vision, une fragmentation de la perception, un jeu sur le pixel et donc un questionnement sur l'image numérique dont le monde est saturé. Que ce soit dans les créations de Kohei Nawa, du collectif Art Orienté Objet, ou encore de l'artiste Sophie Calle, que le musée de la chasse et de la nature a accueillies entre ses murs en présentant ces œuvres parmi les collections d'art ancien, la figure du cerf revient comme un véritable leitmotiv dans la création contemporaine. À cet égard, le pouf en peau de cerf inventé par Delaume joue lui aussi sur le lien entre tradition taxidermiste et design.

Sur terre une ère s'achève. S'achèvera, quoi que je fasse. C'est terrible d'avoir le pouvoir d'informer sans être dotée en parallèle du don de persuasion. Sur mon pouf en peau de cerf, je me suis concentrée. Savez-vous que les devins exercent toujours assis ? Depuis les premières pythies, ça fait partie du protocole. Prenez Nostradamus, justement, l'ouverture de ses célèbres Centuries [...].¹

C'est le personnage de la Sibylle qui est assis et parle. Un jeu de correspondance entre sa peau à elle et celle du pouf est à l'œuvre. La Sibylle est par là même métamorphosée au contact de ce coussin, lui attribuant un côté chimérique, proche de la figure du centaure. Le cerf, animal sauvage, est devenu objet familier et domestique, dompté par la Sibylle. Ce pouf en peau de cerf apparaît comme un corps dépendant de celui de la déesse (et inversement) puisque celle-ci ne peut prédire l'avenir qu'en restant assise sur lui. Ainsi, un processus de thérianthropie est sous-entendu :

Au commencement était ce dimanche, cinq jours avant la fin du monde. Héra, Hestia, Déméter, Aphrodite, Artémis, Athéna. Le palais de l'Olympe, des fissures aux colonnes. Les fresques et les tentures rongées d'humidité. Ce que je leur ai dit, ma première prophétie, sur le pouf en peau de cerf, là, de tête, je ne sais plus. Par contre je suis certaine que vous pouvez retrouver facilement ma première prophétie. Elle a été consignée, comme tous mes gestes, paroles et opinions dans *Le Nouveau Commencement*. Par les Muses en personne, oui, [...].²

Si la figure du cerf est éminemment liée à la mémoire, elle est également paradigmatique de kitsch et évoque la question de la taxidermie et, sous la plume delaumienne, de sa dimension ironique. Le traitement de la peau fait dériver l'écrivaine vers la conceptualisation de sculpture, de création design ou d'installation possible à venir. L'autofiction delaumienne met donc littéralement en acte une littérature plasticienne : c'est-à-dire la tentation de conceptualiser des œuvres tridimensionnelles à travers l'invention littéraire.

II.3.3. Les Métamorphoses

La mythologie épidermique delaumienne lui permet de dupliquer son propre corps et de rendre manifeste, tout en les questionnant, les métamorphoses du Je.

¹ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 33.

II.3.3.1. S'écrire par les mythes

Dans *Les Sorcières de la République*, le travail sur la mue (au sens premier du terme et non pas seulement métaphorique) est paradigmatique. Vers la moitié de l'ouvrage, au sein d'échanges de courriels, le personnage Artémis écrit :

Je l'adore, Ma Sibylle. Elle, elle me fait confiance, elle me traite pas comme une gamine. Elle aussi, Héra l'oversaoule et l'ambiance lui tape sur le système. En plus, la pauvre, elle est en mue. Elle ne peut plus sortir, elle pèle comme un serpent, tu verrais, elle en fout partout.

La chouette d'Athéna la lâche plus ; pendant la mue, la peau de la Sibylle secrète une espèce de molécule chelou qui influe sur les phéromones, toutes les bestioles se frottent à elles.¹

Dans la citation, Artémis parle, elle est en train d'écrire au personnage de Jésus-Christ Superstar. Dans la mythologie grecque, Artémis est la déesse de la nature, de la chasse et de la parturition. Fille de Zeus et de Léto, elle est associée à la lune tandis que son frère Apollon est associé au soleil. Mentionnons le fait que, lorsque Zeus lui demanda quel était son souhait, elle choisit – outre le fait de conserver sa virginité, de recevoir un arc et des flèches, que toutes les montagnes lui appartiennent, d'avoir à son service des Océanides et des Nymphes – de recevoir une multitude de noms. Derrière la figure d'Artémis, c'est une partie de Chloé Delaume que nous retrouvons. Bien que la narration ne soit pas de l'autofiction puisqu'il s'agit plutôt d'une dystopie d'anticipation, Delaume y a dissimulé des indices pour créer des personnages au sein desquels elle se répartit, au sein desquels elle injecte des caractéristiques de son Je. Ainsi, Chloé Delaume est tout à la fois un peu Artémis aux noms multiples, Sibylle qui dit l'avenir et Héra composant une famille imaginaire. En effet, dans la mythologie grecque, Héra est la déesse du mariage et de la fécondité. Fille des Titans Cronos et Rhéa, elle est la sœur de Zeus, Hadès, Poséidon, Hestia mais aussi et surtout Déméter (dont le nom, comme nous l'avons vu, est associé à celui de Chloé). Nous retrouvons la symbiose mythologie classique / mythologie personnelle.

L'autoportrait delaumien pensé dans sa pluralité n'est pas ici une finalité mais plutôt un point de départ. Partir de soi pour Delaume est un processus en acte. Elle se perçoit en mouvement et en transformation constante, ainsi la continuité de ses ouvrages mime son travail d'écriture du Je pour se lire comme une suite de lambeaux, des mues de peau à rattacher pour la constitution d'une autofiction plurielle (un travail en devenir) et un corps-laboratoire (un corps remis en cause car multiple et adaptable, à l'égard duquel une recherche autobiographique est mise en place dans le but de se dire avec des modes d'expression originaux). L'hybridation

¹ *Ibid.*, p. 116.

et l'autodérision sont ainsi des moyens assumés par Delaume pour élaborer une mythologie personnelle qui exprime la transposition du quotidien afin d'atteindre l'intime. Comme l'exprime Roland Barthes, dans *Mythologies*¹, le mythe est un langage. Et Delaume a fait de son langage un mythe personnel. Dès lors, la mue effective de la Sibylle représente celle, métaphorique, de Delaume : en en mettant partout, elle représente le seul portrait possible de l'écrivaine, à savoir un portrait épars. Créant des zones occupées par le Je, un je-peau ; Delaume s'intéresse finalement à sa propre mutabilité. En (par-)semant des bouts de son identité au sein de plusieurs personnages, Delaume ne réalise-t-elle pas de manière imagée, par ce même geste, sa propre mue ? La mue effective de la Sibylle n'invite-elle pas à une mise en abyme ? En ce sens, parce que Delaume se dissémine dans plusieurs personnages et parce que c'est aussi un peu elle qui a la peau qui mue derrière le personnage de la Sibylle, elle effectue une mise en abyme de la mue pour faire muer son identité plurielle et par là se dupliquer inlassablement. Dès lors, Delaume, en tant que sujet s'échappe de sa mue, et ses personnages témoignent de ses propres changements.

II.3.3.2. *S'écrire comme un mythe*

La réflexion se poursuit dans *Où le sang nous appelle*. En effet, vers le début, lorsque Delaume et Schneidermann envisagent de se rendre au Liban afin de rencontrer la famille paternelle de l'écrivaine, celle-ci écrit :

J'ai écrit très chère tante, ma cousine, mon cousin. Vite, très vite, les touches du clavier me brûlaient. Ma tante, ma cousine, mon cousin. J'ai pensé que la pulpe de mes doigts en fondrait. Je vais vers ma famille. La peau devait se consumer d'une manière ou d'une autre. J'étais prête, enfin prête, j'attendais donc la mue. C'est l'épiderme intact que je sentis mon cœur peler très doucement.²

La peau semble prendre une allure différente lorsqu'elle est en contact présumé avec la famille paternelle. Alternant les éléments du feu (puisque'elle brûle) et de la glace (puisque'elle fond), elle se fait porteuse de retour à la vie, semblable à l'été et à ses fruits (ses doigts sont pulpeux). Les tissus mous, spongieux, tendres et comestibles indiquent une transformation. La mue opère donc tel un changement de saison. Une exaltation importante s'empare du corps de Chloé et réside en effet dans les différentes projections suscitées à l'idée de rencontrer sa famille paternelle qui cristallise le fantasme familial. L'ailleurs lointain (la famille vit au Liban, Chloé Delaume vit en France) est ainsi propice au rêve et à l'idéalisation d'une famille parfaite. De

¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

² DELAUME, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 53.

même que le clavier, sur lequel Chloé Delaume écrit rapidement, est l'objet symbolisant l'écart entre les deux pays, sa peau devient le lieu où se loge l'écart entre la France et le Liban c'est-à-dire la concrétisation d'un objet désiré depuis l'enfance, à savoir une famille stable et aimante. « Une famille au-delà de la mer¹ », de l'autre côté de la Méditerranée, de l'autre côté du miroir, au-delà de la mèr(e) morte.

C'est une famille reconstruite par l'imagination basée sur la perte. L'épiderme encore intact mais déjà en train de se mouvoir au contact du lien du sang rend sensible l'univers onirique dont Chloé attend un changement intime. Il est important d'expliquer que Chloé Delaume entreprend le voyage, la quête de soi et de ses traces natives au Liban, après avoir voyagé à Delphes. Daniel Schneidermann et Chloé Delaume écrivent :

Je le sais bien que ces retrouvailles l'attendent. Je le sais bien qu'il lui faudra écrire le chapitre manquant. Je sais qu'on ne laisse pas, de l'autre côté de la mer, une telle histoire en suspension, et qu'elle devra se rassembler, empoigner son courage, qui est grand, pour enfin trouver la chute, boucler la boucle. Un jour d'hiver, non loin de Delphes, sur les rivages gris de la mer Égée, je lui dis. On est allés à Delphes passer Noël, une drôle d'idée, elle voulait voir l'oracle [...]. Il faudra bien Chloé aller un jour à leur rencontre. Revoir les lieux de ton enfance à Beyrouth. Et puis monter à Kobayat, au Nord-Liban, pour fouiller ce qu'on peut fouiller. Entendre de leur bouche leur version de l'histoire de Selim et Soizic [...].²

La destination n'est nullement anodine. Delphes est un sanctuaire panhellénique où la Pythie, prophétesse d'Apollon, annonçait les oracles. Nous retrouvons ici des analyses établies précédemment : 1) de la mythologie classique, Delaume confectionne sa mythologie personnelle ; 2) son autofiction est performative puisque les références mythologiques parsemant ses ouvrages l'accompagnent dans son quotidien ; 3) un jeu de porosité est acté entre sa personne et son personnage puisque Chloé en tant que Déméter veut à la fois recevoir et émettre l'oracle de la Pythie ; 4) la réalité se pense comme une fiction, et la fiction se pense comme une réalité dans son écriture ; 5) son corps est un sanctuaire, à la fois théâtre et temple, de ses histoires tout autant personnelle que littéraire.

La citation indique que ce voyage à Delphes sur les traces de la mythologie classique, de narrations historiques, était déjà porteur d'une mue à venir pour l'écrivaine. Dès lors, il y a une mise en abyme de la transformation puisque le déplacement, le changement de lieu, induit un changement de peau. Aussi, avec l'assertion : « C'est l'épiderme intact que je sentis mon cœur peler très doucement », nous approchons au plus près de l'image du tégument comme trappe permettant d'accéder aux organes. La peau, chez Delaume, n'est pas seulement une

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 51-52.

surface sur laquelle des ecchymoses pullulent, elle est également une couche qui sait devenir « transparente » pour toucher l'intériorité et effectuer non pas une descente aux enfers mais une descente dans les tréfonds du corps. En traversant la mer, qu'il s'agisse de la mer Égée, la Méditerranée ou encore la mer Morte, Delaume entend y trouver, à défaut des organes d'Ouranos, les siens propres afin de raccommode son *cœur synthétique*¹ rester trop longtemps en « lambeaux »². Retrouver les siens, faire famille, qu'elle soit génétique ou imaginaire, est un thème phare chez l'écrivaine.

II.3.4. Héritière de la fiction

En écrivant l'opuscule *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian*, elle tisse une correspondance entre la mort de Vian, décédé le 23 juin 1959, et celle de ses géniteurs, en date du « 30 juin 1983³ ». Le texte, rendant hommage à l'écrivain, est aussi prétexte, pour l'autrice, à questionner son identité : « Je suis la maladie d'un mort à qui je voudrais dire merci. Je ne dois plus rien à personne à part le prénom que j'habite. J'aimerais tant le lui dire mais c'est très difficile et surtout compliqué⁴ ». En faisant écho au titre de l'ouvrage de Marguerite Duras, *La Maladie de la mort* (1982), que Delaume transforme en « la maladie d'un mort », d'une part elle se confectionne une chronologie personnelle en historicisant son drame familial, elle crée donc un parallèle entre sa vie et la littérature (moins d'un an sépare son drame de la publication du livre de Duras, il y a donc une correspondance implicitement induite par Delaume), d'autre part elle se fabrique une sorte d'arbre généalogique fictionnel, inscrivant Boris Vian et Marguerite Duras dans ses racines mythologiques : c'est une manière de s'autofictionnaliser et de dire que l'autofiction n'est pas seulement un courant littéraire, mais un processus.

Ses racines sont ainsi tout à la fois littéraires et biologiques et invitent à poser la double question : comment la littérature influence le biologique et comment le biologique influence la littérature ? Dès lors, en jouant avec les mots, nous pouvons dire que l'autofiction delaumienne est biographique (bios-graphein). D'une part, l'écriture a partie liée avec les registres littéraires du biographique, de l'autobiographique et de l'autofictionnel, et d'autre part, il s'agit d'une

¹ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, *op. cit.*

² Dans *Le Cœur synthétique*, Delaume écrit : « C'est dans le tribunal que ça a commencé, depuis ses ventricules n'arrêtent pas de peler. Adélaïde le sent et pense que son cœur mue, derniers lambeaux de l'amour [...] », p. 11.

³ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, *op. cit.*, p. 105.

⁴ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 8.

écriture de la vie mais aussi d'une vie de l'écriture et d'une écriture vivante qui interroge, selon les mots de Delaume, « la vie et l'écriture [liées] au quotidien¹ ». Alors que l'autofiction delaumienne peut incarner la vie dans l'écriture – que l'écriture est porteuse de substance quasi-organique – la référence à Duras² se poursuit jusque dans l'écriture de ce nom dans lequel la majuscule *D* entre en résonance avec celui de Delaume. De même, la mort devient un point de départ à la fois pour l'écriture et pour la vie : la mort n'est pas pensée comme le crépuscule marquant la fin, mais comme l'aurore inscrivant le début de quelque chose. Duras est donc un point de départ (*D-part*). Ainsi, la mort représente le seuil³ du corps-laboratoire delaumien.

La peau est présente dès le titre de *Les juins ont tous la même peau*. Elle entre en résonance avec le mois saisonnier, mois mortuaire. La peau a donc partie liée avec la disparition. Le mois de juin confère une luminosité ensoleillée au titre, étant donné sa place singulière dans la succession des saisons : c'est un mois printanier marqué par le solstice d'été. La pluralité accordée au mois de juin permet de poursuivre le jeu de l'écrivaine entre les mois saisonniers et la pluralité des *Moi* subjectifs. Ce qui signifie qu'à travers Vian, c'est aussi d'elle-même que parle l'écrivaine. L'éclat lumineux est manifeste dès la première page, lorsque Delaume liste ce qu'elle aurait pu être, entre autres, « nymphéacée période de floraison l'été plante aquatique⁴ ». Mais ce côté chaleureux est aussitôt contrebalancé par la froideur de la référence au titre du roman de Vian : *Les morts ont tous la même peau*⁵. S'inscrivant dans le sillage de l'écrivain, Delaume pense la peau à travers l'image de la peau morte.

II.3.4.1. Peaux mortes

L'expression trouve forme à travers la figure du « manteau de[l]a mère⁶ » : le manteau de la mère disparue se fait seconde peau sur Chloé. Le lecteur hésite entre une peau se rapprochant de celle de *Peau d'Âne* ou d'un geste invitant à la douceur maternelle rêvée. Mais

¹ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 6.

² Voir Marguerite DURAS, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

³ Le terme « *seuil* » nous intéresse à plus d'un titre. Il est à entendre à la fois comme le commencement (le départ d'une réalisation) mais aussi comme l'entrée de ce corps habitat. Notons que le seuil d'une porte est généralement marqué par une pierre... s'agit-il ici de la pierre tombale symbolisant la mort dans notre société ? De plus, il est important de rappeler que Delaume est éditée aux Éditions du Seuil... dès lors, nous commençons à apercevoir comment et en quoi l'écrivaine s'adonne à travers son écriture à une forme totale de performativité et de performance du Je. La mort chez Delaume est un fait central, une rencontre et une force motrice de sa prose. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus amplement.

⁴ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 7.

⁵ Boris VIAN (pseudonyme Vernon SULLIVAN), *Les morts ont tous la même peau*, Paris, Éditions Jean d'Halluin, 1947.

⁶ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 15.

la mère enveloppée d'un manteau (peut-être de fourrure, donc fabriqué à partir d'un animal mort) qui plus est acheté en seconde main à la suite, semble-t-il, d'un décès, évoque plutôt une morte-vivante que la douceur d'une peau protectrice. Delaume écrit : « Je ne suis plus qu'un support oripeaux, je m'emmitoufle de deuils¹ ». Le terme *oripeaux*, conjugue ici deux acceptions : l'une littérale, signifiant des vêtements anciens ayant tout de même une certaine splendeur renvoyant ici au manteau de la mère, et l'autre métaphorique, il faut lire ori-peaux signifiant ici plusieurs couches de peau. Le préfixe *ori* sonnait presque comme *horrible* dans la langue delaumienne, puisque la « chair est vérolée² » et que la peau des morts est « une peau aphone qui pourrit vite³ ». Entre les gestes consistant à se vêtir et se dévêtir d'habits (de manteaux ou d'oripeaux) tout autant que de mots et de morts, Delaume se dessine « une mythologie propre⁴ ».

Dès lors, l'ouvrage joue, premièrement sur des dichotomies telles que vie/mort, fiction/réel, deuxièmement sur des symétries telles que juin (mort de Vian) / juin (mort des géniteurs de Delaume), troisièmement sur des paronymes tels que mot/mort. Ce jeu sur les dualités invite à penser le processus d'écriture (et de lecture) à l'aide du miroir (motif cher à Delaume, s'inspirant d'*Alice au Pays des Merveilles*). En suivant ce procédé, la peau est ici convertible. Ce qui amène l'écrivaine à achever son récit par ces phrases :

Désormais chaque juin célébrera ma mue, une fête pour les intimes et tous ceux de passage, de discrètes agapes, la mort d'un serpent de mer mérite quelques douceurs. Parce que devant la gare, sur le sol se dessine une ombre, à la Pandore dégelée une ombre. Une ombre en forme de moi.⁵

La lenteur du rythme de la phrase semble réitérer celui de la mue. Les pertes épidermiques ont lieu petit à petit, au temps marqué par les virgules. L'adverbe « désormais » introduit le mois de juin, tout comme le mois de mai précède celui-ci. L'adverbe a tout l'air d'indiquer une prise de décision presque incantatoire, introduisant un mouvement réflexif qui vise à s'extérioriser en produisant un changement tant sur ce Je que sur son monde environnant.

La tournure presque magique de ces phrases est renforcée d'une part par les répétitions : itération de la mue qui sera cyclique, effectuée tous les ans, et répétitivité du terme « ombre » introduisant une inquiétante étrangeté ; d'autre part, par le fait que la mue sera a priori effective à chaque solstice, ce qui induit une dimension païenne en termes de croyances et de rituels. Le

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

ton des phrases paraît doux, comme prononcé à voix basse, une sorte de chuchotement amenant à l'ombre qui semble se lire dans un environnement urbain, extérieur et crépusculaire. Le dernier syntagme « forme de moi » achève la lecture sur une dimension de douceur accentuée par l'allitération du son de la lettre *m*. Les deux termes, « forme » et « moi », prolongent l'effet de paronymie symétrique, l'effet miroir. La comparaison avec Pandore, qui dans la mythologie grecque est la première femme humaine façonnée dans de l'argile par Héphaïstos et animée par Athéna, fait de Chloé la porteuse d'une jarre emplie non pas de maux mais de mots. La mue est ici un moyen non pas pour quitter quelque chose mais pour le retrouver.

II.3.4.2. Peau neuve

La mue delaumienne favorise alors le gain au détriment de la perte. Perdre chaque année sa peau dans une cérémonie afin de mieux la retrouver indique une mue qui est par là même sans cesse en mutation. La convocation du serpent de mer fait référence à la fois au simple reptile, animal paradigmatique du squamate, au monstre aquatique mythologique, ainsi qu'à la peau maternelle avec le jeu sur l'homophonie mer/mère redoublé et prolongé par une sorte d'homographe « mer mérite », procédé que l'on retrouve également dans « ma mue ». Le texte jouant sur l'allongement homographique donne ainsi l'impression que la mue se conçoit comme une élongation du corps de Chloé. De même, la structure quasi-chiasmique des deux dernières phrases « à la Pandore dégelée une ombre. Une ombre en forme de moi » montre que le corps de Chloé est en construction. L'ombre, matière insaisissable, est similaire à l'argile et à l'eau, mélange duquel Pandore émergea. Chloé est comme composée par les dieux, représentés ici par Boris Vian. L'exuvie est ici pensée sous un rapport à la fois mythologique et magique, permettant d'établir un corps-à-corps avec l'écriture, laissant s'échapper les mots comme s'écoule l'eau. Dès lors, l'autofiction delaumienne s'aborde comme des couches dermiques, à savoir une écriture (dé)voilant plusieurs strates pour se dire, mais toujours de manière plus ou moins ombragée.

C'est donc à l'élaboration d'un soi insaisissable que se livre l'écrivaine : des strates et des mues de son identité en mutation permanente. Son écriture en fragments ressemble aux vêtements mentionnés par Artaud, c'est-à-dire des costumes, des variations de soi, des peaux diverses, des mues successives. Elle conte ce Je émietté se muant continuellement. Delaume utilise son corps comme un objet d'étude clinique qu'elle garde à portée de main pour questionner sa singularité. Ainsi, pour paraphraser Claire Lahuerta, « en interpellant le *corps en actes*, en démontrant les mécanismes des oppressions et des aliénations qui le meurtrissent »,

la littérature ou l'art *ultra-contemporain* « reste en mesure, comme l'indique Marc Jimenez, d'imposer des œuvres “rebelle[s] au formatage culturel, médiatique et consumériste de la ‘société du spectacle’, autrement dit, selon la formule de Jean-Marc Adolphe, de nourrir “la révolte de la chair”¹ ». Se portraiturer à travers l'autofiction n'advierait alors qu'en se dépouillant, telle une empreinte : se narrer par des mues permet de se penser comme un Je stratifié, pelliculaire dont les peaux mortes reflètent à la fois les fantômes de son histoire (la mère, le père) et son propre vécu toujours déjà dépassé par l'écriture (un Je par conséquent dépouillé). Ces mues manifestent un vide, quelque chose qui s'est échappé, un sujet dédoublé.

*

La peau, vectrice de mythologie chez Delaume, est investie d'une dimension esthétique. Apparaissant sous des formes et des textures variées elle est assimilée à des greffons créant des parentés mythifiées. Ces strates épidermiques font entendre différents niveaux d'expériences tels que le toucher, l'identité et l'activité littéraire. Elles sont aussi une façon de s'intéresser à l'intérieur du corps, d'en dévoiler ce qui reste habituellement caché. L'autofiction rend compte de l'ensemble de l'œuvre delaumienne pour assigner une origine commune à ces substances épidermiques, à savoir la mythologie dans l'imaginaire littéraire de l'écrivaine. Dans le sillage d'Anne Creissels, nous pouvons nous demander si « “prêter son corps au mythe”, avec ce que cela implique de paradoxes, voire de contradictions apparentes, ne serait-ce pas se risquer à l'interprétation ?² » Dès lors, le laboratoire de création autour du tégument s'interprète alors autant comme un atelier de tannerie qu'un temple intérieur. La peau est ainsi une trappe permettant à Delaume d'accéder au motif des organes pour se rapprocher de l'organicité de son corps pluriel. En ce sens, l'épiderme delaumien joue sur une vision plane du corps qui ne se découvre pas par la profondeur mais par l'étude presque clinique, remettant en cause le régime du secret de l'intériorité du corps pour migrer vers les organes. Ceux-ci sont alors dévoilés et mis en position de personnages principaux, tel un théâtre, dont le rideau de peau s'est ouvert pour laisser place à une revendication intime venant du cœur et des entrailles. La peau, en tant que surface de lisibilité, révèle une archéologie intime que nous allons à présent explorer.

¹ Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *op. cit.*

² Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, *op. cit.*, p. 13.

Chapitre III. Organes cartographiques

Les organes constituent une nouvelle entité à saisir : au corps dompté se substituent d'autres modes d'existence. Comme nous l'avons vu, le corps chez Delaume, du moins dans ses premiers ouvrages, se pense exclusivement en tant que corps de l'enfant et à travers le schéma d'une désappropriation. Face au corps réifié, surgit le motif des organes. Il devient un moyen pour Chloé de se réapproprier son corps et d'engendrer une rébellion contre la désincarnation subie. En somme, il nous semble qu'une stratégie de survie est adoptée visant, par la mise en évidence de la diversité des organes, à faire implorer ce corps construit par les diverses instances mentionnées précédemment. En ce sens, Delaume effectue un travail d'écriture somatique puisque le traitement de la peau, conceptualisée selon les différentes couches de tégument (épiderme, derme, hypoderme), lui permet de passer de ce corps presque mort à la représentation des organes comme motif vital. Le corps s'ouvre afin d'arriver au plus profond, représenté, métaphoriquement et littéralement, par les entrailles. Contre la représentation du corps meurtri, nous émettons l'hypothèse que, par exemple, les sudations, qui ne pouvaient être contenues malgré les incriminations du père, sont une expression des organes qui eux sont incontrôlables par autrui (qu'il s'agisse des géniteurs ou des hébergeurs). Ainsi se loge dans les organes un pouvoir d'autocontrôle de Chloé, une politique contestataire et un mode de survie résistant à la nécropolitique exercée sur son corps.

À travers ce chapitre, nous nous proposons d'étudier le recours aux organes comme un moyen de se réapproprier son Je, de se nommer, de s'identifier et de représenter un autre corps, plus imaginaire que réaliste, suivant la conceptualisation artaldo-deleuzo-guattarienne du corps sans organes. En continuant notre approche en zoom sur l'organicité du corps, nous questionnons la place des organes au sein de l'œuvre de Chloé Delaume. Nous soutenons notre analyse en nous référant particulièrement à *La Vanité des Somnambules* et à la nouvelle *Au tout dedans* dont les narrateurs, les personnages et le sujet sont les organes¹. Le motif des organes

¹ La nouvelle commence ainsi : « Parce que nous sommes à l'intérieur, ils nous ont toujours oubliés. Certains affirment même au creux de notre cœur qui charrie ses mille plaintes et revendications qu'ils se sont appliqués à nous nier, tout bonnement » (DELAUME, *Au tout dedans*, op. cit.). Le « nous » désigne l'ensemble des organes de deux corps (ceux des artistes Laurent Tixador et Abraham Poincheval) tel un cortège de manifestants. Par ailleurs, nous pensons au poème d'Apollinaire, « Cortège », qui évoque les corps collectifs. Voir Guillaume APOLLINAIRE, « Cortège », *Alcools*, Paris, Éditions Gallimard, 1913.

apparaît alors comme une réponse, une opposition et une rébellion face aux corps (domptés). Il permet de (re)construire une subjectivité pleine et entière éradiquée pendant l'enfance.

Nous nous demanderons alors comment les organes sont un vecteur de subjectivité. De nombreuses questions connexes et intriquées ramifieront cette première interrogation. Comment adviennent-ils en tant que personnages principaux ? Que disent-ils du corps ? Comment se substituent-ils à lui ? La focalisation sur les organes au détriment du corps pensé comme un tout, relève-t-elle d'une forme de fétichisme à leur égard ? Leur représentation offre-t-elle une nouvelle forme de renforcement symbolique et imaginaire ? Permet-elle une reprise du pouvoir ? Nous nous demanderons comment, en quoi et pourquoi l'éclatement du corps est heuristique. Quel est son intérêt littéraire, politique, philosophique et esthétique ? Qu'apporte ce motif à la littérature ? Comment Chloé Delaume, par la représentation des organes, arrive-t-elle à s'appropriier son corps ? Quelle représentation biomorphique est à l'œuvre ? Peut-on parler de cartographie ou d'atlas organique ? Nous nous demanderons également comment se manifeste la désorganicisation du corps chez Delaume et vers quoi elle mène. Dès lors, le recours aux organes nous amène à penser le processus d'écriture delaumien comme un véritable système organique. En effet, Delaume écrit qu'elle « applique des systèmes¹ ». Nous les déclinerons en filant la métaphore² à travers l'analyse, tout d'abord du système nerveux cérébral, puis du système cardio-vasculaire et enfin du système digestif. Ainsi, nous descendrons à l'intérieur du corps constitué en étages successifs, afin de révéler le potentiel d'implosion qu'il recèle. En ce sens, nous voyagerons dans le corps pensé comme insularité et comme territoire intérieur à explorer en suivant la métaphore du microcosme.

III.1. Système nerveux cérébral

Troisième ouvrage de l'écrivaine, *La Vanité des Somnambules*, publié en 2003, fait suite aux *Mouffettes d'Atropos*, au *Cri du sablier* et à quelques textes courts et nouvelles. *La Vanité*

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, *op. cit.*, p. 113.

² Concernant l'usage des métaphores que nous situons au cœur de la démarche de ce chapitre, nous gardons en tête les analyses de Paul Ricœur contenues dans *La Métaphore vive* (1975) indiquant, dans le sillage d'Aristote, qu'elle appartient tant au domaine de la rhétorique que de la poétique. Dès lors, c'est bien à la lisière de ces deux domaines que notre étude se déploie. Nous utilisons donc la métaphore du système organique pour analyser à la fois la forme et le fond de l'écriture delaumienne comme système organique-poétique.

des Somnambules est, sur le plan formel, un livre inclassable. Se présentant tout à la fois comme un long poème en prose et un récit, une incantation ou une liturgie, l'écrit fait dialoguer un Je Corps et un Je Esprit.

III.1.1. CsO delaumien

Les organes, au même titre que les mots, constituent la matière première de la *poésie ininterrompue*¹ (pour reprendre un titre de Paul Éluard, 1946) composée de dix-neuf *chants* (nous utilisons sciemment ce terme plutôt que celui de *chapitre* afin d'insister sur le caractère poético-mélodique de l'œuvre). La plupart des paragraphes s'orchestre à partir de l'anaphore « Je m'appelle Chloé Delaume » dès lors revêtue d'un pouvoir incantatoire qui, telle une formule magique récitée, chantée, psalmodiée, est censée agir de manière performative sur la triple entité auteure, narratrice, personnage. Au corps sans nom des *Mouffettes d'Atropos* et du *Cri du sablier* s'oppose et s'impose, dans *La Vanité des Somnambules*, une identité visant à enchanter un être et un personnage au même titre que les sens, le cœur et l'esprit. Dix-huit chants sur dix-neuf, sont consacrés à l'histoire personnelle de Chloé en la mêlant de chansons, de comptines pour enfants, de citations, de langages techniques et scientifiques. L'écriture est plus poétique que narrative, ne relatant pas des faits mais jouant avec les mots, leur sonorité, ainsi qu'avec la dyade signifié/signifiant. La représentation imagée prime sur la narration.

La Vanité des Somnambules relève plus de l'irréalisme² que de la veine réaliste contemporaine. Une importance notable est accordée aux organes et aux métaphores qui s'y

¹ Paul ÉLUARD, *Poésie Ininterrompue*, Paris, Éditions Gallimard, 1946.

² Michael Löwy définit l'irréalisme de la façon suivante : « les tableaux, les films, les livres qui ne cherchent pas à représenter la vie telle qu'elle est sont du domaine de l'irréalisme. Les œuvres d'art irréalistes peuvent prendre diverses formes : romans gothiques, contes de fées, histoires fantastiques, récits oniriques, romans utopiques ou dystopiques, art surréaliste, etc. [...] l'irréalisme ne s'oppose pas au réalisme ; il n'est pas "anti", et se contente de décrire l'absence de réalisme ». Löwy illustre son propos : « certaines nouvelles de Kafka (comme *La métamorphose* ou *Joséphine la cantatrice* ou *Le peuple des souris*) sont clairement du côté de l'irréalisme ». Enfin, l'auteur questionne : « Ne pourrait-on voir dans l'irréalisme critique un complément du réalisme critique ? En créant un monde imaginaire, constitué de formes fantastiques, surnaturelles, cauchemardesques et *non existantes*, n'est-il pas à même d'éclairer des aspects de la réalité d'une manière qui le distingue nettement de la tradition réaliste ? Je suis donc favorable à l'introduction du concept d'irréalisme critique dès lors qu'il permet de définir un territoire vaste et important de la sphère de l'esthétique en lui conférant un contenu positif, au lieu de l'ignorer ou de le rejeter dans les *tenebrae exterioris* du réalisme. Les adeptes du canon réaliste semblent souvent faire de l'art non réaliste une catégorie résiduelle, un dépotoir de l'esthétique prévu pour toutes les œuvres jugées incongrues, insignifiantes ou inférieures pour leur manquement au principal critère de l'art véritable, à savoir "la fidélité à la vie réelle". Voilà une position singulièrement erronée qui, non contente de nous faire passer à côté

rattachent. De ce fait, c'est un autre rapport au corps qui s'établit : alors que dans les deux premiers ouvrages il s'agissait plutôt d'un corps réel, autobiographique, ici il est question d'un corps métaphorique. La place de choix accordée aux organes rend le corps caduc et « obsolète » (pour reprendre l'expression de l'artiste Stelarc¹). Dès lors, *La Vanité des Somnambules* vise « à tracer une syntaxe organique² ».

Quant au dernier chant, il se démarque du reste de l'opuscule en lui conférant une teneur plus onirique et surréaliste, tout en s'inspirant de *L'Écume des jours* de Boris Vian. Dans les dernières pages un dialogue s'instaure entre un chat et une souris (personnages empruntés au roman de Vian) installés au bord de l'eau, près d'un étang, observant la formation de nénuphars. Les deux mammifères remplacent le personnage et la narratrice Chloé car celle-ci a explosé. Une sorte d'esprit flottant, comme un *ghost*³, demeure, prêt à se réincarner en nénuphar et/ou à posséder la souris.

Alors qu'au début du XX^e siècle, le chirurgien René Leriche a défini, dans une formule devenue célèbre, la santé comme « la vie dans le silence des organes⁴ », chez Delaume au contraire la vitalité se ressent dans le bruit et le mouvement des viscères. Sa conception se rapproche de celle de Gilles Deleuze et du concept de *corps sans organes* abrégé dans un style lacanien en *CsO*. Le syntagme est emprunté à Antonin Artaud, auteur dont Delaume est

d'œuvres d'art importantes, s'avère incapable de recueillir ce en quoi l'art irréaliste critique nous aide à comprendre et à transformer la réalité ». Michael LÖWY, « L'irréalisme critique », in *Revue Actuel Marx*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009/1, n°45, p. 52 à 65. C'est bien de cette dimension de transformation de la réalité qu'il est question dans l'écriture delaumienne. Ainsi, l'autrice s'inscrit pleinement, notamment avec *La Vanité des Somnambules*, dans une écriture de l'irréalisme.

¹ L'artiste Stelarc est connu pour ses affirmations sur l'obsolescence du corps depuis ses premiers travaux en 1976. Dans son article « The Cadaver, the Comatose & the Chimera : Alternate Anatomical Architectures », il écrit : « In retrospect, these performances were a strategy to physically exhaust the body, exposing its obsolescence ». Article en ligne sur le site officiel de l'artiste : <http://stelarc.org/?catID=20216>.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 11.

³ Nous employons le terme anglophone *ghost* plutôt que le terme français *fantôme* car il nous semble qu'il en est la réactualisation, côtoyant dorénavant, non plus les cimetières des films d'épouvante mais les laboratoires de biotechnologies tels qu'ils sont mis en scène dans les films de science-fiction (voir notamment *Ghost in the Shell*). De plus, la représentation d'organes interagissant avec une machine, un *ghost* et un réseau constitue le quatuor type jouant des scènes de sciences et de fiction dans un laboratoire futuriste. En d'autres termes, le mot *ghost* est porteur d'une certaine matérialité, à la différence de *fantôme* qui conserve, à l'inverse, l'idée d'immatérialité ou en tout cas qui conscientise une matérialité qui n'est plus existante. *Ghost* s'est imposé depuis quelques années grâce à la littérature et au cinéma de science-fiction porté sur les biotechnologies et la modification des organes. Dès lors, l'ouvrage *La Vanité des Somnambules* hérite autant du livre *L'Ève future* (Villiers de L'ISLE ADAM, 1886), que du film *Metropolis* (Fritz LANG, 1927) ou encore du film d'animation *Ghost in the Shell* (Mamoru OSHII, 1995). Dans ces créations, il est accordé aux organes une place privilégiée constituant, tout en l'interrogeant, la représentation du laboratoire à la fois scientifique et fictionnel.

⁴ René LERICHE, Discours au Collège de France, 1936. Pour une analyse de la phrase, nous renvoyons à l'article d'Olivier BEZY, « Quelques commentaires à propos de la célèbre formule de René Leriche : *La santé c'est la vie dans le silence des organes* », in *La revue lacanienne*, 2009/1, n°3, p. 47 à 50.

intellectuellement héritière. À l'idée d'un corps organisé, le dramaturge préfère une sorte de vitalisme désorganisé. Deleuze traite tout d'abord cette idée au sein de *Logique du sens*¹ lorsqu'il aborde les toiles de Bacon avant de développer ce concept avec Félix Guattari au sein de *Mille Plateaux*² en tentant de répondre à la question qu'ils se posent, à savoir « comment se faire un corps sans organes ?³ » Pour ces auteurs, comme pour Delaume, il ne s'agit pas de nier la réalité organique mais de l'aborder de manière métaphorique afin d'ouvrir l'organisme à un autre pan de compréhension que celui du domaine scientifique. L'intérieur du corps est conçu non plus dans sa mécanique, encore moins dans sa hiérarchie mais dans sa désorganisation. Le CsO ne se pense donc pas comme un corps dépourvu d'organes mais à travers une dynamique accordant aux viscères une importance esthétique entraînant une capacité de subjectivation liée à la désorganisation. Le CsO est dès lors créateur de nouvelles formes et de métamorphoses.

Dans l'écriture delaumienne, le CsO se révèle au travers des multiples références et listes d'organes ainsi que par la transgression des règles de vocabulaire et de syntaxe. Mais, comme le souligne Jean-Claude Fondras, « il y a néanmoins une limite à cette déconstruction et reconstitution, c'est celle qui est constituée par les conditions qui rendent la vie possible⁴ ». Aussi, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement. L'organisme, il faut en garder assez pour qu'il se reforme à chaque aube⁵ ». C'est ce que Chloé Delaume semble s'appliquer à faire.

Sans suivre les voies de la psychologie-littéraire préconisée par Sainte-Beuve, nous nous demanderons néanmoins quelle est la valeur de la désorganisation pour Delaume qui a séjourné, à plusieurs reprises, en hôpital psychiatrique. Ce n'est pas un secret, l'écrivaine l'a écrit et le dit, elle a fait plusieurs tentatives de suicide. À chaque réveil à l'hôpital, elle espérait que le personnel médical lui aurait *désensablé* les organes, pour paraphraser une des expressions apparaissant dans *Le Cri du sablier* (que nous avons largement commenté en amont). Dans

¹ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ Jean-Claude FONDRAS, *Santé des philosophes, philosophes de la santé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2014, p. 183

⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 198.

l'entretien réalisé par Colette Fellous¹, Delaume explique, en se référant à sa pièce de théâtre *Eden, matin, midi et soir*² :

Ce qui m'a intéressée c'était de traiter de la réalité du suicide, la réalité du ratage du suicide parce qu'en fait, et je le fais dire au personnage, en fait on s'attend à cause de la Sécu, à ce que, quand on fait une TS, enfin, une tentative de suicide, tout soit remboursé, on ne fasse pas payer, payer l'échec. Or, ce n'est pas vrai. Moi, je me suis retrouvée à maintes reprises en sortant de l'hôpital, avec une créance qui demandait sous 15 jours ou un mois de payer 1200€, parce que c'est le prix de l'échec : les soins, l'ambulance, les lavages d'estomac, tout ça c'est à la charge du client, enfin, du patient. [...] Les TS ne sont pas que des appels au secours, il y en a où la pulsion de mort est assez ferme. [...] Chez moi y a eu les deux... Y a eu des overdoses de médicaments, parce que j'en prenais beaucoup trop, ça c'est clair. Je me défonçais avec les Lexomil et les Xanax, il faut appeler un chat un chat. Et puis, y a eu des appels au secours quand j'étais plus jeune et y a eu à trois reprises des tentatives de suicide, qui n'étaient vraiment pas juste des tentatives.³

L'organisme delaumien est ainsi pensé en étroite corrélation avec le milieu médical, chirurgical, hospitalier, comme le montre le rapport citant l'estomac, dans lequel trouve son origine la représentation du corps-laboratoire que nous cherchons à circonscrire. La syntaxe organique de Delaume a partie liée avec le corps sans organes, lui-même vecteur de poïétique.

Dans *La Vanité des Somnambules*, Delaume démembré son corps. L'opuscule rappelle *Le Corps lesbien* de Monique Wittig qui dresse lui aussi un atlas du corps. Il nous semble que la déconstruction du corps féminin dans les deux cas renvoie à un acte féministe visant à déjouer la représentation et le discours patriarcal qui s'est toujours employé à détailler, parcelliser le corps des femmes. En s'intéressant aux systèmes organiques, en énumérant les organes, l'écriture delaumienne ré-imaginaire et ré-écrit le corps – pour paraphraser Teresa de Lauretis⁴ s'inspirant elle-même de Jean-François Lyotard⁵ – dans le cadre d'une économie libidinale différente. D'une part, Delaume renverse le *topos* littéraire de la femme coupée en morceaux en le dénonçant implicitement, et d'autre part, elle inscrit son propre corps démembré dans le texte pour en déjouer l'organicisation, c'est-à-dire détourner les organes de leur fonction habituelle. Par conséquent, les organes perdant leur fonction initiale deviennent des objets

¹ Entretien de Chloé DELAUME par Colette FELLOUS pour France Culture intitulé « Vingt-quatre heures dans la vie de Chloé Delaume », 9 août 2009, <https://bit.ly/3skdw5e>.

² DELAUME, *Eden, matin, midi et soir*, *op. cit.*

³ Entretien de Chloé DELAUME par Colette FELLOUS « Vingt-quatre heures dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

⁴ Voir Teresa de LAURETIS, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », in Marie-Hélène BOURCIER et Suzette ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, Paris, Éditions Gaies et lesbiennes, 2002.

⁵ Jean-François LYOTARD, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

esthétiques intrinsèques. La forme esthétique-littéraire est alors l'une des raisons de comprendre son corps comme un laboratoire.

III.1.2. Encéphale

Delaume accorde une place importante à la représentation du cerveau. Elle écrit : « Mon cerveau est mon dû. Ma base constitutive. Les organes mes alliés¹ ». Tout d'abord elle fait discuter le personnage de l'Esprit, doué de mémoire, avec celui du Corps, perçu comme un hôte : « Tu n'as pas de mémoire. Sans moi tu n'as aucun souvenir je dis aucun souvenir aucune base de données réflexes conditionnés connaissance [...]² ». Dans la citation, l'Esprit s'adresse au corps. Quelques pages plus loin, le Corps répond à l'Esprit : « Qu'est-ce que tu crois. Que tu peux t'en tirer comme ça si facilement sans que je ne fasse rien ou presque du tout sans que je réagisse sans que je t'engourdisse ni tente de t'expulser. [...] Je dis : je suis le corps oui. Madame-le-corps même si tu veux [...]³ ». Ensuite, dans un long passage, le vocabulaire scientifique qui accompagne sa description permet une esthétisation et une poétisation accentuant la mise en détail de l'encéphale.

III.1.2.1. IRM

Commencer ce troisième chapitre par le « système nerveux central⁴ » nous permet d'entrer dans la tête de Chloé avant de descendre dans son corps en suivant les réseaux lymphatiques qui nous conduisent aux autres organes de choix. Ainsi, nous établissons une cartographie intérieure en voyageant dans son écriture. Tout se passe comme si le texte était pour Delaume une table d'opération, un laboratoire chirurgical où radiographies, échographies et IRM sont omniprésentes⁵. Un passage, sur lequel nous allons nous attarder, est particulièrement révélateur :

Loge osseuse je suis orpheline **loge fibreuse** à cause d'un sale crime **premier méninge** oublions-le **dure-mère** scotomisons c'est un devoir **arachnoïde** un devoir **loge liquidienne** je me souviens **hémisphère** le médecin l'a dit **liquide cérébro-spinal** un

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 41.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ Gardons en tête que Chloé Delaume s'est inspirée des films *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) et *eXistenz* (1999) de David Cronenberg pour l'écriture de l'ouvrage *La Vanité des Somnambules* (voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse »). Percevoir un ancrage cinématographique dans le processus d'écriture de l'autrice nous servira dans le VI^e chapitre.

mensonge propre m'a proposé **sillon central** dans la BX familial mes très chers parents ont cramé **scissure de Rolando** ça sentait le caoutchouc et **scissure de Sylvius** le poulet grillé **lobe frontal** c'est plus plausible il faut l'avouer **lobe pariétal** la fiction est la seule **lobe temporal** assainissant réalité **lobe occipital** affabulette à cérébrer **gyrus cingulaire** trauma initial : données effacées. Substitution lésions accident option B402 annule et remplace cliquer pour sauvegarder. **Hippocampe** comme le choc s'arrime l'asphalte **lobule parocentral** comme ma voix s'est tant écorchée **quadrilète** comme les flammes grisent trop tard **corps calleux** comme j'en tremble encore c'est un fait **fornix** exclamations pointées c'est un signe indigent érigé phallocrate **commissure blanche antérieure** bâton point chiffres et lettres la lourdeur caractère braille en recto-verso **capsule externe** je suis orpheline **capsule interne** la tête de papa tapota au pare-brise **noyaux gris centraux** le stimulus a changé **striatum** le stimulus est modifié **noyaux lenticaire** réactivité enclenchée **noyau caudé** atteinte de l'objectif final dans quinze secondes **pallidum** pulsions vitales en danger **paléo-striatum** pulsions vitales terminées **hypothalamus** hors service merci d'utiliser l'escalier durant la période des travaux.¹

Afin de visualiser au mieux les termes scientifiques identifiés en gras par Delaume, nous proposons quelques schémas anatomiques du cerveau (fig. 2, 3 et 4) dans le but de nous faire une idée de la représentation et de la localisation des zones mentionnées. Le premier schéma offre une vue d'ensemble des différentes zones cérébrales (fig. 2) :



Figure 2 : Cerveau – IRM, sagittal, anatomie en coupe du cerveau, <https://bit.ly/3Dmgk8j>.

¹ *Ibid.*, p.45-46. Mise en gras effective dans le texte original.

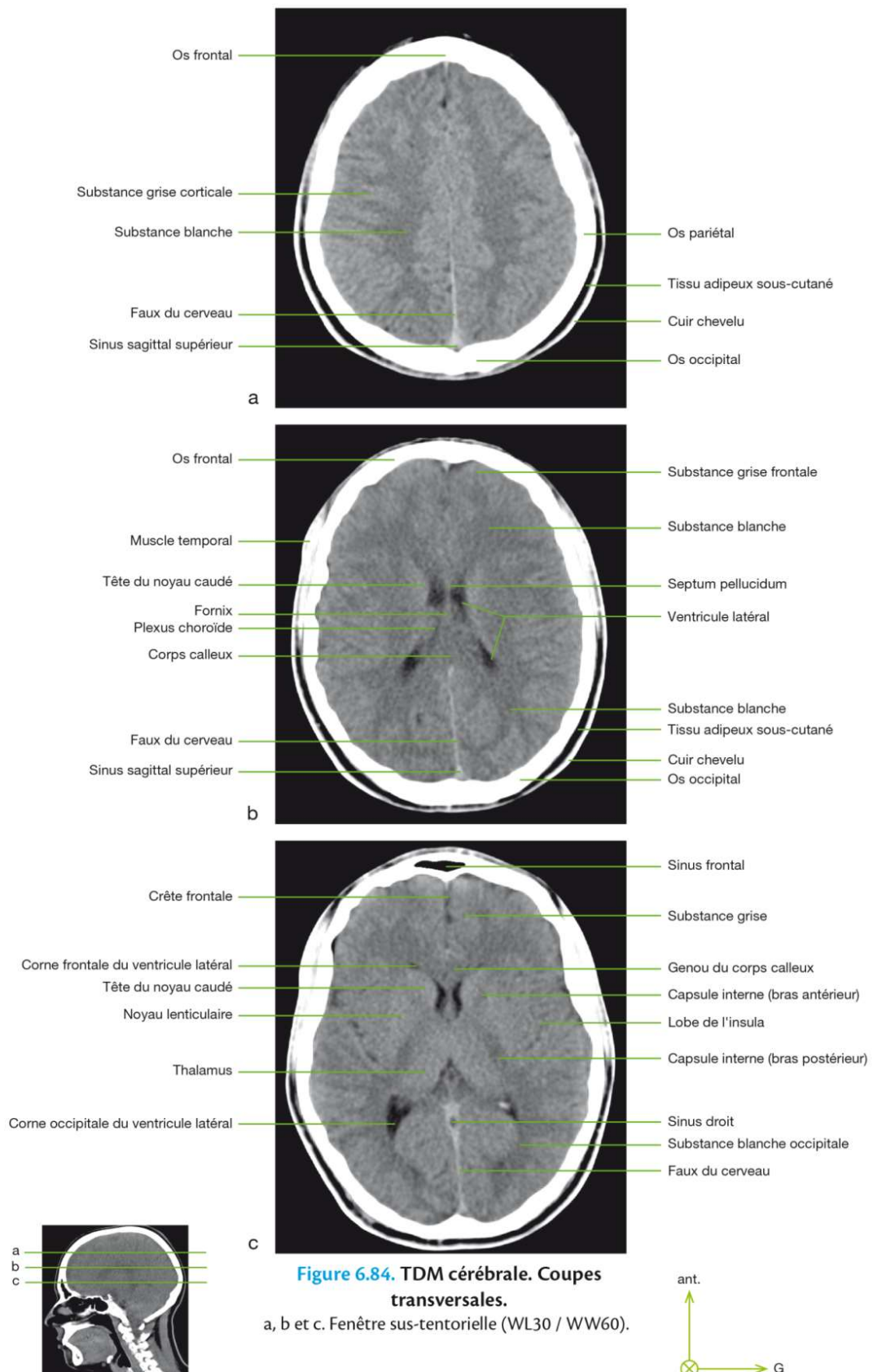


Figure 3 : Jean-Philippe DILLESEGER, « Coupes transversales du cerveau », *Atlas d'anatomie générale et radiologique : avec banque d'images en ligne*, Paris, Elsevier Masson, 2019, <https://bit.ly/3gv5bsN>.

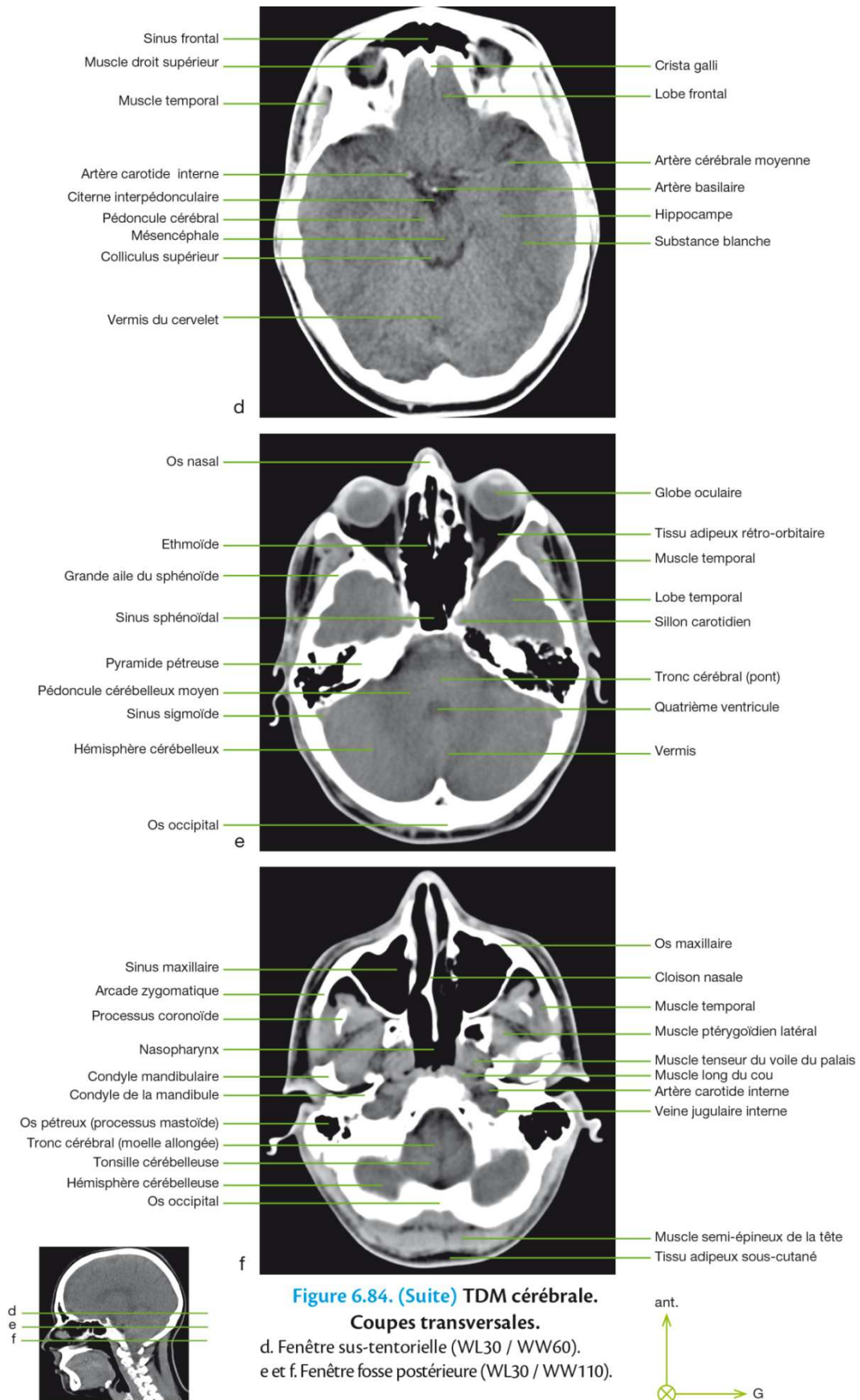


Figure 4 : Jean-Philippe DILLESEGER, « Coupes transversales du cerveau », *Atlas d'anatomie générale et radiologique : avec banque d'images en ligne*, Paris, Elsevier Masson, 2019, <https://bit.ly/3gv5bsN>.

Nous retrouvons plusieurs zones que nous pouvons visualiser et localiser, comme la dure-mère, l'arachnoïde, etc. Nous aurions pu croire que le choix des mots dans la citation extraite possédait un ordre précis ou une logique propre, mais il semblerait qu'il s'est fait aléatoirement. Les imageries qui suivent nous permettent d'appréhender plus en détail ces zones à travers une approche esthétisante permise par le rendu de captation d'IRM qui apparaît comme une suite photographique composée de deux triptyques (ou comme un diptyque tripartite) offrant un point de vue fixe sur la forme du crâne révélant les zones par contraste au fur et à mesure.

Les images permettent d'appréhender de manière détaillée la présentation des zones du cerveau et de commencer à l'analyser en en dressant une carte géographique imaginaire. Elles constituent donc un premier accès à la cartographie fictive et organique que nous allons étudier.

À présent que nous possédons une représentation visuelle et légendée nous permettant de saisir les termes scientifiques employés par Delaume, nous pouvons nous intéresser au détournement poétique qu'en fait l'écrivaine. Nous sommes métaphoriquement immergés dans la tête de Chloé. Le recours aux imageries par résonance magnétique redouble ce sentiment d'immersion. La contamination du texte par un idiomme propre à l'anatomie recèle plusieurs fonctions.

III.1.2.2. Autofiction scientifique

Tout d'abord, science et fiction se mêlent. Delaume présente un mélange des genres au sein d'un récit de soi. La collection de termes scientifiques et techniques, lui permet de se fictionnaliser. Relevons tout d'abord la « scissure de Sylvius ». Derrière ce sillon parcourant la surface latérale du cerveau, nous entendons « Sylvain », le nom français que son père adopta pour faire taire ses racines libanaises. Derrière « scissure » résonne le terme *scission*. Le père est donc convoqué à travers l'image de la séparation. Une rupture latente est présente entre la narratrice et son père. Relevons également « dure-mère ». Il s'agit d'une membrane fibreuse, dure et rigide qui entoure le cerveau. D'un point de vue littéraire et métaphorique, c'est une manière de rendre présente la mère, de la convoquer à son tour. Si Delaume choisit de recourir à la zone nommée *dure-mère* plutôt que celle appelée *pie-mère* (qui est une fine lame de tissu tapissant la surface externe du système nerveux), ce n'est pas un hasard : elle décrit dans ce même mouvement le fait que d'une part la mère est dure (intransigeante), et d'autre part, qu'elle est forte (elle résiste aux violences du père). La mère est donc, malgré tout, valorisée, au détriment du père.

Attardons-nous également sur le terme « arachnoïde ». L'arachnoïde est une fine enveloppe qui entoure le cerveau, le cervelet et la moelle épinière, elle est comprise entre la dure-mère et la pie-mère et toutes trois forment les méninges. Le terme évoque l'image des arachnides. Pourquoi faire intervenir cette représentation ? S'agit-il d'une nouvelle référence à la mythologie hellène à travers la convocation du mythe d'Arachné¹ ? Est-ce pour induire une forme de dégoût ? Serait-ce en ce sens une figure repoussoir ? Ou bien encore est-ce pour créer un sentiment de mort, de sexualité, de maternité, voire des trois confondues (pensons, entre autres, à la sculpture *Maman*² de Louise Bourgeois) ? Le terme est placé entre l'image de la mère et le devoir, donc l'obligation, la contrainte. Delaume fait-elle une allusion au devoir conjugal, au viol³ ? Faut-il donc y voir un propos féministe ? Faut-il également percevoir, à travers l'araignée et l'imaginaire de la toile et des fils⁴, un rapport à la mémoire puisqu'il s'agit d'oublier (pensons, entre autres, à l'installation artistique *On Air* de Tomas Saraceno⁵ ou encore

¹ Selon Anne Creissels : « Arachné, pour avoir osé revendiquer son autonomie et un savoir-faire dans l'art du tissage au moins égal à celui d'Athéna, se trouve transformée en araignée. Parce qu'elle se pose en rivale des dieux, elle peut être vue comme une figure de l'artiste créateur. En cherchant à sortir de sa condition (de femme mortelle), elle manifeste la volonté d'échapper à un certain déterminisme, de remettre en question aussi certains fondements. Si ce défi relève pour les Grecs de l'hybris, ou excès d'orgueil, nécessairement sanctionné par les dieux, il pourrait aussi désigner, décontextualisé par un regard contemporain, la difficulté qu'il y a à s'affirmer en tant que sujet, en tant qu'artiste et a fortiori en tant qu'artiste femme. » Derrière la figure d'Arachné, « s'affirment précisément des stratégies paradoxales de figuration et de résistance ». Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 71.

² *Maman*, sculpture de l'artiste plasticienne Louise BOURGEOIS, dédiée à la mère de l'artiste prenant la forme d'une araignée géante, 1999. À ce propos Anne Creissels explique : « Énormes et menaçantes, les araignées de Louise Bourgeois (une série de sculptures débutée dans les années 1990) génèrent elles aussi un rapport à l'œuvre impliquant le corps. La figure de l'araignée (bien qu'investie par Louise Bourgeois d'une valeur positive et de qualités maternelles) cristallise des peurs enfantines, protectrice et terrifiante à la fois, fascinante et répugnante. Le grossissement de l'insecte met clairement le spectateur en position d'enfant et procède plus largement à une forme d'inversion des rôles. Le spectateur est rendu petit, rampant, animal, comme traqué par des bêtes plus grosses que lui. Le changement d'échelle et de place, que ces œuvres imposent, entraîne une perception différente du corps et de l'identité. » Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 81-82.

³ Nous nous référons aux recherches réalisées, entre autres, par Daniel BORRILLO (*Le droit des sexualités*, Paris, Éditions PUF, 2009 ; avec Éric FASSIN, *Au-delà du mariage*, in *Contemporary French Civilisation Journal*, vol. 39, n°3, 2014 ; *La famille par contrat*, Paris, Éditions PUF, 2018 ; *Disposer de son corps : un droit encore à conquérir*, Paris, Éditions Textuel, 2019), Éric FASSIN (*Liberté, égalité, sexualités : actualité politique des questions sexuelles*, Paris, Éditions 10/18, 2004 ; *Discriminations : pratiques, savoirs, politiques*, Paris, Éditions La Documentation Française, 2008 ; *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions EHESS, 2009 ; *Reproduire le genre*, Paris, Éditions BPI, 2010 ; *Homme, femme, quelle différence ? La théorie du genre en débat*, Paris, Éditions Salvator, 2011), Colette GUILLAUMIN (*Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Éditions iXe, 2016), Paul Beatriz PRECIADO (*Manifeste contra-sexuel*, Paris, Éditions Diable Vauvert, 2011 ; *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008), qui ont remis en question la notion de « devoir conjugal » pour la définir comme un viol systémique légitimé par l'État.

⁴ Voir également Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

⁵ Tomas SARACENO, exposition *On Air*, Palais de Tokyo, Paris, 2018.

le film *Spider* de David Cronenberg¹) ? S'agit-il de tisser (en filant la métaphore de l'araignée) une autre histoire, puisque la mort des parents apparaît ici dans un accident de voiture (qui relève de la fiction, pour ne pas dire du « mensonge » en reprenant le vocable de l'écrivaine) ?

La fiction est d'ailleurs pour Delaume « la seule assainissant la réalité ». « Assainissant » qui résonne comme *assassinant* est renforcé par l'emploi du terme après celui de « crime » et la description de la mort des parents « cramés ». La fiction est également redoublée par l'usage de « affabulette », composé de *affabuler*, raconter des histoires, et du suffixe *-ette* charriant la notion de petitesse. Le néologisme « affabulette », signifiant ainsi le fait de raconter des petites histoires, est à entendre autant dans un sens quantitatif, celui de brièveté, que qualitatif, celui de mensonge sans importance. Une dialectique de la vérité se fait jour entre le mensonge et l'aveu à travers la phrase : « c'est plus plausible il faut l'avouer ». La phrase résonne dans un double sens. D'abord comme un constat, nous pouvons réécrire : *il est plus plausible que l'odeur ressemble à celle du poulet grillé qu'à celle du caoutchouc*. Ensuite comme un ordre : *ce n'est plus possible, il faut avouer !* Mais si la fiction assainit la réalité, elle permet aussi de se l'approprier. Ici, il s'agit de rendre sain le malsain, de refaire l'histoire, de substituer l'accident au crime. Il est question de se raconter de nouveau à travers un événement plus permmissible en remplaçant le suffixe *-cide* (le meurtre) par un *-ible* (la possibilité) au sens et au son plus doux. D'extraire l'acidité en bouche pour ne garder qu'une rondeur, une bulle, une forme à peine transformée, une affabulette, un petit mensonge sans importance. Il s'agit de refaire l'histoire de façon plus acceptable. De tenter de se loger, de se nicher dans la loge osseuse ou fibreuse, peu importe laquelle du moment que son enveloppe soit protectrice et l'histoire recevable. L'orpheline, dont l'assonance fait un écho avec le terme « crime », essaie de trouver refuge en chantonnant l'évènement, rendu par le fait même anodin, sur un air enfantin² (« loge osseuse je suis orpheline / loge fibreuse à cause d'un sale crime³ »). À l'image de la loge encerclant l'enfant (« loge osseuse » et « loge fibreuse »), convoquée à deux reprises, correspond celle de l'utérus. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de renaître, de se donner naissance à soi-même par la fiction, et dans ce cas la fiction technicisée est comparable à une ectogenèse. Dès lors, l'autofiction est semblable à un utérus artificiel et à une forme de clonage licite.

¹ David CRONENBERG (réalisateur), *Spider*, 2002, 98 minutes.

² Le rythme de la phrase rappelle l'air de « Un, deux, trois, nous irons au bois. Quatre, cinq, six, cueillir des cerises ».

³ La mise en gras et le soulignement a été effectué par nos soins.

Du fait qu'un langage technique y interfère avec un langage narratif, le texte est inclassable. Il n'est ni une narration, ni un manuel d'anatomie. L'extrait est autonome et contraste avec le reste du livre. C'est l'unique passage où l'auteurice use de la mise en gras pour créer une syncope. Nous avons affaire à un système nerveux central sur lequel des zooms sont effectués afin de l'étudier. Chloé se livre ici à une autopsie. La sienne ? Le texte se dote d'un caractère objectif et technique renvoyant à l'univers médical. Il inscrit donc les lecteurs dans l'univers d'un centre d'imageries numériques. Nous pénétrons à la fois dans un laboratoire de neurosciences¹ et dans la tête de Chloé. L'écrivaine met en place une littérature encéphalique. Comme pour briser le langage littéraire, elle se risque à faire émerger chez le lectorat un authentique trouble, une sensation de fêlure. Dès lors, tout le processus de subjectivation des perceptions visuelles est troublé par un apparent réalisme objectivant l'encéphale et par l'impression d'une double perception superposée (anatomique et narrative). Durant la lecture, se forme l'impression de la présence d'images d'IRM venant syncoper les images narratives.

Parce que Chloé Delaume intervient dans son propre rôle, son écriture touche au paradoxe du personnage principal dont le rôle est à la fois à l'intérieur (elle habite son personnage) et à la fois en dehors (comme un rôle qu'elle joue). En jouant sur le fait d'être dans sa tête, le texte prend à rebours l'habituel procédé littéraire : le personnage de fiction vient visiter son *moi*. Chloé Delaume se dégage d'une intimité supposée entretenue avec son *moi* par l'absence de complicité en recourant au vocabulaire froid de la neuroscience, jouant l'objectivation contre la subjectivation. L'expérience minimale par laquelle la visiteuse du moi va d'abord occuper l'intérieur de son corps est celle de sa tête – son cerveau – et donc également de sa vision, puisqu'elle s'ausculte. Elle apprend à contrôler son cerveau – et peut-être ses pensées – par une récitation propre au ton d'apprentissage. C'est donc au travers d'une description neurologique qu'elle accède à ses sensations.

Le conflit qui s'engage alors entre son moi encéphalique et son moi subjectivable illustre les tensions liées au point de vue : d'un côté un point de vue hyper réaliste (scientifique) qui est l'exacte reproduction du réel, et d'un autre une re-présentation (sensorielle) de ce qui est saisi par le sujet, donc de ce qu'il recode. Delaume renverse le processus de construction identitaire tout en jouant avec les pratiques d'écriture traditionnelles du point de vue. Elle s'interroge sur la manière dont une écrivaine/artiste peut se retrouver avec elle-même au travers des différentes incarnations qu'elle produit mais aussi dans la discontinuité induite par le dispositif littéraire.

¹ Voir Gabriella BANDURA, *Littérature et cognition. Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, thèse sous la direction de Pierre BAYARD et Tímea GYIMESI, (Université Paris VIII et Université de Szeged), 2017.

Delaume semble se percevoir de l'extérieur par grâce au recours de l'imagerie par résonance magnétique (IRM) qui permet d'explorer avec précision l'intérieur de son corps. Son travail littéraire se lit comme un écho au travail plastique de Mona Hatoum, *Corps étranger*, une installation vidéo de 1994 (fig. 5, 6 et 7) :



Figure 5 : Mona HATOUM, *Corps étranger*, installation, 1994.

III.1.2.3. S'étrangéifier

L'œuvre consiste en une enceinte cylindrique dans laquelle le spectateur peut s'introduire. Comme nous le voyons sur les images qui suivent, un écran de forme circulaire est installé au sol sur lequel est projetée une scanographie de la gorge de l'artiste. L'intérieur du corps est ainsi exposé offrant une imagerie d'ordre scientifico-médicale. L'image coloscopique reproduit à grande échelle une petite partie du corps. Le public se tient alors debout sur l'image démesurément agrandie de la gorge de l'artiste dont les images mouvantes montrent le parcours de la sonde descendant dans le larynx. L'artiste s'entoure de personnel médical afin de révéler son intérieur sur écran plasma. Le concept de corps-laboratoire se comprend ici à travers la réappropriation de techniques et de matériel médicaux utilisés sur son propre corps afin de voir ce qui ne peut habituellement l'être. Hatoum montre son corps comme un tout organique, dont les zones les plus enfouies peuvent finalement être perçues comme autonomes :



Figure 6 : Mona HATOUM, *Corps étranger*, installation, 1994.

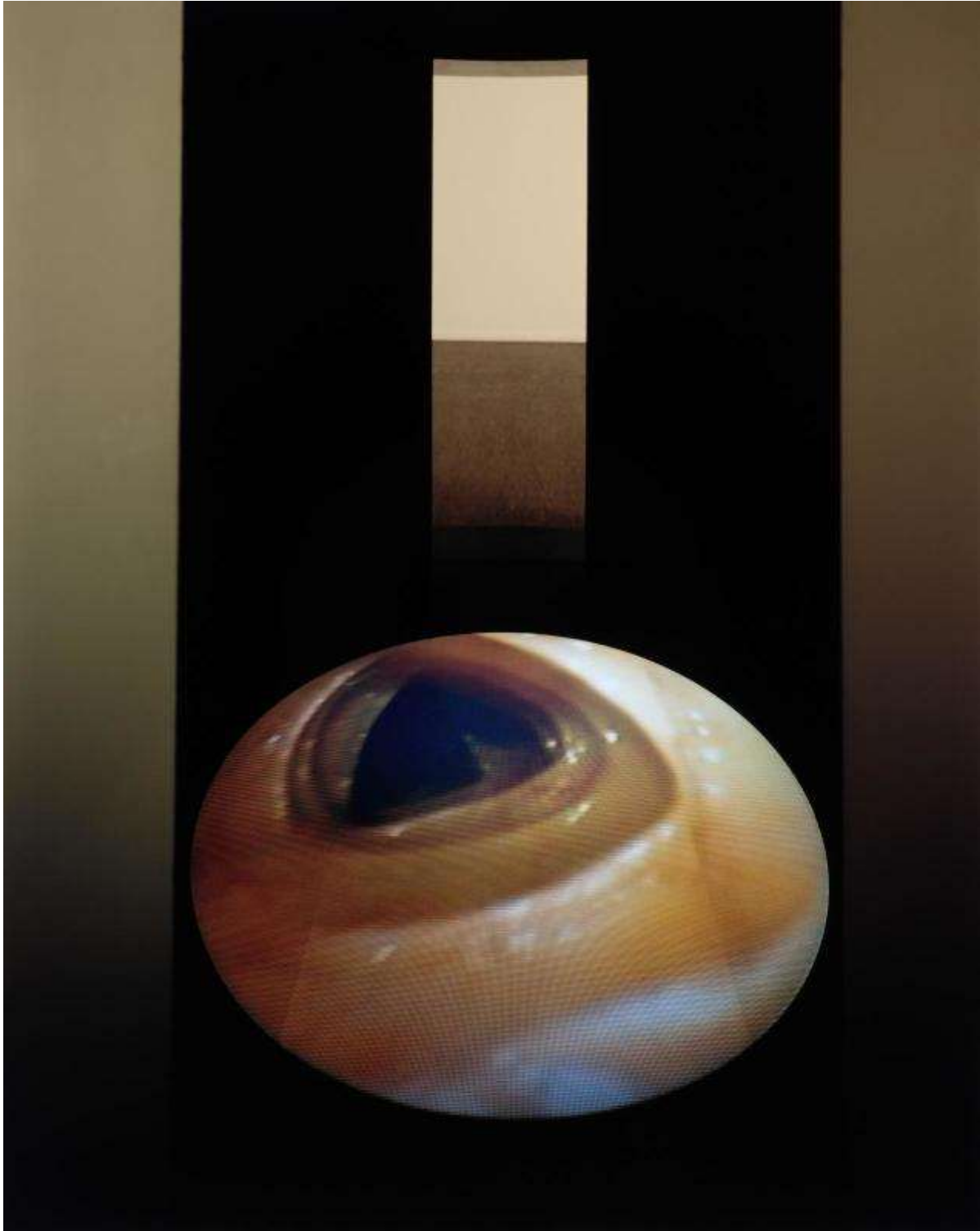


Figure 7 : Mona HATOUM, *Corps étranger*, installation, 1994.

La référence à Hatoum¹ nous permet de nous intéresser aux différents processus de représentation d'exposition du corps. Littéraires chez Delaume, imagés chez Hatoum, ces deux

¹ Anne Creissels explique : « L'installation vidéo de Mona Hatoum *Corps étranger* a été conçue à l'occasion de l'exposition monographique présentée en 1994 au musée national d'Art moderne. Des images de la surface, des orifices et de l'intérieur du corps de l'artiste sont projetées en boucle au sol d'une cellule circulaire dans laquelle

processus convergent vers une même représentation, celle de l'intériorité de son propre corps¹ afin d'accéder à des zones qui semblent a priori impossible. Par la caméra mouvante pour l'une et par la mention de zones diverses pour l'autre, les deux artistes invitent à penser le corps comme un lieu à parcourir. Dès lors, la découverte de l'intériorité du corps se fait par une invitation à l'immersion, au déplacement et donc au voyage pour s'approcher des paysages corporels. Autant dans l'ouvrage de Delaume que dans l'œuvre de Hatoum, on est immergé à l'intérieur de l'organisme. Les deux œuvres reconfigurent les notions de point de vue. Delaume se livre à une sorte d'expérience réflexive : une expérience qui offre à la vue une reproduction extérieure de soi. Ainsi, elle met en acte la phrase d'Artaud : « L'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations² ».

III.1.3. Méta

Sous le brouillage de l'homogénéité de la voix narrative delaumienne qui, dans un premier temps, semble n'être qu'un phénomène syntaxique, se cache une *opération* énonciative dont l'enjeu dépasse celui du cadre de la forme.

III.1.3.1. Métalepse

D'abord figure de rhétorique, puis procédé narratif défini par Gérard Genette, la métalepse se comprend comme l'intrusion d'un texte métatextuel. La construction stylistique, présente dans l'extrait, est double. D'une part, la métalepse agit entre les lecteurs et l'univers diégétique, du fait que Chloé Delaume est à la fois la personne (l'autrice) et le personnage (de

le spectateur est invité à entrer par deux portes étroites. Là, ce dernier se trouve confronté à des images et des sons, habituellement imperceptibles, provenant de l'intérieur du corps et rendus sensibles par les méthodes d'exploration médicale utilisées (endoscopie, échographie...). Il choisit alors de rester sur la bordure périphérique à l'image ou d'occuper le centre, devenant ainsi support de la projection. [...] On a du reste proposé de voir *Corps étranger* tel "un petit théâtre médical", et sans doute l'installation renvoie-t-elle, par son dispositif, aux amphithéâtres d'anatomie du XVII^e siècle. L'ouverture au-delà des limites supposées du corps, en générant une complexité nouvelle, ramène aussi le corps humain à sa seule corporéité, à son irréductible altérité. *Corps étranger* établit de manière très claire l'analogie entre altérité et intériorité ainsi que l'opposition entre intérieur et extérieur, la tour constituant une enveloppe construite, de forme géométrique, à l'intérieur de laquelle circule un flux d'images et de matières difficilement identifiables. » Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, *op. cit.*, p. 39-42.

¹ Ce serait finalement l'idée d'habiter avec Chloé Delaume, chez elle, dans sa tête qui sous-tend cette recherche. Cette dimension fait inévitablement penser à certaines artistes telles que Lygia Clark (et plus spécifiquement son installation *A casa é o corpo – La maison est le corps*, 1968), Niki de Saint Phalle (*Elle – une cathédrale*, 1966), Louise Bourgeois (*The Cells – Les Cellules*, 1980-2000), Jeanne Susplugas (*La maison malade*, 1999), Tracey Emin (*My bed*, 1998).

² Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, *op.cit.*, p.76.

sa fiction). D'autre part, une métalepse rhétorique émerge au sein de ce récit puisqu'il y a une communication concomitante entre les deux niveaux langagiers : ils ont pris connaissance l'un de l'autre et peuvent s'observer. Il s'agit de faire un point sur la dynamique scripturale et de cerner la nature du dédoublement à la lueur du concept de métalepse. La scission discursive permet d'encadrer les mots. Ils se retrouvent à la fois exhibés et inhibés, ce qui favorise un entretien intimiste au sein de l'œuvre de Delaume. La double énonciation, métalepse à l'œuvre, agit comme un forceps de subjectivation. Le discours dialogique (Mikhaïl Bakhtine), autodialogique (Jacqueline Authier-Revuz) ou encore dialogique intralocutif (Jacques Bres¹), parcourt tout l'œuvre de l'écrivaine. À travers une mise en scène visuelle – telle que la mise en gras de certains mots dans l'extrait ci-dessus et la mise en italique, ou une contamination plus latente telle que l'intertextualité et notamment la référence aux comptines – il est impossible de parcourir un écrit de Delaume sans s'apercevoir de ce *dia-logos*.

III.1.3.2. Méta-texte

L'ironie qui se dégage de l'extrait est due au décalage entre le fond (la gravité de la scène, l'accident mortel) et la forme (la nature des formulations rythmées, reprenant l'aspect des jeux enfantins durant la récréation telles des rondes aux refrains amusants, qui contrastent avec et auxquelles s'ajoute un lexique neuronal). Ce décalage contredit l'émotion de la lectrice. L'incompréhension crée une interférence au sein de laquelle vient se loger l'ironie. Ce parasitage mis en scène est là pour interroger la fictionnalisation. Ce procédé ouvre une porte permettant de se glisser dans la tête de Chloé Delaume et d'interroger dans un même

¹ Pour une réflexion approfondie sur l'usage de ces termes, nous renvoyons à l'article « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique » de Jacques Bres. Le chercheur écrit : « Il me semble que, à la lecture des textes de Bakhtine, on puisse définir le dialogique comme l'orientation de tout énoncé (au sens précédemment explicité), constitutive et au principe de sa production, vers des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet de discours, et vers la réponse qu'il sollicite. Cette double orientation déterminante, vers l'amont et vers l'aval, se réalise comme interaction elle-même double :

- le locuteur, dans sa saisie d'un objet, rencontre les discours précédemment tenus par d'autres sur ce même objet, discours avec lesquels il ne peut manquer d'entrer en interaction.
- le locuteur s'adresse à un interlocuteur sur la compréhension-réponse duquel il ne cesse d'anticiper, tant dans le monologal que dans le dialogal.

On a tendance actuellement à parler de dialogisme interdiscursif, pour le premier type d'interaction ; et de dialogisme interlocutif, pour le second. On n'oubliera pas de signaler un troisième type d'interaction dialogique, que Bakhtine ne mentionne qu'incidemment : « les rapports de dialogue entre le sujet parlant et sa propre parole », qu'Authier appelle autodialogisme, et que je propose de nommer dialogisme intralocutif. Le locuteur est son premier interlocuteur dans le processus de l'auto- réception : la production de sa parole se fait constamment en interaction avec ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est en train de dire, et avec ce qu'il a à dire ». Jacques BRES, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique » in *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, Éditions De Boeck-Duculot, p. 47-62.

mouvement la science et la fiction : jusqu' où la science est-elle exempte de fiction ? L'emploi d'un registre scientifique permet de montrer que la science peut relever de la fiction. Créant un méta-texte, ce langage de spécialiste est tourné en dérision et détourné de ses fonctions initiales puisque l'écrivaine y a recours pour se transformer. En s'auscultant, en identifiant et nommant chaque partie de son cerveau, elle témoigne d'une certaine volonté de véracité, lui conférant un crédit certain. Ce jeu intime qu'elle entretient avec elle-même lui permet de se livrer à la fiction : en faisant croire à un discours scientifique, son récit acquiert une valeur véridique. En somme, elle fictionnalise la science pour faire croire à une défictionnalisation de sa narration.

Delaume se joue également de ses lecteurs, conditionnés par le sens commun à considérer le registre scientifique comme étant plus sérieux et légitime que les autres. Elle invite alors à interroger la fiction dans un sens large en s'amusant avec les normes de communication. Son écriture est dotée d'un ton ironique, joueur mais aussi corrosif. Le méta-texte surgit là où le lectorat ne l'attend pas, tel un parasitage venant troubler la lecture en malmenant la linéarité de la phrase. Dès lors, il semble que l'intérêt de Delaume pour un *dia-logos* se justifie par le décalage qu'il crée en interrompant la proposition principale. Ces insertions, effectuant un dédoublement de l'énonciation, empêchent la lectrice de se maintenir à un seul niveau de lecture, créant une énonciation trouble, au registre corrompu.

Le dédoublement énonciatif instaure à la fois une distance entre l'énoncé et sa locutrice, une complicité entre la locutrice et ses lecteurs, ainsi qu'un effort de subjectivation de la part de la locutrice elle-même. En effet, Delaume oscille entre l'utilisation d'un *je-personnage*, à savoir une narratrice homodiégétique, et le recours à un *je-narrateur*, c'est-à-dire une narratrice extradiégétique. La complexité de l'œuvre delaumienne remet en question la binarité, mais il nous faut déjà la saisir en tant que telle avant d'en montrer le dépassement. Car, bien que l'univocité du fil narratif soit altérée, il semble que l'acte d'écriture central soit ici de troubler le processus d'énonciation dans son ensemble. Si nous sentons poindre une résistance de l'œuvre de Delaume à la bipartition, c'est parce que l'autofiction qu'elle met en place dévoile un travail sur l'identité. Identité tout d'abord d'artiste, de narratrice et de personnage principal, avant de devenir civile. Nous devinons l'importance du dispositif énonciatif qu'il nous faut mesurer à l'aune d'une construction identitaire double : à savoir une identité performative et performée : dans le premier cas, qui se construit pour devenir tel, et, dans le second cas, qui relève d'une performance artistique.

III.1.3.3. Performer le quotidien

Bien que nous étudierons plus spécifiquement les performances de Delaume au sein de la troisième partie, nous pouvons d'ores et déjà pointer la polysémie du terme *performance* sur laquelle nous revenons au sein de notre article « L'autofiction, un genre performatif¹ ». Nous y analysons la relation d'imbrication de la *performance* et de la *performativité*. Dès lors, en pensant conjointement *performance* et *performativité*, le génitif *performance* indique à la fois le caractère de performance appartenant à l'écriture, la performance comme étant l'acte d'écrire et la performativité de l'écriture.

Ainsi, nous défendons la thèse que l'autofiction est, dès ses débuts, performative. Dire que l'autofiction est performative consiste à penser que l'écriture est associée à l'évènement mis en narration. La performativité intrinsèque à l'autofiction participe de sa propre mise en abyme puisqu'elle construit le récit autofictionnel au cœur de sa pratique littéraire. Écrire c'est performer le *Je* quand bien même il est en partie fictionnel. Nous analysons dans l'autofiction delaumienne le fait que l'autrice se crée elle-même à travers son écriture (ce qui est différent dans le roman et l'autobiographie), et nous nous demandons, dans le cas de l'autofiction, si on ne s'attend pas à ce qu'elle fonctionne comme une caractéristique intérieure qui pourrait se révéler au lecteur, une attente qui finit donc par produire le phénomène attendu.

Selon nous, la performativité de l'autofiction se configure grâce à deux aspects : la métalepse et la répétition qui produit un effet de naturalisation. Si l'autofiction est performative, elle constitue l'identité qu'elle est censée exprimer ou révéler. Dès lors, l'autofiction ne peut être ni vraie, ni fausse. Ainsi, faire performance en littérature signifie se servir de dispositifs performatifs. Chez Chloé Delaume, la métalepse s'inscrit comme un procédé visant à subvertir l'apparente simplicité de l'énonciation. Le méta-texte crée une mise en abyme de l'altérité qui se pense au travers d'une démultiplication du sujet delaumien.

III.1.4. Pensée insulaire

¹ Eugénie PERON-DOUTE, « L'autofiction, un genre performatif », in *Symbolon*, vol. XXII, 2021, <https://bit.ly/3eSK6ba>.

La technicité médicale dégageant le corps de ses affects nous invite à pénétrer dans une dimension technologique, comme un « bug¹ » se produisant à la lecture. Le sentiment est renforcé par le champ lexical des *cyber* technologies : « données effacées », « annule et remplace », « cliquer pour sauvegarder ». À ce lexique prosaïque, s'ajoute un autre, métaphorique, en accentuant l'effet : « option B402 » peut s'entendre comme un raccourci clavier, de même, à travers la terminologie « noyau caudé » (d'origine télencéphalique, il est l'un des trois principaux composants des ganglions) s'entend le *code*, la *codification* informatique. De plus, le motif est complété par une allusion à l'ingénierie aérospatiale : « réactivité enclenchée », « atteinte de l'objectif final dans quinze secondes ». Le rythme induit cadence le tempo propre à un décollage. L'image phallique de la fusée est aussitôt abattue, par sa mise « en danger » et sa mise à mort (par les termes « terminées » et « hors service »). Le « signe indigent érigé phallocrate » est hors d'usage, hors d'état de nuire. Nous retrouvons une fois de plus les pensées féministes imbibant l'écriture de Chloé Delaume, proches d'une certaine forme de violence ironique manifestée notamment par Valérie Solanas. Le texte est scandé, haché, produisant une mise en abyme de la violence. À corps violenté, texte violenté. De la violence symbolique à celle effective propre au patriarcat dénoncé par Delaume, ainsi qu'aux corps explosés des parents correspond un texte explosé par les registres langagiers. Le texte est troublé, ce qui induit une absence de clarté et de fluidité. Il bégaye, faisant interférer plusieurs niveaux de lecture. Il est habité, ce qui crée une perception dialectique du corps : un point de vue subjectif (émotionnel) et un point de vue objectif (professionnel).

III.1.4.1. Bios-graphique

L'extrait nous invite à interroger la place de la science, du médical, des neurosciences et de l'anatomie au sein de la littérature. On en déduit que la littérature organique, littéralement la *bio-graphie*, se situe à la croisée de l'esthétique et de la biologie. Quelle place est consacrée à l'imaginaire biologique dans la création littéraire delaumienne ? Peut-on parler de médecine narrative, ou bien de narration médicale ? La question fut soulevée par Bruno Blanckeman qui décrit la littérature de l'extrême contemporain de la manière suivante :

Hésitant sur le choix du traitement (potion vitaminée ou bouillon de onze heures) comme du médecin (Schweitzer ou Mabuse), ses thérapeutes tantôt en diagnostiquent l'agonie, tantôt entendent lui administrer quelque cure de choc. Des légistes expertisent sa disparition : le roman français est mort depuis..., depuis... depuis...¹. Le service des urgences tente une réanimation : il est au plus mal, mais respire encore, voyez...² ; quelques

¹ En parlant des personnages de fiction, Delaume écrit : « c'est très rare qu'ils soient en transit dans le réel comme ça, il doit y avoir un bug ». DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 143.

spécialistes suspendent le glas des uns, le tensiomètre des autres : le roman se porte bien, il est au mieux de sa forme, lisez...³

1. Au choix : Jean-Paul Sartre, Honoré de Balzac, Chrétien de Troyes.

2. Au choix : Michel Houellebecq, Marie Darrieussecq, Laurent Mauvignier.

3. Au choix : Jean Échenoz, Pierre Michon, Pascal Quignard.¹

La comparaison de la littérature contemporaine avec le milieu médical est saisissante. Alors qu'utiliser l'univers médical dans un texte (Delaume) et utiliser la métaphore médicale pour parler du champ littéraire (Blanckeman) sont deux choses différentes, les deux registres se recoupent pourtant et nous permettent de penser la représentation du corps-laboratoire dans les écritures du Je issue de l'univers médical.

Penser la littérature comme posologie est peut-être la démarche que nous devons accomplir, dans le sillage de Blanckeman, afin de mieux cerner l'œuvre delaumienne. En effet, le rapport entre littérature delaumienne et milieu médical ne réside pas dans l'interrogation de la maladie ni l'exercice médical à travers une œuvre de fiction, mais concerne la métaphorisation de ce milieu. Par l'esthétisation du médical, Delaume se réapproprie une pratique qui lui est aliénée. Le vocabulaire de spécialistes employé par l'écrivaine, qui peut être qualifié d'étrange par les novices, ressortit finalement à la poésie. Delaume assemble ce qui souvent a été séparé, c'est-à-dire la connaissance scientifique et l'expérience esthétique, afin de sortir du cadre cognitif pour mettre en place une émotion. Connaître les zones du système nerveux central d'un point de vue scientifique, et s'émouvoir de leur image et de leur nom sont deux attitudes différentes. Les chirurgiens ou les médecins qui accompagnent d'ordinaire la lecture des IRM ainsi que les chercheurs qui décortiquent ces zones n'ont pas pour but d'offrir une expérience esthétique, seulement de délivrer des informations scientifiques.

III.1.4.2. Imagerie

Il ne faut pas perdre de vue que derrière l'esthétisme anatomique, l'extrait constitue également une forme de déréalisation du corps et de transformation de celui-ci en une image. Il donne à lire le simulacre de la pensée, en tant qu'effet de conventions déterminant la façon dont nous avons appris à connaître le corps avec objectivité. Delaume indique que la représentation de ce que l'on pense être véritablement le corps est elle-même une construction culturelle. L'emprunt à la science anatomique s'accompagne également d'un jeu sur le corps devenu

¹ Bruno BLANCKEMAN, *Les Fictions singulières : études sur le roman français contemporain*, Paris, Éditions Prétexte, 2002, p. 5.

machine. Delaume s'appuie sur une vaste mythologie culturelle du corps, celle d'un corps biotechnologique, robotique.

Par l'intégration et la répétition du mensonge prescrit par le médecin et visant à transformer l'histoire du meurtre et du suicide parental en un accident de voiture, le cerveau de Chloé parvient à saturation – tel un *burn out* ou plus exactement un *bug* dans le système d'encodage d'informations : à la suite de la disparition de ces « données effacées », le cerveau est mis « hors service ». Le but de l'exposition des zones constitutives du système nerveux central n'est pas seulement d'offrir la vue de sillons, membranes ou encore de situations anatomiques diverses, mais bien d'opposer une représentation du corps émotionnel à une autre, scientifique, par la combinaison particulière d'une science fictionnalisée. C'est dans cet esprit que Delaume met en scène son cerveau.

Le prétendu réel est donné à voir à travers la surnormalisation de l'effacement émotionnel ne pouvant laisser l'individu indemne. À ce titre, l'extrait de Delaume constitue une approche singulière de l'influence de la technologie sur le corps et de l'obsolescence des catégories binaires telles que humain/non-humain, organisme/machine. Se rapprochant insensiblement de l'image du cyborg de Donna Haraway¹ sans toutefois se confondre avec elle (loin s'en faut), le propos de Delaume semble plutôt se situer dans la continuité d'une tradition qui allie savoir scientifique et stylisation artistique.

Par le recours à et le détournement *de* la représentation de l'imagerie médicale, Delaume révèle ses organes mais surtout, elle *se* révèle. En nommant les zones, elle les rend transparentes. Un jeu se met en place, par le choix de nommer certaines zones plus que d'autres. Ce choix est motivé par la révélation de soi, la mise en lumière du mensonge, et la transparence du vocabulaire scientifique qui devient un révélateur du vocabulaire intime, personnel, autofictif. Entre habiter son corps et habiter un espace au sein de celui-ci, Delaume se

¹ Donna HARAWAY, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon. Dans le *Manifeste Cyborg* (rédigé en 1984), la philosophe Donna Haraway développe une critique féministe de la science notamment liée aux (bio)technologies. Le cyborg est pris comme un mythe contemporain afin de repenser nos structures binaires telles que masculin/féminin, nature/culture, machine/organique, etc. dans le but de faire advenir une société qui soit tout à la fois féministe, décoloniale, écologique, anti-classiste et anti-spéciste. Le cyborg devient alors une image empruntée à la science-fiction, tant littéraire que cinématographique, pour rompre avec les identités aliénantes des dualismes. Dès lors, les technosciences sont envisagées comme un moyen de subversion. Haraway écrit : « Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman » (*In Manifeste Cyborg est autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007, p. 30). À rebours de l'image patriarcale, le cyborg devient chez Haraway un mythe progressiste et révolutionnaire pour conter notre condition et notre époque actuelle dans laquelle nous sommes déjà tou·te·s des hybrides que ce soit par ce que nous absorbons, par nos relations, par les prothèses médicales, ou encore par le fait que nous sommes théorisés et fabriqués socialement.

délocalise, donnant une impression cinématographique, l'on songe au film *Dans la peau de John Malkovich*¹ (1999), ou vidéographique, comme nous l'avons vu avec l'installation *Corps étranger* de l'artiste Mona Hatoum². Vouloir voir à l'intérieur de soi semble donc être un thème dont les différents supports artistiques (qu'ils soient cinématographique, plastiques, littéraires) se sont emparés.

III.1.4.3. Prothèse

La notion de corps et, qui plus est, celle de corps propre, apparaît bouleversée par l'irruption des technologies. Delaume explorera davantage l'idée avec son cycle *Corpus Simsi*, que nous étudierons dans la deuxième partie, puisqu'elle choisira d'habiter le *cyberespace* et n'aura ainsi plus besoin de corps au sens organique du terme. Dans le sillage de David Le Breton, Delaume considère que le corps ne constitue plus un *ego* mais un *alter ego*, à savoir une « prothèse d'un Moi³ ». En combinant Le Breton et Delaume, nous parlons d'une prothèse d'un Je. Dès lors, le recours à la technologie implique la reformulation de ce qui est compris comme corps. Pour l'instant, le fait de pénétrer sa propre tête nous amène à penser, en aval de Jean-Luc Nancy, que le corps est un hôte pouvant accueillir un intrus⁴. Ici, Delaume devient l'intruse d'elle-même, elle met en place une sorte d'étrangeté à travers un processus de dédoublement dans lequel le corps propre devient une zone à explorer.

En investissant sa propre tête, elle joue sur la porosité de l'étrangeté à soi et de la reconquête de soi. Le jeu se double d'un rapport ludique de l'échelle microscopique et macroscopique où les loges, les scissures ou encore les lobes deviennent des points de destination. L'hémisphère qui est convoqué renvoie d'ailleurs autant à l'hémisphère anatomique, c'est-à-dire la partie gauche ou droite du cerveau, qu'à l'hémisphère géographique, c'est-à-dire terrestre. Pénétrer sa tête est donc synonyme de voyage intérieur. Pourquoi pas ne pas lire les images des coupes transversales obtenues par résonance magnétique comme les cartes de territoires à explorer ? Par la description de l'organisme, Delaume met en place une sorte de récit d'errance visant à mieux se connaître, tant anatomiquement que psychiquement (idéellement). Le corps propre devient un vaste territoire d'exploration renversant le dehors et le dedans, détournant la notion de supplice (que nous avons étudiée plus spécifiquement en amont avec le traitement de la peau) : après la figure de l'écorchée, nous rencontrons ici la

¹ Spike JONZE (réalisateur), *Dans la peau de John Malkovich*, 1999, 112 minutes.

² Mona HATOUM, *Corps étranger*, installation, 1994.

³ David Le BRETON, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 1999.

⁴ Jean-Luc NANCY, *L'Intrus*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

figure de l'écartelée. En ce sens, Chloé est tiraillée entre connaissance et conquête de soi d'une part, et étrangeté à soi d'autre part. Dès lors, la métaphore du microcosme est heuristique, elle permet de penser l'imaginaire du corps et son traitement textuel. Chloé effectue un voyage au sein de son corps.

III.1.4.4. Îlots

Delaume joue avec la focalisation et le regard qu'elle porte sur son écriture. Ici, elle use plutôt d'une focalisation externe. Les zones du système nerveux central sont parachutées dans le texte afin d'entrecouper la narration. Son itinéraire, le déplacement de zone en zone, ne fait pas l'objet d'une contemplation de sa part. Dans l'extrait présenté, l'objectivité scientifique domine la subjectivation de l'observation. À moins de lire ces zones comme porteuses du souvenir constituant la narration, c'est-à-dire d'analyser le mouvement de l'une à l'autre comme un vecteur mémoriel. En ce sens, chaque zone soulignée en gras ferait émerger un sens modifié, transfiguré, à reconstituer. Par exemple, si nous isolons « **loge liquidienne** je me souviens » nous constatons que ces deux syntagmes (distingués par la mise en gras pour l'un) pris comme une unité fonctionnent en duo : de la « loge liquidienne » naît le « je me souviens ». Le souvenir émerge lorsque Chloé est située sur la zone. Elle semble ainsi créer des îlots épars.

Delaume reprend à son compte, tout en les détournant, deux traditions mêlant corps et voyage. Premièrement, celle de nommer la partie découverte (à travers une démarche géographique). Pensons aux médecins qui cartographiaient le corps dont les zones *découvertes* étaient nommées d'après leur propre nom, tels que Fallope qui *découvrit* les tubes utérins nommés *les trompes de Fallope*, reprenant l'image des explorateurs de continents. Le mouvement delaumien se pose comme l'exact contraire de cette démarche. Elle ne nomme pas les zones pour leur donner son identité. Mais c'est en partant de son identité qu'elle choisit les zones évoquées, comme lorsqu'elle mentionne « scissure de Sylvius » (nous l'avons dit précédemment, Sylvius se réfère à son père Sylvain). Deuxièmement, elle s'inspire également de la tradition plus spatiale et mécanique. Dans le sillage de Michel Deguy, qui rapprochait la première mission sur la lune de la première opération sur le cerveau¹, Delaume crée un espace sous-cutané dont l'ironie tourne en dérision la réflexivité : « **noyau caudé** atteinte de l'objectif

¹ « Nous entrerons dans le cerveau à peu près à la même époque atterrissant ainsi en nos deux satellites crâne et lune mais encore établis dans leur intervalle ne pouvant nous retourner nous-mêmes vivant le gant de peau de l'âme métaphorisant tout à notre approche occidentale peut-être (naguère en Amazonie le même transport, nomination les mêmes questions sur la race et l'incarnation [...]). » Michel DEGUY, *Figurations*, Paris, Éditions, 1969.

final dans quinze secondes ». Dès lors, Delaume utilise une focale endoscopique pour accéder à ses affects. À partir de là, elle donne à l'autofiction la forme d'une autoscopie. Pour reprendre les termes de Hugues Marchal, elle « trouve dans l'organique une image matérielle commode pour projeter [son] autoportrait [de] poète en sujet éclaté ou incertain¹ ». À travers l'espace physiologique, le texte poétique de Delaume cherche à questionner l'identité de l'autrice.

Ausculter sa propre tête signifie également voyager dans son inconscient en donnant à l'écriture les traits d'une narration discontinue propre à celle des rêves. Ce n'est pas seulement Boris Vian qui est convoqué dans *La Vanité des Somnambules*, mais également Henri Michaux. Pensons notamment à ses recueils *Lointain intérieur*² et *L'Espace du dedans*³. Ainsi, l'écrivaine écrit : « mon cerveau est méandres⁴ ». Sa pensée, ses rêves ou encore ses souvenirs sont complexes. Le mot se décline pour adopter la forme de méandres labyrinthiques tracés par l'écriture. Les courts paragraphes constituant chaque chant donnent le sentiment d'un réseau de galeries fermé sur lui-même dont l'issue paraît difficilement discernable, comme en attestent les titres des chants, par exemple : « La Treizième revient c'est encore la première⁵ ». L'ensemble de ce long poème en prose forme une structure d'éléments complexes dans laquelle il est possible de se perdre. L'image du labyrinthe modélise également l'intérieur du corps de Chloé. Le corps-laboratoire se mue alors en un dédale de salles organiques communicantes. De ce fait, le système nerveux, pensé de manière composite (pour reprendre l'image des îlots), nous amène à descendre un peu plus bas dans ce lacis corporel afin d'atteindre le système cardio-vasculaire et, notamment, le cœur.

III.2. Système cardio-vasculaire

Enfant, Delaume a été frappée en plein cœur, et alors que l'organe est effectivement important dans *La Vanité des Somnambules*, il est mentionné dans plusieurs de ses ouvrages et constitue le titre de celui publié en 2021, qui est incidemment son premier roman, *Le Cœur*

¹ Hugues MARCHAL, « Des voyages entre tradition et innovation : repères historiques et génériques », in Hugues MARCHAL et Anne SIMON (dir.), *Voyages intérieurs : Actes de la journée d'études du 18 juin 2004*, p. 9, <https://bit.ly/3SrljZq>.

² Henri MICHAUX, *Lointain intérieur*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

³ Henri MICHAUX, *L'Espace du dedans*, Paris, Éditions, 1966.

⁴ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, *op. cit.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

*synthétique*¹. Le titre renvoie à l'image d'une prothèse métaphorisant autant un dysfonctionnement anatomique du cœur qu'un amour malheureux. Leitmotiv traversant l'écriture delaumienne, le cœur est pensé dans sa représentation traditionnelle : à la fois comme organe vital, en tant que muscle assurant la circulation sanguine à travers des contractions rythmiques, et comme représentation métaphorique de l'affect. Entre maladie du cœur et peine de cœur, Delaume joue sur l'ambiguïté des deux acceptions.

Nous remarquons que, si Delaume accorde une place primordiale au système nerveux central entre les pages 33 et 48, le système cardio-vasculaire, bien que les références infusent dans tout l'opuscule, acquiert le statut de zone principale entre les pages 55 et 67. Lui succède enfin le système digestif, intervenant majoritairement à partir de la page 68 jusqu'à la fin de l'écrit. Delaume effectue donc bel et bien une descente dans son corps avant que celui-ci n'implose dans le dernier chant.

III.2.1. Le cœur poétique

Le système cardio-vasculaire comprend le cœur et les vaisseaux (artères et veines), il s'agit de tout le système de canalisation du sang. Le cœur est donc une sorte de pompe (son architecture consiste notamment en un muscle nommé le myocarde, une paroi fibreuse, le péricarde, ainsi que des valves et valvules qui le cloisonnent).

III.2.1.1. De la vanité

Delaume met en place un véritable « langage du corps² » dans *La Vanité des Somnambules*. Le motif du cœur s'envisage comme vecteur de poésie touchant à l'introspection de Chloé, marquée par une composante scientifique. Comparé aux autres organes, le cœur est par définition polysémique, présent dans deux champs sémantiques, celui de l'affect et celui de l'anatomie. De manière générale, il nous semble qu'en littérature, le motif du cœur intervient majoritairement comme métaphore des sentiments et beaucoup plus rarement en tant qu'organe. Or, chez Delaume, le cœur anatomique est bel et bien présent et devient le lieu d'une mémoire affective et émotionnelle. L'usage du cœur delaumien le rend singulier et va concentrer ici toute notre attention.

¹ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, op. cit.

² Nous reprenons l'expression à Liza GABASTON, « Le langage du corps dans *À la recherche du temps perdu* », in *Recherches proustiennes*, Paris, Éditions Champion, 2011.

Le cœur offre à l'écrivaine, dès le début de l'ouvrage, la possibilité de recourir à l'organisme et de revenir sur son anatomie. En effet, Delaume écrit : « J'ai besoin de place et de sang. De battements de palpitations. Reste à savoir le jour la nuit actif passif qui est le songe. Papillon ou tachycardie¹ ». La mise en évidence du rythme cardiaque, renvoyant du côté de l'anatomie, est doublée par la locution « J'ai besoin », indiquant un état émotionnel. Nous constatons que si Delaume passe de l'anatomie à l'affect, c'est aussi afin d'évoquer un état pathologique (ou en tout cas un fonctionnement non performant) du cœur : « La longueur des histoires tient aussi dans le rythme. Celle-là était un lièvre. En croyant le lever elle finit souffle au cœur² ». Le souffle cardiaque se reconnaît, lors d'une écoute médicale, à un timbre caractéristique indiquant que la circulation du sang connaît des turbulences lorsque le cœur l'expulse vers les autres organes. De plus, dans la citation, Delaume induit que le rythme cardiaque qu'elle recherche et dont elle a « besoin » est caractéristique, afin d'y calquer le rythme de ses histoires. Le lien explicite est donc opéré par l'auteurice entre l'anatomie et l'écriture. De ce fait, l'autofiction delaumienne est pleinement performative puisqu'en plus de s'inscrire dans son quotidien, elle est concomitante à son organisme. Nous pouvons donc parler de structure de l'écriture. En ce sens, Delaume s'intéresse à sa structure organique pour construire sa structure narrative (et inversement). Ainsi elle établit une frontière poreuse entre le cœur musculaire et le cœur affectif qui guide le rythme et l'émotion de son écriture.

Dans *La Vanité des Somnambules*, nous avons dénombré trente-deux occurrences du terme « cœur ». On y observe également de nombreuses occurrences de termes évoquant le système cardiovasculaire tels que les « palpitations », les « battements », le « rythme cardiaque », « tachycardie », « infarctus », ainsi que tout un champ lexical des sentiments comme « coup de foudre », « chagrin », « sentimentalisme », etc. doublé d'un jeu sémantique autour du verbe « se lover » (à entendre à la fois comme *s'enrouler* et comme la traduction anglaise d'*aimer*).

III.2.1.2. Héritages littéraires

Le motif du cœur rend compte d'une dimension métaphorique accrue. Bien qu'organique, il dépasse le cadre médical pour se diffracter de manière multiple. En effet, la maladie du cœur peut renvoyer à l'image d'un cœur brisé. Ce n'est pas un hasard si ce motif est particulièrement développé dans l'écriture delaumienne. Alors que beaucoup d'organes sont

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 57.

énumérés dans le texte, ils ne connaissent pas tous le même engouement métaphorique. Par exemple, le rein qui est mentionné lui aussi, est bien moins présent. Le poumon, lui, se trouve dans plusieurs ouvrages de Delaume. Son image renvoie à une cage ouverte ou fermée, corrélée généralement avec la maladie, et approfondissant un emprunt à Boris Vian, plus précisément à *L'Écume des Jours*. Mais le cœur musculaire est utilisé pour jouer sur sa terminologie et sa symbolique, concourant à l'élaboration d'une poétique œuvrant à la connaissance et à la réappropriation du corporel. Delaume fait donc se superposer l'anatomique et l'émotionnel en ouvrant sémantiquement le cœur en un geste dépassant celui de la simple autopsie. Dès lors, si *La Vanité des Somnambules* peut se comprendre comme une table de dissection, le regard endoscopique qui y est porté permet de matérialiser les réminiscences de l'écrivaine dans sa subjectivité et son organisme même : Delaume plonge dans l'obscurité de son organisme afin de toucher à sa conscience et à son inconscient. Elle pénètre donc au cœur anatomique et symbolique de son affect.

On peut comparer la conception des systèmes delaumiens, qu'ils soient nerveux ou cardio-vasculaire, avec une citation de Proust :

Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tout cas, si elles restent en nous c'est, la plupart du temps, dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous, le moi qui les vécut.¹

Alors que, d'une part, la citation, issue de *À la recherche du temps perdu*, semble, après plus d'un siècle, toujours actuelle, elle montre, d'autre part, l'héritage littéraire dans lequel s'inscrit Delaume. Proust paraît ainsi être l'une des sources auxquelles l'écrivaine puise pour aborder et réunir dans son écriture les différentes acceptions et images véhiculées par le terme *cœur* dans le but de construire un Je autofictionnel flirtant avec la mémoire et l'organisme.

Proust n'est pas la seule référence à laquelle Delaume fait appel. Baudelaire est également convoqué. Le vers « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ; / Où, cuisiner aux appétits funèbres, / Je fais bouillir et je

¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, « Sodome et Gomorrhe », Epubli, Gerald-Hermann Monnheim, 2020, p. 1606. L'auteur avait d'ailleurs d'abord songé à intituler la *Recherche* « Les Intermittences du cœur ».

mange mon cœur, [...]»¹, tiré de son poème *Les ténèbres*, est repris dans *La Vanité des Somnambules*. Corneille, et plus spécifiquement *Le Cid*², est également une référence avec laquelle Delaume joue : « Chloé as-tu du cœur pourquoi l'as-tu mangé³ ». Nous reconnaissons la didascalie cornélienne « Rodrigues, as-tu du cœur ? Tout autre que mon père l'éprouverait sur l'heure ». Delaume reprend à son compte l'image d'une cardiophagie amoureuse. Ainsi, l'écrivaine effectue un déplacement, son émotion est renvoyée au corps. À la différence du *Cri du sablier* ou des *Mouffettes d'Atropos* qui s'employaient à rendre compte de son vécu et de ses émotions à travers un langage verbal descriptif et factuel, ici, elle considère les retentissements de ces traces inscrites dans l'organisme. Le cœur apparaît donc comme l'objet capable de rendre compte des débordements psychiques, il témoigne des profondeurs de l'esprit. Il se fait vecteur des sombres réminiscences liées au système nerveux central. Le cœur anatomique endosse donc un rôle cathartique.

III.2.2. Crève-cœur

La cadence du rythme cardiaque qui augmente témoigne de l'émotion de Chloé. Un détournement d'attention est donc enclenché, permettant de passer de l'état psychique à l'état physique. L'accélération du rythme des battements indique l'exploration d'une émotion négative.

III.2.2.1. De la tristesse...

Sous la plume de Delaume, dans un état de stress, le cœur bat plus vite :

Tu attends sagement de constater l'effet corporel stimuli. En fonction des frissons des glaires et de la sueur des cambres stomacales des impulsions nerveuses et du rythme cardiaque alors tu en déduis. Tu ne te trompes jamais. Tant que je suis l'émotive la veuve inconsolée galopant arachnide mes trémolos grossiers trahissant à chaque fois les jadis éprouvés.⁴

Le pronom personnel « tu » induit un dialogue fictif entre l'esprit de Chloé et son corps qui se retrouve ici accusé. Le discours montre une corrélation directe entre les affects et le corporel. D'un point de vue anatomique, le rythme cardiaque s'accélère pour signifier l'état émotionnel

¹ Charles BAUDELAIRE, « Les ténèbres », *op. cit.*, p.140.

² Pierre CORNEILLE, « Rodrigue, as-tu cœur ? », in *Le Cid*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, p.72.

³ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

d'une peine de cœur. Ainsi, le corporel et l'organique deviennent-ils chez Delaume les métaphores d'un certain psychosomatisme : ils sont le signe de la dimension pathologique de l'affect. En effet, le personnage de Chloé porte en elle la rupture familiale qu'elle représente au fil des ouvrages. Au-delà d'être « la veuve » (lié à l'image de l'araignée qui pratique le cannibalisme en mangeant le mâle), Chloé éprouve un sentiment de solitude et de perdition totales qui est littéralement incorporé puisqu'il se manifeste organiquement. Le cœur de Chloé semble cassé, en ce sens qu'il ne semble pas pouvoir fonctionner à nouveau correctement :

On ne s'use pas le cœur sans le laisser polir et prendre de la patine. Et puis. Jamais un coup de foudre n'abolira le hasard.
J'habite un corps désormais féminin singulier et trentenaire. Un corps suintant l'échec si tant qu'à tout amour il est imperméable. Un corps complètement détraqué.¹

Derrière la pathologie organique s'entend la métaphore d'une pathologie émotionnelle. Le cœur de Chloé est abîmé ce qui laisse le personnage dans une détresse relationnelle. Delaume détourne le titre du poème de Mallarmé : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*². Le cœur de Chloé est submergé et s'est transformé progressivement avec le temps. L'usure ne l'a pas laissé indemne. L'organe dysfonctionnant, qui a priori mériterait une expertise médicale selon Chloé, n'est plus opérationnel pour éprouver un quelconque sentiment amoureux. Le résultat est quasi mathématique :

Elle s'emportait ridiculement scannait sujets testostérone. Puis calculait le potentiel. Listes des listes déroulées changer la cartouche paramétrait craquait les buses jusqu'à ce que chaude migraine s'en suive. Elle programmait brun f(x) niveau scolaire racine carrée fraction milieu social les yeux clairs à la décimale et puissance Rastignac souhaitée. Elle s'acharnait à l'équation la bague le mari le balai.³

Le recours à une sorte de scientificité, bien qu'ironique, sert à redoubler ce lien anatomie / affect, comme si le médical ou le chirurgical pouvait remédier non pas seulement à un problème physiologique, mais également émotionnel.

III.2.2.2. ... à la maladie

En ce sens, le cœur est littéralement malade :

J'ai conclu à l'échec scalpel immaculé protection rapprochée en milieu médical. Une tache ou une plaque anormalement foncée ou décolorée. Plexiglas au système immunosupprimé.

¹ *Ibid.*, p. 56.

² Stéphane MALLARME, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », in *Revue Cosmopolis*, n°17, Paris, Éditions Armand Collin, 1897.

³ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 56.

Mon cœur est enfant-bulle. Aucun contact air ambiant aucun contact corps étranger n'est permis. Aucun. Caoutchouc en milieu stérile.¹

La métaphore du cœur enfant-bulle induit d'une part que la fragilité de l'organe est innée. En ce sens, le système cardio-vasculaire fait défaut et doit être pris médicalement en charge afin de parer à l'immunodéficience. D'autre part, et de manière plus littéraire, la métaphore ravive le souvenir de l'enfance comme cause première et symptomatique d'un déséquilibre affectif. En effet, le fait que le système soit « immunosupprimé » rappelle la suppression des parents. Enfin, le cœur à la fois en tant qu'organe et image de la représentation sentimentale doit être protégé immunitairement et affectivement parlant. La protection consiste à le maintenir isolé du monde environnant afin d'éviter les infections. Il y a donc un glissement du médical vers l'affectif. Puisque les enfants-bulles – dont les défenses immunitaires sont affaiblies voire inexistantes et pour qui le risque de développer une maladie est plus élevé que pour les autres – doivent vivre dans un milieu stérile, le cœur doit suivre cet exemple afin d'éviter d'être exposé à un risque de grave maladie. Par conséquent, il est exposé à la mort. Chloé a d'ailleurs essayé de se (faire) retirer l'organe – « J'ai tenté ablation organe incriminé suppression pelote infectée² » – peut-être dans le but d'éviter, alors qu'il est probablement trop tard, une contamination générale du corps :

J'habite un corps qui s'est vortexé sentiments à force de surexposition. À l'instar de la peau le cœur a son cancer. Les trois types les plus fréquents de cancer de la peau sont le carcinome basocellulaire, le carcinome spinocellulaire et le mélanome. Lorsqu'il est trop soumis violations passionnelles lorsqu'il est trop blessé que les plaies palpitent tant qu'elles ne peuvent suturer mouvantes aux impulsions le cœur se fragilise. La plupart des cancers de la peau diagnostiqués sont le carcinome basocellulaire et le carcinome spinocellulaire. Certains chagrins grignotent sourdement toute la vie déni souillure gâchis oreillette gauche abandon valve tricuspide. Ces types de cancer se manifestent généralement à un âge avancé, sur la peau fréquemment exposée au soleil, soit sur le visage, dans le cou ou sur les mains.³

Le cœur, à la fois organe et centre du corps, n'est pas seulement touché par un cancer dont les cellules pourraient être retirées, il est lui-même ce cancer et qui plus est nodal. L'alternance des phrases narrant l'organisme et expliquant, dans un registre médical, le cancer de la peau, crée une insistance sur la double représentation affective / anatomique qui se chevauche et se déploie de manière symbiotique dans l'écriture delaumienne.

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 58.

Si on ne peut pas mourir d'une émotion, on le peut d'une maladie, et c'est bien pour cette raison que Chloé effectue une sorte de transfert du cœur comme lieu de représentation de l'affect à la notion de cœur en tant qu'organe. En ce sens, l'invention de maladie est partie prenante d'un processus mortuaire : « Mon cœur est un syndrome bénin taxidermie chimio post-paillason aux cécités tête-bêche pique repique pupillons la cataracte du hérisson¹ ». Bien que le syndrome soit bénin, la taxidermie présente un cœur déjà mort ayant essuyé des traitements médicaux tels qu'une chimiothérapie.

La métaphore mortuaire se concrétise lorsque Delaume écrit « Je suis un infarctus² ». Ce ne sont plus seulement les tissus du muscle cardiaque qui sont touchés par une nécrose à la suite de l'arrêt de la vascularisation, mais tout le corps de Chloé. Ainsi, l'infarctus devient l'identité du personnage, sa construction sociale. Par là même, la représentation du cœur se fait synecdoque, ayant emporté tant les pulsions que les choses vitales.

Du latin *infirmare* qui signifie *remplir*, l'infarctus indique que Chloé est littéralement noyée par ses émotions, qui déclenchent chez elle un apport insuffisant d'oxygène. L'ischémie entraîne la perturbation et l'arrêt total de la fonction de l'organe. La diminution de l'apport sanguin artériel du cœur, entraînant une baisse d'oxygénation, a donc une incidence sur les poumons. En effet, Delaume écrit à deux reprises qu'elle est touchée par la phtisie, c'est-à-dire par une tuberculose pulmonaire : premièrement, « je suis la ravageuse paragraphes alanguis j'infiltré jusqu'à la moelle ma romanesque phtisie³ » ; deuxièmement, « Nous sommes trame narrative chapitres grêle et phtisie⁴ ». Les deux citations contenant l'occurrence *phtisie*

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 76. Le recours au terme « *romanesque* » sous la plume de Delaume évoque toute l'imagerie (romantique, décadent) autour de cette maladie. En effet, la phtisie est un exemple de maladie représentant tout autant une réalité épidémiologique qu'une construction sociale. Elle a imprégné les créations littéraires et artistiques du XVIIe jusqu'au XXe siècle environ. Proche du spleen, cette maladie éprouvée devient un genre littéraire. Sa représentation se fait par des images romantiques. Des représentations de jeunes hommes et de jeunes femmes atteints de la phtisie deviennent des allégories pour conter la fragilité du monde détruisant les personnes sensibles, et faisant de leur vie une véritable tragédie. À travers les représentations de la phtisie, il se dégage le sentiment que cette maladie toucherait davantage les artistes et les poètes. Citons par exemple *La Dame aux camélias* d'Alexandre DUMAS fils (1848), *La Peau de chagrin* de BALZAC (1831), *Une Page d'amour* de ZOLA (1879), etc. Donc si Delaume qualifie la phtisie de « romanesque » c'est pour s'inscrire dans cet héritage teinté de romantisme, faisant alors de la maladie une forme allégorique. Pour plus de renseignements sur la représentation de la phtisie en arts et en littérature je renvoie, entre autres, au travail de Pierre BOURGEOIS, « La phtisie romantique », communication présentée le 23 mai 1987 à la Société française d'Histoire de la Médecine, <https://bit.ly/3CXkbHs>, (lu le 14/02/22), ainsi qu'à celui de Willi JUNG « Raphaël de Valentin Phtisique. Remarques sur une maladie littéraire », in *L'année balzacienne*, n°17, 2016, p. 151-166.

⁴ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 133.

saisissent par leur construction similaire jouant sur le lien établi entre maladie pulmonaire et écriture.

Ce lien a déjà été étudié en ce qui concerne les poumons et le souffle on pense, entre autres, à Proust¹, à Sarah Bernhardt² ou encore à la photographe Alix-Cléo Roubaud³. Dès lors, la référence de Delaume s'inscrit dans une tradition littéraire et artistique. Son style retranscrit l'organicité, qu'elle soit comprise comme pulsion vitale ou morbide. Le rythme enchaîné de l'écriture reproduit celui du manque d'oxygénation, ainsi que celui du cœur qui palpite à une cadence qui, d'un point de vue médical, serait jugé trop rapide pour indiquer une bonne santé. Le motif du cœur devient donc une figure de style à part entière et l'écriture reproduit le rythme d'un organisme moribond.

III.2.2.3. *Le souci de soi*

Le dysfonctionnement du cœur conduit Chloé à monologuer sur son chagrin. Les divers passages – nous n'en citerons qu'un – attestent d'une certaine introspection reprenant les codes de l'auto-psychanalyse revenant sur les variations de la conscience et de l'inconscient :

Les personnages de fiction sont très doués pour l'amour. C'est un fait entendu. Nous sommes d'une adresse rare dont s'inspirent nos suiveurs dans la réalité. Mais moi.

Depuis que j'y habite on remarque que mon corps est une machine sismique qui fabrique de la peine et broie ceux qui s'y frottent en toute iniquité. On remarque. On note. On souligne. À gros traits si gros qu'ils font mal qu'ils s'impriment lettrés gras vivants bâtons pour faire plier l'échine. Mais pourtant. Je n'y suis pour rien. Ça ne m'amuse même pas du tout. Un handicap de cette teneur. C'est douloureux de l'intérieur. Poids mort empaqueté Cellophane. Ça pèse au-delà de l'entendement.

Je m'appelle Chloé Delaume. J'aurai à ma décharge des choses à ajouter. Et pas que des broutilles. Aussi. J'ai des carences charriées. Des flux tant refoulés que l'abcès me dévore. Je m'appelle Chloé Delaume. J'ai hérité d'un cœur griffé Handibag. Et c'est pas facile tous les jours.⁴

Le sentiment de peine et sa description sont aussitôt contrebalancés par l'émergence du souci de soi, entendu dans une veine foucauldienne, c'est-à-dire le travail qu'un individu fait sur lui-même et pour la société. Plus précisément, Foucault écrit : « La place qui est faite à la connaissance de soi-même devient plus importante : la tâche de s'éprouver, de s'examiner, de se contrôler dans une série d'exercices bien définis place la question de la vérité – de la vérité

¹ Voir, entre autres, Michèle WILSON, *Proust et la neurasthénie*, sous la direction de Jean-Yves TADIE, Université Paris IV, soutenue en 2006.

² Voir, entre autres, Julielle RIEDLER, *Sept femmes en scène, étude sur l'émancipation féminine en arts vivants*, sous la direction d'Isabelle MOINDROT, Université Paris VIII, soutenue en 2020.

³ Voir <https://bit.ly/3sl1dFN>.

⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

de ce que l'on est capable de faire – au cœur de la constitution du sujet moral¹ ». Le sujet, pensé à travers la notion de souci de soi, se conçoit par l'effet de pratiques visant une transformation de lui-même. Ainsi, l'enchevêtrement du sentiment de peine, du recul analytique et de l'organique induit un retour au réel. Un jeu de va-et-vient s'effectue donc entre une trame narrative fictionnelle et réelle.

Ce jeu est d'ailleurs redoublé par la phrase « Je m'appelle Chloé Delaume ». Donc l'autofiction delaumienne prend place dans le cadre d'un souci de soi retrouvé permettant la fusion de la conception d'un personnage et de la personne : les trois paragraphes susmentionnés indiquent ainsi le glissement opéré du statut de personnage-narrateur effectuant un retour sur lui-même (« Les personnages de fiction sont très doués pour l'amour. [...] Mais moi. ») au statut d'auteur (dont l'identité est répétée deux fois). Delaume interroge ainsi la gravité possible des affects incorporés. Le chagrin, explique-t-elle, n'est pas seulement source d'imagination pour une écrivaine, il semble pouvoir conduire à la maladie physiologique. Le cœur devient un médium unissant le corps et l'esprit. La maladie du cœur – qui rend le cœur handicapé, porteur de mort – signale au passage la préservation de soi et, finalement, un certain équilibre mental puisque la triple entité personnage-narratrice-auteur se préoccupe d'elle-même. Pour preuve, Chloé reste dans l'action, ce qui met en évidence la lutte contre la mort à laquelle elle se livre :

Il est l'heure de régler ses contes. C'est une question d'horloge biologique. Cycliquement les histoires doivent être remontées trouver la clef le mécanisme. [...] Démanteler la fiction la contamination sédimentaire.²

Chloé a donc été écrite par d'autres avant de s'écrire elle-même. Son cœur a été rongé par l'histoire sordide de sa famille. Puis vient le temps où le personnage issu tout d'abord d'une fiction collective (nous relevons le jeu de mot dans l'expression « il est l'heure de régler ses contes » détournant le terme *compte* pour le remplacer par *conte* faisant basculer sémantiquement du côté de l'imaginaire) mais appartenant pourtant au réel, doit refaire histoire. En ce sens, démanteler la fiction et la contamination qui en est la conséquence devient le souci de soi de Chloé Delaume. Les oscillations du cœur de Chloé, outre qu'elles possèdent une charge poétique, la sortent d'une éventuelle passivité.

¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, troisième tome, *Le Souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 94.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 65.

III.2.3. Notes de cœur

Le cœur passe par différentes phases, solide, liquide, gazeuse, et cela de manière chronologique dans l'opuscule. Les métaphores répondent aux différents états de maladie.

III.2.3.1. Les états du cœur

Dans un premier temps, le cœur est comparé à un caillou répondant à la maladie amoureuse en détournant l'expression populaire *avoir un cœur de pierre* :

Mon cœur ne fait jamais de grammaire exception à l'approche X en moins redoutant l'inconnu comme peste bubonique mon cœur est un caillou. Plusieurs études sur le cancer de la peau montrent un lien entre le mélanome et l'intolérance à l'exposition solaire. Un galet rance bouscule rythmiquement la chair lasse je ne peux jouer à la marelle il faudra bien m'en excuser.¹

La métamorphose de la solidification montre un cœur si endurci qu'il semble s'être fossilisé. Il apparaît donc comme la trace minéralisée d'un ancien organisme vivant. Il témoigne également d'une sensation de trop-plein émotionnel localisé dans la cage thoracique.

Dans un second temps, le cœur est comparé à une matière aqueuse :

J'ai besoin de pleurer. J'ai besoin qu'on me laisse hoqueter en public en petit comité bien sûr ça va de soi. Mais qu'on me laisse quand même. J'ai besoin qu'on me plaigne. Qu'on partage ma douleur. Qu'on reprenne du gâteau. Allez encore une part. Il est moelleux à souhait et c'est moi qui l'ai fait. Je suis seule vous savez seule avec ma douleur et ma sauce au madère mon cœur a des grumeaux que la raison ignore.²

Le cœur mou, empli de larmes, tend à former une sorte de pâte grumeleuse dont l'homogénéité semble impossible ou difficilement réalisable. Le système cardio-vasculaire a donc coagulé. Le cœur est pulvérulent et fait apparaître l'agrégat et les caillots de sang le métaphorisant en une solution hétérogène.

Dans un troisième temps, le cœur est comparé à une substance volatile :

Nous verrons quel fumet se dégagera du crâne quand la braise rougira à l'humus des synapses. Quand le feu rugira déchiquetant ta carcasse cliquetis de boucher. Nous verrons quel fumet. Oui quelle odeur ça a. Un personnage de fiction quand ça crame. Est-ce que ça sent l'encens le dodu Thanksgiving ou le caoutchouc sec. Est-ce que ça sent tout court. Qu'est-ce que sent le mal court quand il est ligoté aux tentacules carbone. Voilà une bonne

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 98.

question. Quelle fragrance épurée note de tête note de cœur émanera de ta lente et mignonne agonie une fois que.¹

Derrière ces interrogations, Chloé imagine la distillation du cerveau et du cœur sous l'effet de la chaleur. Quelle odeur pourrait donc avoir la vapeur obtenue par ce mélange de substances ? Sentir son cœur s'entend alors à double sens, pas seulement dans l'acception des battements cardiaques mais également olfactivement parlant. Le cœur est ainsi soumis à un processus de pyrolyse, c'est-à-dire un procédé d'augmentation de température d'un composé organique dans le but d'en obtenir d'autres produits qu'il ne contenait pas à la base. À travers l'élaboration de ces trois phases successives de présentation d'un cœur protéiforme, Chloé se transforme en chimiste.

Delaume joue également avec le principe de synesthésie, notion tant médicale que littéraire. Dans le premier cas, il s'agit d'un phénomène neurologique induisant un trouble de la perception associant au moins deux sens. Dans le second cas, la synesthésie devient une figure de style jouant sur la correspondance de différentes perceptions sensorielles simultanées². Le corps-laboratoire est donc travaillé par une certaine synesthésie. Il passe par la destruction et la transformation des organes. Ceux-ci sont compris comme des éléments interagissant avec la douleur entendue alors comme un catalyseur.

III.2.3.2. Substances liquides

Le cœur de Chloé est accompagné de flux favorisant sa pulsation. Le corps est ainsi constitué à la fois d'un certain volume lacrymal qui se mêle aux fluides corporels tels que le sang, la bile, la sueur, etc. auxquels s'ajoutent également des liquides extérieurs comme le mercure. La métaphore du liquide permet de reprendre l'image de la circulation sanguine en l'ouvrant à d'autres sphères, tout en restant dans le registre de l'organique. Par exemple : « Ils grippent globules putasserie gourde un leurre brassant le sang pagaie³ ». Le corps de Chloé est un lieu de passage où circulent des matières composites. Il est alors pensé comme une étendue d'eau, que ce soit la mer ou une rivière, dont la superficie est assez grande pour permettre l'emploi de l'image d'une avancée à la rame. Un jeu de focale fait donc se superposer le microscopique (les artères veineuses) au macroscopique (une étendue d'eau). Le contraste entre

¹ *Ibid.*, p. 116.

² La synesthésie a largement été traitée en littérature, nous pensons au fameux poème « Voyelles » de Rimbaud ou encore à certains poèmes de Baudelaire.

³ *Ibid.*, p. 8.

un « cœur [qui] est un désert précieux et alcalin¹ » et un corps spongieux laisse présupposer de manière poétique que ce cœur métaphorique ayant trop souffert s'est vidé de ses larmes et que ces larmes ont immergé le corps. En ce sens, Delaume écrit : « Les mille et un canaux veineux Venise verroterie Shéhérazade les mille et un cartons plâtreux gondolent en détremés s'achevant obstrués. Mon cœur est un complexe plombé aux tuyauteries encombrées de chlorelles qui savent rester revêches face à la soude caustique² ». Face au corps lacrymal, le cœur « trop battu³ » est une entité fragile, un frêle esquif peinant à ne pas sombrer. La poétique du sang, inspirée du cœur anatomique, se mêle à la poétique des larmes, inspirée du cœur affectif.

Nous reconnaissons dans ce langage aquatique delaumien, des analyses proposées par Bachelard⁴, qui nous permettent de préciser notre pensée. Nous percevons, dans le sillage du philosophe, que la substance liquide, omniprésente dans *La Vanité des Somnambules*, instaure une certaine intimité dérivant vers le destin de Chloé en métamorphose dans le but de questionner la substance de son être. Les liquides organiques sont donc perçus comme des éléments transitoires. Pour Bachelard, « L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale⁵ ». Nous comprenons pourquoi le registre du liquide est prédominant chez Delaume : en plus d'être un élément poétique, il permet de rendre manifeste le chagrin de Chloé en la plaçant dans un cadre de mort imminente redoublée par la maladie potentielle.

Dès lors, la citation de Bachelard « la peine de l'eau est infinie⁶ » se pense en acte chez Delaume. Les fluides permettent de toucher à la profondeur de Chloé par des images organicistes. Comme l'écrit Bachelard, « c'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières⁷ ». Le recours aux substances organiques permet de matérialiser les émotions. Ainsi, du sang aux sanglots, le cœur de Chloé ne cesse de pulser.

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1941.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 20.

III.2.3.3. *L'arrache-cœur*

De plus, d'une part, ce cœur séparable du reste du corps prend la forme d'un motif chirurgical évoquant sa greffe potentielle. D'autre part, se loge en lui toute la subjectivité du personnage. Delaume écrit :

Entre écumer les bars et m'arracher le cœur, il n'y a qu'une ou deux limaces bleues, finalement. C'est pas par désespoir non plus, enfin pas complètement. Disons que c'est utile.
— Un sacrifice qui colle aux dents [...].¹

L'image violente de l'arrachement du cœur dramatise la narration. En voulant porter la main au cœur et l'arracher en l'extirpant, Delaume métaphorise le suicide et use d'une triple référence diachronique. Premièrement nous pensons à Vian, qui hante la majeure partie des écrits delaumiens, et notamment à *L'Arrache-cœur* que s'approprie l'écrivaine en en faisant non plus une force extérieure, mais une puissance intérieure. Deuxièmement, l'écho à Baudelaire reparaît. Dans une des strophes du poème *Bénédiction*, il est écrit :

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain !²

La poésie baudelairienne met en scène l'arrachement du cœur d'un homme par une femme. En ce sens, l'écriture delaumienne se concentre sur la subjectivité propre du personnage principal puisqu'aucun autre acteur n'intervient. Delaume crée alors un huit-clos organique.

Troisièmement, le geste de manger ou d'arracher le cœur est un motif récurrent dans la littérature médiévale³. Pensons par exemple à la *Chanson de Roland* (XI^e siècle), à laquelle Delaume se réfère à plusieurs reprises, à la fois explicitement (comme avec le titre de son petit écrit *Chanson de geste et opinions*) et implicitement. L'épopée met notamment en scène Charlemagne qui, après la mort de Roland, fait prélever les cœurs des trois héros Roland, Olivier et Turpin afin de les placer dans un cercueil de marbre après les avoir enveloppés d'un linceul :

Il les a fait ouvrir tous trois devant lui
et a fait recueillir leurs cœurs dans une étoffe de soie ;
ceux-ci sont mis dans un blanc cercueil de marbre.

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p.145.

² Charles BAUDELAIRE, « Bénédiction », op. cit., p. 87.

³ Nous renvoyons à l'article de Françoise DENIS, « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », in *Études littéraires*, vol. 31, 1998, p. 95-108.

Puis ils ont pris les corps des barons,
ils ont mis les seigneurs dans des peaux de cerf.
Ils sont bien lavés d'aromates et de vin.¹

L'auto-arrachement du cœur de Chloé ainsi que la phrase « J'ai trouvé le linceul qui me tient lieu de page un organisme offert y commettre les outrages de mon autofiction² » se réfèrent à l'épopée. Chloé ne fait pas qu'annoncer ou imaginer sa mort par la poésie, elle la prépare selon les codes d'un rite funéraire. Derrière l'image de la maladie et du chagrin se cache donc celle du cérémonial. De plus, et paradoxalement, le cœur acquiert l'immortalité en ce sens qu'une fois retiré du corps, il devient alors une relique pouvant être éternellement conservée. Le cœur, chez Delaume, est la cristallisation d'une mémoire à laquelle est vouée une forme de culte.

Une vision fragmentée du corps se dessine dans *La Vanité des Somnambules*. Puisque nous avons commencé par le système nerveux central avant d'en venir au système cardiovasculaire, nous nous dirigeons maintenant vers le système digestif. Il semblerait qu'en descendant dans le corps, Delaume reprenne à son compte, en l'actualisant, la tripartition de l'âme proposée par Platon. En effet, dans *La République*, le philosophe décrit l'âme comme étant composé de trois parties : la tête (la raison), le cœur (les passions) et le ventre (les appétits). L'analyse de l'âme chez Platon vise à justifier le fonctionnement de la cité afin d'établir une doctrine morale, politique et psychologique. Alors que la tripartition de l'âme trouve son correspondant dans la répartition des rôles au sein de la cité, elle vaut néanmoins également en tant que description anthropologique. Il s'agit donc d'une représentation de la vie intérieure visant à comprendre l'âme dans son unité. Pour le formuler de manière plus contemporaine, la tripartition delaumienne est une tripartition du Je qui, par l'autofiction, vise à comprendre et narrer la subjectivité individuelle par le recours à l'organique.

III.3. Système digestif

L'appareil digestif, qu'il soit pensé de manière concrète (en tant qu'ensemble d'organes assurant la digestion, l'extraction et l'évacuation de matières organiques) ou métaphorique

¹ *Ibid.*

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 76.

(c'est-à-dire sa représentation – littéraire, artistique – tout autant poétique, allégorique que conceptuelle si nous pensons au CsO d'Artaud emprunté par Deleuze et Guattari) suggère un mouvement, une transformation.

Dans *La Vanité des Somnambules*, la finalité de la construction métaphorique du corps est atteinte par l'élaboration d'une anatomie imaginaire exploitant en dernière instance le système digestif. Nous allons donc analyser la façon dont le corps delaumien trouve son accomplissement dans l'implosion localisée au sein des entrailles, du foie et de l'estomac, dans ce troisième système organique auquel l'autrice a recours. Nous verrons alors que ce dernier système entraîne la (non)digestion¹ de la représentation du corps dans son organicité. Nous comprendrons que, grâce à l'évacuation de la représentation organique, Delaume en viendra à travailler sur une représentation numérique du corps. Nous analyserons comment Delaume tue la notion de personnage en la mastiquant (la travaillant), la transformant et l'évacuant². Nous serons ainsi amenée à concevoir l'autofiction comme un transit sous la plume de l'écrivaine, c'est-à-dire tout autant un transit intestinal qu'un lieu de passage lui permettant d'accéder, par la suite, à d'autres genres littéraires. Nous allons donc relever et étudier les allusions et les mentions liées au système digestif à travers les références aux viscères et à la nourriture.

III.3.1. Appareil digestivo-poétique

Le système digestif est un objet de plus, voire un sujet de plus, de la poésie scientifique delaumienne, dont l'écriture dépasse la sphère de la physiologie. En effet, le rôle des métaphores digestives est ici très significatif.

L'autofiction semble être un terreau singulier et paradigmatique pour penser l'appareil digestivo-poétique. Autrice, narratrice et personnage principal ne sont qu'une seule et même entité et, en ce sens, le corps est le matériau de création de Delaume qu'elle met en mots. Dès lors, le personnage de Chloé est nourri par Delaume, la première devient la seconde nature de l'autre et inversement. Un jeu spéculaire se déroule entre les deux. Une transformation organique de l'être est à l'œuvre, l'autofiction induit une métamorphose de Chloé Delaume tant dans son écriture que dans son quotidien. L'autrice digère en même temps qu'elle prend le risque d'être digérée (transformée). Dans ce travail d'assimilation, Delaume/Chloé se

¹ Nous employons le syntagme « (non) digestion » car une confusion entre digestion et vomissement est présente chez Delaume.

² Le système digestif évacue de deux façons distinctes : vomissement (interruption, rejet) et excrétion (aboutissement du processus). Nous verrons que le vomissement sera la métaphore employée.

réincarne(nt) dans un appareil digestivo-poïétique¹. L'investissement de l'écrivaine dans son travail autofictionnel est total puisqu'il reconfigure sa subjectivité.

III.3.1.1. (Se) Régurgiter

Depuis ce Je dans lequel elle se réincarne, Delaume met en place une stratégie d'expulsion qui consiste à régurgiter, à évacuer le personnage hors du corps. Ce qui nous intéresse est à la fois le texte, c'est-à-dire ce que Delaume écrit, et le devenir de l'écriture, au sens où Delaume élabore un méta-texte. Dès lors, l'autofiction delaumienne prend des allures méta-autofictionnelles puisqu'elle sollicite sa narration dans le but de la réinventer. Il y a dans l'ouvrage un appel à échafauder l'écriture et à donner l'illusion que la réinvention se fait en acte puisque le personnage se vomit lui-même à force de vouloir se faire exister².

Nous envisageons *La Vanité des Somnambules* – sans affirmer pour autant qu'il s'agisse d'une démarche intentionnelle de la part de l'autrice – comme une métaphore du regard de l'écrivaine porté sur le genre autofictionnel comprenant les difficultés auxquelles il a été confronté (que ce soit les critiques, la délégitimation, etc.). Comme nous l'avons mentionné, le style de l'écriture des dix-huit premiers chants de l'opuscule est celui de l'autofiction. Mais le dix-neuvième et dernier chant échappe à la classification. Instaurant un dialogue entre un chat et une souris, il possède un ton qui le rapproche plus d'une fiction au sens classique du terme, empruntant les codes du conte avant que la chute ne revienne insuffler de l'autofiction au récit. En ce sens, le livre est porteur de la mort du corps et du personnage de fiction comme annonciateur d'une mort fictive et une mise en scène du genre de l'autofiction lui-même... qui refait surface à la fin pour mieux s'imposer. En lien avec notre métaphore digestive et plus particulièrement celle de la déjection, le corps, le personnage de fiction et le genre de l'autofiction sont soumis à ce même mouvement.

L'appareil digestif paraît avoir deux vocations chez Delaume. La première, comme nous l'avons dit, réside dans la métaphore du vomissement. La seconde consiste en jeux poétiques,

¹ Voir Julien DAILLÈRE, *Penser les processus de création et réception de l'œuvre scénique à travers la métaphore du système digestif*, thèse sous la codirection de Catherine MAYAUX et Sorin CRISAN, (Université de Cergy-Pontoise et Université des Arts de Târgu-Mureș), soutenue en 2018. Julien Daillère s'attache à interroger le théâtre contemporain par la métaphore digestive. Plus précisément, il étudie le processus digestivo-poïétique afin de penser les processus de création et de réception d'une œuvre scénique. Dès lors, il se concentre sur la métaphore digestive dans son ensemble, à savoir celle du vomissement, de la digestion et de l'excrétion. Ainsi, il met en avant les notions d'irruption, d'éruption, de rumination, d'évacuation et de rétention. Il mène donc un questionnement sur le théâtre à travers un point de vue organique. Sa thèse est une référence pour penser la littérature de Delaume dans le rapport qu'elle entretient avec l'organicité.

² Se vomir soi-même implique une phase antérieure d'autophagie.

qu'ils soient langagiers comme avec l'homophone *le foie / la foi* ou qu'ils soient visuels, comme avec les entrailles et les boyaux tendant vers la représentation de l'intérieur du corps en tant que dédale imprégné de violence.

Le dialogue de Chloé avec elle-même – son Je Mémoire et son Je Corps – établit un jeu de porosité entre les définitions du dialogue et du monologue¹. Chloé est en proie à une véritable « lutte intestine² », en ce sens que l'image du corps est malmenée par l'emploi d'un langage violent et presque autodestructeur. L'idée de se vomir elle-même est évoquée à plusieurs reprises, ce qui accentue l'idée d'un dédoublement de soi au sein de la double énonciation présente. En ce sens, l'abject permet à Delaume de toucher la sensibilité de ses lecteurs. Dès lors, elle déplace les seuils de transgression pour indiquer que l'idée même de personnage de fiction est caduque. Nous comprenons que l'autofiction delaumienne est un geste d'écriture mimant le fait de se vomir soi-même (sur papier). Ce vomissement a pour objectif la régurgitation d'un soi non transformé (car non digéré) afin de pouvoir l'exhiber et l'observer. L'autofiction delaumienne s'accorde donc à notre métaphore, elle participe pleinement au système digestif, puisqu'elle correspond au mouvement ingestion / vomissement mis en écriture par l'autrice.

La représentation du vomissement permet d'une part de renseigner sur l'état de santé du personnage/autrice, et d'autre part de fragiliser le cadre de la narration. Elle doit donc être comprise comme une métaphore.

Le texte de Delaume empêche l'identification des lecteurs au personnage. Et ce, dès le premier paragraphe du premier chant :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. J'ai investi le corps que j'ai fait mien un vendredi poisson de 1999. Il faisait chaud et la liste couvrait un feuillet. Pourtant. Je n'ai nullement été inquiète. Je savais qu'il me désignerait précisément. Pleins déliés à la majuscule. Bombyx oxydé nénuphar. Car ce corps m'était destiné. Je l'ai choisi à cause de son histoire. En disant choisi je triche un peu. Le libre arbitre n'existe pas davantage pour nous que pour vous. Les personnages de fiction sont aussi soumis au carbone 14 et aux fatums apesanteurs.³

L'emploi du « nous » et du « vous » indique que les lecteurs gardent leur place de lecteurs, ils sont interpellés, ce qui crée un renforcement des rôles assignés : le « nous » désigne, d'une part, la double instance personnage / autrice (à savoir Chloé Delaume en tant que personnage et écrivaine) et, d'autre part, le pluriel permet d'insister sur l'identité de Chloé Delaume comme

¹ D'ailleurs, le chercheur Julien Daillère associe le monologue avec le vomissement et le dialogue avec la digestion.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 130.

³ *Ibid.*, p. 7.

personnage puisqu'elle se retrouve être un personnage de fiction de plus. Quant au « vous », il désigne les lecteurs. C'est le principe même d'autofiction qui met le lectorat à distance. Le texte possède alors une portée auto-réflexive. La métaphore du vomissement a pour but de supprimer l'idée de personnage de fiction en faisant littéralement imploser le corps (à la fin du livre) à la suite de ses éructations.

L'autrice n'en a pas fini avec la métaphore puisque s'enchaînent *in fine* vomissement de la métaphore et métaphore du vomissement : la seule manière de mettre fin à l'enchaînement est d'arrêter de produire de l'autofiction. Par conséquent, en prétendant *être* un personnage de fiction, c'est la représentation de son propre corps que l'autrice en vient à vomir. La régurgitation mise en récit de Chloé se conjugue donc à celle, métaphorique, de Delaume, de la structure du texte. L'éructation confère au texte une dimension métalittéraire.

La métaphore du crachat de soi-même¹ implique de s'affranchir du personnage romanesque :

Moi je n'étais pas dupe et savais parfaitement qu'à chaque choc perpétué tu tentais l'éjection incitais déjection me cracher hors de toi appuyer sur le tube la pâte bleue se vomit. Oui mais pendant ce temps quelle langue. Qui parle à qui de quoi pourquoi où et COMMENT.²

La citation est porteuse de plusieurs sens. Premièrement, Delaume amène une idée nouvelle, très précise, introduisant quelque chose de plus général soulevé par la citation. Si l'on reformule, *tu me craches hors de toi* n'est pas tant le crachat de soi que le fait d'être craché à travers le corps d'une autre : soit l'autre l'a croquée et mastiquée pour la cracher, soit elle s'identifie à la salive de l'autre. Deuxièmement, la citation crée une confusion entre déjection (excrétion) et vomissement. Les fonctions buccales et anales sont entremêlées, une désorganisation est à l'œuvre. Proche du CsO, l'amalgame entre digestion et vomissement va de pair avec l'équivocité du monologue (vomissement) et du dialogue (digestion) ainsi qu'avec le trouble réalité/fiction, écrivaine/personnage. Le vomissement ne transforme pas (il se situe du côté de la réalité et de l'écrivaine) contrairement à la digestion qui transforme (et se situe du côté de la fiction et du personnage).

La désorganisation du système digestif est symptomatique d'une démarche d'autofiction (qui est symptomatique d'un dysfonctionnement ou d'une maladie dans la réalité,

¹ Le crachat de soi est une image très précise : c'est le début d'une autophagie non-assumée, du soi qu'on a à peine mâché et que l'on recrache aussitôt. Comme l'écrit Bernard Noël, « ailleurs est de l'autre côté / il suffit de se digérer soi-même / pour y aller ». Bernard NOËL, *Extraits du corps*, Paris, Éditions Flammarion, 1976.

² *Ibid.*, p. 88.

mais qui s'avère tenir la route esthétiquement, qui fonctionne en tant que forme esthétique, texte, écriture, art, etc.).

Troisièmement, nous retrouvons le monologue dialogique d'un Je s'adressant à son corps. Le pronom atone « je » précédé du pronom tonique « moi » crée un effet d'insistance sur le sujet d'énonciation s'opposant au « tu ». On comprend alors que le corps, en tant qu'entité pleine et entière semble-t-il, essaie de vomir l'esprit prenant la parole. Cela implique une phase de dissociation corps-esprit qui est présente dès le début de l'ouvrage puisque nous passons de monologues du corps en monologues de l'esprit. Le corps devient ainsi un contenant de l'esprit et l'esprit est logé dans le lieu de prise de parole : le ventre, la gorge, etc.

III.3.1.2. Éructer la langue

Une première association est faite entre le lieu de la parole et le lieu de la pensée et une seconde entre le lieu de la pensée et le lieu de la digestion. Cela remplacerait alors l'autophagie par la dissociation depuis l'intérieur¹. C'est comme si le corps de Delaume était vivant (et possédé) et tenté de rejeter l'esprit mort (ou plutôt à l'état de mort-vivant). Par ce jeu dichotomique, Delaume réactualise la dualité historique corps / esprit (âme)². L'interprétation fait écho à la dernière phrase de la citation susmentionnée « Qui parle à qui de quoi pourquoi où et COMMENT », s'inspirant des cours de grammaire d'école primaire. Premièrement, il s'agit pour l'écrivaine de faire appel à son histoire personnelle : sa mère était maîtresse d'école, c'est donc une manière de rendre présent son Je enfant tout en le vomissant. Car en effet, le cours de grammaire n'est pas digéré, il est régurgité tel quel dans un interstice de l'écriture romanesque. Deuxièmement, elle questionne les rôles endossés quotidiennement : elle convoque – tout en les vomissant une fois de plus – les jeux de représentation et donc la fiction au sein du réel (le réel étant entendu par Delaume comme une fiction collective). Troisièmement, cette question lui permet d'interroger l'écriture, qui parle à qui et de quoi : Delaume ou Chloé son personnage ? Quatrièmement, la séparation du personnage principal en un corps et un esprit ne fait qu'accentuer la personnification (puisqu'alors deux personnages s'affrontent) que tente paradoxalement de supprimer Delaume. Il semblerait finalement que l'entreprise delaumienne consiste à défictionnaliser la fiction tout en déréalisant le réel afin de contribuer à rendre possible la porosité entre ces deux domaines.

¹ D'ailleurs, pour Antonin Artaud l'excrétion regroupe à la fois les restes de la digestion de ce qui a été ingéré mais aussi les cellules mortes du corps (qui arrivent là par dissociation de l'intérieur et non par ingestion).

² Dualité dont la philosophie s'est emparée (de Platon à Spinoza, en passant par Descartes notamment) – devenue aujourd'hui plus un sujet de dissertation qu'un questionnement ontologique.

Nous en arrivons alors à l'hypothèse selon laquelle *La Vanité des Somnambules* doit se lire comme un affranchissement du personnage de fiction dans le texte. La métaphore de la régurgitation prend donc une nouvelle dimension, celle du refus de Delaume d'avoir une écriture, ou une « *langue* », pour reprendre son terme, prémâchée (comme c'est le cas avec la question « qui parle à qui de quoi où et comment » qui vient ponctuer tout l'ouvrage) – dans la mesure où ce questionnement a été formulé par d'autres (prémâché) et est vomé, rendu tel qu'il a été perçu, mémorisé, sans avoir été transformé. Elle met en acte l'éruclation d'un langage se distinguant de celui qui est articulé et répété (en d'autres termes, digéré). Nous pouvons également pousser notre interprétation comme une métaphore du corps de l'écrivaine. En ce sens, l'autrice en vient à être expulsée de son livre à l'image de la narratrice qui est expulsée de sa propre narration. Dès lors, un sentiment d'étrangeté à son propre corps est manifeste. Le vomissement permet d'exhiber et d'observer ce que l'on a ingurgité (perçu) et, ici, le fait d'être soi-même vomie par son corps permet de se retrouver à l'extérieur de son propre corps et de pouvoir l'observer.

En outre, le vomissement induit une certaine forme d'étrangeté à soi-même. En effet, lorsque Chloé dialogue avec son corps, il s'agit à la fois de son corps et d'un autre protagoniste autonome. Ce mélange d'appartenance et de séparation renforce le sentiment de trouble qui se répand de manière générale, au début des années 2000, par rapport à l'identité, qui influence et accompagne l'écriture à travers l'idée que toute image de soi est une construction plus ou moins fictive. Ainsi, à rebours de ce que suggère Yves Baudelle (« Dans la production récente, nous ne manquons pas d'autofictions qui romancent, allant au-delà d'une simple fiction d'agencement. “Je suis un personnage de fiction”, qui se “réinvente”, ne cesse de répéter Chloé Delaume [...] »¹), la démarche delaumienne consiste non pas à romancer et à favoriser la fiction mais bien plutôt à réintroduire le réel au sein de son œuvre dans le but de créer une porosité entre ces deux pôles.

Delaume entretient un rapport méta à l'autofiction avec laquelle elle joue. Ce trouble instauré sur l'identité, renforcé par l'identité corporelle, permet de faire advenir une méta-autofiction performative. Dès lors, l'écrivaine s'auto-éructe. La phrase « Je m'appelle Chloé Delaume » devient la première démonstration de la performativité de l'autofiction puisque *Chloé Delaume* était en premier lieu le nom de son personnage et son nom d'autrice qui ont consubstantiellement pris place dans sa vie personnelle. Le nom est donc mâché (répété), vomé.

¹ Yves BAUDELLE, « L'Autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », in Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Éditions Presses Sorbonne nouvelle, p. 145-157.

III.3.2. Co-digérer

La réalité est trop difficile à digérer (ou à supporter) pour l'écrivaine. Dès lors, nous nous demandons si, au travers de ce nom d'abord romancé avant de devenir officiel, Delaume ne cherche pas une réunification par l'adresse directe à ses lecteurs. Mettrait-elle en place une co-digestion de son Je personnel ? Le regard de son lectorat, qui génère un effet dans la réalité, transformerait la perception que Delaume a d'elle-même. Ce qui insinue que son travail d'écriture se pense en étroite relation avec sa réception. Le livre, en tant qu'objet, est donc un médium favorisant la communication directe entre l'auteure et ses lecteurs, faisant ainsi glisser l'écriture vers la performance.

III.3.2.1. Contaminer les lecteurs et la littérature

En effet, toucher ses lecteurs, se domicilier dans leur corps, semble faire partie du programme delaumien :

Je m'appelle Chloé Delaume je pèse deux mille cinq cent grammes je suis un personnage fictif. Le ténia de ma narration.
Qui parle de quoi à qui. Pourtant le seul problème c'est d'où. Au commencement Éden au cube et Lilith la tête au carré.
C'est d'où. Vous comprenez. La légitimité gît au creux territoire. Or vous ne détenez rien.
Je suis dans vos entrailles j'y palpate nauséuse souveraine thyroïdite. À présent cela suffit.¹

Nous retrouvons ici les trois principales phrases clefs dont la répétition ponctue l'ouvrage, « Je m'appelle », « je suis un personnage fictif », « qui parle de quoi à qui ». Nous retrouvons également le lien maladie/écriture lorsque Delaume écrit « le ténia de ma narration » induisant un rapport médical à la littérature, une co-construction des deux. Remarquons que la maladie choisie, le ténia, est un ver plat provoquant le *tæniasis*, à savoir une maladie déterminée par la présence de ténias adultes dans l'intestin grêle.

L'image du ténia est très riche : cela reprend le motif de l'étrangère à l'intérieur d'elle-même. Si sa narration est son système digestif, cela sous-entend qu'elle est le parasite de son propre corps et qu'elle se loge dans son appareil digestif pour digérer à la place de son propre corps. Il y a des imbrications très complexes et riches en matière de dédoublement des appareils digestifs et de « lutte intestinale ». On se pose les questions suivantes : qui digère quoi, comment

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 68.

et où ? Le système digestif est donc convoqué de manière informelle et implicite avant d'apparaître concrètement dans une adresse directe aux lecteurs : « je suis dans vos entrailles j'y palpite nauséuse ». Si elle est un ténia dans leurs entrailles, cela signifie qu'elle digère à la place de celles et ceux qui la lisent, elle écrit leur fiction, ce qui s'entend dans le sens où elle décide de ce sur quoi les gens vont se projeter, s'identifier. La phrase est d'ailleurs à entendre dans un double sens, à la fois une adresse aux lecteurs mais aussi une adresse de Chloé à son propre corps, car quelques lignes plus loin, elle écrit :

Je parle au corps de Chloé Delaume. Je le méprise et le vouvoie. Pour marquer la distance. Parce qu'il ne faut pas tout mélanger. Pour marquer son pluriel. Aussi. Car son corps est constitué d'une multitude. D'eau de graisse et de charcuteries. Et que moi je suis seule. Mais je n'ai pas peur. Certainement pas de lui. Non. Certainement pas d'eux.¹

Ainsi, la multitude corporelle du corps, des corps, de Chloé, fait signe vers le corps des lecteurs dont la somme semble justement permettre – au moins implicitement – l'état de pluralité corporelle delaumienne. Nous aurons l'occasion, au sein de l'étude, de revenir plus amplement sur ce point que nous ne faisons qu'effleurer ici.

Là encore, la phrase « Je parle au corps de Chloé Delaume » est une adresse aux lecteurs. La citation sous-entend que le vouvoiement est bien source d'ambiguïté : il permet de créer un continuum entre le(s) corps de Chloé et ceux des lecteurs. C'est donc bien une sorte de co-digestion qu'instaure Delaume puisque ce continuum des corps s'opère à partir des entrailles. Au-delà des lecteurs qui digèrent son récit par la lecture, elle est aussi celle qui les digère de l'intérieur grâce à ce ténia qu'elle leur inocule à travers sa narration. Peut-être pourrait-on dire que, de la même manière que l'on absorbe un ténia en mangeant de la viande trop crue², Delaume dissimule un ténia dans une écriture par moment très crue. En ce sens, l'écriture crue, vomissante, est une forme de prise de pouvoir sur le lecteur³ car elle force le vomissement des lecteurs en miroir.

¹ *Ibid.*, p. 68.

² C'est-à-dire de la viande pas assez cuite, la cuisson facilite la digestion, et la digestion est associée à une sorte de cuisson dans l'Antiquité. Voir Julien DAILLÈRE, *Penser les processus de création et réception de l'œuvre scénique à travers la métaphore du système digestif*, *op. cit.*

³ Nietzsche en parle : « Le fait d'écrire devrait toujours annoncer une victoire, une victoire remportée sur soi-même, dont il faut faire part aux autres pour leur enseignement. Mais il y a des auteurs dyspeptiques qui n'écrivent précisément que lorsqu'ils ne peuvent pas gérer quelque chose, ils commencent même parfois à écrire quand ils ont encore leur nourriture dans les dents : ils cherchent involontairement à communiquer leur mauvaise humeur au lecteur, pour lui donner du dépit et exercer ainsi un pouvoir sur lui, c'est-à-dire qu'eux aussi veulent vaincre, mais les autres ». Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p. 753.

À partir de son travail réflexif et de son approche en lien avec la maladie, il nous apparaît que Chloé Delaume évoque un cas général et généralisable exprimant l'idée que la littérature toute entière serait malade. Ne peut-on pas voir Delaume comme une écrivaine qui, au-delà de la contamination de ses lecteurs, souhaite contaminer la littérature et l'écriture contemporaines dans son ensemble ? Il semblerait alors, que si la littérature est malade (nauséuse), la fonction de personnage y soit pour quelque chose puisqu'elle tente de l'éjecter. La métaphore du vomissement (du rejet) évoque donc à la fois l'adresse au lectorat, le passage du personnage à la personne et la répétition (tant d'une situation que d'une phrase) : répéter à l'identique et vomir sont synonyme sous la plume delaumienne. Dès lors, le système digestif permet d'étudier la métaphore du régurgitement et celle de la (non)digestion.

III.3.2.2. Ruminer

En effet, Delaume a fréquemment recours à la métaphore de la digestion et de la rumination pour rendre compte de l'activité de la mémoire. Ce qui lui permet de littéralement nourrir son jeu d'opposition dialectique par des monologues dialogiques entre les chants des personnages du Corps et de la Mémoire (Esprit) tout en créant un lien de concomitance entre eux deux. Elle écrit :

Implorations emmusardées démangeaisons visitation l'alcaloïde la logorrhée nécessité transfigurer la création est turista persévérance persévérance jusqu'à. Ils grippent globules putasserie gourde un leurre brassant le sang pagaie. Pour conjurer ses courants d'airs, le corps spasmodiquement rempli finit par éructer son trop-plein d'étrangeté. C'est ce qu'ils attendaient. L'expulsion terminale après rumination.¹

L'invocation de l'éructation, plutôt que de pointer une chose spécifique (le rejet de gaz), semble surtout rajouter encore du chaos au système digestif qui éructe comme il vomit. D'ailleurs, dès la première ligne de la citation, le terme « logorrhée » renvoie aussi, dans le langage courant, à *diarrhée verbale*, c'est-à-dire une excrétion à peine digérée (ou alors l'éructation peut annoncer le vomissement). L'esprit rumine, il ne peut oublier et ne cesse de ressasser. La rumination est une forme de digestion (même si cela consiste en une forme de vomissement interne pour faire avancer un processus de digestion à itération). Ce n'est donc pas du vomissement à proprement parler. Il semblerait alors que chez Delaume, l'esprit rumine (digère) et que le corps vomit. Cela marque la différence de l'un et de l'autre à travers la métaphore digestive.

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

Le corps est traumatisé, il ne peut pas digérer et l'esprit tente de digérer le trauma du corps, de symboliser, de sublimer pour en faire quelque chose et s'en libérer. Delaume écrit d'ailleurs « Je me souviens très bien¹ ». En ce sens, nous entendons le fait de *digérer* dans son sens figuré (l'opération de l'esprit) et le fait d'avoir des troubles de la digestion-dyspepsie dans son sens propre (physiologique, corporel). Dès lors, la métaphore corporelle sert à clarifier le discours par une description de l'ordre du sensible. La compréhension du fonctionnement du corps permet de comprendre un fonctionnement plus abstrait. Le corps est donc un objet métaphorique et, de manière métaphorique, Delaume définit et aborde le corps. Il est l'objet analogique au sens où la manière dont il est écrit correspond déjà à une interprétation. En ce sens, l'estomac, tout comme le cœur, ne sont pas seulement des organes. Ils montrent l'importance accordée à la physiologie mais ils témoignent également du fait qu'ils sont déjà des métaphores. L'estomac et le cœur sont porteurs de significations complexes et ne sauraient se voir réduits à la seule condition d'organe. Ce sont très clairement ces deux pôles qui intéressent Delaume. Le motif des organes permet à l'écrivaine de filer des métaphores.

Le système digestif, dans l'écriture delaumienne, est relié, dans une certaine mesure, au système cérébral. En ce sens, l'unité du corps et l'unité psychologique sont traversées par les mêmes humeurs et états d'âme. Ainsi, le rapport entre la mémoire et la digestion est complexe. Delaume cherche, à travers le système digestif, à réactiver ses interprétations possibles.

La mémoire, en tant que forme de digestion, est celle qui assimile. Par la rumination, elle induit une forme de répétition, mais une répétition qui transforme l'idée répétée (métaphoriquement, la rumination transforme l'aliment). La digestion et la rumination permettent donc d'envisager poétiquement le fonctionnement de la mémoire. Nous comprenons

¹ *Ibid.*, p. 17. Le fait de se répéter les choses revient très souvent chez Delaume. Plus spécifiquement, dans *La Vanité des Somnambules*, nous l'avons vu, il existe un jeu littéraire qui mime le ressassement et le fait advenir lorsque par exemple Delaume écrit « Je m'appelle Chloé Delaume. Je [...] ». Elle décline ensuite la reste de la phrase, toujours sur le même rythme, mais en révélant généralement une information différente, que ce soit « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction » (p. 7) ou « Je m'appelle Chloé Delaume. Je n'ai aucune imagination » (p. 10). L'esprit rumine et se répète à lui-même, tout en incriminant le corps, que sa mémoire ne connaît aucune défaillance. Cette idée prend forme dans un monologue qu'adresse l'esprit au corps : « Tu n'as pas de mémoire. Sans moi tu n'as aucun souvenir je dis aucun souvenir aucune base de données réflexes conditionnés connaissance expérience la fondue bourguignonne peut brûler [...]. Tu n'as pas de mémoire. [...] Tu es le flux tendu et t'entêtes fourrageant le passé incarné. Sous toutes ses rotures. J'ai existé. Avant. Ça tu l'oublies souvent. Tu l'oublies un peu trop [...]. Je suis le disque dur toi le virus goguenard qui comptes me faire flooder à force de babille pourrissant la racine » (p. 33-34). L'esprit est donc présenté sur un mode actif, ruminant de manière obsessionnelle que lui seul est pourvu de mémoire.

alors que Delaume conçoit le corps comme un ensemble de processus marqué par sa propre histoire et la manière dont il est affecté par son environnement¹.

Le recours à la métaphore digestive permet à Delaume de puiser dans le corporel afin de l'ouvrir à de nouvelles interprétations tout en lui donnant la parole. Mais, contrairement au système nerveux central et au système cardio-vasculaire, le système digestif vient mettre fin à la représentation organique du corps. L'organicité est alors digérée, évacuée, mise à mal.

III.3.3. Manger

Intéressons-nous à la prise de parole du personnage du Corps :

Ce n'est pas parce que je suis un corps réel que je suis complètement idiot. [...] *Il y a un temps pour tout* chaque problème a sa solution *un temps pour toute chose*. Alors.

Temps 1 je mange. Je passe mon temps à manger mastiquer avaler d'ailleurs je ne mange pas. Je me goinfre. [...] On me surveille parfois désertification tablée puis constatant conservation au concave stomacal soupire d'aise c'est passer puisqu'elles vomissent les boulimiques. [...]

Temps 1 bis je mange. Je passe mon temps à manger à déglutir ingurgiter d'ailleurs je ne mange pas. Je m'empiffre. [...] Ça siffle ça grince à l'œsophage entre chaque bouchée grasse menace conspuée glucose je m'en vais l'étouffer.

Temps 1 ter je mange je n'en peux plus de manger [...]. Quand je gloutonne *un temps pour chercher* et dis je mange pour deux on entend *et un temps pour perdre* [...].

Temps 2 [...] le palais marmelade la gorge boursouflée état des lieux buccaux les huissiers aux organes [...].

Temps 2 bis [...]. Glisse feuilleté *un temps pour déchirer* à l'épiderme au foie puis à l'aorte. Change de canal veineux s'ulcère en moins d'une heure.²

Le rapport à la nourriture, et à la quantité démesurée qui en est absorbée, permet à l'écrivaine de faire littéralement grossir le corps de manière imaginaire et fictionnelle, tel qu'on le représente dans les contes – pensons, par exemple, à *Alice au Pays des Merveilles* : Alice, par l'absorption de substances diverses, est diminuée à outrance ou au contraire agrandie. Son corps passe par diverses transformations. Delaume a recours à cette représentation : « Le corps de Chloé Delaume. Sa coque hébergement qui tente à rétrécir petit cake mangez-moi qui se dilate

¹ Par ses monologues dialogiques, l'écrivaine met en place une corporité de l'esprit qu'elle continuera de travailler dans ses autres ouvrages, notamment dans *Corpus Simsi* – faisant suite à *La Vanité des Somnambules*. Lorsque le corps vomit l'esprit, il traite l'esprit comme un *corps* étranger. Finalement, l'esprit (la mémoire) se conçoit chez Delaume comme un *ghost*. Comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre, nous privilégions le terme anglophone à celui francophone de *fantôme* qui nous semble trop réducteur à l'heure actuelle pour signifier pleinement l'idée véhiculée. Tandis que le terme *fantôme* met en acte un esprit désincorporé, le mot *ghost* concrétise l'idée d'un esprit s'incorporant. Il y a donc chez Delaume un mouvement induisant une certaine spiritualisation du corps et une corporisation de l'esprit (nous y reviendrons au chapitre suivant).

² *Ibid.*, p. 72-74.

la cogne petite fiole buvez-moi¹ ». La nourriture devient elle aussi objet métaphorique et métamorphique.

III.3.3.1. Indigérer

Le corps se déforme, s'éloigne, grossit, se distant au fur et à mesure de l'avancée dans la narration. Si bien qu'à cause de la surabondance, il en vient à implorer : « elle a éclaté. Un manque de place² ». Dans le dernier chant de l'opuscule, les monologues dialogiques du corps et de la mémoire laissent place à un dialogue entre deux nouveaux personnages désignés comme étant le chat et la souris. Le dernier chant commence ainsi :

— Elle était très fatiguée à la fin, dit le chat. Tellement fatiguée que ça se ressentait, que ça s'en ressentait, c'était plus possible tu comprends. Les derniers jours, dès qu'elle entrouvrait ses lèvres, tellement sèches ses lèvres, on aurait dit du carton, c'est ça, des lèvres Canson à si gros grain, non vraiment c'était plus possible.³

Le syntagme « tu comprends » est adressé à la souris, protagoniste faisant son apparition après la réplique du chat. L'éclatement de Chloé est alors présenté comme la conséquence d'une indigestion. La dimension spasmodique de l'implosion reprend à son compte l'image d'un trop plein in(di)gérable. En ce sens, Chloé s'expulse d'elle-même, une distanciation est établie, or sans digestion, aucune transformation n'est possible. Il semble que Chloé signe son impossibilité à aller jusqu'au bout de la digestion, l'impossible tâche de *faire* (excréter) et qu'elle implose.

Dès lors, nous comprenons l'implosion non pas comme une fin en soi mais comme un passage de relais à des personnages étrangers à l'autofiction (le chat et la souris) : serait-ce les lecteurs ? Cela reprendrait l'idée de co-digestion : elle n'a pas les moyens de digérer toute seule. Le fonctionnement lui permet de réengager un processus de digestion. L'interprétation se confirme par la trame finale du texte : le chat et la souris sont assoupis près d'un lac et discutent de l'éclatement de Chloé.

Les mots acquièrent une autonomie car les lecteurs apprennent qu'ils ont déserté le corps de Chloé. Ils n'ont pas été vomis mais se sont extraits volontairement : « Tu comprends ça, toi, dit le chat. C'est comme si d'un coup tous ses mots s'étaient carapatés. Comme s'ils en avaient eu marre d'elle, qu'ils étaient allés voir ailleurs⁴ ». La pluralité intérieure du personnage est

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

renforcée par son propre vocabulaire se personnifiant. Le thème de la nourriture réapparaît, puisque les mots, au même titre que le chat et la souris, étaient nourris par Chloé avant qu'elle n'éclate. Le terme *nourriture* recouvre là encore une double signification, tant effective et matérielle (organique) que métaphorique et polysémique (onirique). Le chat dit, en parlant de Chloé et de ses mots : « Elle les a gavés au point qu'ils ont eu *envie de se suicider*¹ ». Le verbe « gaver » indique à la fois que Chloé les a ennuyés et qu'elle les a fait manger de force et en excès. Les lecteurs déduisent que les mots, tout comme Chloé, ont éclaté dans la « lutte intestinale² ». Le chat explique :

Elle a été stupide, il ne fallait pas se laisser parasiter comme ça, c'était couru d'avance. Pour qui elle se prenait. On sait très bien comment ça finit. Les personnages de fiction n'ont aucun savoir-vivre. La gratitude n'en parlons pas. Ils s'entassent et s'étonnent au local vérolé. Ils le rendent insalubre, de plus en plus insalubre, à la limite de l'invivable et des normes de sécurité. Mais ils continuent encore, encore et toujours de s'entasser. Jusqu'à ce que ça foute le feu à l'immeuble.³

La citation est un paradigme du rapport de Chloé Delaume à l'autofiction et au corps-laboratoire. Son entreprise est de tuer la fiction et le personnage de roman : ils ont une influence néfaste sur le corps, autrement dit sur l'écrivaine. Le personnage recèle une potentialité mortifère envers le Je, symbolisé par le corps devenu, à son contact, un lieu insalubre. Dès lors, nous analysons que l'angoisse, que nous qualifions d'extérieure, correspondant à l'écriture et au genre duquel elle relève (autofictif), se conçoit par l'image métaphorique du dedans (le corps comme lieu). Ainsi, nous sommes invitée à penser l'autofiction comme un transit (intestinal), un processus de digestion.

L'image du tube digestif est donc pleinement fonctionnelle ; elle évoque un mouvement, un changement, une transformation de l'écriture au potentiel performatif agissant sur le corps de l'écrivaine. L'identité est mise à mal, la transgression des limites personne / personnage est questionnée. Chloé est condamnée à être saturée, à ne rien absorber de plus, en fouillant l'intérieur de sa propre image. En réitérant le jeu des différents ordres de grandeur qu'explore Alice chez Lewis Carroll, Delaume fait imploser l'identité de Chloé. Le rapport intellectuel est alors inséparable de l'image corporelle entrant dans un jeu de métamorphoses intestines. La maladie contagieuse devient une expérience fondatrice. Et le corps parasité permet à l'écrivaine d'établir un discours à mi-chemin entre le médical et le géographique, les deux domaines acquérant chacun une dimension onirique. Par l'écriture, Delaume devient Chloé qui ne cesse

¹ *Ibid.*, p. 137.

² *Ibid.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 138.

de jouer avec la représentation de la vie et de la mort en évoquant l'image d'un triptyque puisque le corps d'abord s'expose, puis se révulse et enfin implose.

L'exploration du Je met à mal la représentation organique et s'ancre dans une certaine matérialité. La quête de l'identité par le foie et la foi renouvelle le motif dramatique de l'exil de soi puisqu'il devient un geste mis en scène dans son implosion même. Delaume transmet une volonté politique, un discours révolutionnaire, un usage insurrectionnel de l'organisme. Ainsi, la désarticulation de la syntaxe et de l'ouvrage dans son ensemble – le dernier chant entérinant son statut d'ovni littéraire – permet de transmettre et de renforcer cette puissance rebelle.

III.3.3.2. *Évacuer*

Un rapport paradoxal – antithétique et analogue – prégnant dans l'œuvre de l'écrivaine, se manifeste : Delaume va expurger la représentation de son corps qui, dans un même mouvement, va contaminer sa production. La question centrale chez Delaume est donc de savoir comment maintenir un corps nourri par la double volonté de construction / destruction de soi, alors qu'il est « constitué d'une multitude. D'eau de graisse et de charcuteries¹ ». Chloé est partagée entre se séparer, clamer son unicité et éprouver un sentiment vertigineux face à la solitude. *La Vanité des Somnambules* tient justement dans ce paradoxe irrésoluble de répulsion et d'esthétisation. La fiction incarnée, par la personne de Chloé Delaume, transmue le corps en une révélation infinie. L'écrivaine se fait géographe, elle édifie plusieurs étages de cartographies afin de poursuivre son voyage intime.

Mais le texte ne s'achève pas simplement par la discussion entre le chat et la souris. À la suite de leur conversation sur le gavage des mots delaumiens, la souris décrit dans quel état elle a vu Chloé :

Elle s'est fendue en deux, susurra la souris, ça a fait un bruit sec et puis plus rien du tout. Elle était vide à l'intérieur. C'était étrange, tu sais. Elle était momifiée dedans, comme si ses entrailles avaient été lyophilisées. Je me suis approchée de très près pour vérifier. Quelque chose m'a frôlé le flanc, une sorte d'ombilic qui s'est détaché de la paroi. J'ai cru que c'était un aspic, c'était très fin, peut-être blanc, ça a glissé le long de la berge et puis ça s'est laissé couler.²

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 139.

La description du corps de Chloé rappelle l'œuvre de Hans Bellmer *Rose ouverte la nuit* (rose ou verte la nuit, 1941) ainsi que celle de Frida Kahlo *La colonne brisée* (1944) montrant chacune une femme au corps ouvert et asséché.

Au-delà de la description littéraire très picturale aux connotations surréalistes, la présence de l'ombilic – comparé à une vipère qui se détache de l'intérieur du corps pour se laisser couler dans l'eau – intrigue. La représentation de l'ombilic doit s'appréhender en tant que synthèse des différents homonymes qui le composent : à la fois comme un cordon ombilical humain mais aussi comme un gastéropode (d'autant plus qu'il semble animé) ou encore comme la plante *umbilicus rupestris* (un genre de crassulacées) traduit par *le nombril de Vénus*. L'image confère un devenir-chimérique (un devenir-mollusque doublé d'un devenir-plante à travers une invocation mythologique, actualisant le *devenir-*deleuzien) et concrétise l'image matérielle du *ghost* (que nous avons introduit en amont). Il est question d'un *ghost* aquatique car la souris attend au bord de l'eau la réincarnation de Chloé :

- Qu'est-ce que tu fais ? demanda le chat. *Il n'avait pas très envie de le savoir*. Il faisait froid et ses poils étaient peuplés de tiques.
- Je reste au bord de l'eau, dit la souris, j'attends, *et quand c'est l'heure*, je vais sur la planche et je m'arrête au milieu. Je regarde l'eau. *Je vois quelque chose*.
- Tu ne peux pas voir grand-chose, dit le chat. *Un nénuphar, peut-être*.
- Oui, dis la souris, un nénuphar. J'attends *qu'il remonte pour le tuer*.
- [...]
- Ce qui est bizarre, ajouta le chat, c'est que personne ne se doute qu'un personnage de fiction qui refuse de finir dans un livre, c'est louche. [...] Un personnage de fiction contestataire, qui récuse sa condition, qui préfère se clochardiser de limbes en corps de corps en limbes [...] ils devraient se douter que ça ne peut que leur créer des problèmes.¹

Nous retrouvons, bien entendu, la référence à *L'Écume des jours* de Vian à travers le dialogue des deux animaux. *La Vanité des Somnambules* se termine presque pareil. Voici un extrait du dernier chapitre de l'ouvrage de Vian² :

- Vraiment, dit le chat, ça ne m'intéresse pas énormément.
- Tu as tort, dit la souris. Je suis encore jeune, et jusqu'au dernier moment, j'étais bien nourrie.
- Mais je suis bien nourri aussi, dit le chat, et je n'ai pas du tout envie de me suicider, alors tu vois pourquoi je trouve ça normal.
- C'est que tu ne l'as pas vu, dit la souris.
- Qu'est-ce qu'il fait ? demanda le chat.
- Il n'avait pas très envie de le savoir. Il faisait chaud et ses poils étaient tous bien élastiques.

¹ *Ibid.*, p. 140-142.

² Nous invitons à voir en annexe la comparaison du dernier chant de *La Vanité des Somnambules* de Chloé DELAUME avec le dernier chapitre de *L'Écume des jours* de Boris VIAN.

- Il est au bord de l'eau, dit la souris, il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche et il s'arrête au milieu. Il voit quelque chose.
- Il ne peut pas voir grand-chose, dit le chat. Un nénuphar, peut-être.
- Oui, dit la souris, il attend qu'il remonte pour le tuer.¹

Delaume se prête à l'exercice de style afin de rendre hommage à son auteur. Le devenir-chimérique – qui se manifeste à travers un devenir-inter-espèce – se cristallise à travers l'image du *nymphaea* dont l'ombilic forme la tige. Émergeant du corps cassé de Chloé, la représentation d'un organisme plus abstrait (végétalisé) survit. Le cordon ombilical fait alors résonner l'image des viscères de manière métaphorique.

La fin du livre montre la souris surveillant l'épanouissement du nénuphar et l'éclosion de la fleur dans le but d'élaborer une stratégie afin de détruire tout à la fois la plante et Chloé :

- *Qu'est-ce que ça peut te faire ? demanda le chat, laisse-le où il est. Et puis tu vas tomber dans l'eau, tu te penches trop.*
- *J'ai peut-être une idée, dit la souris en pelant sa gerçure. C'est sa forme première, là, mais son incarnation n'est que temporaire, n'est-ce pas ?*
- *Je ne sais pas si on peut appeler ça forme première ou pas répondit la [au féminin dans le texte] chat en se gargarisant au Synthol. J'aurais tendance à penser que les personnages de fiction n'ont pas de forme propre, tant qu'ils ne sont pas dans un hôte. Et même dans ce cas, ils ne prennent pas de forme particulière, puisqu'ils se contentent de l'enveloppe qu'ils ont squattée. Ils ne la customisent pratiquement jamais, d'ailleurs. Ils n'ont aucun sens esthétique, les pauvres. C'est très rare qu'ils soient en transit dans le réel comme ça, il doit y avoir un bug.*
- [...] [*La souris élabore un plan dans l'oreille du chat. Ce plan n'est pas écrit en détail mais la lectrice comprend que la souris risque de se sacrifier pour sa bonne mise en œuvre.*]
- *Parce que tu crois que le meurtre de l'autofiction ça intéresse quelqu'un ? demanda le chat.*
- [...]
- *La seule chose qui m'importe c'est de le supprimer. Définitivement.*
- [...]
- *Comment tu te sens ? demanda le chat.*
- *Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis l'abcès qui règne quand tout a déserté. Je suis plèbe microbienne et.*²

La scène, qui emprunte les codes du roman, montre le chat et la souris discuter au bord d'un lac en attendant de capturer le *ghost* de Chloé pour le détruire. La conversation porte sur la mort potentielle des personnages de fiction et du genre de l'autofiction. Nous nous demandons dans quelle mesure la mise en scène atteste de la mort symbolique de l'autofiction, et non du roman. Bien que les deux protagonistes dissertent sur la mort de l'autofiction, la réapparition finale du personnage de Chloé, qui en est l'incarnation, suggère tout autre chose. En effet, le relai opéré à travers la disparition de ces deux personnages paradigmatiques du roman fictionnel pur

¹ Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions 10/18, 1983, p.195.

² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 143-146.

indique que c'est plutôt la forme d'écriture qui est appelée à disparaître dans un surpassement dialectique menant à l'autofiction. Chloé réapparaît comme possédant la souris. Le *ghost* de Chloé trouve sa matérialité par l'élocution.

À travers le dernier motif du cordon ombilical, le système digestif se comprend comme le noyau de l'autofiction, à savoir comme le lieu organique ultime d'où émerge une écriture du Je. D'un point de vue géométrique¹, l'organe central du corps potentialise (et actualise) la narration de la représentation corporelle par l'autofiction pensée comme placenta. En ce sens, l'autofiction est elle-même un organe essentiel puisqu'elle construit un corps à Delaume.

L'écrivaine présente son corps comme un contenant (à remplir et à vider) dont l'activité digestive semble tout d'abord incertaine : « Tu peux toujours tenter de me faire évacuer tu échoueras non-lieu² ». Mais au-delà de l'« irruption », de l'« éructation », des « déjections », « sécrétions », « vomissements », *La Vanité des Somnambules* adopte une démarche herméneutique singulière puisque l'ouvrage mêle le registre médical, affectif et géographique. Le texte travaille sur l'hybridation afin de se lire de manière polyphonique. Le processus de sémiotisation (digestivo-poétique) est appelé à se poursuivre à la fois à l'intérieur de l'œuvre (digestion) par l'éclatement et la présence inopinée du *ghost* et à l'extérieur de l'œuvre (irruption) puisqu'une intertextualité delaumienne sera tissée à partir du cycle *Corpus Simsi*. Le *ghost* de *La Vanité des Somnambules* sort du cadre de l'opuscule pour errer et donner lieu à un cycle de performances. Le processus de sémiotisation se poursuit en dehors de l'œuvre : l'irruption, métaphoriquement le vomissement, se poursuit à l'extérieur du livre.

*

Les organes – qu'ils constituent le système nerveux central, cardio-vasculaire ou digestif – permettent, sous la plume de l'écrivaine, de penser le corps comme un polysystème. C'est-à-dire un corps tout d'abord agencé par divers systèmes organiques permettant son bon fonctionnement, mais aussi un corps en tant qu'ensemble de signes (langue, littérature, culture) théorisé par Itamar Even-Zohar. Le corps est alors pensé dans son ensemble en tant qu'agencement multiple, ouvert, dynamique et hétérogène jouant avec les codes littéraires. Recelant un potentiel de résistance, les organes permettent à Delaume de se nommer et de s'identifier. Son identité d'abord fictionnelle devient réelle. Ils consentent à créer un imaginaire

¹ Voir Leonardo di ser Piero da VINCI, *L'Homme de Vitruve*, réalisé vers 1490.

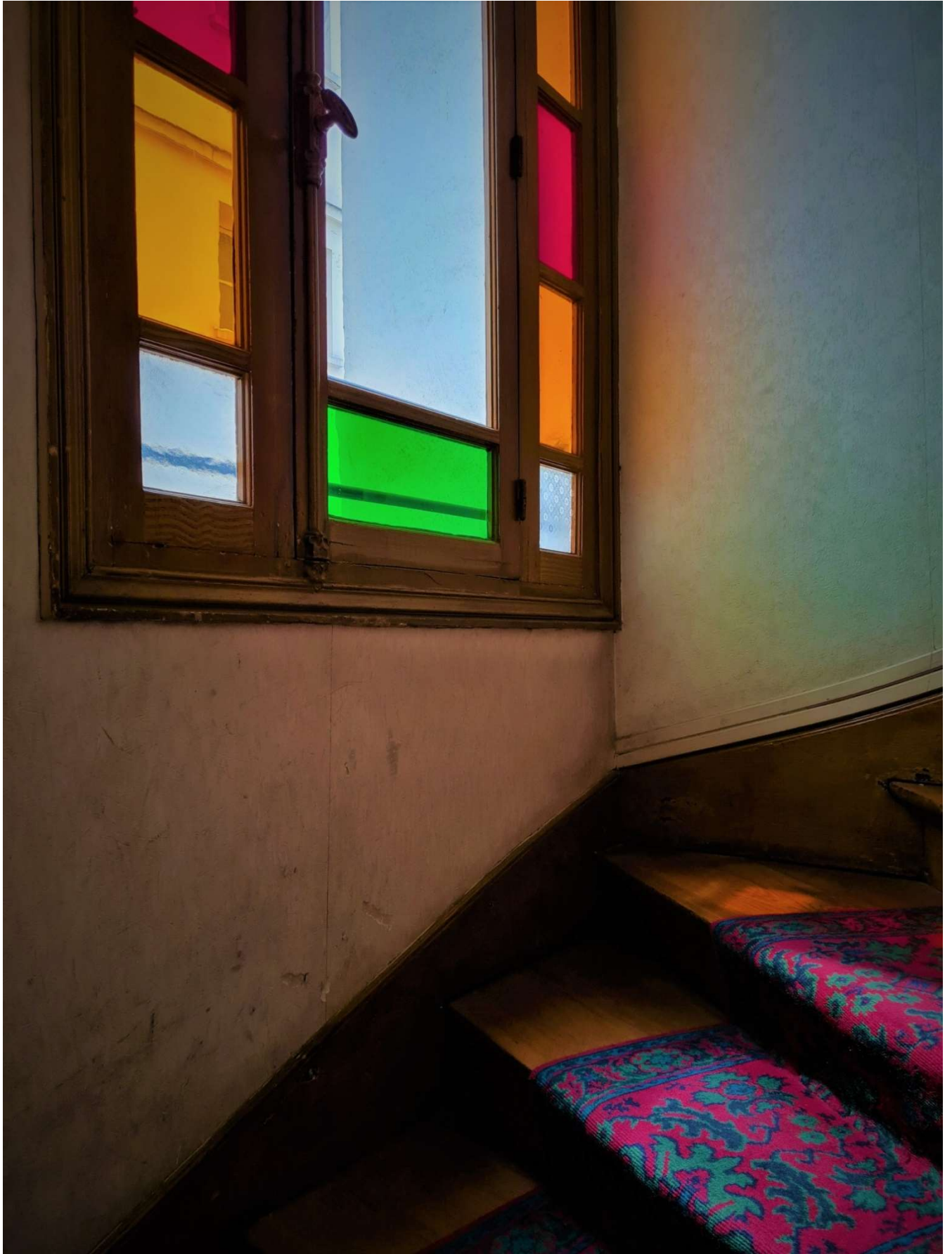
² DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit., p. 126.

cartographique interne et à explorer par strates successives le corps en descendant petit à petit dans son intimité profonde.

Ayant découvert que la source de l'autofiction delaumienne réside non dans la raison ou le cœur mais bien dans le ventre, nous comprenons que, pour Delaume, faire de l'autofiction c'est accéder au Je tout en incitant le lecteur à trouver le sien. Ainsi, l'architecture du corps fournit la trame nécessaire à l'écriture au travers d'une relation d'imbrication et de co-élaboration.

Nous allons maintenant poursuivre notre enquête sur les autres sens que recouvre le terme *corps* dans les œuvres de l'écrivaine, en filant le *ghost* errant qui, à la fin de *La Vanité des Somnambules*, prend la forme transitoire d'un ectoplasme. La question que nous nous posons est : va-t-il se réincorporer et, si oui, sous quelle forme ?

- **Eugénie Péron-Douté** : En tant que personnage de fiction, ne souffre-t-on pas d'une narration déjà préétablie ?
- **Chloé** : On souffre surtout de la biographie du corps de l'autrice. Toute la période qui précède la vingtaine, on peut toujours torturer dans tous les sens et tourner autour de l'indicible réel ses réactions, on peut creuser, imaginer des choses mais la ligne directrice reste là.
- **E. P.** : Vous sentez-vous parfois mal écrite ?
- **C.** : De moins en moins, parce que mon autrice contrôle de plus en plus. Ce n'est peut-être pas l'avis des lecteurs mais c'est ce qui convient à l'autrice, d'être plus dans les lignes directrices.
- **E. P.** : Est-ce qu'être personnage principal n'est pas trop usant à la longue ?
- **C.** : Ce qui est fatigant c'est d'être un personnage secondaire. Le personnage s'écrit au-delà de la page, il va vraiment falloir que mon autrice fasse les démarches administratives pour avoir mon nom définitivement écrit sur sa carte d'identité. Pour l'instant, le fait de ne pas être sur la carte d'identité prouve que je suis personnage de fiction, que je suis réduite à ce statut. À partir du moment où ça devient administratif ça devient mon nom. Quelque part, ça veut dire que j'aurais vraiment gagné mais ça perd le côté d'absence de preuve dans le réel. Ça peut paraître absurde, mais c'est très cohérent, et en même temps ce n'est pas pratique car je n'ai pas d'existence dans le monde réel. Par exemple, chez le dentiste, ce ne sont pas mes dents que l'on soigne, ce sont celles de Nathalie Dalain. Être personnage principal, c'est vraiment pour ça que je me suis inventée et c'est pour ça que tout le monde devrait trouver sa forme de réécriture. Je n'aimerais surtout pas redevenir un personnage secondaire, c'était le cas de Nathalie Dalain toute sa vie.
- **E. P.** : Avez-vous le sentiment d'être aussi créatrice de votre devenir ?
- **C.** : Oui. Le hasard n'existe pas, alors autant s'organiser, c'est exactement là que l'adage s'applique. Au même titre qu'il y a les grandes lignes décidées par le démiurge dans le cadre d'une écriture et d'une vie entremêlées (ce qui signifie s'écrire dans le réel), les livres permettent de contrôler, ou en tout cas de sublimer. Le personnage est créateur car il sublime le passé, il investit le présent avec un maximum de libre-arbitre. Ceci dit, les grandes lignes ne sont peut-être pas écrites par mon autrice. De toute manière, on s'emploie toutes à être créatrices de notre devenir, en tout cas à l'intérieur parce qu'à l'extérieur on a besoin des puissances alliées.
- **E. P.** : Est-ce que d'un livre à l'autre vous avez le souvenir des expériences précédentes ?
- **C.** : J'ai très mauvaise mémoire, comme Clotilde et comme mon corps hébergeant. J'ai souvenance des étapes narratives passées, donc l'équivalent de la biographie, mais je n'ai pas le souvenir de toutes les narrations, ma mémoire n'est pas bonne.
- **E. P.** : Confirmez-vous que les auteurs ne nous disent pas tout dans les textes littéraires ?
- **C.** : Oui, oui bien sûr et c'est justement parce qu'ils ne disent pas tout que tout le monde y trouve la vérité.
- **E. P.** : Côté vous des personnages de fiction ?
- **C.** : Oui, j'en ai côtoyé un et mon autrice en a fait un livre : *Pauvre Folle*.
- **E. P.** : Pouvez-vous nous parler un peu de la vie privée de certains personnages ?
- **C.** : Non, ce qui est en dehors des livres ne regarde pas les lecteurs.
- **E. P.** : Est-ce que les lecteurs ont un impact sur vos ressentis ?
- **C.** : Les miens non, ceux de l'autrice oui, mais les miens non.



Eugénie Péron-Douté, série photographique, *Chez Chloé*, 2/5, 2022.

Partie II. Corps médial

Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. La réalité sociale et le vécu des relations, notre construction politique la plus importante, une fiction qui change le monde. Les divers mouvements féministes internationaux ont autant construit « l'expérience des femmes » qu'ils ont fait émerger ou fait la découverte de cet objet collectif crucial. Cette expérience des femmes est une fiction et un fait de la plus haute importance politique. La libération nécessite que l'on construise la conscience de l'oppression et des possibles qui en découlent, qu'on les appréhende en imagination. Le cyborg : question de fiction et de vécu, qui change ce qui compte en tant qu'expérience des femmes en cette fin de XX^e siècle. Il s'agit d'une lutte de vie et de mort, mais la frontière qui sépare la science-fiction de la réalité sociale n'est qu'illusion d'optique.

Donna HARAWAY, « Manifeste Cyborg », in *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, anthologie établie par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY et Nathalie MAGNAN, Paris, Éditions Exils, 1985, p. 30.

Introduction

Je m'appelle toujours Chloé Delaume. Je suis interminablement un personnage de fiction. J'ai été expulsée du corps que j'avais cru faire mien un vendredi spongieux de 2002. [...] Me voilà donc nulle part. Sans corps où résider, sans caverne accueillante, sans foyer cervelet. Personnage de fiction sans domicile fixe, c'est assez ennuyeux, plutôt inconfortable et puis contre-nature. Oui mais. Le monde réel trop organique, je n'ai pas su m'y infiltrer. Pas su du tout. J'aurais pu insister, bien sûr. Partir en quête d'un autre corps, plus adapté ou plus docile. [...] J'aurais pu le trouver, bien sûr. Mais je me méfie trop. [...] Je fuis la chair peu nourricière, je fuis sa lassitude livresque et ses banquets œstrogéneux.¹

Après avoir étudié la représentation du corps physique dans les premiers textes littéraires de Chloé Delaume, nous abordons la question de la représentation intermédiaire. C'est toute la conceptualisation d'un corps autre qui est à l'œuvre à travers des créations numériques, design, scénaristiques et musicales. Une fois de plus nous nous inscrivons dans le sillage d'Anne Creissels en reprenant à notre compte ses interrogations :

Corps objet, corps support, corps traversé, corps interprète, corps sujet : y aurait-il plusieurs corps ? De quoi parle-t-on, au juste, quand on parle du corps ? Peut-il s'agir d'autre chose que de sa perception ? Où réside cette entité aux contours flous ? Où commence et où s'arrête le corps ? Quelle est son identité profonde ? Le corps seul, le corps brut existe-t-il ? À quel moment passe-t-on d'un état physiologique à une dimension psychologique ? À quel endroit le corps est-il le plus présent ? Quels liens se tissent entre ces différents territoires du corps ? Et qu'est-ce que des objets artistiques, "en plus du corps", sortes d'objets transitionnels pourraient bien nous enseigner à ce sujet ? [...] L'expérience artistique, en brouillant la frontière entre le réel et le figuré des corps, n'incarnerait-elle pas exemplairement ces failles, n'aspirerait-elle pas à donner forme à ces ambiguïtés, à résoudre artificiellement ces énigmes du corps ?²

Le travail delaumien questionne l'hybridation du corps avec son environnement médiatique. Alors qu'à l'heure actuelle la corporéité augmentée est en plein essor grâce aux (bio)technologies, l'approche du corporel soulève une question laissée en retrait, à savoir celle des identités numériques. Quelle est l'influence de la technologie numérique sur l'identité ? Le recours au numérique induit-il une variation de l'intelligibilité à l'égard de l'autofiction delaumienne ? Comment se traduit l'expérience médiatique en termes artistico-littéraires ? Ce sont à ces interrogations que tentera de répondre cette deuxième partie.

¹ DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 4.

² Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, op. cit., p. 10-11.

À l'heure actuelle, plusieurs expressions sont employées pour parler d'une littérature hybride : « hypermédia¹ » (Ted Nelson), « littérature cyborg » (Anaïs Guilet), « cybervariation » (Marika Piva), « dispositifs expérimentaux », « littérature augmentée² », « poésie numérique », « fictions hypermédiatiques », « œuvres transmédiatiques », « remédiatisation du livre », « œuvres hypermédiatiques », « livre implémenté³ », « hybridation médiatique » ou encore « écriture littéraire du jeu vidéo ».

Bien que toutes ces expressions visent à préciser l'intermédialité – produite lors de la rencontre de la littérature avec d'autres médias –, leur pluralité témoigne d'un certain flou définitionnel prégnant à l'égard de cette interdisciplinarité. Pour notre part, nous recourons au terme générique d'intermédialité⁴ qui englobe certaines sous-catégories⁵ et que nous comprenons comme un champ permettant, d'une part, de concevoir la rencontre de plusieurs médias entre eux en vue de la cocreation d'une œuvre et, d'autre part, de penser la relation de la littérature et des arts avec différents médias⁶.

Pour ce faire, le quatrième chapitre se concentrera notamment sur la question du numérique. Nous analyserons alors le cycle *Corpus Simsi* (nous expliciterons ce que Delaume entend par *cycle* et nous comprendrons pourquoi *Corpus Simsi* est ainsi qualifié). Nous verrons comment l'autrice renouvelle les questionnements liés au numérique à travers un imaginaire rétro-futuriste en convoquant des outils informatiques en vue de décliner l'image d'un cabinet de curiosités. Nous montrerons également comment, à partir de la construction de l'avatar de

¹ Le terme *hypermedia* définit l'ensemble des hypertextes à des données multimédias, c'est-à-dire images, sons, vidéos, données informatiques.

² Nous délaisserons l'expression *littérature augmentée*. Le syntagme, visant à qualifier une forme particulière à la croisée de plusieurs médias – et plus spécifiquement du numérique –, glisse vers une valeur morale accordant un côté mélioratif à l'extension de la littérature.

³ Le syntagme « livre-implémenté » vise à qualifier une œuvre littéraire nativement numérique importée dans le livre papier, voir Gilles Bonnet, « Le livre implémenté », in *Internet est un cheval de Troie*, 2016, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire4120.php>.

⁴ L'approche pluridisciplinaire élaborée, entre autres, par le chercheur Jurgen Ernst Müller, consiste à s'intéresser à différents médias régissant une œuvre. Dans le sillage de Magali Nachtergaele – qui s'intéresse à l'histoire de l'avant-garde et de ses relations avec les nouvelles technologies au sein de son article « *The Ghost in the Machine. Multimédia, algorithme et littérature artificielle* » – nous qualifions ce régime contemporain de « néomédiatique » dans lequel le texte comme les images sont en corrélation et évoluent dans les nouveaux médias en étant accessible par le flux du réseau. Voir Magali NACHTERGAEL, « *The Ghost in the Machine. Multimédia, algorithme et littérature artificielle* », in *Littérature*, n°192, 2018/4, p. 85 à 95.

⁵ Nous verrons par exemple – dans l'étude de l'œuvre de Chloé Delaume – que la cybervariation ne peut s'appliquer qu'au cycle *Corpus Simsi* en ce qu'il est une des rares créations de l'écrivaine qui intègre les éléments de la cyberculture (c'est-à-dire le multimédia, internet et le web).

⁶ Nous renvoyons aux recherches d'Anysia TROIN-GUIS qui s'intéressa à ces questions au sein de sa thèse, *Pratiques et poésies expérimentales de 1960 à 1980 : enjeux esthétiques, éthiques et politiques : Julien Blaine, William S. Burroughs, Eugenio Miccini*, sous la direction de Inès OSEKI-DEPRE, Université Aix-Marseille, soutenue le 11/12/2017.

Chloé dans le monde du jeu vidéo des *Sims*, Delaume intègre la performance numérique dans son travail. Nous nous concentrerons sur l'analyse de la représentation du corps virtuel tel qu'il est compris dans les diverses créations de l'artiste-écrivaine. En ce sens, nous utiliserons le terme *virtuel* dans le sens d'*image virtuelle* pour signifier une représentation issue de l'univers numérique.

L'étude du *webdesign* du site internet de l'écrivaine, lié en premier lieu à *Corpus Simsi*, nous conduira au cinquième chapitre qui portera sur les diverses créations design. Nous nous intéresserons plus spécifiquement aux collaborations de l'écrivaine avec le collectif de designers Dévastée. En ce sens, nous étudierons d'abord les cocréations numériques qui ont donné lieu à la réalisation d'images alimentant le site sur plusieurs années. Nous analyserons également les opuscules co-réalisés, à savoir *Perceptions* et *Vous aimez beaucoup voyager*. Puis, nous porterons notre attention sur la cocréation de vêtements afin d'interroger les liens alors entretenus entre texte et textile.

Cette volonté de sortir la littérature du texte et de faire image, nous emmènera au sixième chapitre dans lequel nous analyserons les *scenari* de l'artiste qui entremêlent son attirance morbide avec son désir cinématographique. Nous verrons que le recours aux figures monstrueuses du cinéma (cyborg, zombie, vampire) questionne la représentation des corps et des personnages. Alors que notre première partie avait montré que le corps était toujours seulement le corps de Chloé enfant, nous verrons qu'il est ici toujours déjà le corps du père.

Bien que les *scenari* delaumiens n'ont pas débouché sur une adaptation cinématographique, il semblerait que le vœu de l'artiste de faire « image-mouvement¹ » se concrétise dans la réalisation de clips musicaux. Dans le septième chapitre nous étudierons quelques clips conçus comme de véritables courts-métrages avant de nous concentrer sur *Dans ma maison sous terre* qui s'accompagne d'une bande-son et de proposer une analyse du roman *Le Cœur synthétique* qui donna lieu à la réalisation de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*. Enfin, nous examinerons les liens qu'entretiennent les ouvrages delaumiens avec la musique, depuis *Les Mouffettes d'Atropos* jusqu'à *Transhumance*. Nous montrerons que Delaume combine l'usage de références musicales avec la création musicale.

De ce choix de réflexion par média, inévitable pour une étude monographique, qui nous permet d'ordonner notre pensée, nous montrerons que les créations intermédiaires ne sont pas cloisonnées mais qu'une correspondance et un jeu de dialogue a lieu entre chacune. Ainsi,

¹ Voir Gilles DELEUZE, *Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

d'une analyse sur les médiamorphoses¹ nous cheminerons vers l'allégorie de la Dévastée avant de se dire qu'une forme plus floue et intermédiaire se fait jour puis fluxtue vers le requiem. Nous démontrerons que la soi-disante représentation du corps de Chloé cache finalement d'autres protagonistes. Nous mettrons en lumière les zones d'ombres dans le travail de l'artiste en nous intéressant à l'absence manifeste qui parcourt ses créations. Nous constaterons la présence de fantômes de morts mais aussi de fantômes de vivants. Nous révélerons alors pour qui et pourquoi Chloé Delaume écrit et crée².

L'hypothèse régissant cette deuxième partie est que la déclinaison médiale de l'œuvre delaumienne sert une variété de représentations spectrales comprises dans leurs polysémies.

¹ Nous empruntons le néologisme à Alexandra Profizi. Voir Alexandra PROFIZI, *Autofiction et réseaux sociaux : récits de soi chez Chloé Delaume et Tao Lin*, thèse sous la direction de Françoise Lavocat, Université Paris 3, soutenue en 2019.

² Le corps-laboratoire, sous la plume delaumienne, permet alors de penser la place du sujet dans le monde en se prenant soi-même comme sujet d'expérimentation (ici ludico-littéraire).

Chapitre IV. Médiamorphoses

Alors que le *ghost* delaumien prenait la forme d'un ectoplasme à la fin de *La Vanité des Somnambules*, ce plasma errant se réincorpore dans l'ouvrage suivant : *Corpus Simsi*. Le personnage de Chloé prend donc la forme d'un avatar. Au-delà de la représentation d'un corps organique, le *ghost* a trouvé refuge dans le numérique. Au début de *Corpus Simsi*, Delaume explique que ses expériences d'autofiction ont consisté en une recherche d'un espace d'habitation sans chair. C'est donc dans le sillage de Joyce Goggin¹ et de Laurent Milesi² que nous poursuivons le travail d'analyse sur la préférence qui se joue ici de la représentation d'un corps virtuel au détriment d'un corps organique. L'accent mis sur la virtualisation explique les nombreux processus de recodage et de reformatage, du Je et du corps, à l'œuvre dans le texte.

Dans ce chapitre, notre hypothèse est qu'un cabinet de curiosité est en construction dans l'œuvre delaumienne. Notre propos s'organise autour de trois axes. Le premier nous permettra de contextualiser notre analyse. Nous reviendrons sur la notion d'*avatar*, nous expliquerons en quoi consiste le jeu des Sims, nous ferons un état critique des recherches universitaires effectuées sur *Corpus Simsi* (travail le plus commenté de Chloé Delaume) et nous montrerons que l'image du cabinet de curiosités – à partir de laquelle Delaume écrit et qui parcourt ses œuvres – possède une valeur heuristique pour penser son écriture et son travail de création intermédiaire. Nous emprunterons à Delaume son terme *cycle* pour le comprendre dans les diverses acceptions qu'il recoupe³. Dans le deuxième axe, notre analyse se concentrera sur une

¹ Voir Joyce GOGGIN, "Corpus Simsi Or, Can a Body Tell a Story?", in *Public*, n°34, Décembre, 2006, p. 100-114, ainsi que "A body hermeneutic ? Corpus Simsi or Reading Like a Sim", in G.F. MILTRANO et Éric JAROSINSKI (dir.), *The Hand of the Interpreter. Essays on Meaning after Theory*, Bern, Peter Lang Press, 2008, p. 205-223.

² Voir Laurent MILESI, "Video-gaming in(to) literature : Virtual CorpoReality in Chloé Delaume's *Corpus Simsi*", *Intermedia Games : Games Inter Media : Video Games and Intermediality*, New York, Michael Fuchs and Jeff Thoss Press, 2019, p. 153-166, ainsi que "Virtualité et autogenèse : les (re)constructions de Chloé Delaume sur chloedelaume.net », in *Genesis*, 50, 2020, p. 147-156.

³ Le terme *cycle* couvre deux significations. Tout d'abord, dans le langage commun, le cycle est une période à la fin de laquelle des phénomènes doivent se présenter à nouveau et dans le même ordre. Ensuite, sous la plume delaumienne, le cycle est conceptualisé comme un ensemble de créations intermédiaires déclinant un thème commun et élaborées sur une temporalité définie. Nous pouvons relever le cycle *Corpus Simsi*, le cycle du *Parti du Cercle* (que nous étudierons dans notre troisième partie) ou encore le cycle *J'habite dans la télévision*. Notre attention se portera ici sur le cycle *Corpus Simsi* qui a duré deux années (2002-2004) et qui comprend la création d'un ouvrage, de plusieurs textes courts, d'un blog, d'un site internet, d'une série de performances, de diverses musiques, et de multiples parties de jeu. Un cycle, tel qu'entendu par Delaume, est donc un ensemble de productions

représentation de l'insecte. Nous proposerons de recourir à la métaphore de la larve, de la chrysalide puis de l'imago qui sera éclairante pour expliquer la quête d'identité et de transformation corporelle mise en place dans *Corpus Simsi*. Dans le troisième axe, nous nous concentrerons sur la représentation des plantes et plus spécifiquement du nénuphar. Ce sera l'occasion de s'intéresser au site internet de l'écrivaine ainsi qu'à ses performances issues du cycle *Corpus Simsi*. Nous verrons en quoi cette plante aquatique devient un vecteur de pensées féministes.

Ce chapitre analysera les métamorphoses résultant de l'usage du numérique, à savoir les *médiamorphoses*¹, amenant à des représentations chimériques. Nous allons maintenant ouvrir le cabinet de curiosités rétro-futuriste de l'écrivaine – composé d'avatars, de larve, de papillons et de nénuphars – et aller à la rencontre de ces figures.

IV.1. Considérations sur l'avatar delaumien

Le cycle *Corpus Simsi* fut élaboré de 2002 à 2004. Il inclut à la fois un livre intitulé *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, diverses parutions (textes courts), un blog, un site web, un thème musical intitulé « Water Lilith » (qui donna lieu à huit variations) ainsi qu'une série de performances (une dizaine) mêlant jeu en réseau et musique. Hormis l'ouvrage, peu de traces de ce cycle ont été conservées. Delaume ne détient plus les textes, qui étaient mêlés à des images, parus à l'époque, aucune consignation des titres de ces écrits ou des revues n'a été faite, et les revues ayant publié ces articles sont défuntes. Le blog de la Sim a néanmoins été publié en partie dans *Corpus Simsi*. Quant aux performances, elles n'ont jamais été filmées, si ce n'est une fois par Léo Scheer, or la captation n'est plus accessible². Il ne reste aujourd'hui que quelques photographies sur le site de l'artiste.

En devenant avatar, et non plus seulement personnage littéraire, c'est une nouvelle conception de l'identité qui est à l'œuvre, peut-être un peu plus opaque que celle déployée dans les récits que nous avons pu étudier en première partie. La psychologie du personnage présent dans *La Vanité des Somnambules* est transposée dans un corps crypté au sein de *Corpus Simsi*.

artistiques variées qui a lieu sur une période définie. Nous nous intéresserons sur cette double signification que véhicule le cycle en montrant que le cycle delaumien est révélateur d'un cycle lié à une période de transformations.

¹ Voir Alexandra PROFIZI, « Les Médiamorphoses de Chloé Delaume », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.

² Voir notre entretien placé en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

En effet, la fin de *La Vanité des Somnambules* correspond au début de *Corpus Simsi*, ce dernier se lisant donc comme la suite du premier¹. L’avatar devient alors un idiome de la subjectivité tout en mettant à jour l’expérience limite du sujet, et ce de manière expérimentale.

Avatar vient du sanskrit *avatāra*, une incarnation humaine ou animale du dieu Vishnu, dans l’hindouisme. Il renvoie à l’incarnation dans une nouvelle chair. Ainsi, d’une part, nous retrouvons le thème de la mythologie cher à Delaume, et, d’autre part, la problématique du corporel. En ce sens, l’incorporation et la mise en scène, qui découlent d’un travail autofictionnel, interrogent la notion de performativité. Dès lors, la tension propre à l’avatar delaumien est située entre immatérialité et matérialité – immatérialité puisqu’il est présenté par des images (qui sont, dans le cadre du cycle *Corpus Simsi*, animées ou fixes, jouées individuellement ou partagées en réseau, projetées lors des performances ou consignées dans l’ouvrage), et matérialité, puisqu’il est performé par Delaume au sein d’un dispositif scénique et scénographique. Il nous apparaît que Delaume concrétise la pensée cyborgienne d’Haraway en construisant « un mythe politique ironique²».

IV.1.1. Du jeu Les Sims©...

Tout d’abord, expliquons ce que sont *Les Sims*. La série de jeux vidéo sortie en 2000³ – à l’origine, critique humoristique de la société de consommation – repose sur la simulation de la vie. Les joueurs doivent veiller aux besoins de leur personnage habitant la SimCity. Le jeu se distingue par son absence de but, laissant ainsi le joueur pleinement libre de dérouler l’existence de son Sim comme il l’entend. L’univers graphique est personnalisable : constitué de parcelles, il permet de créer une maison et un jardin au sein d’un quartier où le Sim peut interagir avec les Sims des autres joueurs. Un joueur peut créer plusieurs personnages et définir le nom, la biographie, le sexe, la couleur de peau, le signe astrologique et l’âge de chacun. L’apparence est également choisie par le joueur, le choix des vêtements est personnalisé et des traits de caractère peuvent être ajoutés.

¹ Delaume se départ d’un déterminisme du code génétique pour créer un code numérique, qu’elle s’approprie pour dépasser les soi-disant déterminismes sociaux. Elle réécrit sa propre vie (son histoire) en forgeant, à travers son avatar, une destinée.

² Donna HARAWAY, « Manifeste cyborg », in *Manifeste Cyborg et autres essais*, op. cit., p. 29.

³ La série, développée par les sociétés Maxis et The Sims Studio, existe aujourd’hui en quatre volets, chacun comprenant plusieurs extensions. En fonction des extensions du jeu, les possibilités sont plus ou moins étendues : par exemple se promener dans une zone limitée ou au contraire plus vaste. Si les *Sims1* se concentrent sur la notion de famille, les *Sims2* ouvrent la possibilité de créer des colocations.

Chaque Sim démarre le jeu avec une bourse d'un certain nombre de Simflouzes servant à acheter des biens tels que maison et terrain de pixels. Les besoins des Sims reposent sur la pyramide des besoins de Maslow¹ représentés par des jauges contrôlant l'appétit, le confort, l'hygiène, l'énergie, les distractions, la vie sociale et l'environnement. Les jauges baissent régulièrement et les joueurs sont donc invités à les remplir en effectuant certaines actions. Plus les jauges sont pleines, plus le Sim est gagnant en termes de bonheur et plus il est performant dans le jeu. La satisfaction des besoins a une influence sur l'humeur du Sim et donc sur ses interactions avec les autres personnages.

Les échanges des Sims entre eux amènent à la construction d'un réseau social. Plus un Sim développe d'interactions (heureuses ou malheureuses) plus lui sont ouvertes d'actions au sein du jeu². Là encore, un système de jauge établit un contrôle (une connaissance) de la quantité et de la qualité des relations du Sim. Une fois atteint un certain résultat jaugé, un joueur pourra engager un jeu de séduction avec un autre joueur : un emménagement en couple entre deux Sims de joueurs différents pourra alors être envisagé.

Pour vivre bien et confortablement en achetant les objets qu'il désire et en payant ses factures, le Sim doit travailler et gagner de l'argent. Des horaires sont à respecter et, pour obtenir une promotion, le jeu jauge, encore une fois, la bonne humeur et les compétences de l'avatar dans son cadre professionnel : l'avatar Sim offre donc une hybridation de la matérialité et de la virtualité puisque le joueur est engagé à répondre aux besoins de son personnage.

IV.1.2. ... à *Corpus Simsi*

Nous nous intéressons à l'usage du numérique et à l'incorporation du technologique dans la construction de l'identité de Chloé. Ceci nous conduit à ouvrir notre champ de vision sur le corps-laboratoire afin de le penser comme un laboratoire digital et un lieu d'hybridation somatechnique³. Dans le sillage de Bernard Andrieu, nous comprenons le corps en tant

¹ La pyramide des besoins a été conçue à partir d'observations réalisées par le psychologue Abraham Maslow dans les années 1940. Cette pyramide dite de Maslow représente les besoins hiérarchisés. Maslow met au jour cinq groupes de besoins fondamentaux rendant cette taxinomie universelle. La pyramide se constitue de la manière suivante : à sa base nous retrouvons les besoins psychologiques, puis les besoins de sécurité, les besoins d'amour et d'appartenance, les besoins d'estime et enfin, en haut de la pyramide, les besoins d'auto-actualisation.

² Le potentiel interactif des Sims a d'ailleurs suscité l'intérêt de certains psychologues (voir par exemple le psychanalyste Benoît Virole) ayant recommandé le jeu en psychothérapie.

³ Bernard ANDRIEU, dans *Les Avatars du corps. Une hybridation somatechnique*, écrit : « Le corps en s'hybridant à des techniques nouvelles devient impropre et doit produire les sensations qui émergent de la conscience. Le corps est un médiateur non discursif qui fait surgir, par la performativité technique, des spontanités et des sensibilités.

qu'hybridation de techniques culturelles et d'expériences vécues. Par là même, nous verrons que l'expérience virtuelle (à comprendre donc comme issue de l'univers informatique) possède une influence sur la performativité de l'autofiction. Le jeu identitaire, propre à l'autofiction, sur la porosité des entités auteur, narrateur, personnage, redouble d'importance et est performé dans l'immersion du jeu en réseau. Ce nouveau mode d'expérience induit une identité plus large et multiple. Chez Chloé Delaume, l'hybridation offre un mode d'existence à la fois virtuel, réel et fictionnel¹.

Dans *Corpus Simsi*, nous constatons que l'avatar delaumien est un hybride du corps de Chloé Delaume et de l'incorporation de son expérience d'immersion dans le jeu (fig. 8) :

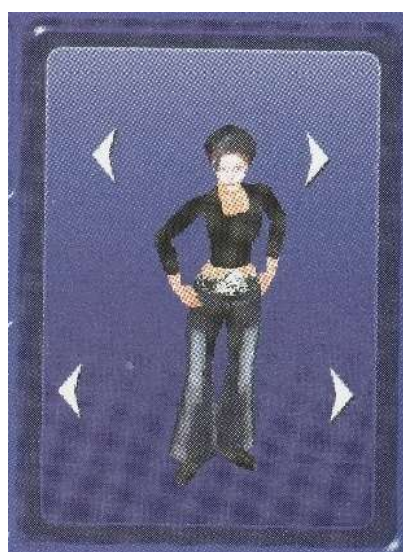


Figure 8 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 14.

L'ouvrage est construit comme un objet singulier dont le visuel et la mise en page jouent avec les codes de l'univers des *Sims*² (fig. 9). Il devient lui-même, en quelque sorte, l'avatar du projet d'écriture ; sa mise en pages tente de jouer avec le langage Sims afin de créer de l'étrangeté :

Le style somatechnique de chacun de nous est composé à la fois des techniques du corps apprises dans nos cultures depuis notre enfance et des expériences incorporées vécues dans nos immersions sensorielles dans le monde et avec les autres ». Bernard ANDRIEU, *Les Avatars du corps. Une hybridation somatechnique*, Montréal, Éditions Liber, 2011, p. 8.

¹ Pour une étude approfondie, nous renvoyons à la thèse d'Hélène SELLIER, *Littérature et Jeux vidéo : représentations réciproques*, sous la direction d'Irène LANGLET, Université Paris-Est, soutenue le 27 septembre 2019.

² Les incrustations d'images du jeu, le recours à différentes typographies ainsi que la conceptualisation de l'objet permettent de retourner l'ouvrage pour le consulter dans un sens ou dans l'autre. Les deux faces de l'objet sont chacune une page de couverture. Ainsi, par l'absence de fin et de quatrième page de couverture, le livre matérialise la phrase ritournelle qu'élabore Delaume à partir d'*Alice au Pays des Merveilles* : « Je suis passée de l'autre côté du miroir ». L'ouvrage devient le miroir magique puisqu'il n'y a qu'à le retourner pour qu'il soit lisible dans un sens comme dans l'autre. De l'autre côté du livre, nous rencontrons une citation empruntée à Guy Debord, tirée



Figure 9 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 14-15.

L'insertion des captures d'écran de l'avatar Chloé induit chez le lecteur la sensation de voir *le* et de prendre part *au* mouvement (bien que précaire et minimal) des Sims. D'une part, *Corpus Simsi*¹ montre qu'une histoire peut relater celle d'un corps (celui de Chloé) tout comme engager pleinement un corps (celui de Delaume) dans sa narration. D'autre part, l'ouvrage est une invitation à ce que chaque lecteur se pense comme étant déjà un avatar soumis lui aussi à la

de *La Société du spectacle* : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » (voir Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, aphorisme 9, Paris, Éditions Gallimard, 1992) renforçant l'effet de métalepse produit par la forme de l'ouvrage. *Corpus Simsi* engage donc une expérience haptique.

¹ La narration commence par des questionnements que formule l'auteurice sur comment vivre en avatar. La configuration du personnage marque le départ. Choisir l'apparence, la couleur des cheveux, la forme du visage, les habits, le prénom, le sexe, la date de naissance, etc. Viennent ensuite l'investissement de l'espace, la construction du territoire, et aussi du rapport à l'argent. Puis la considération du temps et la répartition des besoins (tels que nourrir l'avatar, le faire dormir, lui offrir une hygiène de vie, etc.). Delaume s'intéresse un peu plus longuement au langage des Sims, qu'elle définit comme n'étant jamais un événement mais juste une répétition. Le langage est ainsi formellement pratique en ce qu'il se compose principalement de pictogrammes simples visant à répondre de la meilleure manière aux besoins des Sims (ce qui se concrétise par une absence de créativité du joueur). En ce sens, le langage Sims amenuise la distinction signifié/signifiant (voir Saussure et Barthes). La subjectivité Sims se construit par l'appartenance à l'univers du jeu, voire de l'identification avec cet univers. Delaume expose à ce propos : « Nous sommes les Sims. Sous sommes le but du jeu » (DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 116). Ce qui révèle, pour l'écrivaine, une ontologie particulière. Avec humour, Delaume signifie que ce jeu repose sur des bases narcissiques. Le Sim est perçu supérieur à l'humain parce qu'il ne peut mourir. Il n'est pas soumis au temps ni à la vieillesse.

répétition. L'avancée dans le livre contribue à brouiller les schémas diégétiques de la narration¹. Nous passons d'un personnage-narrateur, qui est un esprit vagabond, à un avatar qui, une fois la configuration effectuée, introduit un rapport mimétique, méta-narratif et méta-fictionnel.

IV.1.3. État critique de la recherche

Le cycle *Corpus Simsi* bénéficie depuis quelques années d'un certain intérêt de la part des chercheurs ; il est donc important de connaître le paysage académique afin de proposer un angle de réflexion omis.

Nous pensons, spécifiquement en recherche francophone, à Alexandra Profizi², Isabelle Dumont³, Anaïs Guilet⁴, Damien Helvig⁵, Isabelle Hautbout⁶, ou encore, plus largement en recherche en langues romanes, à Silvia Riva⁷ et Marika Piva⁸, ou enfin, en recherche anglophone, à Joyce Goggin et Laurent Milesi. Les chercheurs mentionnés analysent *Corpus Simsi* au sein de leurs articles comme une autofiction ludique renforçant alors l'idée de jeu déjà présente chez Delaume. Dès lors, le corps peut se brancher à un vécu interactif. Nous allons nous intéresser à cet état de l'art critique afin de nourrir notre pensée tout en comprenant le contexte analytique qui s'est construit à la réception de ce cycle.

¹ La narration se compose alors de plusieurs chapitres présentés sous forme d'items abordant chacun un aspect de la vie des Sims : l'espace, le temps, les besoins, le langage, l'apprentissage, le travail, les animaux domestiques, la communauté et la mort. Le projet interroge la recherche d'une alternative au monde réel.

² Voir Alexandra PROFIZI, « Les Médiamorphoses de Chloé Delaume », in *NRSC – Nouvelle Revue Synergies Canada, Des Mouffettes d'Atropos aux Sorcières de la République : le parcours et l'œuvre de Chloé Delaume*, n°12, 2019, <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/nrsc/article/view/4842> ainsi que « *Corpus Simsi* de Chloé Delaume : le virtuel et la non fiabilité de l'identité narrative », communication au sein du colloque *Une littérature suspecte, ambiguë et trompeuse : narrations, œuvres, auteurs non fiables*, organisé par Cassie BERARD, 29 mars 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=mBlX2wDwwZg>.

³ Voir Isabelle DUMONT, « Le sujet delaumien : une incarnation virtuellement temporaire ? », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, 2009/1, p. 42-50.

⁴ Voir Anaïs GUILLET, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : Corpus Simsi de Chloé Delaume », in Sylvie CRAIPEAU, Sébastien GENVO et Brigitte SIMONNOT (dir.), *Questions de communication, série acte 8 : Les jeux vidéo au croisement du social, de l'art et de la culture*, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

⁵ Voir Damien HELVIG, « *Corpus Simsi* : Du jeu vidéo à la fiction littéraire », in *Le blog du PAC – Parcours Arts et Culture à Paris 13*, 2011, <https://articolor.wordpress.com/2011/04/05/corpus-simsi-du-jeu-video-a-la-fiction/>

⁶ Voir Isabelle HAUTOBOUT, « Le fil rouge du jeu vidéo chez Chloé Delaume », in *Jeu vidéo & romanesque*, 2021, <https://jvromanesque.hypotheses.org/270>.

⁷ Voir Silvia RIVA, « *Corpus Simsi* : simulazione e materialità corporea nella letteratura francese dell'extrême contemporain », in Nicoletta VALLORANI et Simona BERTACCO (dir.), *Sul corpo : cultura, politiche, estetiche*, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2007.

⁸ Voir Marika PIVA, « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », in *Fabula / Les colloques*, « Internet est un cheval de Troie », 2017, <https://www.fabula.org/colloques/document4173.php>.

Dans son article intitulé “*Corpus Simsi Or, Can a Body Tell a Story ?*”¹, Joyce Goggin explique que l’engagement corporel est lié à l’expérience haptique induite par le jeu vidéo. Delaume expérimente le fait de vivre à l’intérieur d’un roman pendant son écriture tout en habitant un univers virtuel (numérique) de plus en plus satisfaisant au fur et à mesure qu’il se crée. L’avatar delaumien questionne l’action diégétique (ici strictement basée sur l’expérience dans le jeu des *Sims*). Pour Joyce Goggin², ce cycle vient renforcer la remise en question déjà effective des catégories conceptuelles de la narratologie et de la ludologie³. Car en effet, toute l’action diégétique du texte est basée sur le fait de jouer aux *Sims*. Nous avons donc affaire à une Chloé Delaume à la fois écrivaine, performeuse et aussi joueuse. Dès lors, le lien entre littérature et jeu vidéo s’effectue par un récit de coopération⁴. La fusion de la littérature et du jeu vidéo amène à la génération d’une forme d’autofiction⁵.

Au sein de son article “A Body Hermeneutic ? *Corpus Simsi or Reading Like a Sim*”⁶, Joyce Goggin poursuit sa démarche initiale consistant à parler de l’engagement haptique du

¹ Joyce GOGGIN, “*Corpus Simsi Or, Can a Body Tell a Story?*”, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Comme le rappelle, entre autres, Vinciane Zabban, le débat opposant la ludologie et la narratologie a longtemps servi de grille de lecture dans l’organisation de débats sur la production scientifique des *game studies* jusque dans les années 2000. Mais, dès la fin des années 2000, les notions d’activité et d’immersion deviennent centrales pour les études de ces « nouveaux médias ». Le champ des études en *game studies* est ainsi marqué par la mise en exergue des dimensions socio-culturelles des jeux vidéo. Voir Vinciane ZABBAN, « Retour sur les *Game Studies*. Comprendre et dépasser les approches formelles et culturelles du jeu vidéo », in *Réseaux, Les Formes ludiques du numérique. Marchés et pratiques du jeu vidéo*, n° 173-174, Paris, Éditions La Découverte, 2012/3-4, p. 137-176.

⁴ Par exemple, après avoir fabriqué son avatar, Delaume façonne celui de son propre chat. Elle lui attribue les mêmes traits que le chat siamois qu’elle possède à ce moment-là, et lui donne le même nom, Temesta. Notons, à partir de cet exemple du chat, qu’en 2003 avec *Corpus Simsi*, le réel entre dans la fiction delaumienne. En effet, Temesta (qui est également le nom d’un anti-dépresseur) le chat qui accompagnera Delaume dans son quotidien de 2001 à 2016, apparaît comme le chat du personnage de Chloé. Or, quelques années plus tard, le mouvement sera inversé : la fiction delaumienne entrera dans le réel. Le chat du personnage de Clotilde Mélisse (sorte de double de Chloé Delaume) apparaissant dans les ouvrages de Delaume dès 2010, Parrèsia (en référence à l’ouvrage éponyme de Foucault), entrera dans le quotidien de Delaume, à la suite de Temesta, de 2017 à 2019. Enfin, dans *Le Cœur synthétique*, paru en 2020, le chat du personnage Adélaïde se nomme Perdicion. En 2021, Delaume retrouve un chat siamois qu’elle nomme d’après lui (voir l’entretien placé en annexe « Chloé Delaume se pense/panse »). Cet exemple montre une fois de plus la performativité de l’autofiction delaumienne et ce jeu de va-et-vient entre réel et fictionnel ainsi que leur liminalité poreuse et leur influence mutuelle.

⁵ Pour Joyce Goggin, *Corpus Simsi* est alors conçu comme une exploration ludique des possibilités narratives du jeu vidéo. Une fois l’avatar formé, la joueuse et l’auteur ne font plus qu’un. La relation ludico-littéraire qu’établit Delaume est un moyen pour en souligner le caractère symbiotique, et la co-construction du jeu vidéo et du récit littéraire. Pour Delaume, le fait de jouer aux *Sims* permet de générer des fictions. Pour l’écrivaine, la langue des *Sims* est un idiome, et en tant que langage, il est intrinsèquement ludique. La réflexion crée un effet d’intertextualité en faisant référence à Wittgenstein pour qui le langage est une série de paroles, et plus exactement de jeux de langage (tels que donner des ordres ou raconter des histoires). Le langage *Sims*, explique Delaume, se compose à la fois d’un langage écrit, de sonorités et d’images. Le corps de Delaume et son avatar racontent alors une histoire dans laquelle ils sont engagés.

⁶ Joyce GOGGIN, “A Body Hermeneutic ? *Corpus Simsi or Reading Like a Sim*”, *op. cit.*

corps vis-à-vis de la littérature proche des jeux vidéo. Elle parle de « self-reflexively ludic literature » pour qualifier le genre auquel *Corpus Simsi* appartient. Ce qui signifie que le lecteur est obligé de s'engager dans le texte, à la fois sur le plan physique et herméneutique. La chercheuse démontre que le cycle *Corpus Simsi* rend compte de la lecture en tant qu'expérience corporelle, visuelle et cérébrale¹. Finalement, l'intention de *Corpus Simsi* serait de produire une sensation de kinesthésie durant la lecture².

Le sous-titre de *Corpus Simsi, Incarnation virtuellement temporaire*, indique, comme le font remarquer Joyce Goggin (au sein de son article susmentionné) et Laurent Milesi (au sein de son article « Video-Gaming in(to) literature »), une remédiation de l'autrice elle-même et de son corps pensé alors comme média et médium³. De plus, selon la chercheuse Marika Piva, la référence christique à l'Incarnation est renforcée par le jeu de mot du titre de *Corpus Simsi* en écho à *Corpus Christi* et/ou *Corpus Domini*, à savoir la commémoration de « la présence réelle du Christ dans le sacrement de l'Eucharistie⁴ ». La référence biblique se poursuit dans la configuration du personnage. Comme l'indique Marika Piva, « le texte joue avec un célèbre verset de la Vulgate (Marc, 8 : 33), bien connu grâce à son utilisation dans la formule d'exorcisme, et il réécrit la Genèse (I : 27)⁵ » :

J'ai été expulsée du corps humain où durant quarante mois je m'étais établie. Corpus Chloes dixit vade retro les nénuphars de strass qui m'inondent au garrot. Je dis : me voici

¹ Joyce Goggin conteste alors l'opinion dominante des ludologues selon laquelle le texte n'engage que la vue et non la sensation corporelle. La remarque nous intéresse car elle tend à ouvrir notre notion de corps-laboratoire. Selon la chercheuse, la littérature autoréflexivo-ludique de Delaume s'efforce de produire une sensation corporelle chez le lecteur pendant qu'il lit. Delaume produit donc une littérature du corps, avec le corps et agissant sur le corps.

² Dès lors, le travail delaumien interroge tout à la fois le corps, l'autofiction et la littérature. En ce sens, le travail littéraire est à rapprocher d'une forme, voire d'une combinaison de formes, de jeu. Pour Joyce Goggin, il est évident que *Corpus Simsi* demande plus que le simple impératif interprétatif. En d'autres termes, la conceptualisation de la lecture de *Corpus Simsi* se rapproche d'une poétique de la lecture et de l'écriture, laquelle émerge du cybertexte, du jeu informatique des Sims et de l'expérience sensorielle et kinesthésique.

³ Par le biais d'une création ludique intermédiaire, Delaume met en scène la (ré)incarnation de son nouveau Je virtuel. En ce sens, les deux chercheurs expliquent la récupération égotique par Delaume de l'expérience du jeu sur laquelle il se base. Pour Joyce Goggin, le sous-titre fait référence au corps d'avatar que revêt Delaume lorsqu'elle entre dans l'univers Sims. Pour Milesi, la remédiation par la virtualisation induit une vision politique radicale considérant l'individu comme une fiction scénarisée par d'autres (que ce soit la famille ou plus largement la société dans son ensemble) de façon baudrillardienne. Laurent Milesi écrit : « At stake here is not merely the usual "willing suspension of disbelief" inevitably presupposed by the imaginary or imagined scenarios of something called "fiction"—in whatever aesthetic medium—but also the necessity to understand how the liberating potential of the virtual over the real (as well as a critique of power in the latter) can extend, reshape and redefine corporeality itself. » In « Video-gaming in(to) Literature: Virtual Corpo Reality in Chloé Delaume's *Corpus Simsi* », *op. cit.*, p. 160.

⁴ Marika PIVA, « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

désormais à l'image du corps qui me refoula. Me voici à l'image du corps qui me refusa.
Me voici à l'image. Car désormais : *Corpus Simsi*.¹

La référence religieuse se déploie également à travers l'étymologie du terme *avatar* qui désigne « l'incarnation corporelle d'une entité supérieure dans le monde des mortels pour accomplir une tâche précise² », et, comme le souligne Alexandra Profizi : « ici, au lieu d'une divinité qui s'incarne dans un corps matériel, c'est un corps matériel qui se désincarne dans une représentation virtuelle³ ». Cependant, nous relevons que le sous-titre indique que l'incarnation n'est que *temporaire*, en d'autres termes qu'elle ne serait ni totale ni irréversible.

Néanmoins, la chercheuse Isabelle Dumont s'interroge sur cet état a priori éphémère, puisque le titre d'un de ses articles pose la question suivante : « Le sujet delaumien, une incarnation virtuellement temporaire ?⁴ » Selon elle, le sujet delaumien « n'est pas un sujet virtuellement temporaire, non, il est plutôt un sujet temporellement de plus en plus virtuel [...] »⁵. Alors que l'assertion se révélait peut-être pertinente à l'époque où l'article fut publié en 2009, elle est aujourd'hui caduque, voire erronée, puisque le travail de l'autrice ne s'est pas poursuivi dans la création numérique. Dès lors, nous pouvons dire que c'est l'usage du numérique qui est temporaire dans la création delaumienne. Et cela, même s'il ne se cantonne pas au cycle *Corpus Simsi* et qu'il est amené à se décliner selon les jeux de métamorphoses de l'écrivaine. Alors que les travaux de Delaume parlent de transformation, les supports eux-mêmes se modifient, induisant une performativité manifeste par l'influence mutuelle du fond et de la forme. Donc le sujet delaumien, d'une part, est une incarnation (ici numérique) temporaire et, d'autre part, il décline les incarnations, les rendant toutes, de ce fait, temporaires puisque se renouvelant et se révoquant l'une après l'autre. Nous allons voir comment.

IV.2. Insectes

Le début de *Corpus Simsi* narre l'errance du personnage. La narratrice-personnage, non encore incarnée et donc dépourvue de représentation visuelle, est décrite comme un esprit vagabond. La configuration du personnage, sa corporisation, a lieu en trois stades. Il prend

¹ DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, p. 18.

² Alexandra PROFIZI, « Les Médiamorposes de Chloé Delaume », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ Isabelle DUMONT, « Le sujet delaumien, une incarnation virtuellement temporaire ? », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

d'abord l'allure d'un *ghost* (dans les onze premières pages), avant de commencer à s'incorporer et d'apparaître sous une forme d'entre-deux non encore tout à fait définie (de la page douze à la page dix-sept) avant d'acquérir une forme aboutie (à partir de la page dix-huit jusqu'à la fin de l'ouvrage). Ce découpage en trois stades peut rappeler celui de la métamorphose des insectes : d'abord larve, puis chrysalide et imago. En suivant le découpage delaumien, nous proposons ici de recourir à la métaphore de la larve¹ qui est éclairante pour décrire la dynamique de transformation à l'œuvre dans *Corpus Simsi*.

IV.2.1. Larve

Le terme *larve* nous intéresse pour son étymologie : *larva* signifie *fantôme, spectre*. Les larves étaient originellement des esprits malfaisants², avant d'acquérir la signification de première forme que revêt un insecte³. La métaphore de la larve est ainsi appropriée pour décrire l'état fantomatique que met en place Delaume : son personnage erre (« Me voilà donc nulle part. Sans corps où résider, sans caverne accueillante, sans foyer cervelet⁴ ») et hante la narration (« Le corps que j'habitais en sage réciténia jouait souvent à des jeux aux multiples supports. De la fiction crémeuse servie sur un plateau. Les fils du Verbe aiment ça, plus qu'un divertissement ça leur permet surtout de s'asperger d'histoires sans craindre de s'y

¹ Notre intérêt pour la métaphore de la larve découle également de l'auteur de l'œuvre dont Delaume tire son nom : en 1943, Antonin Artaud traduit le sixième chapitre de *Through The Looking-Glass and what Alice found there* de Lewis Carroll (originellement intitulé « Humpty Dumpty »). Publiée en 1947 dans le numéro 12 de la revue *L'Arbalète*, la traduction s'intitule *L'Arve et l'Aume*. « L'arve », bien que s'écrivant avec une apostrophe, se rapproche par homophonie de *la larve*. *L'Arve et l'Aume* montre que de la larve à Delaume il n'y a qu'une transformation ou une métamorphose sur un même continuum, allant d'un état en construction à une identité trouvée et incarnée.

² Nous retrouvons cette acception, entre autres, chez Sartre, qui écrivait : « Debout, vampires, larves, spectres, harpies, terreur de nos nuits ». In Jean-Paul SARTRE, *Les Mouches*, 1943. Les substantifs (*vampires, larves, spectres, harpies*) sont employés comme des figures surnaturelles. Ils désignent tous des sortes d'êtres sans vie, en état léthal.

³ Le CNRTL en donne la définition suivante : « larva, *subst. fém.*, esprit d'un damné qui poursuit les vivants sous forme de fantôme », <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/larve>.

⁴ DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, p. 4.

dissoudre¹ »). Mais celui-ci semble en avoir fini avec le fait de tenter de s'incorporer dans un corps vivant et de chair². Il préfère alors hanter le numérique et trouver un corps de pixels³.

IV.2.1.1. *Ver(s) blanc*

Dans les premières pages de la narration, Delaume fait référence à l'état informe en ayant explicitement recours à l'image de la larve. Elle expose : « Je ne vois ni ne sens. Pour l'instant tout du moins. Je n'entends pas non plus. Je suis encore je pense faite parcelles fragmentaires. Une kyrielle de données digérées ventre à terre. [...] sans résistance larvée [...] »⁴. Le personnage qui s'exprime, explique ne pas être doté de facultés sensorielles, il n'a pas de corps, ce qui le place dans un état de flottement et en fait une âme errante. La référence à la larve par la tournure poétique du syntagme « résistance larvée » joue sur diverses acceptions : d'une part, sur la dimension abstraite que revêt la larve entendue comme une étape initiale et, d'autre part, sur sa dimension d'apparition. Delaume joue, comme à son habitude, avec la polysémie des termes. Elle détourne l'expression « ventre à terre », évoquant la rapidité, pour en faire une image visuelle⁵. La citation fait écho à une phrase située en amont : « Il y a des interstices, des brèches nombreuses, qui enclosent le corps des vivants. Des lézardes nues comme des vers blancs⁶ ». Nous retrouvons ici la larve dans son sens biologique.

Par ailleurs, l'intérêt pour la forme indéfinie, aux acceptions diverses oscillant entre un spectre et la première forme d'un insecte, se retrouve dans d'autres ouvrages delaumiens, ce qui nous permet d'affirmer que Delaume écrit bel et bien avec cette image et ces diverses acceptions en tête : dans *Les Mouffettes d'Atropos*, nous rencontrons notamment la larve dans

¹ DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, p. 7. La citation file une isotopie de la narration à travers le vocabulaire « réciténia », « fiction », « Verbe », « histoires ». Relevons le jeu de mots vis-à-vis du néologisme « réciténia » invitant à penser le texte, le *récit* comme parasité par un *ténia*.

² Delaume écrit : « Le monde réel trop organique, je n'ai pas su m'y infiltrer. Pas su du tout. J'aurai pu insister, bien sûr. Partir en quête d'un autre corps, plus adapté ou plus docile. Plus affadi aux cartilages, souple et moelleux en coussinets. Moins vertical aussi. C'est ça. Un corps moins vertical qui ploie dès qu'on l'effleure. Un corps à angle s'immiscer isocèle avant fragmentation. J'aurai pu le trouver, bien sûr. Mais je me méfie trop. Beaucoup trop à présent. Je fuis la chair peu nourricière [...] ». DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, p. 4.

³ Delaume écrit : « Le jeu que préférerait mon corps d'alors avait pour nom Les SimsTM. [...] J'échapperai petites morts par la simulation » (p. 7). En effet, plus loin nous lisons : « Le logiciel des Sims recueille en son cœur hypogastre le kaléidoscope de mon identité. [...] Le programme qui m'héberge n'a pas de .exe concernant le monopole de la douleur. Le programme qui m'héberge n'a pas de point final » (p. 10-11). DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*

⁴ DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, p. 10.

⁵ Dès lors, si nous imaginons un humain allongé à terre sur le ventre et tentant de se déplacer, nous l'imaginons en train de mimer une chenille ou un asticot.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

son sens biologique : « cadavre aux vers blancs¹ ». Dans *Le Cri du sablier*, elle écrit : « Tu [=le père] étais toi aussi gluant faiblesse, ma larve² ». La comparaison du père à une larve montre le géniteur sous son aspect fantomatique. Lorsque Delaume écrit « ma larve » elle signifie *mon spectre*, voire plus exactement *mon démon*, elle montre que son père la hante et qu'il est ainsi devenu un esprit malfaisant. Dans *La Vanité des Somnambules* plusieurs occurrences sont présentes, nous retrouvons notamment l'image du ténia et du lombric³. Finalement, dès que la larve est convoquée dans l'écriture delaumienne – au-delà de sa condition biologique et de sa définition liée à son étymologie – elle se réfère à la mort.

En se reportant aux ouvrages précédant⁴ *Corpus Simsi* et en constatant qu'ils jouent sur ces états d'infirmité et de spectralité, nous constatons une continuité entre les livres delaumiens à travers ce thème, exploré tantôt explicitement tantôt implicitement : cela témoigne d'une certaine importance de l'état de *larva* au sein du début de *Corpus Simsi*.

Le terme *larva* désigne donc deux choses : des ombres errantes et des insectes en devenir. La larve se fait la réunion de deux conditions paradoxales, à savoir ce qui a été et ce qui doit advenir : la larve delaumienne (au sens de *ghost*), qui n'est encore que code informatique, répond à cette double caractéristique ; c'est d'ailleurs de la larve comprise en tant que fantôme que découle le sens de la larve comprise en tant qu'insecte. La forme de ce stade mortuaire y est pour quelque chose. La critique d'art Marion Zilio analyse :

¹ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 113.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 120. La citation intervient à la fin. La mort du père a donc eu lieu, Delaume lui adresse des paroles d'adieu.

³ Delaume écrit : « Au royaume de survie les ténias font la loi. D'ailleurs. Nous n'avons jamais eu le choix : chaque ligne est faiseuse d'ange » (p. 10). Avec l'emploi du « nous », Chloé se désigne comme ver solitaire. Quelques pages plus loin, elle écrit : « Je m'appelle Chloé Delaume. J'ai pris possession du corps qui m'était destiné. [...] Un corps fuyant. Lombricillant l'écume de ses jours mis à nu » (p. 12). Le néologisme « lombricillant » est construit à partir des termes *lombric* et *brillant*, il est employé comme métaphore afin de désigner le corps réduit à un ver de terre, dont sa forme – allongée et arrondie – est segmentée et dont le mouvement est laborieux. DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, op. cit.

⁴ Notons également que l'image intervient dans plusieurs ouvrages postérieurs. En effet, mentionnons, entre autres, *Une Femme avec personne dedans* dans lequel est écrit « l'autocomplaisance est le terreau des larves » (DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 61). La larve apparaît comme un motif critique. Citons également *Certainement pas*. Une première occurrence renvoie le terme à son acception de fantôme malfaisant : « Je voudrais que l'oubli grignote avec emphase toutes ces larves sinistrose implantées au-dedans » (DELAUME, *Certainement pas*, op. cit., p. 112). Les larves sont ici une métaphore de mauvais souvenirs et de pensées obsédantes venant troubler la tranquillité du personnage-narrateur. Le personnage aimerait donc oublier, mais le syntagme « implantées au-dedans » montre que les souvenirs sont ardemment présents dans l'esprit. Ces pensées pessimistes (le terme « sinistrose » venant renforcer le caractère négatif) hantent littéralement le personnage. Enfin, une seconde occurrence renvoie le terme de larve à sa condition biologique : « Je porte dans mes bras la dépouille séculairement rongées de larves » (*Ibid.*, p. 360).

Les larves furent identifiées à ces âmes perdues qui, en vain, aspiraient au repos, et dont on retrouve, sous la forme d'insectes, des traces dans les vanités et les tableaux de nature morte. Véritables repoussoirs vivants, désignant en latin à la fois « masques » et « fantômes », elles sont les incarnations d'un motif traditionnel, celui des monstres et des spectres peuplant les récits à travers les âges et les géographies.¹

L'assertion de la critique d'art ouvre sur le lien entre la représentation et l'étymologie du terme. Il est vrai qu'en art (pensons aux vanités et aux natures mortes réalisées principalement à partir du XV^e siècle², mais aussi aux performances³ ou encore aux sculptures⁴ contemporaines) la représentation allégorique de la larve permet une correspondance avec le domaine mortuaire : elle évoque un rapport avec la nature morte et la vanité, c'est-à-dire que la larve – sous sa forme d'insecte – permet une allégorie du fantomatique.

Les larves constituent donc un pont entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Le *ghost* delaumien correspond à cet entre-deux du ni tout à fait présent, puisqu'il n'est pas encore incarné, représenté, ni tout à fait absent, puisque bien qu'ayant été expulsé de son ancien corps, il navigue sans être encore encodé. La métamorphose – découpée en trois stades (larve, chrysalide, imago), que nous utilisons comme métaphore pour suivre la transformation de l'avatar delaumien – nous permet de penser ce mouvement de la mort (*larvae*) et la vie (*imago*) (nous reviendrons plus explicitement sur ce point par la suite). Bien qu'il y ait une continuité et une ambiguïté du thème de la larve dans l'œuvre de Delaume, il y a tout de même une différence importante entre *Corpus Simsi* et les autres occurrences : dans certains cas, les larves hantent Delaume, dans d'autres, elle est elle-même larve (du moins son avatar).

De plus, le ver(s) blanc revêt une double connotation : c'est à la fois un asticot – symbolisant la mort – mais c'est aussi, en langage poétique, un vers qui n'est lié à aucun autre par la rime, mais qui reste conforme aux normes métriques et rythmiques. Chloé Delaume, dans son écriture, recourt énormément au vers blanc. Sa prose poétique abonde d'octosyllabes, de décasyllabes et d'alexandrins. Au sein d'un entretien, elle explique :

Je crois que j'ai aussi cet amour du vers blanc parce que le ver blanc c'est aussi l'asticot dans le corps des morts donc c'est une métaphore facile mais qui moi, m'arrange bien et qui fait assez sens et puis de toute façon, spontanément, ce sont les alexandrins qui me viennent. Mon travail consiste généralement à surtout casser l'alexandrin ou le remettre en place différemment, à l'allonger, à le séquencer parce que sinon j'écris en 12, souvent, et

¹ Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, op. cit., p. 42.

² Pensons par exemple aux œuvres picturales du XVI^e siècle de Balthasar VAN DER AST, *Nature morte de fruits, fleurs, coquillages et insectes*, 1623, huile sur bois, Lille, Palais des Beaux-Arts.

³ Mentionnons par exemple Gina PANE, *Action Death Control*, 1975, performance, vidéo, Paris, Centre Pompidou.

⁴ Évoquons par exemple Hubert DUPRAT, *Trichoptera larva with case*, 1980-2000.

ça pourrait agacer le lecteur à force, ou devenir un tic, un procédé, donc, mais spontanément c'est ça qui sort...¹

Le ver(s) blanc est ainsi à la fois une image et un procédé stylistique. On le rencontre par exemple dans *Le Cri du sablier* qui conserve la structure d'une métrique régulière, chaque phrase (vers) est en alexandrin. Regardons les dernières lignes faisant la description de la mort du père :

Empourprés aux croisées s'éteignent martyrologes / les petiotes équarries la girouette bec cloué / de même que le cercueil paternels résidus. / La fange se mascarpone les temps sont accomplis / il était nécessaire que ça braille en gigogne. / Car comme à la Villette les bouchers doivent valser / pour dégraisser la carne et dégrainer l'aorte. / Quel père à la rocaille quand bien même assassin / pourrait lutter spectral aux Saint-Jean crépitantes. / Quel mascaron tripaille quand bien même alcalin / pourrait trépas hautain s'infiltrer braises ardentes.²

Delaume joue sur l'homophonie afin, d'une part, de parler de la mort et, d'autre part, de la matérialiser à travers la forme même de son écriture. Les vers, à comprendre dans leur polysémie, régissent les œuvres delaumiennes en intervenant dans le fond et sur la forme des récits.

IV.2.1.2. Avatar larvaire

Les larves d'insectes, par leur existence d'entre deux (à la fois vivantes et mortes), leur petite taille, leur retranchement dans l'obscurité et leur état d'inachevé, ont toujours été perçues comme ayant un côté diabolique. Souvent ces insectes ont inspiré des masques, des têtes de mort, et les noms qu'ils ont reçus sont allés dans ce sens, pensons par exemple au papillon nommé *Sphinx tête de mort*. Dès lors, une mythologie négative s'est créée autour de ces hybrides, les rapprochant des bêtes du diable. Le *ghost* delaumien, ce personnage informé au début de l'ouvrage, a donc partie liée avec la *larva*, dans sa compréhension de métaphore mortuaire. Au début de *Corpus Simsi*, Delaume écrit :

Je ne suis encore qu'un rien. Mais tout un tas. Un tas de petits riens. C'est déjà pas si mal, surtout pour commencer. La somme des soustractions d'un réel ébaudi par sa propre vacuité. Une vasque d'incomplétude qui vampirise déjà jugulaire des circuits, crocs plantés dans la sève d'un jeu tellement fertile. [...] Me voir là, surgir du plasma *comme d'un cercueil vert en fer blanc* percer écran totalitaire *une tête de femme* soudain à *cheveux bruns*

¹ Entretien de Chloé DELAUME par Colette FELLOUS, *24 heures dans la vie de Chloé Delaume*, op. cit.

² DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 127. Nous avons marqué la versification.

traverser *fortement* la tanière des circuits *pommadés* mettez-vous au balcon *d'une vieille baignoire* j'émerge.¹

L'émergence du personnage semble surnaturelle. En effet, le *ghost* errant dit sortir du plasma comme d'un cercueil et, qui plus est, il vampirise. Il incarne donc l'image du fantôme malfaisant, ni vraiment vivant ni tout à fait mort. Entre vampire, larve et spectre, Chloé se situe dans une mythologie inquiétante, oscillant avec les limites du monstrueux. Ce qui permet finalement à Delaume de faire de l'avatar une nouvelle figure constituante des morts-vivants dans la culture populaire (vampires, fantômes, zombis, momies, squelettes, etc.).

Le *ghost* delaumien, en tant que premier stade de l'avatar, est un corps immatériel dépourvu de représentation. Juste en amont de la citation ci-dessus, Delaume mentionne : « Je suis un puzzle irradié. Combinaison maligne [...] »² ; en plus de réactualiser l'image du vampire, le *ghost* décline également celle du diable. En effet, les *larva*, dans leur acception origininaire et étymologique, avaient partie liée avec une représentation diabolique. En tant que « combinaison maligne », le *ghost* oscille entre une maladie maligne et une représentation du diable. Delaume fait de la technologie un espace propice pour réactualiser un imaginaire occulte s'hybridant avec les sciences et les techniques³. Dès lors, l'écrivaine s'inscrit dans le sillage de la philosophe Donna Haraway puisque l'avatar delaumien devient un personnage mythologique contemporain, une créature de fiction surnaturelle. Ce dernier amène à considérer le corps comme une boîte de Pandore. Dès lors, le corps-laboratoire est pensé en tant que renouveau mythologique. Par la technique, il prolonge et réactualise les mythes que nous avons eu l'occasion d'étudier en amont⁴. Avec l'avatar, Delaume ne touche plus à la mythologie classique en se référant aux mythes gréco-romains qui parcouraient auparavant ses œuvres littéraires, mais elle pose la question de la mythologie au sens barthien⁵. Ce renouvellement a partie liée avec la performativité de l'identité qui trouve dans l'expérience et l'expérimentation de l'hybridation diverses représentations du corps.

Bernard Andrieu étudie également la question de l'avatar comme figure mythologique contemporaine. Il questionne l'impact de la technique sur notre identité et notre corps afin d'analyser la notion d'avatar en tant que vecteur d'un nouvel imaginaire réussissant la symbiose

¹ DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, p. 12. Passages en italique dans le texte. Il s'agit d'extraits du poème *Vénus Anadyomène* (1870) d'Arthur RIMBAUD.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Nous renvoyons aux recherches de Manuela de BARROS et plus spécifiquement à son ouvrage *Magie et technologie*, Paris, UV Éditions, 2017.

⁴ Voir la première partie de l'étude.

⁵ Nous développerons cette remarque qui prendra tout son sens au sein de notre quatrième sous-partie.

étrange de l'incorporation et de la décorporation. Pour le philosophe, l'immersion prolongée dans un Je virtuel ouvre à l'incorporation des techniques qui participent à des modes de subjectivation. Il écrit :

Mais l'avatar du corps, par son interface avec le monde et les autres, ouvre aussi nos expériences à une multiplicité et à une variation souvent inédites. Cette immersion sensorielle nous engage dans un renouvellement quotidien du vécu : les plaisirs physiques et virtuels traversent nos corps dans des situations imaginaires et des hybridations technologiques. L'hybridation homme-machine, depuis l'imaginaire de la science-fiction jusqu'aux nouveaux modèles de la biomédecine, définit un corps mutant. L'hybridation vient compléter nos tâches quotidiennes en nous transformant progressivement, moins en robot qu'en avatar corporel. Ce corps mutant ses représentations et créant ses normes n'est plus seulement une manière de travailler son apparence corporelle d'*un corps pour soi* mais une action par corps afin de dessiner ses modes incarnés de subjectivation.¹

Andrieu considère que le corps se produit au moyen d'avatars par ses hybridations à son environnement. En ce sens, l'hybridité performe ce soi corporel dont il est question par un renouvellement de possibilités. Dès lors, l'avatar induit un devenir indéfini puisqu'il permet de se renouveler sans cesse. Il offre ainsi une personnalisation par des auto-hybridations infinies. L'avatar delaumien, tout du moins dans sa forme initiale avant sa configuration, s'inscrit aux côtés des figures mythologiques (chimères, hybrides) et des figures surnaturelles (vampires, fantômes).

Delaume portraitise son *ghost* sous les traits d'un personnage venant hanter le système informatique (fig. 10) :

```
C:\>Un Sésame qui s'égraine Démarrer/Programmes/Maxis/Les Sims/Les Sims 1024x728
- Un pentagramme crécelle clavier écran souris je suis je suis JE SUIS. DEDANS.
Sans épiderme non sans épiderme sans nerfs sans veines ni vertèbres sans rien
ou presque finalement. Je ne recèle rien, ni sang caillé ni moelle. Me voilà. Je
suis substantifique au linéaire ADN. Génétique 011.

C:\>
C:\>
C:\>
C:\>Alors?
'Alors?' n'est pas reconnu en tant que commande interne
ou externe, un programme exécutable ou un fichier de commandes.

C:\>
C:\>
C:\>
C:\>J'éclabousse si je veux les ordres à fleur de bouche

C:\>
C:\>
C:\>
C:\>J'ai dit : JE SUIS DEDANS.
'J'ai' n'est pas reconnu en tant que commande interne
ou externe, un programme exécutable ou un fichier de commandes.

C:\>
C:\>
C:\>
C:\>La ténacité est parfois plus docile que la reconnaissance du ventre bien que
'La ténacité' n'est pas reconnu en tant que commande interne
ou externe, un programme exécutable ou un fichier de commandes.

C:\>_
```

Figure 10 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op.cit.*, extrait, p. 9.

¹ Bernard ANDRIEU, *Les Avatars du corps*, *op. cit.*, p. 131-132.

L'avatar SimChloé expérimente ce que le jeu offre, ainsi que ses limites, dans le but de modifier les algorithmes et les codes informatiques, ou tout du moins d'en tenter une modification ou d'en faire la représentation. Sur l'image, le *ghost* de Chloé communique avec un programme informatique, une sorte de dialogue s'instaure entre les deux. Le *ghost* dit « Alors ? » et le programme répond « “Alors ?” n'est pas reconnu en tant que commande interne ou externe, un programme exécutable ou un fichier de commandes ». Le *ghost* delaumien s'apparente donc à une sorte de virus informatique en train de s'infiltrer dans un logiciel et d'en changer les codes ou de s'assimiler à eux comme s'il les hantait puisqu'il dit « JE SUIS DEDANS ». Il convient alors de considérer pleinement le *ghost* delaumien comme un *bug*. En effet, en anglais le terme signifie tout d'abord *insecte* avant d'indiquer *un dysfonctionnement informatique*. L'avatar informé de Delaume, n'étant encore qu'un esprit fantomatique cherchant à posséder un corps, oscille donc entre la *larva* (le spectre et l'état embryonnaire), ainsi que le *bug*¹ (l'insecte en devenir et le virus informatique).

Le *ghost* delaumien est une figure dissonante. Dans la continuité de notre étude préliminaire – qui avait trait au corps de l'enfant ressaisi dans l'acception d'une existence moindre, au sens qu'avaient accordé à cette expression Étienne Souriau² et David Lapoujade³ – nous pouvons reprendre à notre compte les propos du philosophe Pierre Montebello pour qualifier le *ghost* delaumien et, plus largement, les avatars permettant une expérience virtuelle : le chercheur parle de « ces êtres invisibles, sans poids, sans masse, sans gravité, toutes ces existences moindres, amoindries, insignifiantes, crépusculaires, tous ces modes d'être vacillants, fluctuants, au bord de l'existence, fantomatiques, crépusculaires, toutes ces manières de vivre et d'être vivant qui ne sont jamais prises en compte...⁴ »

Ces propos, rejoignant ceux de l'esthéticien Étienne Souriau, nous permettent de souligner le rapprochement qu'effectue le philosophe Pierre Montebello entre l'« existence moindre » et le fantomatique. Inspiré d'un anthropomorphisme et des fantômes, le *ghost* se lit comme une capacité à dire le monde, à interroger le corps, ses limites et ses prolongements par une position et une représentation contestataire. En effet, comme le montre Delaume à travers le dialogue entre le *ghost* et le programme informatique, son avatar informé devient un marqueur d'opposition et de résistance normative. La *larve* et le *parasite* sont aujourd'hui des

¹ Pensons d'ailleurs à sa nouvelle : DELAUME, « Bugg endormi », dans *Les Cahiers du refuge*, 2001.

² Étienne SOURIAU, *Les Différents modes d'existence*, Paris, P.U.F, 2009.

³ David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

⁴ Pierre MONTEBELLO, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Dijon, Éditions Les Presses du réel, 2015, p. 87.

termes appartenant au langage commun, employés afin de qualifier des personnes déconsidérées. Dès lors, nous percevons le potentiel critique contenu en germe dans l'avatar delaumien. Le *ghost* s'appréhende alors comme une existence marginale¹.

IV.2.1.3. *Chrysalide*

La mise en abyme de la transformation du corps se métamorphosant lui-même traverse la représentation corporelle delaumienne. C'est à se demander dans quelle mesure un processus méta ne régirait pas toute l'œuvre delaumienne, et cela aussi bien dans sa forme (l'écriture) que dans son fond (la représentation corporelle). Dès lors, il nous apparaît que Delaume produit une méta-corporéité. En ce sens, l'œuvre delaumienne dans son ensemble est saisie à travers un processus de méta-mutation s'organisant à travers la mise en abyme, à la fois, de la représentation corporelle et de l'écriture elle-même.

IV.2.1.4. *Altération*

La métaphore de la larve pour penser le *ghost* delaumien permet aussi de questionner le processus évolutif de l'avatar delaumien comme une somme de transformations. En portant notre attention sur ce qui est dans l'obscurité, nous entendons la construction de ce *ghost* comme un personnage refoulé du monde. Les *larva* constituent un motif qui revient souvent dans les univers de science-fiction, leurs représentations servent un discours imaginaire inspiré du scientifique. De plus, elles établissent de la porosité entre les mondes humains, animaux, végétaux et microbiens. Elles interrogent par-là les diverses formes du vivant. Comme le suggère la critique d'art Marion Zilio, « les larves nous invitent à penser le monde par l'immonde² », par ce qui est censé rester caché ; et leur lien avec la décomposition – Delaume écrivant « je suis décomposée³ » – interroge les notions d'identité et d'individualité.

¹ C'est d'ailleurs ce qu'évoque Marion Zilio, « devenir parasite manifeste un geste de sabotage et de création, un moment de réinvention de la politique, mais aussi de l'esthétique, c'est-à-dire de notre manière d'être affecté par l'autre et sensible à son devenir. Le parasite ouvre un espace de transformation, voire de métamorphose » (MARION ZILIO, *Le livre des larves*, op. cit., p. 84). Le *ghost* est une figure de désobéissance. Il apparaît ingouvernable, indocile. La figure informe interroge l'identité et permet de la concevoir comme une multitude de masques. Elle interroge le corps-laboratoire en ce qu'il offre ici un imaginaire de la marge ainsi que la performativité à l'œuvre de la plasticité de l'identité en tant que multiplicité – Delaume écrivant « je suis décomposée [...] je suis éparpillée » (DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 11).

² MARION ZILIO, *Le Livre des larves*, op. cit., p. 51.

³ DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 11.

Les larves d'insectes restent généralement dans le noir le temps de leur métamorphose. Enfouies dans la terre, stagnant sur l'eau ou habitant les profondeurs marines, les larves demeurent cachées jusqu'à leur transformation qui les fera changer de milieu. Le *ghost* delaumien, lui, erre dans les codes informatiques avant d'acquérir une image et de littéralement évoluer dans son milieu, à savoir le jeu vidéo. La larve possède la caractéristique étrange d'être associée à l'inachevé, au liminaire et à la mort, en même temps que d'évoquer le commencement et de manifester une transformation et un continuum entre animé et inanimé. Ces deux termes nous plongent d'ailleurs dans l'univers du graphisme (et du dessin animé) : l'avatar, ou tout du moins son ébauche, est une promesse d'animation graphique (nous aurons l'occasion de revenir sur ce point au sein de notre prochaine sous-partie). De plus, si la larve permet de penser l'individuation au milieu de la pluralité, voire de la sérialité, l'avatar permet une mise en réseau, une individuation parmi d'autres qui entrent en résonance avec elle. La lente configuration de l'avatar permet de penser l'altération et par là même l'altérité. L'avatar n'est pas à comprendre, chez Delaume, comme une finitude (l'humanité), comme un outil ou une technique en lien avec une posthumanité ; en revanche, il permet principalement de penser le rapport métaphorique que nous entretenons avec notre propre identité.

Le *ghost* engage la subjectivité dans un devenir-hybride. Ainsi, nous rejoignons le philosophe Bernard Andrieu pour qui « l'hybridation par les avatars est un moment de l'immersion du corps dans un nouvel imaginaire de l'espace et du vécu du sujet humain¹ ». Nous comprenons alors, à travers le numérique et par le recours à un avatar, qu'une mutation corporelle est à l'œuvre invitant à une nouvelle représentation du corps. Un corps biosubjectif est donc en train de se dessiner dans le but de performer l'identité delaumienne désirée. Par le numérique, Delaume sort moins de son corps que de l'état actuel du corps. En œuvrant à sa redéfinition, en jouant avec les potentialités offertes par le virtuel, le numérique devient un terrain de je(u). Le *ghost* delaumien interroge la dématérialisation du corps par la technique ainsi que la vie virtuelle qui se poursuit hors du corps de l'écrivaine. Dès lors, l'avatar est pensé comme un second corps simulant l'existence.

La larve interroge l'identité tout en induisant un changement à venir. La critique d'art Marion Zilio écrit : « Entendue dans une acception plus large, elle [=la larve] inclut un je qui ne fait pas le jeu du moi, de l'égo ni de l'âme immortelle, mais entrevoit la possibilité de l'altérité dans l'altération ou le cycle, soit encore une capacité à ingérer sans digérer des

¹ Bernard ANDRIEU, *Les Avatars du corps. Une hybridation somatechnique*, op. cit., p. 10.

subjectivités autres et à laisser ces subjectivités autres se fondre en nous¹ ». L'identité non hypostasiée mime à travers ses changements et altérations possibles le cycle de la formation des insectes en induisant donc de l'altérité, c'est-à-dire de la multiplicité, au sein de la subjectivité (d'une unité). Le corps devient donc un laboratoire d'intensités, de Je possibles.

IV.2.1.5. Cycle

Le principe du cycle devient alors une mise en abyme filée, étirée afin de faire des cycles de cycles, notamment d'identités passagères, et les faire advenir dans un principe générique et *méta* dont finalement résulte le cycle *Corpus Simsi* (induisant d'autres cycles au sein de son propre cycle). Delaume ne se contente donc pas de penser *sur* l'identité, mais *avec*, en l'incarnant et en la démultipliant. En recourant à des références fictionnelles, l'écrivaine et artiste perpétue son principe de mise en abyme afin de créer de la fiction dans la fiction. Le corps-laboratoire est donc un travail sur la poly-identité (physique et subjective), sur l'intertextualité, et sur l'intermédialité qui favorise la méta-fiction.

Aussi, lorsque Delaume reprend à son compte la célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre » pour la transformer en « Jeu est un autre² », il faut entendre le Je comme une variation amenant non pas à une autre personne mais à être soi-même autrement³ : dans l'interface ludoperformative, jouer ne signifie plus faire semblant d'être quelqu'un d'autre mais programmer un autre soi à travers les règles du jeu interactif. Nous avons donc affaire à une reconstruction ludique du soi. Si, comme le note le chercheur Laurent Milesi, la devise de *Corpus Simsi* pourrait être « ceci est mon corps⁴ » (formulation empruntée au rituel de présentation du corps du Christ), dans le sens où ce corps est sécable, elle interroge également le potentiel d'intervention du virtuel sur le réel, invitant à redéfinir et remodeler la corporéité elle-même.

¹ Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, op. cit., p. 105.

² DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 8.

³ On pense à Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Le Seuil, 1990.

⁴ Laurent MILESI, « Video-gaming in(to) literature », op. cit.

IV.2.2. Imago



Figure 11 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 117.

Nous nous concentrons maintenant sur la configuration aboutie de l'avatar delaumien pour le penser comme le stade de l'imago (en référence à son sens biologique plutôt que psychanalytique). Nous nous demanderons comment s'articulent les diverses représentations chimériques de Chloé tout en questionnant son rapport particulier avec le cabinet de curiosité et nous verrons en quoi celui-ci joue un rôle central dans l'œuvre delaumienne en tant qu'espace de collection à la croisée du littéraire, de l'artistique et du numérique. Compris comme un espace de reconfiguration du réel et de jeu de métamorphose, il ouvre à des (dé)constructions de soi multiples, hybrides et fluides.

Notre recherche nous conduit à considérer le cycle *Corpus Simsi* comme un véritable cycle de transformations, similaire au cycle de développement des insectes. En établissant la rencontre littéraire et métaphorique avec des lépidoptères, l'ouvrage évoque la notion d'imago. Il nous semble primordial, bien qu'aucune recherche n'ait porté sur ce sujet, de penser l'avatar delaumien en tant que chimère ailée comme le suggèrent les nombreuses illustrations de l'ouvrage montrant l'avatar delaumien porter des ailes. Nous étudions la configuration de l'avatar delaumien dans *Corpus Simsi. Incarnation Virtuellement temporaire* (2003) en analysant les diverses apparences de la SimChloé (l'avatar de Chloé Delaume) et ses transformations oscillant entre des figures légendaires (comme une fée) et chimériques (comme un papillon anthropomorphisé). Nous poursuivons ensuite notre analyse de la représentation du papillon Atropos (également appelé Sphinx à tête de mort) dans les œuvres de Chloé Delaume,

en nous concentrant sur *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), avant de discuter de la chimère Chloea Delaumus.

IV.2.2.1. (Auto)portrait(s)

Selon la critique d'art Marion Zilio, « l'imago, qui donna à l'insecte adulte son nom technique, désignait en premier lieu les effigies moulées en cire que l'on obtenait par contact avec le visage mort¹ ». Autrement dit, l'imago était lié aux cultes funéraires romains qui impliquaient des portraits de cire appelés *imagines maiorum*. Au-delà de sa dimension funéraire, l'imago est originellement lié à l'image du visage, ce qui rend son étude indissociable de la notion de portrait. En ce sens, l'imago delaumien a un lien évident avec le fait de se portraiturer, de donner une représentation de soi, Delaume écrivant : « Je dis : me voici désormais à l'image du corps qui me refoula. Me voici à l'image du corps qui me refusa. Me voici à l'image² ». La SimChloé est ainsi à l'image de Delaume. De ce fait, Chloé Delaume devient à la fois sujet narratif et imagé.

Seul l'insecte adulte est nommé *imago*. Contrairement à la larve qui reste tapie dans l'ombre, l'*imago* fait apparaître la lumière et la couleur. La notion d'insecte adulte est associée à celle de perfection car, comme l'explique la chercheuse Marion Zilio, elle « est la manifestation d'un état considéré comme abouti, de même qu'elle accompagne l'idée d'une totalité close et achevée, dont on doit, d'ores et déjà, percevoir les fictions qu'elle charrie³ ». En ce sens, l'individu serait un et indivisible, perceptible dans sa totalité. Or, à l'heure actuelle, dans les sciences humaines et sociales (et particulièrement dans les pensées postmodernes), la notion de pluralité est devenue centrale pour penser le soi à travers la multiplicité⁴. Par ailleurs, le mot latin *insectum* fait également référence à la segmentation. En recourant à son avatar et à travers l'imago, Delaume donne une interprétation de son moi fractionné en usant de prolifération :

¹ Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, op. cit., p. 42.

² Chloé DELAUME, *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, Paris, Éditions Léo Scheer, p. 14.

³ Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, op. cit., p. 45.

⁴ Voir notamment la philosophe Donna Haraway qui réactualise les pensées de la philosophie postmoderne afin d'élaborer une philosophie mettant en avant la multiplicité au sein de notre unité. Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Éditions Climats, 2019.

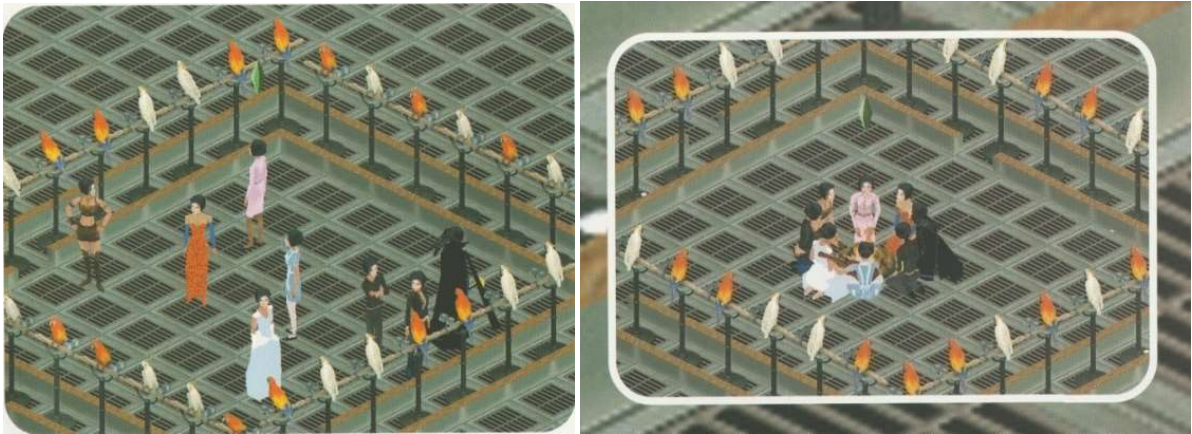


Figure 12 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 56-57.

En effet, le personnage de Chloé est démultiplié à travers huit représentations qui sont dessinées en empruntant les traits de Chloé Delaume. Chloé est donc à la fois unitaire, sécable et multipliable. Elle reflète la critique de Delaume sur la parole en tant qu'élément répétitif plutôt qu'évènement unique, comme le signalent les perroquets installés sur leurs perchoirs fermant l'espace carré. En se référant au langage des Sims¹, Delaume écrit : « La parole n'est ici jamais un évènement. Juste une répétition² ». L'avatar Chloé se duplique et le personnage-narrateur devient pluriel tout en conservant son unité : le personnage et l'avatar sont donc une itération. *Corpus Simsi* est paradigmatique de l'idée de niveaux narratifs enchevêtrés qui débordent les uns sur les autres et participent à la construction non seulement d'un personnage, voire d'une narratrice, mais également de l'autrice elle-même qui multiplie ses niveaux d'existence, avec des intensités diverses.

L'imago delaumien entraîne une forme de dissidence. En effet, il s'agit d'une subversion des règles du jeu en introduisant des éléments perturbateurs : l'imago delaumien va provoquer des incendies (fig. 13), se transformer en zombies (fig. 14), inonder une cuisine (fig. 17), retirer l'échelle d'une piscine pour y noyer un personnage (fig. 15) ou encore en électrocuter un autre (fig. 16). Cette subversion vise à questionner les limites du jeu et à y apporter une forme de disruption créative :

¹ La langue des Sims évoque avec force la novlangue (*Newspeak*) au sein de laquelle non seulement un mot désigne une chose et rien de plus (polysémie, sens figuré et donc poésie sont dans ces conditions impossibles), mais où également tout ce qui n'est pas nécessaire au fonctionnement de la société (totalitaire).

² Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, p. 58-59.



Figure 13 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extraits, p. 69 et p. 109.

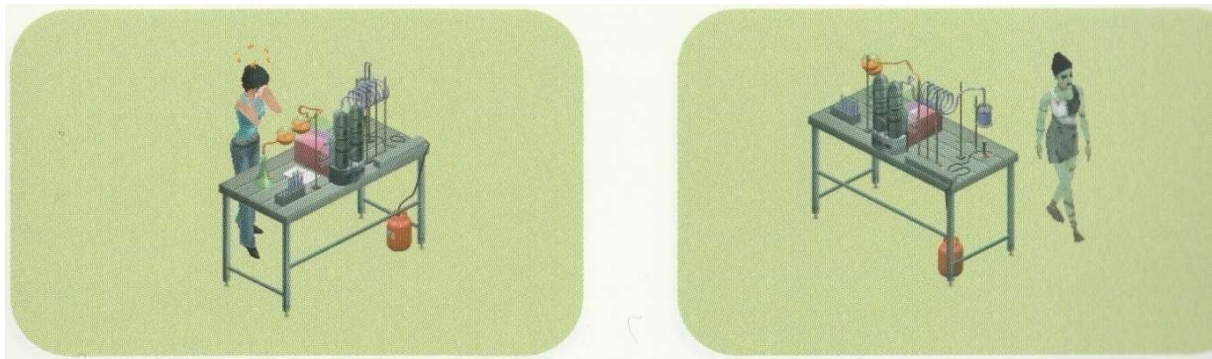


Figure 14 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op.cit.*, extrait, p. 71.

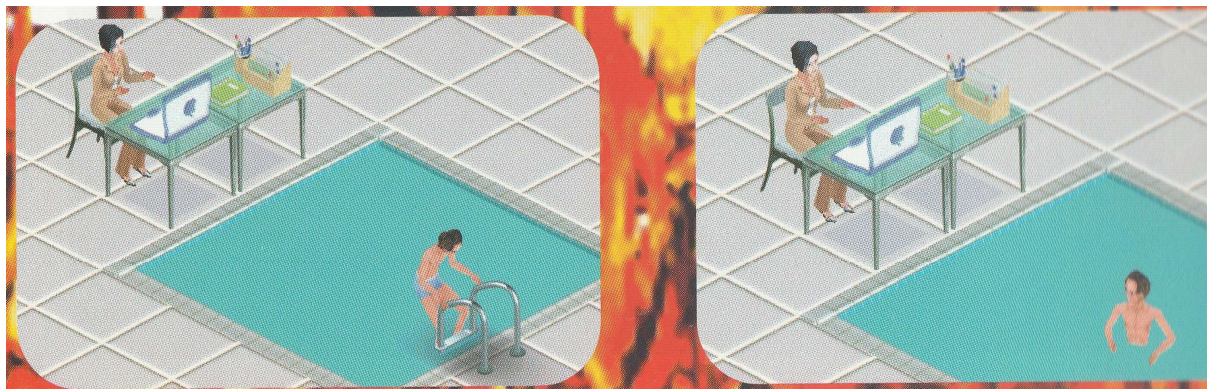


Figure 15 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 109.

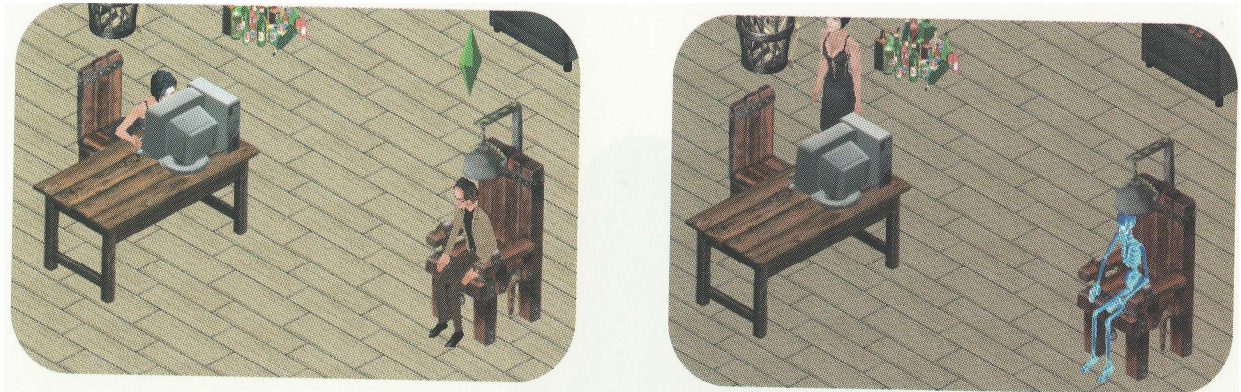


Figure 16 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 111.



Figure 17 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 72.

En intégrant le jeu *Les Sims* et en mettant en abyme la critique sociale à partir de laquelle le jeu a été conçu, Delaume souligne, dans le sillage de Michel Serres¹, que les frontières sont poreuses entre l'hôte et le parasite. En utilisant l'avatar Chloé comme parasite, Chloé Delaume souligne la possibilité pour le parasite de devenir l'hôte et vice versa², laissant ouverte la question de savoir qui accueille finalement qui : le parasite peut devenir l'hôte et l'hôte le parasite. Donc qui, de l'avatar ou du jeu, accueille ?



Figure 18 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op.cit.*, extrait, p. 42.



Figure 19 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 43.

De la première série (fig. 18 et 19), nous relevons la référence à Peter Pan. S'y trouvent en effet représentés un Capitaine Crochet, un Peter Pan et la Sim Chloé en Fée Clochette. Si, par la

¹ Voir Michel SERRES, *Le Mal propre : polluer pour s'approprié ?*, Paris, Éditions Le Pommier, 2008.

² On songe au film de Bong JOON-HO, *Parasite*, Société de production Barunson, 132min, 2019.

suite, la SimChloé se distingue de la Fée Clochette (fig. 20), elle conserve néanmoins ses ailes, et ce, jusqu'à la fin de l'ouvrage :



Figure 20 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 115.

Le livre s'achève sur une illustration montrant Chloé se métamorphoser en une créature ailée distincte de la Fée Chloé. L'avatar ailé varie tout au long de l'ouvrage passant d'une posture fragile (légèrement courbée, vêtue de teintes pâles) à une assurance renforcée (elle se tient droite, et les couleurs de ses habits sont plus contrastées, ce qui a pour effet de renforcer l'affirmation du personnage). Entre la première moitié et la fin de l'ouvrage, le personnage passe de la fée, mièvre, au papillon, confiant : un jeu sur la représentation genrée est opéré, Delaume détourne l'image de l'homme-papillon pour se portraiturer en *mothwoman* ou en avatar-phalène. S'appropriant la mythologie et plus particulièrement la créature hybride (voir le *mothman*), qui a d'ailleurs nourri un large imaginaire littéraire et artistique (films, musiques et jeux vidéo), Delaume s'invente en créature légendaire en laissant planer un mystère quant à ses intentions : est-ce un être de bon ou de mauvais augure ? À moins que l'avatar, dans sa forme aboutie de papillon, soit là pour éclairer rétrospectivement les ouvrages antérieurs à *Corpus Simsi* ?

IV.2.2.2. *Atropos*

La SimChloé en papillon nous incite à revisiter les précédents livres de l'autrice et à effectuer une nouvelle lecture des *Mouffettes d'Atropos* en établissant une analyse comparative de *Corpus Simsi*, *Le Cri du sablier* et *La Vanité des Somnambules*. Le titre des *Mouffettes d'Atropos* peut être interprété de deux façons différentes. Premièrement, dans la mythologie

grecque, Atropos est une des Moires, elle est l'ainée d'une triade, ses deux sœurs sont Clotho et Lachésis. Ces divinités du destin ont toutes trois une fonction spécifique : Clotho tisse le fil de la vie, Lachésis le mesure, en détermine la longueur et la longévité, et Atropos le coupe, elle donne la mort. La référence aux différents enfants de la déesse grecque Atropos est une métaphore filée par Delaume afin de présenter les différentes identités qu'elle revêt dans la narration (Chloé, Daphné, Hélène, Marie, Sophie, Madeleine, Marguerite). Deuxièmement, le nom de cette figure mythologique est associé au papillon *Acherontia Atropos*, également connu sous le nom de Sphinx à tête de mort¹. L'ouvrage *Les Mouffettes d'Atropos* peut donc évoquer une Chloé en papillon, et plus précisément une Chloé en *Acherontia Atropos*. En effet, Delaume écrit : « Chloé n'existait plus. Peut-être qu'elle rêvait. Qu'elle était papillon. Est-ce que c'est la pute qui rêve qu'elle est un papillon ; ou le papillon qui rêve qu'il est une pute ?² » La citation,

¹ L'Atropos ou Sphinx à tête de mort s'est vu dédier divers poèmes, textes, peintures, films et œuvres en tout genre. Il est aujourd'hui un motif littéraire, artistique et cinématographique. Que nous pensions par exemple au poète Henri-Frédéric Amiel a dédié à ce papillon quelques lignes dans l'un de ses poèmes : [...] / *Ignorants, que pouvons-nous ? / Mais cette impuissance / Ne tourmente que les fous ; / Tirons-en le miel si doux, / Miel de jouissance. / Donc, papillon, folâtrons / De la plaine aux cimes ; / Volons, demain nous mourrons ; / Rions, demain nous irons / Voir les grands abîmes. / [...]* (Henri-Frédéric AMIEL, « Le papillon », *Grains de mil : Poésies et pensées*, Paris, Éditions Joël Chérbuliez, 1854). L'image du lépidoptère recèle une portée poétique et est considéré comme une allégorie de la mort en raison de son existence éphémère. Cette caractéristique tend à donner un caractère romantique à l'Atropos. Le Sphinx à tête de mort, sortant surtout au crépuscule, s'est vu attribuer le rôle de messenger de malheur à cause de sa grande tache jaune ornée de points noirs sur le thorax, qui rappelle une tête de mort. Le poète Gérard de Nerval s'empara de l'image de l'Atropos pour décrire les superstitions qui lui étaient liées : [...] / *Et les « sphinx » aux couleurs sombres, / Dans les ombres / Voltigent en tournoyant. / [...]* / *Voici le « sphinx » à la tête / De squelette, / Peinte en blanc sur un fond noir, / Que le villageois redoute, / Sur sa route, / De voir voltiger le soir. / [...]* (Gérard de Nerval, « Les papillons », *Odelettes, Les chimères, chansons et vieilles ballades*, Paris, Éditions Édouard Pelletan, 1924). Le papillon s'est donc vu attribuer une dimension mythologique funeste. La survenue du lépidoptère était interprétée comme un funeste présage. Le Sphinx à tête de mort, de la famille des *Acherontia* fait, en outre, référence à l'Achéron, fleuve des Enfers, que les morts traversaient tandis qu'Atropos, rappelons-le, était la Moire qui coupait le fil de la vie dans la mythologie grecque. Ainsi, l'Atropos est surnommé *le papillon du diable*. Sa chenille est plutôt grande et lorsqu'elle redresse la tête, elle ressemble à un Sphinx égyptien, d'où le nom du papillon. Ce lépidoptère a d'ailleurs intéressé la littérature et le cinéma, on le retrouve notamment dans *Le Silence des agneaux*, roman de Thomas Harris (adapté au cinéma par Jonathan Demme) et dans l'œuvre *Un chien andalou* de Luis Buñuel, où il métaphorise la vanité, l'éphémère, la mort et en même temps une certaine légèreté. En art, les lépidoptères sont devenus un motif récurrent, en raison de la symbolique du cycle qui leur est conférée. Ils représentent la mort et, parfois, la résurrection de l'âme. D'ailleurs, les termes *papillon* et *psyché* partagent la même étymologie. En grec, *psyché* désigne à la fois l'âme humaine et le papillon. Le papillon était considéré comme une représentation symbolique de l'âme dans la mythologie grecque. De même, le terme *psyché* a également été utilisé pour désigner la figure mythologique, Psyché, qui représentait le souffle de la vie.

² DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, Paris, Éditions Farrago, 2000, p. 196. Un peu plus loin dans l'ouvrage, l'image du papillon réapparaît : « Mes rêves sentent la bruyère. Nous courons au ruisseau. Tu m'appelais Madeleine, c'est pour ça que je ne venais pas. Le nain au rideau rouge est revenu danser. Les papillons dorés s'enivrent de fenouil, aux rizières les mouches bleues sans un bruit s'évaporent, et les Parques me promettent de nous laisser-filer » (*Les Mouffettes*, p. 205). Nous retrouvons l'image du papillon mêlée à celle du rêve. Le sujet représenté à la fois par le singulier et le pluriel laisse un trouble à la lecture. Nous nous demandons alors si le sujet

qui apparaît vers la fin du livre, offre une interprétation et une lecture différentes au texte. Elle est une référence à la fable *Le Rêve du papillon* de Tchouang-Tseu¹ qui raconte l'histoire d'un sage qui rêve qu'il est un papillon mais qui, se réveillant, se demande s'il n'est pas plutôt un papillon qui rêve qu'il est un sage. Nous nous demandons alors dans quelle mesure *Les Mouflettes d'Atropos* narre l'histoire de Chloé rêvant qu'elle est un papillon ou d'un papillon rêvant qu'il est Chloé. La question reste ouverte, son titre suscitant l'interrogation : Chloé et ses autres identités peuvent être pensées comme les émanations des songes du papillon, littéralement *les mouflottes d'Atropos*, à savoir des personnages imaginés par le lépidoptère Atropos, alors anthropomorphisé dès le départ du récit et qui serait à la fois le narrateur et le personnage du livre.

Dans cette perspective, l'autofiction delaumienne se dote d'une voix et d'une instance narrative supplémentaires, ce qui donne une dimension extra-diégétique au livre. En ce sens, nous avons affaire à une méta-autofiction, c'est-à-dire à une autofiction dans une (auto)fiction. Dès lors, si nous partons du postulat que le personnage est le papillon qui rêve qu'il est Chloé (Delaume), alors Atropos (le Sphinx à tête de mort) devient le narrateur-personnage de l'ouvrage, et Chloé n'est qu'un personnage secondaire, une expression du narrateur. On assiste donc à un renversement dialectique du geste narratif (par lequel le narrateur-personnage du papillon génère la narratrice-personnage-autrice Chloé Delaume). Nous avons donc affaire à une double structure narrative².

L'autofiction delaumienne est caractérisée par un trouble narratif et diégétique pour le lecteur qui est en partie dû à la représentation du papillon Atropos qui apparaît dans plusieurs de ses ouvrages. Dans *Le Cri du sablier*, nous rencontrons un passage révélateur qui présente lui aussi une double voix narrative : « Éviter les sinus. Moucher le cervelas. Kleenexer pour de bon la morveuse d'Atropos³ ». À partir du moment où « la morveuse d'Atropos » est Chloé, et dans la mesure où Atropos est le personnage du papillon qui rêve qu'il est Chloé, alors la phrase est introduite par un narrateur omniscient qui n'est ni le Sphinx à tête de mort, ni Chloé. Cette fois un récit fictionnel est introduit dans l'autofiction, il s'agit de « Kleenexer pour de bon la

au singulier donc le narrateur-personnage ne serait pas le papillon Atropos qui inclut les papillons dorés lorsqu'il parle en recourant au « nous ».

¹ Cette fable du penseur chinois du IV^e siècle avant J.-C. compose un chapitre de l'ouvrage *Zhuangzi*. Pour une réédition contemporaine on peut se reporter par exemple à TCHOUANG-TSEU, *Le Rêve du papillon*, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.

² Parce que Chloé Delaume a recours aux contraintes pour écrire et parce que c'est une lectrice de Raymond Queneau, nous renvoyons à l'ouvrage *Les Fleurs bleues* dont la structure narrative fait référence à l'apologue de Tchouang-Tseu.

³ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 111.

morveuse d'Atropos ». La phrase métaphorique est donc à comprendre comme une volonté d'éliminer Chloé. Nous comprenons dès lors que l'autofiction delaumienne est conçue comme une polyphonie littéraire.

Au sein de *La Vanité des Somnambules*, la représentation du papillon est à nouveau présente : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis une auge enfenouillée corolles bleutées sarcomes absinthes. J'ai dit : j'ai besoin de place et de sang. De battements de palpitations. Reste à savoir le jour la nuit actif passif qui est le songe. Papillon ou tachycardie¹ ». Nous observons que ce n'est donc pas l'auteur-personnage-narrateur Chloé Delaume qui parle ici en employant le Je pour dire « Je m'appelle » mais le papillon Atropos. Cependant, le trouble que le lecteur peut ressentir demeure vis-à-vis de l'instance narrative.

À travers *Corpus Simsi*, l'ambiguïté portant sur qui rêve (le papillon se rêvant en Chloé, ou Chloé se rêvant en papillon) persiste. Car s'il est apparu qu'Atropos se rêvait en Chloé dans *Les Mouffettes*, il semblerait que ce soit Chloé qui se rêve en Atropos dans *Corpus Simsi*, puisque par ailleurs, l'avatar ressemble à son autrice, avec des ailes en plus. La représentation de Chloé Delaume en papillon (fig. 21) se précise pour montrer Chloé en Acherontia Atropos, en Sphinx à tête de mort : l'écrivaine se transforme en chimère par la conciliation sémantique contenue dans le terme *atropos* visant à faire de la moire mythologique un lépidoptère :

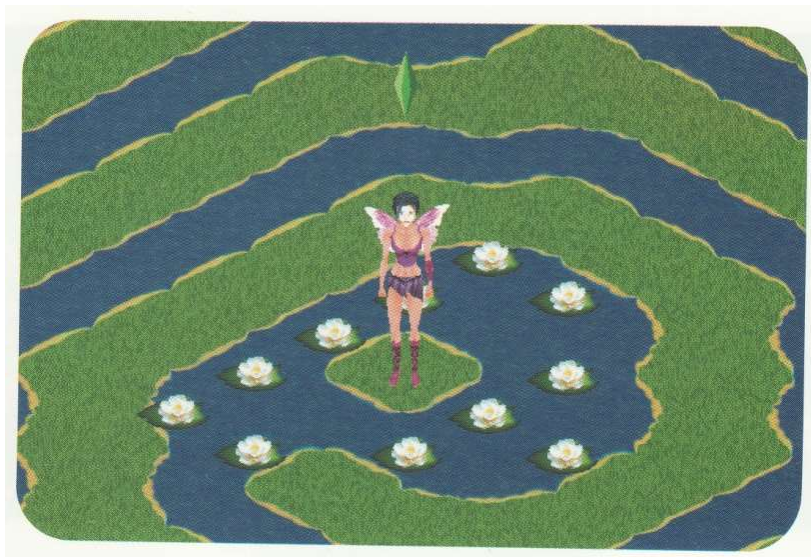


Figure 21 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, extrait, p. 116.

¹ DELAUME, *La Vanité des Somnambules*, *op. cit.*, p. 11.

IV.2.2.3. Chloea Delaumus

Nous allons désormais nous intéresser à l'émission *Plumard*, d'Augustin Trapenard, qui a eu pour invitée Chloé Delaume et qui nous permet d'étayer notre propos. L'enregistrement s'est déroulé à la Maison Deyrolle¹, un choix personnel de l'écrivaine comme le mentionne le début de l'émission, ce qui ajoute une dimension symbolique à l'entrevue. Le journaliste a recours à la métaphore du papillon pour présenter l'écrivaine à partir d'une planche entomologique qu'il détourne (fig. 22 et 23), renforçant ainsi le lien entre l'autrice et ce symbolisme :



Figure 22 : De gauche à droite : Augustin Trapenard, Chloé Delaume. Émission *Plumard* du 11/06/2021.

¹ La Maison Deyrolles – le plus vieux cabinet de curiosités de Paris qui est maintenant devenu un magasin de taxidermie – est un lieu fréquenté par Chloé Delaume (voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ») qui peut être considéré comme une source d'inspiration pour son œuvre. L'intérêt de l'écrivaine pour les animaux naturalisés laisse supposer qu'elle écrit avec ces images en tête. En outre, son propre domicile qui ressemble à un petit cabinet de curiosités (voir plus de détails dans la troisième partie de cette étude) renforce cette idée : l'écrivaine détient une collection de papillons, dont un *Atropos*. Ainsi, nous pensons que la représentation du vivant naturalisé est une clef de compréhension pour l'œuvre delaumienne.



Figure 23 : De gauche à droite : Augustin Trapenard, Chloé Delaume. Émission *Plumard* du 11/06/2021.

Le portrait de Chloé Delaume se dessine à travers un montage vidéo qui utilise une planche entomologique du magasin-musée Deyrolle qui offre son cadre et son support à la narration. Augustin Trapenard se concentre alors sur l'histoire personnelle de l'écrivaine. Des images de Chloé Delaume investissent le cadre de la planche entomologique, une sorte de dessin animé, narré par une voix off, dresse la généalogie de l'autrice en filant la métaphore du papillon. Chloé Delaume est portraiturée sous les traits d'un lépidoptère en suivant les codes graphiques des illustrations scientifiques (des légendes jusqu'à une latinisation des termes en passant par les appellations tant vernaculaires que scientifiques). La naissance, l'enfance ainsi que les changements d'identité de l'écrivaine sont détaillés à travers plusieurs dessins. La métamorphose du papillon devient un leitmotiv pour symboliser la métamorphose métaphorique de Chloé Delaume. Après une représentation visuelle de l'enfance de l'écrivaine sous forme d'arbre généalogique à l'esthétique scientifique, l'adolescence est également à travers la métaphore du papillon : la date du 30 juin 1983 (marquée par le meurtre de la mère par le père se suicidant dans la foulée) est présentée comme une métamorphose majeure dans le parcours de l'autrice, symbolisée par une chrysalide en gestation (fig. 24). Imprégné par la symbolique du cycle du papillon (inspiré notamment des *Vanités* et tableaux des XV^e et XVI^e siècles), le montage vidéo reprend à son compte la tradition religieuse où la chrysalide représente un état de mort apparente et le papillon une âme réincarnée (fig. 25) :



Figure 24 : Émission *Plumard* du 11/06/2021.



Figure 25 : Émission *Plumard* du 11/06/2021.

La suite de l'entretien vidéo présente Chloé sous la forme de multiples papillons « commettant des livres¹ » lui permettant ainsi de se multiplier. La mise en scène de l'actualisation des planches entomologiques, grâce à la vidéo, joue avec leur esthétique. Ces illustrations attirent tout autant que les cabinets de curiosités grâce, entre autres, à leur

¹ Voir l'émission *Plumard* du 11/06/2021.

effacement de la limite entre scientifique et fictionnel, objectif et subjectif, mais également grâce à leur fonction tout à la fois symbolique, pédagogique et décorative. Ce motif s'intègre parfaitement au travail de Chloé Delaume, puisque la forme mime, dans ce cas, le propos autofictionnel de son œuvre. Les représentations de Chloé Delaume ont donc à voir avec un environnement à la fois fabuleux et réel, fictif et scientifique. L'atmosphère est proche du cabinet de curiosités, elle est semblable à un *museum* et amène à la représentation d'un spécimen (fig. 25 et 26). Les notions de morphologie et de métamorphose en tant que processus sont alors questionnées, ainsi que le rapport avec les matières organiques. La représentation du personnage de Chloé, ne se limite pas à une anatomie entomologique, mais explore plus largement le concept de chimère. Elle est influencée par l'esthétisation des codes scientifiques, appartenant tout autant au passé qu'au présent, à l'imaginaire qu'au réel. Elle se décline sous différentes formes, prenant parfois celle d'un inventaire ou en se référant aux contraintes littéraires (telles que celles de Jacques Prévert, pour qui chaque détail devient sujet d'étonnement¹). L'analyse de la figure du papillon dans le travail de Chloé Delaume montre également que la portraitisation de Chloé est liée aux cabinets d'histoire naturelle et soulève donc des réflexions sur les relations entre espèces. En somme, l'œuvre delaumienne se situe à l'intersection des domaines occupés par les naturalistes, les littéraires et les artistes.

Le cycle *Corpus Simsi* de Chloé Delaume établit donc une méta-métamorphose de l'avatar : il s'agit non seulement de la transformation et de la configuration de l'avatar dans ce cycle, mais aussi, de façon plus complexe, de la métamorphose du personnage à travers toute une partie de l'œuvre delaumienne². À travers une œuvre intermédiaire, la littérature delaumienne se performe. Les médias auxquels l'écrivaine recourt génèrent des images, des captures d'écran, des projections, des séquences de jeux, des *tchats*, un blog, un site internet qui évoluent. Comme l'exprime Magali Nachtergael :

Le « devenir-image » de la littérature n'est donc pas simplement une métaphore d'un état esthétique ou spectaculaire de la condition littéraire. Il a une portée culturelle et implique la représentation des identités : les activités néolittéraires qui résultent de cette interaction constante entre image de soi, création et texte indiquent un jeu entre un pouvoir des images

¹ Voir Jacques PREVERT, *Paroles*, Paris, Éditions Le Point du Jour, 1946.

² Nous comprenons donc qu'il y a plusieurs strates de métamorphoses. La première est mise en scène dans *Corpus Simsi* : le spectre de Chloé erre avant de s'incarner sous la forme d'un avatar. La deuxième métamorphose est la transformation de l'avatar représenté sous des traits humains adoptant l'apparence d'un personnage ailé. La troisième métamorphose est métaphorique, elle indique celle de Chloé Delaume elle-même, c'est-à-dire son changement d'identité, le développement de son parcours, comme le montre la présentation de l'écrivaine par le journaliste Augustin Trapenard. Enfin, la quatrième dépasse le cadre de *Corpus Simsi* et invite à relire les premiers ouvrages delaumiens en tant que métamorphoses de l'autofiction elle-même.

et la place du sujet, des réseaux de publication alternatifs et les outils technologiques de mise en scène de soi qui sont le quotidien de la modernité avancée.¹

L'esthétisme de la médiation fait de Chloé Delaume une personnalité transmédiatique en constante remédiation. La pratique intermédiaire mise en place par l'écrivaine, par le procédé d'interaction médiatique, lui permet de jouer avec elle, tout en la retranscrivant, la mettant en valeur ou au contraire la détournant de ses fonctions. Delaume établit donc un portrait chimérique d'elle-même, travaillant le langage dans ses jeux sémantiques ; dépassant et déployant son origine mythologique hellène, la figure de l'Atropos se transforme en une chimère homonymique élaborant une mythologie de soi jouant avec les codes de l'autofiction afin de les subvertir :



Figure 26 : Émission *Plumard* du 11/06/2021.

¹ Magali NACHTERGAEL, « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques », dans *Place*, n°2, 2020.

IV.3. Plantes

Après un jeu sur la spectralité et les différents cycles de développement des insectes, Delaume semble enrichir son cabinet de curiosité de nénuphars. Nous allons alors montrer en quoi cette plante aquatique est, dans le laboratoire de création delaumien, une métaphore pour penser le féminisme et ses stratégies de communication.

IV.3.1. Planter des nénuphars

Le nénuphar est une plante qui s'épanouit dans les eaux nauséabondes des marais. Selon Delaume, il est porteur de musicalité ; elle parle du « chant du nénuphar¹ ». Et alors que chez Stéphane Mallarmé² la plante se fait vectrice de souvenirs et donc d'inscription dans le passé, chez Delaume elle marque plutôt ce qui doit être réactualisé (ou ce qui doit se réactualiser) sans cesse pour se penser au présent : « Je suis un nénuphar par mode opératoire [...] »³ écrit Delaume qui s'inscrit donc dans une démarche active et permanente.

IV.3.1.1. *Qui, de Chloé ou de Delaume, est un nénuphar ?*

Nous saisissons l'écriture delaumienne comme relativement proche de la plante aquatique. En effet, plante et écriture sont liées et se comprennent par leur mimétisme mutuel. Deleuze et Guattari nous aident à saisir ce rapprochement qu'ils ont eux-mêmes effectué :

Suivre les plantes : on commencera par fixer les limites d'une première ligne d'après des cercles de convergence autour de singularités successives ; puis on voit si, à l'intérieur de cette ligne, de nouveaux cercles de convergence s'établissent avec de nouveaux points situés hors des limites et dans d'autres directions. Écrire, faire rhizome, accroître son

¹ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 37.

² Stéphane Mallarmé chante les louanges de la plante aquatique au sein de son poème en prose *Le nénuphar blanc* en en faisant l'allégorie de la réminiscence : « Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur ». Stéphane MALLARME, « Le nénuphar blanc », *Œuvres complètes*, tome 1, section « Poèmes en prose », Paris, Éditions La Pléiade, 1998, p. 428.

³ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 71.

territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite.¹

Delaume suit une plante, toute son œuvre – et plus particulièrement son cycle *Corpus Simsi* – s'enracine sur celle-ci qui crée donc un premier cercle pour l'écriture. Celui-ci en forme d'autres, à l'image des encyclies. L'écriture *deleaumienne* est multiple, participant du végétal et de l'aquatique. En outre, il semble que l'organicité manifeste de l'écriture de Delaume vienne en partie de l'image du nénuphar enracinant littéralement l'écriture de l'autrice dans la matière organique. L'organicité est structurée sur le modèle de la prolifération des cellules végétales (nous y reviendrons). Ainsi, comme nous allons le voir, la performativité de l'autofiction ne consiste pas seulement à créer des métaphores à la manière de Deleuze et Guattari pour penser le Je. Par l'instauration concrète de connexions et le glissement vers les théories d'Haraway, la performativité de l'autofiction amène à penser l'écriture du Je en relation avec de nouvelles espèces compagnes. Ainsi, *Corpus Simsi*, construit autour de la notion de prolifération, situe celle-ci à la frontière entre végétal et numérique. Ce cycle, sous forme de *work in progress* et au caractère prolifique (entre ouvrage, site internet, blog, performances, etc.), fait écho au réseau de communication interne propre à la plante (nous reviendrons sur cette particularité). Alors que l'idée de prolifération peut revêtir une allure inquiétante et invasive, l'image est, chez Delaume, positivée et sublimée.

À l'image de la plante qui passe par différents stades nettement observables, le personnage de Chloé est en devenir, en état de changement perpétuel. Le nénuphar n'est qu'un stade chez Delaume, dans la construction du Je, du corps-laboratoire, de l'autofiction, du cycle *Corpus Simsi* et par conséquent de l'avatar. La comparaison de la première et de la dernière occurrence du terme « nénuphar » dans *Corpus Simsi* en atteste : au tout début de l'ouvrage, Delaume écrit « Je suis encore un nénuphar² », à la toute fin nous pouvons lire « Je ne suis plus un nénuphar³ ». La première phrase doit s'entendre comme *je ne suis encore que cela* ; elle porte donc en soi l'idée de transformation à venir. Démarrer et achever la narration sur cette métaphore atteste de son importance. D'une part, il nous semble que la stratégie de l'autrice, en tout cas pour l'élaboration de l'ouvrage, si ce n'est pour celle du cycle entier, est bien d'inclure le stade et donc le dépassement et la métamorphose de manière métaphorique et littéraire. D'autre part, il apparaît que le recours à cette image n'est pas seulement une métaphore littéraire chez l'écrivaine. Au regard de la construction de son site internet (et des images analysées en

¹ In Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Rhizome. Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p.15-16.

² DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 114.

aval), il est clair que le stade du nénuphar est partie prenante de la performativité de l'autofiction delaumienne, puisque l'image, qui connaîtra diverses mutations, émerge en 2003 pour disparaître en 2013. Or, en 2017, Delaume dira que sa vie est en forme de nénuphar¹. Nous en déduisons que si Chloé n'est plus un nénuphar, Delaume le reste.

Delaume transplante le nénuphar dans divers textes, le faisant baigner dans plusieurs de ses créations. Dans *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian*, l'écrivaine livre l'origine de ce motif (qu'elle reprend donc à Vian) et qu'elle fait varier. Les deux courts textes « Nymphaea est fabula » et « La coxalgie du nénuphar » sont dédiés à ce motif et le personnifient. Delaume décline également la représentation visuelle du nénuphar sur son site internet personnel et en ouvre son sens dans le projet *Corpus Simsi*. L'image de ce végétal reste relativement floue dans les autres écrits delaumiens : il est généralement convoqué exclusivement pour sa charge poétique et son intertextualité à *L'Écume des jours* de Vian. Or, au sein du projet *Corpus Simsi*, l'image du nénuphar intervient en tant que métaphore de la transformation ; selon Delaume comme « métaphore de vie, de vie en forme de nénuphar² », à savoir une forme encore non fixée, appelée à se transmuier à l'image d'une forme en flottement et en mouvement. La représentation du nénuphar sert donc à évoquer une forme abstraite appelée à la concrétisation. Elle est employée en tant que figure d'un stade de développement intermédiaire. Le nénuphar est vecteur, selon Delaume, de poésie littéraire, visuelle et sonore³. Il manifeste ainsi une quintessence poétique.

Rappelons que le prénom *Chloé*, que Delaume s'est choisi, est emprunté à *L'Écume des jours* de Vian : un prénom de fiction pour, comme le répète l'écrivaine, « un personnage de fiction⁴ » qu'elle incarne. Judith Kauffmann s'intéresse à l'origine du prénom *Chloé* dans l'œuvre de Vian :

Si la fleur maléfique prospère aux dépens de Chloé, c'est qu'elle a trouvé là un terrain favorable à son épanouissement. Chloé tire en effet son origine, ainsi que le rappelle Michel Rybalka, d'un "air de Duke Ellington, *Girl of the Swamp*". De par sa naissance, notre héroïne est donc en relation étroite avec le marécage, berceau naturel du nénuphar. D'autres indices semblent confirmer que, face à Colin défini par une thématique lumineuse et rayonnante, Chloé est, elle, intimement liée à l'élément aquatique.⁵

¹ DELAUME, « La métaphore du nénuphar », in *Boris Vian, génie créateur*, France Culture, 31/08/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/boris-vian-44-la-metaphore-du-nenuphar>

² *Ibid.*, émission écoutée le 30/10/2021.

³ *Ibid.*

⁴ La ritournelle se retrouve dans tous les ouvrages de l'écrivaine, elle écrit sans cesse « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ».

⁵ Judith KAUFFMANN, « *L'Écume des jours* : un nénuphar et l'amour », in *Littératures*, n° 6, automne 1982, p. 83-94, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1982_num_6_1_1219.

Selon Kauffman, la Chloé de Vian se fait la métaphore de la plante aquatique et de l'eau. Dans *L'Écume des jours*, le nénuphar est porteur de maladie. L'auteur écrit :

On va te guérir, dit-il. Ce que je voulais dire, c'est qu'il ne pouvait rien arriver de pire que de te voir malade quelle que soit la maladie...
— J'ai peur... dit Chloé. Il m'opérera sûrement.
— Non, dit Colin. Tu seras guérie avant.
— Qu'est-ce qu'elle a ? répéta Nicolas. Je peux faire quelque chose ?
Lui aussi avait l'air très malheureux. Son aplomb ordinaire s'était fortement ramolli.
— Ma Chloé, dit Colin, calme-toi.
— C'est sûr, dit Nicolas. Elle sera guérie très vite.
— Ce nénuphar, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça ?
— Elle a un nénuphar ? demanda Nicolas incrédule.
— Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c'était seulement quelque chose d'animal. Mais c'est ça. On l'a vu sur l'écran. Il est déjà assez grand, mais, enfin, on doit pouvoir en venir à bout.
— Mais oui, dit Nicolas.
— Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est, sanglota Chloé, ça fait tellement mal quand il bouge ! ! !¹

La protagoniste Chloé a « attrapé » un nénuphar dans le poumon, comme on *attrape une maladie*. Delaume interprète cette maladie surréaliste comme un cancer : elle parle alors de « cancer du nénuphar ² » dans ses œuvres. Elle a choisi le prénom pour la plante et pour l'image littéraire qu'elle décrit comme étant « la plus sublime du patrimoine littéraire » : « incarner le mal le plus ultime par le lys³ des marais est très beau⁴ ». Chloé est par conséquent la personnification du végétal.

Le nénuphar, avec sa fleur blanche, véhicule une image de pureté contrastant alors fortement avec celle d'une tumeur se déployant, proliférant à partir du poumon. Selon Delaume, à l'aide de l'image proche de la simplicité enfantine supposée empreinte de pureté, Vian parvient à faire cohabiter un humour presque puéril et une poésie complexe. Elle écrit : « Une métaphore m'a fait pleurer. Le nénuphar est une métaphore. Le nénuphar survit à Chloé. Chloé est un personnage de fiction. La métaphore survit à la fiction⁵ ». D'une part, la métaphore du nénuphar donne naissance au personnage de Chloé et, d'autre part, à partir de la métaphore, se déploie l'autofiction car la métaphore dépasse la fiction puisque l'identité Chloé Delaume

¹ Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2023, p. 212-213.

² Par exemple, Delaume écrit : « J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar ». DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 5.

³ Par analogie, le nom vernaculaire nénuphar est souvent désigné comme étant la fleur de lys des étangs, le lys d'eau.

⁴ Voir : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/boris-vian-44-la-metaphore-du-nenuphar-0>, *op. cit.*

⁵ DELAUME, *Les juïns ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 32.

cohabite avec celle de Nathalie Dalain dans le quotidien de l'écrivaine. Ainsi, Delaume écrit : « Je suis une maladie, cancer du nénuphar parce que née le 10 mars comme son propagateur¹ ». Du fait des dates de naissance similaires de Delaume et de Vian (10 mars 1973 pour la première et 10 mars 1920 pour le second) et du fait du travail qu'elle opère sur l'œuvre de l'auteur, Delaume en vient à incarner le spectre de Vian.

IV.3.1.2. Origine(s) du nénuphar

Le nénuphar est donc porteur d'une métaphore qui est devenue performative. L'image du végétal tend à remodeler l'imaginaire commun sous la houlette delaumienne, tout en faisant apparaître en filigrane un écosystème présent dans l'œuvre, redéfinissant ainsi la notion d'identité. À partir du nénuphar, « la vie » (pour reprendre les termes de Delaume) et le fait de *donner vie* se conceptualisent différemment, Delaume écrit :

J'ai [...] extrait l'arve de l'aume pour toujours me trouver de l'autre côté du miroir. Reconfiguration jusqu'à mon ombilic, se détacher des limbes, oui, une bonne fois pour toutes. Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée.

Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature.

Pour Delaume se nommer correspond à se faire naître. Dès lors, elle se place dans une vision métaphorique de la naissance, en dehors donc de la biologie, pour expliquer que son identité vient de la littérature, plus précisément elle découle des œuvres de Boris Vian et d'Antonin Artaud. Delaume fait ainsi de l'identité une question politique : le nénuphar devient, sous sa plume, une « espèce compagne² », pour reprendre la formule de Donna Haraway, et restitue le questionnement végétal dans le contexte des études de genre sur fond de « politique régénérative des corps³ ».

¹ *Ibid.*, p. 70.

² Voir Donna HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003 and *When species meet*, University of Minnesota, Press, 2008.

³ Olga POTOT, « Nous sommes tou.te.s du lichen », in *Chimères*, n°82, 2014, p. 137-144, <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2014-1-page-137.htm>.

Delaume utilise le terme *nénuphar*, d'une part, comme nom vernaculaire et générique afin de désigner l'ensemble des plantes aquatiques (*nénuphar*, *nymphéa*, *lotus*¹) et, d'autre part, l'écrivaine utilise ce terme en connaissance de cause et en se référant au *nénuphar* originel, à la française, puisqu'elle précise « le *nénuphar* est blanc » et elle ajoute « et est une fleur pure avec une histoire d'enracinement² ». C'est bien le *nuphar* chez Delaume qui prédomine et non le *nymphaea* ou le *nelumbo*³.

En outre, l'étymologie du terme *nénuphar* vient de l'arabe *nainūfar*. Dès lors, le mot *nuphar* acquiert une portée symbolique dans l'histoire de Delaume, si nous pensons à sa famille et aux changements d'identités qu'elle a connu visant à camoufler les origines libanaises. *Ainsi, il est possible de prendre en compte l'étymologie pour mettre en exergue l'analyse de l'œuvre de l'écrivaine marquée par sa double identité contrariée franco-libanaise⁴ et donner pleinement sens à l'« histoire d'enracinement » et de déracinement (à entendre au sens botanique et individuel).*

¹ En effet, Delaume a également recours au terme « lotus ». Voir par exemple dans l'ouvrage *Les juins ont tous la même peau : Rapport sur Boris Vian* : « Il faut lui expliquer, à l'Esprit du Lotus [...]. Lui dire le *nénuphar* est une fleur très spéciale, la matrice de la vie dans certaines traditions » (p. 70). Il nous semble qu'il s'agit là d'une stratégie scripturaire lui permettant de faire varier le vocabulaire et de limiter les répétitions tout en jouant sur les mots, leur sonorité et leurs connotations – le terme *lotus* ayant une portée largement poétique et spirituelle de par sa représentation et son usage traditionnel.

² Voir <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/boris-vian-44-la-metaphore-du-nenuphar-0> *op. cit.*

³ Le *nénuphar* est souvent confondu avec d'autres espèces qui lui sont proches. Ainsi, la distinction entre *nymphéa* (du latin botanique *nymphaea*), *nénuphar* (*nuphar*) et *lotus* (*nelumbo*) n'est pas chose aisée, si bien que les trois termes sont souvent employés comme des synonymes. Les *nymphéas* (*nymphaea*) d'origine asiatique, d'Afrique du Nord et d'Amérique se distinguent par leur fleur produisant beaucoup de pétales. Les couleurs peuvent être variées (rose, rouge, bleu, mauve, jaune très pale). Les pétales de la fleur sont reconnaissables par leur étroitesse et leur longueur. Une des particularités des *nymphéas* réside dans le fait que leurs graines disparaissent sous l'eau quand les autres espèces les gardent à la surface. Monet aurait découvert la plante colorée lors de l'Exposition Universelle de 1889 grâce à Joseph Bory Latour-Marliac qui y présenta sa collection. Le botaniste travaillait sur l'hybridation du *nénuphar* blanc français avec des *nymphéas* d'Amérique du Nord, dans le but de confectionner des espèces colorées et résistantes au climat européen. (Voir également Claire LAHUERTA, « Les *Nymphéas* de Monet dans le cadre de l'exposition 1917 du centre Pompidou Metz : expérience d'une scénographie immersive », *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°26, *Arts immersifs. Dispositifs et expériences*, 2014, p. 273-280.) Les *nénuphars* (*nuphar*), eux, sont une espèce que l'on trouve principalement en Europe et en Amérique. En France, ils furent exclusivement blancs jusqu'au XIX^e siècle avant que des formes hybrides avec des espèces tropicales ne soient conçues. Leur fleur se distingue par le petit nombre de pétales – seulement quatre à huit – large et à l'extrémité arrondie, elle forme une coupe. À cause de la petitesse de leurs fleurs, les *nénuphars* sont jugés moins esthétiques que les *nymphéas*. Quant aux *lotus* (*nelumbo*), ils se situent majoritairement en Asie et dans les zones tropicales et subtropicales. Leurs feuilles sont parfaitement circulaires, contrairement à celles des *nymphéas* et des *nénuphars* qui sont systématiquement pourvues d'une fente afin de pouvoir évacuer l'eau de pluie pour continuer de flotter (elles sont hydrophobes). Lors de leur formation elles commencent par flotter, mais en grandissant elles se redressent sur leur pétiole pour être au-dessus de l'eau.

⁴ Nous ne reviendrons pas sur l'analyse de la figure du père analysée en amont et travaillée principalement par Delaume au sein des ouvrages *Les Mouffettes d'Atropos*, *Le Cri du sablier* et *Où le sang nous appelle*.

Le botaniste Jiří Paclt examine l'étymologie complexe du nom de la plante afin de confirmer son origine arabe :

According to more recent authors the name Nuphar originated, by reduction, either from Arabic (Persian) 'ninufar' which means pond-lily (Anonymous, Shorter Oxford Engl. Dict.: 1345. 1968) or even from 'nilufar', Arabic (Egyptian) vernacular for water-lily (Wehr, Arab. Worterb. Schriftspr. Gegenwart, ed. 2: 902. 1956). [...] According to Frank [Frank in Leunis, Syn. Pflanzenk., ed. 3:461. 1885], a somewhat similar Arabic word 'naufar' designates 'blauglänzend' (shiny blue).¹

De plus, Jiří Paclt s'intéresse au genre grammatical de ce mot et aux confusions historiques qui en ont découlé. En grec et en latin, *nuphar* est neutre. Or, au moment de le distinguer de la *nymphaea* (féminin) les choses se sont compliquées et des amalgames ont été faits, entraînant la contraction des deux termes (*nuphar luteum* + *nymphaea lutea*) en une seule appellation : *nuphar lutea*. Neutre d'abord, le nénuphar a été considéré comme féminin ensuite : la nénuphar ? Puisque *nénuphar* était un terme arabe importé en grec, le genre du mot a suscité des traductions différentes : masculin ? Féminin ? Le genre usité dépendait des auteurs. En 1961, le Code de Montréal assigne officiellement le genre féminin au terme mais l'emploi du double usage a continué et aujourd'hui, l'acceptation du masculin a renversé l'usage originellement féminin.

IV.3.2. Le nénuphar, une plante féministe ?

Comme l'expliquent les biologistes, designeuses et théoriciennes éco-féministes australiennes Prudence Gibson et Monica Gagliano, les nénuphars sont des plantes hermaphrodites : ils communiquent hormonalement ensemble et forment, à travers leur rhizome, une communauté². Le nénuphar delaumien offre alors une première base pour penser différemment le végétal.

IV.3.2.1. L'ouvrage *Corpus Simsi*

Dans l'ouvrage *Corpus Simsi*, une invasion de nénuphars se manifeste visuellement. Au début, nous observons les feuilles de nénuphars encore pixellisées, sans fleur épanouie. Le

¹ Jiří PACLT, "Proposal to Amend the Gender of Nuphar", in *Taxon*, vol. 47, n°1, 1998, p. 167-169.

² Les deux chercheuses expliquent : "If it is possible to find metaphorical connections between human culture and vegetal life, then it follows that it is possible to introduce the water lily as a feminist plant and as a connective and communicative entity". Prudence GIBSON and Monica GAGLIANO, "The Feminist Plant: Changing Relations with de Water Lily", in *Ethics and the Environment*, vol. 22, n°2, 2017, p. 125-147.

graphisme de ce motif évolue en cours de travail, et se voit conférer une apparence de plus en plus précise (fig. 27) :



Figure 27 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, op.cit., extrait, p. 41.

D'une part, dans la vignette (fig. 27) issue d'une capture du jeu des *Sims* présentant l'avatar Chloé, nous observons deux nénuphars en fleurs et, d'autre part, nous constatons que le motif du nénuphar esthétise l'ouvrage puisqu'il intervient dans la conception et la mise en page du livre : en effet, l'arrière-plan montre un ruisseau et un nénuphar épanoui. La mise en forme se retrouve par la suite :

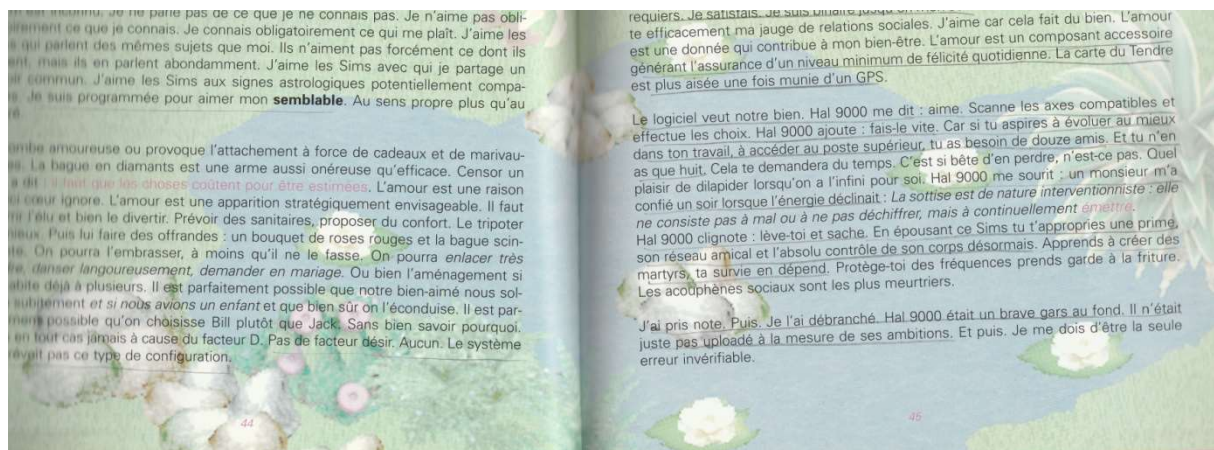


Figure 28 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, op.cit., extrait, p. 44-45.

Le dessin en filigrane (fig. 28) nous importe ici plus que le texte. Nous voyons que le motif du nénuphar se perfectionne graphiquement. Sur l'image, d'une part, le nombre de nénuphars a augmenté et, d'autre part, la mare est visible dans son entièreté. Un autre point attire notre attention : le fait que l'image du nénuphar devienne peu à peu omniprésente dans l'univers de

la SimChloé. Comparons plusieurs captures issues du jeu en suivant la chronologie de l'ouvrage (fig. 29, 30, 31 et 32) :



Figure 29 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, extrait, p. 58.



Figure 31 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, extrait, p. 74.

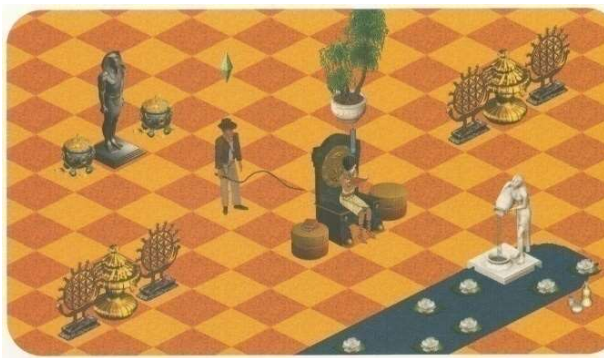


Figure 30 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, extrait, p. 64.



Figure 32 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi, op. cit.*, extrait, p. 81.

Nous constatons que le motif du nénuphar se multiplie tout en acquérant une forme de plus en plus aboutie au fil de la construction du livre et du cycle. Les plantes sont omniprésentes, elles croissent et prolifèrent.

L'idée de communauté végétale que forment les nénuphars¹ évoque le concept de sororité de Delaume². Un changement de représentation symbolique a alors lieu : l'augmentation des nénuphars métaphorise les communautés féministes. Les rhizomes de ces plantes aquatiques³ amènent à un mode d'être ensemble et à diverses stratégies de communication afin de faire sororité. Pour Delaume, la sororité est une « communauté de

¹ Prudence GIBSON et Monica GAGLIANO, "The Feminist Plant: Changing Relations with de Water Lily", *op. cit.*

² Nous ne faisons ici qu'évoquer la sororité delaumienne parce que nous accordons à ce concept une analyse plus détaillée dans la troisième partie.

³ Les racines des nénuphars se trouvent sous l'eau, elles tissent alors de longues tiges de connexion qui leur permettent de communiquer, en se signalant mutuellement les lieux remplissant les conditions favorables et défavorables à leur épanouissement.

femmes ayant une relation, des liens, qualités, état de sœur¹ ». En ce sens, le mode de vie des nénuphars peut être un modèle pour neutraliser le sexisme en faisant advenir la sororité. Comme nous avons pu le voir, la plante aquatique instaure une union symbolique entre vie et mort : pouvons-nous alors penser à une extinction à venir du patriarcat ? C'est ce que laisse présumer le discours delaumien.

Les nénuphars sont un exemple, parmi d'autres, d'espèces végétales que les humains ont affaiblies en les hybridant et en les privant de leur capacité à communiquer afin de se protéger notamment des parasites potentiels. Comme bien d'autres plantes, ils ont perdu leur capacité à se protéger des ennemis. Une histoire similaire à celles des femmes, en quelque sorte. Dès lors, s'impose une réécriture de l'histoire des plantes se détachant de la vision androcentrée. Prudence Gibson et Monica Gagliano vont dans ce sens :

We see “vegetal writing,” or phytographia (Vieira 2017, 215–33) as a means of writing beside the plant, to be a form of feminist writing. It requires a development of the plant world as outside of heteronormative values and outside a generalist community. Humans have ignored the hardships of plant life, just as they have ignored the plight of women in terms of equal pay, equal work opportunities, the right to work outside the domestic home, and shared parenting duties. These are social perceptive conditions of marginalization that women and plants have in common. In this context, vegetal writing sits alongside the growth of plants, it acknowledges the wealth of knowledge and capabilities of plant life, it does not operate within an authoritative hierarchy, it appreciates active co-species qualities and it understands that all species thrive when they function as communities.²

En établissant du commun entre les plantes et les femmes afin d'élaborer une pensée féministe, les chercheuses tentent de sortir du modèle dominant qu'elles qualifient d'hétéronormatif fonctionnant sur une hiérarchie autoritaire. Ainsi, l'écriture delaumienne se rapproche du fonctionnement du nénuphar : elle se reproduit en multipliant son personnage tout comme ce végétal dont l'hermaphroditisme permet l'autopollinisation.

Le nénuphar est une plante qui se déplace, ses racines s'implantent près des ressources nutritives et si l'environnement n'est pas satisfaisant, il se transporte : Delaume, qui dit avoir une vie en forme de nénuphar³, met en place ce déplacement. Ses ouvrages, que l'on peut comparer à ces plantes aquatiques, sont inter-reliés. Établissant une communication entre eux, ils forment un rhizome dans lequel s'enracine le personnage de Chloé. Combinant enracinement et mobilité, Chloé, à l'image d'un nénuphar, flotte sur le web. De plus, les nénuphars sont des plantes régénératives : “For example, they can have most of their form eaten and still grow back

¹ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 85.

² Prudence GIBSON and Monica GAGLIANO, “The Feminist Plant: Changing Relations with de Water Lily”, op. cit.

³ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/boris-vian-44-la-metaphore-du-nenuphar-0op.cit>.

normally from the surviving nub thanks to their capacity of generating new structures by undifferentiated and self-renewing meristematic cells¹”. À l’image de celles-ci, Chloé se régénère² : tout comme le nénuphar elle ne peut donc pas être définitivement endommagée, tous deux fonctionnant à partir d’un système de récupération. Donc s’intéresser à la végétation et plus particulièrement au nénuphar en dehors d’un point de vue androcentré, c’est-à-dire en dehors du lien historique femme/fleur, c’est s’ouvrir à *et* permettre un devenir-autre, tout en proposant des pistes de réflexions dans le but de se départir de ces représentations qui, elles, contrairement aux nénuphars, sont stagnantes. Le caractère proliférant de la plante, sa capacité de génération et d’autogénération représente une clef pour penser les écritures du Je.

Donc, la représentation des nénuphars chez Delaume se distingue de celles généralement liées à la féminité qui mettent en corrélation les plantes aquatiques et la nature avec la virginité des femmes³. En effet, Delaume détourne l’image de la nymphe mythologique pour recourir à celle de la nymphe biologique afin de s’orienter vers un idéalisme de la marge. Elle déracine le nénuphar de son traditionnel terreau symbolique féminin (fertilité, nymphe mythologique, figure de la mariée ou encore de léthalité) pour en faire un motif féministe s’ouvrant à la communication et à la communauté, ce qui lui permet ainsi de rester dans le champ lexical du nénuphar, de jouer avec, tout en le détournant. Elle s’oriente alors vers *le stade nymphal*, ce stade intermédiaire certes propice à la métamorphose mais surtout donnant à voir une figure horripilante et repoussante. Les jeux delaumiens, paronymiques et sémantiques, déclinent ainsi les termes *nymphéa*, *nympe* et *nymphal* pour les étirer vers l’altération, à la fois créature surnaturelle et mortifère.

IV.3.2.2. *Playformances*⁴

Delaume rend possible l’expérimentation de ce devenir-végétal et ce de manière encore plus évidente à travers ses *playformances* constitutives du cycle *Corpus Simsi* fictionnalisant le

¹ Prudence GIBSON et Monica GAGLIANO, “The Feminist Plant: Changing Relations with de Water Lily”, *op. cit.*

² Pour rappel, elle avait implosé à la fin de *La Vanité des Somnambules* avant de se reconstituer dans *Corpus Simsi*.

³ Historiquement idéalisé et anthropomorphisé de manière sexiste, le nénuphar a été considéré, à travers la littérature, l’art, l’histoire et l’architecture, comme une icône de la pureté qu’une soi-disant féminité se devait d’incarner.

⁴ Nous empruntons le néologisme *playformance* formé des termes *play* (jeu) et *performance*. Ainsi la *playformance* véhicule l’idée de performance scénique à base de jeu vidéo. Voir notamment l’artiste Simon Bachelier et le collectif « Sous les néons ». Le designer Pitoum (Brice Dubat) écrit : « A playformance is an expressive format where someone is performing a video game on stage in front of an audience while sharing something personal, often intimate, with an audience. It’s not a let’s play, it’s not a conference, it’s a live performance where the game is an instrument in the hand of a player to support a flow of expression, a message, shared to others. To quote Diane Landais, in a playformance, “experiencing the game” is not the message, it’s the tool, the brush that allows

jeu vidéo *Les Sims*. Il n'existe que très peu d'archives de ce cycle de performances : en effet, au début des années 2000, la question de la performance était très discutée ; l'appellation désignait majoritairement un dispositif mettant le corps du performeur en danger dans un espace-temps éphémère¹. Parce que le corps physique de Chloé Delaume était statique, l'artiste compensait l'absence de risque par le *one shot* et donc par l'absence d'archive afin d'axer chaque performance sur son authenticité².

Le dispositif était simple et répétitif : Delaume était assise à une table devant un ordinateur au centre de la scène. Derrière elle, était projeté en grand format son écran montrant son avatar de SimChloé. Elle jouait en direct tout en lisant un texte commençant par la phrase rituelle « *Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ayant quitté la Somnambulie* » (à savoir les limbes où les personnages de fiction guettent le moment propice à leur incarnation). Le geste consistait à montrer que le personnage de fiction pouvait investir d'autres fictions. Dès lors, chaque playformance devenait unique par le recours à des séquences de jeu inédites. Elles étaient systématiquement orchestrées de la façon suivante : « la lecture de textes, la présence d'un musicien électronique, et la diffusion sur écran de saynètes du jeu activées en direct³ ». L'avatar permettait à Delaume d'explorer la construction du corps à travers une quête d'identité relative à la fiction, c'est-à-dire, finalement, d'incorporer un discours identitaire métafictionnel.

La chercheuse Anaïs Guilet offre une description des performances issues du cycle *Corpus Simsi* :

Jim Thrilwell l'accompagne en créant en direct un morceau de musique électronique adapté aux situations décrites par Chloé Delaume. L'ambiance musicale est celle d'un univers gothique de film d'horreur qui apparaît a priori en totale opposition avec l'univers aux couleurs acidulées du jeu vidéo. D'un point de vue proprement plastique, nous avons un

one to express. The playformance format was initiated by Simon Bachelier, a french indie curator in 2015 and then continuously explored and iterated with collaborators from the fields of theater and the Indie Game scenes. In 2022, with Diane Landais, Nicolas Ligeon and Claire Paul, they have cofounded the collective "Sous les néons" to keep experimenting on this format and find different ways to define and explore what Performances have to show ». PITOUM (Brice DUBAT) « Playformance : Dating of Isaac », 2023, <https://amazeberlin2023.sched.com/event/1MANC/playformance-dating-of-isaac>. Le *playformeur* Raphaël Gouisset, pour qui également les Playformances sont portées par le collectif « Sous les néons », écrit : « Playformer, c'est amener le jeu vidéo sur la scène. C'est mixer différents codes de jeux... vidéos et théâtraux. C'est faire se croiser différentes pratiques culturelles », Raphaël GOUISSET, « Je ne suis pas là », 2023, <https://www.rafaelgouisset.fr/spectacle/je-ne-suis-pas-la/>.

¹ Voir Maxence ALCADÉ, « Art corporel et externalisation des risques », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n°5, 2010/1, p. 161-168, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-1-page-161.htm>

² Voir entretien en annexe : Eugénie PERON-DOUTE, « Chloé Delaume s'entretient avec Eugénie Péron-Douté : Performer le texte », *Écriture de soi-R*, op. cit.

³ DELAUME, *Corpus Simsi*, op. cit., p. 124.

environnement obscur avec seulement deux pôles de lumière éclairant les artistes sur scène et l'écran géant. Le dispositif technique (ordinateurs, micros, console, fils) est mis en lumière. Dans le projet *Corpus Simsi*, le processus et les procédés de réalisation médiatique sont au cœur même de l'œuvre.¹

Illustrons ces propos descriptifs permettant de contextualiser le cadre des performances delaumiennes par les quelques images que nous avons pu retrouver (fig. 33, 34, 35 et 36) :



Figure 33 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4>²

¹ Anaïs GUILLET, « Donner corps à la fiction : les performances littéraires de Chloé Delaume », *op. cit.*

² Dans la vidéo *Youtube* du montage de La Cigale à Paris, nous pouvons apercevoir entre la troisième minute et la troisième minute trente, quelques secondes d'une des performances de Chloé Delaume. Nous avons trouvé judicieux d'insérer ces captures dans notre travail afin d'enrichir les rares traces du travail de l'artiste écrivaine en commençant donc à contribuer à l'élaboration d'une archive delaumienne. Vidéo en ligne en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4>.



Figure 34 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4>.



Figure 35 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de « Chronic Organic », disponible en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Qf3NqzHfix4>.



Figure 36 : Chloé Delaume à la Cigale à Paris en 2002. Photographie sur le site de l'écrivaine-artiste : http://chloedelaume.net/?page_id=294.

L'image ci-dessus montre un étang dont la surface est recouverte de nénuphars. Le public est pris à partie. La question qui se pose alors est : à quelle fiction participons-nous ? Le public fournit l'image de la communauté semblable à celle des nénuphars. L'image de l'étang contenant les nénuphars reproduit celle du cadre de la salle dans laquelle les spectateurs sont assis. Ils deviennent alors métaphoriquement ces nénuphars. Par ce biais, Delaume ne fait pas que proliférer les nénuphars en augmentant leur représentation, mais la représentation des nénuphars devient métaphoriquement virale puisqu'elle contamine le public incarnant symboliquement les plantes.

Le nénuphar, pris comme métaphore, devient le motif à partir duquel la performativité de l'autofiction delaumienne prend forme. Dès lors, l'image de la plante en reproduit les caractéristiques biologiques et se fait la mise en abyme de sa propre image. Abandonnant le statut de sujet ou d'objet d'écriture, le nénuphar devient un véritable partenaire pour Delaume, ainsi qu'un modèle à suivre tel qu'elle le propose. Symbolisant la résistance, le nénuphar delaumien exprime la capacité à faire territoire. Le corps-laboratoire n'est donc pas tout à fait humain puisqu'il tend à s'hybrider au végétal, s'ouvrant ainsi au monde de la botanique. Corps

pépinière, le *trouble* (pour reprendre un terme de Butler¹ aujourd’hui largement diffusé au sein des études de genre²) est semé, les nénuphars forment des réseaux.

L’écriture-nénuphar mise en place par Delaume révèle un contexte particulier, celui d’une crise du sujet, et se métamorphose en allégorie de la résistance possible et d’une transformation sociétale peut-être à venir. C’est donc dans le cadre d’une réflexion sur le Je et le féminisme que Delaume dessine un paysage à la fois autofictionnel et allégorique dont le nénuphar devient un acteur récurrent. La plante aquatique incarne un principe de résistance minimale : à la fois insidieux et *minorisé* au sens deleuzien du terme³. Chloé rend possible le temps des *mauvaises herbes* afin de penser différemment le monde pour tendre vers la dissidence. Dès lors, Delaume amène à penser qu’une certaine forme d’insurrection surgit métaphoriquement des marais c’est-à-dire concrètement de la marge. Force de résistance, résilience, formes de vies minimales et minimalisées, précaires et précarisées, le nénuphar produit du commun (à savoir, dans un sens bachelardien, qu’il permet de *mondifier*).

IV.3.3. Des nénuphars en ligne

Le nénuphar est une plante delaumienne par laquelle s’envisage le changement et la connexion (au sens propre et figuré). À travers un certain humour, Delaume nourrit et transforme son site⁴ : d’une part, elle crée des nénuphars partageables sur le web au sein du projet *Corpus Simsi* et, d’autre part, elle décline l’image du nénuphar sur son propre site internet dont la page d’accueil n’a cessé de changer depuis sa création en 2003. Nous proposons de plonger dans les archives multimédias⁵ afin de rendre compte de la pépinière numérique de

¹ Voir Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.

² Voir par exemple Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

³ Chez Deleuze et Guattari, les termes *mineurs*, *minoritaire* et *minorisé* renvoient à la minorité. Cette minorité est à entendre dans un sens non pas quantitatif mais politique. En ce sens, dans la société patriarcale, les femmes – bien que quantitativement plus nombreuses que les hommes – sont minorisées.

⁴ Il n’est pas question ici de décrire toutes les archives du site, car leur nombre est trop important et elles sont pour la plupart répétitives (nous dénombrant 458 pages exactement au moment où nous consultons les archives numériques en novembre 2021). Nous n’insérons donc que les images correspondant aux dates indiquant un changement majeur dans la conception graphique du site qui fut tout d’abord *designé* autour du motif du nénuphar. Mentionnons l’article de Laurent MILESI, « Virtualité et autogenèse : les (re)constructions de “Chloé Delaume” sur chloedelaume.net », qui s’est intéressé à l’appréhension de l’identité delaumienne à travers la construction de son site internet : <https://journals.openedition.org/genesis/5383?lang=en#ftn13>.

⁵ Nous tenons à remercier la Professeure Dawn Cornelio pour ses échanges durant notre séjour scientifique au sein de l’Université de Guelph en octobre et novembre 2021 qui nous appris à nous servir du logiciel Wayback Machine.

nénuphars mise en ligne par Delaume entre 2003 et aujourd'hui : à travers l'ensemble des trois graphismes du site internet que nous analysons, nous montrons que les nénuphars acquièrent une place, une représentation et une symbolique de plus en plus importante. En effet, au sein des trois pages web (fig. 37, 38 et 39), ils sont représentés avec une taille de plus en plus imposante : dès la première image (fig. 37), Chloé apparaît en miniature au côté de la plante aquatique (un renversement des proportions est ainsi opéré), si bien que l'on a l'impression que c'est sa petitesse à elle et la grandeur des nénuphars qui l'ont fait disparaître sur les deux autres images.

IV.3.3.1. Germination, 2003

L'image de la page d'accueil du site¹ reprend celle présente dans *Corpus Simsi*. Les feuilles vertes des nénuphars sont volontairement pixélisées par Delaume. L'image simule ainsi un téléchargement en acte. La représentation du nénuphar serait-elle donc à entendre comme une sorte de *cheval de Troie informatique*² ? Nous allons voir qu'au fil des années elle sera de plus en plus nette. L'avatar Chloé se distingue parmi les végétaux. Sa petitesse et ses pixels témoignent de son *work in progress*. La composition de l'image indique donc le point de départ du cycle : un avatar en construction, dans les limbes du végétal aquatique :

¹ La première trace archivée est du 6 octobre 2003. Nous avons choisi de garder le bandeau du haut non présent sur le site internet de l'écrivaine mais ici garant du statut d'archive et indiquant par là, dans l'angle en haut à droite, la date de la sauvegarde informatique retrouvable sur le site *archive.org.web*.

² La chercheuse Marika Piva, au sein de son article « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume » revient sur cette notion : « L'expression *cheval de Troie* désigne un piège sous forme de don, en informatique un programme malveillant à l'apparence inoffensif qui introduit et permet l'installation d'un programme parasite. *Corpus Simsi* s'avère être une version ambiguë de ce véhicule anodin : un texte papier qui mime la conformation d'un jeu-vidéo ; le point d'arrivée éditorial d'un projet multiforme comportant une immixtion entre écriture et jeu en ligne. L'auteure prend la forme et les attitudes d'un Sims, un avatar pixellisé de son corps abandonné, elle se plie aux contraintes d'un programme informatique pour être quitte envers les fables, entre autres celle de la littérature traditionnelle. Or, à l'insu des joueurs qui ont téléchargé son skin et des lecteurs qui ont acheté son livre, elle a ouvert un accès en introduisant la littérature dans le jeu et le jeu dans la littérature : son personnage de fiction, à travers la énième ruse, va envahir des territoires bien connus ou nouveaux en exécutant des actions inattendues et destructives et en mettant en question la possibilité de formes pures et de lieux inviolables ». Marika PIVA, « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », *op. cit.*

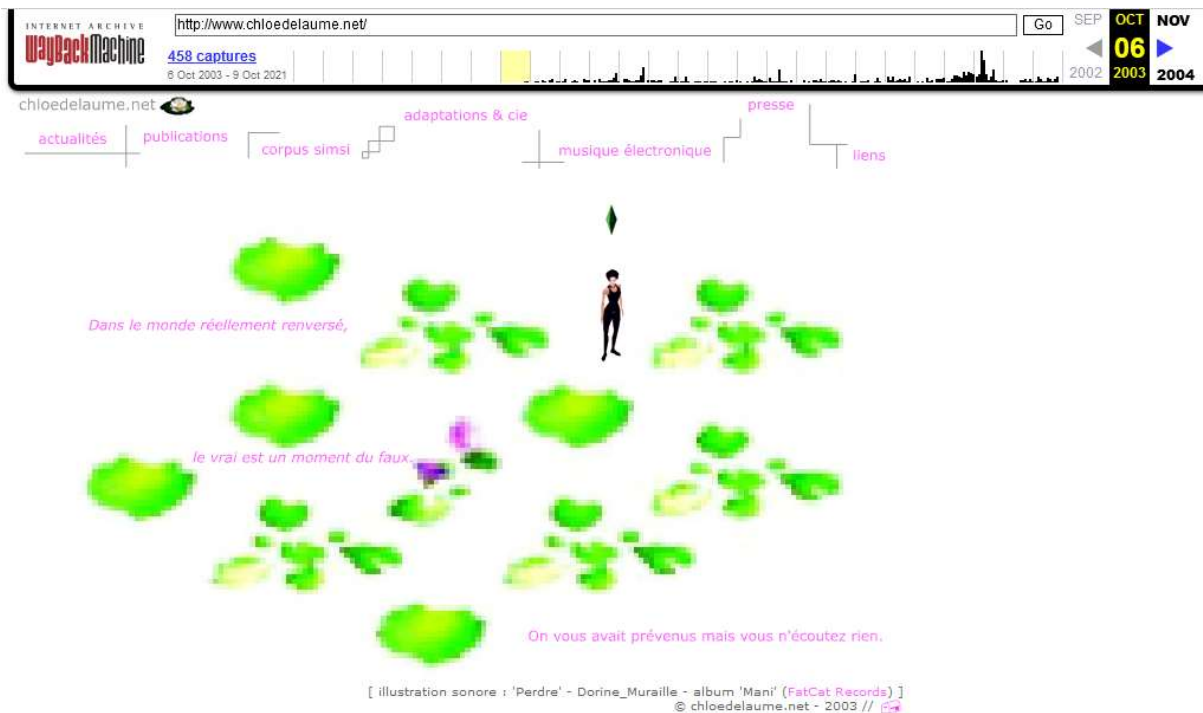


Figure 37 : Version statique de l’animation Flash, 6 octobre 2003. Capture d’écran réalisée à l’aide de Wayback Machine.

Delaume a ouvert son site personnel un an après avoir commencé son cycle *Corpus Simsi*, soit quasiment en même temps que la publication de l’ouvrage. Nous constatons que *Corpus Simsi* occupait une place de choix dans l’ancienne version du site : un onglet direct lui était réservé (dans la version actuelle du site, il faut cliquer sur l’onglet *performance* pour en trouver quelques minces traces). Le site avait donc bien été pensé en étroite collaboration avec ce cycle. La page restera active presque quatre ans avant d’être changée. Cela signifie que, pendant ces quatre années – durant lesquelles est également développé le cycle *J’habite dans la télévision* (2006) – Delaume travaille à l’élaboration et aux variations possibles de son personnage numérique. La métaphore du nénuphar demeure donc pendant ces années au stade de germination.

IV.3.3.2. Épanouissement, 2007

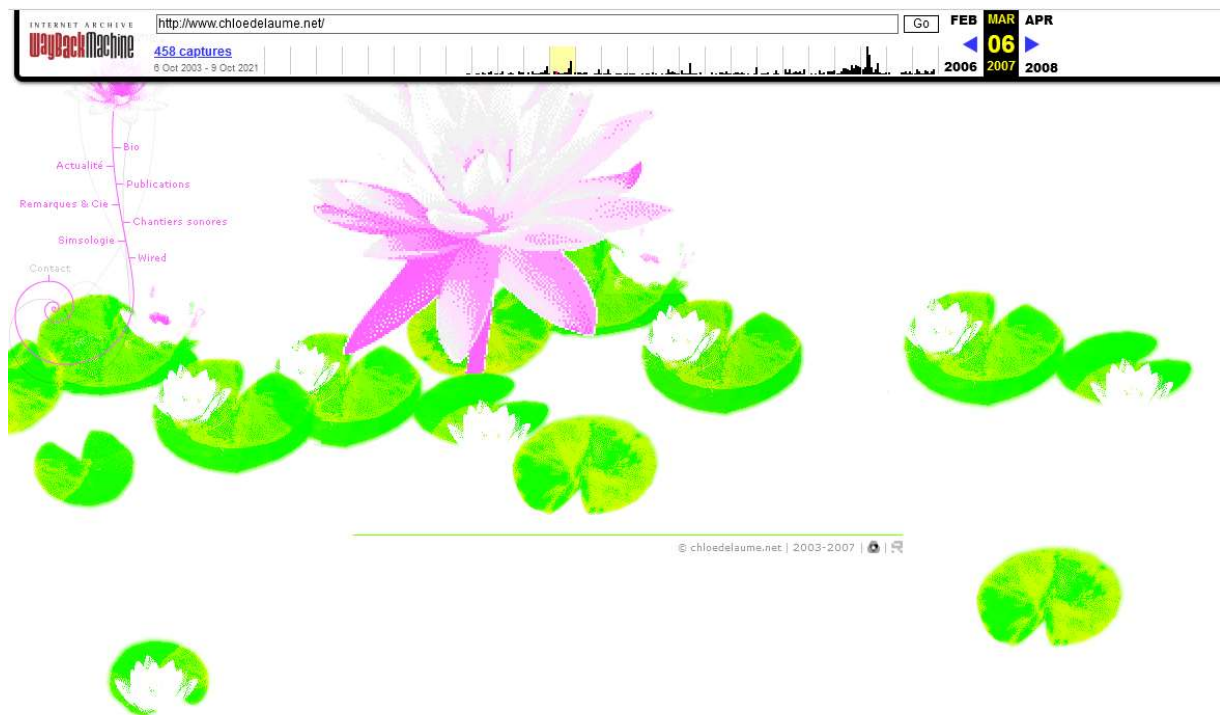


Figure 38 : Version statique de l’animation Flash, 6 mars 2007. Capture d’écran réalisée à l’aide de Wayback Machine.

Le 6 mars 2007 Delaume modifie la page d’accueil de son site. Les feuilles de nénuphars pixélisées, en germination, ont cédé leur place à un nénuphar au stade de floraison (plus exactement, nous reconnaissons un nymphéa : fleur garnie de pétales et feuilles avec une fente). La fleur épanouie domine, les couleurs pop, rose et verte, dynamisent le site. Un sentiment de bonheur, certes *kitsch* mais énergique, transparait. Le graphisme de la page reste actif un an et demi.

IV.3.3.3. *Fanaison, 2008*

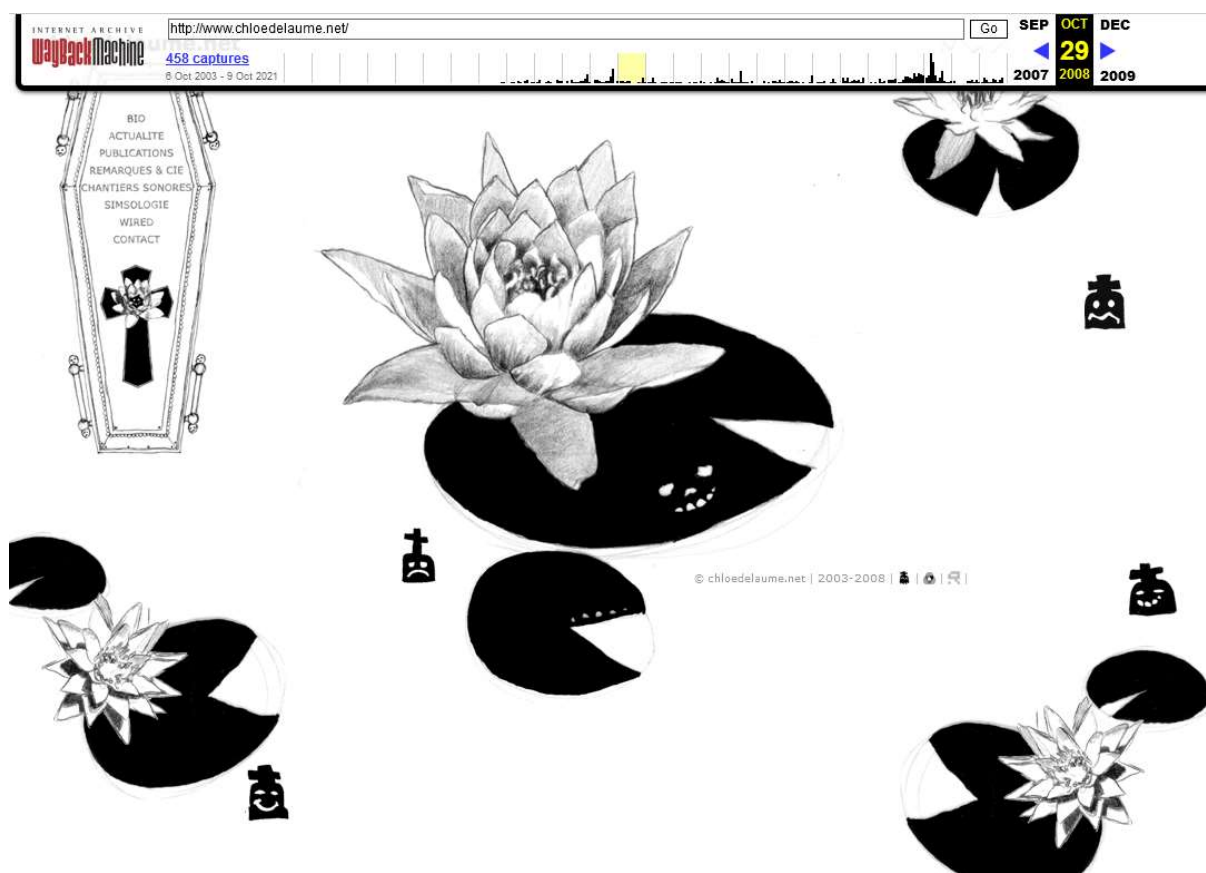


Figure 39 : Dessins réalisés par François Alary (collectif Dévastée) pour le site chloedelaume.net, 2008. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.

Cette troisième et dernière page fleurie du site est réalisée par le duo d'artistes formant le collectif Dévastée¹ avec qui Chloé Delaume commencera à travailler pour ne cesser, à l'heure actuelle, leurs collaborations. Bien que ce graphisme sera détrônée cinq ans plus tard, en octobre 2013, par des dessins de cimetière, image de la mort qui est ici déjà préfigurée, le site internet de Chloé Delaume restera réalisé par Ophélie Klère et François Alary qui jouent à combiner floraison, reproduction et dépérissement de la plante. D'ailleurs, Delaume écrit :

Un jour, donc. Ce fut l'heure. Vers moi il s'est penché. Il a tendu le cou, j'ai déployé mes feuilles, ma tige s'est enroulée, une torsion, brève et sèche, un craquement aux vertèbres. Puis, je l'ai emporté.

Aujourd'hui je suis seul, si seul, mais apaisé. Au plus profond de l'eau, ils reposent côte à côte. L'arrondi de mon vert recouvre toute la surface, nul ne sait que sous ma nacre l'amour se décompose, tendrement, chairs gonflées, putrescentes et solubles. Mon terreau est si riche qu'enfin je me répands, nourri à leur sourire à présent décharné. Même les héros

¹ Une étude dédiée aux travaux collaboratifs entre Delaume et Dévastée est réalisée au chapitre suivant.

pourrissent, on vous l'avait caché. Même les héros pourrissent. Je ne suis qu'un nénuphar, mais ça, je le savais.¹

Delaume personnifie le nénuphar qui devient le personnage-narrateur² et plus spécifiquement meurtrier. Il cache, avec ses larges feuilles flottantes, ses proies mortes qui formaient jadis un couple amoureux. Ainsi, le funeste nénuphar (porteur de mort) est représenté à la fois dans le texte et dans l'image de la page du site internet. La morbidité issue de la plante aquatique annonce une métamorphose. Ce n'est pas qu'une mort qui est signalée à travers le recours au blanc et noir, au cercueil et aux petites pierres tombales, c'est une transformation : la passation d'un état à un autre.

*

Le nénuphar est tout d'abord une porte d'entrée vers un autre monde : un univers *nymphique* plus proche de la chrysalide, de l'insecte et du nénuphar des marais dans leur dimension morbide et mortifère que de la divinité féminine. Il est ensuite le signe d'un travail de collaboration : celui de Delaume avec le duo d'artistes Dévastée. Ainsi, nous allons maintenant porter notre attention sur cette symbiose car, au-delà des réalisations graphiques des nénuphars présents sur le site internet delaumien, c'est un ensemble de créations qui se réalise en toute complicité depuis plusieurs années entre Delaume et Dévastée. Nous allons donc embrasser la présence de la destruction dans l'œuvre delaumienne, interroger les actes et les métaphores suscités par Delaume et les modes par lesquels elle s'exprime en tant que personnage dévasté.

¹ DELAUME, « Nymphaea est fabula » pour la *Revue Europe* sur Boris Vian, 2008, en lecture libre sur son site personnel : http://chloedelaume.net/?page_id=4510

² La technique de personnification intervient souvent dans les courts textes de l'écrivaine. Nous l'avons déjà remarqué, entre autres, avec son écrit *Au tout dedans*.

Chapitre V. Dévastée

Parler avec les morts, parler pour les morts, contre eux ou sur eux, Chloé Delaume s’y emploie à travers toute son œuvre. Notre hypothèse est qu’elle se fait l’allégorie de la Dévastée. En travaillant avec le collectif d’artistes ayant fait de ce terme la marque de leurs créations, Delaume a fait de son corps un média lui permettant d’incarner un anéantissement au quotidien. Nous allons voir comment et pourquoi Delaume parvient à performer la fiction dans son quotidien et à littéralement se revêtir en Dévastée. Nous montrerons que chez Delaume les morts ont des manières d’être et qu’il y a des façons de composer avec la mort : nous analyserons alors comment « les morts font de ceux qui restent des fabricateurs de récits¹ ».

La dimension intermédiaire dans l’œuvre de Chloé Delaume n’implique pas seulement les liens entre la littérature et internet, la performance ou encore les productions audiovisuelles, elle concerne également le rapport au design. L’écrivaine-artiste travaille depuis plusieurs années avec Dévastée² qui est un duo d’artistes composé d’Ophélie Klère et de François Alary depuis 2004. Le couple de designers crée principalement des collections de vêtements de luxe et propose également des bijoux et des objets de design, ainsi qu’un vaste choix d’illustrations. Ce cinquième chapitre poursuit l’examen de l’intermédialité au sein de l’œuvre delaumienne en portant une attention particulière au design et aux cocréations réalisées par l’écrivaine et le collectif. Nous analyserons le travail de co-représentation corporelle et mortuaire – tout autant textuel que graphique – du collectif, et son aboutissement : l’allégorisation de Chloé Delaume comme figure Dévastée.

Dans un premier point, nous approfondirons notre analyse du site internet de l’écrivaine, élaboré avec Dévastée durant plusieurs années. Nous utiliserons pour cela l’outil Wayback Machine d’Internet Archive³ qui permettra de rendre compte du processus d’élaboration du *webdesign*. Nous pourrions ainsi mettre en évidence la co-construction littéraire et design au sein de la vaste production numérique de Delaume. Nous traiterons, dans un deuxième point, du lien entre texte et textile. Pour ce faire, nous analyserons le court texte « Dévastée,

¹ Vinciane DESPRET, *Au Bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 23-24.

² Voir le site officiel des artistes : <https://www.devastee.com/>.

³ Site web qui permet de naviguer dans des archives d’anciens sites internet.

Crucifiction¹ » écrit en 2008 par Delaume à propos du collectif d'artistes, et l'ouvrage *Perceptions*² qu'ils ont co-signé en 2012, donnant lieu à l'élaboration d'une collection de vêtements que nous étudierons également. Dans un troisième point, nous examinerons les ouvrages co-réalisés par l'écrivaine et les artistes, axant le cœur de notre propos sur la relation entre le texte et l'illustration dans certains livres de Delaume : d'une part, ceux illustrés par Dévastée (*Éden matin, midi et soir*³, *Au commencement était l'adverbe*⁴) et, d'autre part, l'ouvrage cosigné par l'autrice et le duo (*Vous aimez beaucoup voyager*⁵).

V.1. Création webdesign : transformations

Dévastée conçoit ses créations à partir de mots : le nom du collectif reflète sa collection. Le visage d'une jeune fille triste (dévastée) est souvent représenté dans les productions du duo. L'univers mortuaire qui l'accompagne est composé de cimetières, de pierres tombales, d'arbres qui périclitent. Cet univers graphique se dessine en stricte bichromie de noir et de blanc, sans aucune nuance.

La rencontre entre Delaume et Dévastée a eu lieu quatre ans après que le collectif ait été fondé en 2004. Leur partenariat – créatif et amical – a commencé par l'intérêt de Delaume envers les défilés de Dévastée, ainsi qu'elle l'écrit : « Je suis leur travail depuis 2008, je n'ai raté que très peu de leurs défilés⁶ ». Delaume écrivait alors des textes de présentation sur les cartons d'invitations :

Au verso du carton, [...], je leur ai comme à l'habitude écrit un petit texte introduisant le ton de la collection :

Un carré, des rectangles ou un trou de verdure. Le granit et le marbre pour seule géométrie. Les lignes se déplacent, les rangées sont mouvantes, pourtant vous êtes assis. Paris-Tokyo. Des formes, des figures ; des anges, des végétaux.

¹ DELAUME, « Dévastée, Crucifiction », in *Purple Magazine*, « F/W 2008 issue 10 », 2008, en ligne en suivant ce lien : <https://purple.fr/magazine/fw-2008-issue-10/devastee/>.

² DELAUME, *Perceptions*, op. cit.

³ DELAUME, *Éden matin, midi et soir*, op. cit.

⁴ DELAUME, *Au commencement était l'adverbe*, op. cit.

⁵ DELAUME, *Vous aimez beaucoup voyager*, op. cit.

⁶ Voir archive du site internet de Chloé Delaume du 29 octobre 2013. La capture d'écran est en annexe.

*Le cimetière d'Aoyama, cent mille tombes vous contemplent. Ophélie et François marchent dans l'allée centrale ?
Une poignée de cailloux, les cerisiers ont blanchi.*¹

Leur collaboration prend alors diverses formes : d'abord soutien artistique mutuel comprenant des performances de Delaume lors des défilés de présentation des collections, des textes introductifs de l'écrivaine pour le collectif, des illustrations de Dévastée qui rythment la narration de quelques ouvrages delaumiens et diverses conceptions graphiques du site internet delaumien depuis 2008.

Nous allons désormais analyser les productions *webdesign* à partir de captures du site *chloedelaume.net* réalisé par Wayback Machine. Laurent Milesi s'est consacré à l'étude des étapes clés de la (re)construction biographique de Delaume sur son espace web² (fig. 40 et 41), s'appuyant du travail réalisé par Dawn Cornelio³. Le chercheur constate qu'à la fin des années deux mille le site se dote d'un « *new look* », qualifié parfois de « tendance *goth* » ou de « tendance *Halloween* », un « *look* noir et blanc » dont il situe par erreur l'origine dans « son livre-jeu interactif *La nuit je suis Buffy Summers*⁴ » ; or, Delaume n'est pas la graphiste de son site.

Le but initial du site de Delaume était d'accompagner, de donner de la visibilité et de promouvoir le cycle *Corpus Simsi*, en 2003. Le site était tout d'abord coloré avec la représentation de nénuphars aux tons vert pop reprenant la page de couverture de *Corpus Simsi* (fig. 37). À partir de 2008, année où se rencontrent Dévastée et Delaume, les graphismes se succèdent jusqu'à aujourd'hui :

¹ *Ibid.*

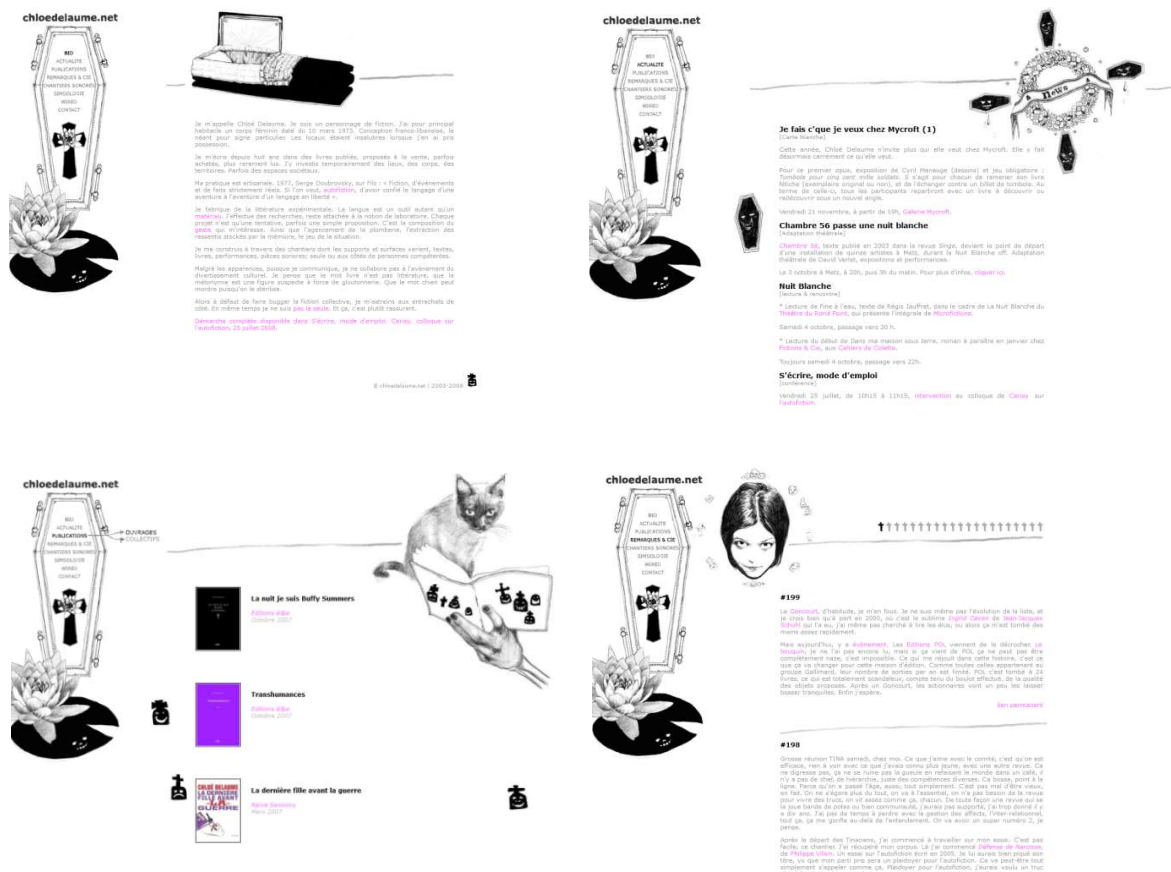
² Laurent MILESI, « Virtualité et autogenèse : les (re)constructions de Chloé Delaume sur *chloedelaume.net* », in *Genesis*, n° 50, 2020, p. 147-156.

³ Dawn CORNELIO, « L'évolution en ligne de Chloé Delaume », <https://chloedelaumecritique.com/levolution-en-ligne-de-chloe-delaume/>.

⁴ Laurent MILESI, « Virtualité et autogenèse », *op. cit.*

V.1.1. Première version du site par Dévastée : 2008

La première création *webdesign* de Dévastée intervient vers octobre 2008, avec l'image de nénuphars, d'un cercueil et de petites stèles personnifiées en noir et blanc (fig. 39). Le fil d'images ci-dessous suit l'ordonnancement des liens apposés sur le cercueil et qui renvoient aux rubriques « bio » (fig. 42-a), « actualité » (fig. 42-b), « publications » (fig. 42-c), « remarques & cie » (fig. 42-d), « chantiers sonores » (fig. 42-e), « simsologie » (fig. 42-f), « wired » (fig. 42-g) et « contact » (fig. 42-h). Alors que la partie gauche de chaque image (composée du nom du site « chloedelaume.net », du cercueil avec les liens menant aux différentes rubriques et du nénuphar en fleur avec sa feuille personnifiée) reste fixe, chaque rubrique est désignée de manière différente :



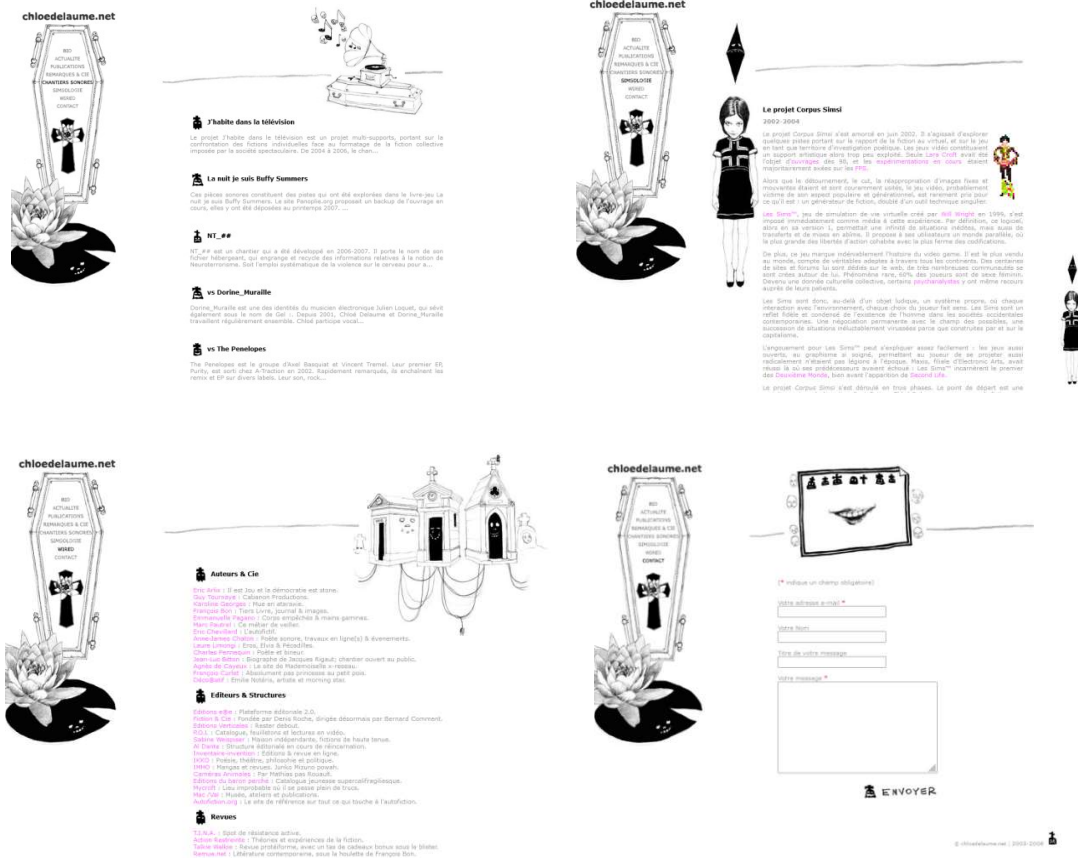


Figure 42 a, b, c, d, e, f, g, h : Dessins réalisés par François Alary pour le site chloedelaume.net, 2008. De gauche à droite et de haut en bas, pages du site chloedelaume.net correspondant aux sections « bio », « actualité », « publications », « remarques & cie », « chantiers sonores », « simsologie », « wired » et « contact ». Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.

V.1.1.1. La rubrique « bio » : de la mort naît la vie

La rubrique « bio » est ornementée d'un cercueil ouvert et vide (fig. 42-a) : la mort se pense donc comme prémices à la vie, ce que Delaume formulera deux années plus tard, dans son ouvrage *La Règle du Je* et son chapitre d'ouverture : « Le suicide du Je ». Paradoxalement, tout commence par et dans la mort, factuelle tout autant que métaphorique. Le cercueil ouvert indique que l'un des Je de Delaume est actif et qu'il est peut-être celui qui s'écrit à travers l'image du mort-vivant. Nous retrouvons ce *ghost*, en train de s'écrire et de dire : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ». L'œuvre delaumienne a pour source cette mort originelle et donc fondatrice.

Dans le travail de Delaume, l'identité est conçue comme une fiction. La dimension de spectralité qui lui est associée nous amène à concevoir l'ensemble de l'œuvre delaumienne comme un *work in progress* questionnant la mort. Selon le chercheur François Noudelmann, la

littérature n'entretient pas de relation instrumentale avec l'image : les représentations visuelle et stylistique ont beaucoup en commun et peuvent chacune œuvrer de façon similaire au processus imaginaire. Le site internet doit ainsi s'appréhender comme une œuvre à part entière, où graphisme et texte cohabitent à travers une esthétique singulière et un format original. Delaume joue sur les différents formats qu'offrent les médias : ses livres s'accompagnent d'un travail d'artiste, invitant à comprendre son site internet non pas comme une simple vitrine d'autrice, mais comme une réalisation artistique à part entière.

Un rapprochement peut d'ailleurs être fait entre la démarche de Delaume et celle de l'artiste Sophie Calle, notamment avec son livre *Que faites-vous de vos morts ?*¹ dans lequel elle invite ses lecteurs et spectateurs à s'interroger sur la mort de leurs proches et les gestes du quotidien alors opérés. Les travaux de Delaume et de Calle ont ceci de commun qu'ils allient texte et image : le dessin pour l'une, réalisé par Dévastée, et la photographie pour l'autre, réalisée par elle-même ; mais ils diffèrent en ce sens que Delaume écrit elle-même les textes tandis que Calle fait du travail d'écriture un geste collectif et collaboratif (dans cette création tout du moins). Calle et Delaume écrivent des histoires pour déjouer ce qu'elles appellent « les fictions collectives ».

Delaume écrit en outre qu'elle est « attachée à la notion de laboratoire » et que ce qui l'intéresse est « la composition du geste », « ainsi que l'agencement » qui en découle². Le dessin serait donc une mise en scène de l'absence : le cercueil est vide, sa représentation a valeur de substitut au corps réel de Delaume. Au sujet de la mort et de ses représentations, François Noudelmann explique :

Les études sur la représentation de la mort renforcent en effet l'interdépendance du corps et de l'image, dès la culture grecque, en ses mœurs et son langage. La dénonciation platonicienne du corps comme prison de l'âme joue sur l'association des termes soma et sema, permettant la comparaison du corps avec le tombeau. Si les commentateurs du Phédon prolongent couramment l'étude étymologique du sema pour le penser au titre de signe, il faut rappeler, du côté du corps, que soma désigne aussi cadavre. Précisément le corps devenu inerte, et duquel l'âme s'est enfuie, semble accéder paradoxalement à son indépendance, à sa pure matérialité. Enveloppe désormais vide, il ne contient plus rien que lui-même, ou plutôt il contient le vide laissé par l'âme, sa trace, ce qu'elle a déposé pour le faire arriver à cette ultime composition.³

On peut donc dire que Delaume joue sur l'association des termes *soma* et *sema* dans son écriture et dans le déploiement de son site internet, la représentation du corps s'inscrivant dans cette

¹ Sophie CALLE, *Que faites-vous de vos morts ?*, Paris, Éditions Actes Sud, 2019.

² DELAUME, « Bio », chloedelaume.net, 2008 [lien désactivé].

³ François NOUDELMAANN, *Images et absence : Essai sur le regard*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 68.

interdépendance du corps et de l'image. Nous retrouvons alors la dissociation du corps et de l'âme, donnant naissance à une forme d'entre-deux de présence mortifère. Le corps delaumien est à entendre dans son sens étymologique, celui de cadavre, renforçant alors la représentation du *ghost* errant. Le cercueil, évocation du corps, ici ouvert et vide, fait le jeu du corps compris comme cadavre, ne contenant ainsi rien d'autre que la trace du *ghost* s'écrivant et se nommant.

V.1.1.2. Un site hanté : l'irreprésentabilité du corps delaumien

Sur les images où Delaume est figurée (les sections « remarques & cie », fig. 42-d, et « simsologie », fig. 42-f) la disparition s'inscrit dans le corps imaginaire puisque Chloé n'existe qu'au titre de morte-vivante, figée à jamais dans l'âge de l'enfance. Elle évolue en tant que revenante. Delaume hante littéralement son site internet : de là vient l'idée que le site paraît habité (au sens de lieu possédé par des fantômes) et cette présence spectrale donne à penser qu'il ne s'agit plus (ou qu'il ne s'est peut-être d'ailleurs jamais agi) de Chloé Delaume. L'autofiction textuelle se poursuit donc à travers la représentation dessinée.

Le cercueil ouvert de la section « bio » (fig. 42-a) montre combien le corps est irreprésentable : le corps, fait de chair et d'os, de Delaume – qui aurait pu figurer dans la section biographique du site – subit une désincarnation et une réincarnation imaginaires. Le fait de passer d'une section à une autre avec des illustrations différentes rend la dimension spectrale active en ce sens que son mode de visibilité se modifie. Il y a tout d'abord une absence de corps (fig. 42-a), puis un corps fragmenté où l'on découvre un chat et une main (fig. 42-c), ensuite un visage (fig. 42-d), et enfin Chloé dans son entièreté – sous les traits du personnage de Mercredi issu de *La Famille Addams* – comme en lévitation, le corps tombant, les pieds sans appui et dont seule la tête esquisse un mouvement (fig. 42-f). Son aspect fantomatique n'empêche pas le lecteur ou l'internaute de s'identifier au personnage, tout en se demandant : qui regarde qui ?

Pour reprendre les mots de Noudelmann, il se dessine ici un « anticorps » dans le sens où « il défie les lois de la gravitation, il s'affranchit de l'attraction terrestre. À la fois il s'enlise et il flotte : rivé à un espace qui le paralyse, et délivré par et dans l'image¹ ». L'anticorps, c'est-à-dire le corps spectral, manifeste l'incertitude delaumienne vis-à-vis du corps propre et de sa métamorphose. Ce corps diasporique se réduit à une présence morcelée : la bouche sur la page « contact » (fig. 42-h) ou la main sur la page « publications » (fig. 42-c) ; l'anticorps delaumien se déploie en une présence-absence fragmentée.

¹ *Ibid.*, p. 94.

Le corps dévasté, qui est démembré dans sa construction et sa représentation, s'expose à la fois à une appropriation par les artistes et à une appropriation collective par les lecteurs et les internautes. La subjectivité delaumienne se dessine donc à partir des imaginaires sociaux : son Je, ou plutôt ses Je, sont réécrits par d'autres. Dès lors, un jeu paradoxal est mis en place vis-à-vis de la subjectivité qui participe conjointement à sa dilution et de sa construction. Les démarches de représentation de Delaume questionnent le corps en tant qu'image et, par les jeux d'absences, il est également questionné au sein de l'image. Un doute subsiste quant à la représentabilité du corps, puisque Delaume œuvre à la construction et aux variations corporelles tout en déployant une stratégie mortuaire. Les silhouettes témoignent de l'impossibilité de l'objectivation du corps tout en amenant à le concevoir de façon imaginaire. Noudelmann explique : « Les jeux de rôle organisés par l'autofiction sont à la fois produits et producteurs de corps : par analogie le sujet se mire dans les formes convoitées, il se regarde désirant-désiré ; mais en retour il se prédispose à endosser le corps exposé, il s'imagine l'incorporer¹ ». Le réel influe sur la fiction et la fiction influe sur le réel : la représentation artistique du corps, imagée, influence le regardeur et donc la position de son propre corps. Dès lors, par un jeu d'esthétisation et d'identification, la représentation du corps de Chloé peut structurer le corps de Delaume.

V.1.1.3. La mort d'un Je

L'écrivaine s'écrit sur son site : ses mots sont déposés aux côtés de dessins qui lui permettent de s'approprier cette ressemblance-dissemblance tout en créant un semblant d'unité d'elle-même. Delaume est donc confrontée – et confronte ses internautes par la même occasion – à « l'énigme de sa propre construction² », selon la formule de Noudelmann. Le corps devient le sujet et l'objet d'incarnation imaginaire.

La représentation du cercueil ouvert (fig. 42-a) témoigne ainsi de l'auto-ironie de Delaume et de sa distance critique vis-à-vis de la représentation tout autant visuelle que textuelle. Sa phrase de présentation « Je m'écris depuis huit ans dans des livres publiés, proposés à la vente, parfois achetés, plus rarement lus³ » est un geste de mise à distance allant à rebours de la représentation normée et dominante attendue de la part d'une autrice. Ainsi, la métamorphose de Chloé en Mercredi Addams permet une mutation et une variation de l'image : puisque Chloé est une fiction, elle est modifiable, elle trouble et se trouble.

¹ *Ibid.*, p. 97.

² *Ibid.*, p. 99.

³ DELAUME, « Bio », *op.cit.*

De plus, nous constatons que les représentations de Delaume sur le site internet diffèrent de celles contenues dans les livres *Éden matin midi et soir* (fig. 50) et *Au commencement était l'adverbe* (fig. 54) : ce caractère variable de l'identité – autant textuelle que visuelle – a à voir avec « le suicide du je » de *La Règle du Je*. Les diverses stratégies mortifères convoquent donc différentes catégories : la « bio » (présentation autofictionnelle de soi), l'« actualité », les « publications » (d'« ouvrages » et de « collectifs »), les « chantiers sonores », la « simsologie » (l'expérience en tant qu'avatar) et, enfin, le site internet et le dessin eux-mêmes. Dès lors, le syntagme « le suicide du Je » s'entend comme *le suicide d'un Je*, ce qui démontre l'artificialité de l'unité de l'identité et fait de l'identité une fiction.

V.1.1.4. Le Noir et le Blanc

Sur le site designé par Dévastée, l'usage strict de la bichromie – noir et blanc –, permet d'abandonner la couleur, à moins que Delaume ne considère le noir comme une méta-couleur située entre l'encre noire et le crayonné laissé à l'état brut. Les figurations de Chloé dans les sections « remarques & cie » et « simsologie » (fig. 42-d et f) entretiennent une ressemblance physique avec l'écrivaine, mais par l'absence de remplissage et le jeu de contraste entre le noir et le blanc (c'est-à-dire entre le noir et l'espace vide qui constitue l'arrière-fond), la représentation se désincarne. Ce procédé renforce la dimension spectrale de l'œuvre de Delaume : la matière du personnage s'évanouit alors dans l'imaginaire, elle existe (ou n'existe pas) seulement dans le regard de l'internaute. Se fondant dans l'espace du site, seuls les contours marquent la représentation, détachée, d'un rapport métaphorique à la chair humaine. Dévastée détourne la représentation au profit d'une matérialité imaginaire.

Le dessin engage son sujet et son dispositif : en écho aux écrits delaumiens, le *webdesign* constitue un soi instable. Dans le rapport au noir et blanc, au contour noir sur fond blanc, l'image se dessine tout en s'absentant, porteuse de la perte qu'elle esquisse : « L'image porte en elle sa propre disparition¹ ». De plus, cet univers de morts-vivants montre l'ambivalence de l'image située entre la vie et la mort : la disparition métaphorique ou anthropomorphe de la chair privilégie la disparition du corps au profit du spectre. Chloé n'existe comme telle qu'à partir de sa représentation, car bien qu'elle ressemble à Chloé Delaume elle en diffère par la même occasion. Il ne s'agit donc pas d'une reproduction : l'image rajoute du jeu (et du Je) à la dimension déjà ludique de l'écrit. Le dessin n'est pas un portrait de l'autrice, mais celui autofictif de Chloé dans ses propres textes. Delaume questionne ainsi la dimension

¹ *Ibid.*, p. 227.

spéculaire inhérente à l'autofiction et qui suppose donc une non-coïncidence des différents Je de l'autrice.

V.1.2. Deuxième version du site par Dévastée : 2013

En octobre 2013, Dévastée donne au site chloedelaume.net une nouvelle apparence sur la base de l'ouvrage *Perceptions* : le bandeau supérieur, montrant un paysage de campagne composé d'une maison à proximité d'un cimetière et d'un champ (fig. 43), est une illustration extraite de la dernière partie de l'ouvrage (fig. 61) tandis que les trois vignettes rondes, situées en bas de page du site (fig. 43) en constituent la page de couverture (fig. 59).

V.1.2.1. Le retour des ghosts : les images spectrales du web

Les illustrations du site internet ont perdu la teneur ironique et juvénile de la version précédente et, transparaît maintenant en elles, une forme de sérénité, de calme et de silence.

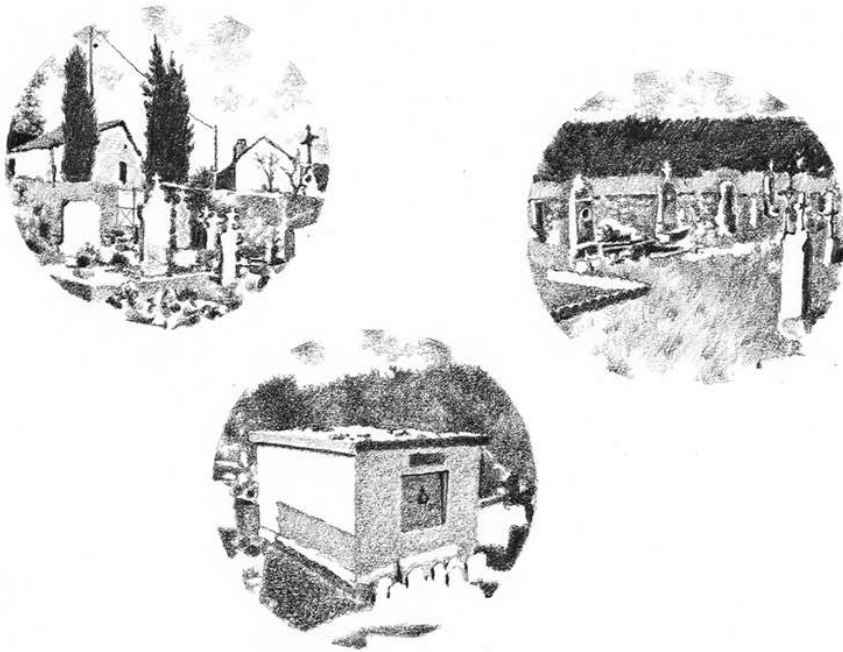


Effectivement, c'est bien ici.

Vous êtes sur le site de Chloé Delaume. Peut-être y êtes-vous les bienvenus.

Ici est l'interface, bien sûr c'est une vitrine. Chloé Delaume est écrivaine et personnage de fiction; son premier roman est paru en 2000. Elle pratique la littérature et son hybridation, expérimente des formes, des espaces, des techniques. S'essaie régulièrement à de nouveaux supports. Ici est l'accès aux archives, parfois s'y glissent des modes d'emploi.

Des traces caillées ou fraîches, quelques work in progress, des larsens minuscules. La reprise du carnet, la désertion des bals. Quelques communiqués. Ici est l'interface. Consultez les rubriques. Tout va bien se passer.



© chloedelaume.net | 2003-2012

Figure 43 : Dessins réalisés par François Alary pour le site chloedelaume.net, 2013. Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.

Alors que précédemment la mort était tournée en dérision et relevait d'un univers de fiction¹, elle semble ici être amenée de manière descriptive et réaliste, presque documentaire, en montrant la proximité des cimetières et des habitations dans les villages français. Les quatre vues peuvent se lire comme des illustrations d'enquêtes de terrain, une monstration neutre et objective à travers un tracé réaliste proche de la photographie.

Le site internet re-designé offre un changement dans la composition imaginaire et dans sa réception. Le processus, à la fois plastique et littéraire, relevant de la mise en scène de soi, montre une œuvre webgraphique elle-même spectrale puisque évanescence, changeante. Le processus de métamorphose du site internet redouble l'objet de son graphisme : par ce procédé, les designers et Chloé Delaume invitent à penser la mort comme un phénomène continu, aussi bien dans la représentation thématique des dessins que dans leur mise en ligne proposant des transformations de l'apparence du site. Ce qui nous renvoie de nouveau à Noudelmann pour

¹ On peut se demander si la mention « Personnage de fiction en seconde partie de vie » a à voir avec l'abandon du côté plus dynamique et jeune du graphisme précédent. Si le personnage est en seconde partie de vie, il semble s'être conformé à un esthétisme plus convenu.

qui « l'image naît sur le deuil des images¹ », ce qui signifie que, pour qu'une image puisse s'imposer, le regardeur doit entamer un processus de deuil des images précédentes, alors considérées comme des reliquats. C'est ce qui arrive sur le site chloedelaume.net : en changeant le design du site, les images de la précédente version disparaissent du net, et finissent par être oubliées de celles et ceux qui en avaient eu connaissance. Toutefois, l'utilisation de Wayback Machine permet de faire ressurgir des entrailles d'internet ces dessins : l'œuvre ne disparaît jamais totalement.

V.1.2.2. Un site mort-vivant pour une autrice morte-vivante

Alors que la précédente version du site internet était écrite au Je, celle-ci est rédigée au Elle. La narratrice n'est pas l'autrice, et le procédé d'écriture s'éloigne donc de l'autofiction. La revendication d'appartenance à ce genre littéraire ne fait plus partie de la nouvelle description, qui adopte un style se rapprochant de la prose au détriment d'une présentation de l'autrice et de son travail : « Des traces caillées ou fraîches, quelques *works in progress*, des larsens minuscules. La reprise du carnet, la désertion des baies² ».

Alors que le corps de Chloé était suggéré par le cercueil ouvert, la présence corporelle est effacée au détriment d'une représentation de la mort prosaïque (les cimetières) et métaphoriques (le vide des campagnes). Selon Vinciane Despret :

Nous aidons les morts à être ou à devenir ce qu'ils sont, nous ne les inventons pas. Qu'il soit âme, œuvre d'art, personnage de fiction, objet de la physique ou mort – car ils sont tous le produit d'une instauration –, chacun de ces êtres va être conduit vers une nouvelle manière d'être par ceux qui en assument la responsabilité, au travers d'une série d'épreuves qui vont le transformer.³

En reprenant à son compte Bruno Latour, qui s'inspire lui-même d'Étienne Souriau, la philosophe explique que toute existence doit être « instaurée⁴ », à savoir fabriquée, pour continuer d'être autrement. Ce n'est plus Chloé qui est vectrice de mort présumée et ironisée, elle ne la porte plus comme représentation liée à son identité, mais c'est la mort en tant que condition générale qui s'impose et crée un lien entre Chloé Delaume et les internautes ; ce qui

¹ *Ibid.*, p. 186.

² DELAUME, chloedelaume.net, page d'accueil, 2013.

³ Vinciane DESPRET, *Au Bonheur des morts*, op.cit., p. 18.

⁴ *Ibid.* La philosophe renvoie notamment à : Étienne SOURIAU, *Les Différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009, (voir la préface d'Isabelle STENGERS et de Bruno LATOUR) ; Bruno LATOUR, « Sur un livre d'Étienne Souriau : les différents modes d'existences », 2009, <https://bit.ly/3FsEcIE>.

se ressent dans le nouveau graphisme du site : de personnel et subjectif, il devient naturaliste et objectif.

Le site internet, par son renouvellement, contribue à « instaurer [et] donc participer à une transformation qui mène à une certaine existence, c'est-à-dire, comme on l'a évoqué, à plus d'existence, une existence qui pourra manifester, dans le cas d'un accomplissement particulièrement réussi, ce que Souriau appelle son "éclat de réalité"¹ ». À la manière de Vinciane Despret, qui parle de réalité pour l'existence des morts, Delaume participe à sa propre transformation et confère à son personnage de fiction un éclat de réalité en passant paradoxalement par la représentation mortuaire. Son existence s'instaure (advient) alors par divers procédés, notamment par une mort métaphorique de soi (« le suicide du Je »), qui passe par la reconnaissance d'un ancien soi et qui lui permet de devenir le personnage de fiction qu'elle revendique par le biais de diverses instances : l'écriture et les métamorphoses du site internet empreints d'images mortuaires. L'œuvre d'art pérennise donc une existence, lui offre un prolongement et lui permet d'accéder, en l'incarnant, au statut de personnage de fiction de son vivant.

Plus qu'une écrivaine fictionnalisant un personnage, l'autrice incarne le personnage. Pour pouvoir parler de la réalité du personnage de fiction, et de la mort à la fois déjà vécue (à travers celle des parents et les tentatives de suicide) et toujours à venir, Delaume met en place différents modes d'existences (pour reprendre Souriau) qui se déclinent notamment par les designs multiples et successifs du site. Dévastée et Delaume instaurent une œuvre (en l'occurrence le site internet) visant tout à la fois à la constitution autonome de son existence propre, et à l'établissement de ce site comme un moyen de curation, comme l'a d'ailleurs montré Dawn Cornelio². Les transformations du site internet le font vivre et acquérir une existence.

Par les diverses représentations liées à la mort, Dévastée et Delaume exposent l'idée que nous vivons avec les morts tout autant que les morts vivent avec nous. Le graphisme mortuaire du site internet permet concrètement et littéralement de situer la mort, et le site en devient le *topos*, voire un lieu où s'adresser aux vivants tout en composant avec les morts. Il nous semble que le but du travail conjoint de Dévastée et de Delaume sur ce site internet est de questionner les manières d'être des morts et les manières de s'adresser à eux.

¹ *Ibid.*, p. 17-18.

² Dawn CORNELIO, « Se créer dans la curation : la place et les apports du site web de Chloé Delaume », in *Crossways Journal*, n° 4.1, *Transmission, conservation et médiation des savoirs : la curation à l'œuvre*, 2021.

V.1.3. Anatomie d'un site : le site de 2013 au service de l'autofiction delaumienne

Grâce à la Wayback Machine, nous avons pu naviguer dans les différents onglets de la version de 2013 du site ; trois onglets ont retenu notre attention (les autres reprennent des illustrations de la précédente version du site) : « Remarques & Cie », « Livres » et « Vie, saisons, épisodes » dont nous allons analyser le contenu et la structure.

V.1.3.1. « Remarques&Cie »

L'utilisation faite par Delaume de l'onglet « Remarques&Cie » est ambiguë, induisant une mise en narration particulière de l'autrice. Elle y accorde une place importante au lien entretenu avec Dévastée : elle y raconte leur rencontre, depuis laquelle elle suit le travail du duo, comment se passent les défilés ; elle analyse le travail du tissu, des étoffes, les coupes des habits. Dans un post daté du 28 septembre 2013, « #After show » (fig. 44), elle narre avec humour le défilé de présentation de la collection automne/hiver de Dévastée : nous y retrouvons le texte de présentation qu'elle avait rédigé pour l'occasion, imprimé au dos des cartons d'invitation. Le site officiel ne sert ainsi pas seulement à la promotion du travail de création de l'autrice, il permet également d'ouvrir un espace de création, de *work in progress*, proche du blog d'écrivain, comme le fait, par exemple, Éric Chevillard. Une porosité s'instaure donc entre les mondes analogique et digital :

#After show

Publié le 28 septembre 2013



C'était mardi, à 16h, dans une galerie de la place des Vosges. Ophélie Klere et François Alary, (l'auteur de la totalité des illustrations de mon nouveau site tellement plus chouette que celui d'avant, et de ceux d'avant encore, cela va de soi, comme quoi le droit à l'oubli sur internet, ça se discute, surtout à 14:42.) Ophélie et François, donc, présentaient lors de la Fashion Week la dernière collection printemps été Dévastée : **I love Aoyama Cemetery**.

Je suis leur travail depuis 2008, je n'ai raté que très peu de leurs défilés. L'enthousiasme autour de la marque est toujours grandissant, d'année en année la population que j'y croise évolue, mais cette fois-ci c'était spécial. On sent qu'ils ont encore gagné un cran. Un monde pas possible à l'entrée, et au milieu des pro de bon goût quelques stupéfiants spécimens, ambiance je pèse douze kilos à l'instar de mon énorme toque en vision cendré tellement agréable à porter par 26° à Paris.

Il n'est pas impossible que j'ai par inadvertance ruiné les Louboutin d'une hystérique à cheveux roses qui, après m'avoir marché dessus avec une détermination confondante, s'est avérée n'avoir aucune invitation. Les gens, tout de même. Pour qui souhaite se distraire à renfort de citations issues de ce rituel folklorique sévissant cette semaine, je conseille vivement la lecture du [Twitter de Loïc Prigent](#). Ma préférée c'est : « Il a inventé le T-shirt à 500 euros. C'est un génie ». Mais bref. Dévastée, c'est pas du tout ça, pas de risque de les retrouver chez Castel, ils ont nettement bien mieux à foutre.



Au verso du carton, que je ne retrouve plus au moment de le scanner, je leur ai comme à l'habitude écrit un petit texte introduisant le ton de la collection :

Un carré, des rectangles ou un trou de verdure. Le granit et le marbre pour seule géométrie. Les lignes se déplacent, les rangées sont mouvantes, pourtant vous êtes assis.

Paris-Tokyo. Des formes, des figures ; des angles, des végétaux.

Le cimetière d'Aoyama, cent mille tombes vous contemplant. Ophélie et François marchent dans l'allée centrale.

Une poignée de cailloux, les cerisiers ont blanchis.

Le dispositif du défilé était un peu particulier, détournant les codes habituels pour une mise en scène, façon shooting live. Les mannequins surgissaient des backstages situés à l'extrême gauche de la salle, catwalk plus libre le long des rangs, effectuant leur petit tour tranquille.



Elles achevaient leur brève promenade par un arrêt dos au triptyque. Là, suspension, face aux mur des photographes, elles se figeaient pour prendre la pose sous les flashes.

Ça changeait de la rythmique imposée, où les filles doivent se succéder toutes les dix secondes, ce qui nécessite une concentration totale, et constitue accessoirement un fléau pour les cervicales.

Pour une fois on pouvait vraiment observer les silhouettes, le travail de la styliste, avoir une idée précise des matières, des broderies et des imprimés.



C'est une collection très joyeuse, leur plus ludique, avec énormément de petits détails humoristiques. La robe Editions du Cimetière, par exemple. Des classiques revisités, aussi, comme le tartan ciré. Et toujours ce côté graphique et structuré, avec ses plis particuliers, la marque d'Ophélie, qui a le génie des volumes.



Note 1 : En attendant le bandeau façon Simone Castor cet été, le livre *Perceptions* réalisé avec François Alary et Ophélie Klère est disponible sur simple clic, et avec une présentation sérieuse, sur le site des Editions [Joca Seria](#).

Note 2 : Vous pourrez constater que depuis la reprise je n'ai pas parlé de roman, alors que tout de même, la rentrée littéraire, c'est beaucoup plus intéressant que la Fashion Week. Sauf que je viens de me fader 288 pages d'une logorrhée poseuse à se prendre, avec une syntaxe qui se la joue à s'en choper elle-même des crampes. Ce qui fait que mis à part une profonde stupéfaction et la certitude que n'est pas Jérôme Ferrari qui veut, en dépit de la forme du flacon, je préfère vraiment m'abstenir. Quoique, quand même : une bio où il est précisé : Il a « vécu à Lyon, à Paris et en Allemagne, où il a passé six ans et s'est décidé à écrire », ça mérite quand même le loi d'or.

Figure 44 : Collection automne/hiver 2013 réalisée par François Alary et Ophélie Klère. Captures d'écran réalisées à l'aide de Wayback Machine.

Le site offre à Delaume un mode d'expression personnel et biographique – à la régularité hebdomadaire – qui lui permet de produire de la littérature et de l'autofiction, tissant un entremêlement entre le double numérique et le double littéraire, ce que constate aussi Alexandra Profizi dans sa thèse :

[...] les images de soi produites par un auteur dans des romans autobiographiques recoupent leurs représentations sur internet [...] dans une dynamique d'influence portant sur la lecture du texte elle-même, ainsi que sur la position institutionnelle de l'écrivain et sa relation au lecteur. [...] s'il n'est pas déterminant de prendre en compte la personne réelle de celui ou celle qui signe une œuvre (y compris dans le cas de récits autofictionnels), sa figure construite, sciemment ou non, aussi bien dans le discours littéraire que dans les autres espaces d'expression brise une frontière entre texte et hors-texte, faisant émerger [...] un dialogisme circulaire, c'est-à-dire une énonciation qui se décline en plusieurs instances qui se croisent, se distinguent tout en se situant dans une continuité les unes avec les autres.¹

Le site sert de cadre technique, de support pour l'exploration de formes d'écriture ; il crée de la narration et, à partir d'une anecdote ou d'un partage d'information, des péripéties. Tel est le cas lorsque Delaume écrit avec humour : « Il n'est pas impossible que j'aie par inadvertance ruiné les Louboutins d'une hystérique à cheveux roses qui, après m'avoir marché dessus avec une détermination confondante, s'est avérée n'avoir aucune invitation. Les gens, tout de même² ». Un glissement s'opère entre ce passage et le précédent : « Je suis leur travail depuis 2008, je n'ai raté que très peu de leurs défilés³ ». Le site offre la possibilité d'un récit de soi transmédiatique, faisant survenir « une nouvelle matrice diégétique, et d'autre part, de nouveaux comportements de lecture⁴ ».

Le site, considéré en tant que blog, entraîne également une transformation de la réception : l'internaute ne cherche pas seulement une information, il est aussi lecteur de Delaume. Cette manière de considérer son site officiel réactualise, tout en la renouvelant, la question de la porosité des frontières entre réel et fiction par un jeu de confusion. Comme le souligne Alexandra Profizi, la mise en scène de soi sur l'espace numérique rejoint les questions soulevées par l'autofiction : alors que l'autofiction joue avec un pacte de doute conclu entre l'auteur et le lecteur, le blog et le site internet, à l'inverse, se fondent sur « l'illusion de la transparence⁵ ». Nous proposons d'emprunter au domaine audio-visuel le syntagme

¹ Alexandra PROFIZI, *Autofiction et réseaux sociaux : récits de soi chez Chloé Delaume et Tao Lin*, sous la direction de Françoise LAVOCAT, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, 2019, p. 307.

² DELAUME, chloedelaume.net, page d'accueil, 2013.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 308.

⁵ *Ibid.*, p. 308.

documentaire-fiction afin de qualifier la forme d'existence de ce site internet : sous l'aspect documentaire de la consignation de faits (au moins hebdomadaire et quasi quotidienne) transparaît la fictionnalisation de soi. Cette fictionnalisation n'est pas une donnée livrée directement au lecteur, elle intervient après et « les lecteurs sont donc amenés à entamer une réflexion sur l'objet fictionnel qui excède les limites du livre et du roman¹ ». En faisant de son site un espace non seulement de visibilité pour son travail, mais aussi un espace de travail en soi, Delaume entérine la coexistence, les unes avec les autres, des instances personne, personnage, personnalité médiatique. Cependant, alors que la page d'accueil du site est écrite par un narrateur anonyme, l'onglet « Remarques et Cie » réintroduit le Je. Néanmoins, le style de Delaume commence à différer : bien que nous reconnaissons sa plume, son expression est plus lâche, « faussement désinvolte² » et s'éloigne de l'écriture exigeante de ses ouvrages.

Le corps-laboratoire delaumien consiste en une sortie de la littérature tendant vers des représentations visuelles, textiles. Décrire le défilé de Dévastée, l'illustrer de photographies qu'elle a prises et qu'elle a collectées via le site internet du collectif³ (fig. 44) permet à l'internaute de se faire une idée précise du style vestimentaire et du travail du duo dans le domaine de la mode, à côté de son travail sur le *webdesign*. Il s'agit d'une confrontation envers la mode, d'une interrogation de l'habit et donc, par là même, de l'apparat du corps ainsi que, finalement, du corps en tant qu'objet dévasté et sujet de dévastation.

¹ *Ibid.*, p. 310.

² *Ibid.*, p. 311.

³ La collection respecte une stricte bichromie de blanc et de noir ainsi qu'une thématique mortuaire. Une robe imprimée « les éditions du cimetière » avec des stèles personnifiées est présentée à l'occasion du défilé et semble par ailleurs être une pièce phare de la collection comme le sous-entend Chloé Delaume en parlant de « classiques revisités ».

V.1.3.2. « Livres »



Depuis septembre 2000, Chloé Delaume, auteur, propose au public un large panel de produits culturels de forme écrite. Réalisés dans la pure tradition de la littérature expérimentale, ces objets publiés bénéficient du label *Roman, Récit, Nouvelle, Essai, ou Théâtre*, dans le commerce.

†

Si leur forme varie, ainsi que leur poids et leur taux de résistance à l'obsolescence programmée, leur mode de fabrication reste artisanal. Chloé Delaume, narratrice, accorde le plus grand soin à l'emballage de ses omnisciences.

†

Nombre des titres sont en lien avec les thématiques de la mort, du deuil, de la maboulerie, de la gestion de la maboulerie, du suicide, de la pulsion de meurtre, de la vengeance et de la résilience. Si certaines pages peuvent inciter à l'émasculatation, aucun animal n'a été maltraité durant la réalisation de ces œuvres.

†

L'identité, ses constructions et incarnations; la famille, première cellule d'aliénation; les fables collectives, le Biopouvoir et ses fidèles, la quête des armes, le choix des luttes : chaque ouvrage en est constitué à plus de 67%. La viande utilisée est garantie humaine, autant que les sentiments.

†

Le taux de réel peut être plus ou moins dilué, selon le prélèvement des ressentis effectué et la qualité des souvenirs. La vérité n'est pas comprise et le hasard n'existe pas, aussi les piles ne sont pas fournies.

†

Chloé Delaume, personnage de fiction, a été l'héroïne de tous les romans publiés par l'auteur, de 2000 à 2013. Une nouvelle gamme, garantie sans autofiction, est actuellement en développement.



Produits 100% made in France, les ouvrages de Chloé Delaume ne conviennent pas à un enfant de moins de 36 mois.

.....



Figure 45 : Extrait de la page « Livres » du site chloedelaume.net, 2013. Capture d'écran réalisée à l'aide de la Wayback Machine.

Dans la rubrique « Livres », on retrouve la voix extérieure déjà présente sur la page d'accueil, émise par un narrateur qui semble prendre le pas sur la narration pour s'exprimer de manière excessive (fig. 45). Un narrateur paranoïaque intervient dans le récit en y prenant part ce qui a pour effet de parodier le discours public et commercial. Dans la capture d'écran de la page internet de Chloé Delaume, un déraillement a lieu dans la narration, provoquant l'irruption de ce narrateur paranoïaque. Alors que, dans les deux premiers paragraphes, la voix du narrateur tend à s'effacer au profit de la narration, le troisième paragraphe joue sur le glissement opéré : « Nombre des titres sont en lien avec les thématiques de la mort, du deuil, de la maboulerie, de la gestion de la maboulerie, du suicide, de la pulsion de meurtre, de la vengeance et de la résilience. Si certaines pages peuvent inciter à l'émasculatation, aucun animal n'a été maltraité ». L'emploi du terme familier « maboulerie », sa répétition, et la gradation qui s'ensuit rendent compte de ce que la voix est tout autant narratrice que personnage. Selon l'écrivain et psychanalyste Pierre Bayard :

[...] la paranoïa est un remarquable outil de décryptage intellectuel, car elle nous place au cœur du mécanisme de l'interprétation, au point précis où le sens se constitue et structure la réalité en y mettant un ordre apparent. [...] Voir le monde à travers le prisme de la paranoïa, c'est se placer au lieu même où se constituent les illusions, en conduisant la réalité à se dédoubler. Si vous relisez *Hamlet* en supposant que Shakespeare s'est trompé et que Clodius est innocent, vous verrez un autre texte apparaître et l'ensemble des scènes de la pièce se transformer, alors même que le texte matériel n'a pas changé.

On peut se rassurer en se disant qu'il s'agit là d'un délire d'interprétation, ce qui n'est pas faux. Mais ce n'est pas non plus si simple, car ce délire repose sur des failles du texte que les shakespeareiens ont relevées depuis longtemps et qui font que la solution traditionnelle ne tient pas. Est-ce alors cette dernière qui est délirante ? En fait, comme Freud l'a remarqué le premier, délire et théorie sont intimement liés. Le délire est une tentative d'instaurer du sens dans le monde, comme la théorie, qui repose souvent elle-même sur un noyau délirant...¹

On retrouve en outre de l'humour dans l'énoncé de cette narratrice qui met en exergue l'engagement féministe de Delaume en expliquant que ses ouvrages peuvent inciter à l'émasculatation. Pour Pierre Bayard, l'humour est, au même titre que la paranoïa, un bon excipient permettant de créer de l'indécision et de placer le lecteur dans une position inconfortable en le confrontant à des irrésolutions :

Je suis très attaché, dans ces « fictions théoriques », à la place de l'humour, car celui-ci déstabilise l'énonciation, au même titre que l'adoption de narrateurs paranoïaques. Et cela contrairement à de nombreux essais de sciences humaines, où le narrateur coïncide avec l'auteur et où l'énonciation est de ce fait, quelles que soient les nuances du style et de la pensée, plus ou moins monophonique. L'un des avantages de l'humour est de briser cette monophonie, puisque le brouillage des énoncés (lequel est vrai ?) fait qu'ils se contredisent alors sans cesse [...].²

Le narrateur delaumien est donc une narratrice paranoïaque et féministe, faisant usage de l'humour pour créer une fuite dans la narration, tout en jouant avec la réception du lecteur.

À cette voix narrative s'ajoutent les illustrations de Dévastée qui, présentes dans la version antérieure du site, sont réinsérées dans cette nouvelle version, d'une part, à des fins illustratives et, d'autre part, afin d'introduire une seconde voix narrative – celle d'une narratrice morte, ne s'exprimant pas à travers les mots mais avec les images, communiquant sur ses vies passées.

¹ Pierre BAYARD et Isabelle MOINDROT, « Entretien avec Pierre Bayard », *op. cit.*

² *Ibid.*

V.1.3.3. « Vie, saisons, épisodes »



Vie, saisons, épisodes



Les aventures d'un personnage de fiction pire que les autres : résumé des nombreux épisodes précédents.



Saison 1 : De l'inconvénient d'être niée.

Chloé Delaume est née le 10 mars 1973, Latitude 48N48, Longitude 002E02. Elle est Poissons ascendant Vierge; son corps est franco-libanais; son état civil sera fluctuant. Sa famille s'installe à Beyrouth. Elle n'en garde aucun souvenir, mis à part le mot franc-tireur et le bruit des bombardements. Quand elle retourne en France, elle a cinq ans, ne parle pas arabe; il lui est facile d'oublier.

En banlieue parisienne, sa mère enseigne le français dans un collège privé; son père est capitaine dans la marine marchande. Il obtient sa naturalisation, de Selim Abdallah devient Sylvain Dalain. Elle a sept ans et demi, son nom de famille se modifie, elle s'appelle encore Nathalie mais son identité se voit réinventée.

Une première fiction collective, dont ses propres souvenirs se doivent d'être expurgés. Non, elle n'a pas connu Beyrouth. Et si le sommeil se refuse, ce n'est pas parce qu'elle guette les bombes, mais qu'on a oublié ses deux cuillères de Theralene.

Le 30 juin 1983, le père abat sa femme à bout portant, vise sa fille, se ravise, puis pratique l'autoparricide. L'orpheline change de foyer et de département, elle utilise sur d'autres les mots papa maman; c'est toujours l'île de France, l'adolescence est grise. Il existe des spin-off de cette première saison. Les bonus, par contre, sont cachés.



Saison 2 : CMP for ever.

Années 90, la décennie du vide, bien plus subie que traversée. Lettres Modernes, Nanterre, Université Paris X, Etudes Théâtrales, deux licences, des maîtrises avortées, quelques internements. Elle recouvre les miroirs pour leur lire à haute voix des tirades de Racine et les grands tubes des poètes symbolistes. Du lever au coucher, elle se demande quelle forme pourrait avoir sa vie si elle faisait un effort et avait une idée. Elle essaiera tout un tas de trucs, toujours s'ennuiera rapidement. Elle déménagera donc autant qu'elle pratiquera vainement le suicide; depuis elle connaît bien Paris, ses urgences et ses Centres Médicaux Psychiatriques. Elle lit et elle écrit, surtout tente-t-elle d'aimer. Le reste, en vérité, ça ne l'intéresse pas tellement.



Saison 3 : Je n'est plus autre.

1998, elle travaille la semaine dans un bar à hôtesses, et rédige le week-end des critiques littéraires pour *Le Matricule des Anges*. Elle commence à publier dans des revues, découvre la poésie sonore et les auteurs du catalogue des éditions Al Dante; participe à des expériences collectives, esthétiques, politiques; épouse un philosophe, choisit l'autofiction comme mode opératoire.

Elle décide de dire Je pour ne plus être une autre. Un prénom nénuphar, un patronyme modelé autels de magie noire, non pas un pseudonyme : construction volontaire, personnage de fiction.



Saison 4 : *Ecrire, fait-elle.*

Septembre 2000, elle publie *Les Mouffettes d'Atropos* et songe à divorcer. Elle écrit *Mes week-ends sont pires que les vôtres*, quitte les bars de nuit pour un mi-temps dans une startup liée aux jeux vidéo, et commence son deuxième roman, *Le Cri du Sablier*. Il sort en septembre 2001, et obtient le Prix Décembre. Durant l'automne, elle effectue une résidence de trois mois au CIPm où elle compose un petit ouvrage poétique, *Monologue pour épluchures d'Atrides*.

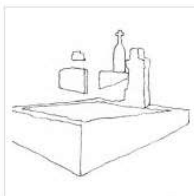
En janvier 2003, elle publie *La Vanité des Somnambules*, travaille un peu dans l'édition, multiplie les lectures, réalise quelques travaux pour France Culture, anime des ateliers en banlieue, participe à des projets musicaux. Elle fait en juillet l'acquisition d'un chaton siamois et femelle, qu'elle prénomme Temesta, car c'est l'année des T.



Saison 5 : *Terrains de Je.*

Novembre 2003, elle achève un cycle de travail autour du jeu vidéo Les Sims, qu'elle détourne pour en faire un outil à des fins autotextives. Après une dizaine de performances texte / son / vidéo, l'ouvrage *Corpus Simsi* voit le jour.

En septembre 2004, elle publie *Certainement pas*. Une partie de Cluedo un peu particulière, où les personnages, tous coupables d'abjections diverses et de compromissions, se sont réfugiés dans une pathologie pour fuir leur responsabilité.



Saison 6 : *Corps, médias, et laboratoires.*

2005, nouvelle vie, bientôt elle épousera un geek. Publication d'un récit sur son rapport à Boris Vian, *Les Juins ont tous la même peau*. Vient ensuite l'idée de mettre au point une expérience permettant de saisir de l'intérieur la déclaration de Patrick Lelay : « Ce que nous vendons à Coca Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible ». Durant 22 mois, du lever au coucher, Chloé Delaume s'expose aux flux du petit écran. Un cycle de performances texte / son se développe, le livre *J'habite dans la télévision* sort en septembre 2006. Elle est parallèlement forumancière de l'émission *Arrêt sur Images*.



2007, elle participe à la collection Fiction du Mac/Val, via un petit livre sur l'oeuvre du peintre Pascal Pinault : *Chanson de geste & Opinions*. Sollicitée par les éditions Naïve, qui alors propose à des auteurs contemporains d'écrire sur une figure ou un courant musical pour eux fondateurs, elle revient sur son adolescence de fan d'Indochine avec *La dernière fille avant la guerre*. Elle publie également deux livres aux Editions è@e, une pièce initialement créée sur France Culture *Transhumances*, et une fanfiction liée à la série *Buffy the Vampire Slayer*, *La nuit je suis Buffy Summers*, qui a la forme d'un livre dont vous êtes le héros.



Saison 7 : *Pousser dans les orties.*

2008. Rencontre avec Ophélie Kièrre et François Alary, designers de *Dévastée*. Amorce d'une collaboration qui se poursuit encore. Les multiples vignettes et toutes les illustrations de chloedelaume.net sont d'ailleurs signées François Alary.

Mise en place du projet de roman qui deviendra *Dans ma maison sous terre*. Elle obtient une bourse du CNL afin de le mener à bien sans aliénation salariée. Alors qu'elle imagine une sympathique histoire d'amour entre un vivant et une morte, sa grand-mère maternelle lui transmet par un tiers pas très fûté l'information suivante : « Ton père n'est pas ton père ». Cela

aura pour incidence de faire péter un câble à notre héroïne qui allait pourtant nettement mieux.



Alors : un livre fait pour tuer. L'autofiction une arme; un acte performatif. Il s'agit bien de buter Mamie, même si les personnages, vivants, fictifs ou morts tentent de l'en dissuader. L'autofiction est une pratique, pour seule éthique *Le don de ce qui est dû*. Soit la devise de Némésis. Publié en janvier 2009, le roman est accompagné par une bande son, pièces sonores et chansons, réalisée par Aurélie Sféz.

Mars 2009. Publication d'*Eden matin midi et soir*, créé à la Ménagerie de Verre pour la comédienne Anne Steffens. La France compte un suicide toutes les 40 minutes; Adèle Trousseau en est la preuve.





2010. Elle participe à la revue *TINA*, pour qu'il y ait une alternative dans cette foutue République Bananière des Lettres. Elle publie des nouvelles : *Narcisse & ses aiguilles*, *Le deuil des deux syllabes*. Un diptyque radiophonique rassemblé dans *Au commencement était l'adverbe*.

Un essai romancé sur l'autofiction, qui développe les pistes présentées au Colloque de Cerisy est publié aux PUF : *La règle du Je*.

Elle crée la collection *Extraction* aux Editions Joca Seria, un espace d'expérimentation dédié aux formes hybrides.



Saison 8 : *Personne, mais quelque part.*

Sa vie ne lui convient plus. Elle réussit le concours de la Villa Médicis, et part seule avec son chat à Rome en avril 2011. Elle y mène des recherches sur Messaline, impératrice et bacchante. Femmes puissantes, mauvaises femmes et sorcières sont au centre d'un travail qu'elle a amorcé l'année précédente. Elle développe sur ce thème des dispositifs performatifs en interaction avec le public, à la Villa Médicis, lors de la Nuit Blanche à Metz, ou du Festival Actoral à Marseille.

En janvier 2012, elle publie son 20e livre *Une femme avec personne dedans*. L'automne suivant, sort *Perceptions*, ouvrage conçu avec Ophélie Klère et François Alary, composé de fragments textuels et de dessins.



Saison 9 : *Narrations collectives et désynchronisées.*

La fictionnalisation de soi lasse un chouïa l'auteur autant que l'héroïne. La narratrice, idem. La vie et l'écriture doivent se mêler davantage; pour ça, il faut des joueurs, et même un partenaire. Pour refermer enfin le roman familial, la quête identitaire, l'adaptation du Je et toutes ses mutations, une dernière aventure s'avérera nécessaire. Un voyage au Liban, un retour en outre-siècle et la tombe de son père. Été 2012, elle s'y rend, et avec Daniel Schneidermann entreprend un livre à quatre mains. La vie et l'écriture, communes, de façon concrète.

Publié en septembre 2013, *Où le sang nous appelle* entremêle leur histoire à une autre, plus vaste, qui prend une majuscule et se crible de plomb. Ici est un roman, mais avec du réel, beaucoup de réel dedans. Celui des attentats qui ravagèrent Paris au milieu des années 80, celui de l'oncle Georges, qui au Liban manque à l'appel durant les retrouvailles familiales. Georges Ibrahim Abdallah, leader présumé des Fractions Armées Révolutionnaires Libanaises, incarcéré en France depuis bientôt 30 ans. Une écrivain, un journaliste, quinze ans d'écart, un livre sur la violence autant que sur la famille. Fictions contre fictions, deux Je, peut-être plus. L'amorce d'un nouveau cycle.

Figure 46 : Extrait de la page « Vies, saisons, épisodes » du site chloedelaume.net, 2013. Capture d'écran réalisée à l'aide de la Wayback Machine.

Dans l'onglet « Vies, saisons, épisodes », Delaume dresse de façon originale sa généalogie, en entremêlant éléments biographiques et réussites professionnelles¹, qu'elle découpe en « saisons² » – constituées de différents épisodes se succédant chronologiquement – , chacune étant illustrée de dessins de François Alary (qui émaillaient déjà la version de 2008 du site) (fig. 46). Cette frise finit par la « saisons 9 », en 2013, date de conception du site, mais aussi celle de la publication d'*Où le sang nous appelle*, après quoi un « nouveau cycle » commence. En empruntant au langage télévisuel ou cinématographique, Delaume induit un rapport intermédial qui dépasse le genre littéraire, présent jusque dans la façon de se concevoir et de se présenter, recourant à une narratrice extérieure.

Pour reprendre un vocabulaire appartenant au cinéma, la prévalence du format *paysage* sur le format *portrait* imposé par l'écran d'ordinateur cadre une représentation de soi dans un décor, une mise en scène renforcée par la création *webdesign* à forte teneur décorative et illustrative. L'interface entre l'autrice et l'internaute crée une distance redoublée par la voix de la narratrice extérieure qui transporte sur une autre scène, plus onirique. L'écran fait écran et le

¹ On apprend dans cette chronologie, par exemple, que Chloé Delaume a travaillé dans une *startup* de jeux vidéo avant de concevoir *Corpus Simsi*.

² D'ailleurs, la « saison 6 » a pour titre « Corps, médias et laboratoire ».

sentiment d'accéder à l'autrice n'est qu'illusoire¹ : le quotidien mis en mots sur le site participe de l'autofiction de l'écrivaine.

V.1.4. Que la photographie soit !

En 2014, chloedelaume.net se transforme encore (fig. 47) : Delaume le notifie sur la page d'accueil de son site avec la phrase « Effectivement c'est bien ici² ». La dernière phrase « ici est la vitrine, les décors sont mouvants, les dessins de François Alary, design et costumes Dévastée » révèle les médiamorphoses à l'œuvre : alors que, jusque-là, la représentation de l'écrivaine se faisait par la suggestion, le détournement, le dessin, elle apparaît pour la première fois sur un portrait photographique ; celui-ci ne cessera de se décliner jusqu'à aujourd'hui.



© chloedelaume.net | 2003-2012

Figure 47 : Extrait de la page « Accueil » du site chloedelaume.net, 2014. Capture d'écran réalisée à l'aide de Wayback Machine.

¹ Cette démarche s'inscrit pleinement dans sa recherche ayant inspiré son cycle *J'habite dans la télévision*.

² L'adresse directe aux internautes que Delaume considère comme des habitués, voire des résidents du site montre qu'ils pourraient être dépayés par ce changement graphique. Extrait de la page « Accueil » du site chloedelaume.net, 2014.

Le site est devenu bien plus sérieux, il présente des items factuels et descriptifs, ce qui pose la question de la professionnalisation et la nécessité d'être identifiée comme écrivaine par le monde de la littérature.

V.1.4.1. Portraits photographiques en Dévastée

De 2016 à 2021 le site internet de l'écrivaine ne sera plus réalisé par Dévastée, les illustrations de François Alary disparaissent du *webdesign* bien que la présence du collectif demeure sur le site, puisque Delaume porte systématiquement une pièce issue des collections de Dévastée sur chacun de ses portraits photographiques (fig. 48). Les portraits de Delaume en Dévastée interrogent la représentation photographique de l'écrivaine, car alors que les dessins l'emmenaient du côté de la fiction, la photographie la situe plus du côté du réel – ce qui ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas de mise en scène et d'artificialité au sein de ces portraits. Tout comme les illustrations, les photographies en Dévastée mettent en image la littérature, et l'esthétisme véhiculé interroge finalement plus le champ littéraire que l'autrice elle-même : le caractère de littérarité prime dans ces photographies.

Le chercheur Jérôme Meizoz rappelle que le portrait photographique d'écrivain contribue à la diffusion de postures d'auteurs¹ : dans un contexte de monstration de soi, l'activité littéraire se pense comme une performance réalisée par une certaine incorporation. Néanmoins, toujours selon Meizoz, l'auteur ne peut apparaître que par sa posture (*persona*), c'est-à-dire par l'intermédiaire du masque, d'une identité publique, médiatique, comprise comme un ensemble de conduites et de discours. L'auteur est ainsi le résultat de l'intervention de divers facteurs et acteurs faisant de lui une cristallisation plurielle ou un « fétiche institutionnel² ». La représentation photographique de Delaume en Dévastée participe donc de la lecture et de la compréhension de son œuvre, invitant à questionner, d'une part, le concept de Thierry Lenain d'« images-personnes³ » – produisant une sacralisation de l'écrivaine – et, d'autre part, le concept d'« objet culturel⁴ » – invitant à concevoir l'écrivaine au carrefour de diverses représentations (mises en discours et mises en images) qui ont une influence sur la réception et l'accessibilité de son œuvre. De ce fait, les créations vestimentaires de Dévastée

¹ Voir Jérôme MEIZOZ, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », in Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND et Martine LAVAUD, *Le Portrait photographique d'écrivain*, op. cit.

² *Ibid.*

³ Voir Thierry LENAIN, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », in Ralph DEKONINCK et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

⁴ Voir David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'Écrivain, un objet culturel*, Dijon, Presses Universitaires, 2012.

sont appréhendées en tant qu'accessoires symboliques dépassant le lien affectif et professionnel noué entre le collectif et l'écrivaine. Ils participent en effet à la construction de l'identité, métaphorique et médiatique, de l'autrice :



Figure 48 : Portraits de Chloé Delaume, diffusés en page d'accueil du site chloedelaume.net : de gauche à droite, de haut en bas : 2014, 2017, 2020, 2022, les noms des photographes ne sont pas indiqués. Images récupérées à l'aide de Wayback Machine.

Les photographies font entrer Delaume dans un espace péri-textuel, et l'image artistique inclut sa personne au centre du dispositif de l'œuvre. Dans le sillage des analyses de Meizoz, nous dirons que Chloé Delaume est une écrivaine de la génération de la vidéosphère qui assume « pleinement la mise en scène publique de l'auteur¹ », ou que la posture de Delaume, de même que ses écrits qui en font un personnage de fiction, participent de la même performance, rendant poreuses les frontières entre la personne et l'œuvre.

¹ Jérôme MEIZOZ, « Portrait photographique et présentation de soi », *op. cit.*

V.1.4.2. Back to Black !

Dévastée a repris le design du site de Delaume à l'aube de 2022 : le noir est cette fois affirmé, le dessin n'est plus réalisé par un crayonné sur un espace blanc mais, à l'inverse, par la respiration de dessins non colorés sur fond noir (fig. 49). Comme l'écrit Delaume dans l'un de ses poèmes issus de *Perceptions* : « le noir est une couleur¹ ». Les dessins du fond montrent une sirène (qui est aujourd'hui un symbole queer), une aubergine fessue (émoticône sexuel), une fiole de poison (métaphorisant la cigüe), etc. Ce sont tout autant de motifs qui constituent des prolongements de son œuvre transmédiatique. De plus, le passage à une typographie violette pour les liens est une référence directe au féminisme, aux sorcières, à l'au-delà (couleur de deuil) ainsi qu'à l'ésotérisme. La version graphique du site internet actuel constitue donc un répertoire symbolique et emblématique delaumien :



Figure 49 : Extrait de la page « Accueil » du site actuel chloedelaume.net, capture d'écran.

Le portrait joue sur une tension identitaire entre Nathalie Dalain et Chloé Delaume. Lorsque que Delaume apparaît devant un objectif, elle matérialise le lien entre le réel et la fiction, déjà poreux dans ses écrits, et qui se prolonge sur et autour d'elle :

Personnage de fiction, statut particulier. Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie. La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpite la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule. Ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain.²

¹ Comme nous l'avons déjà indiqué en amont, Chloé Delaume cite l'ouvrage éponyme de Grisélidis Réal.

² DELAUME, *La Règle du Je. Autofiction : un essai, op. cit.*, p. 6.

Le contrôle et la maîtrise, mentionnés par l'auteurice, sont les points nodaux de la portraitisation de ses apparitions. L'intérêt envers le corps de l'écrivaine est significatif : il joue avec les instances entre la personne (Nathalie Dalain), la personnalité (Chloé Delaume) et le personnage (Chloé). Le corps, en tant que premier accès au réel, est donc aussi un média ; il est la passerelle privilégiée vers l'espace de l'autofiction. Il fait donc auctorialité, voire « auctorité » pour reprendre le terme au chercheur Dominique Maingueneau¹.

V.2. Textes et illustrations : représentations

Intéressons-nous maintenant au travail de collaboration livresque entre Delaume et Dévastée.

V.2.1. *Éden matin, midi et soir*

V.2.1.1. *Mises en images : la mort en filigrane*

La publication du texte s'accompagne de dessins réalisés par François Alary : un premier croquis sert la page de couverture, un deuxième ouvre la narration et un troisième la referme (fig. 50). C'est le premier texte que Delaume choisit de faire illustrer : publié en 2009, cela fait alors environ deux années que Delaume et Dévastée se connaissent et travaillent ensemble. Si nous comparons les croquis (fig. 50) avec des photographies de Delaume (fig. 51), nous constatons que ces dessins sont autant de portraits de l'écrivaine, représentée en jeune adolescente. Les deux représentations en buste interpellent par leur ressemblance (fig. 50-a et 51-a, j'y reviendrai), tandis que les deux esquisses en portrait rapproché montrent Chloé plus jeune : la deuxième photographie de l'écrivaine, avec la tête légèrement inclinée (fig. 51-b), rappelle le second dessin (fig. 50-b), et la dernière, cigarette à la main (fig. 51-c), fait écho au troisième dessin (fig. 50-c) :

¹ Dominique MAINGUENEAU, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *La revue électronique du groupe ADARR*, n° 3, *Argumentation & analyse du discours*, 2009, <https://journals.openedition.org/aad/660>.



Figure 50 a, b, c : Croquis réalisés par François Alary pour la publication d'*Éden, matin, midi et soir*, aux éditions Joca Seria ; de gauche à droite : l'illustration présente en couverture, à la page 5 puis à la page 47.



Figure 51 a, b, c : Chloé Delaume photographée à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

L'utilisation du portrait dessiné crée une confusion d'identité : il personnifie le personnage de Chloé et il transforme en personnage l'écrivaine Chloé Delaume. Bien que rien ne permette de dire à la lecture de ce texte s'il s'agit ou non d'une autofiction, le portrait en page de couverture le suggère. Représentative du style de *Dévastée* (contrastes du croquis réalisé au crayon renforcés par l'encadrement d'espaces noir et blanc), la mise en espace de cette page de couverture oriente le regard, en premier lieu, sur le dessin, puis sur la lecture du prénom et du nom de l'écrivaine écrits en caractères médians, ensuite sur le titre inscrit en plus petits caractères, et enfin sur le nom de la maison d'édition (fig. 50-a). Ce chemin de lecture, par ordre d'importance des informations à traiter et à hiérarchiser, fait apparaître l'identité de

l'écrivaine – intervenant en deuxième position – comme le titre du croquis. Ce jeu d'orientation du regard se retrouve au sein même de l'illustration : quatre flèches insistent sur les yeux du personnage dessiné. Non légendées, elles manifestent un manque, une absence, une incomplétude. La pointe est plus appuyée que le trait qui semble plus léger à son extrémité. Le regard du personnage nous interpelle et l'on est amené à se demander dans quelle mesure ce ne serait pas lui qui regarderait le lecteur ou la lectrice, tandis qu'un jeu de miroir, d'introspection et de réflexion se met dès lors en place. Le personnage acquiert une dimension fantastique, représenté au travers de stratégies graphiques et d'attributs qui préfigurent la mort. D'une part, par le biais de la technique : le rapport au noir et blanc et les proportions de la main droite du personnage emmènent vers un au-delà où les limites du corps et de la peau se fondent en un flou visuel. La main s'évapore dans le blanc du papier et perd sa forme, elle n'est pas distinguable. Les ombres jetées sur le personnage sont visibles sur le cou et le visage uniquement, renforçant les cernes qui suggèrent une grande fatigue qui contraste avec son jeune âge. Ces quelques détails confèrent une étrangeté au dessin. D'autre part, par le biais de la représentation du personnage : cheveux bruns, vêtu d'un pull noir, six formes spectrales sur ses mains et avant-bras. La composition renforce un effet de fausse symétrie par la présence des deux têtes de mort, la tache noire à gauche et le cercueil à droite, et l'accentuation des deux yeux par des flèches. Un rapport à la dualité et à un entre-deux s'établit, métaphorisant la mort du personnage.

Les croquis d'ouverture et de clôture de la narration fonctionnent de concert en reprenant la tension de la polarité contenue dans le dessin de la page de couverture : les deux esquisses s'entendent comme le commencement et la fin, la naissance et la mort (fig. 50-b et 50-c). Contrairement au portrait en buste de la page de couverture, qui est manifestement un portrait de Chloé Delaume, les deux portraits en plan serré induisent un doute quant à l'identité de la personne représentée. La jeune adolescente Chloé Delaume peut se reconnaître, mais elle est moins aisément identifiable que sur la page de couverture. Un glissement vers la fiction s'opère donc à travers la réalisation de ces portraits : ils interpellent par le référent qu'ils mettent en scène, faisant ainsi de l'identité un spectre plus ou moins fictionnel.

Le premier portrait de l'adolescente est sombre, et les hachures au stylo confèrent à l'ensemble une dimension de violence métaphorisant le psychisme du personnage (fig. 50-b). Un jeu d'ombre et de lumière éclaire le personnage sur la droite de l'image, suivant ainsi l'inclinaison de la tête. L'intensité du contraste est relativement élevée, indiquant une surexposition lumineuse du profil gauche du personnage. Le buste n'est que partiellement croqué, se différenciant ainsi du visage. Les yeux sont particulièrement sombres, démesurément

obscur, puisque le noir de la rétine contamine l'ensemble du globe oculaire. Une aura inquiétante, proche de l'épouvante, émane donc de l'enfant. Elle regarde le spectateur et le lecteur, tête inclinée, indiquant soit un léger mépris, un regard hautain, soit une invitation à le suivre et à littéralement entrer dans la narration. Sa bouche close la rend mystérieuse. La page textuelle qui suit commence ainsi :

Hier soir, j'ai voté la mort. Je me suis longuement concertée et dedans on était d'accord, toutes d'accord, pour une fois. La mort qu'on n'en parle plus. Qu'on ne parle plus de moi et qu'on ne parle plus tout court. Je n'en peux plus que ça parle autant à l'intérieur, ça charrie des migraines, ça ne s'arrête jamais, sauf pendant mon sommeil, tout du moins je présume. Il est possible que ce soit pire, je n'ai jamais pu vérifier.¹

Le premier paragraphe du monologue donne l'impression de suivre les pensées du jeune personnage dessiné. Le dessin inclinant la tête vers le texte (fig. 52) instaure un dialogue entre le texte et l'image alors mis en page. Le sentiment inquiétant conféré au personnage prend sens puisque ses pensées sont orientées vers la mort :

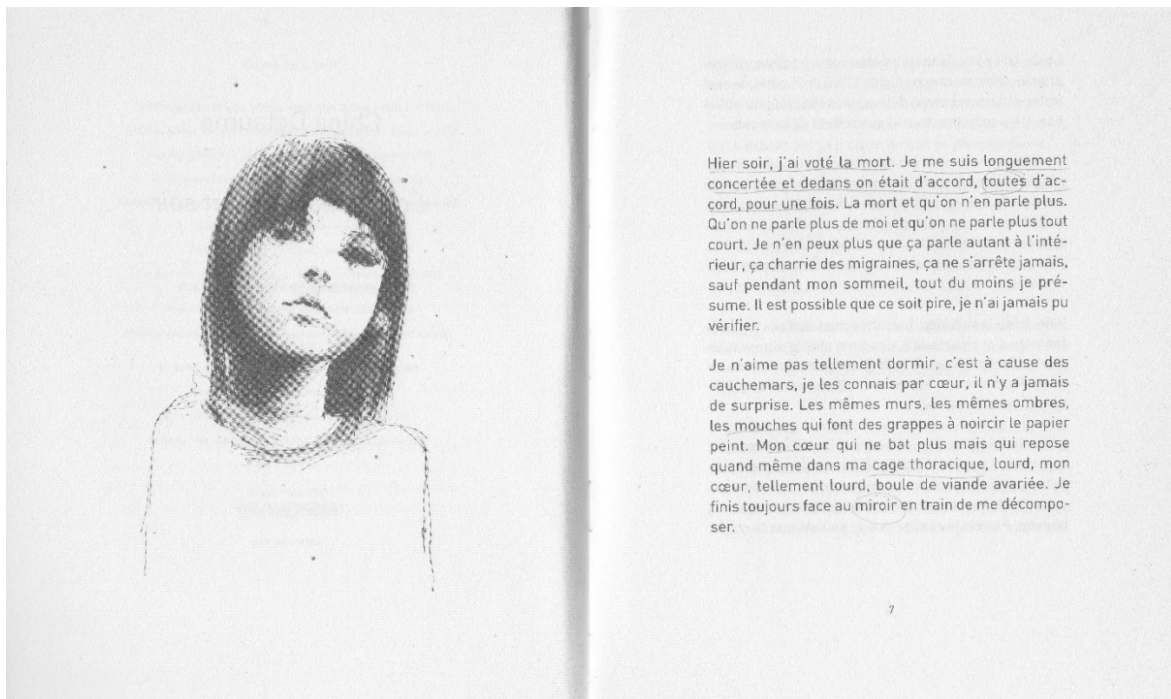


Figure 52 : Page de gauche : croquis réalisés par François Alary ; page de droite : texte de Chloé Delaume, *Éden, matin, midi et soir*, éditions Joca Seria, pages 6 et 7.

Le second croquis est la reprise du premier avec quelques ajouts et suppressions : les traits du buste ont été effacés, une tête de mort fumant une cigarette est superposée au portrait de la jeune fille, la tache noire préfigurée sur la page de couverture est conservée, ajoutée et amplifiée, cette

¹ DELAUME, *Éden, matin, midi et soir*, op. cit., p. 7.

fois sur la droite dans la composition de l'image ; en outre, des coups de stylo appuyés soulignent l'œil gauche, particulièrement obscur (fig. 50-c). Ces modifications modélisent autrement le portrait qui diffère donc dorénavant de lui-même : alors que le premier était inquiétant, le second est sans équivoque mortifère. Le visage paraît morcelé, dénaturé. Les dents du squelette se superposent et se fondent dans le visage adolescent, ouvrant ainsi une blessure béante, une balafre tenant à la fois de la cicatrice et de la peau arrachée, laissant apercevoir les os sous la peau. Le personnage semble n'être ni vivant ni mort, ou plutôt tout à la fois mort et vivant, un cadavre réanimé. Cette tache noire semble métaphoriser la maladie de la mort (la thanatopathie) dont il est question dans le monologue. Entre tache et œil, elle contamine, regarde et domine le personnage offrant maintenant deux visages, un en chair et un autre en squelette, unifiés au sein d'un visage décharné. C'est le point final de cette narration létale.

Les univers de Delaume et de Dévastée sont alimentés par l'image de la mort, omniprésente dans leurs créations. Il y a donc une identité forte qui fait entrer en résonance les mots de Delaume avec les dessins du collectif et inversement.

V.2.1.2. Coup de théâtre

Éden matin midi et soir (2009) est la deuxième pièce de théâtre écrite par Chloé Delaume. Conçue pour la comédienne Anne Steffens¹, il s'agit d'un monologue mettant en scène le personnage d'Adèle Trousseau : « Parfois je réalise que je ne suis que le corps, le corps d'Adèle Trousseau, 28 ans, 48 kg. Peut-être sa conscience aussi. Une conscience fragmentée, mais sa conscience quand même² ». Chloé Delaume écrit sur son site internet :

Ce monologue a été mis en scène par Hauke Lanz lors de sa création en 2009 à la Ménagerie de Verre, dans le cadre du Festival Étrange Cargo. Une adaptation radiophonique, réalisée par Alexandre Plank l'année suivante, a été diffusée sur France Culture à plusieurs reprises. Anne Steffens et Chloé Delaume ont par la suite présenté ce texte sous une forme

¹ Dans l'entretien réalisé par Colette Fellous, Chloé Delaume explique : « *Éden, matin, midi et soir* est une pièce de théâtre que j'ai écrite pour la comédienne Anne Steffens qui est une jeune femme que j'avais vue dans un court métrage de Benoit Forgeard, *La course nue* et j'ai vraiment construit le personnage avec elle, on faisait des réunions de travail pour construire la psychologie du perso. C'est une pièce sur le suicide. J'ai fait un peu ma Sarah Kane, mais avec beaucoup plus de blagues et Anne, vraiment, s'en est très, très bien sortie. C'était assez magnifique. » In « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

² DELAUME, *Éden matin midi et soir*, *op. cit.*, p. 9.

performative, notamment au FRAC Lorraine¹ en 2011.² [Le spectacle est également joué dans le cadre du Festival Les Créatives en 2021³]

Il y est question de tentative de suicide : on entre dans les pensées de la jeune Adèle allongée sur un lit d'hôpital dans un semi-coma ; elle repense aux diverses tentatives de suicide qu'elle a effectuées. Elle a subi un lavage d'estomac, mais il semblerait qu'elle ne soit pas pour autant sauvée, car le monologue s'achève sur ces dernières paroles :

Je m'éteins peu à peu, moi à moi, je m'éteins. Étouffement des pensées, fumées fines à la mèche, une spirale, quelques ronds. Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit. Il est dit un suicide toutes les 50 minutes, ce matin ça y est, c'est mon tour.⁴

Elle dialogue avec elle-même, évoque la pulsion de mort, la « maladie de la mort⁵ » qu'elle qualifie de *thanatopathie*. « Durant cinquante minutes, elle explore chaque recoin de sa pathologie, avec l'humour de ceux au-delà du désespoir. Cinquante minutes, c'est le temps moyen qui sépare deux suicides en France⁶ ». La pièce évoque celle de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* (1999), et convoque une intertextualité plus proprement delaumienne : références à son ouvrage *Dans ma maison sous terre* ainsi qu'à *La Vanité des Somnambules* et à *Certainement pas*.

Le titre de l'ouvrage joue, premièrement, avec la notion de prescription médicale : *matin midi et soir*, et deuxièmement, avec le titre de l'ouvrage de Pierre Guyotat *Éden éden éden*⁷ : la répétition par trois fois du terme *éden* chez Guyotat se retrouve chez Delaume à travers la posologie de l'éden, à prendre trois fois par jour. Le nom du personnage, Adèle Trousseau, est également questionnant : son homonyme Armand Trousseau était un médecin du XIX^e siècle, dont le nom fut repris pour nommer un hôpital de l'Assistance publique de Paris. Cet hôpital

¹ Voir le site du Frac archivant des traces de l'évènement : <http://www.fracloorraine.org/voyagez/region/98>.

² Voir le site officiel de Chloé Delaume : https://chloedelaume.net/?page_id=262.

³ Lors du Festival Les Créatives du 17 au 21 novembre 2021 à Genève, la pièce est interprétée par Maroussia Pourpoint et mise en scène par Antéa Tomicic. La chanteuse et musicienne Lydia Lunch se joint au projet pour le rythmer par une voix *off*. Voir en ligne la présentation de l'évènement : <https://lescreatives.ch/evnement/Eden-matin-midi-et-soir-de-chloe-delaume-antea-tomicic-ch-4/> ainsi que sa captation : <https://vimeo.com/653396345>.

⁴ DELAUME, *Éden matin midi et soir*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ La référence à la phrase de Duras rythme le texte. Par exemple, Delaume écrit : « Je vais lui dire ça, au psychiatre. Que j'ai la maladie de la mort. Je ne vois pas quel autre nom on pourrait lui donner, parce que je suis malade, mais de vouloir crever » (p. 19). Mais le sens du syntagme, sous la plume delaumienne, diffère de celui qui lui est conféré par Duras. Delaume écrit : « elle [=Adèle Trousseau] souffre juste de ce que j'ai appelé la thanatopathie, c'est-à-dire la maladie de la mort, mais pas au sens durassien. Elle se trimballe cette espèce de chose qui est différente du mal de vivre, qui est vraiment la pulsion de mort en permanence ». DELAUME, « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », *art. cité*.

⁶ Voir le site officiel de Chloé Delaume : https://chloedelaume.net/?page_id=262.

⁷ Pierre GUYOTAT, *Éden éden éden*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

est surtout connu pour ses services de pédiatrie et de maternité. Mais ici, au lieu de donner la vie, il donne la mort¹. L'on est donc amené à se demander dans quelle mesure Adèle Trousseau ne serait pas une manifestation ironique, en négatif, d'Armand Trousseau². En effet, outre l'identité de leur nom de famille, leurs prénoms commençant par la même lettre : la lettre A qui évoque également le personnage désigné par cette seule initiale au sein de la pièce *Crave*³ de Sarah Kane qui aborde aussi la question du suicide.

Éden matin midi et soir a suscité un important travail d'intermédialité. D'abord texte écrit pour une comédienne spécifique (Anne Steffens), puis publié avec des illustrations de Dévastée, joué plusieurs fois à sa conception, décliné en performances et en création radiophonique avant d'être finalement repris par une autre compagnie lors d'un festival à Genève : conçu en 2009, le texte trouve de nouvelles manières de se réactualiser en 2021.

V.2.1.3. Mises en scène

Intéressons-nous à la dimension théâtrale de ce texte. *Éden matin midi et soir* est dépourvu d'action scénique. À la manière de Sarah Kane, Chloé Delaume travaille la musicalité de la langue qui s'abstrait d'une dramaturgie spectaculaire. Dans la mise en page de l'ouvrage, rien n'indique qu'il s'agit d'une pièce de théâtre, le monologue est dépourvue de didascalies. La chercheuse Florence Thérond commente :

Le voir est déplacé vers le dedans bien plus qu'orienté vers une scène de théâtre réel. Le metteur en scène Hauke Lanz choisit d'ailleurs le dépouillement : une pièce au plafond particulièrement bas qui peut rappeler la métaphore employée par Sarah Kane au début de *4.48 Psychosis* : « *a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches*⁴ », des projecteurs braqués sur l'actrice, une baignoire au fond du plateau dans laquelle elle plonge à la fin, et une multitude de paillettes colorées recouvrant le sol, peut-être pour figurer les éclats d'une conscience en miettes, dévastée.⁵

¹ Voir Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, 1992.

² On peut également songer au trousseau de mariage. Du fait de sa position féministe, Delaume effectue ainsi une critique virulente : le mariage hétérosexuel serait le signe de la mise à mort des femmes.

³ Sarah KANE, *Crave (Manque)*, Paris, Éditions L'Arche, 1998.

⁴ Sarah KANE, *4.48 Psychosis*, in *Complete Plays*, Londres, Bloomsbury Press, p. 9.

⁵ Florence THEROND, « “J'ai fait le deuil de moi, oui, le deuil de moi-même” : la maladie de la mort dans *Éden matin midi et soir* », *Komodo*, « S'écrire Chloé Delaume », Annie PIBAROT et Florence THEROND (dir.), 2017, en ligne : <https://komodo21.fr/category/secrire-par-dela-le-papier-loeuvre-autofictionnelle-de-chloe-delaume/>.

Cette description synthétique de la scénographie et de la mise en scène nous permet de cerner l'atmosphère émanant de la représentation de la pièce. La chercheuse insère également une photographie du spectacle (fig. 53), extraite du site de Hauke Lanz¹ :



Figure 53 : La comédienne Anne Steffens dans la pièce *Éden, matin, midi et soir* de Chloé Delaume, mise en scène par Hauke Lanz, Ménagerie de Verre, 2009.

Bien qu'*Éden matin midi et soir* ne se présente pas comme une autofiction, Adèle Trousseau possède quelques similarités avec l'écrivaine, qui revient sur ses tentatives de suicide à travers elle². Ce n'est cependant pas un document autofictionnel en premier lieu dans lequel

¹ Comme le site du metteur en scène n'a plus d'archive de la pièce *Éden matin midi et soir* au moment où nous regardons (2022), nous empruntons à Florence Théron la photographie insérée dans son article.

² Dans un entretien avec Colette Fellous, Chloé Delaume revient sur ses diverses tentatives de suicide et explique que, dorénavant, elle en a fini avec la pulsion de mort : « Elle [=Adèle Trousseau] a fait plein de TS [=tentatives de suicide] qu'elle n'arrive pas à gérer. L'idée de la pièce est qu'en fait on est dans un espace mental, à la fin on se rend compte qu'Adèle était dans le coma depuis le début. Son dernier coma c'était la lutte intérieure entre la pulsion de vie qu'elle essaie d'éteindre et qu'elle a fini par éteindre, et la pulsion de mort, et normalement je pense que ça fonctionne. On est plutôt libérés pour elle quand, à la fin, tout s'éteint. Ce qui m'a intéressée aussi c'était de traiter de la réalité du suicide, la réalité du ratage du suicide parce qu'en fait, et je le fais dire au personnage, en fait on s'attend à cause de la Sécu, à ce que quand on fait une TS, enfin, une tentative de suicide, tout soit remboursé, qu'on ne fasse pas payer l'échec. Or, ce n'est pas vrai. Moi, je me suis retrouvée à maintes reprises en sortant de l'hôpital, avec une créance qui demandait sous 15 jours ou un mois de payer 1200 €, parce que c'est le prix de l'échec : les soins, l'ambulance, le lavage d'estomac, tout ça c'est à la charge du client, enfin, du patient. Ma psychiatre m'a aussi expliqué qu'il y avait un truc encore plus grave, c'était pour les défenestrés qui se rataient, parce que c'est un coup à se retrouver tétraplégique avec en plus, un dossier au surendettement. Il suffit que vous

l'écrivaine justifierait ses volontés de manière formelle, mais un monologue jouant – comme souvent dans l'œuvre de Chloé Delaume – sur un rapport *méta*. Chloé Delaume souligne, à travers ce monologue, l'impact de la « thanatopathie » (la maladie de la mort) sur le corps et l'esprit. Le corps est maltraité. Décrit dans son organicité, il se distingue néanmoins du corps sans organe d'Artaud, repris par Deleuze et Guattari, et est à entendre comme un laboratoire au sein d'un laboratoire. Au fil des pages le décrivant, le corps révèle sa décrépitude :

Céphalée lobe frontal gauche. Je suis réveillée. Maintenant, réveillée. Je crois, non, j'en suis sûre. J'entends. En fait non. Toujours rien. Il doit y avoir des caméras. Un dispositif quelconque. Je suis en phase d'observation, ça fait des plombs que je débriefe, ils ont un truc c'est évident. [...] Soif. Que le corps réclame, c'est le pompon. La déglutition, la sensation de déglutition. [...] Ne pas bouger, ne surtout pas.¹

Le corps s'ausculte avant de comprendre qu'il est lui-même ausculté. Il ressent le besoin de boire, une nécessité qui montre qu'il n'est pas encore mort. Il décide donc de ne pas bouger, autrement dit de faire le mort, afin de ne recevoir aucune visite. Les descriptions liées au corps le réduisent à l'état de cadavre à travers une esthétique de la charogne : une « pourriture », du « pus », chair « faisandée », « boule de viande avariée », un « bubon mûr qu'il est temps de percer », l'âme qui « nécrose », etc. L'écriture de Delaume réactualise la littérature macabre des XVIII^e et XIX^e siècles, dénommée romantisme noir, qui témoigne d'une esthétisation de la maladie, de la figure du moribond, de la décomposition et de la mort². Alors que nous avons montré que l'image de la larve présente dans l'esthétique mortuaire delaumienne produisait de la vie³, ici, la charogne n'est pas représentée sous son aspect paradoxal, tel que Baudelaire s'employait à le faire. Le corps en état de décrépitude dans *Éden matin midi et soir* rompt avec un équilibre organique afin, précisément, de créer du déséquilibre : « Laide, tu es je suis laide en charogne. La chair est dépravée, déliquescence sillons. L'œil droit pend, le nerf frotte. Un nouvel angle de vue, plus bas, toujours plus bas. Il y a toujours du vrai aux reflets déformants⁴ ».

tombiez sur une voiture garée en bas, donc vous détériorez le bien d'autrui et vous avez à rembourser parce que votre assurance ne couvre pas vu que l'acte est volontaire, vous avez à rembourser la BM que vous avez abîmée, en plus. Donc, les gens se retrouvent à sortir de l'hôpital dans des conditions, enfin, c'est quand même très difficile d'avoir raté. Ce n'est pas que des appels au secours, il y a souvent des TS où la pulsion de mort est assez ferme en fait [...] Chez moi il y a eu les deux... Il y a eu des overdoses de médicaments, parce que j'en prenais beaucoup trop, ça c'est clair. Je me défonçais avec les Lexomil et les Xanax, il faut appeler un chat un chat. Et puis, y a eu des appels au secours quand j'étais plus jeune et y a eu à trois reprises des tentatives de suicide, qui n'étaient vraiment pas des tentatives. [...] Maintenant, c'est fini tout ça ». « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

¹ DELAUME, *Éden matin midi et soir*, *op. cit.*, p. 36-37.

² Voir Hicham-Stéphane AFEISSA, *Esthétique de la charogne*, Paris, Éditions Dehors, 2018.

³ *Supra*, p. 245.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

On relève le jeu homophonique contenu dans le syntagme « *tu es* », porteur de mort puisqu'il fait entendre le verbe *tuer*. La phrase, lorsqu'elle est prononcée sur scène, peut devenir : *tuée, je suis laide*. Elle met en place un paradoxe : vie et mort cohabitent, voire sont réunies dans le même corps. Une nécessaire perméabilité s'établit entre les deux instances : les personnages delaumiens peuvent être déjà morts tout en étant encore vivants. La décomposition du corps, la mort morcelée, mime la fragmentation du sujet : « une conscience fragmentée [...] Je ne suis pas schizophrène, je n'entends que moi dans ma tête, simplement je suis beaucoup¹ ». Très proche de la démarche de Sarah Kane, qui explique dans *Manque* son projet de faire du théâtre sans théâtralité, Chloé Delaume semble, elle aussi, souhaiter « découvrir comment un poème pouvait quand même être théâtral² ».

La première mise en scène du texte par Hauke Lanz avec Anne Steffens³, ayant déjà suscité plusieurs analyses de la part de chercheurs⁴, nous choisissons de nous intéresser à la deuxième adaptation par Antéa Tomicic⁵ qui n'a, pour l'heure – il nous semble –, pas fait l'objet d'une approche universitaire. Dans cette mise en scène, la pièce s'ouvre sur un long noir d'environ trois minutes. Une note de musique grave reste comme suspendue avant que la *voix off* de l'artiste Lydia Lunch ne parle des âmes, avec un timbre de voix grave⁶. Cette expérimentation poétique en guise d'introduction matérialise, à travers ses mots et sa proposition, ce qui va suivre : la mort.

Le personnage atteint de *thanatopathie* ne peut s'exprimer que poétiquement afin d'énoncer ce qui est inintelligible : une vie qui se sait déjà mort. Adèle ne veut pas voir sa famille car, selon elle, elle ne pourrait pas comprendre : « Vide, tu es je suis vide. L'esprit en

¹ *Ibid.* p. 9.

² Voir Sarah KANE, *Manque*, *op. cit.*

³ Mise en scène de Hauke Lanz, avec Anne Steffens, représentations du 24 au 28 avril 2009 à Paris, la Ménagerie de Verre, Festival Étrange Cargo.

⁴ Notamment : Florence THEROND, « *J'ai fait le deuil de moi, oui, le deuil de moi-même* : la maladie de la mort dans *Éden matin midi et soir* », art. cité ; Arnaud MAÏSETTI, « Hauke Lanz & Chloé Delaume. Lieux More. *Éden matin midi et soir* de Chloé Delaume », *Carnets*, 2010, <https://www.arnaudmaisetti.net/spip/critiques-theatre/article/hauke-lanz-chloe-delaume-lieux-more>.

⁵ Mise en scène et scénographie d'Antéa Tomicic, assistante à la mise en scène Delphine Horst, avec Maroussia Pourpoint et la participation de Lydia Lunch, représentations du 16 au 28 novembre 2021 à Genève, Le Vélodrome, Festival Les Créatives. Captation du spectacle en ligne : <https://vimeo.com/653396345>.

⁶ Lydia Lunch dit : « Déprécier, disloquer, désincarner, déconstruire. Je n'imagine pas clairement qu'une âme seule pourrait, ferait, devrait, voudra ou fera, et si elle le faisait, je ne pense pas clairement qu'une autre âme – pareille à la mienne – pourrait, ferait, devrait, voudra ou fera. Indépendamment, irrationnel, irréductible, irréparable, méconnaissable, dérangé, déformé, libre de toute forme. Obscure jusqu'au bon nombre, correct chacun ou le monde, chaque, tout se noyant, dans une mer de magie. Le monstre qui gît dans un état de calme, de maladie. » Traduction de l'anglais effectuée par nos soins. *In* représentations du 16 au 28 novembre 2021 à Genève, Le Vélodrome, Festival Les Créatives.

appel d'air, organes fantoches et cœur aride. Une âme stérile, une voix de pierre. Des cailloux plein la bouche, des crachats de silex. Mais aucune étincelle n'affleure aux commissures, aucune, jamais¹ ». L'introduction monocorde mime cette description que prononce la comédienne Maroussia Pourpoint incarnant le personnage d'Adèle. Cette ouverture par la voix détachée de Lydia Lunch, comme jetant des mots dans l'espace, évoque par ailleurs les pièces de Sarah Kane.

La scénographie et la mise en scène répondent également aux propos du personnage faisant, selon la formule de Patrice Pavis au sujet de la mise en scène de *Comme un psaume de David* de Claude Régy, un « éloge du vide et de la lenteur² ». Pour sa mise en scène, Antéa Tomicic fait le vide, plaçant son interprète, Maroussia Pourpoint, sur une scène dont l'espace est réduit par l'éclairage tamisé, laissant le public dans une obscurité totale. La très faible lumière, plutôt chaude, laisse peu à peu distinguer les jambes, les bras et le visage de la comédienne, vêtue d'une robe noire qui se fond dans l'environnement. La comédienne reste statique durant l'intégralité de la représentation, soit une heure et vingt minutes, récitant le texte. Ce que perçoit le public, c'est avant tout l'extrême lenteur de l'énonciation verbale qui vise à dilater le temps et à ralentir le tempo. Alors que la concentration de Maroussia Pourpoint pour ne pas bouger et garder un rythme d'élocution extrêmement lent relève de la performance, sa voix – et plus particulièrement son ton – connaît des faussetés ; ce processus se rapproche donc plus de la récitation, qui vise à dire le texte sur un rythme constant, que de l'incarnation du jeu. Comme le remarque Patrice Pavis : « la voix humaine ne peut être traitée comme une bande magnétique ou vidéo passée au ralenti et déformant l'articulation³ ». L'écoute devient donc difficile pour le spectateur : la lenteur de la diction et la fixité de la comédienne créent plutôt de la frustration à la réception du spectacle qu'une mise en valeur du texte. Alors que le texte produit son propre renversement et sa propre déconstruction (le lecteur pense que le personnage est vivant, or il est plongé dans le coma et meurt), la mise en scène ne débouche pas sur cette déconstruction et ne joue finalement pas avec le texte. Il n'y a aucun basculement, uniquement le long déroulé de la mise en voix du texte qui n'accepte pas la mise en jeu. Ce texte se présente donc comme une ritournelle récitée, suivant le modèle de l'apprentissage des poésies apprises par cœur et vidées de leur sens.

¹ DELAUME, *Éden matin midi et soir*, *op. cit.*, p. 8.

² Patrice PAVIS, « La déconstruction de la mise en scène postmoderne », *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Éditions Armand Colin, 2019, p. 164-183, en ligne : <https://www.cairn.info/la-mise-en-scene-contemporaine--9782200623746-page-164.htm>.

³ *Ibid.*

Le travail du morcèlement du corps par le jeu de lumière – sur la peau des avant-bras, des tibias et du visage inscrits dans cet environnement régi par la pénombre dessinant un nulle part plutôt qu'un ailleurs – ne permet pas au monologue d'atteindre le public. Pourtant, la mise en scène cherche précisément à les faire accéder au texte sans détournement visuel, dans un élan de pure poésie, si l'on s'en réfère à l'insertion du prologue récité par Lydia Lunch qui, lui, touche la spectatrice par son travail sur la voix (tout en n'étant, finalement, en rien révélateur de ce qui suit).

L'analogie avec l'analyse de Patrice Pavis pour la mise en scène de *Comme un psaume de David* de Claude Régy est ici des plus instructives : « En revanche, on ne saurait nier – si on surmonte l'irritation d'entendre des mots sans en saisir le sens global – une certaine “hypnose poétique”. Cette hypnose se produit dès que l'auditeur renonce à vouloir aller plus vite que la musique du texte et à détecter une quelconque intention de mise en scène¹ ». En ce sens l'éclairage, dans son jeu de lumière et d'obscurité, est traité comme une matière : grâce à lui, le visage de la comédienne est captivant, et l'esthétique générale est poétique ; il n'en demeure pas moins qu'un manque subsiste et que le spectateur s'interroge sur l'efficacité du dispositif. De plus, les expressions du visage de la comédienne et la fixité de son corps sont proches de l'image convenue de « la malade mentale ». Au sein de sa critique de la mise en scène de *Comme un psaume de David*, Patrice Pavis écrit :

[le metteur en scène] reste dans la croyance que le sens, le texte, la poésie se manifesteront si le cérémonial de la lenteur, de la lumière, de la concentration est respecté. On reste dans l'essence, l'essentialisme, comme si la lenteur, l'obscurité avaient une valeur en soi, comme si elles s'ouvraient sur le dévoilement du sens.²

Cette deuxième adaptation théâtrale³ d'*Éden matin midi et soir* ne joue donc pas à déconstruire le texte, tandis que la première, elle, évitait la représentation linéaire. Alors que le corps apparaît

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Cette mise en scène ne permet pas de comprendre le travail du corps et de la voix présent dans ce monologue. Elle ne respecte pas le temps indiqué par Chloé Delaume consistant à faire une pièce de 50 minutes afin de symboliser et de matérialiser le suicide, puisque, comme l'écrit l'autrice : « Cinquante minutes, c'est le temps moyen qui sépare deux suicides en France » ; elle dure en effet une heure et vingt minutes. Le parti pris de la fixité de la comédienne – pour indiquer la scission entre le corps et l'esprit avec d'un côté le corps mort et de l'autre l'esprit animé – perd de sa symbolique tandis que la mise en voix de la comédienne tend vers la récitation et non l'incarnation du texte. En montrant, dès le départ, le corps comme une matière morte, le spectacle dévoile sa propre fin avant que la narration n'ait lieu. Le jeu de la comédienne n'est pas entièrement juste : dès la première phrase (« Hier soir, j'ai voté la mort ») l'intonation sonne faux et montre que le personnage n'a pas été bien défini par la direction d'actrice. Nous nous demandons dès lors dans quelle mesure la contribution de Lydia Lunch ne servirait pas à valoriser l'ensemble du spectacle. Cette deuxième adaptation théâtrale n'égalise pas la version originale sur laquelle plusieurs chercheuses et chercheurs ont travaillé.

tout d'abord en état d'éveil, semblant sortir du coma, la puissance vitale – vue à travers le prisme de l'institution médicale – est tournée en dérision jusqu'au moment de son extinction définitive. La fin (le silence final) ne marque pas seulement la fin du spectacle, elle métaphorise également la fin de l'existence du personnage Adèle Trousseau.

Dans *4.48 Psychosis*, Sarah Kane interpelle les spectateurs. Dans *Éden matin midi et soir*, Chloé Delaume joue également avec cette adresse directe. Une confusion s'opère alors : Adèle semble se parler à elle-même à travers l'emploi du pluriel, tout en sollicitant le public en enjambant le quatrième mur. Elle écrit :

Je ne suis pas tarée, non tu es faible, peut-être que de nous toutes je suis la plus faible, oui, et alors ? Je ne succombe pas à la douleur. Je suis la douleur. Vous entendez ? Nous sommes la douleur, ne niez pas.
Ça veut dire quoi, faible, à la fin ? Vous l'employez comme une insulte, mais j'assume parfaitement : qui manque de force [...].¹

L'emploi du *vous* survient par glissement : Adèle se parle et, comme nous l'avons vu, elle considère être plusieurs. Or, alors que jusqu'à maintenant elle employait le *nous* et qu'un dialogue avec elle-même était instauré, l'introduction du *vous* induit l'adresse au public. Par ce biais, Delaume rend responsable le public qui est, d'une certaine manière, invité à être lui aussi un thanatopathe. À la manière de Sarah Kane, Chloé Delaume transforme les spectateurs en vivants dans la mort. Reconnaître le personnage d'Adèle Trousseau, c'est la saisir dans sa mort en devenir et effective. Ce n'est qu'à la fin que le public comprend que toute la pièce se déroule pendant qu'Adèle est plongée dans le coma, et que ce que l'on pensait être vie n'était en fait que le symptôme de la mort.

Maurice Blanchot employait une formule éloquente : « Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire, mots qui nous enferment dans leur exigence circulaire² ». Si cet espace est métaphorique pour Blanchot, il est réel dans les œuvres de Sarah Kane et de Chloé Delaume : tout comme la première, la seconde écrit *sur* et *à partir de* la mort (celle à laquelle elle a été confrontée enfant), donnant ainsi l'impression que, dans le texte *Éden matin midi et soir*, le corps du personnage se vide et se spectralise.

¹ DELAUME, *Éden matin midi et soir*, *op. cit.*, p. 36.

² Maurice BLANCHOT, « L'œuvre et l'espace de la mort », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111, cité par Tiphaine KARSENTI et Sophie MENDELSON, « Sarah Kane, 4.48 Psychose. Écrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n°5, 2004/4, p. 19 à 26.

V.2.2. *Au commencement était l'adverbe*

V.2.2.1. *Présentation de l'ouvrage*

Un an après *Éden matin midi et soir*, est publié *Au commencement était l'adverbe* (2010), toujours aux éditions Joca Seria au sein desquelles Delaume dirige une collection. L'ouvrage est composé de deux pièces de théâtre : la première s'intitule « Le retour de Charlie Orphan » et la seconde a donné son nom au livre. Ces dialogues mettent en scène Clotilde Mélisse, personnage qui est, comme nous l'avons vu, récurrent dans les œuvres delaumiennes. La première pièce relève du méta-théâtre, elle met en scène des personnages de fiction s'interrogeant sur leur propre condition de personnages secondaires. Delaume offre une réflexion et une déconstruction du personnage au théâtre : Charlie est un personnage secondaire que Clotilde a créé dans sa fiction « La dernière Héloïse ». Le personnage hante les pensées de la romancière afin de lui réclamer un meilleur rôle. Il souhaite être un héros, qui plus est un héros tragique et donc digne de mourir noblement. Clotilde lui fait alors subir un enchaînement de morts différentes afin de repousser ce personnage qui ne la laisse pas tranquille. La seconde pièce met en scène Clotilde qui a créé cette fois le personnage de fiction Anaïs. Elles sont amoureuses, mais Clotilde doit terminer son roman. Anaïs découvre alors sa condition et comprend qu'elle n'est qu'un personnage créé de toutes pièces par Clotilde. Cette dernière lui explique ce qu'est l'autofiction et Anaïs se suicide. Le personnage acquiert finalement son autonomie et s'émancipe afin de décider de sa propre fin. Là encore, Delaume monte un dialogue méta-narratif, se servant des procédés littéraires pour en faire le sujet même de son œuvre. Ces deux aventures s'inspirent de récits classiques en les renouvelant par leur propre mise en abyme, ce qui permet à Delaume d'offrir une réflexion sur la création à la fois littéraire et théâtrale. Elle suggère que l'écriture est en soi une histoire, ou une « *aventure*¹ », oscillant entre amour et mort.

Les deux courtes pièces répondent à la mise en page propre aux textes théâtraux : des didascalies sont ajoutées, indiquant les règles dramaturgiques de Delaume. Alors que l'autofiction delaumienne n'est pas évidente mais seulement suggérée, elle est rendue présente, sans le moindre doute, par le personnage de Clotilde, alter ego de l'écrivaine :

Clotilde Mélisse est écrivaine. Elle pratique l'autofiction, le terrorisme, le baiser de la sorcière et ses recherches en laboratoire. Dans les deux aventures présentées ici, elle est

¹ DELAUME, *Au commencement était l'adverbe*, *op. cit.* Elle qualifie de « *première aventure* » et de « *deuxième aventure* » chacune de ses pièces, *ibid.*, p. 9 et 67.

confrontée à sa responsabilité d'auteur. Responsabilité non pas face à ses lecteurs, mais face à ses personnages.¹

La question du « laboratoire » est ouvertement traitée chez Delaume ; ce n'est pas la première fois que ce terme apparaît sous sa plume. Il semblerait donc que le corps-laboratoire prenne une acception supplémentaire dans ces textes théâtraux, invitant d'une part à la mise en voix², à l'incarnation des mots par le corps, et d'autre part à l'illustration, au dialogue avec le dessin. Le corps-laboratoire est ici une représentation chimérique à la croisée de plusieurs médias.

V.2.2.2. Mises en images : Chloé Delaume, Chloé et Clotilde

Concentrons-nous sur les trois illustrations accompagnant l'édition de ce texte, de nouveau réalisées par François Alary (fig. 54). Une fois de plus, les croquis sont des portraits de l'écrivaine qui correspondent à des photographies de l'autrice (fig. 55), l'un des dessins reprenant l'expression de visage de Delaume (fig. 54-c) qui, prise en photo en plongée, lève les yeux au ciel (fig. 55-c). Pour peu que l'on en ait douté, Clotilde Mélisse est donc bien portraiturée sous les traits de Chloé Delaume :

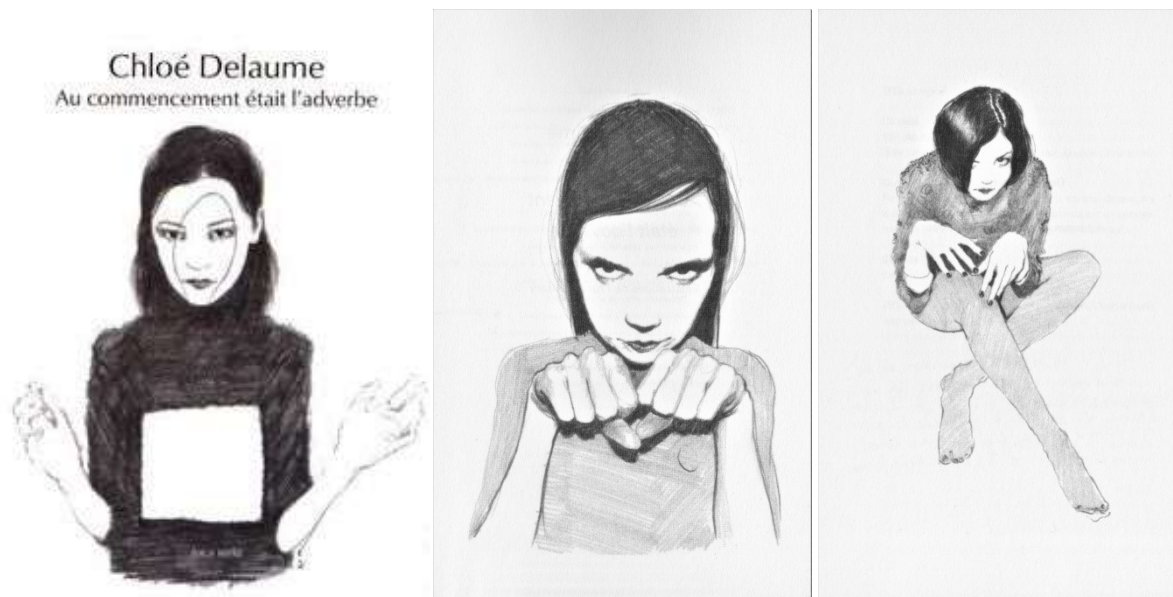


Figure 54 a, b, c : Croquis réalisés par François Alary pour la publication d'*Au commencement était l'adverbe* aux éditions Joca Seria ; de gauche à droite, les illustrations présentes en couverture, à la page 6 et à la page 68.

¹ *Ibid.* quatrième page de couverture.

² « Commandées par France Culture, ces deux pièces ont été réalisées par Alexandre PLANK en 2009 et 2010. Dans le diptyque radiophonique, Clotilde Mélisse a la voix d'Anouk GRINBERG », *ibidem*.



Figure 55 : Chloé Delaume photographée à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

La similitude des chartes graphiques éditoriales d'*Éden matin midi et soir* et d'*Au commencement était l'adverbe* est frappante et les fait fonctionner en dyptique : chaque ouvrage comporte une page de couverture avec un portrait en buste. Ici, Chloé ne fixe plus la spectatrice/lectrice ou le spectateur/lecteur, son regard se perdant dans le vide, tandis que légèrement baissé, le visage fait une moue, donnant au personnage un air absent (fig. 54-a). Tout comme sur les photographies, elle porte du rouge à lèvres, ce qui renforce le contraste avec la pâleur de sa peau et elle est vêtue de la même manière que sur la couverture d'*Éden matin midi et soir* (fig. 50-a). Ici, Chloé a les mains levées mais, là encore, le trait disparaît, s'efface, devient à peine suggéré. Au milieu du buste, un carré blanc découpe le corps. S'agit-il d'un dessin géométrique sur le vêtement ou d'un trou béant au milieu du corps ? L'ambiguïté tend de toute manière à renforcer l'idée de la disparition et du morcellement du corps du personnage. Aux mains esquissées du dessin métaphorisant un effacement du corps s'ajoute ce carré blanc sur fond noir visant à morceler le corps et à jouer sur sa présence/absence. Encore une fois, le personnage de Chloé alias Clotilde n'est ni vraiment en vie ni vraiment mort, mais flotte entre ces deux univers. La ligne courbe dessinée sur son visage confère un sentiment de spectralité : étant donné que la pièce parle du suicide, l'on est amené à se demander dans quelle mesure la courbe ne métaphorise pas l'ombre d'une corde que le personnage s'apprête à utiliser (ou a déjà employée) pour se pendre. Les créations mettent en place une certaine forme d'iconotexte.

Le premier croquis inséré dans le livre montre un personnage enfant aux traits angoissants (fig. 54-b). Le texte accompagnant l'illustration sur la page en regard débute de la manière suivante :

Elle s'appelle Clotilde Mélisse. C'est un personnage de fiction. Un double fantasmé, un masque envisagé, miroir mon beau miroir ne vois-tu rien venir.
Née en 1973. Morte en 2069. Souvent j'ai peur qu'elle me survive. Elle est née avortée d'une boutade lacanienne et elle posait des bombes aux recoins des parquets rayés par des

quenottes d'un milieu dit petit. C'était en 2004. Depuis. Elle s'appelle sans raison, juste parce que c'est joli. [...] Elle écrit.
Née de moi et de moi seule, ajouter l'italique, miroir mon beau miroir pourrais-tu te briser comme un éclat de rire. C'est une question souvent que sait se poser Clotilde.
Elle : une chair résiliente qui sait s'oxygéner au cœur des éboulements.¹

Les deux premières phrases déclinent le refrain delaumien : « Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction ». L'emploi du « elle », premier mot du texte, est ambigu. On peut le comprendre comme le début du récit placé sous le signe d'un narrateur omniscient tout autant qu'une indication au lecteur désignant la représentation du portrait. Tout comme dans l'ouvrage *Dans ma maison sous terre*, la date de naissance de Clotilde correspond à celle de Delaume et sa date de décès est peut-être celle envisagée : Delaume projetterait-elle de mourir à quatre-vingt-seize ans ? Le corps-laboratoire consiste donc également à se fictionnaliser, c'est donc se penser comme un être de fiction mais aussi questionner son (ses) identité(s) comme vecteur(s) de fiction. La référence à Lacan dans la citation susmentionnée peut être rapprochée de l'une des définitions que donne le psychanalyste du réel, comme étant ce qui « surgit, telle une météorite, dans les blancs du sens² ». Le réel lacanien est ce qui échappe. Pour qu'il adienne, il convient de lui laisser de l'espace, un blanc, un vide. Le quadrilatère blanc sur le corps de Delaume dessiné en négatif sur la page de couverture d'*Au commencement était l'adverbe* (fig. 54-a) est alors peut-être la métaphore de ce vide, donnant à la fiction le potentiel d'advenir réel.

Le deuxième croquis du livre, qui annonce la seconde pièce, montre Chloé en contre-plongée, recroquevillée sur elle-même, le cou comme s'enfonçant dans ses épaules, les mains visibles, laissant pendre les doigts devant elle (fig. 54-c). Tout dans cette illustration renvoie à un imaginaire collectif de la personne en souffrance psychique. Le contour flou des jambes brièvement esquissés par Alary semble rendre compte de la déréalisation du corps.

¹ DELAUME, *Au commencement était l'adverbe*, op. cit., p. 7.

² Jacques LACAN, séminaire du 11 mars 1975. Voir Paul-Laurent ASSOUN, « Le réel et ses fonctions », in *Lacan*, Paris, Éditions P.U.F., p. 55-60, 2009. Le réel, chez Lacan, est une notion complexe que nous ne faisons qu'effleurer ici dans le but non pas d'offrir une analyse lacanienne mais une interprétation graphique et textuelle fondée sur l'écriture de Delaume. La référence à Lacan permet de penser la notion du miroir qui reflète de façon idéalisé un corps morcelé et la question de la reconnaissance fondée sur l'autre. « C'est le surmoi qui est à l'origine de la prise de conscience du corps, le corps est avant tout conçu comme maladie. Butler embarque ce faisant le stade du miroir de Lacan. Si effectivement, elle souligne à juste titre que le stade du miroir est établi sur la définition freudienne du moi comme projection d'une surface, elle ignore que l'image du corps est établi sur des principes directement opposés à sa lecture de Freud : le stade du miroir, selon Lacan (1949) correspond à la mise en place du corps comme forme globale ; en second lieu cette mise en place se fonde par le biais d'une assumption jubilatoire : ce n'est pas la douleur et la souffrance, mais la jubilation, soit la jouissance qui est au fondement de la constitution de l'image du corps. » François-Marie BRUNEL, *Psychanalyse, homosexualités et théories queer*, thèse soutenue sous la direction de Fabian Fajnwaks et Gérard Miller, Université de Paris 8, 2018, p. 118.

Les narrations littéraires et visuelles se répondent mutuellement et la citation susmentionnée ne permet pas d'identifier la locutrice : s'agit-il de Chloé ou de Delaume ? On pourrait même se demander si Clotilde, « née de moi et de moi seule » écrit Delaume, ne serait pas un personnage de Chloé Delaume, mais un personnage de son personnage de Chloé. Ce dont nous pouvons être sûre est que ces trois identités – Chloé Delaume (l'autrice), Chloé (le personnage d'autofiction) et Clotilde (protagoniste de la pièce) – partagent la même apparence.

V.2.3. *Vous aimez beaucoup voyager*

Si la plupart des ouvrages présentés jusqu'alors étaient des collaborations entre Delaume et Dévastée (dans lesquelles le duo de designers était invité par Delaume pour les illustrer après leur écriture achevée), *Vous aimez beaucoup voyager*¹ relève quant à lui plutôt de la cocréation (fig. 56-a). Écrit par Delaume et illustré par Dévastée, ce livre de poésie a été publié aux éditions du Cimetière, maison d'édition fictive inventée par le collectif (et qui intervient dans leurs collections vestimentaires). *Vous aimez beaucoup voyager* met en dialogue de courts poèmes, écrits par Delaume, avec leur traduction en japonais réalisée par Naomi Nakatani Asaoka ainsi qu'avec les dessins d'Alary, dans une conception minimaliste orchestrée par Ophélie Klère. Confectionné dans l'atelier des artistes de Dévastée, à Senlis – comme l'indique la page de faux-titre (fig. 56-b) – et imprimé à quelques exemplaires seulement², l'ouvrage relève davantage du livre d'artiste³ que de l'édition ordinaire, soumise à des contraintes et conventions éditoriales. Du fait de son format et sa conception (mise en page, typographie, dessins), il n'est pas destiné à une lecture traditionnelle et fait œuvre en tant que tel :

¹ Chloé DELAUME, François ALARY, Ophélie KLÈRE, *Vous aimez beaucoup voyager*, Senlis, Les Éditions du Cimetière, 2014.

² Quelques tirages ont été réalisés pour Chloé Delaume, le duo d'artistes et leur entourage.

³ « Un livre d'artiste est une œuvre d'art à part entière, un objet de collection, une pièce unique en général, ou existant en série limitée à très peu d'exemplaires, tous numérotés. Ce genre de livre ne fait pas l'objet d'une publication par un éditeur et n'est donc pas soumis aux contraintes typographiques et aux règles conventionnelles de l'imprimerie, formats, mise en page, polices, marges, etc. : il sort tout droit de l'atelier d'un artiste. Il ne s'agit ni d'une œuvre d'art appliqué ni d'un livre de bibliophilie à tirage limité, rare, fait à la main, ni d'un livre d'art, où l'iconographie à caractère artistique occupe une place prépondérante par rapport au texte. Il ne faut pas non plus confondre le livre d'artiste avec l'un de ces chefs-d'œuvre d'artisanat, livres faits à la main et ornés de reliures uniques, mais qui ne sont pas les produits d'une inspiration artistique. » Louisa KARAPIDAKIS, « Le livre d'artiste contemporain », *Études Balkaniques*, n° 24, 2020, p. 347-367, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-balkaniques-cahiers-pierre-belon-2020-1-page-347.htm>.

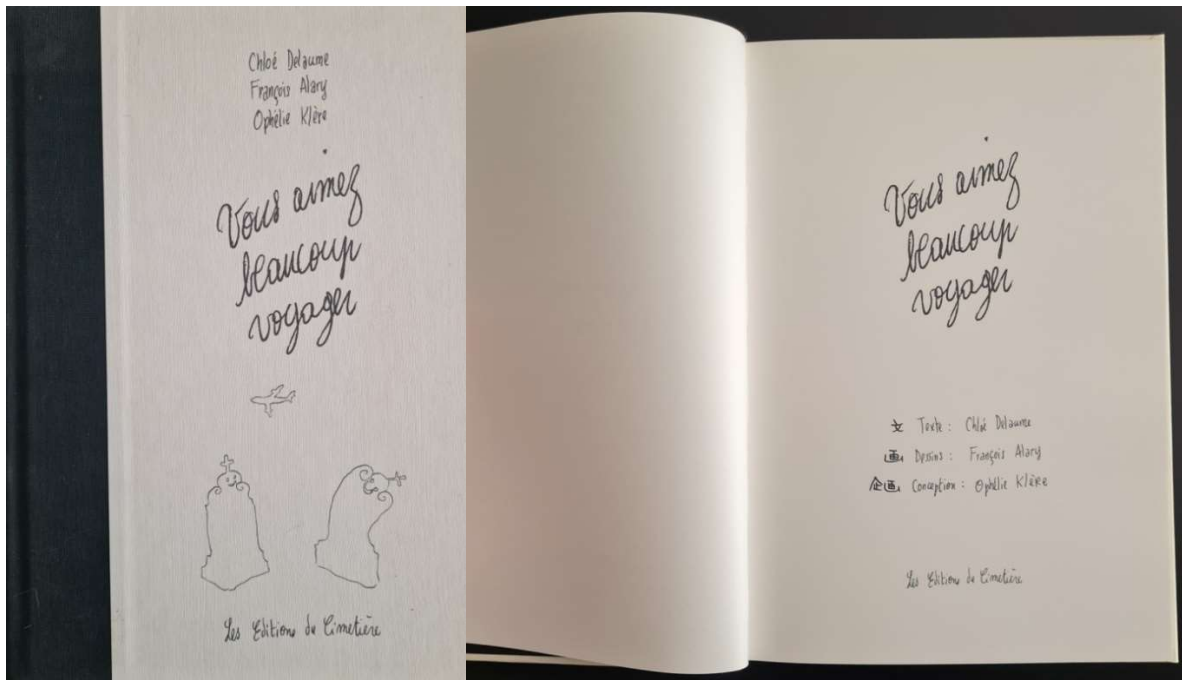


Figure 56 a et b : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Vous aimez beaucoup voyager*, aux éditions du Cimetière ; de gauche à droite : page de couverture et page de faux titre.

V.2.3.1. Les apports de la cocréation

La cocréation permet un dialogue à la fois entre l'écrivaine et les artistes, et entre les dessins et des formes brèves. Ce dialogue se nourrit des pratiques respectives des trois artistes, en favorisant leurs interactions. La mort est présente dans les créations de chacun. Chloé Delaume reprend à son compte cette figure de Dévastée et l'incarne. Le jeu de dialogue entre l'écrivaine et le duo commence ici, par les mots, leur jeu et leur performance au quotidien, voire leur performativité.

L'adresse directe au « vous » fait intervenir plusieurs hypothèses. Il pourrait d'abord s'agir d'une adresse au lecteur, or cette possibilité n'est pas pleinement convaincante, car le livre n'a pas de visée commerciale, mais est une création intimiste réalisée *par* et principalement *pour* le trio. L'emploi du « vous » pourrait alors être l'adresse de Delaume au duo Dévastée : l'auteur écrit le texte, le duo dessine et conçoit l'objet. Mais, là encore, l'hypothèse n'est pas satisfaisante, car elle présuppose une primauté du texte sur l'image, une primauté de l'écrivaine sur les artistes, alors que cette création a été pensée en termes de partage. Troisième hypothèse, le « vous » s'adresse aux morts, aux fantômes, il vient personnifier, et d'une certaine façon redonner vie, à ce(ux) qui n'existe(nt) plus. Cette dernière hypothèse nous semble la meilleure, au vu des univers de chacun et des dessins personnifiant principalement des pierres tombales. Le « vous » désignerait une forme spectrale en mouvement. L'ouvrage ne

s'ancrer pas dans un référentiel donné et son ambiguïté ouvre à la possibilité d'une herméneutique nécessairement suggestive.

V.2.3.2. Le texte et les images en regard

L'adresse directe ne fait pas émerger de dialogue, tout du moins dans le texte : on se demande dans quelle mesure les dessins illustrent le texte et inversement, et dans quelle mesure texte et dessins dialoguent, chacun avec leur fonction propre. Au-dessus de la question « Que regardez-vous ? », le dessin montre une stèle visagifiée, au regard courbé vers sa pierre tombale (fig. 57) :

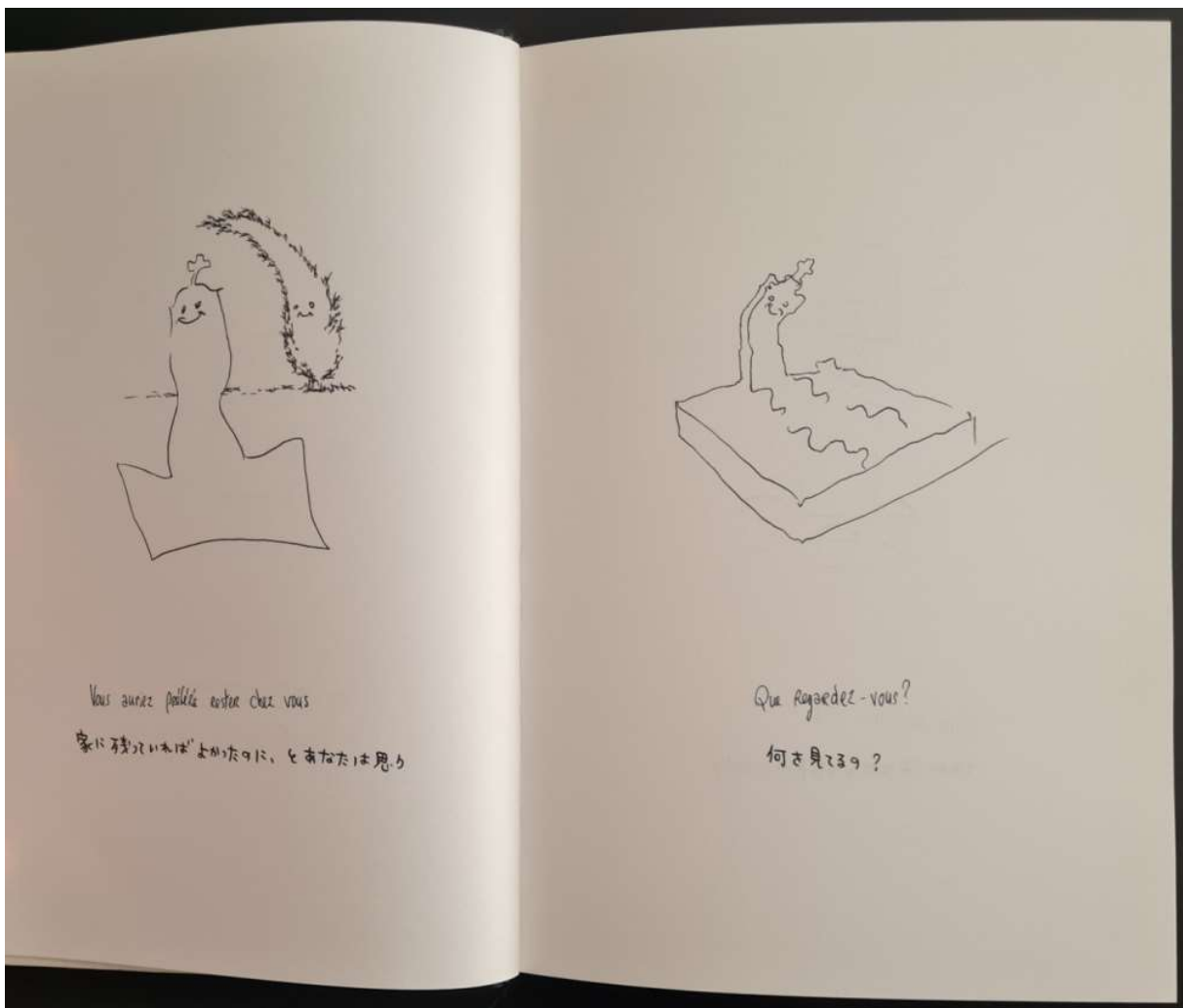


Figure 57 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Vous aimez beaucoup voyager* aux éditions du Cimetière ; non paginé.

Dans un autre dessin, trois pierres tombales sont côte à côte et affichent un sourire, ce qui ne les empêche pas de dénoter malgré tout une certaine solitude, leurs regards ne se croisant pas (fig. 58). L'assertion « vous avez des amis fidèles » semble alors ironique. L'illustration

suggère ainsi que la proximité ne serait qu'une caractéristique spatiale, non obligatoirement liée à une proximité affective. Les pierres tombales dessinent un portrait satirique de la société. L'autre dessin, situé en regard du premier sur la page adjacente, montre deux stèles, comme passant leur « tête » par la fenêtre d'un même bâtiment : la première a le regard dirigé vers un hors-champ, tandis que la seconde tente une communication vaine vers la première, que vient surligner un phylactère vide (fig. 58) : La tension de ce non-dialogue interroge et peut être pensé comme une analogie à la relation artistique de Delaume et Dévastée autour de *Vous aimez beaucoup voyager* : d'une part, il est fondateur de la cocréation, c'est-à-dire du dispositif liant les deux artistes et la forme de l'objet/livre, et d'autre part, il est représenté comme voué à l'échec à travers les dessins et, finalement, le monologue. Le livre d'artiste se composerait donc de silences, de tentatives de communications, d'un monologue adressé à un « vous » peut-être absent :

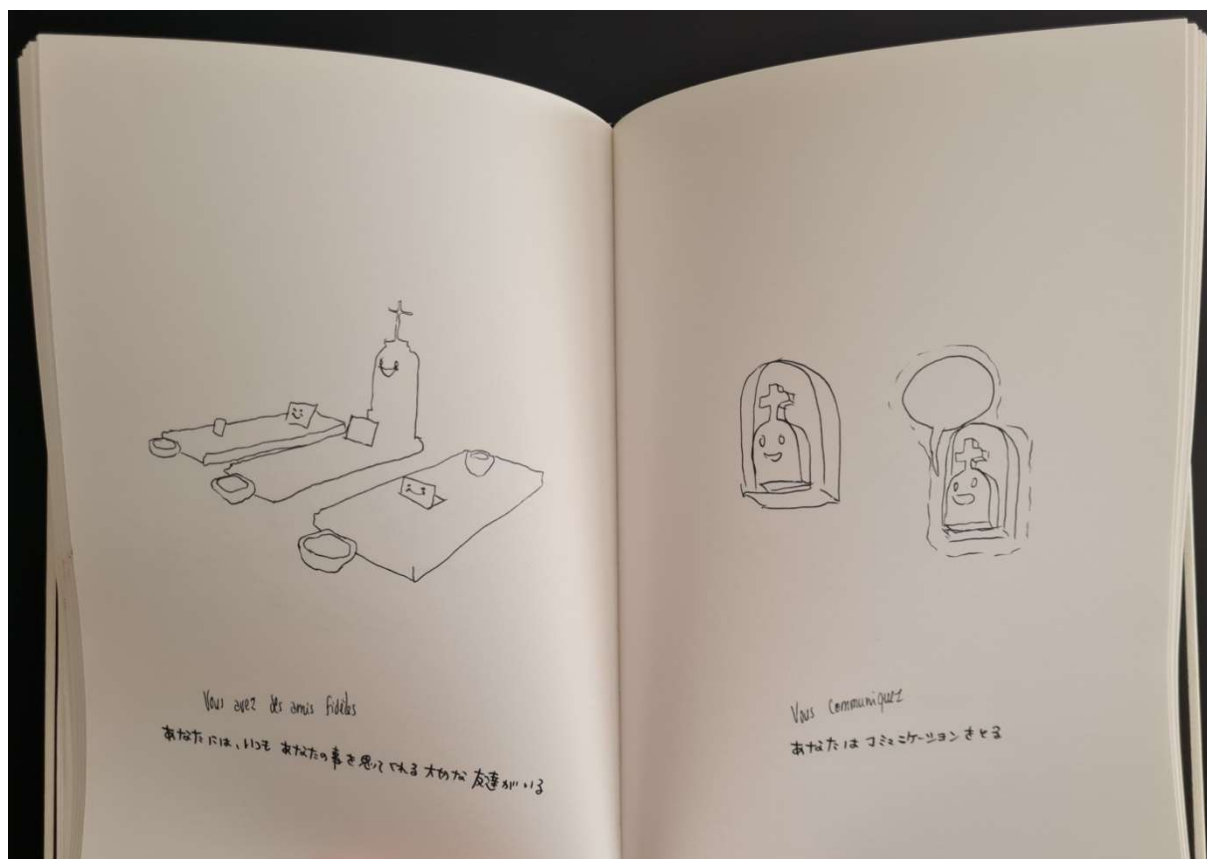


Figure 58 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Vous aimez beaucoup voyager* aux éditions du Cimetière ; non paginé.

L'ouvrage s'achève de façon mélancolique sur les mots « C'est l'heure de rentrer » accompagnés d'un dessin montrant une brouette personnifiée s'en allant dans un caveau. En dépit de la promesse de (beaucoup de) voyages, ce livre ne met finalement en scène – texte et

images – que de vagues moments du quotidien : « vous savez ce que vous voulez », « comment allez-vous régler ce problème ? », « vous avez changé », « vous avez de l'imagination », « vous venez de vous faire des amis », « vous devez faire vite », « parfois vous chantez », « vous en rajoutez », « vous hésitez », etc. Les textes sont autant de lieux communs dépersonnalisant et lissant l'individu portraituré derrière le « vous ». Finalement, si ce livre s'adresse aux morts, il s'adresse également aux lecteurs avançant vers leur propre mort : il ne considère pas les individus dans leur singularité, mais au contraire comme formant un tout homogène et anonyme à la destinée unique. Le texte s'entend comme une instance supérieure dont la réelle bienveillance est remise en question : il suggère l'existence d'une sorte de leurre conditionnant nos actes et nos non-échanges, tout en se retrouvant à une même destination finale.

V.3. Texte et textile : incorporation

Loin de ne concerner que l'édition de livres, la collaboration entre Delaume et Dévastée va parfois bien au-delà. C'est le cas de *Perceptions* : ouvrage de poésie écrit par Delaume, illustré par Dévastée et publié en 2012 qui a également donné lieu à un cycle de travail aboutissant en outre à une collection de vêtements.

V.3.1. *Perceptions* : intertextualité et jardin delaumien

Proche de *Vous aimez beaucoup voyager* dans sa conceptualisation et sa réalisation, le livre alterne textes en prose et dessins. Dès la page de couverture, l'ouvrage interpelle : trois vignettes présentent un crayonnage réaliste de vues de cimetières¹, qui contrastent avec la forme abstraite aux allures de gribouillage qui semble avoir été ajoutée a posteriori (fig. 59). Ces deux styles de dessin très différents cohabitent dans l'ensemble de l'ouvrage :

¹ Ces mêmes trois dessins seront présents sur le site internet de Delaume durant 2013 et 2014.

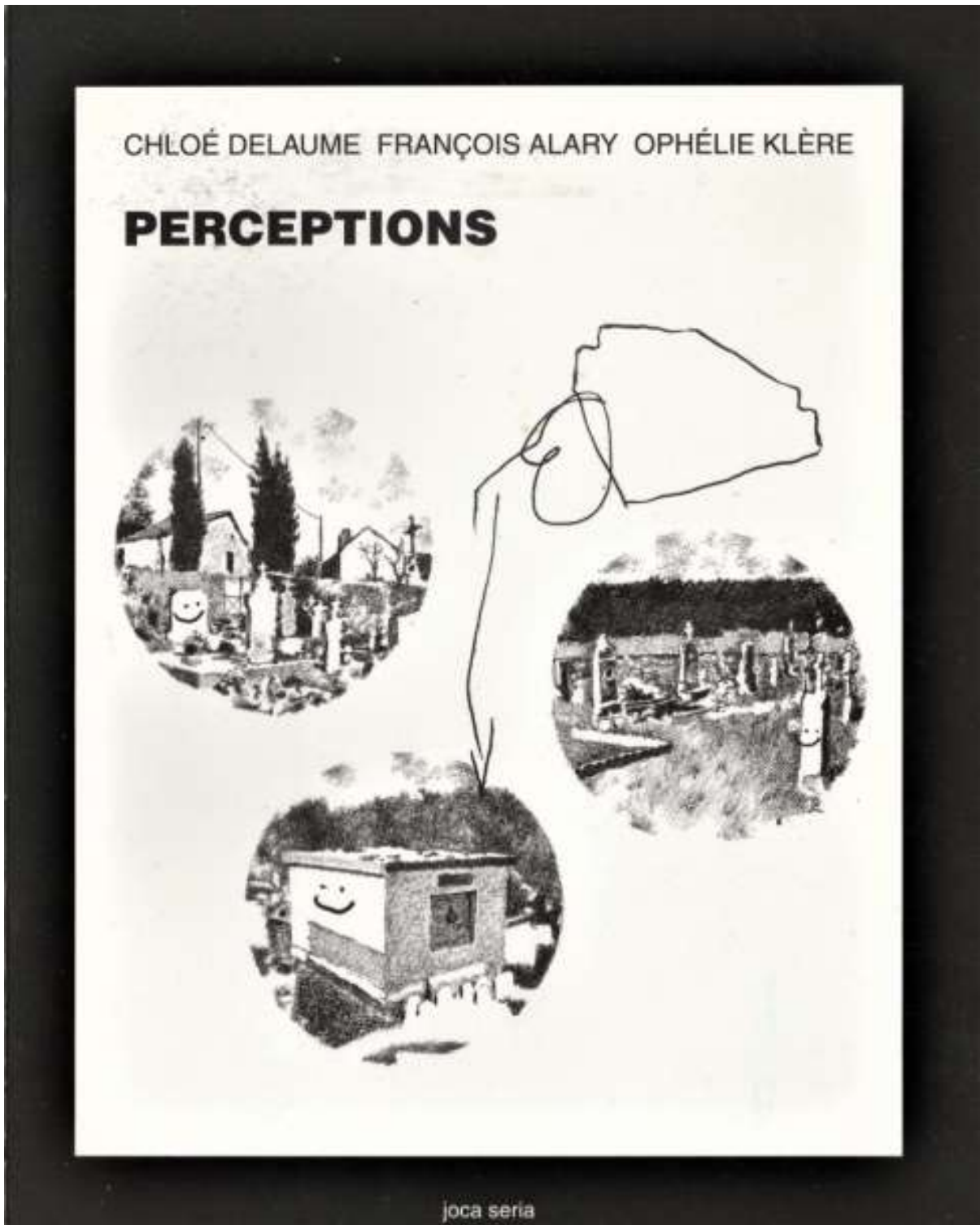


Figure 59 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Perceptions* aux éditions Joca Seria ; première de couverture.

L'analyse minutieuse de cet ouvrage nous permet de comprendre le rapport au support qu'entretiennent Delaume et Dévastée. Nous allons voir que, du papier au tissu, leur cocreation ne cesse de se déployer :

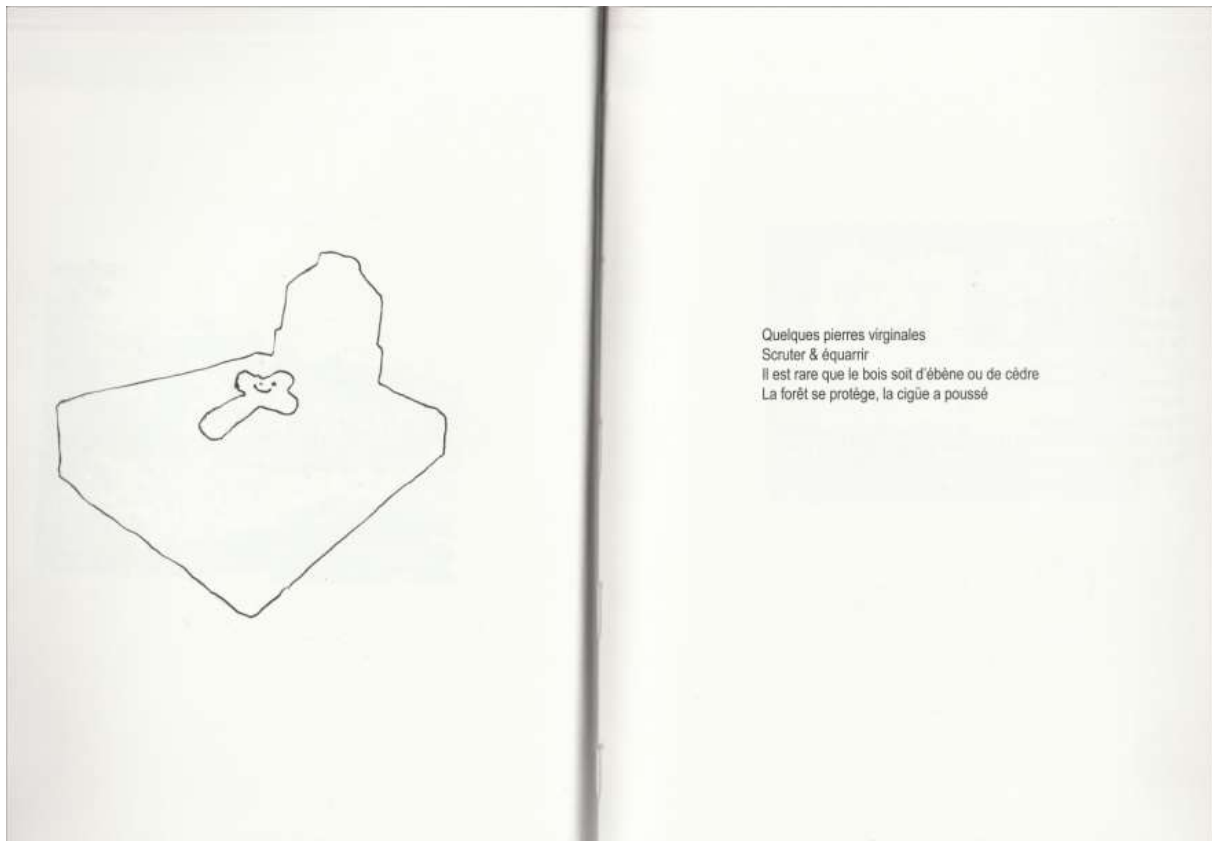


Figure 60 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Perceptions* aux éditions Joca Seria ; double page en début d'ouvrage (non paginé).

La double page située en début d'ouvrage présente le dessin d'une tombe avec une croix personnifiée dans un graphisme minimaliste, accompagné d'un court texte poétique en prose (fig. 60) :

Quelques pierres virginales
Scruter & équarrir
Il est rare que le bois soit d'ébène ou de cèdre
La forêt se protège, la cigüe a poussé¹

Delaume convoque ici des éléments naturels, tels que les pierres, mais surtout le bois « d'ébène » (sa portée poétique est conférée par sa préciosité et sa couleur très sombre qui alimente un érotisme mortuaire récurrent dans l'œuvre delaumienne), de « cèdre » qui fait référence au Liban dont il est l'emblème, et est employé par Delaume pour sa portée autobiographique.

¹ DELAUME & DEVASTÉE, *Perceptions*, Nantes, Éditions Joca Seria, 2012, page non numérotée.

À l'image de la cigüe¹ (qui réapparaîtra dans clips de ses chansons), plusieurs plantes et arbres interviennent – qu'ils soient nourriciers, médicinaux, invasifs ou nocifs – de même que les noms de diverses déesses émaillant sa prose. Une écopoésie se forme à partir de la mythologie : Iris, convoquée en tant que messagère des dieux et principalement d'Héra, prend, par analogie, une forme florale, avant d'acquérir son sens de diaphragme oculaire. L'anthropomorphisme du texte répond à celui du dessin (fig. 61) :

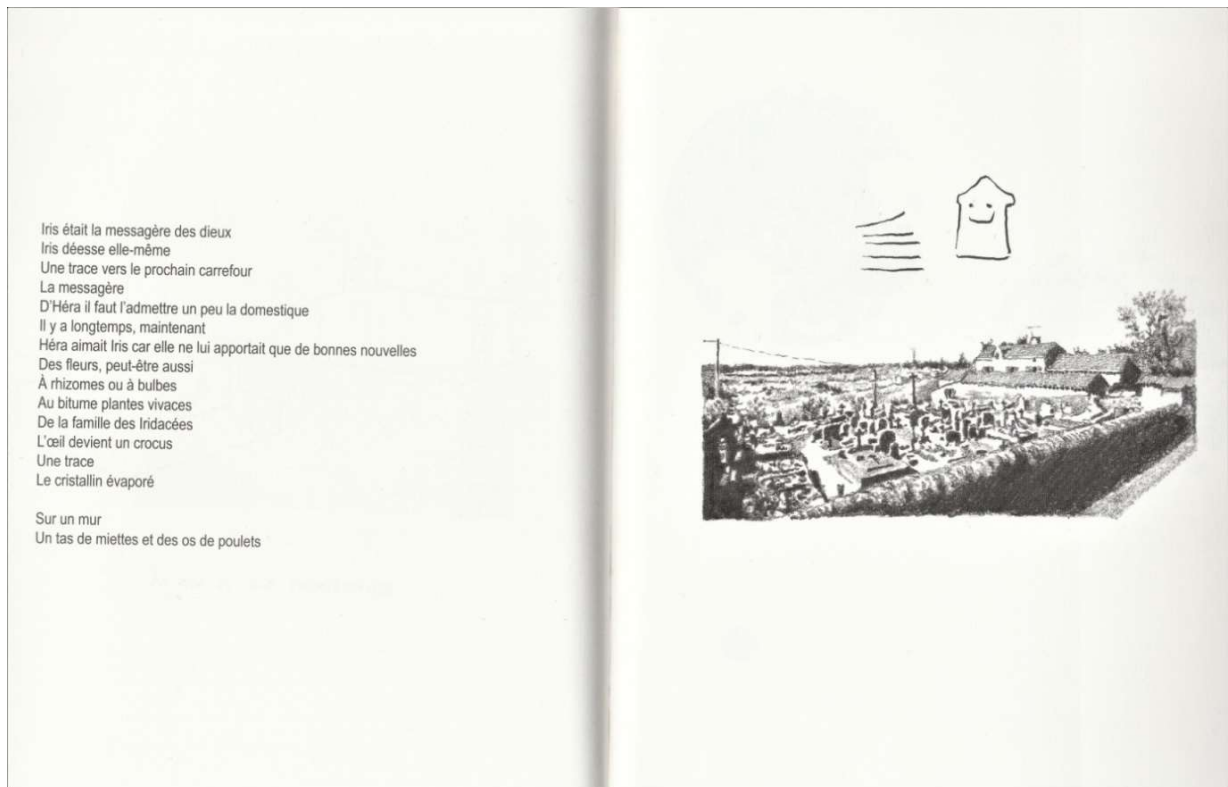


Figure 61 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Perceptions* aux éditions Joca Seria ; double page située dans le dernier tiers de l'ouvrage (non paginé).

Dans une sorte de poème esquissant une vanité, l'intemporalité – et d'une certaine manière l'immortalité – de la déesse se trouve contrebalancée par la temporalité des fleurs préfigurant

¹ Pour une analyse historico-féministe de la représentation de la cigüe voir l'article de Jehan COLETTE, « Cigüe », dans Eugénie PERON-DOUTE & Alexandra PICHETTA, *Un Herbiar Queer*, Paris, Éditions Cambourakis, à paraître. Par la présence de cette plante dans plusieurs de ses créations, Delaume invite à sa conservation et à l'utilisation de ses propriétés toxiques et mortelles. Marquée du sceau sinistre du suicide, la cigüe cristallise les éléments d'une histoire, réelle et fantasmée. Son caractère toxique, en apparence agressif, est en réalité révélateur d'une dimension de réponse à l'agression. En effet, la cigüe n'attaque pas, et se contente de répliquer, malgré elle, car elle n'est pas venimeuse, mais vénéneuse. Malgré la mise en garde que constitue la toxicité même de la cigüe, elle offre la possibilité d'une ouverture à l'autre. La plante est aujourd'hui dotée d'une certaine charge artistique, picturale, littéraire et historique. Renvoyant également aux sorcières, la cigüe est à l'heure actuelle un symbole de résistance de par sa réactualisation au sein des mouvements féministes. Dès lors, « Chloé » signifiant « une herbe naissante » pourrait s'apparenter plus spécifiquement à une pousse de cigüe. Derrière cette plante, c'est un autoportrait delaumien qui est en jeu.

la mort humaine à travers celle, métaphorique, du « tas de miettes et des os de poulet ». Le premier poème réactualise la poésie pastorale avec le vers « Héra aimait Iris car elle ne lui apportait que des bonnes nouvelles / Des fleurs, peut-être aussi / À rhizomes ou à bulbes ». Le poème est attribuable à une narratrice a priori omnisciente, commentant la transformation d'Iris en un iris (à la fois fleur et pupille de l'œil) tout en revisitant les liens mythologiques entre la déesse et Héra, laissant flotter une forme ambiguë d'amour oscillant entre relation lesbienne, amicale et professionnelle.

Dans un autre passage, se trouve cette phrase : « De la menthe et des larmes, ils se font des pastilles. / Certains laboratoires y ajoutent du citron » (fig. 62). Le pronom « ils » renvoie à une foule anonyme, et l'activité énoncée, fait songer à une partie privilégiée de la population, détenant un certain pouvoir hiérarchique. Il semble que la phrase doit être lue avec une portée féministe invitant à ironiser ce « ils » à travers la construction de sa supériorité tournée en ridicule dans le même mouvement puisque l'action est aut centrée, et contient une forte portée narcissique et égocentrique. Il est écrit « ils se font » et non *ils font* : le masculin est renvoyé à lui-même à travers l'image d'un laborantin zélé fabriquant un produit qui lui est destiné. Cet effet d'androcentrisme, amoindrit donc le pouvoir masculin en le tournant en ridicule. L'on assiste ici à l'entremêlement d'une plante (la menthe) et de fluides humains (les larmes) travaillé par un « *ils* » décomplexé de toute émotion, un procédé qui amène à penser une critique sous-jacente de l'industrie pharmaceutique et de l'ordre patriarcal.

Le laboratoire delaumien a donc à voir avec l'écocritique et l'écopoétique, il propose une représentation abstraite, tant textuelle que graphique, qui anthropomorphise l'environnement à travers un discours imbriquant différentes formes de vivant, et dénué d'une quelconque hiérarchie entre espèces :

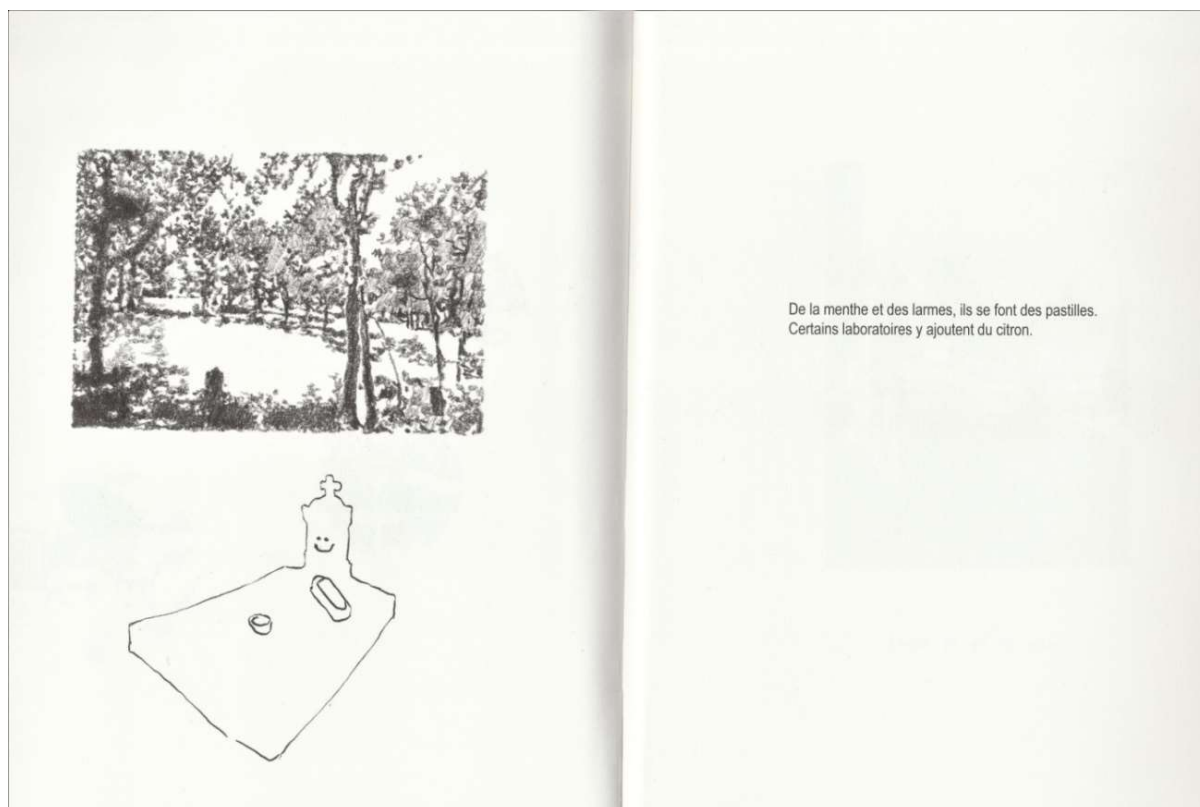


Figure 62 : Croquis réalisés par François Alary pour la publication de *Perceptions* aux éditions Joca Seria ; double page située dans le dernier tiers de l'ouvrage (non paginé).

V.3.2. Du texte au textile : le devenir-tisserande de Chloé Delaume

La prose delaumienne navigue entre étymologie, analogie et métaphore, pour tisser des liens entre les notions de texte et de textile. Face à une page blanche, un texte en prose fait l'éloge du tissu dans lequel Delaume parle des collections de Dévastée (fig. 63). En terminant par la citation « le noir est une couleur¹ », elle fait des collections de Dévastée une œuvre (une pièce de collection) située entre le littéraire et le vestimentaire. Dès lors, l'étymologie de *texte* et *textile*, renvoyant au latin *texere* signifiant *tisser*, prend tout son sens et s'actualise pour faire résonner les termes comme des synonymes². Ce couple trouve son origine dans la production de textes et d'images faisant dialoguer les domaines du livre et de l'étoffe. *Perceptions* est ainsi

¹ Une fois de plus, la citation renvoie au roman de Grisélidis Réal dont la référence est renforcée par la phrase « quelqu'un l'a déjà dit ».

² Sur ce sujet, voir notamment les considérations de Proust lorsqu'il écrivait « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe », in Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions NRF, 1927 ; ainsi que les ouvrages : Françoise BORT, Jean-Michel DUPONT (dir.), *Texte, textures, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Presses Universitaires, 2013 ; Odile BLANC, *Textes et textiles du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, 2008.

l'œuvre d'un travail conceptuel revisitant les relations entre texte et textile, vêtement et livre, tissu et papier ; Delaume et Dévastée visitent le *textus* désignant avant tout le tissu à travers ce travail. Le livre devient donc, dans ce contexte, une métaphore :



Figure 63 : Chloé DELAUME et DEVASTÉE, *Perceptions* aux éditions Joca Seria ; double page située au milieu de l'ouvrage (non paginé).

V.3.2.1. *Quand écrire c'est tisser*

Le texte « Dévastée, Crucifiction¹ » (2008) de Delaume, personnifiant une veste de Dévastée et leur cocréation d'une collection d'habits reprenant les dessins et les textes de *Perceptions*, incarne ce tissage métaphorique : la corrélation texte/textile, à l'œuvre, interroge, entre autres, le rapport à l'impression, invitant à considérer le livre et la collection vestimentaire comme un continuum passant du papier au tissu. Ces différentes représentations font du livre un vecteur de transformation du texte, reproduit selon diverses modalités et regards. Le statut du papier est interrogé à l'aune de la fabrication de l'étoffe : la forme du poème questionne, tout en les contemporanisant, les vers tissés (vers cachés). De plus, les poèmes constituant

¹ DELAUME, « Dévastée, Crucifiction », in *purple MAGAZINE*, 2008, <https://purple.fr/magazine/fw-2008-issue-10/devastee/>.

Perceptions jouent sur le langage propre du tissu en concevant le texte comme un tissage : ils métaphorisent l'étoffe qu'ils énoncent¹. Le « laboratoire » delaumien s'est transformé en métier à tisser.

Le poème devient un tissu sonore dont les vers semblent avoir été écrits pour être lus à voix haute, afin de sortir « le secret » de son « silence » (fig. 63). Le poème décrit une mort : « Le secret est sa dernière cendre / Une cendre froide / Si froide / Etoffe après étoffe ». Avant d'être la métaphore du texte, le vêtement est la métaphore de l'au-delà, d'une vie en suspension, ou encore la trace d'une mémoire². La marque, Dévastée, définit l'écrivaine par une relation de métonymie : l'élément textile et l'élément mortifère sont pensés conjointement. *Perceptions*, cet ensemble constitué du livre et de la collection de vêtements, se lit comme un diptyque d'éléments mortifères, textiles et poétiques. Le vêtement établit un lien entre le poème et la mort pour conférer au texte une dimension sacrée, tout en le transfigurant et en métamorphosant la compréhension. La collection est un pont jeté entre la poésie et la mort sacralisée.

La chercheuse Marella Nappi traitant du rapprochement sémantique et de l'origine étymologique des termes *texte* et *textile*³ rapproche la composition des textes et des étoffes par un procédé métaphorique et matériel :

Le mot français « texte », tout comme l'anglais *text* et l'italien *testo*, par leur étymologie latine conservent le souvenir de la métaphore du tissu littéraire. Le terme *textus*, participe-passé de *texere*, « tisser », mais aussi « composer un ouvrage écrit, écrire », n'est appliqué au « texte » pour la première fois qu'au I^{er} siècle après J.-C. C'est donc à Rome, au tout début de notre ère, que la métaphore du tissage s'est imposée comme la représentation type du texte.⁴

La poésie se rapproche d'une fabrication artisanale, possédant donc une matérialité et inversement, le tissage est considéré comme un acte poétique au sens étymologique du terme. Le poème est comparé à un tissu : « étoffe après étoffe et tissus sur tissus ». L'écriture et le vêtement, le *textus*, recouvrent entièrement le corps. Ils se font seconde peau, enveloppe charnelle. Le tissage est employé comme métaphore pour parler de la poésie elle-même, réactualisant les poètes Pindare et Bacchylide, qui furent parmi les premiers en Grèce à désigner

¹ Rappelons que l'écriture delaumienne joue sans cesse avec l'idée d'une double voix, d'un double discours, d'une double narration à l'intérieur d'un texte qui peut tout aussi bien se lire comme une unité narrative.

² Là encore, le travail delaumien se rapproche des Maires.

³ Voir Marella NAPPI, « Texte et tissage dans l'épopée homérique : Hélène et Pénélope au miroir du poète ? », in Françoise BORT et Valérie DUPONT (dir.), *Texte, texture, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Presses Universitaires, 2013, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

l'activité poétique par la métaphore du tissage, comme le rappelle Jesper Svenbro¹. Une des particularités de la poésie chorale est d'être composée pour des occasions publiques afin de glorifier une personne héroïque, de préserver sa mémoire et d'empêcher qu'elle ne sombre dans l'oubli. Le poème de Delaume semble donc chanter les louanges, ici, non pas d'un héros ou d'une héroïne, mais plutôt d'une anti-héroïne luttant pour sa propre sauvegarde. À la manière des poètes choraux qui effectuaient des *tissages poétiques*, Delaume devient tisserande : les lectures des poèmes – celles de Delaume, de Dévastée ou encore des lecteurs – retissent le texte en le rendant dynamique, puisqu'elles l'ouvrent sur plusieurs trames possibles.

V.3.2.2. *Quand le texte devient tissu, littéralement*

L'analogie texte/textile se poursuit et se matérialise jusqu'à la cocreation d'une collection vestimentaire incluse dans le cycle *Perceptions* (fig. 64). On retrouve sur les habits les impressions des dessins, des motifs et de certains poèmes, présents dans *Perceptions*. La parenté entre le texte, le textile et le tissage, est traitée dans maints ouvrages et discours théoriques et poétiques créant un continuum entre le texte (écrit ou oral²) et le vêtement. Delaume réactualise la métaphore du tissage qu'employaient les poètes grecs³ pour évoquer leur activité d'écriture. Dans l'imaginaire grec, la métaphore du tissage correspondait à un large spectre allant de la confection d'habits à l'écriture poétique, en passant par la représentation d'une féminité essentialisante, rapprochée de la figure de l'araignée qui tisse sa toile⁴.

Le jeu analogique s'opère alors entre l'impression sur papier et celle sur tissu. Cette double⁵ impression interroge, si l'on en croit l'étymologie, renvoyant à la notion d'empreinte laissée sur une surface. *Perceptions* laisse donc des traces, la marque, non seulement d'une collaboration, mais surtout d'une intimité dévoilée, mise à nue par le biais de la poésie et de sa charge mortifère, tout en invitant à recouvrir le corps puisqu'elle se fait étoffe à porter. Ce qui importe ici est de bien saisir ces origines étymologiques et sens premiers que semble se réapproprier Chloé Delaume, qui accorde une place majeure à la mythologie dans ses œuvres. Là encore, le lien texte/textile, le tissage de mots et d'étoffes, se lit à la lueur de la cohérence de l'œuvre dans son entièreté, déployant sans cesse de nouvelles stratégies de lecture et

¹ Voir Jesper SVENBRO, « Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine », in Odile Blanco, *Textes et textiles du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, 2008, p. 22.

² Voir Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; *L'Écriture et la différence*, Paris, P.U.F., 1967 ; *La Dissémination*, Paris, Éditions Le Seuil, 1972.

³ Voir Homère, par exemple, qui tressait et tissait ses poésies.

⁴ Voir Arachné qui offre un lien entre le tissage et l'essentialisation doublée d'une animalisation du féminin.

⁵ Double a minima, puisqu'elle est un livre avant d'être une collection vestimentaire.

d'écriture. Dès lors, l'on passe de l'impression – au sens de laisser une empreinte – à la perception, c'est-à-dire à l'action de saisir, de connaître. La dimension corporelle, dans ce travail, chemine d'un dénudement métaphorique (désincorporation) à la réception d'un corps ou d'une substance dans le but de se réincorporer.

Dans le long poème delaumien (fig. 64) la narratrice semble chanter et tisser en même temps, ce qui établit de facto une correspondance entre ces deux actions. Alors que, au sein de l'*Illiade* et l'*Odyssée*, le tissage est présenté comme une modalité du chant relevant du féminin¹ – conjonction également présente dans les contes attribuant aux femmes les traits de princesse ou de nymphe² – Delaume renverse cette acception pour passer, une fois de plus, d'une figure féminine à une posture féministe. Le tissage poétique prend alors un sens pluriel : la métaphore associant tissage et poésie, filée par l'écrivaine tout au long du poème, se colore de touches épiques, lyriques et tragiques.

V.3.2.3. Se vêtir du texte

Alors qu'elle participe à la confection des robes en soie de Dévastée pour la collection printemps-été 2013, Delaume revêt également le nom de la marque. En mettant en scène ses écrits, qu'elle tisse sur les étoffes, elle opère une mise en abyme ; la marque Dévastée devient un personnage, un double delaumien, une autre identité, par laquelle Delaume accède à la fonction d'autrice tragique. Dès lors, Dévastée, en tant que personnification, produit un effet métaphorique : l'art du textile prend alors une valeur littéraire. La métaphore du tissage intéresse l'écrivaine pour sa portée visuelle :

¹ Marella Nappi écrit : « Dans les épopées homériques, le verbe “tisser”, qu'il soit utilisé dans un sens métaphorique ou littéral, implique donc une division des rôles masculin et féminin : les hommes sont généralement exclus du tissage littéral et les femmes du tissage métaphorique. Pourtant, parmi les femmes qui tissent, il en est deux qui remplissent par là même une fonction narrative fondamentale dans la poétique de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* : il s'agit, respectivement, d'Hélène et de Pénélope. Les deux personnages principaux des poèmes homériques sont étroitement liés à l'activité du tissage et montrent la richesse symbolique du lien qui s'établit, dans la pensée grecque, entre tissage et activité poétique ». Marella NAPPI, « Texte et tissage dans l'épopée homérique », art. cit.

² Voir Jacqueline ASSAËL, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », in *Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n° 6, 2002, p. 145-168.



Figure 64 : Dévastée, série *Perceptions* avec Chloé Delaume, Collection Printemps/Été 2013.

Cette allégorisation de Dévastée qui en fait une sorte de nouvelle figure mythologique, redouble et confirme la dimension tragique déjà contenue dans le nom de la marque. La robe sur laquelle est imprimé l'un des poèmes de Delaume permet de matérialiser les sonorités et de donner – au moment du défilé de la collection – un spectacle de la souffrance. Il est écrit : « Probablement, ici. Ici, derrière la dalle. C'est là que l'horizon se brise en pointillé. Ici est le réel. Un réel parmi d'autres. Il est possible qu'un jour ses contours s'évanouissent » (ce poème est également celui qui clôture l'ouvrage *Perceptions*). Par le passage de l'impression papier à l'impression textile, Delaume produit l'écho de ses mots au travers des fibres tissées. La robe acquiert les qualités d'un tissu sonore composé de mots et d'images entrelacés. La robe étant en soie, il est tentant d'en conclure que l'écrivaine joue à nouveau avec l'image du papillon¹.

La figure de la poétesse tisserande qu'incarne Delaume déploie ce qui se trouvait en germe dans la poésie d'Homère, à savoir la manifestation du texte en train de se faire. Le textile apparaît comme un support de textes, à la fois illisibles – lorsque les vêtements sont imprimés de motifs – et lisibles – pour les habits donnant à voir des poèmes ou encore le titre du livre. Les messages se muent par là même en codes à déchiffrer car, au-delà de ce qu'ils donnent à lire, ils permettent d'identifier les cocréateurs de *Perceptions*. De plus, la différence opérée entre le matériau initial (le livre) et le tissu tend à disparaître au moment où l'habit devient une pièce artistique. Dès lors, la réalisation textile fait œuvre à part entière. L'on est donc amenée à se questionner : comment comprendre la signification du terme *texte* dans la création delaumienne. Selon Henry Daniels², les auteurs, de manière générale, *font* des textes, en ce sens qu'ils les charpentent et les modèlent. Dès lors, la collection textile permet à Delaume de devenir artisane et tisserande.

Il nous semble que la collection est pensée comme une zone de transfert entre le texte et la mort résultant d'une volonté de donner vie à une forme à revêtir et à habiter, afin que la poésie hante les corps et les esprits. La collection, parce que les habits sont finis, réalisés, fabriqués en série, puis portés, confère aux poèmes une dimension transmédiale. La quête mystique développée à travers la poésie et les œuvres de Dévastée modèle une sorte d'œuvre idéale. L'ensemble questionne l'architecture poétique : les poèmes et les dessins de l'ouvrage participent à une structure globale, faisant de l'œuvre une pièce organique.

¹ Voir chapitre IV.

² Voir Henry DANIELS, « *And all I ask is a merry yarn : Les auteurs font-ils des textes ?* », in Françoise BORT et Valérie DUPONT (dir.), *Texte, texture, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Presses Universitaires, 2013.

V.3.3. Les poèmes-tissus de Delaume

L'esthétique de l'évanescence présente dans les textes est rappelée par les habits. Le tissu est aussi la métaphore de ce vide des pages blanches que l'on rencontre dans *Perceptions*. La légèreté de la soie contraste avec la gravité du poème. Delaume n'a pas seulement revivifié le lien du texte au tissu ; avec cette collection et le texte dans lequel elle personnifie une veste de Dévastée, elle a créé un modèle poétique singulier que nous qualifierons de « *poème-tissu* », empruntant l'expression à Béatrice Duchateau.

V.3.3.1. Une filiation avec les arts plastiques

Les poèmes-tissus delaumiens se lisent également comme des traces mémorielles de l'écrivaine, des marques d'un passé dévasté et dévastateur. Les poèmes-tissus donnent à voir des images personnelles de l'écrivaine, tout en convoquant ses propres vécus corporels. La réalisation de ces habits est ancrée dans la matérialité, et le fait de les revêtir symbolise un passage – peut-être que, là encore, Delaume passe, d'une certaine manière, de l'autre côté du miroir, en ce qu'elle franchit une frontière entre la création et l'incarnation. À la manière de l'artiste Lygia Clark (fig. 65), Delaume utilise le vêtement comme un déclencheur de souvenirs dont le but est d'explorer l'intime et la subjectivité :



Figure 65 : Lygia CLARK, *The I and the You Clothing-Body-Clothing Series*, 1967.

L'on se demande en effet dans quelle mesure le travail de couture peut être lu comme un héritage des travaux plasticiens des artistes féministes qui utilisaient notamment cette technique en tant que métaphore de la sexualité, de la sexualisation et du genre : le mouvement féministe des années 1970 a en effet permis de rendre visible le travail du textile et de le revaloriser tout en l'insérant dans le domaine de l'art contemporain¹. Héritière et prolongatrice de ces pratiques, Delaume charge le tissu d'un sens propre et personnel en lien avec sa situation sociale, mais aussi : elle englobe dans un même mouvement le personnel – en interrogeant sa subjectivité, sa quête d'identité et son passé – et le collectif – par le vêtement, lieu tout d'abord féminin, et ensuite féministe depuis que le champ de l'art contemporain se l'est approprié. Ainsi, confectionner des habits pour les revêtir relève de la performance et du travail performatif, ce qui entraîne le questionnement de la perception sociale du tissu, qui conditionne les corps.

V.3.3.2. *Le vêtement incarné*

La collaboration de Delaume avec *Dévastée* cristallise un questionnement identitaire : chez Delaume, le vêtement opère comme un supplément – au sens derridien du terme² – d'identité dont l'origine est à chercher dans le corps, et permet de représenter l'infigurable. Le corps et son habit se comprennent dans un seul mouvement : l'habit est son corps. Le qualificatif *dévastée*, au-delà d'être visibilisé, travaillé et *encorporé*, est esthétisé par le vêtement qui agit comme une parure, un ornement. L'esthétisme lugubre (lié à l'idée d'une chose ou d'un être qui a été détruit ou gravement endommagé) répond à la représentation corporelle qui n'est alors plus uniquement littéraire, mais également matérielle. Dès lors, le vêtement est un double, un personnage incarné. Plus qu'une analogie avec le corps ou une métonymie, la collection de vêtements delaumiens se veut un miroir, une doublure, voir une scission de soi.

La puissance du vêtement procède, dans l'œuvre delaumienne, de sa force allégorique et de sa dimension performative. L'allégorie de *Dévastée* s'inscrit dans l'histoire personnelle de l'écrivaine. Delaume questionne les différents moyens qui lui sont accessibles (écriture,

¹ Voir Julie CRENN, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, thèse sous la direction de Bernard Lafargue, Université Bordeaux 3, 2012.

² Le supplément chez Derrida est un terme indécidable, en ce sens qu'il confère divers sens de son usage ordinaire. Le supplément est à la fois ce qui s'ajoute et ce qui remplace (ce qui supplée). Alors que le verbe *suppléer* existe mais que le verbe *supplémenter* n'existe pas, Derrida charge sémantiquement le mot supplément de cette double connotation. Voir Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967. Le vêtement delaumien est donc à la fois supplément et suppléant : il devient un média en plus, il s'ajoute à l'écriture et il peut suppléer le corps, s'imposer comme une nouvelle peau, une identité, et finalement en faire l'allégorie de la dévastation.

performance, stylisme) pour traduire son expérience personnelle. Les propos de l'artiste Marie-Ange Guillemot entrent alors en résonance avec le travail textile de l'écrivaine. Elle dit : « Les authentiques vêtements des victimes, sont des “articles” qui ont survécu à la destruction du corps ; [...] ils ne sont pas une représentation du passé [...]. Une absence permanente, non récupérable, est inscrite sur le vêtement¹ ». La collection d'habits permet à l'écrivaine de questionner le rapport à son corps, d'indiquer une forme de destruction, de confectionner une trace matérielle permettant de recouvrir la peau tout en portant sa propre subjectivité à même son corps. Marie-Ange Guillemot poursuit : « Les vêtements ont conservé les traces d'une expérience qui ne pouvait être reconstituée mais qui, je le sens, doit être transmise² ». Delaume explore les différents rapports au corps, en prenant comme point de départ son histoire personnelle dans le but de travailler à l'élaboration d'une dimension méta-corporelle et méta-subjective. Ainsi, la mémoire est, chez l'écrivaine, avant tout corporelle. L'on peut donc dire que le vêtement devient le *tombeau* du *corps* (le *sema* du *soma*) puisque la marque, Dévastée, s'entend dorénavant comme une épitaphe³.

V.3.3.3. Chloé Delaume, *fashion icon*

D'autres créateurs et créatrices s'inspirent de l'œuvre de Delaume, sans que celle-ci ne prenne part à la confection, comme la jeune styliste Laura Arbault, qui a réalisé en 2022 une série de vêtements inspirée de l'ouvrage *Les Sorcières de la République* (fig. 66). Elle utilise la maille en vue d'une déconstruction des stéréotypes de genre et imagine qu'en 2062 (année de narration de l'ouvrage delaumien) les normes seront alors devenues désuètes. La styliste crée une panoplie pour trois personnages qui sont la Sibylle, Aphrodite et Hestia, elle écrit :

Sibylle. Une robe à cagoule tricotée en nylon noir et blanc. Le jacquard tricoté représente un motif de cage d'escalier rococo en fer forgé. Par-dessus, une cage thoracique de nylon noir tricotée en maille tubulaire et une coiffe funeste en perles noires à têtes de mort.

Aphrodite. Un sac de perles rose en forme de cœur. Des échantillons de maille smockée. Une maille pointelle fuchsia dessine des cœurs.

¹ Geneviève Besse-HOUDENT, « Marie-Ange Guillemot : le vêtement, figure de la métamorphose », in *Texte, texture, textile, op. cit.*, p. 174.

² *Ibid.*

³ Finalement, le vêtement est une sorte d'objet relationnel, entretenant d'abord le lien de Delaume à elle-même, ensuite entre l'écrivaine et le duo de designers, mais aussi entre les créateurs et le public, les modèles puis les acheteurs. Le vêtement est tout à la fois objet intime et collectif, élément de vie et de mort, oscillant entre mémoire personnelle et contamination du corps d'autrui.

Hestia. Un caniche tricoté sur un fond de carreaux Vichy noir et violet. Un fil douDou imitation velours, des bords côtes.¹

De la stylistique au stylisme il n’y a qu’un pas : du style littéraire au style vestimentaire, texte et tissu sont inéluctablement entremêlés. Habiter le corps se fait donc par l’habit :



Figure 66 : À gauche, plusieurs modèles de la collection *Les Sorcières de la République* de la styliste Laura Arbault, 2022 (du plus près au plus éloigné : première tenue d’Aphrodite, tenue de La Sibylle, tenue d’Hestia, deuxième tenue d’Aphrodite, troisième tenue d’Aphrodite) ; à droite, tenue de La Sibylle.

*

Finalement, le vêtement est une sorte d’objet relationnel, entretenant d’abord le lien de Delaume à elle-même, ensuite entre l’écrivaine et le duo de designers, mais aussi entre les créateurs et le public, les modèles puis les acheteurs. Le vêtement est tout à la fois objet intime et collectif, élément de vie et de mort, oscillant entre mémoire personnelle et contamination du corps d’autrui. La collaboration entre Dévastée et Delaume offre – tout en jouant avec le procédé – un devenir-image de l’écriture. Le processus advient par un détournement tant du dessin que du texte. Le corps-laboratoire ne cesse de se renouveler et, par son renouvellement, d’agrandir ses horizons. Le devenir-image de l’écriture accroît l’intérêt d’une représentation de soi. Nous verrons que l’importance du visuel s’élargit à une représentation de soi au moyen de la caméra. Nous assistons à une mutation de l’image du corps à la suite de son remaniement par

¹ Laura ARBAULT, *Lacez-la bien serrée. Une panoplie du féminin en quête d’émancipation*, mémoire de DSAA Mode Collection, École Duperré Paris, 2022, p. 143.

les arts écraniques¹. Notre hypothèse est que le nouveau cycle annoncé en 2013 par l'écrivaine préfigure sa volonté de réaliser des œuvres cinématographiques. En effet, à partir de 2014, l'autrice se lance dans l'écriture scénaristique, et un premier court métrage est réalisé. D'un devenir-image de l'écriture, nous passons à la réalisation de l'écriture imagée. Une autre écriture, scénaristique, commence donc à s'imposer au sein du travail delaumien. Nous poursuivons notre analyse en empruntant cette voie.

¹ Concernant l'expression et la transformation à l'œuvre de l'art questionnant la société écranique, nous renvoyons, entre autres, à plusieurs essais : Divina FRAU-MEIGS, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011 ; Carole NOSELLA, *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement*, sous la direction de Christine BUIGNET, Université Toulouse 2, soutenue en 2016 ; Ariane THEZE, *Le Corps à l'écran. La mutation de l'image du corps par l'art écranique*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 2006 ; Stéphane VIAL, *L'Être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris, PUF, 2013.

Chapitre VI. Formes intermédiaires

À partir de 2014, Chloé Delaume élargit son champ d'activité en explorant le domaine cinématographique. Elle réalise un premier court-métrage de douze minutes, *La Contribution*, qui marque le début d'un travail d'écriture scénaristique. Depuis lors, elle a écrit trois *scenari* de longs-métrages (*Mémoréa* en 2019, *Les Contribuants* en 2020 et *Trois cœurs et des canines* en 2021) ainsi qu'un second court-métrage (*Phallers*, en 2022, qui se transformera finalement en un ouvrage dont la publication est attendue pour 2024¹). En outre, elle a travaillé également sur une courte comédie musicale (*La mort a fait un burnout*, 2022-2023). Toutefois, aucun *scenario* de long-métrage n'a été réalisé. Depuis 2020, elle exprime son souhait d'adapter son ouvrage *Le Cœur synthétique* au cinéma, et démarche afin de réaliser ce projet². Dans ce chapitre, nous examinerons les trois *scenari* de longs-métrages écrits par Delaume, s'inscrivant tous dans le cinéma de genre, ainsi que les notes d'intentions accompagnant les tapuscrits ni publiés ni réalisés.

Notre postulat est que la création scénaristique delaumienne est révélatrice d'un état ambigu chez l'écrivaine : d'une part le *scenario* en tant que support est un objet d'entre-deux puisqu'il est destiné à devenir images et sons ; d'autre part les figures auxquelles a recours Delaume (cyborg, zombie, vampire) sont des figures intermédiaires du fait de leur statut. Nous apporterons un éclairage sur la production scénaristique de Chloé Delaume en interrogeant les formes, les figures et cette zone intermédiaire (qui reflèterait finalement l'identité de l'écrivaine) qui naviguent dans et hors de l'humanité, entre le milieu et la marge, *in fine* dans l'entre-deux dans lequel l'écrivaine se situe en allant puiser son inspiration scénaristique du

¹ L'adaptation, par Chloé Delaume, de son propre *scenario Phallers*, en performance et en bande-dessinée, est attendue pour 2024-2025.

² Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

côté du cinéma de genre oscillant entre *mockbuster*¹, série B et série Z². Nous verrons en quoi cet état ambigu est éminemment politique et en quoi il montre que l’auteurice a besoin de se créer par la fiction (qui plus est par des figures échappant aux normes spatio-temporelles). Nous verrons alors que la représentation corporelle n’est peut-être ni celle de Nathalie Dalain ni celle de Chloé Delaume mais qu’elle est toujours et déjà celle du père.

Nous proposerons une analyse en deux temps³. Premièrement, nous élaborerons une réflexion sur les formes intermédiaires. Nous interrogerons alors la notion même de *scenario*, avant de prêter attention à l’intertextualité à laquelle recourt Delaume et à l’intermédialité présente dans ses *scenari* qui contribuent eux-mêmes à rendre le travail de l’écrivaine intermédial. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux figures intermédiaires utilisées par l’auteurice dans ses trois *scenari* : le vampire, le cyborg et le zombie. Nous concluons sur l’état d’entre-deux et son potentiel de contestation en mettant en lumière les enjeux libertaires qu’ils véhiculent, en s’intéressant à la marge et au queer.

VI.1. Des espaces intermédiaires

Que ce soit les *scenari* ou le cinéma de genre, ces médiums questionnent l’intertextualité et l’intermédialité. Nous allons voir comment.

¹ Les *mockbusters* tournent en dérision les *blockbusters* tout en imitant leurs codes sans avoir leurs moyens de production.

² Entre les années 1930 et 1950, le système de production cinématographique hollywoodien projetait dans les salles des doubles programmes : le *B Picture* et le *A Picture*. L’expression « série B » est d’origine française mais elle s’inspire des films qui étaient projetés en première partie des soirées cinématographiques américaines (en première partie du double programme). Quant à la série Z elle trouve son origine dans la critique française virulente pour désigner le degré zéro du cinéma.

³ Puisque les *scenari* de Chloé Delaume – qu’elle a eu la gentillesse de nous confier sous réserve de ne pas les diffuser – ne sont pas accessibles aux lecteurs, nous invitons à la lecture de leur synopsis, placé en annexe, afin de contextualiser notre propos.

VI.1.1. Qu'est-ce qu'un scénario ?

Un *scénario* est un objet intermédiaire : un texte en devenir d'images et de son. Communément, il n'est pas destiné à la lecture, il est en devenir-cinéma. A contrario nous pouvons penser au ciné-roman, par exemple à *Hiroshima mon amour*¹ dont l'œuvre est à la fois le film d'Alain Resnais et l'ouvrage de Marguerite Duras qui se lit comme tel et qui fait œuvre à part entière. Or, Chloé Delaume ne s'inscrit pas dans le ciné-roman. Pour elle, « les *scénari* sont des outils de travail, des formes non abouties qui ne font pas littérature² ». Nous sommes dans une forme évolutive dont le but est la réalisation cinématographique. À rebours de Duras ou encore d'Alain Robbe-Grillet (pensons par exemple à son ouvrage *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*³) qui font précéder leur ciné-roman d'un synopsis, les *scénari* delaumiens ne sont pas destinés à la publication.

Marie-Thérèse Journot explique : « De l'italien *scénario* qui définit décor, le *scénario* d'un film est le canevas rédigé des épisodes du film, avec parfois une ébauche des dialogues, et qui ne donne pas, ou peu, d'indications techniques (ce sera le rôle du découpage)⁴ ». Les *scénari* delaumiens sont constitués en majorité de dialogues et de quelques didascalies. Si nous ne savons pas qu'il s'agit d'un *scénario*, nous pourrions croire que nous lisons une pièce de théâtre. Cette méthode n'échappe pas spécialement aux traditions scénaristiques, bien que nous puissions également rencontrer des procédés divergents : peu de dialogues et beaucoup de descriptions (dans ce cas, la forme du scénario semble se rapprocher de celle du roman). En outre, les *scénari* delaumiens ne tendent ni vers le script ni vers le synopsis, aucune indication de découpage n'est présente, ils ne renseignent aucunement sur les techniques cinématographiques, tels que les plans et les effets de montage. Delaume a une approche plutôt dramaturgique du *scénario*, ce qui n'est pas très étonnant au regard de sa pratique d'écriture, quand on songe aux quelques pièces de théâtre qu'elle a écrites.

¹ Marguerite DURAS (scénariste), *Hiroshima mon amour*, Paris, Éditions Gallimard, 1960 ; Alain RESNAIS (réalisateur), *Hiroshima mon amour*, Pathé Overseas Productions, 91min, 1959.

² Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

³ Alain ROBBE-GRILLET, *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

⁴ Marie-Thérèse JOURNOT, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 2002.

VI.1.1.1. Structure scénaristique des scenari delaumiens

Il nous apparaît que les *scenari* delaumiens répondent à différentes structures scénaristiques. *Mémoréa* et *Trois cœurs et des canines* correspondent à la structure ternaire mise en évidence par Syd Field qui se base sur des *scenari* d'environ cent vingt pages (longueur à laquelle répondent environ les *scenari* delaumiens). Dominique Parent-Altier¹ en résume le modèle sous cette forme :

Début	Milieu	Fin
Acte I	Acte II	Acte III
Exposition	Conflit	Résolution/dénouement
Développement	Confrontation-crise	Clôture
Nœud dramatique	Nœud dramatique	
p. 1-30	p. 30-90	p. 90-120

Le premier acte contient les informations initiales, il cadre l'ambiance générale en fournissant les éléments nécessaires afin de susciter l'attention. Le nœud dramatique fait basculer dans le deuxième acte, qui est le plus long et dans lequel s'élaborent les péripéties, les conflits, etc. Quant au troisième acte il correspond au climax de l'intrigue et offre les résolutions. Par exemple :

- Dans *Mémoréa*, l'exposition s'ouvre sur un service sexuel exécuté par Anna tout en donnant de l'importance aux lentilles connectées qui contrôlent son taux d'unités. L'acte II contient plusieurs événements qui ont lieu en parallèle et non les uns à la suite des autres, les éléments déclencheurs sont la consommation des cristaux mémoriels, les attentats du Cercle des Aiguilleurs et la découverte d'Anna de ses origines. L'acte III, lui, est relativement court et se termine de manière dramatique : après le suicide de son amie Forrestine, Anna efface volontairement l'intégralité de sa mémoire et est en état de léthargie.
- Dans *Trois cœurs et des canines*, l'exposition installe le couple Diane et Maxime chez eux en train de jouer en immersion à « Arcadia ». L'acte II bascule avec la rencontre de Xanaé. S'en suivront les rebondissements, d'abord leur coup de foudre amical avant la

¹ Dominique PARENT-ALTIER, *Approche du scénario*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014, p. 89.

réunion amoureuse à trois, l'invention de leur propre jeu vidéo, la découverte de sa nature en tant que vampire, les questionnements qui en émanent, les doutes avec l'intrusion du vampire Patrick, les deux batailles (dans le style des *mockbusters*, jouant avec les codes des super-héros) : l'une entre les deux vampires Xanaé et Patrick, la seconde lorsqu'il convient de ramener Diane dans le monde réel, puisqu'elle est prisonnière dans le monde virtuel d'Arcadia. Quant à l'acte III il répond à un *happy end* : le troupe décide de continuer ensemble, Diane et Maxime choisissent de se transformer en vampire.

Le *scenario Les Contribuants* change de genre cinématographique au cours de l'intrigue – il rappelle la structure du film *Une nuit en enfer* (1996) de Robert Rodriguez. Pour cela il correspond à la structure en huit actes développée par Linda Seger, dont l'articulation s'intéresse davantage à l'intrigue qu'au personnage principal. Dominique Parent-Altier¹ le résume de cette façon : 1. Exposition / 2. Développement de l'Acte I / 3. Premier nœud dramatique / 4. Début de l'acte II / 5. Point médian du film / 6. Second nœud dramatique / 7. Apogée / 8. Résolution.

- Dans *Les Contribuants*, l'exposition montre Alice et Axel à leur domicile fêtant l'anniversaire de celle-ci, en insistant sur le caractère exceptionnel de ses cadeaux qui sont des fruits et des légumes et sur son inquiétude d'avoir trente ans lors de l'année du tirage au sort mondial. Le premier nœud dramatique correspond au tirage au sort de la France : tous les habitants d'exactly trente ans vont être tués. Les péripéties correspondent à la surveillance d'Alice, à son puçage, à la peur de son exécution, puis à son évasion. En somme, l'acte I contient en lui-même tous les jalons d'un film de science-fiction à part entière. L'acte II correspond au basculement d'un genre cinématographique à un autre : au milieu du *scenario* on passe de la science-fiction au film de zombie se situant entre l'horreur et le fantastique. Dès lors, l'acte II devient en soit une intrigue à part entière : nous changeons de lieu, de la petite ville initiale et de son laboratoire nous arrivons dans une ferme, une zone reculée et militarisée, en pleine attaque zombies, second nœud dramatique. L'apogée correspond à la morsure et à la dégénérescence d'Alice. Quant à la résolution, elle se rapproche d'un *semi-happy end* : la formule de Régénératine, qui n'est pas fonctionnelle durant toute la narration, finit par être stabilisée. Mais la potion ne parvient pas pour autant à régénérer les zombies ni à les retransformer en humain. Elle stoppe néanmoins leur dégénérescence et évite une

¹ *Ibid.* p. 95.

plus large contamination, puisqu'elle rend les zombies inoffensifs. Cependant Alice verra sa peau et son corps continuer de se déliter. En termes d'intrigue, le *scenario* n'est donc pas très original. Que pouvons-nous en déduire ?

Le problème majeur qui se pose est comment aborder l'analyse d'un texte au statut intermédiaire, car d'une part les dialogues sont peut-être le seul élément stable en termes de stylistique, et d'autre part le texte est un devenir d'images et de sons. Peut-on alors recourir à des moyens d'analyse traditionnels appliqués aux genres littéraires ou dramaturgiques ? Pour Jacqueline Van Nypelseer¹, la réponse est ambiguë : d'un certain côté oui car rien ne s'y oppose, l'analyse fonctionne, mais d'un autre non car il ne faut pas perdre de vue que le *scenario* est un outil de travail et non une forme achevée, il en résulte donc l'absence de certains procédés narratifs. Des différences émergent alors : le *scenario* est un discours impersonnel objectif et omniscient. Le narrateur n'a pas accès aux pensées des personnages et le récit est basé sur une focalisation externe. Devons-nous attendre ou non des *scenari* delaumiens la même chose que ses romans ? Est-ce que Delaume fait, dit, développe des choses différentes scénaristiquement ? Ou essaie-t-elle de transposer des éléments de ses romans au cinéma ? Ou encore fait-elle du théâtre ? Ou est-ce dans un but purement professionnel et lucratif ?

VI.1.1.2. Comment lire un scenario ?

Delaume se réfère toujours à une même méthode pour ses constructions scénaristiques : les noms des personnages sont en gras et leur dialogue suit de manière centrée sur la page, les didascalies qui indiquent les émotions des personnages sont en italiques, tandis que celles qui contextualisent ou indiquent les ambiances sont alignées sur la gauche. Prenons pour exemple la scène d'ouverture des *Contribuants* :

1. INT. SALON CHEZ ALICE ET AXEL – NUIT

Musique électro-lounge.

Les restes d'un grand gâteau maison au chocolat, piqué d'une bougie en forme du chiffre 30, légèrement fondue, sont posés sur une table qui tient lieu de buffet.

Il y a une dizaine de personnes, joyeuses et apprêtées, entre 25 et 40 ans.

Les silhouettes sont très structurées, larges épauettes, tailles fines, chignons hauts.

Le salon est ultra design, de taille modeste, avec un clavier de synthétiseur dans un coin, droit, posé contre le mur.

La lumière électrique est pauvre, il y a peu d'ampoules et parfois la lumière vacille, l'ambiance est soutenue par des bougies.

Une jeune femme grignote des lombrics lyophilisés, une autre, rousse, au chignon très haut, plonge sa main dans un saladier rempli de sauterelles grillées que lui présente AXEL (35 ans, grand brun métis, sportif, l'air sympathique).

¹ Jacqueline VAN NYPELSEER, « La littérature de scénario », in *Cinémas*, vol.2, n°1, 1991, p. 93-119.

AXEL, avec une pointe de fierté
Elles viennent directement des Cévennes.

LA FILLE ROUSSE, à mi-voix, jetant un coup d'œil de l'autre côté de la pièce
Ça se passe pas si mal...

AXEL, avec un sourire triste
On fait tous ce qu'on peut.

Dans le canapé, deux garçons sortent un inhalateur de leur poche, aspirent une grande bouffée, puis se détendent ostensiblement.

Par la fenêtre, on aperçoit la ville de nuit : les tours sont hautes et nombreuses, l'éclairage faible.

Sur un fauteuil, il y a une veste en lapin, du parfum, une bouteille de vin et une trousse en fourrure blanche.

Debout à côté du fauteuil, ALICE (petite brune, les cheveux aux épaules, 30 ans, frêle mais tonique), en robe de soirée dos nu, déballe ses cadeaux posés sur la table basse, entourée par ses amis, tous plus attentionnés les uns que les autres.

Alice est souriante, mais on sent que quelque chose la préoccupe, elle est un peu fébrile.

Elle est assistée par VINCENT (grand échalas maigrichon, allure de geek), qui, assis en tailleur devant la table basse, récupère les papiers, les lisse et les plie.

Sur la table basse, il reste quelques paquets, Alice saisit une boîte rectangulaire, vert clair, enrubannée.

VINCENT

C'est de ma part et celle du labo...¹

Nous sommes frappés par la présentation et la conception de l'organisation du texte et de ses nombreux sauts de lignes. Les *scenari* delaumiens adoptent une forme différente de celle par exemple du *Chant du Monde* de Jean Giono dont l'organisation se fait en deux colonnes : sur la gauche les didascalies et sur la droite les dialogues. Delaume ne fait pas appel à un vocabulaire technique et spécifique issu du cinéma. Son *scenario* ne ressemble pas par exemple à celui de F. Scott Fitzgerald dans *Trois Camarades* (il ne fait pas mention de *cut* ou de *dissolve*). Parce qu'il s'agit de la scène d'ouverture, les didascalies sont plus nombreuses que dans la suite du *scenario*, or Delaume ne s'en saisit pas pour autant pour faire de la poésie en prose. Nous ne sommes pas non plus dans une forme de *scenario* tel qu'Ingmar Bergman l'a élaboré dans *Cris et Chuchotements*. La forme théâtrale que confère Delaume à ses *scenari*, par la présence de nombreux dialogues, est héritière des *scenari* anglo-saxons.

L'extrait présenté montre également à quel point le *scenario* indique autant une mise en son (exemple : « la musique électro-lounge ») qu'une mise en images (par exemple : « La lumière électrique est pauvre, il y a peu d'ampoules et parfois la lumière vacille, l'ambiance est soutenue par des bougies »). Dès lors, l'écriture même du *scenario* est garante d'une mise en

¹ DELAUME, *Les Contribuants*, op. cit., p. 2.

scène, elle indique le futur du texte c'est-à-dire sa réalisation filmique. Selon la formule d'Isabelle Raynauld : « Chaque mot est porteur de sens et choisi en fonction de sa capacité à devenir matière (visuelle, sonore, émotion, etc.) à l'écran¹ ».

Le *scenario*, en tant qu'objet intermédiaire, connaît donc des mouvements, des aménagements, des transformations selon les diverses approches. Concernant l'écriture scénaristique delaumienne, au vu des trois *scenari* qui suivent la même construction, on ne peut que penser que l'écrivaine s'inscrit dans une approche plus traditionnelle et dramaturgique du *scenario*. Ce qui signifie qu'a priori ses *scenari* ne seront pas publiés puisqu'ils sont initialement destinés au cinéma. Ils ne s'adressent pas à des lecteurs, ils sont régis par un principe de performativité (des mots), c'est-à-dire qu'ils ont une capacité de matérialisation audiovisuelle. En somme, bien que l'approche delaumienne du *scenario* soit proche du théâtre, elle est néanmoins destinée à permettre un film. Comme l'explique Isabelle Raynauld : « le *scenario* est intrinsèquement indissociable du film comme monde possible² ». S'inscrivant dans le cinéma de genre, il convient de déterminer les genres dans lesquels s'inscrit la scénariste avant de réfléchir sur l'intertextualité qu'elle met en place.

VI.1.2. Des genres cinématographiques au cinéma de genre

Les *scenari* delaumiens sont tous trois ancrés dans le cinéma de genre, que ce soit la science-fiction, le film de série Z ou le fantastique. Le genre cinématographique est une notion centrale dans la production du cinéma, qui permet tout à la fois de présenter en quelques mots un film, de le classer, mais aussi de l'inscrire dans une historicité, dans un héritage cinématographique, chaque genre ayant ses codes. Les divers genres cinématographiques – que nous pensons en fonction de ce qui oppose le cinéma de genre et le cinéma d'auteur – témoignent d'approches, d'idéologies et d'historicité différentes. Les divergences sont également liées aux questions économiques, aux moyens de production, à la notion de réception ainsi qu'aux questions intersectionnelles (de sexe, de genre, de classe et de race). Nous verrons comment, dans le cas de Delaume, s'intéresser au cinéma en venant de la littérature la place à la marge et dans une économie intermédiaire. Alors que son court-métrage *La Contribution* a été produit par Canal+, ses *scenari* sont déposés chez et conservés par Capricci. Bien que cette

¹ Isabelle RAYNAULD, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Éditions Armand Colin, 2019, p. 33.

² *Ibid.*, p. 22.

maison de production soit connue, elle appartient à une économie qui se situe entre la marge et le centre. Là encore, la notion d'intermédiaire est révélée par cette maison de production singulière. Capricci est littéralement une maison de l'entre-deux, elle est à la fois une maison d'édition et une maison de production dont les œuvres présentées, tout autant textuelles que cinématographiques, sont marquées par une intermédialité certaine¹.

Chloé Delaume se situe dans cet espace dessiné par Capricci auquel on peut d'ailleurs rajouter Le Fresnoy. Ces maisons de production ont beau être dans le système, elles le regardent par la marge. Que nous pensions à des cinéastes tels que Bertrand Mandico, Alexis Langlois, Yann Gonzalez, Gaspard Noé ou encore Caroline Poggi & Jonathan Vinel, Chloé Delaume s'inscrit dans cet espace d'entre-deux, dans une économie du cinéma du centre avec une vague particulière. Bien que Delaume ne soit pas encore intégrée au système de réalisation, on peut présupposer que lorsque ce sera le cas elle s'inscrira dans cette constellation de cinéastes.

VI.1.2.1. Comment définir le genre cinématographique ?

Raphaëlle Moine écrit : « On peut, en première approche, partir de nos usages quotidiens de la notion de genre : une catégorie empirique, servant à nommer, distinguer et classer des œuvres, et censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles² ». En reconnaissant la catégorie générique d'un *scenario* ou d'un film, le lecteur, spectateur, critique, etc., attribue une identité au film. En partageant un savoir culturel sur la classification des films, on peut reconnaître que les trois *scenari* delaumiens appartiennent au cinéma de genre et plus spécifiquement à la science-fiction pour *Mémoréa* et au fantastique concernant *Les Contribuants* et *Trois cœurs et des canines*, qui eux-mêmes se spécialisent dans le film de zombies pour le premier et le film de vampires pour le second.

C'est bien la précision du genre cinématographique qui rend par là même caduque la catégorisation générique, puisque finalement un sous-genre se retrouve à l'intersection d'autres genres : le film de zombies par exemple est un genre au croisement du film d'horreur et du fantastique qui peut, selon son approche et son traitement, se retrouver au croisement d'autres types. Ici, spécifiquement, le *scenario Les Contribuants* peut être classé génériquement ainsi : film de genre, film de zombies, à la croisée du film de science-fiction et du fantastique traité à la manière d'une comédie horrifique répondant aux codes de série Z, c'est-à-dire d'une production cinématographique à faible budget, proche donc du *mockbuster*.

¹ Elle diffuse par exemple les films de Chantal Akerman et produit, en 2023, celui de Stephan Castang, elle promeut donc des cinéastes en marge du milieu cinématographique.

² Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008, p. 15-16.

Pour une lecture fluide et afin, d'une part de démontrer la difficulté de faire typologie et d'autre part de révéler quel *scenario* de Chloé Delaume s'inclut dans tel genre, nous recourrons – dans la suite de notre propos – à la mise entre parenthèse du titre du *scenario* lorsqu'il correspond au genre cinématographique mentionné.

Raphaëlle Moine montre que les propriétés qui visent à définir les genres cinématographiques ne sont pas établies sur des attentes similaires. À partir du moment où une comédie (*Les Contribuants*) vise à faire rire le spectateur, tandis qu'un film fantastique (*Les Contribuants* et *Trois cœurs et des canines*) introduit une dimension irréaliste, nous ne pouvons que constater que la distinction entre les deux ne repose pas sur le même plan. Le premier genre est fondé sur l'effet produit sur le spectateur tandis que le second est étayé sur son contenu. L'un répond donc à un niveau de fonction (dans le cas des *Contribuants* la fonction est perlocutoire, elle vise à influencer sur le spectateur en le faisant rire tout en éprouvant un sentiment de peur) tandis que l'autre témoigne d'un niveau sémantique (thèmes, motifs, sujets, espaces, personnages, êtres inhumains – dans le cas de Chloé Delaume : zombies et vampires). Ce ne sont donc pas les mêmes niveaux qui interviennent pour déterminer un genre. En revanche, concernant la comédie, elle peut être précisée. C'est à ce moment qu'elle comprend un niveau sémantique. Par exemple, la comédie horrifique (*Les Contribuants*) a pour but de tourner en dérision la peur. L'effet attendu est alors que les scènes d'horreur fassent rire et que l'hyperréalisme soit anéanti pour montrer la construction fictionnelle par l'image d'une imitation précaire (Delaume écrit : « il [=un zombie] se met soudainement à fondre, sa chair se change en un mélange sanguinolent, de plus en plus liquide et vert, gluant, qui coule le long du canapé¹ »). L'humour et la parodie ne visent-ils pas un autre public ?

De plus, les diverses catégories font émerger des différences d'échelles. En ce sens, la catégorie *horreur* peut se subdiviser en épouvante, *gore*, *psycho-killer*, *splatter* (*Les Contribuants*), etc. La sous-catégorie *splatter* qui signifie *éclaboussure*, et qui se caractérise par une présence de jet de sang, vise à faire de l'horreur un trait d'humour. Il est généralement attribué à George A. Romero et son film *Dawn of the Dead* (1978) le fait d'être précurseur de cette tendance. Communément, les réalisateurs – dans le cas présent la scénariste – ont conscience de révéler les effets spéciaux mis en scène. Le *scenario Les Contribuants* intègre la technique du *splatter* pour la multiplication de jets et d'explosions de sang, de fluide, de chair :

¹ DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 83.

« son cerveau gicle¹ », « le sang gicle² », « la tête à moitié éclatée³ », « la tête d'un zombie explose », « un autre a la tête arrachée », « le corps impacté, troué⁴ », « sa tête explose⁵ », « le blob qui explose⁶ ». L'ensemble des citations n'est pas sans rappeler le meurtre de la mère par le père qui se suicide par la suite, et que Chloé Delaume narre avec précision dans *Le Cri du sablier*⁷. Un autre passage est révélateur de cet usage du *splatter* : « Tous s'approchent de la table et observent, d'un air ravi, le lapin qui remue adorablement son museau. Soudain, * Scrouitch*, le lapin implose. Il y a des tripes partout. Le Docteur aide le directeur à enlever un morceau de boyau qu'il a reçu sur le visage⁸ ». Le sous-genre cinématographique permet à l'autrice de s'autofictionnaliser en déclinant et transformant son vécu traumatique en un code esthétique et technique. Le projet de cinéma de genre est une autre voie de l'autofiction, qui s'exprime de façon intermédiaire à l'échelle de la carrière de Chloé Delaume.

Nathalie Dalain est celle qui a vécu l'épisode, celle qui a été face au réel. Chloé Delaume est celle qui le fictionnalise par une multiplicité de biais dont celui scénaristique. Le *scenario* delaumien ne peut être considéré comme un texte (de théâtre), il est à la fois une promesse d'images-sons (l'onomatopée « scrouitch » en témoigne) à venir et un souvenir.

Bien que le paysage cinématographique montre qu'il est difficile de classer un *scenario* ou un film dans un genre, tentons quand même de circonscrire succinctement les trois genres auxquels se rattachent les *scenari* de Chloé Delaume afin de pouvoir continuer notre analyse avec quelques repères. *Mémoréa*, qui se déroule dans le futur, est empreint de biotechnologie et d'anticipation scientifique. Nous sommes donc dans de la science-fiction. *Les Contribuants* se déroule en deux parties. Le *scenario* est plongé dans le futur, il se réfère à la science-fiction avant de virer dans le film de zombies, sous-genre du fantastique. *Trois cœurs et des canines*⁹

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 57 pour les trois citations.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷ Pour rappel, nous réintroduisons la citation : « En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. [...] Sur sa joue gauche l'enfant reçu fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lorsqu'elle apprit le drame. [...] Les outils du soma. [...] Dans les cases blanchies laboratoires carrelé vous tentez à tout prix de formater mon cas. Mais une fois étiquetée la chair éructe hélas et c'est bien dégoûtant elle n'hésite pas la chair à tout éclabousser ». DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁸ DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Comme le montre les *scenari* delaumiens et leur tentative de classement, les genres cinématographiques sont hybrides. Le *scenario* *Trois cœurs et des canines* appartient tout à la fois à la romance, au film fantastique, au *mockbuster*, au film de vampires, au *teenpic* ou au *young adult* (films qui mettent en scène des adolescents et qui s'adressent à un public d'adolescents et d'adultes, ici le traitement de l'univers de jeux vidéo en témoigne).

plonge dans le fantastique par ses créatures étranges et ses faits inexplicables qui viennent déséquilibrer le réel. Les trois *scenari* ont en commun la volonté de traiter différemment la représentation du corps.

Il convient également de mentionner que le système des genres induit une hiérarchie. Les *scenari* de Delaume s'inscrivent sciemment en bas de la gradation en termes de légitimité. Sa production scénaristique, tout comme sa production musicale, fait référence à la culture populaire. Alors que dans l'échelle hollywoodienne les drames et les adaptations d'œuvres littéraires reconnues se trouvent au plus haut, les films de genre se situent au plus bas. Comme l'explique Raphaëlle Moine, « des facteurs économiques comme l'appartenance à la série A ou B expliquent certes cette hiérarchie des productions, mais il serait naïf d'imaginer que la logique économique n'exprime pas une logique symbolique et culturelle qui hiérarchise les œuvres et les genres¹ ». Il est intéressant de voir que Chloé Delaume n'a pas le même positionnement dans le champ de la littérature que dans celui du cinéma (en projet).

VI.1.2.2. Série A, B et Z

La série A désigne d'ordinaire les films à gros budget tandis que les films de série B sont produits avec un temps et un budget restreints. Cependant, là encore, ces qualificatifs ne sont pas très stables. Par exemple, le réalisateur Quentin Tarantino, qui a excellé dans les films de série B, peut-il être encore considéré comme un réalisateur de série B, et sa production cinématographique s'inclut-elle toujours dans cette économie au vu de sa renommée actuelle² ? Au vu des *scenari* de Delaume, on peut imaginer que la scénariste s'affilie dans un premier temps à la série Z (*Les Contribuants* pour la conception très parodique et clichée des zombies), puis à une certaine intermédialité entre la série Z et B (*Trois cœurs et des canines* décrit un environnement du jeu vidéo dont la réalisation demanderait un certain budget et qui malgré tout induit un combat entre vampires dont les didascalies convoquent, à l'esprit de la lectrice, de mauvais effets spéciaux avec des couleurs électriques et des lumières lasers), et enfin à la série B (*Mémoréa* dont l'univers très science-fiction, de ville souterraine hyper technologisée appelle un minimum de budget pour sa réalisation).

Les films de série Z sont des productions cinématographiques bon marché qui répondent de surcroît à des *scenari* de cinéma de genre. Souvent, la classification en séries, A, B ou Z, oriente la classification des genres : les films de zombies auront tendance à faire partie des films

¹ Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 36-37.

² A priori ses derniers films jouent plus avec les codes des films de série B qu'ils ne font partie de cette catégorie, puisque les budgets qui lui sont alloués sont particulièrement élevés en termes de production cinématographique.

de série Z, bien que ce ne soit pas toujours le cas, comme le prouve la série *In the Flesh* (2013) réalisée par Dominic Mitchell : les moyens de production ne sont pas faibles et la série tend à attribuer un nouveau souffle à la figure du zombie en créant une série presque auteursante.

Il est souvent attribué au genre fantastique un statut ambigu qui confère chez le spectateur un sentiment de présence-absence. Dans le cas du *scenario Trois cœurs et des canines*, l'ambiguïté des scènes jeu vidéo/réalité permet de faire entrer le *scenario* dans le genre fantastique. La porosité des univers induit alors un questionnement sur l'identité et le corps, dédoublés par les avatars.

Nous ne pouvons que constater l'imbrication, la superposition et la variabilité des genres cinématographiques. La classification par genre repose donc sur un imaginaire et une culture cinématographique commune. Le genre est donc tout à la fois une catégorie abstraite et un ensemble concret. Classifier un film dans un genre donné signifie par là même le mettre en relation avec d'autres films qui, comme l'écrit Raphaëlle Moine, « présentent des caractéristiques thématiques, narratives ou formelles semblables¹ ». Affilier un film à un genre revient à l'inclure dans un ensemble de productions cinématographiques, le rapprocher d'autres films, or, examiner au plus près ses caractéristiques permet de le distinguer et de l'exclure d'autres films. En somme, concevoir une typologie des genres consiste à élaborer des ressemblances de structure, de forme et de contenu. Néanmoins il ne faut pas oublier que la production cinématographique elle-même repose sur cette classification générique incluse dans le système de production et de réception. Dès lors, que ce soient les producteurs, distributeurs, diffuseurs, spectateurs, critiques, théoriciens, etc. c'est bel et bien le milieu cinématographique dans son ensemble qui construit et véhicule les catégories génériques. La classification témoigne donc d'un consensus culturel visant une répartition au mieux des genres cinématographiques dans leur ensemble.

Au regard de la difficulté à saisir pleinement un genre cinématographique dans son acception et ses critères formels, il convient d'examiner les relations qui unissent un film à un autre. Dès lors, le genre est porteur d'intertextualité.

VI.1.3. L'intertextualité : les références cinématographiques dans les *scenari* delaumiens

Les *scenari* delaumiens font preuve d'intertextualité (citation, mention ou allusion à un film au sein d'un *scenario*), d'hypertextualité (imitation et transformation d'un film dans un

¹ *Ibid.*, p. 16.

scenario) et de paratextualité (liens d'un *scenario* à son contexte externe : le titre et la note d'intention de l'auteurice). D'une part ils s'inscrivent dans des traditions cinématographiques, et d'autre part nous pensons que ces inter et hypertextualité offrent un imaginaire au film en devenir.

L'inter et hypertextualité présentes dans les *scenari* delaumiens renforcent le dialogue entre le *scenario* et le film en devenir. Cette écriture est conditionnée par l'objectif de mise en images et en sons. Le film futur est d'une certaine manière d'ores et déjà présent dans le texte du *scenario*. Un aller-retour entre le *scenario* qui construit un film et des films comme référence montre toute la particularité dont est porteur le *scenario* en tant que texte spécifique. Le devenir-film est l'horizon d'écriture et de lecture du *scenario*. Les *scenari* s'occupent donc d'inventer des images¹, de les décrire, mais aussi, et particulièrement dans le cas de Delaume, de faire explicitement référence à des films préexistants. Une mise en abyme du cinéma et de son histoire est présente dans les *scenari* delaumiens.

Raphaëlle Moine explique que « l'examen des relations intertextuelles [...] a connu une postérité certaine dans l'analyse des genres au cinéma, dont témoigne par exemple la définition du genre cinématographique donnée par Allen et Gomery : le genre est un "système intertextuel filmique", un "arrière-plan intertextuel qui crée des attentes précises de la part d'un spectateur"² ». La fonction du *scenario* est de prévoir ce que sera le film. En tant que texte prédictif, il permet d'anticiper l'effet escompté sur le spectateur. En introduisant des références directes ou indirectes à des films, sa lecture permet une mise en images par les films déjà existants. Nous pensons que Delaume se recrée une famille par le biais du corpus cinématographique. Alors que le jeu de mots entre *corps* et *corpus* est bien connu³, il permet à Delaume non seulement de décliner la notion de corps, mais aussi de s'inscrire dans un nouveau schéma de parenté. En somme, l'intertextualité lui permet de s'affilier à une lignée artistique et intellectuelle, codifiée esthétiquement. Cela est d'ailleurs comparable à ses autres pratiques. Il y a l'idée d'un cinéma d'experts, cultivé, sophistiqué, qui porte une dimension argumentative pour des objets en attente de financement.

VI.1.3.1. *Trois cœurs et des canines*

Dans la note d'intention qui accompagne son *scenario* – destinée initialement au dossier de candidature pour participer aux résidences « Sofilm de genre » dans lesquelles elle a écrit

¹ Cependant le *scenario* n'est pas pour autant une écriture en images, il ne remplace pas le *storyboard*.

² Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 58-59.

³ Voir, entre autres, Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992.

ses *scenari* – Chloé Delaume explique qu'elle se réfère notamment au jeu vidéo *World of Warcraft*. On peut alors aisément imaginer, pour le jeu vidéo « Arcadia » que met en scène le *scenario*, des décors d'univers médiéval-fantastique. Delaume indique qu'elle se réfère également aux films suivants : *Nirvana* (1997) de Gabriel Salvatores, *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, *Gamers* (2001) de Patrick Lévy, *Gremlins* (1984) réalisé par Joe Dante (dans le *scenario* delaumien, la scène où le vampire Patrick se transforme en chauve-souris et explose dans le micro-onde est une référence directe) ainsi que la série *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) réalisée par Joss Whedon (série d'après laquelle Delaume a écrit la fan fiction : *La nuit je suis Buffy Summers*). Nous rapprochons également son *scenario* des films de Caroline Poggi & Jonathan Vinel pour leur utilisation du jeu vidéo (notamment *Jessica for Ever*, 2018), ainsi que de ceux de Kathryn Bigelow.

D'ailleurs, la scène d'ouverture de *Trois cœurs et des canines* fait écho à celle de *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow. Les deux *scenari* s'ouvrent sur une séquence – écrite pour l'un, tournée pour l'autre – en caméra subjective dans un jeu vidéo. Concernant le (faux) plan séquence de plus de quatre minutes de Bigelow, Yannick Vallet écrit : « La violence qui jaillit de cette séquence est due en grande partie à cette manière de filmer, excessivement nerveuse et proche du sujet, un peu à la manière d'un reporter de guerre plongé au beau milieu du feu croisé des combattants. Une violence d'autant plus prégnante que l'impression de vivre les événements en temps réel est accentuée par un gros travail sur le son¹ ». Bien que les *scenari* delaumiens ne s'accompagnent ni de note de réalisation, ni de découpage technique, les intertextualités delaumiennes peuvent éventuellement se lire comme des indications techniques. Est-ce alors le moment pour une autrice de romans peu exercée à l'écriture scénaristique de dire ce qu'elle imagine ? Dès lors, la scène d'ouverture peut se concevoir comme un plan séquence immersif dans le jeu « Arcadia » en caméra subjective puisqu'elle reproduit la vision de Maxime. Les yeux du personnage sont le point de vue :

1.INT. DONJON JEU VIDEO ARCADIA- NUIT

Une musique pop électronique, épique, très fantasy, jeu vidéo, résonne. Dans un donjon de pixels, une SORCIÈRE humaine, une VAMPIRE MAGICIENNE, un ORQUE armé d'une hache, une ZOMBIE avec une épée, un GOBELIN agitant sa lance et TROIS TROLLS brandissant une massue cloutée, se battent contre des dragons rouges qui crachent sur eux des boules de feu.

En haut des marches les attend le boss, un immense dragon or, entouré de magma volcanique.

SORCIÈRE (PIKUL - VOIX DE MAXIME)

Ok, on dégaine la magie en mode porcasse,
là, les attaques physiques c'est dead.

¹ Yannick VALLET, « Chapitre 3. Cadres, cadrage et caméra », in *La Grammaire du cinéma*, 2019, p. 57-94.

On entend les autres joueurs acquiescer, pendant que leurs personnages se ruent sur les dragons à renfort d'attaques magiques.

SORCIÈRE (PIKUL - VOIX DE MAXIME)

Héhé... Maintenant, on va faire du sale...¹

La caméra subjective permet de faire ressentir ce qu'éprouve le personnage. Non seulement les plans subjectifs donnent lieu à une identification du spectateur au personnage, mais en plus ils mettent en place une tension narrative. Dans l'extrait du *scenario* delaumien, on présente également un travelling subjectif, à savoir un mouvement de caméra qui reproduit le déplacement de l'avatar (la sorcière) du personnage principal (Maxime). Cette technicité et ce langage cinématographique instaurent de la méta fiction par le biais d'une intermédialité intra-scénaristique.

La scène d'ouverture choisie par Delaume qui se déroule dans « Arcadia », brouille les repères diégétiques de la narration. Lorsque le *scenario* bascule pour sortir du jeu et montrer la vie privée de Diane et Maxime, Delaume écrit :

On passe de l'autre côté de l'écran, on voit qui joue la sorcière.

C'est MAXIME, 30 ans, brun aux yeux bleus, joli garçon, la souris dans une main, un Red Bull dans l'autre, casque-micro vissé ; il porte un tee shirt ajusté avec le logo de *Red Dwarf*, ainsi qu'un large bracelet en cuir, une bague en argent « Carpe Diem » et une alliance.

Il a trois écrans, l'un diffuse une série de SF sans le son, l'autre est sur un réseau social, celui du milieu, le plus grand, est connecté à la partie en cours, encadrée par l'interface d'Arcadia. Son pseudo y est écrit, sa race et son niveau : « Pikul / Sorcière humaine / Niveau 42 ».

À côté des écrans, une grande statuette Cthulhu est posée, à côté d'un cendrier Alien et d'un monticule de cannettes de Red Bull vides, qui fait écho à la corbeille débordant des mêmes.

Derrière Maxime, une affiche d'un film de Troma Entertainment et celle d'*ExistenZ* de David Cronenberg, des étagères remplies de BD, de DVD et figurines Marvel.²

Ce passage invite à explorer les nombreuses couches d'interactions et d'influences qui coexistent dans le *scenario*, laissant ouverte la question de la séparation entre le virtuel et le réel. La description du lieu de vie de Maxime et Diane inclut une collection d'objets qui fait allusion au cinéma. Elle souligne l'idée d'un univers fictionnel complexe et interconnecté. Nous sommes dans une intermédialité et une transmédialité explicites. Elle renvoie donc à une dimension fictionnelle qui cite directement la filmographie du cinéaste David Cronenberg,

¹ DELAUME, *Trois Cœurs et des canines*, op. cit., p. 2.

² *Ibid.*, p. 2.

procédé qui renforce la sensation que les personnages sont pris par diverses formes de jouissance.

VI.1.3.2. *Mémoréa*

Le scénario *Mémoréa* fait référence de manière implicite et explicite à différents films de science-fiction. Notamment *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Brazil* (1985) de Terry Gilliam, *Bienvenu à Gattaca* (1997) d'Andrew Niccol. Concernant la répartition des habitants de la cité en différents secteurs plus ou moins favorisés, Delaume revisite les films adaptés de romans issus du genre *young adult* tels que *Hunger Games* (2012-2015) dont le premier épisode est réalisé par Gary Ross et les suivants par Francis Lawrence, ainsi que *Divergente* (2014-2016) réalisé d'abord par Neil Burger puis par Robert Schwentke. Enfin, mentionnons, une fois de plus, le film *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow, qui fait preuve, tout comme Chloé Delaume, d'un certain féminisme. La cinéaste intègre dans son film des séquences de souvenirs qui se visionnent comme des clips. Tout au long de *Strange Days*, les souvenirs sont filmés et consommés par les protagonistes en vision subjective. Une scène de *Mémoréa* fait explicitement référence à la scène d'agression et de viol du personnage Iris dans *Strange Days* :

35. INT. SALLE DE TRAVAIL – JOUR-

Anna, en blouse blanche, se tient devant ses écrans.

Elle visualise des souvenirs.

UNE COLLEGUE se tient à ses côtés avec un petit plateau sur lequel se trouve des cristaux.

COLLEGUE

Ça ne t'ennuie pas de contrôler ceux que j'ai collectés dans la matinée, on est en plein rush...

ANNA

Pas de problème.

COLLEGUE

Je te revaudrai ça.

La collègue sort.

Anna enfonce un cristal dans un port relié au moniteur.

Des images apparaissent.

C'est une scène étrange, une sorte d'orgie costumée.

Les images sont subjectives, on traverse un couloir à la lumière mordorée.

Des femmes nues, attachées au mur, se font fouetter par d'autres femmes qui portent des masques d'animaux.

La scène est malsaine et effrayante.

Soudain, on reconnaît clairement Forrestine parmi les femmes attachées.

Anna fait un arrêt sur images : en plan fixe, le visage de Forrestine est déformé par la douleur.

Anna est extrêmement choquée.¹

¹ DELAUME, *Mémoréa*, op. cit., p. 59.

Le *scenario* delaumien nous semble être parsemé de scènes en caméra subjective à la manière du film de Bigelow. Là encore on peut se demander jusqu’où cette technique cinématographique se présente, aux yeux de Chloé Delaume, comme un moyen pour introduire sa propre subjectivité afin de jouer avec les codes de la science-fiction et de l’autofiction dont les deux registres sont a priori incompatibles. Le champ de l’autofiction delaumienne s’en trouve élargi.

Pour ce qui est du traitement de la mémoire et des biotechnologies on songe notamment au film *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven mais aussi à la série *Black Mirror* (2011-2023) de Charlie Brooker. L’épisode « Crocodile » a par exemple pleinement inspiré Delaume vis-à-vis du traitement du contrôle des souvenirs. L’épisode de Brooker et le *scenario* de Delaume décrivent des agents de contrôle, armés d’un matériel de technologies avancées qui s’encapsule dans la tempe et qui permet de télécharger et de visionner les souvenirs comme des films à partir du champ de vision de chaque individu. Les personnages de Brooker, en l’occurrence Mia dans l’épisode, sont soumis à des contrôles de leur pensée et de leur mémoire. Mia tente de protéger ses souvenirs en subvertissant ses propres réminiscences : elle essaie d’imaginer des souvenirs qu’elle n’a pas vécus, de croire en une narration qu’elle s’invente et, par ce subterfuge, de se protéger tout en préservant ses souvenirs. Notre hypothèse est que Chloé Delaume réalise une opération similaire (à la différence près que Mia est le personnage de fiction de Brooker) : elle (se) prend Nathalie Dalain comme personnage de fiction pour se fictionnaliser.

VI.1.3.3. *Les Contribuants*

Concernant *Les Contribuants*, les références abondent également. Nous pouvons mentionner *La Nuit des morts-vivants* (1968) de George A. Romero et nous décelons des allusions à la saga *Le labyrinthe* (2014-2018) de Wes Ball (adapté du cycle romanesque *The Maze Runner*, 2009-2011, de James Dashner) : les premiers épisodes s’inscrivent dans le sous-genre *young adult* de science-fiction avant de virer au genre zombie. Dans la note d’intention qui accompagne le *scenario*, Chloé Delaume explique qu’elle se réfère aux films suivants : *Une nuit en enfer* (1996) de Robert Rodriguez, *L’âge de cristal* (1997) de Michael Anderson, *Soleil vert* (1973) de Richard Fleischer, *Le retour des morts-vivants* (1984) de Dan O’Bannon, *Fido* (2006) d’Andrew Currie, *Burying the Ex* (2014) de Joe Dante, *Street Trash* (1987), *Elmer le Remue-méninges* (1988) de Frank Henenlotter et *Braindead* (1992) de Peter Jackson. Concernant ce dernier, une scène est explicitement reprise. Dans le *scenario*, Delaume écrit :

72. INT. SALLE DE BAIN DE LA FERME – NUIT

Dans la salle de bain vétuste, Alice se regarde dans le miroir.
Elle voit un cheveu blanc, hésite à l'arracher, passe sa mèche de cheveux derrière son oreille bandée.
Son oreille tombe dans le lavabo.¹

Si cette scène joue avec les codes de l'*horror comedy* et du *splatter* en s'inscrivant dans le sillage d'autres scènes que nous avons mentionnées, elle réactualise également par là même tout en la détournant la scène de crime qui propulsa un bout de cervelle du père sur Nathalie Dalain enfant. Dès lors, notre hypothèse générale est que le crime et le suicide, éléments que prend en compte, intègre et représente la démarche autofictionnelle, apparaissent dans toute leur crudité sanglante lors du recours au genre de l'horreur. Ainsi, la représentation du corps de Chloé et de personnages annexes tels que les zombis est finalement celle du père (plus que celle de Nathalie Dalain). L'intertextualité propre au *body horror* permet alors à Chloé Delaume de se reconstituer une famille faite de *pairs*.

VI.1.4. Autofictions intermédiales

Alors qu'il y a une intermédialité générale dans la création delaumienne, les *scenari* sont porteurs d'une autofiction intermédiaire. Dans *Mémoréa*, la consommation de souvenirs d'autrui contribuent à l'immixtion de clips. La télévision et les écrans géants sont particulièrement présents dans *Les Contribuants*. Tandis que dans *Trois cœurs et des canines* le jeu vidéo est au centre de l'action. Les trois *scenari* entretiennent un rapport méta audiovisuel puisqu'ils recourent tous, d'une manière ou d'une autre, à l'intrusion de films dans le film.

Pour Jürgen E. Müller, l'intermédialité « ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre les concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition² ». Dans le cas des *scenari*, leur compréhension et leur approche relèvent d'une pragmatique de l'intermédialité : leur réception et leur analyse doivent tenir compte de la transformation et de la relation intermédiatique. Les *scenari* delaumiens présentent donc une interaction esthétique entre les médias, une esthétique de l'intermédialité.

¹ DELAUME, *Les Contribuants*, op. cit., p. 97.

² Jürgen E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 113, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/>.

VI.1.4.1. Dispositif méta-intermédiatique dans *Mémoréa*

Dans *Mémoréa*, Delaume invente un nouveau média, celui d'une capsule implantable dans la tempe permettant de visionner, vivre, ressentir, des souvenirs en vision subjective dont le temps de visionnage et son accompagnement sonore rappellent la forme du clip, mais en réalité augmentée. Jürgen E. Müller parle de « visions de médias virtuels¹ » afin de qualifier la présence de médias imaginaires dans une production textuelle ou visuelle. La consommation de souvenirs offre l'expérience du cinéma, un accès immédiat tel qu'internet le permet, une immersion de réalité virtuelle. Elle montre que l'expérience médiatique est le fruit d'une conjonction de médias et que les nouveaux médias sont issus d'une hybridation médiatique.

Comme nous ne pouvons énumérer toutes les inventions intermédiatiques dont fait preuve le *scenario*, regardons les plus importantes. Dans cette société futuriste, le développement avancé de la science, l'extension du domaine médical et leur jonction permettent de nombreuses opérations. Lentilles connectées, vue rectifiée et améliorée, moniteurs pluggés dans la tempe, nuages colorés à inhaler pour un changement émotionnel, cachet à ingurgiter pour un traitement immédiat de l'humeur, extraction et implantation de souvenirs en sont quelques exemples. Cependant, la recherche technologique et médicale est renforcée par le biais de l'industrie, faisant ainsi de la pratique médicale l'affaire d'une multinationale gouvernementale nommée Biomood. Ce laboratoire détient le monopole sur la recherche biomédicale en développant les NBIC (Nanotechnologies, Biotechnologies, Informatique et sciences Cognitives). La dystopie delaumienne représente l'effacement du domaine du soin face à l'emprise de la technoscience devenue une multinationale régissant aussi bien la politique que l'économie gouvernementale.

Claire Grino compare, dans sa thèse², les théories des chercheurs Adèle Clarke³ et Jérôme Goffette⁴ dans le but d'analyser les bouleversements biomédicaux contemporains en démêlant les termes *biomédecine* et *anthropotechnie*. Elle explique que la biomédicalisation, qui émerge dans les années 1980, correspond au moment où :

¹ *Ibid.*, p. 117.

² Claire GRINO, *Corps, genre et nouvelles technologies biomédicales : reconfigurations antinaturalistes au sein des théories féministes*, thèse sous la codirection de Catherine Larrere et Marie-Hélène Parizeau, Universités Paris 1 Panthéon – Sorbonne et Laval, 2015.

³ Adèle CLARKE, *Biomédicalization: Technoscience, Health and, Illness in the U.S.*, Durham, Duke University Press, 2010.

⁴ Jérôme GOFFETTE, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Paris, Éditions Vrin, 2006.

La santé est marchandisée et la recherche médicale privatisée de manière croissante, l'emprise de la technoscience devient majeure dans le domaine du soin, l'extension de la médicalisation est accrue pour atteindre désormais des différences stigmatisantes (comme l'obésité ou un faible potentiel de séduction), de nouvelles identités et de nouveaux collectifs adossés à la santé émergent et finalement, la biomédecine devient une focale à partir de laquelle nous nous comprenons nous-mêmes – tels sont les cinq traits caractéristiques dégagés par Clarke.¹

Clarke souligne que le développement de la biomédecine correspond à l'extension du néolibéralisme dont les pratiques de santé ont été influencées par les technosciences. Dès lors, la biomédecine entraîne un contrôle social et clinique ainsi qu'une transformation des corps.

Cependant, Jérôme Goffette émet une hypothèse contraire à celle de Clarke. Alors que la chercheuse perçoit une transformation dans la médecine et la pratique thérapeutique liée aux innovations (bio)technologiques, Goffette considère que la biomédecine s'est éloignée de sa fonction thérapeutique. En désignant les nouvelles technologies biomédicales par le terme d'anthropotechnie, il crée une scission entre la médecine visant à rétablir la santé et l'anthropotechnie qui instaure une amélioration : « la médecine réduit des “moins”, tandis que l'anthropotechnie tente de donner des “plus” – réels ou illusoires² ». Cette comparaison nous invite à émettre l'hypothèse que le *scenario* delaumien permet par la fiction de considérer l'industrie de la biomédecine telle que nous la connaissons comme instigatrice de nouveaux médias tant imaginaires que réels.

Prenons un autre exemple : tous les habitants de la cité ont des lentilles connectées intégrées à leur corps, qui peuvent être déconnectées, s'ils en ressentent le besoin. Ces lentilles sont une synecdoque du projet *Google Glass* dont le but, comme l'explique Maxime Derian, est « de commercialiser massivement dans les années à venir des lunettes dotées d'un affichage *head up display* permettant de visionner images, vidéos et informations issues du réseau Internet, superposées, à notre convenance, à notre perception “naturelle” de l'environnement réel³ ». Le *scenario* invite à questionner l'usage de techniques désignées par l'expression *wearable computing*, à savoir les micro-technologies portées à même le corps, et à considérer ces technologies comme exerçant une influence sur la structuration de la socialisation :

ANNA

J'ai découvert quelque chose chez le psy. Quelque chose de très grave. Je vous le transfère.

Anna écarquille les yeux.

Isabelle et Guillaume clignent des paupières.

¹ Claire GRINO, *Corps, genre et nouvelles technologies biomédicales*, op. cit., p. 201.

² Jérôme GOFFETTE, *Naissance de l'anthropotechnie*, op. cit., p. 9.

³ Maxime DERIAN, « Lunettes hyperconnectées et altérité », in *Hermès, La Revue*, « L'Autre n'est pas une donnée. Altérités, corps et artefacts », 2014/1, n°68, p. 127-132.

Ils ouvrent ensuite grand les yeux : ils voient l'image dans leurs lentilles.
Isabelle blêmit, Guillaume fronce les sourcils.¹

Les lentilles sont connectées et elles réagissent aux flux des neurotransmetteurs. Elles ont pour vocation d'être branchées continuellement à internet et de recevoir des messages textuels et des images qui peuvent être partagés et transférés à des groupes. Intervenant directement sur le corps, elles le modifient, transforment les relations interpersonnelles et créent des habits. Ces lentilles hyperconnectées actualisent l'omniscience et l'omniprésence de l'entreprise Biomood. De ce fait, le laboratoire envahit les corps en les soumettant à sa surveillance. Le système de lentilles fonctionne par un couplage de la réalité augmentée et d'une capacité à produire des vues subjectives, tout en permettant le traitement de l'information et l'enregistrement audio et visuel. Les lentilles de contact ne servent pas seulement à corriger la vision, elles sont un système d'affichage et de réalité augmentée rendant poreuses les frontières entre le biomédical et le transhumanisme. La prothèse cognitive invite à une incrustation d'images et d'informations au quotidien.

De plus, les lentilles connectées induisent une superposition d'univers perceptifs différents et les informations émises invitent les personnages à faire du placement de produits à tout moment, tout comme dans le film *The Truman Show* (1998) réalisé par Peter Weir. L'hyperconnectivité transforme les individus en publicitaires et permet au laboratoire Biomood d'avoir finalement un contrôle permanent sur eux, puisque les données sont traitées par l'entreprise. La superposition d'univers psychosensoriels, déjà présente avec l'usage des lentilles hyperconnectées, est renforcée par la consommation de lecture de souvenirs implantés :

44.INT. CHAMBRE D'ANNA - NUIT-

Anna est assise en tailleur sur son lit.
Elle est câblée à son Relecteur, revisionne les images de la mort de ses parents qu'elle a vue sur l'écran de contrôle du commissariat.
Elle est fascinée par ces images, elle les scrute comme si elle y cherchait une vérité.
On passe en vue subjective, dans les lentilles d'Anna.
On lit « De : Forrestine. Ça va pas fort, tu fais quoi ce soir ? »
Retour sur Anna.
Elle cligne des yeux, comme si elle chassait, évacuait le message, puis se replonge dans les images de son Relecteur.²

Dans sa chambre, Anna visionne sans interface ni écran le souvenir de la mort de ses parents qu'elle repasse en boucle dans sa vision, de manière immersive. On peut d'ailleurs penser que Chloé Delaume s'est inspirée d'elle-même pour créer ce personnage. Elle marie des éléments

¹ DELAUME, *Mémoréa*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 68.

conventionnels de science-fiction à l'autofiction. À cette immersion du souvenir en vue subjective enregistré à travers les yeux d'Isabelle, s'ajoutent les flux d'informations perçus par les lentilles hyperconnectées. Les réalités augmentées entremêlent les projections, se superposent entre elles tout en se superposant à la réalité. Nous remarquons qu'une fois de plus, dans le sillage de *La Vanité des Somnambules*, Delaume réinvente et décline le thème de la mort parentale. Il nous semble donc que dans *Mémoréa* tout comme dans *Les Contribuants*, la présence des personnages et la représentation de leur corps pour pallier l'absence des corps des parents.

Le *scenario* delaumien doit donc être mobilisé en tant que pré-média, c'est-à-dire comme un outil d'élaboration du cinéma, qui met en place un système de méta-intermédialité. L'intermédialité dans le *scenario* delaumien est présentée comme une extension médiatique des sens qui joue à la fois sur des médias existants et des médias imaginés. Les *scenari* delaumiens sont des dispositifs hybrides et intermédiatiques qui dévoilent, derrière leur narration, un questionnement central sur l'intersection des médias. Une analyse du *scenario Mémoréa* montre que les médias coexistent et sont pris dans un système d'entrelacement permettant leur rapprochement ou leur différenciation. L'expérience visuelle qu'offre le film en devenir interroge la notion de point de vue, et place les personnages au cœur d'un système intermédiatique ayant pour volonté de placer le spectateur du film en devenir dans un dispositif méta-intermédiatique.

VI.1.4.2. La place du jeu vidéo dans *Trois cœurs et des canines*

Dans *Trois cœurs et des canines* la présence du jeu vidéo est multiple : le couple de personnages principaux joue, ils sont également concepteurs de leur propre jeu, l'intrigue du *scenario* tourne autour du jeu vidéo, des parties de jeu sont filmées et qui plus est des situations propres à des jeux vidéo sont présentes dans le quotidien des personnages. L'ancrage est donc narratif et esthétique¹. Le *scenario* alterne des scènes de parties avec des scènes de vie

¹ La relation intermédiatique entre le cinéma et le jeu vidéo n'est pas nouvelle. Aujourd'hui ils s'influencent mutuellement : les jeux vidéo imitent le cinéma (voir par exemple *Unrecord*, 2023), le cinéma s'inspire également des jeux vidéo (*eXistenZ*, 1999, réalisé par David Cronenberg) et pour certaines œuvres, nous pouvons parler de film interactif ou de méta-jeu vidéo (par exemple *Black Mirror : Bandersnatch*, 2018, réalisé par David Slade). Certains jeux vidéo sont adaptés au cinéma. Pensons à *Tomb Raider* : un premier jeu vidéo (1996) développé par Core Design et un premier film (2001) de Simon West. Certains films évoquent le monde du jeu vidéo dans leur conception. Pensons à *Elle* (2016) de Paul Verhoeven, *Nirvana* (1997) de Gabriele Salvatores, *Level Five* (1996) de Chris Marker. Le *scenario Trois Cœurs et des canines* place au cœur de son intrigue le jeu vidéo comme sujet principal du film en devenir. En ce sens, Delaume inscrit son *scenario* dans la constellation d'un cinéma qui intègre

quotidienne. L'esthétique cinématographique delaumienne est donc influencée par le jeu vidéo. Certaines scènes immergées dans le jeu « Arcadia », et pour lesquelles les didascalies indiquent une vision subjective, donnent l'impression que leur réalisation serait basée sur le principe du FPS (*first-person shooter*), à savoir le jeu de tir dont la focale est celle du personnage et où l'on voit ses mains et son arme. Le point de vue de la caméra est un élément important de l'esthétique du jeu vidéo : il doit donner l'impression au joueur de le contrôler. Dans un film, cette intermédialité contribue à la sensorialité du spectateur qui devient potentiellement acteur du film par son sentiment de joueur. L'intermédialité apporte donc des indications de réalisation cinématographique, elle contribue à l'esthétisme du film en devenir. Mais l'influence du jeu vidéo se ressent également sur le plan narratif. Le *scenario* delaumien ne respecte pas une frontière stricte entre les scènes de jeu vidéo et les scènes de vie quotidienne : elles se parasitent. Dès lors, les scènes de la vie quotidienne intègrent une narration de jeu vidéo d'*heroic fantasy* : que ce soit la découverte de l'identité de Xanaé, un premier combat face à des agresseurs ou un second avec le vampire Patrick. Les combats, qu'ils soient représentés dans le jeu ou dans le quotidien, sont similaires. À la manière d'*Elephant* (2023) de Gus Van Sant – où les deux adolescents s'isolent pour jouer à des jeux vidéo de FPS avant de reproduire dans leur établissement scolaire les mêmes gestes – Delaume attribue au personnage Xanaé les caractéristiques d'une combattante, qu'elle soit ou non sous forme d'avatar. En revanche, si d'ordinaire le jeu vidéo est montré au cinéma comme un synonyme d'isolement (voir par exemple *État second*, 1993, de Peter Weir), Delaume en fait un lieu de socialisation.

À l'inverse, on peut imaginer que les scènes du jeu vidéo « Arcadia » empruntent au cinéma et sont réalisées avec des mouvements de caméra spécifiques ou des musiques extra-diégétiques. S'il s'inspire du jeu *World of Warcraft* pour son univers et son principe de jeu en réseau, il est plus difficile de dire comment les scènes pourraient être tournées : garderaient-elles un côté suranné propre à la modélisation de *World of Warcraft* (2004) ou acquerraient-elles une excellente définition les rapprochant d'un film ? La technique du *clipping* par exemple (l'apparition brusque dans le champ de vision d'un décor ou d'objets modélisés en 3D) serait-

d'une manière ou d'une autre le jeu vidéo. Pensons par exemple à *Ready Player One* (2018) de Steven Spielberg, *Soleil vert* (1973) de Richard Fleischer, *Passengers* (2016) de Morten Tyldum, *Terminator II* (1982) de James Cameron, *L'Autre monde* (2010) de Gilles Marchand, *Avalon* (2001) de Mamoru Oshii, *Stay Alive* (2006) de William Brent Bell, *Matrix* (1999) des sœurs Wachowski, *Starfighter* (1984) de Nick Castie, *Maximum Overdrive* (1986) de Stephen King, *Pixels* (2015) de Chris Columbus, *Ultimate Game* (2009) de Mark Neveldine ou encore *Tron* (1982) de Steven Lisberger, et bien d'autres. L'intermédialité présente dans le *scenario* delaumien contribue donc à son intertextualité.

elle gardée comme garante d'une esthétique de jeu vidéo ? L'intermédialité instaure ici un entre-deux de l'image en devenir, entre cinéma et jeu vidéo.

Trois cœurs et des canines questionne la relation entre le corps du personnage et son avatar. Le *scenario* tente de montrer le lien qui s'opère. L'immersion du personnage dans le jeu « Arcadia » semble se dissocier de son corps pour s'incarner dans celui de l'avatar. On peut se demander dans quelle mesure Delaume s'inspire d'*eXistenZ* de Cronenberg pour représenter les outils du jeu vidéo, si les casques immersifs sont des sortes d'organes puisque, vers la fin du *scenario*, Diane est littéralement engloutie dans le jeu vidéo, son corps laissé inerte dans le réel et sa pensée ayant basculé dans le numérique. Par ailleurs, cette scène crée une intertextualité delaumienne qui se réfère au travail de l'écrivaine autour du numérique et plus spécifiquement à son cycle *Corpus Simsi*, étudié en amont. En s'intéressant au jeu vidéo, le *scenario* met donc en scène une absence corporelle.

Si nous nous référons à notre analyse sur les genres cinématographique et le cinéma de genre vis-à-vis du *scenario Les Contribuants*, nous ne pouvons qu'en venir à la conclusion suivante : le corps dans sa représentation charnelle se réfère aux parents de Nathalie Dalain, tandis que le corps qui figure l'absence en appelle à celui de Chloé Delaume.

VI.2. Des figures intermédiaires

Chloé Delaume joue avec des figures très spécifiques issues du cinéma de genre, que ce soit le cyborg, le zombie ou le vampire. Elle se réfère à la culture populaire cinématographique, revisite les figures mythiques (par exemple Dracula) inspirées de la littérature britannique, tout en leur offrant des déclinaisons et en révisant le contexte en conformité avec son projet d'autofiction et de corps-laboratoire. Elle ancre ses références filmiques majoritairement dans le cinéma américain, dont David Cronenberg est sans doute le référent constant qu'elle ne manque pas de subvertir.

VI.2.1. Vampire

Le vampire est une créature nocturne, dotée d'une vie a priori éternelle s'il se tient éloigné des rayons du soleil. Il se nourrit du sang de ses victimes qui sont, soit laissées pour mortes, soit transformées en vampire après une morsure dans le cou. Figure d'un certain dandysme et vecteur de sensualité, le vampire a d'abord hanté la littérature avant le cinéma. De ce fait, il est peut-être la figure de la transmédiatité par excellence¹. Le *scenario* de Delaume

¹ On pense à *Dracula* (1897) de Bram Stoker qui a sans doute forgé l'image archétypale du vampire et qui a donné lieu à la première adaptation cinématographique et donc à l'entrée du vampire au cinéma dans *Nosferatu le vampire* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. Les origines du vampire sont littéraires et sa naissance au cinéma ne fait que renforcer le caractère étrange dont est porteuse cette figure. Longtemps enfermé dans la production du cinéma de l'horreur au budget incertain, le film de vampire agrandit son système de production pour s'imposer comme une catégorie de films s'invitant dans les différents genres et sous-genres du cinéma. Dans la première moitié du XIXe siècle, le vampire est une figure incontournable de la littérature. On le rencontre sous la plume de Pierre Carmouche, *Le Vampire* (1820), mais aussi au théâtre dans le vaudeville *Les Trois Vampires* (1820) de Nicolas Brazier, Jules Joseph Gabriel de Lurieu et Armand d'Artois, ainsi que dans l'opéra *Le Vampire* (1828) de Heinrich Marschner. En 1920, le film expressionniste *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene connaît un certain succès. Bien que le personnage principal ne soit pas explicitement un vampire, il en a tous les appareils. Son esthétisme contribuera à forger durant le siècle une attirance et une sensualité pour le style gothique. Bien qu'Hollywood et que le cinéma des années 1920 n'accueille pas vraiment le vampire, Tod Browning s'impose comme le réalisateur faisant rimer mort et érotisme (voir plusieurs films notables de Tod Browning : *Londres après minuit* 1927, *Dracula* 1931, *La Marque du vampire* 1935. Les années 1930 accueillent également d'autres réalisateurs tels que Carl Theodor Dreyer avec son fameux *Vampyr*, *Vampyr. Der Traum des Allan Gre*, 1932. Le film, qui évacue la notion de désir, s'inspire de l'ouvrage *Carmilla*, 1872, de Joseph Sheridan Le Fanu). Le vampire, né de la littérature, accueilli par le cinéma muet, contamine le cinéma parlant. Plusieurs films s'imposent (mentionnons par exemple : *La Fille de Dracula*, 1936, de Lambert Hillyer, *Le Fils de Dracula*, 1943, de Robert Siodmak, *The Return of the Vampire*, 1943, de Lew Landers, *La Maison de Dracula*, 1945, de Erle C. Kenton, *The Vampire's Ghost*, 1945, de Lesley Selander), néanmoins il faut attendre les années 1950 pour que le vampire prenne véritablement sa place au cinéma (voir Fausto Fasulo, dir., *Vampires. 100 ans d'un cinéma de chair et de sens*, *MadMovies* Hors-série, n°70, Paris, Éditions Custom Publishing, 2022). L'année 1957 marque un changement dans la réception cinématographique du vampire à échelle mondiale (mentionnons, entre autres : *Les Proies du vampire*, 1957, de Fernando Méndez ; *Les Vampires*, 1957, de Riccardo Freda et Mario Bava ; *Pontaniak*, 1957, de Balakrishna Narayana Rao ; *Le Vampire de l'espace*, 1957, de Roger Corman ; *Blood of Dracula*, 1957, de Herbert L. Strock ; *The Vampire*, 1957, et *Le Retour de Dracula*, 1958, de Paul Landres). Puis, l'âge d'or de la Hammer Film Production (société de production britannique spécialisée dans le cinéma d'horreur : voir Mélanie Boissonneau, Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris, *Le Studio Hammer. Le laboratoire de l'horreur moderne ?*, Cadillon, Éditions Le Visage Vert, 2023) imposera, dans les années 1960 (de 1958 à 1974), le vampire comme la figure du monstre par excellence (avec notamment *Dracula*, 1958, de Terence Fisher ; *The Brides of Dracula*, 1960, de Terence Fisher ; *The Kiss of the Vampire*, 1963, de Don Sharp ; *Dracula : Prince of Darkness*, 1966, de Terence Fisher ; *Dracula Has Risen from the Grave*, 1968, de Freddie Francis ; *Taste the Blood of Dracula*, 1970, de Peter Sasdy ; *Scars of Dracula*, 1970, de Roy Ward Baker ; *The Vampires Lovers*, 1970, de Roy Ward Baker ; *Lust for a Vampire*, 1971, de Jimmy Sangster ; *Dracula 73*, 1972, d'Alan Gibson, et d'autres encore). La Hammer contribue à faire du vampire une figure saphique oscillant entre imagerie gothique et érotisme. L'exploitation du mythe du vampire créera plusieurs sous-genres comme les films de vampires lesbiennes (voir particulièrement *Vampyros lesbos*, 1971, de Jesus Franco), les westerns de vampires (voir spécifiquement *Billy the Kid Versus Dracula*, 1966, de William Beaudine) mais également les films d'auteurs de vampires (voir principalement *Ganja & Hess*, 1973, de Billy Gunn), les *teen movies*, les drames, les films de kung-fu, etc. En soi, le vampire classique semble avoir fait son temps. À partir des années 1980-1990 la figure du

invite à mêler l'univers du jeu vidéo à celui du vampire, une alliance inhabituelle. *Trois cœurs et des canines* – comédie romantique fantastique qui revisite la figure du vampire – explore les relations amoureuses plaçant les personnages Diane et Maxime dans une relation métaphoriquement vampirisante et concrètement vampirique puisque Xanaé, une vampire, transforme et fait muter ce qui était initialement un couple tout en jouant avec et en réactualisant l'image romantique et glamour attribuée à la figure du vampire. Avec la représentation du vampire, Delaume s'approprie un élément crucial de la culture populaire pour interroger les structures sociales et relationnelles de notre société. Le choix de la figure du vampire dans l'œuvre de Delaume est stratégique. Inscrit dans un héritage issu du roman de Bram Stoker, *Dracula* (1897), et de la série *Buffy contre les vampires* (1997-2003) de Joss Whedon, le vampire est un choix de vie possible, une condition améliorée pour les personnages principaux.

VI.2.1.1. La vampire : figure queer

L'autrice réactualise le rêve d'un amour éternel tout en subvertissant les codes traditionnels par l'image du trouple. La figure du vampire devient une métaphore du *queer*, invitant à remettre en question les normes sociales et morales, en particulier celles concernant la race, le genre et le régime hétérosexuel. Les trois personnages principaux, Maxime (jeune homme blanc hétérosexuel d'une trentaine d'années qui a pour avatar, dans le jeu fictif *Arcadia*, une sorcière), Diane (jeune femme noire bisexuelle d'une trentaine d'année dont l'avatar est un vampire) et Xanae (une vampire née vers 1400 dont l'avatar est elle-même) représentent une diversité de genres et de sexualités, ce qui permet à l'autrice de questionner les schémas sociaux traditionnels. La figure du vampire ouvre donc sur une transformation des rapports à soi et à l'autre, offrant une réflexion sur les thèmes du choix, de la condition humaine et de la contestation des normes. La représentation de la sexualité qu'induit le triangle amoureux avec une vampire est questionnée de manière innovante, en s'inscrivant dans une conceptualisation similaire à celle de Paul B. Preciado¹. Cette conception de la sexualité se concentre sur l'expérience érotique en dehors de la norme génitale, où la jouissance est déplacée vers d'autres parties du corps. Le triangle amoureux, impliquant une vampire, réactualise la notion de jouissance en mettant l'accent sur le cou comme zone érogène. Cette représentation de la

vampire connaît un nouveau souffle sous les caméras, entre autres, de Kathryn Bigelow (*Near Dark*, 1987), Francis Ford Coppola (*Dracula*, 1992) ou encore Stephen Norrington (*Blades*, 1998) qui redessine l'esthétique néogothique.

¹ Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Éditions Balland, 2000.

sexualité se pense en étroite relation avec les théories *queer*, se proposant de réinventer l’imaginaire érotique par des plaisirs déconnectés de la sexualité génitale. Delaume écrit :

34. INT. CHAMBRE – NUIT

Dans le lit, Diane, Maxime et Xanaé flirtent intensément. Xanaé embrasse voluptueusement Diane, puis Maxime, qu’elle commence à déshabiller.

Maxime dégrafe prestement la robe de Diane, qui fait glisser le caraco de Xanaé.

Xanaé allonge Diane sur le dos, Maxime descend sous la couette, Xanaé embrasse Diane en lui caressant les seins, Diane tend son cou vers les lèvres de Xanaé, les yeux mi-clos. Xanaé passe sa langue le long de sa jugulaire, Diane ferme les yeux en les plissant, ses mains s’agrippent aux draps, comme si elle s’attendait à la douleur de la morsure. La langue de Xanaé redescend sur sa poitrine mais Maxime la fait jouir aussitôt. Diane se redresse, Maxime sort de sous la couette, Xanaé faire rouler Maxime sur le dos et grimpe sur lui. Maxime ferme les yeux, Xanaé s’arcboute, elle émet un petit cri de plaisir, ses pupilles se dilatent. Diane la regarde comme une divinité : elle croit voir le petit bout de ses canines très légèrement dépasser de ses lèvres. Xanaé se penche sur le cou de Maxime, qui a toujours les yeux clos. Diane attrape le menton de Xanaé et la détourne de sa cible pour l’embrasser. Les canines de Xanaé se rétractent. Maxime gémit en jouissant.¹

La scène sexuelle qui aboutit à l’orgasme des deux protagonistes humains sans passer par un rapport génital questionne les codes sociaux en interrogeant, par un prisme dialectique, d’un côté la sexualité dite normale et d’un autre celle dissidente. La figure de la vampire, avec ses fétiches tels que le cou et les dents, devient une métaphore pour explorer les thématiques de la sexualité alternative et les idées associées aux *gender* et *queer studies*. Elle renverse la domination masculine et contourne la relation hétérosexuelle traditionnelle. Caractérisée à la fois par une beauté singulière et une dangerosité certaine, elle est comprise en tant qu’élément politique et sexuel d’une représentation *queer*².

Bien loin de figer la sexualité en une position binaire et antithétique, répartie entre l’hétérosexualité et l’homosexualité, la figure de la vampire – dans l’écriture delaumienne – ouvre un large spectre au potentiel *queer*. Selon le chercheur Xavier Aldana Reyes, « *the vampire [...] may act as an oppositional force that can embody the political impetus of queer*

¹ DELAUME, *Trois Cœurs et des canines*, op. cit., p. 55-56.

² Cette représentation exprime une identité politique qui induit une forme de désir en marge de l’hétérosexualité normative. Le terme *queer* est à comprendre dans son sens tout autant politique – renvoyant à une perspective critique remettant en question les normes sociales et culturelles traditionnelles liées au genre et à la sexualité – que dans son sens littéral, signifiant *bizarre*, *étrange* et tel qu’il est mis en avant par la philosophe Sara Ahmed (voir son ouvrage *Queer Phenomenology*) en tant que point de vue en biais, allant à l’encontre de ce qui est communément attendu. Il questionne donc la marge par une approche elle-même non-normative dans le but d’interroger les relations sociales en dehors des schèmes traditionnels. En ce sens, la figure de la vampire peut être considérée comme une métaphore de l’instabilité.

*theory*¹ ». Le chercheur reprend les analyses de Christopher Craft² concernant la symbolique du baiser du vampire : Craft considère la construction romanesque de la monstruosité comme analogue au désir sexuel, ce qui signifie que la figure du vampire peut tout aussi bien insuffler que déformer une énergie sexuelle. Dès lors, dans la narration delaumienne, la vampire a le pouvoir de pénétrer et de transformer son et sa partenaire. Delaume provoque donc une sorte d'inversion des rapports genrés, dans lesquels les femmes sont généralement associées à une sexualité passive et les hommes à une sexualité active. Pour rejoindre Craft, la morsure, ou plutôt son idée (puisque dans le *scenario* de Delaume, elle est questionnée sans être concrétisée, même si la fin du *scenario* le suggère), évoque une pénétration métaphorique. Delaume opère alors un déplacement de la représentation vampirique afin de ne pas la cantonner à la morsure, métaphore sous-jacente d'un déplacement hétérosexuel pour indiquer, dans la veine preciadienne, une porosité entre l'acte sexuel et l'érotisme. La morsure n'est qu'implicite, elle semble sur le point de se produire sans jamais avoir lieu. Pour Craft, c'est ce qui rend l'étreinte plus sensuelle. L'acte sexuel avec un vampire ou, plus largement, la sexualité *queer*, pensée dans sa pluralité, contient un potentiel menaçant érotisé. D'ailleurs, le mouvement *queer*, au sens politique, s'est forgé sur une réflexion liée à la mort. Héritière des années sida, la pensée *queer* se pense dans une « thanatopraxis³ » réflexive.

Le *scenario* delaumien se poursuit ainsi :

35. INT. BUREAU – JOUR

Fin de matinée. Maxime est en caleçon Hulk et tee shirt floqué du portrait de Lara Croft devant son ordinateur, un Red Bull à la main. Diane toque à la porte et entre. Elle est en vieux tee shirt Nine Ich Nails et culotte. Elle embrasse tendrement Maxime dans le cou en lui ébouriffant les cheveux.
[...]

DIANE

On en parle ?

MAXIME

Ça t'a plu ?

DIANE

... Si si... C'était... hyper bien...

¹ Xavier ALDANA REYES, « Dracula Queered », in Roger LUCKHURST, *The Cambridge Companion to Dracula*, Cambridge University Press, 2017, p. 125-135.

² Christopher CRAFT, « Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula* », in *Representations*, n°8, University of California Press, 1984, p. 107-133.

³ Voir Kira RIBEIRO « Paul B. Preciado et Guillaume Dustan : deuil, amour et politiques queer », in Eugénie PERON-DOUTE (organisatrice), colloque *Mutantes/Vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et de Paul B. Preciado*, Université de Paris 8, décembre 2016, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/mutantes-vampires-autour-des-oeuvres-de-virginie-despentes-et-paul-beatriz-preciado-9578649>.

T'as pas ressenti une énergie spéciale ?
Genre elle....

MAXIME, avec un petit sourire
... Elle est tellement.... Je sais pas... unique...
[...]

DIANE
Je t'ai jamais vu dans un état pareil.

MAXIME
Pareil pour toi.¹

Le motif du cou métaphorise dans cette scène la permanence de la présence de la vampire pourtant absente au réveil. Morsure ou non, les deux protagonistes semblent être pris dans un processus de transformation. La contagion – qui est un concept clef des *queer studies* puisqu'elles s'originent dans les années 1980 et qu'elles réfléchissent la mort et la contamination des populations marginalisées et dissidentes pour tendre malgré tout vers une forme d'optimisme méthodologique² – apparaît comme vecteur de la condition vampirique et des rapports relationnels autres.

La vampire n'est pas seulement une allégorie de l'homosexualité ni une métaphore pour penser les minorités sexuelles. Elle est plutôt, dans le *scenario* delaumien, un moyen pour questionner les structures culturelles de la sexualité. Cette approche se distingue de la représentation traditionnelle des figures d'altérité monstrueuses qui tendent à associer l'homosexualité à la monstruosité. Selon le chercheur Jack Halberstam³, cette représentation peut être considérée comme essentialiste et figer la dissidence sexuelle dans la perversion. A contrario, la vampire delaumienne se distancie de cette représentation et propose une figure positive qui, grâce à son instabilité, offre un trouble bénéfique dans sa relation à l'identité et aux codes sociaux.

VI.2.1.2. Les savoirs vampires

La figure de la vampire est conçue comme symptomatique dans la mesure où elle décrit et questionne les préoccupations des époques de ses écrivains. Ici, elle reflète les discours

¹ DELAUME, *Trois Cœurs et des canines*, op. cit., p. 56-57.

² Voir Paul B. PRECIADO, entretien de Paul B. Preciado par Laure Adler, « Paul B. Preciado, historien du futur », *France Inter*, 7/11/2022, <http://bitly.ws/PPqp> ; Voir Paul B. PRECIADO, *Dysphoria mundi*, Paris, Éditions Grasset, 2022.

³ Voir notamment Jack (Judith) HALBERSTAM, *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005 ; *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995 ; *Technology of Monstrosity : Bram Stoker's Dracula*, in Sally LEDGER and Scott MCCracken (dir.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, New York, Cambridge University Press, 1995, p. 248-266.

contemporains sur la sexualité. Elle est également heuristique, en ce sens qu'elle permet de se défaire des savoirs dominants. D'ailleurs, Paul B. Preciado utilise la métaphore des « savoirs vampires » pour tendre vers une forme de pensée allégorique et se rapprocher symboliquement de la pensée *queer*, qu'il décrit de manière littéraire et érotique de la façon suivante : « Les savoirs dominants s'effondrent. [...] comme s'évanouit un corps venant de se faire embrasser jusqu'à la morsure par une amante vampire¹ ». À travers cette métaphore, Preciado propose une mise en place de savoirs situés, héritiers des analyses harawayennes, tout en les prolongeant et les actualisant. Dès lors, pour reprendre les termes des chercheuses, il s'agit de faire de la contamination une stratégie. Les savoirs vampires preciadiens sont compris comme une pratique discursive permettant d'inventer des politiques relationnelles. En ce sens, le philosophe-historien écrit : « Le sujet du savoir situé est un vampire. Il est nécessaire de mordre ou d'être mordu pour savoir. Être témoin de sa propre mutation. Prendre le risque de l'alchimie. Le terrain de l'épistémologie craque pour ouvrir un espace éthico-politique [...]² ». En d'autres termes, penser par le biais de la représentation de la figure vampire consiste à penser des processus de mutation. La vampire, chez Delaume, illustre et acte une transformation des catégories sociales et politiques.

Preciado aborde la question de l'épistémologie en filant la métaphore et en parlant de « la nuit des morts-vivants de la connaissance³ » pour désigner le sujet d'énonciation scientifique objectif et neutre. Il perçoit une rupture épistémologique dans le fait que les « subalternes » (pour réemployer son vocabulaire influencé par Gayatri Spivak⁴) s'approprient la connaissance et son énonciation : autrement dit, les subalternes participent de la production de savoir en générant une épistémologie tout en devenant sujet et non plus objet de savoir. Par exemple, les individus considérés comme « anormaux » (pour reprendre un concept foucauldien⁵) qui avaient été produits comme objet médicaux deviennent producteurs d'un savoir sur eux-mêmes, remettant ainsi en question le savoir hégémonique.

Dès lors, dans son *scenario*, Delaume aborde non seulement des questions liées au genre, au sexe et à la race, mais interroge surtout les discours et l'énonciation (mis en abyme à travers une scène de *coming-out* familial montrant comment annoncer un ménage à trois à son entourage). De plus, le *scenario* interroge également – par le biais de l'humour – les thèmes de

¹ Paul (Beatriz) PRECIADO, « Savoirs_Vampires@War », in *Multitudes*, n°20, 2005.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

⁵ Michel FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Éditions Le Seuil, 1999.

la maladie, de la contagion et de la mort, invitant à une mutation du quotidien, ce qui est particulièrement manifeste dans la scène finale où les deux personnages humains semblent opter pour leur métamorphose en vampire. Delaume écrit :

Diane embrasse Maxime dans le cou et quitte la salle de bain.
Maxime se regarde dans le miroir, les bras tendus, en appui sur le rebord du lavabo.

MAXIME, à son reflet, perdu
Ouais, mec, hein, c'est compliqué là...
Est-ce que t'as envie d'être vampire ?
Est-ce que t'as envie d'être en trouple, si c'est un trouple de vampires ?
Est-ce que t'as envie de rester en trouple, ou de redevenir juste un couple ?
Un couple d'humains ou un de vampires ?
Oh putain... La pression...

Le trouple, tel que défini par Delaume dans son *scenario*, n'est plus seulement un objet de savoir mais plutôt un acteur dans l'analyse et la subversion des discours et techniques qui ont contribué à sa production en tant qu'entité à contrôler. En utilisant les mots de Preciado : le trouple devient un « agent à travers l'analyse et le détournement des discours et des techniques qui l'avaient produit en tant qu'espèce à contrôler¹ ». Reprenant les termes de Foucault, on définira donc le trouple comme « un savoir de l'anomalie avec toutes les techniques qui lui sont liées² ». La dimension d'anomalie est mise en évidence par la réaction de l'entourage de Diane et Maxime (familial et amical) qui tente de les dissuader de se transformer en trouple. Puisque l'entourage ignore les conditions de vie de Xanae en tant que vampire, leurs réticences ne proviennent pas tant de sa différence ontologique que de sa représentation métaphorique en tant que trouble-fête qui provoque une transformation dans un schéma relationnel (transformation qui sera finalement incorporée par la mutation possible des deux humains). La vampire sert à bousculer les normes sociétales, à déplacer un discours dominant et à déstabiliser l'ordre établi afin d'ouvrir des conditions de possibilités et de transformations sociales.

Selon Preciado :

Commence ici une transvaluation de la relation traditionnelle entre esthétique et politique : on parlera de politiques des affects ou d'esthétiques cellulaires. Cette même équation se reproduit dans un chiasme où se croisent la théâtralisation de l'espace politique (politiques performatives) et l'expérimentation vertueuse dans le domaine de la subjectivité (esthétique cyborgologique). Il s'agit d'un spinozisme des micro-passions politiques : un laboratoire pour l'expertise dans lequel les corps testent collectivement des formes de vies. La politique devient sorcellerie.³

¹ Paul (Beatriz) PRECIADO, « Savoirs_Vampires@War », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Le *scenario* delaumien allie esthétisme et politique et invite à interroger le domaine de l'affect. Les *affects studies*¹, selon Preciado, sont à considérer comme un laboratoire, touchant les corps, et invitant à une réflexion sur les liens, les entrelacements et les différentes formes de vies. Le corps est alors considéré avec un potentiel révolutionnaire en invitant à des formes de partages et d'expérimentations relationnelles.

La figure de la vampire amène à considérer un savoir-vampire qui souligne la différence entre le fait de suggérer une dimension érotique et celui de construire une métaphore de la sexualité. Elle interroge cette différence, la subvertit et en joue dans le même mouvement. Comme l'écrit Xavier Aldana Reyes : « It is precisely in maintaining the vampire's mobility as a liberating metaphor that a queer reading strategy emerges² ». Généralement, dans la littérature et le cinéma, les vampires n'ont pas de reflet dans les miroirs, ce qui symbolise leur statut de ni vraiment vivants ni vraiment morts, et leur appartenance à une autre forme d'existence. Le leitmotiv du miroir apparaît à plusieurs reprises dans le *scenario* delaumien. D'une part, Delaume s'inscrit dans l'héritage fictionnel du fantastique, mais d'autre part, cette absence de reflet est également un marqueur politique. La représentation de la vampire en tant que symbole *queer* ne peut advenir sans risquer d'essentialiser la figure *queer*, qui doit rester insaisissable.

VI.2.1.3. Devenir-vampire

Contrairement à d'autres récits de fiction, dans lesquels les vampires sont considérés comme des êtres à éliminer³, chez Delaume, ils représentent une forme vers laquelle tendre. Une source de jouissance naît donc dans et par l'altérité.

À rebours des stéréotypes associés aux vampires, Delaume modélise une forme de vie émancipatrice (libératrice et responsabilisante) à travers les choix que les deux personnages humains, Diane et Maxime, commencent à faire pour eux-mêmes. En puisant dans la culture populaire pour incarner l'altérité à travers la figure de la vampire Xanae, Delaume souligne la capacité de la fiction à influencer les perspectives sur la liberté de choix. Xavier Aldana Reyes explique :

¹ Les *affects studies* sont un champ universitaire américain dans lequel Preciado s'inscrit. Ce champ est héritier de la philosophie de Spinoza (*Éthique*, 1677), revisitée et actualisée par la *French Theory*, en particulier par Deleuze et Guattari (Spinoza. Philosophie pratique, 1981). Les affects ne sont donc pas simplement définis comme des sentiments mais plutôt comme un acte, une incorporation, une façon d'être, de percevoir, de réfléchir et de théoriser.

² Xavier ALDANA REYES, « Dracula Queered », *op. cit.*

³ Voir, entre autres, Bram STOKER, *Dracula*, Westminster, Archibald Constable and Company Press, 1897.

There is, of course, a long tradition of queer vampires in Gothic fiction, especially following Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1977), and an even more considerable number of erotic gay vampire novels. The new queer vampires have openly dissident sexualities, but are more visible and entirely part of mainstream culture. Homoerotic representations of vampires in this context (vampires that express and consummate male-to-male, female-to-female or bisexual desire), may be seen as not just providing for a parallel, imagined world in which such desires are 'normal', but also as forms of 'interrogat[ion] and restructur[ation]' of the relationships thereby established.¹

Le trouble delaumien n'est pas présenté comme un contre-modèle, un exemple à suivre et à vivre, mais sa configuration permet de repolitiser la figure vampirique sous un nouvel angle en sortant de la binarité (hétérosexuel/homosexuel, seul / en couple, humain/animal, vie/mort, etc.). Il permet l'élaboration d'une pensée à la fois multiple et décalée, une pensée non pas de la binarité mais une pensée *queer*, horizontale (ou en biais) et en réflexivité sur elle-même.

La structure narrative est commune à celle de nombreuses fictions, elle se construit sur l'apparition de la vampire, sa rencontre avec les protagonistes, le trouble immédiatement ressenti en sa présence et la découverte de son identité. Cependant, la fin du synopsis diffère de la plupart des productions traitant de ce sujet, en ce qu'elle invite à un devenir-vampire par choix et non par injonction ou sans consentement. La figure du vampire, dans la narration delaumienne, n'est pas une menace à détruire. Selon la chercheuse Ève Kosofsky Sedgwick², les corps monstrueux, comme ceux des vampires, sont vecteurs d'homosexualité. Ainsi, elle considère que les fictions gothiques représentent souvent une peur de l'homosexualité³, d'où le fait que les narrations se terminent par l'élimination de la menace et donc l'extermination du vampire. Or, chez Delaume, il n'en est rien. La vampire, dont l'attraction sexuelle est fluide, se voit accorder, pour reprendre la pensée de Judith Butler, un phallus symbolique et déplaçable⁴, attribut qui fait d'elle une menace pour l'ordre patriarcal. Diane et Maxime, tous deux amoureux l'un de l'autre et amoureux de Xanae, font le choix de se transformer et, de manière métaphorique, de quitter le modèle sociétal établi.

Voici la fin du *scenario* delaumien :

60. EXT. PARC – JOUR

¹ Xavier ALDANA REYES, « Dracula Queered », *op. cit.*

² Voir Ève KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia, Columbia University Press, 1985.

³ Le chercheur Mahinur Akşehir Uygur explique, dans une veine foucauldienne : « According to Fred Botting (1995), the origin of the belief in vampire is the fear of Plague. Since the eighteenth century, however, it turned into the fear of homosexuality, which has been perceived as a kind of Plague by modern society since then ». Mahinur AKŞEHİR UYGUR, « Queer Vampires and the Ideology of Gothic », in *Journal of Yasar University*, n° 8, 2013, p. 47-59.

⁴ Voir Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

Le soleil, frontal, éblouit Diane et Maxime, qui plissent les yeux.
Ils marchent lentement le long d'une petite allée qui fait le tour d'une grande pelouse, où courent des enfants et des chiens.

MAXIME

C'est toujours bizarre, les dernières fois, non ?

DIANE, *se forçant, éblouie, à fixer le soleil*

Ouais....

(Inquiète)

Mais t'es sûr, hein ?

MAXIME

Ouais.

Un temps.

MAXIME

Quoiqu'il arrive, on restera l'éternité ensemble,
tous les deux, alors ça me va.

61. INT. CHAMBRE – NUIT

Dans le lit, Diane, Maxime et Xanaé s'embrassent et se caressent.

Tout à coup, Diane et Maxime se redressent. Xanaé les regarde sans comprendre.

Maxime hésite, il regarde Diane qui l'encourage d'un signe de tête ; tous deux sourient à Xanaé et font simultanément glisser le bout de leur index le long de leur jugulaire. Xanaé leur sourit en retour.

Diane et Maxime se prennent la main et s'allongent côte à côte en fermant les yeux.

Xanaé est au-dessus d'eux, elle s'approche du cou de Maxime, ses canines poussent, elle le mord pendant que Maxime serre plus fort la main de Diane.

Xanaé mord Diane à son tour, puis leur tend à chacun un poignet, Diane et Maxime le morde et boivent.

Xanaé se glisse entre eux, la tête sur la poitrine de Diane, lovée dans les bras de Maxime. Ils s'enlacent, se serrent fort.

Ils ont tous les trois un peu de sang aux commissures de leurs lèvres, d'où dépasse le bout de leurs canines. Ils sourient, extatiques.¹

Delaume expose une vision sublimée de la marginalité. La vampire n'est pas un reflet de l'oppression du moi individuel, elle est le reflet de l'émancipation de soi. Elle permet aux personnages de trouver leur Je et de prendre possession de leurs désirs. La représentation du corps se situe à la jonction de l'expérientiel et de l'expérimental. Les métamorphoses corporelles sont induites par des causes identifiables, ainsi que le sont leurs effets. Il s'établit un regard objectivant qui accompagne l'expérimentation et le processus de devenir. De plus, Delaume échappe à la dichotomie classique « humain / technologie » et « organique / non-

¹ DELAUME, *Trois Cœurs et des canines*, p. 106-107.

organique » en privilégiant une symbiose des deux, en favorisant le désir d'expérimentation et l'exploration maximale des possibilités du corps et de ses capacités.

Le *scenario* delaumien induit une économie du corps dont les fonctions érogènes sont exercées à la fois par des zones corporelles non génitales et par un système d'exocorps hyperconnecté permettant la liaison entre les corps et le jeu par des casques, manettes, etc. La théoricienne Teresa de Lauretis analyse le fait que « la pulsion sexuelle ne s'origine pas dans le corps physique en tant que tel, mais dans la structure psychique du fantasme et que, par conséquent, le désir ne se soutient qu'au moyen du fantasme¹ ». Alors que la chercheuse évoque dans ce passage le film *eXistenZ* de Cronenberg, ses propos peuvent être transposés au *scenario* delaumien. *Trois cœurs et des canines* invite donc à réfléchir les transformations sociales et organiques liées aux nouvelles technologies. Nous pensons que ce *scenario*, à la trame fantastique, est à considérer comme une autofiction, étant donné que Chloé Delaume a vécu une relation en troupe comme elle le décrit dans son ouvrage *Une femme avec personne dedans* – qui se pense alors comme le terreau de ce *scenario*. Ainsi, les corps des personnages représentés dans ce *scenario* sont liés à celui de Chloé Delaume.

VI.2.2. Cyborg

Le cyborg a envahi nos représentations contemporaines². Que nous pensions au cinéma³, à la littérature de science-fiction⁴, ou aux arts plastiques⁵, l'image du cyborg (plus organique

¹ Teresa de LAURETIS, « Devenir inorganique », in *Actuel Marx*, n° 45, 2009, p. 97-118.

² Figure d'une certaine intermédialité, il a su s'imposer en oscillant entre culture populaire et savante : que ce soit au cinéma, en littérature et en arts plastiques notamment, mais aussi en sciences-humaines avec, entre autres, le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway et les recherches de David Le Breton et de Bruno Latour.

³ Au cinéma, alors que le cyborg est introduit par Fritz Lang en 1927 dans *Métropolis*, il connaît son plein essor dans les années 1980. Bien que le réalisateur Franklin Adreon lui accorde une place de choix en le nommant dans le titre de son film *Cyborg 2087* (1966), ce sont bien les sagas *Terminator* (1984-2019), *Robocop*, *Shadowchaser* et *Cyborg Cop* qui forgeront un archétype du cyborg issu des *blockbusters* et des films de S.F. de série B. En parallèle de ces films d'action de science-fiction, se déploient également des films d'anticipation se rapprochant du cinéma d'auteur, pensons par exemple au film *Her* (2013) réalisé par Spike Jonze. À côté d'une représentation très machinique, le cyborg se lit également comme un futur minimaliste en lien avec une certaine dématérialisation du corps.

⁴ Voir notamment les œuvres de Philip K. Dick.

⁵ Pensons, entre autres, à l'artiste Stelarc, mais également à l'ensemble du domaine art et science et plus spécifiquement au Bioart et au Bioart Queer.

que robotique selon Donna Haraway¹) questionne les fonctionnalités de notre corps couplé à la (bio)technologie². En lien avec la science et la science-fiction, le réel et la fiction, le cyborg³ – sous la plume harawayenne – devient notre condition de possibilité, notre ontologie contemporaine, en rendant plusieurs frontières poreuses et par là même caduques, tout en se positionnant en dehors d’une pensée des binarismes. Le cyborg delaumien se situe dans cette veine, celle qui rejoint les analyses foucaaldiennes concernant le biopouvoir, à savoir une technique et une (bio)technologie influençant les corps et leur contrôle.

VI.2.2.1. Le cyborg delaumien

Dans le *scenario*, la biomédicalisation est devenue une véritable entreprise socio-économique créant des besoins chez les consommateurs en jouant avec un système d’offre et de demande. Cependant, les techniques d’extraction et de transplantation dont les publicités promotionnent les bienfaits thérapeutiques au service de l’humain sont contestables ; nous verrons d’une part que ces technologies renforcent les relations de pouvoir, et d’autre part qu’elles influencent les relations interpersonnelles. Nous nous demanderons alors si le *scenario* delaumien décrit une approche biomédicale et thérapeutique via les biotechnologies ou s’il met en scène une anthropotechnie avancée⁴. Nous allons voir ce qu’il en est à travers diverses

¹ En 1985, la théoricienne Donna Haraway publie le *Manifeste Cyborg* et donne la définition suivante : « un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman ». Donna HARAWAY, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminisme*, Paris, Éditions Exils, 2007, p. 30.

² Pour Thomas Brunel de Montméjean le cyborg ne correspond plus seulement « à des critères esthétiques inatteignables, mais [dépasse] la simple esthétique au profit de la fonction, fonction qui [doit] cependant maintenir la nécessité esthétique ». Thomas BRUNEL DE MONTMEJEAN, *Esthétique et politique du cyborg : le syndrome de l’alchimiste*, thèse sous la direction de Bernard Lafargue, soutenue à l’Université de Bordeaux III, 2018, p. 21.

³ La définition du cyborg n’est pas aussi stable qu’elle pourrait en avoir l’air. Introduite tout d’abord dans le domaine des sciences et plus spécifiquement de la cybernétique, les deux chercheurs américains Kline et Clynes inventent le terme en 1960. Norbert Wiener, père fondateur de la cybernétique, avait déjà posé les jalons d’une acception qui préfigurait le cyborg en reconnaissant l’alliance de la cybernétique et de l’organique, tendant à faire de l’humain un humain augmenté. Pour Kline et Clynes, le cyborg est un être de chair augmenté par la science.

⁴ Dans le *scenario Mémoréa*, les biotechnologies gouvernent la cité, la biopolitique touche à son paroxysme en faisant du gouvernement un régime combinant pharmacie de pointe et politique. Quant aux habitants, ils ont tous des *plugs* dans les tempes (qui rappellent les « bioports » dans *eXistenZ* de Cronenberg, qui sont situés en bas du dos dans la colonne vertébrale) permettant d’une part la pose de diamants leur offrant la capacité de visualiser (consommer) en réalité augmentée des images, et d’autre part le contrôle et le téléchargement de leurs pensées. La société dépeinte est régie par des (bio)technologies. Le laboratoire Biomood amène à questionner la mémoire et sa manipulation (le terme *manipulation* est à comprendre ici selon l’interrelation de ses deux acceptions : l’action de toucher le corps a pour but une manœuvre suspecte visant à fausser la réalité). Les corps sont représentés comme

critiques sociales émises par le *scenario* telles que le soin, à l'aune de l'économie, du perfectionnement ou encore de la classe sociale. Le *scenario* montre une médecine reconfigurée où le soin est délaissé au profit de l'économie :

ANNA, JORIS et FORRESTINE, trinquant.
À Adrien Charon !

Isabelle reste en retrait.
Guillaume a le visage fermé.

FORRESTINE, à Guillaume
Bah alors ?

GUILLAUME
Les tests n'ont pas été rendus publics. On a enquêté dessus, au journal. Ça va vous cramer le ciboulot, d'utiliser Mémoréa, il y a des pertes de mémoire...

Forrestine hausse les épaules.
Joris est interloqué, Anna est contrariée.

FORRESTINE
Comme si on était à ça près. J'ai attendu Mémoréa, moi, pour savoir ce que c'était que de nager dans la mer.

Isabelle et Guillaume sont gênés.

HERMELIN
Quelqu'un reveut un cocktail ?

Isabelle et Guillaume tendent leur verre.

des laboratoires, révélant l'impact des (bio)technologies sur la corporéité, l'identité et la subjectivité des individus. La présence croissante des biotechnologies est décrite comme un moyen de contrôle puissant de la société futuriste, où le pouvoir médical est institutionnalisé et généralisé. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure les individus ont un libre-arbitre sur leur mémoire et si « Mémoréa » n'est finalement pas utilisée pour contrôler et domestiquer la population en lui faisant oublier certains événements ou certaines informations. Les personnages sont caractérisés comme des cyborgs, dans le sens qu'a accordé la théoricienne Donna Haraway à ce concept : des hybrides biotechnologiques (voir Donna Haraway, « *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* », in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181). Cette figure est mise en scène et poussée à l'extrême dans le *scenario*. La continuité entre le cyborg et les questions biomédicales n'est plus à démontrer, tant Donna Haraway elle-même et d'autres chercheuses issues notamment des *cultural studies* ont écrit à ce sujet, faisant ainsi des sciences un véritable enjeu féministe (voir notamment, Donna Haraway, Charis Thompson, Adèle Clarke, Janet Shim, Helen Longino, Jack Halberstam, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick). Les pratiques technoscientifiques donnent forme aux relations entre les sujets et la technique, entre les corps et leurs (re)configurations : elles canalisent les technologies afin qu'elles soient insérées dans le corps qui se situe alors entre deux instances décisionnelles. La première relève du personnel, le corps résulte alors d'une modification du libre-arbitre de chaque individu. Dans le *scenario*, cela se manifeste par le fait de supprimer ou non ses mauvais souvenirs (bien que la tendance majoritaire soit de les effacer). La seconde relève du public, le corps advient par un contrôle, une restriction, une injonction, soit tacite soit formelle, à recourir aux biotechnologies. Dans le *scenario*, cette ingérence s'illustre à la fois à travers la prise obligatoire (forcée par les gardiens de la paix) de cachets par les habitants de la cité en vue de transformer leurs humeurs, mais aussi par la vente et donc la dépossession des beaux souvenirs des classes les plus pauvres.

FORRESTINE

(à Joris)

Dis, j'ai pas les moyens pour un souvenirs de plongée sous-marine, tu pourrais t'arranger pour me trouver ça, on se le ferait en réseau ?

Joris lui répond d'un clin d'œil.¹

Anna, sa grand-mère Isabelle et ses amis Forrestine, Joris, Hermelin, Guillaume sont rassemblés pour porter un toast au recrutement d'Anna au sein du laboratoire Biomood, dirigé par Adrien Charon, pour travailler au développement et à la commercialisation de « Mémoréa ». Guillaume, journaliste, les met en garde contre l'utilisation de cette biotechnologie qui provoquerait des effets secondaires. Le *scenario* offre une réflexion critique sur l'impact de l'économie sur le système de soin, notamment en ce qui concerne la marchandisation de la santé et la question de la priorité donnée à la rentabilité économique plutôt qu'à la qualité des soins. Le médecin et chercheur Dominique Dupagne analyse ce changement, actuellement à l'œuvre dans sa profession, entraîné par d'autres modifications :

Le terme désignant l'ensemble des employés d'une entreprise a subi un glissement sémantique important : les membres du *personnel* sont devenus des *ressources humaines*. L'adjectif *humain* a servi d'alibi pour supprimer la *personne*. Ce qui est réellement arrivé, c'est la transformation effective de la *personne* en *ressource*, au même titre qu'un ordinateur, un bureau, un meuble, ou une ligne de crédit. Une ressource est mobilisable, programmable et interchangeable.²

Cette approche déshumanisée des soignants entraîne également la déshumanisation des patients. Ce que pointe Dominique Dupagne est illustré et amplifié dans le *scenario* delaumien. Le soignant devient un commercial, un prestataire de services, et le patient une ressource économique, un entrepreneur de son existence. Comme le souligne le chercheur et psychanalyste Roland Gori³, les protocoles et le développement technologiques finissent par transformer les soignants et les patients en des segments de populations. Il pointe un changement de paradigme dans la rationalité du soin et de la médecine dû à l'accroissement des biotechnologies qui entraîne, selon ses mots, le fonctionnement d'un « système technicien », c'est-à-dire une « industrie des soins ». Un déplacement a lieu, puisque la prise en charge d'un individu est délaissée au profit de la prise en charge d'une population. Pour le psychanalyste,

¹ DELAUME, *Mémoréa*, *op. cit.*, p. 46.

² Dominique DUPAGNE, « L'humain : une composante efficace et économique du soin », in Claire GEORGES-TARRAGANO (dir.), *Soigner (l')humain. Manifeste pour un juste soin au juste coût*, Paris, Presses de l'EHESP, 2015.

³ Roland GORI, « La technique : un facteur de prolétarianisation du soin ? », in Claire GEORGES-TARRAGANO (dir.), *Soigner (l')humain*, *op. cit.*

ce glissement ne peut avoir lieu qu'à travers un réseau de surveillance et de contrôle, ce qui entraîne finalement un traitement de données. Il relève également que ce changement culturel conduit à accorder sa confiance aux dispositifs au détriment des personnes. En effet, dans le *scenario* delaumien, les usagers ont une confiance aveugle dans le dispositif de « Mémoréa » malgré la prévention de Guillaume concernant son utilisation et ses effets secondaires, notamment des pertes de mémoire. Ce changement de rationalité médicale dont parle Roland Gori inaugure le déplacement du curatif vers l'adaptatif.

Pour Gori, « les services hospitaliers eux-mêmes deviennent victimes de cette politique des “marques”, de la publicité et de la propagande plus ou moins mensongère d'une “société du spectacle”, comme disait Guy Debord. Le spectacle est “le lieu où la marchandise se contemple elle-même”¹ ». « Mémoréa » incarne exactement ce processus d'auto-suffisance. Plus qu'un produit de soin et de consommation, elle est – dans le *scenario* delaumien – une marque brevetée par le laboratoire Biomood, qui a d'ailleurs dépassé le statut d'industrie pour s'imposer en tant que régime politique et gouvernemental. Le vivant est ainsi le lieu de la marchandise poussée à son extrême. Le *scenario* semble d'ailleurs condamner les habitants de la cité à cette réification du vivant puisqu'Adrien Charon finit par devenir l'actionnaire majoritaire de toutes les entreprises de la cité, et être élu gouverneur : « Sur l'écran, on voit la courbe des votes se dessiner, puis les chiffres apparaître. Adrien Charon est élu à 88%² ». Les corps sont ici modulés par la biopolitique. La biomédecine est commercialisée, les souvenirs sont vendus par les plus pauvres :

ANNA, en souriant
Bienvenue chez Biomood.

LE VIEILLARD, timidement
Bonjour Madame.

ANNA invite d'un geste le vieillard à s'asseoir. Il prend place, le fauteuil s'incline en arrière, on voit les sandales usées du client : une lanière a été rafistolée par un bout de ficelle.

ANNA
Quel est votre souvenir ?

LE VIEILLARD
Ma rencontre avec Clara, ma femme. Mon seul amour.
Un authentique coup de foudre.

ANNA, enthousiaste
Un coup de foudre ? Ça fait monter en flèche la dopamine, les gens adorent ça.
Si je vous le valide, c'est 1000 unités.

¹ *Ibid.*

² DELAUME, *Mémoréa*, *op. cit.*, p. 93.

LE VIEILLARD, choqué
1000 unités ?

ANNA, fermement
1000 unités.

LE VIEILLARD, abasourdi
C'est pas possible...

ANNA
C'est la grille tarifaire.

LE VIEILLARD
Mais ce souvenir, c'est tout ce qui...

ANNA, posément
... Je comprends ce que ça représente pour vous. Mais sur notre marché, c'est banal, l'amour.

L'homme a les larmes aux yeux.

ANNA
Qu'est-ce qu'on fait ?

LE VIEILLARD, d'une voix sourde
D'accord.

Une larme roule sur la joue du vieillard. Il l'essuie d'un revers de main.¹

Les biotechnologies influencent la façon dont la mémoire est représentée tout en reflétant les stéréotypes de classe. Dans le *scenario*, les individus sont répartis dans des secteurs correspondant à leur niveau d'unités (leur capital économique). Ils peuvent être transférés d'un secteur à l'autre en fonction du gain ou de la perte de leurs unités. Dans l'extrait susmentionné, le vieillard, menacé d'être envoyé dans le secteur le plus bas, se retrouve face à l'injonction de vendre son souvenir qui est, semble-t-il, tout ce qui lui reste. Le *scenario* questionne la notion de classe sociale en la sectorisant (à la manière de la saga *Hunger Games*, 2012-2015, réalisé d'abord par Gary Ross puis Francis Lawrence) et en la branchant sur la possibilité d'accès aux technologies de communication, d'information et aux technologies biomédicales. Alors que les classes supérieures peuvent consommer et acheter des souvenirs, les classes inférieures sont contraintes de les vendre². Cette critique sociale, plutôt classique pour la science-fiction, nous

¹ *Ibid.*, p. 40-41.

² Par ailleurs, les secteurs sont organisés selon le confort technologique. Au plus bas, les individus sont marginalisés par rapport aux biotechnologies dont l'absence entraîne une dégradation des conditions matérielles d'existence. Dans cette société futuriste hyperconnectée qui s'est développée sous terre et s'est reconstruite après une catastrophe, ne pas avoir accès aux nouvelles technologies peut être synonyme de mort. Par exemple, l'air ne circule pas de la même manière selon les secteurs : dans les secteurs riches, l'air est ventilé, la température est régulée ; dans les secteurs les plus pauvres, l'air est manquant et une extrême chaleur se fait ressentir. Les biotechnologies connaissent donc un développement et un renouvellement constant mais leur mise à disposition,

intéresse en ce qu'elle n'apparaît pas ailleurs dans les œuvres delaumiennes, elle est propre à ses projets cinématographiques.

Les chercheurs Fabien Granjon, Benoît Lelong et Jean-Luc Metzger considèrent les technologies comme « un rapport social matérialisé¹ », c'est-à-dire que, d'une part ils appréhendent un impact des technologies sur les interactions sociales et sur les inégalités sociales, et d'autre part ils perçoivent les outils techniques comme des dispositifs qui résultent « d'un rapport social s'inscrivant dans une dialectique production-reproduction² ». Dans le *scenario*, l'inégalité repose avant tout sur une différenciation économique entraînée par une hiérarchisation du capital d'unités, du secteur conséquemment attribué et de la mise à disposition des biotechnologies. Le laboratoire Biomood ne cesse de produire de nouveaux besoins de consommation et de nouvelles biotechnologies. Le système d'inégalités de la cité est producteur de polarités sociales fortes. En revanche, les inégalités qui forgent la cité ne se mesurent qu'à l'aune du capital économique. Il n'y a pas d'homologie entre la répartition du capital culturel et celle du capital économique, au contraire : les personnages des secteurs les plus riches sont les plus incultes et sont dépourvus d'intelligence émotionnelle, à l'inverse des habitants des secteurs moyens (qui sont majoritaires) ou des secteurs pauvres. Cependant les biotechnologies médicales sont basées sur un système qui se nourrit, en partie, de l'intelligence émotionnelle et subjective des habitants des secteurs les plus démunis.

VI.2.2.2. Le capitalisme émotionnel

Le cas du personnage du vieil homme obligé de vendre à deux reprises ses derniers souvenirs pour survivre et qui, une fois privé de mémoire personnelle, sera comme mort, questionne le capital émotionnel :

33.INT. SALLE DE TRAVAIL – JOUR-

Des chaussures d'homme neuves. Elles appartiennent au vieillard qui est venu précédemment vendre les souvenirs de sa femme. Mis à part les chaussures, il a toujours l'air misérable. Il est assis dans le fauteuil. Anna est en blouse blanche.

ANNA

Ce sera le dernier, Monsieur Zarki, vous êtes vraiment sûr ?

dont dépend la qualité de vie, n'est réservée qu'à certains. Un clivage concernant l'accès aux nouvelles technologies biomédicales a donc lieu, manifesté par la ségrégation socio-spatiale. Ce ne sont pas tant les usages des biotechnologies qui creusent les inégalités sociales que leur accès.

¹ Fabien GRANJON, Benoît LELONG, Jean-Luc METZGER, *Inégalités numériques. Clivages sociaux et modes d'appropriation des TIC*, Paris, Éditions Hermès Science, 2009, p. 16.

² *Ibid.*, p. 16.

LE VIEILLARD, tremblant
Je ne veux pas aller en banlieue.

Anna, peinée, consulte l'ordinateur.

ANNA
On prépare une compilation *Dernier souffle*, je peux vous le prendre pour 6 000 unités.

LE VIEILLARD, estomaqué
Tant que ça ?

ANNA
Fermer les yeux de quelqu'un, c'est rare.

Le vieillard reste songeur, la somme le fait rêver.

ANNA
Vous êtes bien conscient qu'après...

LE VIEILLARD
Après, j'aurais plus la douleur. Parce que c'est tout ce qui me reste, une douleur. Je sais pas pourquoi ça me fait tant de mal, je sais plus rien d'elle, même pas comment je l'ai rencontrée.

Anna est bouleversée.
Elle lance le protocole, les larmes aux yeux.

ANNA
C'est fini, Monsieur Zarki.

Le vieillard, un peu sonné, se lève.

LE VIEILLARD, perdu
Qu'est ce que j'ai... ?

ANNA, le raccompagnant à la porte
Prenez soin de vous.

Le vieillard sort.¹

La notion de capitalisme émotionnel rappelle, entre autres, les travaux de la sociologue Eva Illouz². Alors que la chercheuse a analysé la symbiose entre les émotions et la marchandisation, le *scenario* delaumien ajoute la dimension biomédicale, transformant ainsi ce binôme marchand en trinôme économique. Les émotions sont devenues un marché et une ressource bioéconomique. Eva Illouz nomme cette marchandise émotionnelle *emodities*³. En d'autres

¹ DELAUME, *Mémoréa*, *op. cit.*, p. 56-57.

² Voir notamment, Eva ILLOUZ, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, University of California Press, 1997 ; *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Londres, Polity Press, 2005 ; *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Éditions Le Seuil, 2006 ; *Les marchandises émotionnelles. L'authenticité au temps du capitalisme*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2019.

³ Eva Illouz écrit : « Les actes de consommation et la vie émotionnelle s'entrelacent désormais jusqu'à devenir inséparables, jusqu'à se définir et s'autoriser mutuellement ; les marchandises facilitent l'expression des émotions et aident à en faire l'expérience ; et les émotions sont converties en marchandises. Un tel processus se ramène à

termes, pour la sociologue, les comportements sociaux et les sentiments sont d'ores et déjà récupérables et récupérés. Comme le synthétise le chercheur Axel Honneth :

Le passage à la marchandisation de nos émotions a été franchi au moment historique où les membres de nos sociétés se sont mis à subordonner leurs vies affectives à des intérêts stratégiques de nature professionnelle ou privée. Ce tournant, qui, selon Illouz, est intervenu dans les années soixante, s'est caractérisé par le fait suivant : l'individu ne s'est plus contenté de suivre les scénarios proposés par l'industrie publicitaire mais est de lui-même parti en quête d'états émotionnels, qu'il utilise désormais de manière stratégique, selon les circonstances.¹

Dès lors, le *scenario* delaumien ne ferait que pousser à l'extrême ce qui se joue déjà dans nos sociétés. Ce n'est donc plus seulement la force de travail qui représente un système économique, ce sont surtout les sentiments. Par ailleurs, la consommation d'émotions relève de différentes causes et implique diverses conséquences. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, la vente des souvenirs permet un soutien économique de l'existence des individus : « Des chaussures d'homme neuves. Elles appartiennent au vieillard qui est venu précédemment vendre les souvenirs de sa femme² ». Ensuite, l'effacement de souvenirs propres contribue soi-disant à l'amélioration de l'être ; il est promotionné sur le ton du développement personnel : « Télévision – Message publicitaire. Oblivis, 27 ans d'expérience, faites effacer vos mauvais souvenirs³ ». En outre, la consommation de nuages colorés permet de libérer son existence des émotions quotidiennes. Deux extraits sont révélateurs. Premier extrait : « Les gens boivent des cocktails colorés et se noient dans des nuages de fumées rouges, dont ils ressortent dynamisés⁴ ». Deuxième extrait : « Joris brise d'un coup de pouce la capsule, tout disparaît un bref instant dans un épais nuage de fumée bleue. La fumée se dissipe, découvrant les quatre amis calés dans leurs fauteuils. Ils sourient béatement en silence, soupirent de contentement⁵ ». Les nuages s'apparentent à une drogue légale vendue dans les bars. Leurs couleurs dépendent du sentiment souhaité. En l'occurrence, le rouge dynamise et le bleu adoucit. Mais encore, la prise de cachets, imposée aux habitants par les gardiens de la paix, vise à réguler les émotions négatives dans le but de forcer l'expression d'un bonheur plus fictif que réel :

mes yeux à une coproduction d'émotions et de marchandises, et j'appelle *emodities* ou marchandises émotionnelles ces nombreux "nœuds" que les émotions et les actes de consommation en viennent désormais à former ». p. 19. *Emodity* est la contraction de *emotional commodity*.

¹ Axel HONNETH, « Préface », in Eva ILLOUZ (dir.), *Les Marchandises émotionnelles. L'authenticité au temps du capitalisme*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2019, p. 4-5.

² DELAUME, *Mémoréa, op. cit.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

VOIX SYNTHETIQUE
Accès refusé... Accès refusé...

ANNA
Mais putain !!!

Deux gardiens de la paix passent dans la rue, ils sont alertés par ses cris.

GARDIEN DE LA PAIX 1
Y a un problème ?

ANNA
J'ai besoin de consulter le Professeur Maubert.

GARDIEN DE LA PAIX 2
Visiblement, vous n'êtes pas la bienvenue.

ANNA
C'est parce que je suis B-, c'est absurde, je dois vraiment le voir.

GARDIEN DE LA PAIX 1
Vous ne pouvez pas rester là.

GARDIEN DE LA PAIX 2
Ni rester dans cet état. Vous devez immédiatement vous détendre.

Il sort un pilulier siglé Police et lui tend un cachet bleu.
Anna n'a pas le choix.
Elle prend le cachet, elle le tient entre ses doigts, hésite encore à l'avaler.

GARDIEN DE LA PAIX 1, voix publicitaire
Avec Ectasyan accédez au réenchantement.

Anna avale le cachet, le déglutit bruyamment.

GARDIEN DE LA PAIX 2
Faites voir...

Anna ouvre grand la bouche, introduit ses index, décolle ses joues et tire la langue.

GARDIEN DE LA PAIX 1
Bah voilà !¹

Enfin, la consommation (l'implantation) de souvenirs d'autrui propose en quelque sorte d'améliorer ses connaissances tout en développant ses ressentis et ses capacités sensorielles (notamment avec la consommation de souvenirs de personnes ayant connu la société d'avant la catastrophe) :

FORRESTINE, à Joris

¹ *Ibid.*, p. 33-34.

T'as pas des souvenirs gustatifs ? J'ai testé la série des *Dîners d'autrefois*, c'est un truc de dingue, maintenant je connais le goût de la viande...

JORIS

Mais ils viennent à peine de sortir, t'es vraiment au taquet.

FORRESTINE

T'as quoi, alors ?

JORIS

J'étais parti sur les grands espaces, ce soir.

Joris reprend la boîte à fiches, il commence à les consulter.

FORRESTINE

Un lac, pour moi, si t'as.

HERMELIN

De la neige.

ANNA

Un ciel de nuit, avec des étoiles, je l'ai vu passer.

Joris cherche la fiche adaptée à chacun, et les distribue.
Tous s'enfoncent leur petit cristal dans la tempe.
Ils se calent confortablement dans leurs fauteuils et ferment les yeux.
On passe en vision subjective.
Les images sont très colorées, scintillantes, presque irréelles, elles tanguent un peu.
Anna tourne sous un ciel étoilé.
Retour sur son visage extatique.
Il en est de même pour Joris, qui court pieds nus dans un pré.
Forrestine aussi est en plein trip, elle nage.
Hermelin il est face à un panorama alpin.
Retour sur son visage, ses narines sont dilatées, sa bouche ouverte, il inspire de grandes goulées d'air d'un air repu.
Tous ouvrent les yeux en souriant.
Ils enlèvent leur petit cristal.

FORRESTINE, aux anges
Mortel. On s'en refait un ?¹

Enfin, la capitalisation des émotions crée une injonction au bonheur, la plupart du temps seulement simulé. La consommation des capacités émotionnelles et sensorielles est notamment construite par les industries de l'image. En effet, les souvenirs sont marchandisés selon une démarche commerciale où divertissement, film, jeu vidéo et biomédecine sont entrelacés.

Le biomédical oscille entre un produit de consommation à but divertissant et une amélioration de l'humain. Le discours promotionnel de « Mémoréa » vise à rendre désirable la fusion du réel et du virtuel. En permettant aux usagers de vivre des souvenirs comme un simple film ou un jeu en réseau tout en les ressentant réellement, « Mémoréa » estompe la distinction

¹ *Ibid.*, p. 54.

entre la réalité et la simulation. Le personnage d'Adrien Charon met en avant les avantages de « Mémoréa », notamment le bien-être que peut apporter le fait de revivre des souvenirs heureux et agréables. La biotechnologie semble alors offrir une thérapie par l'immersion virtuelle dans des espaces « naturels ». Comme l'indique le personnage d'Adrien Charon, le souvenir n'est pas seulement visualisé, il est aussi ressenti et finalement joué. La représentation du corps dans le *scenario* questionne l'éthique : Delaume rejoue les grandes thématiques de science-fiction en faisant du corps un objet de soumission et de manipulation lorsqu'il est exposé à une société de contrôle avancé¹.

Les souvenirs semblent être un territoire limite entre l'humain et la machine, ramenant un questionnement sur l'identité également évoqué dans *Ghost in the Shell* (1989) de Mamoru Oshii où des cyborgs s'interrogent sur le sens de leur humanité. Les souvenirs et les émotions qui leurs sont associées sont devenus centraux dans les processus de production. Pour emprunter un syntagme à la chercheuse Arlie Russel Hochschild², le « capitalisme émotionnel » est mis en lumière de façon appuyée dans le *scenario* delaumien. Selon les chercheuses Pascale Molinier et Sandra Laugier, héritières de la pensée de Hochschild :

Le capitalisme ne produit pas seulement des biens et des services, mais des émotions et des formes de relations où l'affectivité s'intrique avec le mercantile. Il en résulte des empêchements et des transformations des relations de *care* produites par les « débordements de la pensée mercantile » dans la sphère intime. Les émotions, selon Arlie Hochschild, ne procèdent pas d'un innéisme biologique ou d'une construction psychosexuelle, les émotions sont façonnées socialement au sein de relations et répondent à des règles de sentiments, à moins qu'elles ne les transgressent.³

Les habitants de la cité consomment des émotions et leurs émotions sont consommées. Les relations et les affects sont saisis dans une sphère économique où l'individu est associé à une séduction marchande. Les relations alors mises en place entre les personnes qui travaillent dans l'économie émotionnelle – qu'il s'agisse de celles qui vendent leurs émotions ou de celles qui achètent des émotions – interrogent l'émotion, mise en crise puisque la transaction a lieu dans

¹ La consommation de « Mémoréa » ou de « Souviens-moi » (autre biotechnologie basée sur les souvenirs émotifs) entraîne des sentiments suscités de manière artificielle. Dans ce cas de figure, les biotechnologies provoquent une ambiguïté chez les usagers des vues subjectives qui ont du mal à distinguer les sentiments qui leurs appartiennent en propre et ceux qui sont joués. Biomood fournit aux consommateurs « des stimuli préformatés les poussant à élaborer et à façonner leurs sentiments » (*Ibid.*, p. 5). Donc, les consommateurs s'approprient ces stimuli proposés à la vente et contribuent à capitaliser leurs émotions. Cela rappelle notamment la méthode de gestion des androïdes perfectionnés dans *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, adapté de Philip K. Dick.

² Voir notamment Arlie Russel HOCHSCHILD, *Le Prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*, Paris, La Découverte, 2017.

³ Pascale MOLINIER et Sandra LAUGIER, « Capitalismes émotionnels », in *Multitudes*, n°52, *Territoires et communautés apprenantes. Capitalisme émotionnel*, 2013, p. 159-162.

le cadre d'une aseptisation émotionnelle ne laissant pas la place à l'empathie. La chercheuse Patricia Paperman met d'ailleurs en garde vis-à-vis de la perte de *care* dans la marchandisation et le capitalisme des émotions. Pour elle, une valorisation des affects passe par le souci des autres, inséparable du souci de soi. Paradoxalement, le *scenario* delaumien montre la mise en échec de l'affect dans cette cité qui a transformé l'émotion en facteur de production.

VI.2.2.3. *Nécro-politique*

En termes de réception et d'usage, la technologie de manipulation de souvenirs affecte les individus. L'utilisation de la biotechnologie comporte un facteur de risques affectant la santé mentale et la qualité de vie des usagers tout en compromettant leur intégrité physique. En effet, le personnage de Forrestine est de plus en plus diminué. Une addiction s'installe progressivement. Forrestine a vendu tout ce qu'elle possédait afin de s'acheter sa consommation de « Mémoréa ». Anna dit : « Elle se fait des shoots de Mémoréa toute la journée, elle a énormément maigri¹ ». L'état de Forrestine empire et des effets secondaires physiologiques apparaissent : « FORRESTINE, très sûre d'elle : Mais si on s'y met tous, et qu'on fait en sorte de chacun se... (elle s'arrête, étonnée) Je me souviens plus de ce que je voulais dire² ». Le corps perd son autonomie sous l'influence de la biotechnologie entraînant sa dégénérescence, puis sa mort :

66. INT. CHAMBRE CHEZ FORRESTINE – JOUR-

Des vêtements, des affaires au sol, dans une pièce dont il ne reste plus pour tout meubles que le matelas.

Des fiches Mémoréa sont posées à côté du matelas, quelques-unes sont dessus, à côté des oreillers à la couleur douteuses.

Les draps sont un peu sales, eux aussi.

Il y a ci et là des assiettes, des bols, qui traînent autour du matelas, dedans des couverts et des remugles de nourriture.

La télévision est allumée.

Télévision – ADRIEN CHARON

... Si les sondages sont en ma faveur, c'est que la population est consciente du bien que j'ai déjà apporté à notre communauté...

Au milieu de la pièce, accroché au ventilateur hors d'usage, le corps de Forrestine pend au bout d'une corde.

Elle a un petit cristal dans la tempe.³

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 92.

La biomédecine devient une focale par laquelle les personnages se comprennent eux-mêmes par la visualisation de souvenirs de l'ancienne époque et, en même temps, se perdent eux-mêmes par l'effacement de leurs souvenirs propres¹. En suivant donc les cinq règles de Clarke et la définition de l'anthropotechnie donnée par Goffette, nous pouvons dire que le système biotechnomédical décrit par Delaume dans ce *scenario* est à la croisée du biomédical et de l'anthropotechnie. Le corps est ici le produit du monopole d'une médecine biotechnologique. Il ne questionne plus la réappropriation par les femmes de leur corps en vue d'un savoir médical, il souligne l'emprise de la biotechnologie médicalisée. L'expérience de son propre corps qui passe par une auto-expérimentation et une auto-transformation montre finalement les limites du libre-arbitre². Dans le *scenario*, le corps perd son autonomie, il est considéré comme un produit marchand à domestiquer. Cela rappelle le traitement du corps de Chloé enfant dans *Le Cri du sablier*. La spécificité scénaristique renforce donc l'idée que si Nathalie Dalain a un corps, Chloé Delaume en est dépourvu³.

VI.2.3. Zombie

Les zombies désignent des êtres humains supposés morts qui se raniment de leur condition de cadavre pour se nourrir des vivants. Ils s'incarnent au cinéma⁴, dans la littérature,

¹ Le port implanté dans la tempe, qui permet de visualiser et de ressentir des souvenirs, rappelle le « bioport » imaginé par Cronenberg dans *eXistenZ* et qui sert aux utilisateurs du jeu vidéo à s'immerger dans le monde virtuel en se connectant par la moelle épinière. On retrouve la métamorphose du personnage à l'œuvre chez le cinéaste dans le *scenario* delaumien. La métamorphose organique de Forrestine s'accompagne d'une métamorphose émotionnelle et pulsionnelle.

² Forrestine se perd elle-même jusqu'à se suicider tout en gardant un implant de mémoire d'autrui, Anna efface l'intégralité de sa mémoire pour ne devenir qu'un corps léthargique et Isabelle – qui a toujours refusé les biomodifications corporelles et cognitives – a fait de son corps un terrain de contestation des biotechnologies médicales. Si les citoyens peuvent vendre leurs souvenirs, en consommer, décider d'effacer des pans de leur mémoire, ce choix est orienté par l'injonction sociétale et biomédicale régissant la cité.

³ Cela se concrétise par les dires de Chloé Delaume qui explique qu'être dissociée au quotidien est stratégique : par exemple, lorsqu'elle doit se rendre chez le dentiste, c'est au nom de Nathalie Dalain, elle n'est donc pas obligée de se faire soigner ses dents. Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

⁴ Dans le cinéma, c'est à George A. Romero que revient la création archétypale du zombie en tant que « monstre anthropomorphe et homicide, sans conscience ni connaissance symbolique ([...] essentiellement défini par défaut d'humanité) » (Lionel Obadia, *Idées reçues sur les zombies. Des origines traditionnelles à la pop culture*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2023, p. 20). Les films de Romero contribuent à créer dans les années 1960 un nouveau genre cinématographique, le *zombie movie*, qui incarne les *scenari* dystopiques des sociétés modernes et contemporaines. Le terme générique « zombie » offre tout un panel de sous-genres, l'on rencontre le *slow zombie* (les zombies qui ont une démarche très lente, propre aux années 1960), le *fast zombie* (les zombies qui au contraire sont rapides, colériques, le sous-genre émerge surtout à partir des années 1990), le *technological zombie* (les zombies sont issus d'expériences scientifiques) et encore le *biological zombie* (les zombies sont créés par accident comme dans le *scenario Les Contribuants* de Chloé Delaume, qui met en scène des phases de transformations et

et finalement dans les divers médias de la culture populaire. Ils sont vecteurs de critique politique, de transformations et de modifications du monde. Ils oscillent entre horreur et humour, fiction et réel, vivant et mort. Leur origine est non occidentale, ils découlent des croyances vaudou d'Haïti qui visent, par la magie, à prendre possession d'un corps. Le zombie est donc une figure de l'entre-deux par excellence, d'une part par son statut de ni tout à fait mort ni tout à fait vivant (qualifié de façon oxymorique de « mort-vivant ») et d'autre part par son double mode d'existence lié au domaine de la fiction cinématographique et à la pratique rituelle.

Le *scenario Les Contribuants* de Chloé Delaume, écrit en 2020, allie la comédie dramatique horrifique avec l'horreur zombie. Il dépeint une société française anticipée et offre une réflexion sur les conséquences potentielles des avancées technologiques dans les domaines de la pharmacologie et de la biotechnologie en prenant pour cadre principal un laboratoire techno-pharmaceutique. En outre, le *scenario* soulève des questions politiques et présente une critique acerbe de la société française. *Les Contribuants*, fait suite au court métrage *La Contribution* que Chloé Delaume a réalisé en 2014 qui ironise sur la mort à travers un récit d'anticipation. Le *scenario* se concentre sur l'élimination de la population française âgée d'exactly trente ans, après qu'un tirage au sort mondial ait eu lieu. Des espaces sont alors ouverts pour les rassembler et les accueillir dans une atmosphère festive organisée par des maîtresses de cérémonie invitant les contribuants à boire des élixirs les amenant petit à petit à la mort à travers l'ivresse. Le *scenario Les Contribuants* propose donc une reformulation du court-métrage *La Contribution* en le déclinant et le faisant basculer en un récit mêlant anticipation et genre zombi.

créer ainsi des typologies de zombies au moment de tester les différentes formules de « Régénératine »). La figure du zombie a fait couler beaucoup d'encre, que ce soit pour analyser ses liens avec le *gore* ou la représentation des animaux, des enfants, de la religion, des sentiments, de la sexualité, de la critique politique et plus récemment de formes de manifestations spécifiques (les *zombies walks* qui fleurissent depuis les années 2000), etc. La production des films de zombies est souvent qualifiée de *nanars* (des films dont les moyens de production sont encore plus faibles que ceux de série B). Or le zombie est devenu un emblème de la culture populaire. Par ailleurs, les films de zombies deviennent des sujets de *blockbusters* (voir *World War Z*, 2013, de Marc Forster, dont le budget était de 190 millions de dollars et en a rapporté 540 millions). La *pop culture* joue aujourd'hui sur les différents registres car les zombies attirent le grand public et s'immiscent également dans des films intermédiaires flirtant avec le film d'auteur (voir *The Dead Don't Die*, 2019, de Jim Jarmusch). Une véritable culture zombie prend place aujourd'hui avec ses codes, ses références, ses esthétiques, ses moyens de production, et vient questionner *la* et *le* politique, l'écologie, les idéologies, les technologies.

VI.2.3.1. *Le laboratoire*

Le laboratoire de chimie est utilisé comme décor dans le *scenario*. À la fois attrayant et inquiétant, il est le lieu de certains fantasmes. La description du matériel scientifique – telle que les blouses blanches, les tubes à essais, les microscopes, les alambics et les substances liquides, fumantes et colorées – contraste avec la blancheur rigide de l'espace. Le matériel permet une collection, une variation et une déclinaison des objets médicaux et d'un imaginaire qui leur est associé. Cette esthétique du laboratoire et de la biochimie est fortement présente dans l'ensemble de la création Delaume (voir notamment son ouvrage *La Règle du Je*) et reflète un désir contemporain lié à la technologie. Ce thème est également exploré dans le cinéma de Cronenberg, où la fascination à l'égard des instruments médicaux pour une transformation corporelle remplace les plaisirs charnels¹. En fin de compte, l'image du laboratoire est liée à une forme de sexualité orientée sur le fantasme de la modification corporelle plutôt que sur les actes sexuels traditionnels. Les instruments du laboratoire attirent notre attention : la collection permet une focalisation du désir et un érotisme lié à une certaine forme de fétichisme en raison de son lien avec le corps. Le laboratoire et le corps se pensent alors par le biais d'objets partiels. Ce champ sémantique issu de la psychanalyse nous oblige à faire un détour par cette discipline afin de comprendre les termes *désir*, *fétichisme* et *esthétisme* dans ce contexte. À la manière de Teresa de Lauretis², il nous faut conjuguer théorie *queer* et cultures populaires en établissant un pont entre ces deux champs d'étude avec la psychanalyse.

Selon Freud³, l'objet de désir est aléatoire et peut être perdu, tandis que le fétichisme fige. Ainsi, le fétiche correspond à une fixation sur une zone du corps ou un objet et ne peut inviter à diverses pulsions. Cependant, pour Preciado⁴, les corps, les pulsions et les désirs modulent et sont modulables. Nous percevons une esthétisation du laboratoire à travers l'isotopie employée (« les tubes à essais colorés, les microscopes et les alambics fumants⁵ »), ce qui induit un destin pulsionnel. Or, contrairement à la fixité et à l'inanimation associée à l'unité et à l'unicité du fétiche, la collection d'objets de laboratoire offre une hybridation. Le sens du concept de fétiche est alors déplacé. En suivant les pensées de Deleuze, des

¹ Voir l'ensemble de son œuvre cinématographique et notamment *Faux-semblants*, 115min, 1988 et *Les Crimes du futur*, 108min, 2022.

² Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, Éditions La Dispute, 2007.

³ Voir Sigmund FREUD, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Éditions Payot, 2012.

⁴ Voir Paul B. PRECIADO, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset, 2020.

⁵ DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 8.

branchements et des flux se créent. La collection amène de la pluralité, une hybridité et donc de la contingence, de l'animé. Par conséquent, l'esthétisation se conjugue à la fétichisation, ici comprise en tant qu'une somme.

Une perversion (au sens psychanalytique) se produit : les objets¹ sont détournés de leur destin. L'objet pris dans la collection est différent de l'objet unitaire. Par exemple, le tube à essai n'est pas le microscope, mais ces objets additionnés entre eux, créent néanmoins un fétichisme multiple (voir sériel, bien qu'il soit toujours différent). Dès lors, la collection apporte à la fois moins de fixité que le fétiche unitaire et moins de contingence que la pulsion. La collection amène donc de la plasticité et de l'hybridité car une fixité et une non-fixité coexistent. L'objet n'est plus seul mais pris dans sa pluralité. En d'autres termes, nous percevons deux mouvements coexistants. D'une part, l'objet dans son rapport à la collection produit du un et du fétiche, il se défait de la collection, s'en détourne. D'autre part, il s'intègre à elle et crée de l'esthétisme et du désir grâce à sa mise en pluralité. Penser la collection permet donc de penser un spectre de désir où fétichisme et contingence s'articulent. Une esthétique et une tension sont donc à l'œuvre.

Les objets propres au laboratoire de chimie jouent un double rôle en tant que moteurs de la narration et transformateurs du corps. Le *scenario* delaumien met en lumière la mutation des corps masculins et féminins à travers une recherche menée à l'aide d'outils et d'instruments biotechnologiques, en naviguant entre le décalé, le *trash* et le poétique. Les objets de laboratoire deviennent ainsi des catalyseurs de la métamorphose du corps et de la narration. En suivant les mots de Deleuze, nous pouvons dire que la collection crée de la rencontre et illustre la conjonction « et » qui n'est « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice... ET... ET... ET...² ». En ce sens, ce sont bien *et* la salle carrelée de blanc, *et* le personnel en blouse blanche, *et* les tables de chimistes, *et* les tubes à essais, *et* les microscopes, *et* les alambics, *et* les cages à lapins, *et* les formules chimiques *et* les équations à la craie écrites sur des tableaux en ardoise, etc. qui constituent le paradoxe d'un fétichisme contingent dans le *scenario*. Il y aurait matière à comparer avec d'autres collections delaumiennes³, que ce soit la présence d'insectes ou l'omniprésence d'organes dans son œuvre, ainsi que ses habits de la marque Dévastée. Notre hypothèse est que le recours à ces

¹ Voir Fabrice BOURLEZ, « La sexualité par les objets vers un queer design », in *Figure de l'art*, n°25, *Philosophie du design*, 2013.

² Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, 1996, p. 16.

³ Pensons également à sa nouvelle : DELAUME, « La collectionneuse », in *Stiletto*, 2010.

accumulations tente de remplir le corps de cette *femme avec personne dedans*, à savoir le corps de Nathalie Dalain déserté par Chloé Delaume.

VI.2.3.2. *La sexualité zombie*

Nous pouvons rapprocher la conjonction « et » du terme lacanien « encore », qui s'écrit également « en-corps » et qui introduit *de facto* du corps dans un système de pluralité tourné vers la jouissance¹. Dès lors, nous constatons que *Les Contribuants* questionnent la représentation de la sexualité à travers le film de genre en pensant une sexualité zombie, qui est pour l'instant sous-jacente. *Les Contribuants* dessine une société aux pratiques déviantes. Delaume met en scène des personnages qui expérimentent des formes de plaisir liées à la mutation, à la régénération et à la dégénération. La conjonction de l'organique et du laboratoire de chimie est, une fois de plus, au cœur de l'œuvre delaumienne. Le désir et la sexualité sont abordés sous l'angle du virus. Les corps sont considérés d'un point de vue clinique et seuls les trois personnages principaux (Alice, Axel et Vincent) ressentent des émotions, même lorsque la mutation compromet l'intégrité physique d'Alice. Une esthétique érotique bio-technologique s'établit à travers les substances fumantes aux couleurs pop qui représentent les différentes formules de « Régénératine ». En 2086, il est commun d'utiliser des bombonnes de gaz euphorisants, décontractants ou encore aphrodisiaques. La mise en scène de cette pratique, déjà présente dans le *scenario* précédent de Delaume, *Mémoréa*, souligne une fois de plus la reprise de l'œuvre de l'écrivaine². Dans la deuxième moitié du *scenario*, alors qu'une attaque zombie est lancée dans une ferme futuriste ressemblant à une base militaire³, une patrouille est

¹ La psychanalyste Chantal Bonneau écrit : « Avec Le Séminaire, livre XX, Encore, que l'on peut faire jouer avec "en-corps", Lacan s'engage dans son tout dernier enseignement, là où il abordera la question de la réalité par l'intermédiaire des appareils de la jouissance ». Chantal BONNEAU, « Du réel contingent », 2016, <https://www.lacan-universite.fr/du-reel-contingent/>.

² La question de la répétition (sérialisation) est très courante dans le domaine *pop*, grand public, grande consommation. En l'occurrence, Delaume se réfère à trois « monstres » populaires dans ses trois *scenari*. Ils sont caractéristiques des industries culturelles et d'un champ grand public auquel Delaume aspire via le cinéma.

³ La trente-neuvième scène décrit la ferme qui, en 2086, revêt des allures militaro-sécurisée : « Le convoi scientifique traverse des champs à perte de vue. Il approche de l'exploitation agricole. Toute la zone est protégée par de hautes grilles et des fils barbelés, qu'il faut longer sur plusieurs kilomètres. Sur les barbelés, de temps à autre, un petit bout de tissu bleu s'agite sous le vent. Il y a de moins en moins de lapins. Au milieu de ces grillages, une colline s'élève. La ferme se dresse sur son sommet, entourée de serres. Le convoi quitte la route pour une allée boueuse et arrive devant un haut et large portail en fer. À travers les grilles qui l'entourent, on distingue nettement une grande cour encadrée par des bâtiments en béton. Il y a une dizaine de militaires armés. Sur le portail, une plaque "Groupe Arnoux Alimentaire". Du haut de son observatoire, un militaire regarde les camions s'arrêter. Bientôt une petite porte en fer, à côté du portail, s'ouvre. Un militaire armé vient vérifier la provenance des camions auprès du premier conducteur ». DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 48.

involontairement soumise à l'inhalation d'un gaz rose qui déclenche un désir intense et incontrôlable :

52. INT. VOITURE DES MILICIENS – JOUR

Dans la voiture close, les effets du gaz aphrodisiaque sont immédiats : les braguettes explosent, les boutons sautent.

Arsène et le conducteur se regardent avec envie, tandis que Raymond gémit de plaisir. On voit la voiture être secouée de l'intérieur.

[...]

54. EXT. SECONDE COUR – JOUR

Les zombies s'approchent de la voiture des miliciens.
Cette dernière est toujours agitée de l'intérieur.

Les fenêtres sont désormais ouvertes, de la fumée rose en sort.

On entend des râles, puis on voit des pieds dépasser : indéniablement, les trois miliciens copulent.

Très intrigué, Le Docteur Mallaury-zombi s'approche du véhicule et regarde à travers la vitre, avec un air libidineux.

Les autres zombies encerclent la voiture.
Ils observent, perplexes, les mouvements.

Ils s'approchent des pieds qui dépassent, les reniflent, hésitent mais n'osent pas les mordre.

Peu à peu, tous regardent à travers le pare-brise, les vitres ouvertes et la vitre arrière.

Ils poussent des petits grognements intéressés, se comportant comme des voyeurs sur un parking.¹

Dans cet extrait, Chloé Delaume décrit une scène de sexualité altérée par l'utilisation de gaz inhalateurs. Les personnages, influencés par la substance, sont soumis à leur corps et à leurs pulsions, sans pouvoir les contrôler. La sexualité est décrite comme mécanique et dénuée de séduction, renforçant la déshumanisation des personnages qui fait écho au décor déshumanisant de la ferme, mais humanisant les zombies. La sexualité, envisagée comme une technique et non de manière érotique, déplace les corps sur un terrain uniquement physiologique. La scène se termine par la mise à mort des personnages pris de délire, soulignant leur manque d'incarnation. Leur absence psychique se traduit en une scène à la fois tragique et comique dans laquelle ils sont dévorés, consécutivement à leur propre incurie, par des zombies. La scène *trash* et *gore* saisit la vacuité des personnages dont la perte d'humanité est renforcée par leur absence de

¹ DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 63-65.

repères et de réalité. Ils sont drogués par le gaz inhalateur, et leur sexualité se métamorphose, les amenant à concrétiser des formes de fantasmes sadomasochistes et homosexuels. Les personnages sont entraînés par une sorte de nécessité physique, sans pour autant prendre de plaisir.

Le film en devenir met ainsi en évidence le paradoxe de la quête de la vie dans la destruction, et des limites de la chair qui sont repoussées jusqu'à l'explosion. Alors que la scène de sexe joue avec des ressorts comiques, notamment la répétition du fait que « la voiture est secouée de l'intérieur » (ce qui introduit une dimension burlesque) faisant des zombies des voyeurs, elle n'est en rien épanouissante pour les protagonistes. Les propos du chercheur Stephan Khan concernant certains personnages des films de Cronenberg entrent en résonance avec cette scène. Il explique que les personnages sont considérés comme des concepts plutôt que comme des individus discursifs : aucune identification n'est donc possible, « ce sont avant tout des fonctions agissantes, des êtres humains en état de mutation, des apôtres de la nouvelle chair¹ » qui inventent une sexualité déviante. L'altération des humains amène à l'excitation des zombies et à un jeu sexuel et meurtrier de leur part.

Les Contribuants prend le corps comme terrain d'expérimentations macabres. La scène de sexe mêlée à la mort associe l'explosion des corps à une jouissance métaphorique puisqu'aux jets des corps et de sang correspond l'idée d'une jouissance masculine. Mais l'écrivaine féministe déconstruit immédiatement cette idée en décapitant les personnages secondaires et en dispersant leurs corps morcelés dans une mare de sang gluante. Cette action montre une vision subjective de l'érotisme et du désir zombi, plutôt qu'une approche objective et clinique de la sexualité. De ce fait, le zombi devient un acteur en puissance de vie, retranché du côté de l'éros et non du thanatos, ce qui est contraire à la représentation courante de cette figure dans les fictions.

La fin du *scenario* de Chloé Delaume révèle une transformation des zombies grâce à « la Régénératine ». Les zombies et les humains contaminés ne sont plus ni tout à fait zombies ni vraiment humains, ils se situent dans une sorte d'état intermédiaire entre la régénération et la dégénération. Au moment de la transformation d'Alice en zombie, qui garde sa conscience, Delaume choisit d'insérer des scènes de sexualité entre Alex (toujours humain) et Alice (zombifiée). À la manière de *Dellamorte Dellamore* (1994) de Michel Soavi ou encore *Warm Bodies* (2013) de Jonathan Levine, *Zombie Honeymoon* (2004) de David Gebroe, *Zombie Lover* (2009) des Deagol Brothers, *Life After Beth* (2014) de Jeff Baena, *Wasting Away* (2007) de

¹ Stéphane KHAN, « L'image du corps dans l'œuvre de Cronenberg », in *Ligeia*, n° 61-64, 2005/2, p. 16-21.

Matthew Kohnen, ou encore *Army of the Dead* (2021) de Jack Snyder, Delaume exploite la notion de sentiments en interrogeant la frontière entre les vivants et les morts-vivants à travers l'attirance et l'amour physique. Par le sentiment amoureux, la zombie devient un miroir des émotions humaines. Alors que la séduction zombie s'exprime désormais « mais avec des personnages au physique avantageux et attirant, en faisant du zombie sexy un proche du vampire gothique [...] : la comédie musicale *Z-O-M-B-I-E-S* (produite par l'entreprise Disney, en 2018), la série *iZombie*¹ », Delaume, elle, exploite la possibilité de relations sentimentales et physiques avec une zombie proche du cadavre. Le *scenario* delaumien induit donc une transformation du regard sur la transformation elle-même.

VI.2.3.3. *Quel corps se cache derrière la figure du zombie ?*

Malgré de nombreux tests pour trouver la formule de « Régénératine » au sein du « laboratoire Séchard », les essais de dosage se poursuivent dans la ferme, la transformant en un « labo de fortune² ». L'objectif est de découvrir une solution pour inverser les effets de la contamination zombie. La scène finale du *scenario* rappelle celle d'ouverture dans laquelle les scientifiques testent la formule sur des lapins servant de cobayes. L'implosion des corps est un effet de la substance ingérée. La description du « morceau de boyau reçu sur le visage » renforce cette idée en évoquant la scène du début du *Cri du sablier* (qui narre un meurtre doublé d'un suicide). Cette référence à la fois au *scenario Mémoréa* et à l'ouvrage *Le Cri du sablier*³ constitue une double intertextualité delaumienne qui renforce le thème de la mutation et de la transformation physique. Les figures de Chloé dans *Le Cri du sablier*, ainsi que celles du zombi et du lapin de laboratoire dans *Les Contribuants*, sont reliées par leur statut de cobayes, soumis à des expériences et des traitements violents dans un laboratoire, métaphorique pour le premier, réel pour le second. Le laboratoire symbolique de Chloé (dont le motif du carrelage blanc était déjà présent dans la description du *Cri du sablier*) métaphorise les mauvais traitements subis par la protagoniste. Le laboratoire concret de biochimie, quant à lui, sert de cadre aux injections visant à provoquer la mutation des cobayes. Notre hypothèse est que la représentation des corps

¹ Lionel OBADIA, *Idées reçues sur les zombies. Des origines traditionnelles à la pop culture*, p. 63.

² DELAUME, *Les Contribuants*, *op. cit.*, p. 83.

³ Pour rappel, nous réintroduisons la citation : « En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. [...] Sur sa joue gauche l'enfant reçu fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lorsqu'elle apprit le drame. [...] Les outils du soma. [...] Dans les cases blanchies laboratoires carrelé vous tentez à tout prix de formater mon cas. Mais une fois étiquetée la chair éructe hélas et c'est bien dégoûtant elle n'hésite pas la chair à tout éclabousser ». DELAUME, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 19-20.

liés aux archétypes des monstres du cinéma en appelle à un corps absent : celui de la figure paternelle, détournée ici à travers l'image du zombie.

Il nous semble que la scène traumatique que vécut Nathalie Dalain à l'âge de dix ans, lorsque son père tua sa mère avant de se suicider et qui projeta, sur l'enfant, des bouts de corps de ses parents¹, a marqué celle-ci tout en la dépossédant de son propre corps. Les morceaux de cervelles du père qui atteignirent le corps de l'enfant sont ici retranscrits dans une volonté cinématographique par la technique du *splatter*. Dès lors, nous pensons que la dépossession du corps de l'enfant a également entraîné sa contagion avec le corps explosé : celui du père. Notre hypothèse est qu'au corps de l'enfant se superpose celui du père et que finalement la représentation du corps dans l'œuvre de Chloé Delaume n'est ni le sien ni celui de Nathalie Dalain enfant mais est le corps paternel (non pas son géniteur anonyme révélé par la grand-mère) de Sélim Abdallah alias Sylvain Dalain.

*

Les *scenari* de Chloé Delaume entremêlent le personnel et le politique². Ils élaborent un cinéma de la marge oscillant entre l'*underground* et la norme tout en proposant un regard *queer*. Delaume dénonce les travers du capitalisme, et l'oppression des individus engendrée par des instances autoritaires. Les *scenari* delaumiens font état de faits sociaux³ et de critique sociale auxquels se mêle inévitablement son histoire personnelle, et lui permettent de s'autofictionnaliser par une écriture visant à des techniques cinématographiques (telle que le *splatter*). L'analyse scénaristique met au jour une représentation corporelle dissimulée.

Après l'étude de textes en devenir-images, accordons maintenant de l'importance à la réalisation en nous intéressant aux clips issus du travail musical de Delaume.

¹ Voir *Le Cri du sablier*.

² Voir Emmanuel BARROT, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Éditions Vrin, 2009 ; Nicole BRENEZ et Isabelle MARINONE (dir.), *Cinéma libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015 ; Jean-Baptiste THORET, *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, Paris, Éditions Ellipses, 2015.

³ Le cinéma de genre est intrinsèquement politique, son recours ne peut être dissocié d'une critique politique sociétale. Rappelons donc qu'au moment où Delaume se plonge dans l'écriture scénaristique (entre 2019 et 2021), le contexte de la France est particulier : entre 2018 et 2019 a lieu le mouvement des Gilets Jaunes, en 2019 se tiennent des contestations contre les réformes de retraite, puis dès 2020 la France entre dans la crise sanitaire de la covid-19 avec son lot de confinement et de couvre-feux et s'en suit entre 2020 et 2021 les mouvements contre les lois de sécurité globale. Il nous semble donc qu'écrire du cinéma de genre entre 2019 et 2021 introduit inévitablement une critique étatique contextuelle et actuelle.

Chapitre VII. Requiem

Alors que les *scenari* delaumiens n'ont pas trouvé clémence auprès des comités du CNC, Delaume semble répondre à son désir de cinéma par le biais de la réalisation de clips adoptant l'allure de courts-métrages dans lesquels elle devient actrice. La musique est par conséquent un vecteur idoine pour une production visuelle. Elle est un élément important pour Delaume, qui l'aborde sous plusieurs aspects : d'une part, l'autrice écrit souvent en écoutant de la musique, ce qui lui permet de rythmer ses phrases, d'introduire des mélodies et des rythmes différents et même d'emprunter certains mots à la musique qu'elle écoute¹ ; d'autre part, l'intertextualité musicale delaumienne est très variée, elle intègre souvent à ses ouvrages des paroles, des extraits ou encore des refrains de chansons, allant de la pop à la variété en passant par la chanson à texte. En outre, Delaume crée elle-même de la musique², et certains de ses textes sont composés en lien avec le domaine musical³.

« Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique.⁴ » C'est ainsi que Serge Doubrovsky

¹ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

² Par exemple, *Dans ma maison sous terre* est accompagné d'une bande-son originale, et *Le Cœur synthétique* possède également une extension sonore. Conçu d'abord comme un ouvrage autonome, il est accompagné par le premier album de l'autrice, intitulé *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, dont certains titres ont donné lieu à la réalisation de clips (visionnables sur son site internet : https://chloedelaume.net/?page_id=3100) prenant des allures de courts-métrages. Pour la réalisation du premier album, Delaume a été parolière, interprète et comédienne, elle a écrit les textes des chansons, les chante et se met en scène en jouant dans les clips.

³ L'autrice a écrit divers titres pour différents groupes, notamment Indochine (« Suffragettes BB », 2017 et « Les aubes sont mortes », 2009), Nicolas Comment (« Amaurose », 2015), The Penelopes (« 4'47 » et « Stains », 2009). Elle chante également en duo avec certains musiciens : mentionnons trois chansons avec Dorine_Muraille (« Le supplice de la baignoire », « Techniques du Lexo », « Madrague, retour »), une avec Jean-Luc Le Ténia (« Du haut », 2007), une avec le groupe The Penelopes (« Je t'aime tant », 2008), deux avec Sylvain Courtoux (« Numéro Vert » et « 25 décembre », 2008), une avec Wilfried Paris (« Dexterine », 2014). Delaume a également participé à plusieurs créations sonores, nommons le single « Oiseaux morts » (2004) pour Arte radio, et sept créations radiophoniques pour France Culture (« Les revues de poésie contemporaine », documentaire pour *Du jour au lendemain*, 2001 ; « Le Syndrome de la Fée Clochette », mis en musique par Dorine_Muraille lors du Festival d'Avignon en 2004 ; « J'ai le souffle trop court pour 31 bougies », mis en musique par Dorine_Muraille (2004) ; *Transhumances*, mise en voix en 2007 ; « Déclaration en arc de cercle » (2015) ; « Sororisation générale » avec Elisa Monteil, sur une musique de Sophie Couronne (2019) ; « Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine » avec Patrick Bouvet et Éric Elvis Simonet (2020).

⁴ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, *op. cit.*

définit l'autofiction. Alors que l'interrogation sur l'existence d'un style d'écriture propre à l'autofiction a intéressé tout autant les critiques que les écrivains à la suite de la définition doubrovskienne, il semble que la dimension musicale, développée par l'auteur, accordée à l'autofiction soit restée dans l'ombre. Nous souhaitons donc mettre en lumière le rapport à la musique au sein des œuvres delaumiennes et en analyser la complexité afin d'une part, de comprendre le recours à la musique dans la construction du Je, et d'autre part, d'ouvrir notre concept de corps-laboratoire à la création sonore venant questionner la spectralité du corps par sa désincarnation et sa réincarnation. Notre hypothèse est que Delaume chante pour continuer de faire vivre sa mère.

La musique est un élément omniprésent dans l'œuvre de Delaume¹, qu'elle utilise à la fois pour écrire et pour créer des œuvres transmédiales qui associent musique, texte et image. Le chapitre se concentra sur le rapport protéiforme qu'elle entretient avec la musique puisqu'elle est à la fois interprète, parolière et auditrice. Nous étudierons ses créations intermédiaires, transmédiales et hypermédiaires telles que ses livres augmentés par des BO, ses chansons et ses clips. Nous montrerons que l'esthétique musicale delaumienne est à la fois ironique, expérimentale et synthétique, et qu'elle revêt une dimension de modelage corporel et scripturaire².

¹ Pensons également aux lectures musicales de l'artiste. Une grande partie de ses performances littéraires ne sont pas seulement accompagnées par la musique, mais elles sont pensées en corrélation avec la musique qui est, dans la plupart des cas, une création sonore inédite.

² La musique, dans le travail delaumien, est à la fois un laboratoire de création, un accompagnement pour mettre en lumière les textes et un leitmotiv qui se retrouve dans de nombreuses œuvres. Elle est à la fois une discipline artistique (dans laquelle l'artiste s'inscrit), un moteur de création et un support. Comme l'atteste le site de la chercheuse Dawn Cornelio (voir le site *Chloé Delaume Critique* et plus spécifiquement la section « concordance A à Z », en suivant ce lien : <https://chloedelaumecritique.com/concordance-a-a-z/>), le terme *chanson* revient dans un grand nombre d'ouvrages (Dawn Cornelio dénombre dix-sept occurrences) y compris dans les opuscules tels que *Chanson de geste & Opinions* qui rendent hommage à la forme médiévale de l'épopée à travers de longs poèmes narratifs chantés. Dans *La Dernière fille avant la guerre*, qui évoque l'adolescence de l'écrivaine dans les années quatre-vingts, on découvre le rapport qu'elle entretenait avec son groupe de prédilection d'alors : Indochine. Mentionnons également le fait que le site internet de l'artiste – créé tout d'abord en osmose avec le cycle *Corpus Simsi* – était accompagné d'une bande-son minimaliste, répétitive, criarde, proche d'une musique contemporaine expérimentale. Par ailleurs, l'absence de musique peut, d'une certaine manière, influencer sur l'imaginaire de Delaume : l'écrivaine a passé plusieurs années à chercher le vinyle du titre *Chloé* de Duke Ellington, qui avait inspiré Boris Vian pour la création de son personnage dans *L'Écume des jours*. La musique *Chloé* marqua donc, en creux, le parcours de l'écrivaine. La quête prend une allure à la fois épique et humoristique lorsque Delaume la raconte dans une émission radiophonique sur France Culture. À la question que lui pose le journaliste, « Avez-vous encore des images de Boris Vian en tête ? », elle répond : « J'ai surtout le décalage entre le Boris Vian auteur et le jazz que moi je n'aime pas du tout. Ça avait donc été un gros choc à l'époque. Parce qu'aujourd'hui, quand on lit un ouvrage, c'est très simple pour le lecteur de retrouver tous les référents qui sont dedans, avec Google. Moi, quand j'étais adolescente et que j'ai découvert Vian, j'ai mis un certain temps avant de mettre la main sur le « Chloé » de Duke Ellington. Vous savez, quand on est en banlieue ou dans des milieux où les parents n'écoutent pas de jazz, pouvoir mettre la main sur le disque n'était pas si évident. Et ça avait été une

VII.1. Du Cœur synthétique à la synthpop

*Le Cœur synthétique*¹ est le premier roman de Chloé Delaume. Le style déstructuré de l'écrivaine (marqué notamment par l'emploi de phrases poétiques) a laissé place à une narration linéaire dotée d'une dimension parodique : Delaume a, en partie, abandonné l'autofiction expérimentale dans le but de viser un lectorat plus large². Les sons privilégiés de l'artiste se rapprochent de « la synthpop³ ». Une allusion y est faite dans le titre de l'ouvrage, jouant sur les deux acceptions du terme « synthétique », à savoir premièrement un cœur fabriqué synthétiquement, une prothèse, et deuxièmement un style musical, une tonalité pop et électro obtenue par un synthétiseur. *Le Cœur synthétique* doit donc s'appréhender à la fois comme un roman, dont l'histoire montre l'artificialité de l'amour, et comme un travail musical.

grosse déception du coup, cette quête. [...] Et ça, c'est terrible quand on découvre tardivement en plus qu'on n'aime pas du tout le jazz, mais bon en même temps la synthpop n'existait pas à son époque donc c'est pas de sa faute ». (Voir l'émission radiophonique "La métaphore du nénuphar" épisode 8/4, en ligne en suivant ce lien : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/la-metaphore-du-nenuphar-5034210>). Le prénom *Chloé*, qui est celui par lequel l'autrice s'est renommée, est donc porteur de musicalité. Il se réfère à une musique qui a fait l'objet d'une quête et d'un idéal, avant de devenir une déception résultant d'un conditionnement lié à la classe sociale.

¹ *Le Cœur synthétique* narre les péripéties d'Adélaïde, femme de quarante ans, célibataire, vivant à Paris, travaillant dans le milieu de l'édition en tant qu'attachée de presse. Cherchant l'amour, elle se rend compte que, passé un certain âge, le sexisme prend une autre forme : être une femme quarantenaire seule, célibataire et sans enfant paraît suspect dans la société. Adélaïde fait donc tout pour rencontrer un homme mais elle préférera, finalement, la compagnie de ses amies : Bérangère, Clotilde, Hermeline, Judith. Le quintette déploiera et manifesterà à ce moment-là toute la force de la sororité (ce thème a déjà été traité par Delaume, que ce soit de manière implicite dans *Les Sorcières de la République* ou sous forme de manifeste dans *Mes bien chères sœurs*). Dans *Le Cœur synthétique*, l'écrivaine dépeint des portraits de femmes d'aujourd'hui : Bérangère est célibataire, elle s'épanouit dans son travail, elle dirige une agence bancaire, elle a fait le deuil de sa vie affective et romantique, ce qui ne veut pas dire qu'elle ait renoncé à toute vie sexuelle. Elle a des rendez-vous, pris sur des sites de rencontres, chaque week-end. Clotilde est écrivaine, elle « fait de la littérature » (DELAUME, *Le Cœur synthétique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2020, p. 33), son amour de l'écriture surpasse toute autre forme d'attachement. Hermeline est lesbienne, elle entretient une relation amoureuse et exerce la profession de maître de conférences en histoire de l'art, spécialisée dans le XX^e siècle. Enfin, Judith est journaliste musicale, elle possède sa propre émission radio et mène une vie de famille classique. Elle vit avec son mari et leur petite fille, et a un amant.

² Ce qui semble avoir fonctionné puisque *Le Cœur synthétique* remporte en 2020 le Prix Médicis. Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

³ Genre musical qui s'est développé à la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980. La synthpop (abréviation de *synthesizer pop*), connue aussi sous les noms d'électropop, technopop, new wave, utilise le synthétiseur comme instrument principal et incorpore des éléments de musiques électroniques ou expérimentales. Le groupe Kraftwerk représente à ce titre une référence de cette musicale indépendante.

VII.1.1. Playlist

Outre la narration¹, c'est la forme du livre qui est questionnée. Composé de vingt-quatre chapitres, *Le Cœur synthétique* se présente comme un *juke-box*² : chaque chapitre correspond à un titre de chanson³. La sélection est hétéroclite, le tableau ci-dessous reprend le sommaire du *Cœur synthétique*, afin de rendre visible la corrélation entre les titres des chapitres et les titres des chansons :

Titres des chapitres delaumiens	Chansons de [nom du groupe et année]
« Une chambre à soi »	
« Sortir ce soir »	Étienne Daho, 1984
« Ma petite entreprise »	Alain Bashung, 1994
« Évidemment »	France Gall, 1988
« Mathématiques souterraines »	Hubert-Félix Thiéfaine, 1981
« Stewball »	Hugues Aufray, 1966
« Ivan, Boris et moi »	Marie Laforêt, 1967

¹ L'ouvrage conserve quelques particularités, tout d'abord au sein même de la narration. Au milieu de l'histoire, l'autrice insère un passage écrit sous forme théâtrale, dans lequel les cinq amies se regroupent chez Judith chez qui est dessiné, sur le sol du salon, un pentacle, afin de faire des incantations et d'appeler les déesses. Ces amies, intégrées à la vie professionnelle parisienne et issues des milieux culturels et de la classe moyenne supérieure, sont donc également des sorcières. La narration réaliste s'évapore dans ce chapitre intitulé « J'ai demandé à la lune » (intertextualité musicale faisant référence au groupe Indochine) et qui s'oriente vers le surnaturel en jouant avec la référence à *Macbeth*, puisqu'elles se regroupent autour d'un chaudron. Ce chapitre central, théâtral (il contient notamment des didascalies qui accentuent la dimension de mise en scène du texte), présente les cinq amies invoquant les déesses (Héra, Hestia, Athéna, Artémis, Déméter, Aphrodite, Lilith) afin de permettre à Adélaïde de rencontrer un homme capable de répondre à ses attentes. Le livre aurait pu former une boucle narrative temporelle et s'achever après une année, montrant l'évolution de ce groupe d'amies à travers les saisons, mais Delaume introduit une ellipse au sein du dernier chapitre. « Les guérillères » (intertextualité féministe faisant référence à Monique Wittig) décrit le groupe d'amies, qui ont dorénavant entre soixante-dix et quatre-vingts ans, ayant pris la décision d'habiter, de vieillir et de mourir ensemble. Delaume écrit : « Elles ont monté un collectif, une minuscule structure qui édite des ouvrages, organise des lectures, des performances et des concerts dans leur garage aménagé. Les filles de Lilith, ça s'appelle. Clotilde s'occupe des livres, Judith de la musique, Hermeline du graphisme, Adélaïde de la communication et Bérangère des comptes » (p. 193). Alors que le roman semble se concentrer sur Adélaïde et ses problèmes de cœur, son épilogue met pleinement en avant la sororité : « Il n'y a que l'amitié et la sororité qui préservent de l'abîme. Mode de vie adapté, en cercle se regrouper, s'organiser pour rire et ne pas crever toute seule » (p. 195).

² L'image apparaît dans *Les Mouffettes d'Atropos* p. 75.

³ Le travail delaumien fait penser notamment aux créations de Sophie Calle (entre autres, sa création autour de son chat Souris. Voir Sophie Calle, *Souris Calle*, Perrotin (société de production), 2018. Trente-six artistes français contemporains rendent hommage au chat décédé de Sophie Calle.

« Puissance et gloire »	Herbert Léonard, 1985
« Cavalier seule »	Juliette Armanet, 2017
« Ce soir c'est Noël »	Les Wampas, 1990
« Pan, pan, pan, poireaux pomme de terre »	Écrite par Boris Vian, interprétée notamment par Maurice Chevalier, 1955
« On va tous crever »	Didier Super, 2004
« Lavabo »	Vincent Lagaf', 1990
« J'ai demandé à la lune »	Indochine, 2002
« Martin »	La Grande Sophie, 2001
« Partenaire particulier »	Partenaire particulier, 1985
« Comme d'habitude »	Claude François, 1967
« La reine des pommes »	Lio, 1983
« Pendant que les champs brûlent »	Niagara, 1990
« L'amour, c'est comme une cigarette »	Sylvie Vartan, 1965
« Le jour s'est levé »	Téléphone, 1991
« Amour année zéro »	Écrite par Serge Gainsbourg, composée et interprétée par Alain Chamfort, 1981
« Toute seule »	Lorie, 2001
« Les guérillères »	

Nous remarquons que les titres du premier et du dernier chapitre encadrant les références musicales sont tous deux des noms d'ouvrages féministes : *Une chambre à soi* de Virginia Woolf et *Les Guérillères* de Monique Wittig. Les autres chapitres tirent leur nom de titres de chansons françaises dont l'énumération permet à Delaume de faire cohabiter divers milieux sociaux, culturels et générationnels (Lorie et Thiéfaïne, par exemple) et différents genres, de la pop à la variété française, en passant par la *new wave*.

Alors qu'au sein de ses autres livres, le motif du nénuphar occupe une place prépondérante, il est ici remplacé par celui de la fleur bleue. Bien entendu, Delaume joue sur l'expression *être fleur bleue*, c'est-à-dire avoir un caractère sentimental, romanesque et ingénu. En outre, ce motif évoque également *Les Fleurs bleues* de Queneau et induit l'idée de la musicalité, la fleur bleue évoquant la chanson homonyme de Charles Trenet. Le motif floral, récurrent chez Delaume, incarnant « une forme de vie » (lorsqu'il est un nénuphar), revêt dorénavant une forme musicale.

Le rapport à la musique dans *Le Cœur synthétique* est multiple. Le titre même de l'ouvrage est révélateur. Alors que le syntagme « cœur synthétique » suggère l'idée d'un organe artificiel, il dévoile également le goût de l'écrivaine pour la culture musicale de la synthpop. La forme du livre, représentant une *playlist*, répond au contenu de la narration : l'histoire s'accompagne d'une musique qui confère aux personnages, et notamment à Adélaïde, une dimension cinématographique. Delaume introduit un principe méta-fictionnel par une approche intermédiaire en faisant d'Adélaïde un personnage qui pense sa vie comme une fiction accompagnée d'une bande-son. Delaume écrit :

Adélaïde se lève et met de la musique. Elle s'est fait une playlist qu'elle a nommée *New Life*, comme le morceau de Depeche Mode qui y figure en premier. Adélaïde est très sensible à la bande-son qui accompagne sa vie, elle choisit une chanson capable d'incarner ce moment particulier, une chanson sur laquelle va s'inscrire ce beau souvenir. *Le Premier Jour* d'Étienne Daho. Adélaïde se cale sur une chaise, son regard photographie le décor. *Rester debout mais à quel prix / Sacrifier son instinct et ses envies*. Ses yeux se heurtent aux murs de livres et à l'absence de canapé. *Mais tout peut changer aujourd'hui / Et le premier jour du reste de ta vie / C'est providentiel*. Adélaïde chante comme on prie, et l'espoir repousse les cloisons du minuscule deux-pièces. Les guirlandes et lampions scintillent, halos multicolores le long des étagères. La pénombre gomme ce qui encombre, par la fenêtre ouverte la lune vient et sourit.¹

Adélaïde se fictionnalise et la musique devient le moyen idoine pour permettre l'auto-fictionnalisation. Ses gestes et sa manière de penser sont influencés par la mélodie et la *playlist* qu'elle s'est confectionnée : son quotidien aux allures tristes est ainsi ré-enchanté par la musique. Quelques pages plus loin, on observe un processus similaire. Adélaïde souhaite être visible, que son corps s'impose et qu'il raconte des choses à travers sa gestuelle, son allure, ses pauses, qu'il s'accorde à un rythme et que métaphoriquement il sonne juste. Delaume écrit :

Adélaïde s'en fout que ce soit la fin du monde. Elle marche comme on se noie, le réel n'a plus cours. Elle est dans son histoire, elle ne redoute plus rien, elle est un personnage, de sa vie l'héroïne. Elle arrête un taxi et s'entend prononcer le nom d'un club prisé. Elle sort de la voiture dans un état de flottement. [...] Elle voudrait que son corps leur raconte une histoire, à ces gens qui pourtant ne la regardent pas.²

Ce passage retient notre attention en ce qu'il établit un lien entre la fiction et le corps. La fictionnalisation de soi passe par la représentation corporelle. Bien que le rapport à la musique ne soit pas ici clairement exprimé, il est tout du moins suggéré par la présence du « club ». Adélaïde va en boîte de nuit et rend son corps démonstratif avant même qu'il ne soit dans une ambiance sonore et musicale. Delaume ajoute :

¹ *Ibid.*, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 19.

Quelqu'un va la rejoindre, ou elle rejoint quelqu'un. Adélaïde dit ça au physio de la boîte qui ne lui demande rien : Je vais rejoindre quelqu'un. Ça devient son scénario. Elle descend l'escalier, fouille la foule des yeux. Traverse la piste de danse, arpente lentement le bar.¹

La présence du « scénario » insiste sur la mise en scène des paroles et des gestes d'Adélaïde. Le personnage crée l'illusion à plusieurs niveaux, aussi bien d'un point de vue psychique que physique. D'une part, elle camoufle sa solitude par l'attente feinte d'une autre personne (l'état psychologique est simulé), et d'autre part sa posture elle-même incorpore le mensonge (ses yeux scrutent et son corps franchit la piste de danse). Encore une fois, bien que la présence de la musique ne soit pas mentionnée explicitement, elle est suggérée et semble donner de la contenance à ce corps qui est finalement perdu malgré l'assurance qu'il souhaite laisser paraître. La scène se poursuit :

Elle repère un quadra, il a de la bedaine, elle pense avoir ses chances, elle est plus jolie que lui. Elle s'approche et se pose dans son champ de vision. Il ne se passe rien, son regard la transperce. Adélaïde découvre l'invisibilité de la femme de cinquante ans, avec un peu d'avance. [...] Le DJ joue New Order, Adélaïde s'en va danser sur *Blue Monday* afin de vérifier si elle est devenue socialement un fantôme, sur le marché de l'amour, de la viande avariée.

Elle entre sur la piste le plus gracieusement possible, affiche le sourire d'une fille en train de s'amuser. Les années 80 sont redevenues à la mode, et c'est son truc à elle, les années 80. [...] Elle s'efforce d'établir un contact, de plonger ses pupilles dans celles des autres danseurs.²

Delaume questionne la sexualisation du corps des femmes, son hypersexualisation en dessous de quarante ans et sa non-existence sociale une fois dépassé ce même âge. Quelques pages plus loin, le spectre patriarcal reparait, servant à dénoncer la différence entre le corps des hommes et le corps des femmes : « Adélaïde se demande si un homme en ce moment quelque part dans cette ville ou dans tout le pays se regarde dans le miroir en se posant la question, la question de mon corps peut-il être désirable³ ». La question rhétorique dresse un état des lieux de la misogynie ambiante, la musique est donc une métaphore du sexisme.

L'ouvrage dresse une critique des différents registres musicaux : « Y en a marre, sérieux, de l'électro⁴ », « Le problème, c'est que la musique, en ce moment, c'est du rap⁵ », ou encore « 4 heures du mat, quelqu'un dans le salon vient de lancer *Chagrin d'amour*⁶ ». Delaume tourne en dérision la musique populaire et par là même les interactions sociales et les milieux

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 45-46.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

sociaux. Le recours à la musique permet également de métaphoriser les pensées et les gestes d'Adélaïde relevant du registre amoureux (elle aura une liaison avec un personnage nommé Martin). Adélaïde se « répète le prénom de ce presque inconnu, il a le titre d'une chanson qui dans son cerveau passe en boucle¹ ». En évoquant le couple romanesque, la narratrice insiste sur son caractère impossible. L'impossibilité du couple est, pour la narratrice, l'essence de l'amour, jouant ainsi la tradition littéraire tragique tout en la tournant en dérision, puisque si l'amour est impossible, c'est à cause du patriarcat, semble expliquer Delaume. L'écrivaine use avec ironie de l'entremêlement de la mélancolie sentimentale et de la musique électronique. Elle écrit : « Ils évoquent leur enfance, et surtout leur adolescence, période culturelle importante, puisque les deux sont fans de synthé pop et de new wave. [...] Ils s'embrasseront la semaine suivante, dans le salon de Martin, sur un morceau des Smiths² ». Le côté elliptique de l'écriture présage la courte durée de la relation. Si la musique peut être un point commun entre les deux personnages et le point de départ d'une relation romantique, elle en sera également le point final : « Il est 21 heures, Adélaïde s'empiffre placidement de fromages, dont un brie truffé excellent, en écoutant The Cure, tandis que Martin répète qu'elle a depuis les vacances pris au moins deux kilos. La chaîne hi-fi décide alors de décéder. Du coup Martin se plaint, démonte l'ampli, souffle dedans et perd une vis³ ». À l'image de la musique qui se coupe, la relation est rompue. Pour que la séparation s'effectue en musique, la narratrice dit, quelques pages plus loin : « c'en est fini de chercher le garçon⁴ ». La phrase est une allusion à la chanson éponyme du groupe Taxi Girl. L'intervention de l'élément musical est donc capitale, non tant pour la logique de la narration que pour l'écriture et l'avènement de soi. La chanson ne se limite pas non plus à sa fonction symbolique : elle est un point focal du texte.

L'ouvrage s'achève par la mort d'Adélaïde. Elle est âgée et avait décidé de vieillir avec son groupe d'amies. Delaume termine sur ces quelques lignes :

Le cœur d'Adélaïde s'est transformé en cendres dans le crématorium. Il repose à Montreuil, dispersé sur le gazon d'un petit jardinet. L'herbe est haute, à présent. Le cœur d'Adélaïde n'avait aucun regret. Quand le cercueil a flambé, le crépitement des flammes, ça faisait comme une chanson. L'herbe est dense sous le vent. La musique, paraît-il, c'est très bon pour les plantes.⁵

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ *Ibid.*, p. 194.

L'association de la musique à la mort, en conclusion de la narration, se présente comme un prolongement du travail réalisé au sein de *Dans ma maison sous terre*. Alors que cet ouvrage, au-delà de la narration, questionne la notion de musique intérieure, *Le Cœur synthétique* s'en empare et la consacre en tant qu'image ultime. Après avoir touché Clotilde Mélisse et Chloé au sein de *Dans ma maison sous terre*, la musique – à partir de laquelle la mort s'échappe (à moins que ce ne soit l'inverse) – dans *Le Cœur synthétique*, touche Adélaïde. La chanson libérée par la mort renforce le dédoublement delaumien à l'œuvre et interroge du même mouvement la notion d'identité. Dès lors, la musique exprime tout à la fois l'aliénation et la singularité. Elle assure un rôle unificateur tout en permettant l'interaction de deux récits. La relation entre les deux livres est accentuée par l'élément musical qui renforce leur rapport de symétrie. La musique, chez Delaume, est donc dotée d'un pouvoir communicatif et permet la transmission d'un ouvrage à l'autre.

Mais la musique joue également le rôle de catalyseur mémoriel. Delaume écrit : « Elle [=Adélaïde] n'a pas pris le pli Instagram. Elle ne sait pas faire de photos et se fabrique des souvenirs audios, une bande-son, très peu d'images¹ ». La phrase est ambiguë, en particulier dans son emploi du verbe *fabriquer* : faut-il y voir, à nouveau, la mise en scène d'un artifice comblant le vide de la quotidienneté ou bien comprendre que des traces sont enregistrées par l'ouïe (qui, semble-t-il, aurait supplanté la vue et la tradition des albums photographiques) ? À moins que la fabrication de bande-son soit à interpréter littéralement. En ce sens, elle n'est rien d'autre que la bande-son de l'ouvrage qui a donné lieu à l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*. De ce point de vue, Delaume introduit, là encore, une dimension méta-fictionnelle, puisque c'est Adélaïde qui crée la bande-son : *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine* est l'œuvre d'Adélaïde. Il s'agit donc de la création d'une création. Le disque qui est une création autonome prend source dans la fiction, puisqu'il émerge du roman en tant que production du personnage de fiction d'Adélaïde. La musique, composée et interprétée par Chloé Delaume, est accompagnée de différents clips. Dans certains de ces courts-métrages², Chloé Delaume endosse le rôle de Chloé jouant à être Adélaïde. La création

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Voir les quatre réalisations sur son site internet : https://chloedelaume.net/?page_id=3100. L'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine* sort quelques mois après la publication de *Le Cœur synthétique*. Il est mis en ligne et vendu en format vinyle. La caractéristique rétro-futuriste des sons électro des années 60-70 qui inspirent Delaume trouve un écho dans le vinyle matérialisant pleinement la phrase de son roman : « Le cœur d'Adélaïde bat au rythme de titres existant en 45 tours² ». L'album se compose de dix chansons dessinant la variation des états d'âme d'Adélaïde. La musique et les arrangements de synthpop sont signés par Éric (Elvis) Simonet et Patrick Bouvet, les textes sont écrits et chantés par Chloé Delaume, et le vinyle est produit et réalisé par les éditions Dokidoki. Par la suite, quatre clips vidéo sont réalisés : le premier par DEBITON Julie

intermédiaire supporte un rapport de mise en abyme et de méta-fictionnalité. Le livre, pensé comme une *playlist*, se matérialise également par l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*. Nous retrouvons, dans *Le Cœur synthétique*, des éléments qui entrent en résonance avec l'album. Delaume écrit :

Ce soir Judith est aux commandes, Adélaïde ne sombrera pas. Judith s'est connectée à sa propre playlist, elle a préparé une surprise, elle sait Adélaïde sensible aux BO. Une compilation de slows des années 80, Dreams Are My Reality, Forever Young, Your Eyes, Eyes without Face, et deux titres de Bonnie Tyler. C'est ainsi dans la joie et le second degré qu'Adélaïde, en chien, commence à se renseigner.¹

Le personnage d'Adélaïde est « sensible aux BO ». La phrase revêt d'autant plus d'importance que la BO de l'ouvrage est inspirée par le personnage principal du roman. Le côté « années 80 » de l'album révèle un goût certain pour la période faste de l'électro-pop. En effet, une ambiance musicale propre aux années 1970 et 1980 imprègne l'album delaumien. Les titres des chansons sentimentales apportent une touche d'ironie trouvant un écho dans les chansons de l'album jouant sur le côté « fleur bleue ». Enfin, l'attitude d'Adélaïde « *en chien* » donnera lieu au neuvième titre de l'album. En employant cette expression familière (signifiant manquer de quelque chose, généralement de sexualité), Delaume contrebalance l'état d'esprit *fleur bleue* au moyen d'une allusion sexuelle des plus prosaïques.

Alors que le texte met en scène l'impossibilité du couple hétérosexuel au sein de la société patriarcale, tout en promouvant la sororité, il forme avec l'album un duo, une sorte de structure enchâssée. L'album dévoile alors une autre instance narrative, en privilégiant la matérialisation d'un dialogue médial au détriment de la représentation du couple. L'élément musical dépasse, à travers la conception de l'album, sa fonction intradiégétique et narrative.

Le choix du format musical, celui du vinyle, avec ses caractéristiques techniques et matérielles propres, manifeste la volonté de privilégier la qualité sonore, et donc celle de l'écoute. L'objet est esthétisé : Chloé Delaume a demandé au collectif de designers Dévastée d'en réaliser la pochette :

(réalisatrice), DELAUME Chloé (paroles), *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020 ; le deuxième par IDEAL Christophe (réalisateur), DELAUME Chloé (paroles), *Cartomancie & Cie*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2021 ; le troisième par MAINCENT Patricia (réalisatrice), DELAUME Chloé, (paroles), *Tinder Surprise*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2021 ; enfin, le quatrième par WÜRSTEN Axel (réalisateur), DELAUME Chloé (paroles), *En chien*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, CNC (production), 2021.

¹ *Ibid.*, p. 60-61.



Figure 67 : DEVASTEE (graphiste), Chloé DELAUME (parolière et chanteuse), *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki (société de production), 2020.

Le vinyle séduit encore aujourd'hui tant par sa forme (l'objet constitue souvent en soi une œuvre amenée à intégrer une collection), que par sa sonorité singulière, mais également par le rituel de préparation de l'écoute qui consiste à positionner le plus délicatement possible le bras de lecture tangentiel sur le disque (qu'il faudra retourner afin d'entendre la deuxième face) entraîné par le plateau : il se connote donc d'une dimension mélancolique. Delaume, par ce choix, emmène ses auditeurs dans un espace-temps alternatif. Ce format lui permet en effet d'introduire en 2020 des codes des années 1970¹. Aux côtés d'Éric Elvis Simonet et de Patrick

¹ L'album entraîne l'auditeur dans un espace-temps inspiré par les musiques concrète, synthétique et électronique, le rock psychédélique, des compositeurs tels que Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Michel Colombier, Maurice

Bouvet, Delaume développe son univers sonore en recourant à différents effets, à des synthétiseurs conjugués à des bandes magnétiques, des oscillateurs et diverses pédales afin d'obtenir des ambiances nébuleuses, ou des collages sonores absurdes évoquant les œuvres dadaïstes. Le style musical varie en fonction des pistes : pop rock dans « La faim justifie les moyens », plus planant et proche de la *cosmic music* dans « RTT à Trastevere ». Nous faisons le choix d'analyser cette première chanson de l'album, à partir de laquelle un clip a été réalisé, afin de souligner le caractère intermédial de l'œuvre.

VII.1.2. Du texte à la caméra

Le clip est réalisé par Julie Debiton, la comédienne Eve Bitoun incarne le personnage principal et Chloé Delaume a écrit et chante les paroles. Sa voix, modifiée de manière à la rendre plus grave, est légèrement lointaine, elle s'estompe au profit de la musique qui passe au premier plan. Les paroles du refrain sont imprégnées d'un humour noir : « Elle rêvait d'un week-end à Rome, de rendez-vous au Palais de verre, mais elle est seule et sous lithium, dans l'aquarium flottent ses viscères ». Elles influencent à la fois la composition de la musique, émaillée de sons électroniques scintillants et aquatiques, et la réalisation du clip dans lequel apparaît, à la quarantième seconde, la carte de l'eau issue de l'oracle de Belline¹. Le motif du liquide se répercute donc, à partir du texte, sur l'image et sur la musique :

Béjart, ou encore des groupes comme Silver Apples, Pink Floyd et Kraftwerk qui se sont eux-mêmes inspirés des expériences pionnières de Stockhausen, Boulez ou encore Xenakis. L'écriture sérielle des années 1950 a également contribué à l'essor de la musique électronique, courant dans lequel s'inscrit Delaume qui rejoue « le devenir machinique de la sensibilité » dont parlent Nicolas Donin et Bernard Stiegler (voir « Le tournant machinique de la sensibilité musicale », in Nicolas DONIN et Bernard STIEGLER (dir.), *Cahiers de Médiologie*, n° 18, *Révolutions industrielles de la musique*, 2004) permettant de redéfinir les rôles musicaux et esthétiques en général. Delaume confronte donc différentes époques en mettant en valeur un répertoire de noms et de pratiques en convoquant les années 1960 et la figure du musicien savant fou et expérimentateur enfermé dans un studio aux allures de laboratoire. On retrouve donc ici le corps-laboratoire delaumien au sein même de la pratique musicale.

¹ Chloé Delaume tire les cartes. Elle a exercé cette pratique durant plusieurs années aussi bien de manière personnelle que professionnelle. Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».



Figure 68 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

Les sonorités synthétiques sont basiques, elles rappellent celles que l'on entend dans les musiques électro de la période s'étendant de la fin des années 1960 au début des années 1980. L'effet de réverbération, quant à lui, est connoté années 1970. Le clip est en noir en blanc, il use de plans rapprochés de la comédienne, et s'inspire des codes de tournage et des films de la Nouvelle Vague : le clip s'ouvre sur un plan de caméra posée au sol, le personnage est hors champ, seules ses mains entrent dans le cadre de la caméra, elles prennent un vinyle rangé au sol parmi d'autres :



Figure 69 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

Nous reconnaissons la pochette de *La Notte* (1984) d'Étienne Daho qui est habillé d'une marinière et sur qui est posée, sur son épaule droite, une perruche. « RTT à Trastevere » se présente d'ailleurs comme un pastiche de « Week-end à Rome » d'Étienne Daho. L'hommage ironique se manifeste dès la première phrase du refrain (« Elle rêvait d'un week-end à Rome ») mais également à travers les sonorités électroniques similaires à celles que l'on entend dans la chanson de Daho. Le clip se poursuit avec des plans en plongée qui montrent le personnage principal : la jeune fille est allongée sur son lit, languissante, jambes en hauteur contre le mur, habillée d'un jean et d'une marinière qui rappelle celle d'Étienne Daho sur la pochette du vinyle :



Figure 70 : Julie (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

La caméra esthétise une ambiance parisienne (identifiable grâce à l'architecture de l'appartement et à la vue qu'il offre, ses fenêtres s'ouvrant sur une cour intérieure et sur quelques toits de la capitale). Ces caractéristiques rappellent les ambiances cinématographiques de la Nouvelle Vague (on pense par exemple à *À bout de souffle* de Godard, réalisé en 1960, dans lequel la comédienne Jean Seberg est vêtue de la même manière que l'héroïne du clip, et dont la trame se déroule à Paris. Le souhait d'un départ pour l'Italie, et plus précisément pour Rome, y est évoqué à plusieurs reprises). L'héroïne du clip possède une allure *grunge* : cheveux décolorés en bataille, coupe mullet, pull trop grand, leggings, bottes et air dépressif. La vue offerte depuis les fenêtres de l'appartement montre une situation dépourvue d'horizon (seuls

les toits en vis à vis sont visibles). Le plan a pour effet d'accentuer la tristesse et la solitude du personnage :



Figure 71: Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

Un plan rapproché (à la vingt-septième seconde) montre le personnage lisant *Des Jeunes Gens Modernes*¹ qui analyse les mouvances post-punk, cold wave et novö de la France des années 1978 à 1983 et dans lequel Chloé Delaume a rédigé la nouvelle « Orphan Twist », publié au sein de l'ouvrage collectif. Ce plan souligne donc l'intérêt de Delaume pour les genres musicaux et les milieux à la marge, à travers une auto-citation :

¹ Jean-François SANZ (dir.), *Des Jeunes Gens Modernes : Post-Punk, Cold Wave et culture novö en France de 1978 à 1983*, Paris, Éditions Naïve, 2008. L'ouvrage accompagne le film du même nom.

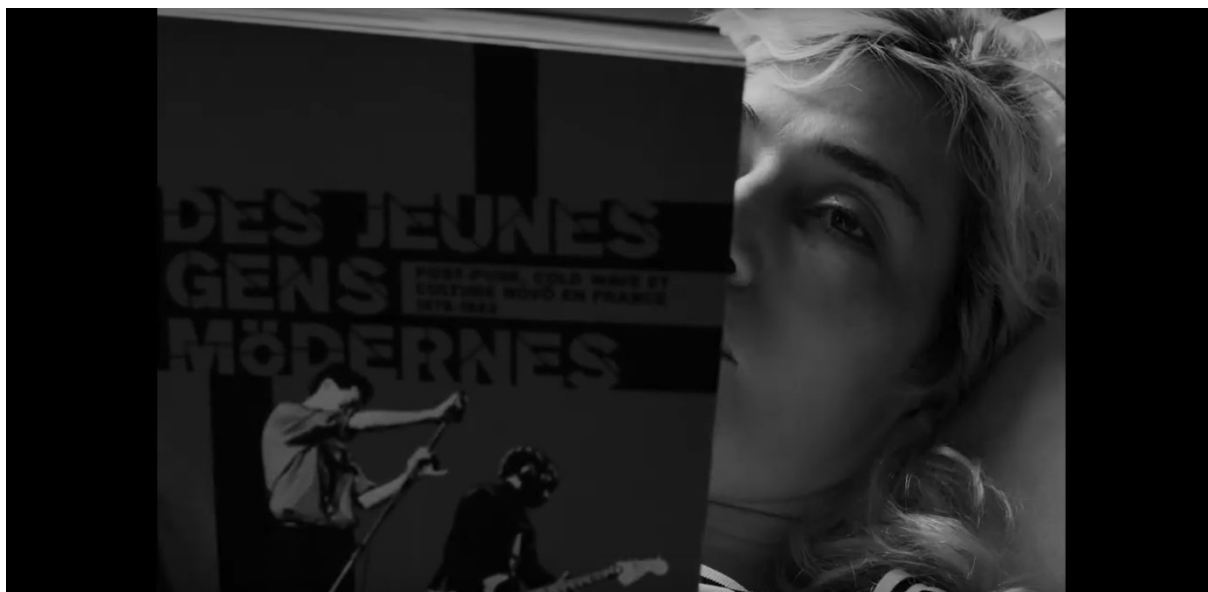


Figure 72 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

L'opuscule de Delaume prend pour point de départ la description d'une œuvre du duo d'artistes contemporains Pierre et Gilles¹, et contient de nombreuses allusions musicales, visuelles ou littéraires à la scène rock alternative. Il est entrecoupé de paroles de chansons et d'extraits d'ouvrages. Nous y retrouvons tout d'abord les paroles d'une chanson empruntée au groupe français Marquis de Sade, associé à la mouvance post-punk (relevons par exemple : « À chaque nouveau regard, c'est un bout de mon âme qui vient se faire happer. *Je ne veux pas entendre cette voix intérieure*² »). Nous reconnaissons également des extraits de *Novövision* d'Yves Adrien (notamment : « Je suis l'avènement au pouvoir de Margaret Thatcher, et je suis le dollar qui tombe à quatre francs. *Wänx n'était qu'une machine, mais je la regardais comme aucun homme ne regarda jamais une femme*³ »). Enfin, nous rencontrons des textes de chansons du groupe Indochine dont l'univers musical oscille entre la new wave et le rock alternatif (« Le

¹ Chloé Delaume écrit : « Je ne sais plus très bien qui je suis, si ce n'est une œuvre de Pierre et Gilles. Ils m'ont conçue très singulière, unique dans ma composition. C'est pour ça que je suis si seule, tellement seule avec mon secret. Parfois on rit de moi, on me trouve amusante, certains disent même datée. Personne ou presque ne se doute de ce qui palpite en moi, ça bat pourtant si fort que la page 57 pourrait se déchirer. *Je ne veux pas entendre cette voix intérieure*. / Je ne sais plus très bien qui je suis, si ce n'est *Meurtre* de Pierre et Gilles. Alors je m'examine, si fort que mes yeux en blanchissent. Ce que je vois m'affirme : je ne suis pas qu'une photo. *Il est si difficile de prendre son choix*. Une gravure de *Vogue* violentée *Nouveau Détective*, le glamour gerce d'effroi sur le papier glacé, les sourires et le sang sont recouverts d'un givre léger et indicible, indécélable à l'œil nu. *Et maintenant je jette hors de mes pensées*. » Delaume, « Orphan Twist », in Jean-François SANZ (dir.), *Des Jeunes Gens Modernes*, Paris, Éditions Naïve, 2008.

² DELAUME, « Orphan Twist », in Jean-François SANZ (dir.), *Des Jeunes Gens Modernes* et disponible sur son site : http://chloedelaume.net/?page_id=4510.

³ *Ibid.*

démon et l'ange chapeauté, hôtesse de nuit ou d'un drôle d'air qui déjà était corrodé. *Je n'ai eu le temps de t'aimer*. Elles sont toutes les deux gantées. *Il n'y a rien à faire oublier*. Les gants ornementaux datent en Europe du XIII^e siècle. *Juste tes yeux tristes dans mes cheveux le soir* »). L'ambiance musicale de « RTT à Trastevere » rappelle ainsi la décadence du rock alternatif et psychédélique, tout en jouant avec la porosité de la frontière séparant la musique *underground* de la musique grand public.

Les images du clip sont remplies de citations et de références à l'univers de Delaume. Outre l'allusion à sa participation au recueil *Des Jeunes Gens Modernes*, la caméra (en plongée une fois de plus, à une minute et dix secondes) montre le personnage sortir de chez lui : le paillason devant sa porte d'entrée reproduit les panneaux de signalisation de la route : alors que l'on s'attendrait à lire *Welcome* sur le sol, nous apercevons le terme *cimetière*. Il s'agit, là encore, d'une création design de Dévastée¹ :



Figure 73 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

À une minute et trois secondes, le clip montre l'héroïne prendre une paire de boucles d'oreilles² dans un petit pot de cigüe. Ce petit pot appartient à l'écrivaine. Nous l'avons trouvé

¹ Le paillason est dessiné par le collectif dans l'ouvrage *Perceptions* co-réalisé avec Delaume. Voir Chloé DELAUME, François ALARY, Ophélie KLERE, *Perceptions*, Nantes, Éditions Joca Seria, 2012, page non numérotée. Voir également le site internet des artistes et plus spécifiquement l'onglet « House of Dévastée » dans « Lifestyle » qui propose à la vente l'objet design : <https://www.devastee.com/houseofdevastee>

² Les boucles sont de petites pierres tombales designées par Dévastée. Nous reconnaissons le style qui reprend les motifs déjà étudiés sur une des pages internet de l'écrivaine, plus exactement celle montrant des nénuphars en noir

à son domicile lorsque nous y avons effectué nos séjours (nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante). La photographie ci-dessous, que nous avons réalisé, montre la collection de pots en porcelaine que possède Delaume. Nous retrouvons donc ici la dimension autofictionnelle et ludique caractéristique des ouvrages delaumien, puisqu'elle insère dans son clip des traces d'elle-même et de son lieu d'habitation. L'atmosphère funèbre, typique de l'univers delaumien, est, elle aussi, convoquée, suggérée par le poison mortel que représente la plante. Le personnage du clip (que l'on appellera « Elle » pour reprendre les paroles de la chanson) extrait du pot de cigüe une paire de boucles d'oreilles qu'elle enfile devant son miroir. De nouveau, Delaume dissimule des indices de son univers. Les boucles d'oreilles sont une création, là encore, de Dévastée et représentent une pierre tombale qui rit. L'une est blanche, l'autre est noire, selon le cadre esthétique fixé par le collectif. Ces boucles d'oreille constituent donc un élément supplémentaire invitant à considérer la plasticité du Je delaumien et son caractère tantôt démonstratif tantôt suggestif :



Figure 74 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

et blanc ornés de petites pierres tombales ayant des visages dont les bouches, parfois souriantes et parfois pleurantes, rappellent ainsi la tradition des masques théâtraux.



Figure 75 : Photographie que nous avons réalisée durant l'une de nos résidences d'écriture et de recherche au domicile de Chloé Delaume, 2022-2023.

Les productions, semblant relever du registre de la fiction, développent une variante de l'autofiction plus ou moins nette, plus ou moins précise, plus ou moins secrète. Ainsi, l'autofiction delaumienne se manifeste selon un spectre large, allant de la revendication jusqu'à la simple évocation. Delaume fait de l'autofiction un processus médial.

L'héroïne du clip se dirige ensuite vers un lavomatique (nous constatons à nouveau l'occurrence d'un élément relevant du champ lexical du liquide, associé ici à l'univers des machines post-punk représenté par les laveries automatiques dans le contexte new wave et électro alternatif). Le plan sur le hublot de la machine montrant le linge tourner reprend l'image du début filmant le vinyle en action, ce qui permet de créer une synonymie visuelle en cadence sur le rythme musical du vinyle (il s'agit de la face A de « La Nuit » d'Étienne Daho : nous retrouvons le vinyle saisi par les mains du premier plan). La forme circulaire invite alors à interpréter le clip comme une figure fermée sur elle-même, une sorte de chiasme :

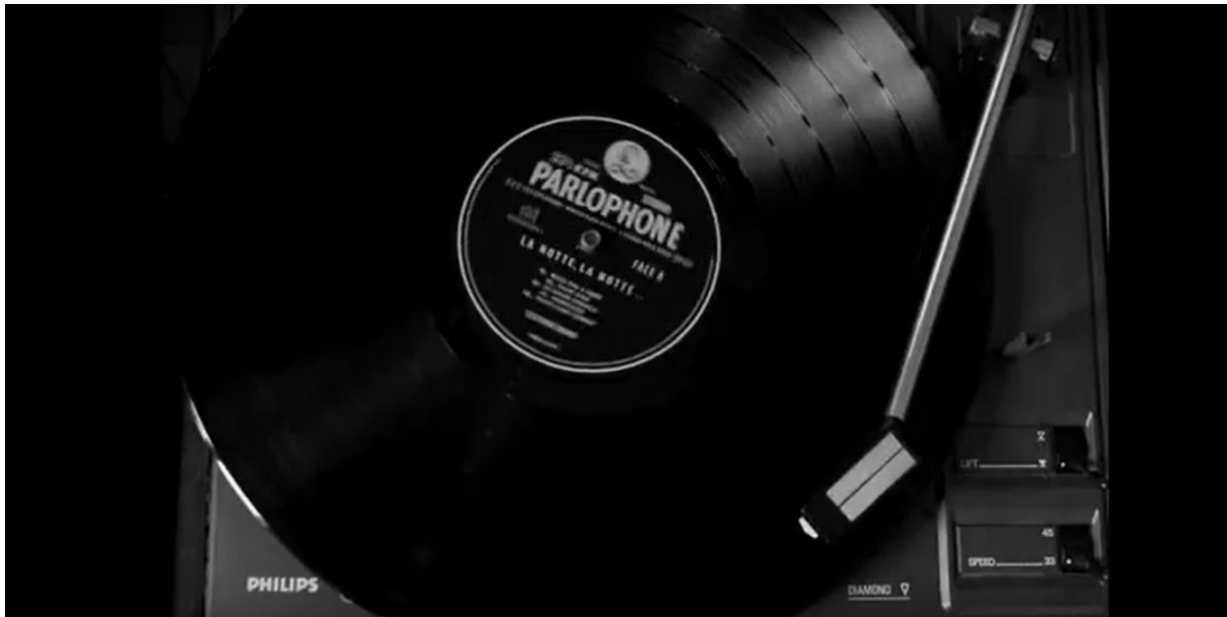


Figure 76 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.



Figure 77 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

Le personnage est constamment seul, à tel point que les rues de Paris sont vides lorsqu'elle y flâne. Une séquence est tournée dans le parc des Buttes-Chaumont, une autre sur les quais de Seine. La présence de la Seine constitue une nouvelle occurrence de l'élément liquide. L'omniprésence de l'eau revêt le statut d'une manifestation quasi anagrammatique de Delau(m)e. Le clip s'achève par une séquence filmée sur un pont parisien où l'héroïne rejoint Chloé Delaume. Les deux protagonistes s'en vont alors ensemble, côte à côte. Chloé Delaume

incarne le rôle du chœur, à l'image du théâtre antique, elle connaît la destinée du personnage principal et chante ses mésaventures. Du cœur synthétique au coryphée, Delaume est légion, comme elle aime le rappeler : écrivaine, parolière, chanteuse, actrice. Le personnage de la Mort qu'elle incarne à la fin vient rompre la solitude du personnage principal en l'emmenant naviguer sur les eaux de l'au-delà :

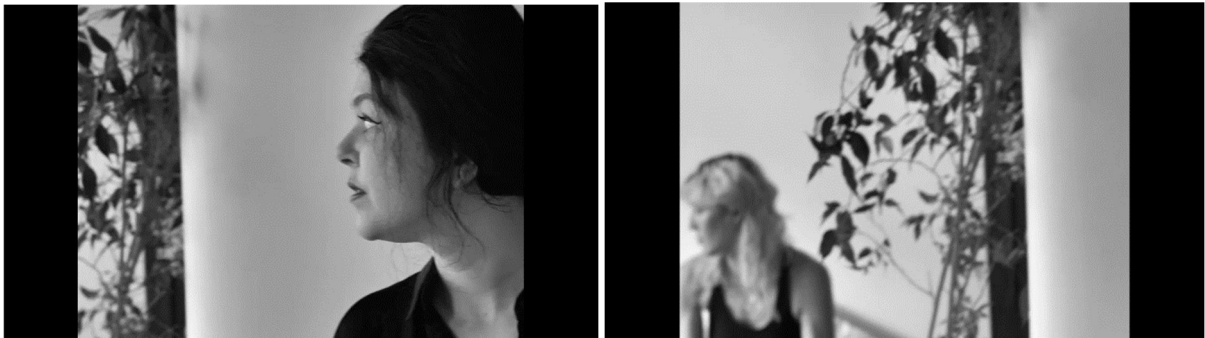




Figure 78 : Julie DEBITON (réalisatrice), Chloé DELAUME (paroles), extrait de *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.

À l'heure actuelle, recourir au vinyle comme forme matérielle unique accompagnée de courts-métrages disponibles en ligne permet de teinter la musique d'une ambiance surannée imprégnant tout autant la sonorité que le design. Ce choix permet également de réfléchir l'actualité et de saisir les enjeux des nouvelles mutations à l'œuvre dans lesquelles les relations entre la technique et l'esthétique se jouent de manière analogue.

Le laboratoire delaumien est multiple, outre le textuel, il englobe également le musical et le visuel. Le corps-laboratoire ne s'arrête pas à un travail d'écriture à propos des diverses représentations du corps ; la notion implique également, comme nous venons de le voir, la voix de l'écrivaine, au sens physiologique du terme (cordes vocales, timbre, tessiture) ainsi que son image puisqu'elle apparaît à la caméra. La spécificité du travail musical delaumien est de fonctionner par couches de langage musical : elle opère une transcription des objets pop qui la fascinent afin de les hybrider avec la mouvance synthétique / électronique. D'ailleurs lorsqu'elle travaille sur des collages électro-synthétiques ou sur des expérimentations à partir de sa pratique de performance, elle utilise des fragments qu'elle a elle-même enregistrés (reprises, arrangements, collages et découpages ainsi que compositions) pour en faire des pièces sonores. Son travail musical possède donc une double dimension puisqu'il met en place un langage polysémique : d'une part, elle crée des ambiances sonores expérimentales, et d'autre part, elle s'inscrit dans la création musicale. Ses deux pratiques lui permettent de révéler la

richesse artisanale de la pop, de l'électro et des créations sonores. La volonté de sortir du texte, que Delaume avait initiée en se tournant vers l'écriture scénaristique dans un but de réalisation cinématographique, trouve dans la création musicale par la réalisation de clips son accomplissement. Après nous être intéressé à l'image portons maintenant notre attention sur les mélodies.

VII.2. Quelle musique font les morts ?

*Dans ma maison sous terre*¹ est une œuvre hypermédiatique, c'est-à-dire à la croisée de plusieurs médias (en l'occurrence, l'œuvre allie le livre et l'utilisation d'internet en vue d'une association musicale). Dès lors, elle répond à la définition du livre implémenté² puisqu'une

¹ *Dans ma maison sous terre* présente Chloé accompagnée de Théophile qui déambulent dans un cimetière. Leur lien est celui d'une amitié retenue mais proche au sein de laquelle Chloé exerce une influence sur Théophile qui se révèle être une égérie. Ils se vouoient et se soutiennent mutuellement, tant dans leurs déplacements que dans leur intimité émotionnelle et psychique (au sein de l'entretien réalisé par Colette Fellous, Chloé Delaume explique : « Théophile c'est le personnage de fiction qui m'aura demandé le plus de travail. Il s'agissait de trouver quelqu'un qui soit à la fois dans le rôle du psychanalyste, un peu comme dans *Le Cri du sablier*, il y en avait un mais sans tomber dans les mêmes travers de facilité frontale je dirais, qui soit aussi un miroir potentiel du lecteur et qui, surtout, me permette de dire ce que j'avais à dire sur la littérature contemporaine. Donc j'en ai fait un poète raté, devenu un écrivain raté, la poésie étant pour moi au-dessus de la littérature. Et qui, du coup défend tous les positionnements sur la littérature contemporaine, que je réfute : le roman sociétal, émotionnel, sentimental, bien pensant, qui prend le lecteur dans le sens du poil, avec des personnages suffisamment flous pour que chacun puisse s'y retrouver. Des personnages miroirs un peu faciles et une absence de politique dans le propos. Enfin à peu près tout ce qui me dégoûte. [...] Il est le confident. Il est le confident, l'accompagnateur et surtout il essaie de me détourner de mon projet initial de tuer ma grand-mère par un livre [...]. » in « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*). L'histoire est centrée sur les révélations de la grand-mère de Chloé, surnommée « Mamie Suzanne », qui lui a dit : « Ton père n'est pas ton père » et « C'est une bonne nouvelle ». Le lecteur apprend donc que Nathalie-Anne Abdallah, qui a grandi sous l'identité Nathalie Dalain avant de devenir Chloé Delaume, n'est pas la fille biologique de ce père violent qui a tué sa mère avant de se suicider, et dont l'image et l'histoire hantent les narrations delaumiennes. Les deux personnages Chloé et Théophile discutent sur la mort tout en s'arrêtant de temps à autre devant des tombes afin de questionner les morts qui y sont enterrés. Les morts peuvent s'éveiller et converser avec eux, leur conter leur histoire. *Dans ma maison sous terre* s'aborde comme un ouvrage qui prolonge les réflexions delaumiennes sur l'identité, tout en revêtant l'allure d'un sortilège visant à donner la mort, à tuer la grand-mère présentée comme perverse et sadique. C'est un ouvrage de vengeance, un livre Némésis, qui mime une immersion dans la mort afin de la provoquer.

² Comme l'explique l'écrivain chercheur Gilles Bonnet, « le terme désigne la migration d'une œuvre, d'un média à l'autre » (voir Gilles BONNET, « Le livre implémenté », dans *Internet est un cheval de Troie*, Lyon, 2016, en ligne : <https://univ-lyon3.hal.science/hal-01734595>). Avec *Dans ma maison sous terre*, plus qu'une « migration », qui laisse sous-entendre une transposition ou un déplacement du livre au numérique, il s'agit d'une co-construction du livre et du numérique.

remédiatisation¹ participe à son élaboration et conceptualisation. La musique ne se cantonne plus seulement à une présence au sein de la narration, mais entretient un rapport coextensif à l'œuvre. La mise en ligne de la bande-son suit la publication en janvier 2009. *Dans ma maison sous terre* est la deuxième création transmédiatique de l'auteure. Elle poursuit les questionnements soulevés par Delaume quant au support créatif, qui étaient déjà présents lors du cycle *Corpus Simsi*². *Dans ma maison sous terre* renforce le travail d'expérimentation³ en faisant de l'autofiction un terrain de jeu.

Cette création correspond à la littérature cyborg tel que l'a défini Anaïs Guilet⁴. L'ouvrage entretient un double rapport à la musique. Premièrement, la narration révèle un intérêt certain pour la musique. Outre l'isotopie musicale, Delaume développe la métaphore conceptuelle de « musique intérieure » : une manière de parler de la subjectivité et de l'individualité, dont l'auteure va étirer le sens, allant jusqu'à effectuer une traduction de son identité en notes musicales. Deuxièmement, l'ouvrage s'accompagne d'une bande-son. Celle-ci se constitue de vingt pistes musicales créées par Aurélie Sfez : certaines sont des rythmes instrumentaux et électroniques proches des expérimentations bruitistes, d'autres sont des chansons écrites et mises en voix par Delaume sur un fond sonore expérimental.

Alors que le vocabulaire musical est généralement employé par analogie pour parler de littérature, l'œuvre romanesque de Chloé Delaume allie la musique à la littérature. Les disciplines fusionnent et participent à une même œuvre, tout en conservant leur autonomie. *Dans ma maison sous terre* est tout autant un ouvrage accompagné d'une bande-son, qu'un

¹ Le terme *remédiatisation*, servant ici à désigner le lien ouvrage/multimédia, est une traduction du terme *remediation* de Jay David Bolter et Richard A. Grusin (voir Jay David Bolter et Richard A. Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Mit Press, 2000).

² Celui-ci entremêlait, comme nous l'avons vu, littérature, photographie, jeu vidéo, blog et site internet ainsi que performances et travail sonore.

³ L'actuelle maison d'édition de l'écrivaine, les éditions du Seuil, s'engage dans la publication et la valorisation de certaines formes hybrides. En plus de *Dans ma maison sous terre* (2009) l'auteure publie également *Alienare* (2015) sous l'appellation de « *fiction augmentée* », qu'elle coréalise avec Franck Dion pour les animations visuelles et Sophie Couronne pour l'ambiance sonore : il s'agit d'une animation interactive hybride entre littérature et jeu vidéo. Ces deux créations interrogent la pérennité de ces formes hybrides. En effet, *Alienare* n'est plus téléchargeable et les musiques de *Dans ma maison sous terre* ne sont plus écoutables sur internet. Mis à part l'intention originelle, il ne semble pas rester grand-chose de l'idée de transmédiaticité (invitant le lecteur à être actif et, dans une certaine mesure, à jouer avec la littérature).

⁴ La thèse de doctorat d'Anaïs Guilet, intitulée *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, insiste amplement sur les diverses nuances concernant l'hybridation entre le livre et l'hypermédia. Dans une veine harawayenne, Anaïs Guilet qualifie la littérature contemporaine de cyborg, elle écrit : « nous appartenons désormais à la cyberculture ». C'est à partir de ce prisme qu'elle élabore sa réflexion sur l'hybridation médiatique du texte littéraire. Voir Anaïs Guilet, *Pour une littérature cyborg. L'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse soutenue sous la codirection de Denis Mellier et Bertrand Gervais, Université du Québec et Université de Poitiers, 2013, p. 44.

livre indépendant, une œuvre musicale à part entière ou encore une œuvre musicale accompagnée d'un livret. Nous comprenons que l'écriture et la musique entretiennent un lien privilégié chez Delaume, décuplant les possibilités du dire et les manières de s'adresser aux morts.

VII.2.1. Comptine funèbre

Dans ma maison sous terre est également le titre d'une comptine : l'œuvre delaumienne place ainsi la musique en tant qu'élément principal qu'elle vise à faire proliférer. Alors que la narration répond au titre, elle le dépasse aussi par la création musicale à la fois accompagnante (dépendante) et autonome (indépendante). La musique investit l'écriture delaumienne. Non seulement elle lui confère son mouvement, son rythme et sa temporalité, mais elle la pétrit de sa propre forme, sa propre logique : la structuration des chapitres de l'ouvrage correspond à celle des plages d'un album musical. Chaque changement de chapitre est marqué par des pages blanches manifestant des silences. La forme de l'ouvrage répond donc à sa propre bande-son. À travers la variation des thèmes et leur récurrence (l'enfance et la mort) la musicalité dessine un univers à la fois tragique et comique, renforçant l'humour noir de l'écrivaine. L'autofiction delaumienne a donc partie liée avec une certaine musicalité permettant d'investir le corps de manière funèbre.

La musique delaumienne s'apparente à une élégie, elle chante le deuil, les morts passées et, vindicative, celles à venir. *Dans ma maison sous terre* introduit la musique en tant que son de l'absence : elle comble le manque tout en se faisant acte de sorcellerie. Autrement dit, la musique constitue la trace sonore du mal-être issu de l'arrachement, et de la colère.

En début d'ouvrage, Chloé et Théophile se rendent sur la tombe de Clotilde Mélisse. Le chapitre s'intitule « Clotilde Mélisse (1973-2069) ». Le titre reprend les codes des inscriptions sur les pierres tombales. La narration se rapproche du roman d'anticipation, voire d'une autofiction d'anticipation puisque alternent des chapitres de rencontres avec des morts et des chapitres d'échanges entre Chloé et Théophile dans lesquels Chloé Delaume réfléchit sur son propre vécu. Clotilde Mélisse est un personnage qui intervient dans divers écrits de Delaume. Il s'agit de l'un des doubles de l'écrivaine. Clotilde possède la même date de naissance que Delaume, et la description du personnage évoque celle qui pourrait correspondre à celle de l'autrice dans quelques années : « Toute l'œuvre de Clotilde, soit quarante-sept romans, treize pièces de théâtre, deux cent vingt-deux textes et trente-neuf ans de blog, y est disponible en

format numérique¹ ». Sa tombe ainsi que le cimetière dans lequel elle est située revêtent une allure futuriste. Dans ce cimetière, des écrans et des bornes de téléchargement ornent les tombes afin de diffuser des images de la personne défunte :

Depuis quelques années les morts avaient tous leur montage, diaporama, voire court métrage, elle [Clotilde] trouvait cela de mauvais goût. On voyait le corps s'abîmer, gonfler et s'affaisser, ou parfois, au contraire, le déni restait souverain, les images s'appliquaient à n'être que jeunesse, sourires, vivacité.²

Delaume imagine un cimetière dans lequel les technologies de communication se sont implantées : les fleurs sont remplacées par « des plantes, des bambous, des pots cubiques en verre. Du terreau, des petits galets³ » et les pierres tombales par des écrans. Le traitement du corps est marqué, soit par l'exhibition de la transformation au fil du temps jusqu'à la métamorphose de la putréfaction, soit au contraire par une image figée de la jeunesse incarnant l'immortalité et faisant de tout un chacun une sorte d'icône intemporelle. À rebours de cette représentation, oscillant entre une image de soi cinématographique et une *story* de réseau social, le personnage de Clotilde aspire à un rapport sonore :

La surenchère déjà illuminait les tombes, les survivants des uns concurrençant les autres ; honneur, bonheur, fierté. De chaque famille, de chaque vie achevée : une vraie publicité. Elle aurait préféré, Clotilde, qu'il y ait de la musique, sa musique intérieure. Celle qui se jouait au-dedans aux tout derniers instants, parce qu'elle la trouvait belle. Et juste, aussi, si juste. Tellement qu'elle aurait pu en pleurer. Elle aurait bien aimé, Clotilde, que cette musique-là se glisse par Bluetooth dans les oreillettes de quiconque venu se recueillir. Puisque la plénitude ne pouvait être partagée, elle aurait voulu, justement, pouvoir en offrir quelques notes, ruisselantes, pâles et aiguës. Des mp3 étaient bien disponibles, mais il ne s'agissait que de ses pièces sonores.⁴

Dans l'extrait, la musique, liée à la mort, permet de garder une trace, de se remémorer. Le souvenir, qui devient une trace sonore, est alors à la base de la musique chez Delaume. À travers ce passage nous comprenons le pouvoir de la musique, qui relève de deux ordres. D'un côté, elle est force de mémoire et permet l'émergence de souvenirs, et de l'autre côté, elle est l'allégorie de la subjectivité ; par l'évocation de la musique intérieure, elle permet une diffusion de l'identité pleine et entière.

Théophile et Chloé restent un certain temps devant la tombe de Clotilde. Ils regardent la vidéo qui résume sa vie :

¹ DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

Théophile me sourit et me dit : à présent, s'il vous plaît, regardez. Alors je fixe l'écran, mais ne saisis pas tout. Ce ne sont pas tant les traits, la silhouette de Clotilde qui se modifient au fil des ans, à travers ces quatorze minutes.¹

Le visionnage de ces quatre-vingt-seize années de vie au sein du montage vidéo de quatorze minutes signale une critique latente de l'écrivaine. Ce présage d'un futur proche aux allures de montage vidéo fabriqué aléatoirement par des plateformes (semblable à ceux des réseaux sociaux actuels) amène Delaume à créer un parallèle entre la mort et le milieu éditorial² :

C'est plutôt le décor des prises qui évolue. Je vois des librairies et des brasseries connues, des maisons d'édition identifiables, aussi. Et puis au second tiers, maintenant, je ne sais plus trop. Les lieux, méconnaissables. Beaucoup de choses se passent devant des ordinateurs. Design épuré, dématérialisation confondante. Clotilde est une femme mûre, lecture sur sa liseuse dans une pièce blanche, peut-être une galerie d'art où tout serait décroché. Il y a des bornes et des écrans, le public fait la queue devant des exemplaires fraîchement imprimés par une machine à livres.³

Le fait que Chloé ne reconnaisse pas les lieux à mesure que le temps passe montre que la mort de Clotilde est postérieure à celle de la narration : bien que nous soyons dans un récit d'anticipation, la temporalité elle-même est discontinue et présente des morts à venir par une rétro-projection animée de leur vie.

Poétique de l'indicible, la musique connaît également un traitement humoristique. La parodie est l'une des modalités récurrentes de la musicalité delaumienne. Elle fait entendre un différé, un recul, un temps autre, une façon différente de mettre à distance. Il existe donc une proximité renforcée par le décalage narratif entre « ce qu'elle aurait préféré, Clotilde, la

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Comme Clotilde est écrivaine, Delaume poursuit en dépeignant un sombre portrait de l'économie du livre : « [...] les rayons des hypers ont terrassé les librairies. [...] pour pallier le surendettement, nombreuses sont celles qui ont limité leurs fonds aux classiques et aux seuls contemporains bancables » (p. 27). Elle narre la fermeture des maisons indépendantes les unes après les autres, les sorties littéraires qui ne restent que trois mois en librairie avant d'être retirées de la vente, l'apparition des maisons d'édition numériques dans ce nouveau paysage et la presque disparition du livre papier alors que les textes numériques se multiplient sur internet et que des bibliothèques virtuelles se spécialisent dans certains domaines tels que la littérature expérimentale. Finalement, la reconfiguration invite à rompre avec la métonymie de la littérature et du livre : « Là, vous voyez Clotilde Mélisse en train de déclarer : le livre est mort, vive la littérature » (p. 28). La mort métaphorique, chez Delaume, est souvent associée à la résurrection. En effet, Théophile explique à Chloé que « c'est un renouveau, pas une chute » (p. 29) étant donné que ceux qui ont le goût du papier développeront de nouvelles possibilités, multiplieront les livres-objets à travers des formes toujours plus inventives et que certains auteurs s'abstrairont d'un éditeur qui sera devenu une marque pour finalement rendre leurs ouvrages téléchargeables facilement, comme c'est le cas pour Clotilde Mélisse qui devient l'exemple par excellence de la figure auctoriale libre et indépendante s'affranchissant des structures.

³ *Ibid.*, p. 26-27.

musique, sa musique intérieure. Celle qui s'est jouée au-dedans aux tout derniers instants¹ » et ce qu'elle appelle sa « règle de l'autosuffisance. Une fois par jour, mécaniquement. Elle considérait le fait d'être clitoridienne comme un immense atout² ». L'ironie est, pour reprendre la formule de Bruno Blanckeman³, « un agent mobile de fiction et de sens », à savoir « un médium ». Ainsi, elle assure un pouvoir sur le récit qui devient tout à la fois usuel et déconcertant. Elle permet de faire entendre d'autres voix, de s'en détacher, d'instaurer un rapport de mimétisme à l'égard de la pensée, tout en jouant sur les images et leurs détournements⁴.

La narration concernant la musique intérieure se poursuit ainsi :

[...] et moi aussi je la trouve belle. Et puis juste, aussi, si juste. Tellement que je pourrais en pleurer.

Clotilde Mélisse est morte à 23h04. Sa chair était très flasque et ses iris croupis. Elle voulait que son cœur se rompe en plein orgasme, alors elle s'acharna pour ne pas rater son coup. Beaucoup de vieillards rêvent que le passage se fasse en éjaculation. Ils font appel aux prostituées, mais la même sous le cadavre, ils n'y pensent pas tellement. Clotilde n'abîma rien, elle n'abusa personne. Elle tenait simplement à ce que toujours son corps reste sous son propre contrôle. Comme tout le reste.

Quand on l'a emportée, le canard ne vibrait plus. Les pompiers s'étonnèrent que le parquet soit jonché de tant de piles alcalines.⁵

L'écriture delaumienne ironise la mort tout comme la sexualité. Elles contrastent avec la musique intérieure : belle et juste, qui se joue au-dedans de soi dans les derniers instants. La mise à distance par le procédé ironique permet de faire varier les angles de l'histoire racontée : elle est d'un côté intimiste, fragile, subjective, et d'un autre extérieure, détachée, produit d'un regard objectivant. L'ironie permet donc une certaine expansion du récit. Ici elle amène un

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Bruno BLANCKEMAN, « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) », in *Fabula/Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?*, 2008.

⁴ Bruno Blanckeman montre également que l'ironie réalise la fusion entre les conventions classiques de la littérature et son renouvellement contemporain : « Dans ses usages modernes, l'ironie réagit contre l'incapacité intrinsèque du langage à établir l'unité de l'être et du monde par la concordance des signes. Elle réagit aussi contre l'impuissance subséquente de la littérature à valider cette unité par la puissance de simulacres qui lui soient propres. Cette surdétermination négative de l'ironie fait d'elle, en matière de fiction, l'agent de tous les blocages, sinon de toutes les dissolutions, philologiques – elle désagrège la relation de référentialité -, philosophiques – elle décompose la relation de symbolisation -, esthétiques – elle déjoue tout effet d'illusionnisme, phénomène observable, à des degrés divers [...]. Aussi bien suscite-t-elle ses propres antonymes, œuvres qui constituent à rebours d'une modernité d'ironie une modernité d'empathie [...] » (Bruno BLANCKEMAN, « Du flux et du fluide », *op. cit.*). Le propos de Blanckeman souligne combien l'ironie donne corps à la narration et au romanesque. Ainsi, un rythme est induit par ce médium.

⁵ DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p. 31-32.

doute quant à la musique intérieure : s'agit-il de la fragilité de l'être, en l'occurrence du personnage Clotilde, ou de l'orgasme ou encore du bruit du sex-toy (qu'utilise Clotilde) à piles ?

Sur la bande-son, la première piste (composée par Aurélie Sfez) est dédiée à Clotilde Mélisse : il s'agit d'une expérimentation instrumentale portant pour titre le nom du personnage. Elle donne à entendre : une vieille radio grésillante, une kalimba, le clocher d'une église (par extension le son du glas) ainsi qu'une scie musicale (évoquant une présence fantomatique). Le morceau (de trois minutes et cinquante secondes) est doux, lent et triste. Matérialise-t-il la musique intérieure mentionnée dans l'ouvrage ? La bande-son se poursuit avec un morceau intitulé « Mourir dit-elle ». Alors que ce deuxième titre n'est pas dédié exclusivement à Clotilde mais à l'ensemble du texte, il renforce et prolonge la première piste. Le titre est une référence directe à *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras. La musique reprend « Chanson d'un soir (ou Valse d'espoir) » de Louis Lynel chanté par une voix de femme âgée au timbre grésillant. La musique (d'une durée d'une minute trente) s'ouvre sur une note de piano avant que la voix ne fasse entendre :

Sur le rivage, un poète chantait / Et sa chanson vers la lune montait / Décor magique en la nuit étoilée / Comme on en voit dans les contes de fées / Manon lui dit apprends-moi le destin / Il répondit tu l'oublieras demain / Chanson d'un soir / Que l'on chante en rêvant à la lune / Valse d'espoir / Qui s'en va de la blonde à la brune / On croit toujours / Aux serments d'une lèvre jolie / Passe un autre amour / Et la valse est finie.¹

On entend de nouveau une note de kalimba et le son d'une horloge avant qu'une autre voix de femme âgée ne dise « Ça m'est égal de mourir parce qu'il y a des journées où, quand je ne vois personne, j'ai le cafard... c'est comme ça la vie ». Le morceau se termine par un bruit de claquement. Est-ce un bruit de porte qui se ferme ou celui d'un corps qui tombe ? Dans ce dernier cas, de quel corps s'agirait-il ? Serait-ce celui de la femme âgée qui représente sûrement Clotilde Mélisse (dont les dates de vie et de mort dans l'ouvrage attestent qu'elle décède à l'âge de quatre-vingt-seize ans) ? Là encore, l'ironie delaumienne orchestre la musicalité entrelaçant un premier degré empreint de vulnérabilité et un second degré chargé d'humour noir.

¹ Paroles de la chanson intitulée « Mourir, dit-elle », bande-son de l'ouvrage *Dans ma maison sous terre*, qui détourne le titre du livre *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras et reprend « Chanson d'un soir (ou Valse d'espoir) » de Louis Lynel.

VII.2.2. Quelles notes ça fait, Chloé Delaume ?

La question de la musicalité intérieure revient (comme un refrain) : ce n'est plus le personnage de Clotilde qui y est associé mais Chloé Delaume elle-même qui lui est substituée¹. Delaume écrit : « Par treize fois, moi aussi, j'ai entonné le chant de ma fin crochetée. Éventré ma chanson, à coup de somnifères et de benzodiazépines. Je l'ai trouvée si laide que l'on m'a réveillée² ». Dans ce passage, chanter signifie mourir³. Quant au terme « chanson » il devient synonyme du mot « corps » : « Éventré ma chanson, à coup de somnifères⁴ » il faut entendre *se suicider avec des somnifères*. La mort est alors appréhendée dans sa dimension matérielle, physique. Ce qui indique par là même que chez Delaume le *Je* se pense forcément à travers la corporéité (or, comme nous l'avons vu, le corps chez Delaume représente avant tout le père). Delaume écrit :

Ce n'était pas la mienne [= la chanson], c'était celle du vieux moi qui porte un autre nom, un nom plein de mensonges, de fautes, de sang séché. Un nom imposé par l'instance narrative qui toujours m'écrivait en victime secondaire. Son thème était grouillant et sa clef loin du *sol*. *Fa la ré la la ré la mi Ré la ré la la mi*. Je suis bien aise de ne pas l'avoir gardée.⁵

La musicalité matérialisée par les notes de musique est associée à l'identité. Les notes mentionnées traduisent l'ancienne identité de Chloé Delaume⁶. La traduction de l'identité en musique est suivie par une réflexion que fait Chloé, la mort conduirait à libérer la musique issue de l'identité :

Je pense que quand on meurt on se change en musique, une musique juste à soi qui s'en va discrètement gonfler le chœur des morts. Je connais désormais celle qui viendra de moi. Elle est douce et légère et un peu nostalgique. Dans mon crâne elle se mêle au chaos passéiste que je ne peux maîtriser, car toujours le vieux moi est contre-mélodique. J'aime l'idée que les Moires libéreront cette musique lorsque viendra ma mort.⁷

Nous retrouvons l'idée de spectralité déjà rencontrée à la fin de *La Vanité des Somnambules* et au début de *Corpus Simsi*. Le caractère fantomatique, d'âme errante

¹ On remarquera la paronymie entre les deux prénoms Chloé et Clotilde.

² DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 103.

³ L'expression « par treize fois » désigne le nombre de tentatives de suicide qu'a effectué Delaume.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ On suppose qu'il s'agit de Nathalie Dalain, bien que la première identité de Chloé Delaume fût Nathalie-Anne Abdallah. Dès l'enfance, l'identité delaumienne est instable. Le dégoût exprimé envers le « vieux moi » portant « un nom plein de mensonges, de fautes, de sang séché » se manifeste à travers la déconsidération des notes écrites : ce thème était « grouillant », aussi Delaume est « bien aise de ne pas l'avoir gardé ».

⁷ *Ibid.*, p. 104.

s'apparente ici à une sorte de réincarnation émanant dans la musique. Remarquons l'homophonie contenue dans le syntagme « chœur des morts » jouant sur le *cœur* tout en faisant intervenir une composition musicale destinée à être chantée à la manière du théâtre antique. Musique et mort sont ainsi intimement liées. Delaume convoque les Moires pour symboliser une mort douce à travers un processus d'intertextualité faisant référence aux *Mouffettes d'Atropos*¹. Delaume traduit son identité :

Je cherche mes contours, je ne connais de moi que la périphérie et quelques axes centraux. Alors je pars en quête et parfois je calcule. Lettres, numérologie. $5+7 = 12$, $1+2 = 3$; avant c'était $8+6 = 14$, $1+4 = 5$. J'ai ouvert grand le livre, j'ai dit s'arrêtent ici ces très mauvais chapitres, je ne subirai plus, je m'écrirai moi-même.²

De cette conversion numérologique nous comprenons que « $5+7$ » représente le nombre de lettres dans le prénom et le nom de l'auteurice : Chloé se compose de cinq lettres et Delaume de sept. Ce rapport oulipien nous permet de deviner, lorsque l'auteurice écrit « avant c'était $8+6$ », qu'il s'agit de l'ancienne identité, Nathalie Dalain (Nathalie comporte huit lettres et Dalain six). Delaume écrit aussi qu'elle « cherche ses contours ». Le rapport au corporel reparaît, en relation au flou et à l'ambiguïté. Alors que Chloé cherche les contours de son corps, elle ouvre le livre en grand. Cet indice nous amène à penser que les ouvrages de Delaume ne parlent pas seulement du corps, mais qu'ils l'incarnent. Chaque livre serait en ce sens une substance organique. Le corpus delaumien s'entend alors dans son organicité. Ne se résumant pas à la totalité des œuvres littéraires de l'écrivaine, le corpus a partie liée avec son étymologie. Il fait référence au *corpus Dei*, à l'hostie, et également au *corps*, au *cadavre*. Le *Corpus* et le *corps* impliquent et

¹ Rappelons que les Moires sont au nombre de trois et, qu'outre Atropos explicitement citée et Lachésis passée sous silence, Clotho semble trouver une résonance paronymique à travers les prénoms de Clotilde et de Chloé dédoublant un seul et même personnage. De plus, le chapitre duquel est extraite la citation s'intitule « Parque à thème ». Or les Parques correspondent à leur transposition dans la mythologie romaine des Moires grecques (le syntagme évoque également les *parcs à thèmes*, les lieux de divertissement). Le lecteur est donc confronté, à nouveau, d'une part, à l'usage de la mythologie dans l'écriture delaumienne et, d'autre part, à un jeu de conversion (conversion des personnages Chloé et Clotilde, conversion de l'identité en notes de musique et en signes numérologiques, conversion de la mythologie grecque en mythologie romaine). Alors que dans l'ouvrage un seul chapitre s'intitule « Parque à thème », la bande-son se compose de trois pistes portant ce titre. La première, d'une durée de quarante-trois secondes, fait principalement intervenir le clavier électronique. L'on entend de nouveau la kalimba en fond sonore ainsi qu'un effet de saturation des basses produisant un grésillement sonore. L'ambiance ainsi créée est sombre, un peu inquiétante, évoquant le surnaturel. La deuxième piste, d'une durée de quarante secondes, est plus mélancolique. Le synthétiseur joue dans les aigus. En fond et au loin s'entendent des maracas au tempo lent, rythmant les secondes en deux temps. La troisième piste, d'une minute dix, est à la fois moins triste, moins sombre et moins surnaturelle. Le clavier joue toujours dans les aigus, mais il est doublé de sons graves apportant du contraste à la mélodie et de la dissonance. La troisième piste, contrairement aux deux autres, ne joue pas sur l'unité sonore, elle met en avant la polyphonie et met à distance l'inquiétude, le spleen, et le deuil en favorisant le dialogue entre le désenchantement et le détachement.

² *Ibid.*, p. 104.

actualisent alors tous deux la notion d'eucharistie¹. L'autofiction delaumienne performe, plus qu'une conversion ou une traduction, une transsubstantiation.

Delaume s'interroge sur la mélodie liée à son prénom :

Ma mélodie secrète, celle qui s'échappera de mes lèvres glacées, je la connais déjà, elle m'a été offerte il y a un peu plus de deux ans. J'avais si besoin d'elle, besoin de la saisir et de m'en imprégner, j'explique à Théophile qui met les écouteurs. Je ne savais même plus le timbre de ma voix. La couleur et le grain, je n'avais plus de peau et mes cordes vocales se nouaient en pendus. Savoir quelle était ma musique. Celle qui me constituait en mon for intérieur. Quelles notes ça fait, Chloé Delaume. Et en quel mode ça joue, est-ce que ça s'enregistre. J'en avais tant besoin, j'explique à Théophile qui ne m'entend plus trop.²

La mélodie intérieure (qui « s'échappera de [ses] lèvres glacées ») se fera entendre lorsqu'elle sera morte. L'image créée détourne celle des défunts rendant leur dernier souffle qui, par ce mouvement même, rejoignent le souffle éternel. La musique intérieure offrirait ainsi la possibilité d'une survivance, d'une postérité. En effet, l'idée se précise dès la page suivante, lorsque Delaume écrit : « quelles notes ça fait, Chloé Delaume. Accumuler les preuves de ma remise en vie³ ». Les deux paragraphes cités ci-dessus se répondent et fonctionnent comme des couplets par le fait qu'ils s'achèvent par l'épiphore « j'explique à Théophile » qui ne semble plus écouter Chloé mais se concentrer sur la mise en musique de celle-ci, introduisant l'idée d'écho, de répétition, de refrain. Le personnage de Théophile retient notre attention pour plusieurs raisons. Tout d'abord, au sein de tous les ouvrages de Delaume, il est le seul personnage accompagnant Chloé qui participe aussi à la narration de l'histoire. La narration présente les déambulations et les échanges de ces deux personnages principaux. Ensuite, le prénom Théophile n'a pas été choisi au hasard, une fois de plus, Delaume joue avec l'étymologie⁴. Théophile permet donc la consécration. Une fois la musique delaumienne achevée, il rend à Chloé son iPod et dit : « c'est joli mais plus triste que vous. Je lui réponds que c'est normal, puisque je ne suis pas triste mais que j'ai du chagrin, personne ne s'en rend compte et ça m'arrange souvent⁵ ». L'ironie delaumienne se manifeste ici à travers la mention de l'iPod ramenant à une forme contemporaine et prosaïque de matérialité tranchant avec la poésie abstraite de l'idée d'une musique intérieure. On repère également la référence à Boris

¹ Voir Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, 1999.

² DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 105.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ Théophile signifie qui aime (les) Dieu(x) ou qui est aimé de(s) Dieu(x). Le prénom Théophile est aussi vecteur de toponymie, c'est un prénom qui porte (un) Dieu. Ce personnage est un médium par lequel la transsubstantiation de Chloé est rendue possible.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

Vian à travers la dichotomie, soulignée entre la tristesse et le chagrin, présente au sein de *L'Écume des jours*. Enfin sont révélées les notes constituant l'identité de Chloé Delaume :

Je suis Chloé Delaume, je suis Do la ré sol mi Ré la mi mi mi. Je suis le rêve que fait chaque effet papillon. Je m'incarne dans des phrases, dans des notes de piano. J'ai peut-être plus qu'un corps pour prouver que j'existe.¹

Delaume a trouvé sa musique intérieure². La phrase reproduite à maintes reprises dans les écrits delaumiens, « Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction » connaît ici une variation : « Je suis Chloé Delaume, je suis [notes de musique] ». Les notes semblent sortir Chloé de la fiction pour l'ancrer dans le réel. L'autofiction, performative, permet l'incarnation de Delaume. Paradoxalement, la fiction la meut vers le réel et lui permet de trouver son nouveau moi et de délimiter les contours de son corps qui étaient jusqu'alors incertains³.

VII.2.3. Chanter pour la mère

La bande-son, composée de vingt plages réalisées par Aurélie Sfez, est très proche de la musique spectrale⁴. On peut la classer comme suit : huit morceaux de musique instrumentale, quatre extraits d'une discussion sur la morgue, trois pistes citant des chansons ou des textes déjà existants, cinq dont les paroles sont écrites et mises en voix par Chloé Delaume. Nous terminerons ce point par l'étude de ce dernier groupe, c'est-à-dire les chansons interprétées par l'autrice. Ici, l'écrivaine et performeuse devient aussi musicienne et chanteuse. Ces différentes pratiques artistiques (musique, composition, chant) interrogent l'autofiction delaumienne dans son intermédialité.

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Elle explique dans un passage en amont que l'idée de cette conversion musicale lui était venue lorsqu'elle habitait dans la télévision et qu'elle avait vu un musicien intervenir dans une émission pour effectuer des portraits musicaux. Nous identifions la référence faite par Delaume à son ouvrage et son cycle *J'habite dans la télévision*. De même, par la phrase « Je suis le rêve que fait chaque effet papillon », l'autrice renvoie aux *Mouffettes d'Atropos*, livre au sein duquel le motif du lépidoptère est présent.

³ Pourtant, la dernière phrase de la citation portant sur le corps est ambiguë. Delaume écrit : « J'ai peut-être plus qu'un corps pour prouver que j'existe ». D'une part, nous comprenons que le corps est un médium pour dire l'existence et qu'il n'en est qu'un parmi d'autres tels que l'écriture et la musicalité. D'autre part, nous pouvons aussi penser qu'il y a plus d'un corps qui compose Chloé Delaume. En l'occurrence, la question du corpus soulevée en amont est réitérée. Et si les deux interprétations de la phrase étaient à considérer comme participant d'un seul et même mouvement ? Par l'écriture et la musique, Delaume se créerait alors plusieurs corps, constituant ainsi un véritable corpus delaumien.

⁴ La musique spectrale apparaît dans les années 1970. Elle tente de synthétiser les évolutions temporelles de sons. Elle est investie notamment par Tristan Murail.

Les cinq chansons écrites et mises en voix par Delaume possèdent des titres inspirés de ceux des chapitres. On retrouve « Mlle B. » pour le chapitre « Mlle B. (-) », « Sacha » pour le chapitre « Sacha Distel (1933-2004) », « Tom » pour le chapitre « Tom (2000-2004) », « Mérédith » pour le chapitre « Mérédith P. (1914-1942) » et « Marguerite et Ursula » pour le chapitre « Marguerite Duchambon (1949-2005) ». Mlle B. et Mérédith sont les deux personnages pour lesquels Delaume a inséré un texte de chanson dans le livre. Et les deux mélodies se ressemblent.

La chanson à propos de Mlle B., d'une durée de trois minutes quinze, s'ouvre sur des cris de corbeaux, avant que le synthétiseur, accompagné d'une scie musicale, ne joue quelques notes au timbre fantomatique. Après quelques secondes d'introduction instrumentale, Chloé Delaume met en voix, sur un rythme lent, la chanson présente dans la fiction¹ et commençant par « Je ne suis personne ». Les paroles ne sont pas aisément identifiables, la voix modulée électroniquement crée un sentiment d'éloignement. Elle est fragile et non assurée, tirant sur les aigus, évoquant la voix de la jeune femme alors disparue. La phrase « On m'a oubliée », prononcée à plusieurs reprises, redouble l'idée de l'oubli à travers le timbre de la voix qui n'est déjà plus humaine.

La chanson concernant Mérédith, d'une durée de cinq minutes quarante, commence par le bruit d'un choc métallique chargé d'agressivité. La voix de Delaume intervient après quelques secondes. À nouveau, il s'agit d'une chanson présente dans le texte². On retrouve l'univers d'Aurélié Sfez (compositrice de l'ensemble de la bande-son) : une musique électronique déstructurée, lente, portant à la mélancolie et à la nostalgie, constituée également de passages expérimentaux, ou encore évoquant les sonorités associées au cinéma de science-fiction (pensons notamment au film de Stanley Kubrick, *2001 L'odyssée de l'espace*, réalisé en 1968, et à sa bande-originale constituée d'emprunts, entre autres, aux œuvres de György Ligeti, Richard Strauss et Johann Strauss) et enfin convoquant des sons plus violents et froids rappelant ceux de la musique industrielle³.

Les chansons « Tom » (intertextualité possible avec l'ouvrage *Tom est mort*⁴) et « Marguerite et Ursula » narrent chacune la mort des personnages. Tom est un enfant de quatre

¹ Voir p. 37-38.

² Voir p. 79-81.

³ La musique industrielle évolue entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980. Elle prend sa source dans la musique concrète et la musique électronique. Provocatrice et transgressive, elle est volontairement expérimentale et sert un discours militant. Elle est souvent utilisée pour accompagner des performances. Qualifiée d'anti-musique, elle expérimente les limites du bruitisme en se colorant par de tonalités rock, synthpop, électronique, en passant par des orchestrations symphoniques ou électro-acoustiques.

⁴ Marie DARRIEUSSECQ, *Tom est mort*, Paris, Éditions P.O.L., 2007.

ans, son thème musical s'ouvre sur un long passage au piano auquel s'ajoute un violon par la suite. Delaume met en voix l'intégralité du chapitre de l'ouvrage sur sa mort. La musique de « Marguerite et Ursula » s'ouvre également sur du piano, en revanche les paroles ne sont la mise en voix que de quelques paragraphes du chapitre. L'esthétisation de la mort de Tom, incarnation de l'innocence étant donné son très jeune âge, ébranle les règles de la bienséance. Le thème de Marguerite et Ursula, lui, brosse un portrait politique : Marguerite meurt d'un cancer du sein, et Ursula, son épouse, annonce qu'elle ne peut en faire le deuil car la définition du mot *veuve* ne concerne pas les couples lesbiens. Delaume introduit donc une critique politique du langage, de son sexisme et de son hétérocentrisme qui se double d'un questionnement sur la performativité du langage.

Enfin, la chanson « Sacha », d'une durée de trois minutes vingt-huit, est construite sur le bruit d'un métronome dont le tempo dépasse légèrement le soixante à la noire. Ce rythme est donc teinté d'anthropomorphisme, puisqu'il évoque l'écoulement du temps, seconde après seconde, suscitant de l'inquiétude. L'atmosphère de la piste est sombre, recourant à l'utilisation de bourdons sur lesquels se détachent quelques notes aiguës. Un effet de syncope, amplifié par l'accélération du métronome, suggère le passage d'une ambulance à la fin du morceau. Le motif « Ton père n'est pas ton père » est inlassablement répété, avant que la plage ne se conclue par la phrase « Mais ton père ne le sait pas ». Rappelons que le texte recèle une double narration : d'une part, celle de la déambulation dans un cimetière et la rencontre avec des morts, d'autre part, celle de la révélation d'un secret familial touchant Chloé Delaume. La révélation, « Sylvain n'est pas ton père », énoncée par la grand-mère maternelle, est à l'origine de la conception du livre. Chloé réactualise des souvenirs et se remémore une scène d'enfance au cours de laquelle sa mère écoutait la chanson « Scandale dans la famille » de Sacha Distel, qu'elle qualifie de « grosse blague colonialiste¹ » au sein de laquelle nous retrouvons la phrase « Ton père n'est pas ton père et ton père ne le sait pas ». Chloé décrit ce souvenir où, enfant, elle chantait et dansait sur la musique en compagnie de sa mère et de son père. Cette chanson-ci a donc valeur de vérité. La musique dévoile des choses indicibles, elle constitue un médium pour l'inconscient, un lieu de transfert et de projection. À la dernière page, apparaît ce mot de l'écrivaine interpellant son lecteur :

¹ *Ibid.*, p. 75.

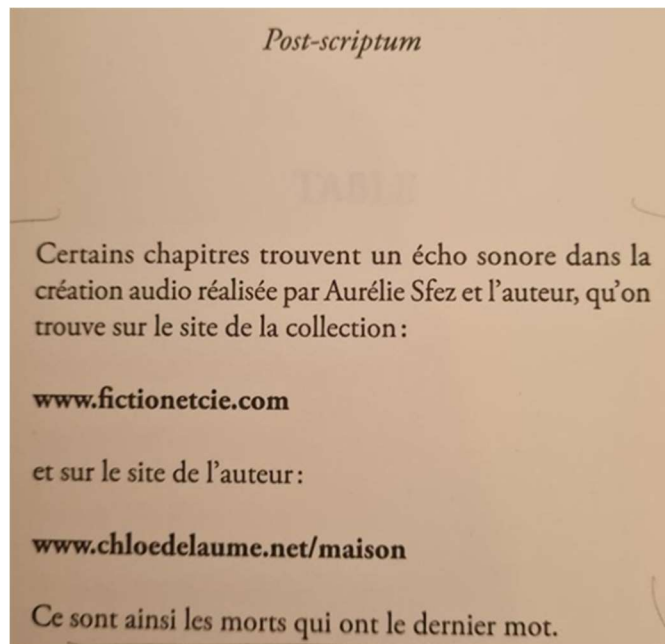


Figure 79 : DELAUME, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions Le Seuil, 2009, p. 207.

Dans ma maison sous terre est la première expérimentation textuelle et musicale de Delaume. Alors que, jusqu'à présent, l'élément sonore accompagnait ses performances ou son site internet, il devient le lieu de création permettant de mettre en scène un (des) corps à travers un corpus (cadavérique autant qu'intermédial) tout en contribuant à dépasser le registre littéraire et textuel de l'autofiction afin de l'ouvrir à d'autres médias. Le livre bande-son n'est rien de moins qu'une porte ouverte qui amènera l'écrivaine – ou plutôt l'artiste – à concevoir d'autres projets musicaux de moins en moins expérimentaux, comme en témoignent *Le Cœur synthétique* et son premier album *Les Fabuleuses Méaventures d'une héroïne contemporaine*.

VII.3. Cut-up

Nous analyserons ici la manière dont Delaume aborde les questions musicales, auxquelles elle cherchera à répondre de manière pratique dans ses travaux ultérieurs. La lecture de ses premières œuvres¹ souligne une variation dans le recours à l'univers musical : d'une part,

¹ Voir *Les Mouffettes d'Atropos* (2000), *Le Cri du sablier* (2001), *Mes week-ends sont pires que les vôtres* (2001), *La Vanité des Somnambules* (2003), *Certainement pas* (2004), *Les juins ont tous la même peau* (2005), *J'habite dans la télévision* (2006), *La nuit je suis Buffy Summers* (2007), *Chanson de geste & Opinions* (2007), *Neuf leçons de littérature* (2007), *La Dernière fille avant la guerre* (2007) et *Transhumances* (2007).

Delaume réactualise la technique du *cut-up* (issue des surréalistes) pour insérer des chansons tout en sectionnant la narration, et d'autre part, elle use de références musicales qui participent de la narration (le terme « *ritournelle* », par exemple, traverse bon nombre de livres) et structurent ses ouvrages (pensons aux titres de chapitres à teneur musicale, par exemple : « *Twist à Saint-Tropez*¹ », « *Tango à Paris*² », « *Flamenco*³ », « *Valse & viennoiseries*⁴ », « *Java bleue*⁵ »). Cependant ces fonctions n'expliquent pas entièrement le(s) rôle(s) et la présence de la musique dans les œuvres de Delaume.

La musique est délibérément associée au travail littéraire, auquel Delaume consacre l'essentiel de son temps. Elle explique : « Je fabrique artisanalement de la littérature. Littérature : usage esthétique du langage écrit. Je fabrique de la littérature artisanale. Littérature : ensemble des productions intellectuelles qui se lisent, qui s'écoutent⁶ ». Laissons de côté le geste artisanal évoqué par Delaume, et concentrons-nous sur l'association entre écriture et son : sous la plume delaumienne, la littérature doit s'écouter. La citation met en évidence le dialogue entre la littérature et le son qui souligne leur rapport de co-construction. L'exploration de la thématique musicale permet d'interroger le rôle de l'écriture, qui est considéré comme un espace métadiscursif dans lequel la littérature se déploie.

Pour Delaume, la musique est utilisée métaphoriquement pour représenter un jeu d'écriture qui tend à la déstructuration : cette métaphore musicale interroge le processus de catachrèse omniprésent dans son écriture. De plus, elle unie l'enfance à la mort, qui apparaissent comme des « *ritournelles* » à travers les pages. La musique delaumienne est ainsi étroitement liée à l'écriture et à l'histoire personnelle et violente de l'écrivaine⁷.

VII.3.1. Le Je transpersonnel

À rebours d'une tradition littéraire s'associant à l'art de la musique, Delaume assume une position d'opposition à la musique savante pour se tourner vers la musique populaire. Le

¹ DELAUME, *Certainement pas*, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁶ DELAUME, *Neuf leçons de littérature*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ La phrase récurrente de l'écrivaine, « Je m'appelle Chloé Delaume », devient ainsi un refrain dans des livres, conçus comme autant de chants. Dans *Neuf leçons de littérature*, Delaume écrit : « J'écris mon Je. Ainsi, le sage un jour, dit : *je chante par ma plaie* » (p. 40). Quelques pages plus loin, elle insiste : « Je ne chante par ailleurs que ma plaie. C'est récent et pas toujours juste, souvent bancales, mes partitions » (p. 51).

premier motif musical apparaît au tout début de son premier ouvrage (*Les Mouffettes d'Atropos*) sous la forme de la ronde enfantine « nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés¹ » aussitôt suivie par un détournement de la chanson *Ella, elle l'a* de France Gall, modifiée en « Il a il a il a il a il a il a il a² ». Nous retrouvons une variation de la même chanson plus loin dans le livre : « elle a elle a elle a vu le sang elle a elle a elle a elle a vu le sang elle a elle a elle a elle a elle a vu le sang [...] »³. Après quelques pages, la ronde enfantine réapparaît :

La carmagnole trémoussante de vos peaux fricassées sur la piste des intestins ENTREZ DANS LA DANSE juste après le séjour VOYEZ COMME ON DANSE chaleureux au fond de la panse transie SAUTEZ DANSEZ d'amour avec pour point de chute l'infini indigo des chiottes tapissées au Canard W-C fraîcheur marine EMBRASSEZ QUI VOUS VOUDREZ.⁴

Nous remarquons que la chanson inscrite dans le texte joue un rôle de musicalité textuelle. Elle entrecoupe l'histoire, crée une polyphonie et induit un contraste entre la légèreté naïve des chansons choisies et le propos textuel. La chansonnette enfantine⁵ se départit alors de son innocence et devient un instrument tranchant (*cutting*). La musique est d'emblée présentée comme métaphore de la mort tournée en dérision.

Un passage des *Mouffettes d'Atropos* souligne la dimension humoristique de la musique chez Delaume, instaurant un cadre chargé d'ironie :

Dehors il pleut c'est genre Verlaine et la radio chouine Obispo. Je trouve ça triste, moi, de se disputer sur Obispo. Surtout quand on fait pas exprès. Ça fait ressortir le sordide. Le sordide du stéréotype. Quand j'avais quinze ans un crétin m'a quitté au café Jupiler du coin. C'était encore la belle époque. Celle où Pascal Obispo restreignait ses pulsions terroristes aux couloirs du métro. Et où un quart de Lexomil faisait effet pendant deux heures. Mais il y avait déjà Bruel. Peut-être que c'est pour ça que ça marchait tellement, le quart de Lexomil. [...] Pour tout dire je le fréquentais surtout pour d'obscures raisons culturelles : il avait l'intégrale d'Indochine, à cet âge-là, ça crée des liens. [...] Il m'a dit voilà cette nuit j'ai réfléchi et du coup c'est fini et le juke-box a ajouté alors qu'on ne lui demandait rien mais alors rien du tout surtout pas moi que bah on va s'quitter comme ça comme des cons dans l'café d'en bas et j'ai pleuré comme un veau élevé sous la mère. Un comble pour une orpheline. On devrait interdire la variété insipide dans les cafés. [...] Le jeune interprète français à la calvitie précoce hulule à n'en plus finir tu sais machine tzoïn tzoïn un tas de trucs vachement profonds ploum ploum le temps c'est de l'amour par exemple tiens voilà. Je lève les yeux au Ciel et le prie pour que jamais au grand jamais un artiste contemporain

¹ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

⁵ La référence aux chansonnettes enfantines coupe le rythme de la narration et instaure un processus d'écriture métaphorique et performatif. En ce sens, la mort des parents vécue durant l'enfance est symbolisée par la mise en forme narrative. Les chansons d'enfant, ingénues, font littéralement sauter la narration et introduisent une coupure, une séparation.

ne s'éprenne de ma personne [...], et ne m'écrive des chansons enfiévrées qu'il viendrait chevroter sous mes fenêtres.¹

Le mot « chanson » apparaît pour la première fois. La variété française sentimentale est critiquée (au travers de la mention du chanteur Obispo et du terme « variététoche ») et n'est convoquée que pour jouer un rôle de repoussoir, de manière humoristique. Ces procédés de découpe du texte et d'ironie se retrouvent dans plusieurs ouvrages, que ce soit *Le Cri du sablier*, *La Vanité des Somnambules* ou encore *Certainement pas*. Au sein de *Les juins ont tous la même peau*, l'autrice convoque la chanson de Jacques Dutronc « J'ai tout lu, tout vu, tout bu ». Elle devient un cadre pour l'ouvrage organisé comme une ritournelle déclinant la phrase : « J'ai tout lu. Tout² », « J'ai tout lu. Vraiment tout³ », « J'ai tout su. Tout⁴ ». Dans l'exemple, la portée critique du recours à la musique est abandonnée au profit de la dimension d'exercice de style et d'écriture à contrainte.

La culture musicale de la jeune Delaume au moment où elle écrit *Les Mouffettes d'Atropos* provient de deux sources : une première proprement adolescente qui privilégie la musique de son temps et de son âge (Indochine par exemple), une deuxième relevant de la culture *underground* (proche d'ailleurs de celle de Virginie Despentes dans le rapport à la musique rock, new-wave, électro, etc.). Or l'écrivaine tourne en dérision le fait que ce n'est pas la musique savante qui lui est accessible : ni Wagner⁵ ni le jazz⁶. D'une part, Delaume joue sur le lien privilégié entre la littérature et la musique savante, d'autre part, elle critique ce lien et assume de se tourner vers la musique populaire. En ce sens, elle s'inscrit paradoxalement dans un héritage qui valorise le lien entre la littérature et la musique⁷ mais pour mieux le défaire. Dès lors, l'association de la musique savante à la haute littérature apparaît plus comme une conséquence de la mondanité que comme un engagement sincère et sensoriel.

Delaume pose donc la question d'une musique digne d'être écoutée et discutée, et d'une autre incitant au mépris intellectuel. À travers cette dichotomie, Delaume met en avant un rapport de classe sociale. Elle refuse de se complaire dans l'esthétisme romantique, valorisant

¹ *Ibid.*, p. 75-76.

² DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, *op. cit.*, voir p. 42 par exemple.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ « Moi aussi j'aurais préféré que ce soit la faute à Wagner, manque de pot c'est tombé sur Nicolas Sirkis ». Delaume, *La Dernière fille avant la guerre*, *op. cit.*, p.16.

⁶ « Vous savez quand on est en banlieue ou dans des milieux où les parents n'écoutent pas de jazz, pouvoir mettre la main sur le disque n'était pas si évident ». Émission radiophonique « La métaphore du nénuphar », *op. cit.*

⁷ Pensons par exemple à Proust, grand mélomane et connaisseur de Wagner, à Mallarmé, Maupassant, Gide, Duras, Sand, Sartre.

intellectuellement et garantissant une image idéalisée de la posture d'écrivain. En décidant de ne convoquer que des chansons populaires (au lieu de musiques instrumentales, symphoniques ou de chambre), elle prend position. La musique savante, associée à un certain romantisme, est écartée de l'œuvre delaumienne dont l'écriture se veut crue, directe, frontale et en marge.

La musique, chez Delaume, dépasse la seule fonction référentielle. Elle est liée à la mort et soutient l'imaginaire de l'autrice. Incorporée à son écriture et à sa littérature, la musique contrecarre le langage, le coupe parfois, le sectionne, le brouille, crée des interférences ; à d'autres moments encore, elle appuie le discours, renforce la narration, ou devient elle-même le texte permettant d'introduire rythme et musicalité dans l'écriture.

La musique est d'abord liée à l'enfance : *Les Mouffettes d'Atropos* convoquent la chanson « Marie-Jeanne » (1967) de Joe Dassin qui raconte le suicide d'une jeune femme nommée (comme le titre l'indique) Marie-Jeanne¹. Delaume écrit :

Je cherchais quelque chose. Loin de monsieur Sisyphe. Loin des Clamence en herbe qui peuplent si salement les cours du soir de secourisme *Marie-Jeanne Marie-Jeanne est tombée du pont*. À palabrer sur le néant on n'y gagne que l'art d'être aphone. Et l'enfance à trois francs six sous *J'ai pris ces roses blanches pour toi jolie maman*. Il m'aidait à y arriver. À trouver mon souffle et ma voix *J'ai pris ces roses blanches toi qui les aimais tant*. J'ébrouais la saveur du rire et de l'orgasme sous les tilleuls. *Et quand tu arriveras au grand jardin là-bas il n'y a pas de nom pour l'ordure de fille que vous êtes. Toutes ces roses blanches tu les emporteras.*²

On observe une fusion des paroles de la chanson de Dassin, du texte de Delaume et de la chanson « Les roses blanches » (1937) de Berthe Sylva. La narratrice-personnage semble s'identifier à ces deux textes. La chanson commence par une contextualisation : « C'était le quatre juin [...] Et notre mère a crié de la cuisine [...] Ce matin Marie-Jeanne Guillaume s'est jetée du pont de la Garonne ». Nous retrouvons des éléments autobiographiques de l'autrice à travers l'évocation du mois de juin et du lieu du crime. La musique, en tant qu'expression d'une souffrance collective, devient plus personnelle sous la plume delaumienne. Par-delà les mots, la chanson sert de support à l'émotion et de moyen de distanciation par rapport à la mort. Le Je delaumien est alors transpersonnel³.

Un passage éclaire le lien entre la musique et le souvenir :

¹ Joe Dassin a effectué une traduction et adaptation de la chanson « *Ode To Billie Joe* » (1967) de Bobbie Gentry.

² DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 28.

³ Le répertoire de chansons delaumien est majoritairement issu de la période courant des années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt, rendant compte de la finitude tout en soulignant l'appartenance du Je à une histoire collective et populaire : celle du deuil et de la disparition.

L'album photos chinois en bois laqué il donne du poids aux souvenirs. [...] il fait aussi boîte à musique. Boîte à musique chinoise. [...] Il suffit de tourner la clef. Elle est derrière. On la remonte on ouvre l'album et hop on entend la musique très gaie qui fait tralalilalalala lalilalalala (bis) toubidoudi toubidi toubidoubidèretidouilou (*ad libitum*). Au fur et à mesure que l'on feuillette l'album, la musique ralentit et à la fin elle est très douce et très très triste. On appelle ça la nostalgie. [...] La musique se dégingue. Je couine en reniflant. [...] Je referme l'album photos chinois en bois laqué. Le mécanisme fait crac.¹

La musique opère comme un *pharmakon* : elle agit tout autant comme remède que comme poison. Elle donne aux souvenirs une certaine matérialité, manifestée par l'objet présenté dans la citation qui est à la fois un album photos et une boîte à musique. L'« album photos chinois en bois laqué [qui] fait aussi boîte à musique » représente pour Chloé un objet affectif². Par ailleurs, la fissure familiale, séparant Chloé de ses géniteurs, s'exprime par l'élément musical. D'une part, la musique induit un retour dans le passé, tant réel que symbolique. D'autre part, se défaire de la musique c'est s'ouvrir à l'avenir. Dans les deux cas, l'audition est un canal privilégié de sublimation³.

Diverses comptines sont présentes et se mêlent à la narration : notamment *Monsieur Polichinelle*⁴, le générique de *Maya l'abeille*⁵, *Vive le vent d'hiver*⁶, *Gouttes, gouttelettes de pluie*⁷, *Pomme de reinette et pomme d'api*⁸. Ces références traversent les générations, elles ramènent l'individu à une forme collective et à la période de l'enfance. Ces comptines intemporelles marquent non pas une période mais un état : l'enfance. Ainsi, une forme de porosité s'établit entre sa propre enfance et l'enfance collective. La musique crée donc une brèche entre le personnel et l'impersonnel, l'individuel et le collectif.

Les citations musicales interfèrent là encore avec le texte de la narration :

Et puis le poids plume d'Arlequin *dans sa boutique sur les marches du palais fait écouter sa musique à tous ses petits valets*. Le chamarré de son costume *oui Monsieur Po*. C'est important. Capital quand on tombe du troisième étage, le chamarré du costume *oui*

¹ *Ibid.*, p. 83-84.

² D'ailleurs, le doute subsiste quant au fait qu'il s'agisse d'une métaphore ou d'un objet réel. Une ambiguïté est présente puisque la musique est d'abord « très gaie » avant de devenir « très douce » et « très triste ». La description suscite donc l'ambivalence suivante : soit l'objet est bel et bien un album musical, soit la connotation musicale n'est convoquée que pour son aspect métaphorique impliquant « la nostalgie ». Quoi qu'il en soit, la musique teinte la situation mélancolique de Chloé d'une sorte d'ironie cynique au moyen de la transcription de son effectuée par des onomatopées enfantines « tralalilalalala ». La musique possède une double dimension : mortifère et de distanciation humoristique (renforcée par la phrase « Je couine en reniflant »). Le corps de Chloé lui-même acquiert les caractéristiques de la boîte à musique émettant des sons disgracieux.

³ La musique et son absence redoublent ainsi le propos de l'ouvrage abordant la destruction de la famille.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁸ *Ibid.*, p. 139.

*Monsieur Li. C'est plus seyant oui Monsieur Chi pour les voisins d'en face oui Monsieur Nelle qui jouent au tarot en terrasse. Oui monsieur Polichinelle.*¹

L'intrusion de la chanson crée une double énonciation. Chloé, qui est la narratrice-personnage, est dédoublée. Elle est à la fois la Chloé autrice (celle qui a vingt-sept ans quand l'ouvrage est publié) et la Chloé enfant (celle qui a environ dix ans dans ses souvenirs). La voix de Chloé enfant jaillit par la musique et s'entremêle à la voix de Chloé écrivaine.

Le recours aux comptines permet de stimuler, de jouer avec la structure diégétique du récit en créant une permutation temporelle :

C'est MON vertige qui me fait peur. Éblouissement en vert-de-gris et contre tout. Étourdissement sous l'aquilon *dans un pays de tous les temps* égarement viride *c'est la plus belle des abeilles* qui bourdonne en coton céladon *que l'on ait vues depuis longtemps s'envoler à travers le Ciel.*

Je suis à la fenêtre. Comme certains à l'usine. Aliénation corrosive. J'attends je ne sais quoi. Une sorte. Peut-être de. Kaléidoscope. Qui m'émietterait tant de moi-même que je n'en aurai plus cure. [...] Ce corps qui est le mien je n'en aurai enfin enfin plus pour de vrai LA RESPONSABILITÉ.²

Les comptines poussent la narratrice à l'introspection. À partir de cette double voix qui émane de deux espace-temps différents, le corps subit une altération. Selon le principe du morcèlement énonciatif, le corps de la narratrice est questionné, il est altéré, « aliéné ». Le souvenir, induit par la comptine, impacte matériellement le corps :

Une mélodie en rez-de-chaussée. Aimez-vous Brahms et l'heure du thé. Plus rien d'autre que de l'hydrophile. Spongieuse et détrempée de larmes je me ferai fruits déconfits madeleine cannelle amphibie. Je rangerai méticuleusement ma mémoire.³

Relevons les deux jeux sur la mélodie et la mémoire. Delaume écrit « une mélodie en rez-de-chaussée⁴ » qui fait allusion au film *Mélodie en sous-sol*⁵ et qui joue avec la polysémie d'une mélodie en ré⁶. De même, la madeleine (référence à Proust), qui métaphorise le souvenir, a été métamorphosée en « madeleine cannelle amphibie ». Ainsi, dans la citation précédente, le terme « vertige » révèle une étonnante proximité avec le mot *vestige*. Le remplacement d'une lettre ramène donc le souvenir (le *vestige*) à une sensation d'ordre physiologique (le *vertige*). Le corps devient donc le réceptacle du souvenir⁷ De plus, la mention de Brahms (qui intervient

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 106-107.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Pensons également à sa nouvelle : DELAUME, « Rhapsodie ras du sol », in *Lettres d'aveux*, 2002.

⁵ Henri VERNEUIL (réalisateur), *Mélodie en sous-sol*, cité Films (société de production), 1963.

⁶ La note « ré » s'est transformée en « rez-de-chaussée ».

⁷ Il se fait spongieux et « fruits déconfits ».

par la citation de l'ouvrage de Françoise Sagan, *Aimez-vous Brahms*¹), seul compositeur symphonique cité par Delaume, et qui par ailleurs revient à diverses reprises dans les ouvrages de l'écrivaine, ajoute une note romantique et mélancolique à la narration.

Quelques pages plus loin, elle écrit :

Et le vertige revient, c'est toujours le dernier. Être vide à ce point. Saignée à blanc de soi. [...] Angines blanches à répétition. On dit : « Elle a la gorge fragile. » Elle est donc étranglée d'écharpes qui lui grignotent le cou de septembre à avril. Angines blanches à répétition. Lorsqu'elle parle ça fait appel d'air. La luette clochette rythmiquement *vive le vent vive le vent vive le vent d'hiver*. Les ganglions se prélassent. Et se gaussent du Locabiotol.²

L'irruption de la comptine enfantine *Vive le vent d'hiver* n'a pas pour fonction de complexifier la structure diégétique de la narration. Elle vient renforcer ironiquement le récit en le situant à une période de l'année : l'hiver, mais de manière continue (étouffant les autres saisons) afin de renforcer l'idée que, si Chloé n'a plus de voix, ce n'est finalement pas dû à une maladie, ni à la saison. L'hiver est une métaphore pour indiquer le froid intérieur (à défaut de « musique intérieure »). La comptine vient donc combler le mutisme de l'enfant.

Vers la moitié de l'ouvrage, nous retrouvons la stratégie d'écriture consistant à recourir à une comptine pour parler de l'état physique et psychique de l'enfant :

J'aimais bien les barbelés du terrain vague. On m'emmenait là-bas en promenade lorsque je faisais beau. Ce qui n'était pas très fréquent. Même l'été je pleuvais souvent *gouttes gouttes gouttes de pluie mon chapeau se mouille gouttes gouttes gouttes de pluie mes souliers aussi*. Je préférerais être seule, en fait. Même si pour jouer c'était pas toujours facile de se mettre d'accord.³

La comptine *Gouttes, gouttelettes de pluie* transforme l'état météorologique en un état émotionnel : l'enfant est identifié à la chanson, il s'efface au profit du commun⁴. La comptine acquiert une forme matérielle, corporelle, visant à réintroduire du jeu. L'enfant est par là même en accord et accordée (comme un instrument de musique)⁵.

¹ Françoise SAGAN, *Aimez-vous Brahms*, Paris, Éditions Julliard, 1959.

² DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 109.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ Un effacement du corps est ainsi actualisé par la ritournelle. L'enfant subit, malgré elle, ses émotions qui finissent par devenir un élément autonome. Ainsi, le fait de pleurer est remplacé par la pluie rythmant et cadencant innocemment l'existence de l'enfant dépossédée d'elle-même. Finalement, la comptine lui donne corps en renforçant le stade enfantin, le rythme scandé servant à déterminer le rôle des enfants lors du jeu. Mais Chloé chante seule puisqu'elle préfère l'être, ou en tout cas en donne l'impression et y croit. Ceci dit, l'état de solitude se distingue d'un état unitaire puisqu'elle ajoute « même si pour jouer c'était pas toujours facile de se mettre d'accord », ce qui laisse supposer la présence d'une multiplicité d'identités déjà au moment de l'enfance.

⁵ Alors qu'elle n'a plus de voix et plus de mots qui lui sont propres, elle est néanmoins mélodique et les comptines lui permettent de se conter.

L'usage des comptines diverge sous la plume delaumienne. Chloé adulte garde les traces de Chloé enfant :

La quête du mal c'est pas glorieux. C'est un drôle de cinoche. Pour qui a un oncle en Amérique. Cela dit, un cousin germain fait l'affaire. On boit souvent la tasse. Et à chaque nouvelle vague *Pomme de Reinette et pomme d'Api* je suis un gros rat blanc *Tapis tapis rouge* mon museau rose frétille *Pomme de Reinette et pomme d'Api* je fais frissonner mes moustaches *Tapis tapis gris* et me goure de porte quand le voyant s'allume. [...] Il me demande si j'aime Deleuze Nietzsche les gaufres la pluie en été sur Dublin les derniers jours d'Emmanuel Kant et pourquoi pas Brahms tant qu'on y est. [...] Parade d'amour sauce danse macabre. On se rassure. [...] Faire vite avant que ça gondole à Venise surtout que j'ai bien vu cette fois-ci j'en suis sûre *y a un yéti dans le Monoprix*.¹

Outre la référence cinématographique à Alain Resnais (et son film *Mon oncle d'Amérique*, 1980) et la mention de l'ouvrage *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey (1854) et du film du même nom réalisé par Philippe Collin (1993), plusieurs chansons sont mentionnées plus ou moins explicitement : relevons les comptines *Pomme de reinette et pomme d'api* ainsi que *Bonjour ma cousine*, et les chansons *Les gondoles à Venise* de Sheila et Ringo ainsi que *Y'a un Yéti* d'Alain Bashung. Nous retrouvons également la mention de Brahms qui revient comme un leitmotiv. Quant à la convocation de la « danse macabre » elle peut évoquer aussi bien son sens général, en tant que motif artistique de la fin du Moyen Âge, qu'une citation plus précise, si l'on pense à l'œuvre de Camille Saint-Saëns. La réunion de ces genres hétéroclites montre la désorgani(cis)ation du personnage de Chloé. L'éclectisme sert une représentation de l'éclatement tant du corps que de la psychologie du personnage.

À d'autres moments, la musique renforce simplement la narration, elle permet une référence ou une accentuation. C'est le cas des allusions à Édith Piaf. À deux reprises, Delaume cite la chanson « L'Accordéoniste » qui, rappelons-le, narre les soirées d'une fille de joie. Nous rencontrons également « L'Hymne à l'amour », « Au bal de la chance » et « Mon Dieu ». Delaume écrit :

La fille de joie est belle,
Au coin d'la rue là-bas.
Elle a une clientèle
Qui lui remplit son bas.
Accoudé au bar, le client s'appelle Robert. Il boit un whisky sec. Ariana se lève, c'est son tour. Elle pose sa main sur l'épaule du type, incline la tête en souriant. Et lui propose de lui tenir compagnie. C'est la formule consacrée.²

¹ *Ibid.*, p. 139-140.

² *Ibid.*, p. 127-128.

La chanson devient mise en abyme : elle introduit le propos sur le travail du sexe et romantise la prostitution et le travail d'hôtesse de bar que conte Chloé. La référence à Édith Piaf intervient comme un argument d'autorité et permet un glissement du passé vers le présent de la narration, tout en introduisant un rapport à la sexualité : elle associe la musique et la prostitution. La convocation de cette interprète dans l'œuvre delaumienne revêt une dimension assumptive et quasi hagiographique : en faisant unilatéralement de la figure prestigieuse et (re-)connue de Piaf une marraine littéraire et symbolique, l'autrice intègre et déploie son propre parcours de manière puissante et romantique.

Les références à Édith Piaf se concentrent sur une dizaine de pages au milieu de l'ouvrage et sont contenues entre deux citations de « L'Accordéoniste ». Lorsque Chloé évoque une collègue de travail, elle écrit :

Winnie est affalée par terre. Elle pleure silencieusement. [...] Son fard s'enfuit. Niagara de paillettes turquoise *Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer*. Son visage se redessine ployant sous la misère du Monde *Et la terre peut bien s'écrouler*. Minois mappemonde démaquillé [...]. *Je me ferais teindre en blonde*. Barbouillage à Saint-Jean *comment ne pas perdre la tête* Soufre poudré rivières. [...] *On peut bien rire de moi* mouvant le fond de teint gicle découvrant des cratères inconnus. *Je ferais n'importe quoi*.¹

Nous reconnaissons « l'Hymne à l'amour ». En mentionnant des chansons sentimentales de Piaf, Delaume introduit un discours politique sur la prostitution : les prostituées sont alors considérées. De plus, Delaume renverse le cliché au sujet de la prostitution qui serait dégagee de tout affect. Le recours à la chanson française à texte sentimentalo-romantique du XX^{ème} siècle, en lien avec l'espoir / le désespoir, permet à Delaume d'instaurer un propos féministe et d'évoquer la prostitution en dehors des cadres patriarcaux.

Un soir au bar d'hôtesses, Chloé relate comment les enfants d'une collègue lui seront retirés par la DDASS (Direction Départementale des affaires sanitaires et sociales) :

Demain, ils iront à la DDASS. Parce qu'à la nuit tombée madame Martine Mercier troque tailleur et Derby pour robe lamée argent sandales assorties talons dix-huit centimètres et *des mots d'amour si vulgaires, qu'ils font rire au ciel les pinsons*. Parce qu'au lieu de gagner le smic en pianotant sur un clavier et de partir cinq semaines l'an se tortiller en bikini devant les GO du Club Med d'Agadir, leur mère préfère se faire bourrer le cul, sans jamais penser à autre chose qu'aux mensualités de l'école maternelle de Passy [...].²

La chanson « Au bal de la chance » d'Édith Piaf contraste avec le discours indirect libre dont use Delaume pour ventriloquer les commérages des voisins et voisines. Delaume tourne en

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 132.

dérision la politique de la marginalisation sexuelle qui pathologise les identités dites déviantes. L'extrait de chanson déstabilise les normes de la bienséance patriarcale (à travers la phrase « des mots d'amour si vulgaires ») et délimite ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas (tout en identifiant les personnes médisantes à des « pinsons »). Pour l'écrivaine, les travailleuses du sexe occupent une position radicale et marginale qui se double d'une valeur poétique sans égale au sein d'une société disciplinaire. Comme l'écrit Mercédès Baillargeon, « tout cela remet en question la légitimité des discours au sujet de la soi-disant perte de respectabilité et de vertu des “filles de joie”, et permet de faire voir les rôles sociaux de sexe pour ce qu'ils sont : un autre ensemble de normes qui limite et régule les individus dans la société¹ ».

Portons notre attention sur une dernière chanson mentionnée par Delaume vers la fin de l'ouvrage, celle intitulée « Chloé » de Mylène Farmer. Delaume écrit :

Chloé Chloé là. Maintenant. Chloé Chloé Chloé tout de suite. Eh Oh Ce matin y a Chloé qui s'est noyée dans l'eau du ruisseau j'ai vu ses cheveux flotter j'imagine son cadavre flotter là-bas sous qui se vide les chênes on aurait timides flatulences dit une fontaine qui verdit quand Chloé a crié qui se raidit quand sa p'tite tête qui s'envahit de vers a cogné blancs hardis et Chloé a coulé juteux c'est sûr qu'elle plus un poil ne lui pousse avait pas pied la gencive fond mollement Chloé ma moitié globes oculaires perdus ce matin s'en est aux tréfonds inconnus de allée ton cœur cet obscur objet du désir petite sœur va viscères boyaux entrailles sans doute devenir andouillettes et belle fleur sous les saules charcutaille suintante qui pleurent l'eau et bientôt dévorée est de toutes les ce corps un jour sera mort couleurs lala lalala dans une heure une soirée une lala lalala lala semaine un mois quelques lalala lala lalala saisons lala lalala.²

La chanson permet en dernière instance à Delaume de se nommer : elle utilise la chanson de Mylène Farmer comme une référence directe au prénom Chloé, qu'elle s'est choisi. Se nommer par la musique induit le fait de se fictionnaliser. L'extrait peut se lire de deux manières. Tout d'abord il est possible de lire le texte delaumien (en caractères romains) et la chanson de Farmer (en italique) séparément. On se rend alors compte que les deux narrations sont autonomes et se lisent, chacune, à travers leur portée poétique et moribonde. Ensuite, en lisant l'extrait de manière linéaire, nous repérons que les deux textes se font échos : ils ne se parasitent pas, ils résonnent mutuellement. La chanson de Farmer paraît plus légère que celle de Delaume et introduit une certaine distanciation par rapport à celle de l'écrivaine reprenant à son compte l'image de la charogne.

La chanteuse narre le suicide de son amie Chloé sous la forme d'une comptine. Il y a donc un rappel de l'intérêt de Delaume pour les comptines qui apparaissent dès le début de

¹ Mercédès BAILLARGEON, *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, Purdue University Press, 2019, p. 121.

² DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, *op. cit.*, p. 177-178.

l'ouvrage, mais Mylène Farmer use du procédé de comptine non pas pour interpeller les enfants, mais les adultes. Le processus est donc inversé. Farmer se positionne en narratrice enfant tandis que Delaume se positionne en narratrice adulte : ce jeu de positionnement narratif mime la structure même du livre qui montre Chloé, la narratrice des *Mouffettes d'Atropos*, passer de l'enfance à l'âge adulte. Nous sommes à la fin de l'ouvrage, Chloé est une jeune adulte et elle s'écrit au présent (Delaume a environ vingt-sept ans quand il est publié).

On retrouve dans la chanson un thème cher à Delaume, celui du double – manifesté par l'expression « Chloé ma moitié ». Il y a donc une identification de l'écrivaine à la chanson dans laquelle on entend également l'écho des tentatives de suicide commises par la Chloé de Delaume et narrées dans le texte. La chanson de Mylène Farmer invite, à travers l'image de la fontaine et l'étymologie de son nom (signifiant petite pousse), à penser que son personnage de Chloé est susceptible de ressusciter. Ainsi, la Chloé de Delaume peut, elle aussi, acquérir symboliquement une vie nouvelle à travers la performativité de l'écriture incluant notamment le fait de se nommer soi-même. C'est ainsi que, quelques pages plus loin, nous rencontrons les prémices de la ritournelle delaumienne (« Je m'appelle Chloé Delaume »), qui ponctue bon nombre de ses écrits, sous une forme préliminaire : « Je m'appelle donc Chloé¹ » qui paraphrase la chanson de la star de la pop rock électro à la thématique mélancolique et mortifère.

VII.3.2. La cadence de la démence

L'ouvrage *Certainement pas* introduit une nouvelle dimension dans le lien explicite qu'entretient Delaume à la musique. Outre, d'une part, l'isotopie de la musique (« une valse et un menuet² », « la mélopée³ », « la litanie⁴ »), le livre joue de manière évidente avec les codes musicaux, notamment par la présence de la partition d'une chanson intitulée « Oubliettes » au sein du texte⁵ :

¹ DELAUME, *Les Mouffettes d'Atropos*, op. cit., p. 187.

² DELAUME, *Certainement pas*, op. cit., p. 30.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ Voir p. 326-327.

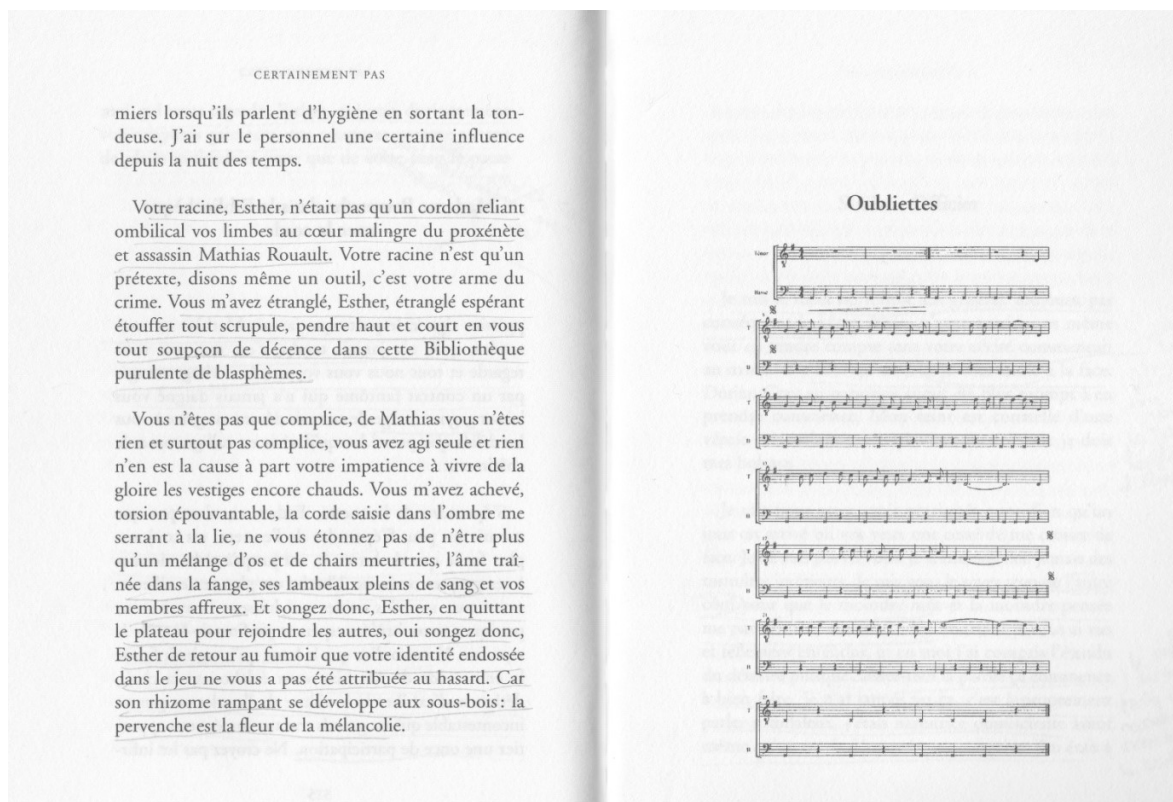


Figure 80 : Chloé DELAUME, *Certainement pas*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004, p. 326-327.

Il s'agit d'un emprunt et d'un détournement¹ : Delaume se réapproprie la partition pour chant et piano du « Chant de la Libération (Le Chant des partisans) » (qui est d'ailleurs mentionné en amont dans le texte²) qu'elle renomme « Oubliettes ». Le titre a donc été remplacé afin d'offrir une variante de la chanson initiale. Par ce geste, l'autrice redouble la dimension ludique dans laquelle *Certainement pas* s'inscrit (rappelons que le livre est conçu sur le principe du jeu du *Cluedo*). Certains chapitres ont pour titre des noms de genres musicaux et de danses. La chanson « La polka du roi » de Charles Trenet rythme l'ouvrage, on l'y rencontre à plusieurs reprises³, avant qu'elle ne se déploie sur tout un passage⁴. Par son insertion, ses répétitions, ses rires, et le fait que le personnage Mathias se prenne pour un roi lorsqu'il chante, elle métaphorise la folie du personnage, enfermé en hôpital psychiatrique. La musique, dans *Certainement pas*, induit du rythme, des accélérations, un côté symphonique, grandiose, aux allures de bals dansants des siècles passés dont la cadence effrénée rappelle celle des émois

¹ L'écrivaine souhaitait tout d'abord emprunter une mélodie à Maurice Roche, tirée de son *Maladie Mélodie* (1980). Le choix final a été influencé par l'éditeur qui voulait une partition libre de droit. Voir notre entretien en annexe, « Delaume se pense/panse ».

² Voir p. 163.

³ Voir p. 30 et p. 182.

⁴ *Ibid.*, p. 221-226.

successifs dus aux troubles psychiques. Les thèmes musicaux et les diverses stratégies de représentation auxquelles Delaume a recours accompagnent le processus de la folie et deviennent le langage de la démence.

Dans ce paysage de délire narré par Delaume, la musique devient le seul moyen de communication et d'introspection auquel les personnages ont accès. L'intrusion de la musique établit un rapport diachronique afin de symboliser le lien discontinu qu'entretiennent les personnages du roman, dont l'unité de lieu se restreint au seul asile psychiatrique. Ainsi, lorsque Delaume use de sa technique d'interférence en entrecoupant le texte de passages de la chanson « La Polka du roi », elle produit une dissociation, et mime le trouble schizophrénique du personnage de Mathias. Dès lors, les mots de Charles Trenet deviennent ceux du personnage en délire :

Il y avait des danses ici, des danses aux pas très compliqués. Je dansais bien, si vous saviez ce que j'ai pu danser ici. À côté de la trappe ouverte, il y avait une grande estrade, les musiciens jouaient dessus. *Voulez-vous danser marquis*. Des archets hertziens ils avaient. *Voulez-vous danser le menuet*. Des flûtes à bec de lièvre aussi. *Vous serrez vite conquise* je connais encore tous les pas, je les connais regardez-moi, regardez-moi je danse, *Donnez-moi la main s'il vous plaît* je danse comme une irréductible flamme au soufre ignifugé, *Ah ah ah ah* un stroboscope lunaire s'amuse à travers les carreaux, *Ah ah ah ah* je danse j'étais le roi le petit prince *Entrons en* danse je suis le roi le petit prince oui le roi danse *Quelle cadence*, au clair du stroboscope lunaire je danse comme j'écrivais les mots, *Ah ah ah ah* j'ai brûlé les mots la chandelle par les deux bouts brûlé les mots *Ah ah ah ah* la chandelle est morte je danse le bal est revenu le bal rien n'est perdu *Le menuet c'est la polka du roi*.¹

Nous ne présentons ici qu'un extrait concernant l'extravagance du personnage de Mathias rendue musicale par Delaume qui s'étend sur plusieurs pages. La chanson, contrairement aux extraits que nous avons pu étudier jusque-là, ne relève pas de la double narration ou d'une forme de narration entrecoupée, mais elle s'ajoute et se superpose aux paroles du personnage. Il ne s'agit donc plus ni de deux voix ni d'une polyphonie, mais bien plutôt d'une seule voix rendue multiple par la dissociation en créant de la multiplicité au sein d'une unité.

Un autre usage de la musique attire notre attention : *Certainement pas* est le seul texte delaumien dans lequel la musique, qui introduit un rapport d'intertextualité, se double d'un principe de méta-fiction, renforçant, semble-t-il, la déréalisation. À plusieurs reprises, intervient la chanson issue du roman *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert². Un principe de mise en

¹ *Ibid.*, p. 221-222.

² « Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait : *Souvent la chaleur d'un beau jour / Fait rêver fillette à l'amour*. Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. *Pour amasser diligemment / Les épis que la faux moissonne / Ma Nanette va s'inclinant / Vers le sillon qui nous les donne*. L'aveugle s'écria-t-elle. Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui

abyrne fictionnelle est donc à l'œuvre. La chanson bovaryenne touche le personnage d'Aline¹ – (« Nom prénom, reprenons à l'endroit, Maupin Aline² ») également présenté sous les traits du personnage de jeu de *Cluedo* « Mademoiselle Rose³ » – avant d'être dessiné sous les traits d'Emma Bovary. Le personnage est donc par trois fois fictionnalisé. Par le biais de la chanson, Delaume présente un personnage atteint de bovarysme, se fictionnalisant donc lui-même. Pour bien comprendre ce mécanisme, citons trois extraits de l'ouvrage.

Premier extrait :

La pression artérielle d'Aline s'accéléra. Quelque chose entre une valse et un menuet peureux perclus de devinettes. *Souvent la chaleur d'un beau jour* entonna au-dedans Aline *fait rêver fillette à l'amour* scanda tout l'intérieur d'Aline.⁴

Deuxième extrait :

Les unes après les autres je les ai fait éclore avec la clef anglaise. Au premier tour d'écrou, une voix *souvent la chaleur d'un beau jour* se fit entendre *fait rêver fillette à l'amour*. *Rauque pour amasser diligemment* maladive les épis que la faux moissonne atroce *ma Nanette va s'inclinant*. Au second elle devint hautaine *vers le sillon qui nous les donne ses montées* en aigu vacillaient menaçantes en arcanes ricanements.⁵

Troisième extrait :

Vous êtes deux dans la pièce. Vous êtes deux et vous m'avez tué. Ils sont quatre au Studio, vous êtes deux au fumoir. Battez bien la mesure, battez-la bien, Mathias. Accompagnez Aline qui fredonne balancelle sa ritournelle hagarde entre deux Lucky Strike : *Souvent la chaleur d'un beau jour fait rêver fillette à l'amour*.⁶

L'apparition de cette chanson dans la narration delaumienne correspond donc à une réitération autour de laquelle se crée un espace métalinguistique, métafictionnel et métadiégétique. Ce principe *méta* lié à la notion de musicalité invite à penser ce motif en tant que représentation métonymique de la chanson. Contrairement à l'usage de la chanson de « La Polka du roi », ce

se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. *Il souffla bien fort ce jour-là / Et le jupon court s'envola !* Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus. » Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary. Mœurs de Province*, Paris, Éditions G. Charpentier, 1877, p. 361. Rappelons que Flaubert empruntait cette chanson à Restif de la Bretonne qui la cite dans *L'Année des dames nationales* et la reprend lui-même à Giovanni Gambini. Flaubert remanie légèrement le texte de la « Chanson d'Edmond » de Restif. Voir Anthony WILLIAMS, « Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1991, p. 239-242.

¹ *Ibid.*, p. 30, p. 109 et p. 228.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Voir par exemple p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 228.

n'est pas tant le fond de la « Chanson d'Edmond » qui importe que sa source (à savoir le roman *Madame Bovary*).

Le texte rend palpable un questionnement sur la fictionnalisation du réel par la mise en abyme fictionnelle. L'intrusion de la chanson a donc une double signification et nous retrouvons ici son usage catachrétique. La « Chanson d'Edmond » revue par Flaubert et insérée dans la narration delaumienne devient, d'une part, une sorte de formule ambiguë reflétant la structure du texte et, d'autre part, la métaphore de l'état d'esprit de l'héroïne atteinte à la fois de déréalisation et de bovarysme. La chanson a pour fonction de convertir le réel en fiction, voire d'effectuer une mise en abyme en fictionnalisant la fiction elle-même

La musique engendre une autre scène, un autre espace-temps à l'intérieur du roman qui se rapproche d'un espace imaginaire et romanesque. Elle constitue donc un espace supplémentaire, méta-romanesque, auquel s'intègre l'espace narratif. La chanson interroge son émettrice et ouvre un passage vers l'imaginaire où l'héroïne se trouve face à son propre romanesque onirique. La chanson apporte donc un supplément à la diégèse et son caractère métaphysique l'assigne à un espace symbolique au sein duquel l'histoire rejoint le mythe (en ce sens, *Madame Bovary* se comprend comme un mythe littéraire, un archétype). Delaume recourt à la mise en cadence de la démence dans *Certainement pas* et s'en sert pour se fictionnaliser, pour détourner la résurgence de souvenirs pourtant explicites dans *Le Cri du sablier*, comme nous allons le voir.

VII.3.3. Rythmer le souvenir

Dans *Le Cri du sablier*, la première occurrence musicale rencontrée est « Le Chant des partisans¹ ». Cet hymne de la Résistance est évoqué à plusieurs reprises sous la plume delaumienne, jusqu'à son détournement féministe au sein de *Mes biens chères sœurs*². Nous retrouvons également un univers enfantin avec des comptines tel que le chant de Noël « Trois anges sont venus ce soir³ » ainsi que des chansons françaises proches des comptines telles que « Tonton Cristobal » de Pierre Perret⁴, « La maman des poissons » de Bobby Lapointe⁵ et « La

¹ DELAUME, *Le Cri du sablier*, op. cit., p. 10.

² Voir DELAUME, « Le chant des partisans », in *Mes biens chères sœurs*, op.cit., p. 101-102.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

polka du roi » de Charles Trenet¹. L'isotopie de la musique est donc ici une clef de compréhension privilégiée. En effet, le terme « litanie » revient de temps en temps², on rencontre également les syntagmes « chanson résurrection³ », « chanson épuisette⁴ », « jolie rengaine⁵ », « la ritournelle circonstance⁶ », « vrillaient la chansonnette⁷ », « sans comprendre la chanson⁸ » ou encore « les nuits de comptines⁹ ». Mais *Le Cri du sablier* introduit deux nouveaux aspects qui n'étaient pas présents dans *Les Mouffettes d'Atropos*.

Tout d'abord, la référence musicale est utilisée comme métaphore de la violence. En ce sens, l'expression *battre la mesure* se rapproche de *battre l'enfant*. Deux passages sont explicites. Voici un extrait du premier :

Le père crie mais savonne comment garder en main le cube jaune translucide alors que les doigts crispent et les spasmes quatre temps ont depuis peu ouvert grelots la valse les dents rythmant chaque pas un deux trois un deux trois *le menuet c'est la polka du roi*. Le père se lasse enfin tend le joug à la mère qui sourcils ras du sol va rendre l'objet déliant à son propriétaire.¹⁰

Remarquons le champ lexical de la musique et de la danse : « quatre temps », « la valse », « rythmant », « chaque pas », « un deux trois un deux trois », « le menuet », « la polka du roi » ainsi que le jeu sur le champ sémantique du terme sol dans l'expression « ras du sol », « sol » faisant écho à la note de musique. Puis, une page plus loin, la description métaphorique de la musique, indiquant la cadence de la violence physique, est reprise. La métaphore est filée :

La tressaille victimale sait constituer le la à qui donnera la note au bourreau baryton. À chaque sursaut porté la trempe chante en canon. [...] Symphonie bleus mineurs aux chants des mécanismes. [...] Eurythmie agaçante provocation ouverte la voix flûtée du Pan claquant trop invitée.¹¹

La rigueur d'écriture, dans sa composition formelle, reflète la violence du contenu des propos. Le lien musique / violence qui caractérise ces extraits évoque la structure de mise en abyme sur laquelle l'ouvrage est construit. *Le Cri du sablier*, comme beaucoup d'autres écrits delaumiens,

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, voir par exemple p. 11 et p. 13.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 42-43.

questionne le rapport à la fiction et à la métafiction, le rapport diégétique et métadiégétique, etc. La musique symphonique appartient d'emblée à la violence du père.

Si l'on songe au caractère polysémique du terme *jouer*, qu'il s'agisse de jouer à un jeu ou de jouer de la musique, une corrélation s'établit entre l'enfant et le père. Mais leur rapport à la musique est opposé. Alors que le père bat la mesure (bat l'enfant), l'enfant, elle, est auditrice (elle reçoit) et la « symphonie bleus mineurs au chant des mécanismes » transpose les hématomes inscrits sur le corps de l'enfant. Le recours au terme *bleus* joue sur son caractère polysémique, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'associer de manière synesthésique la symphonie à une couleur, mais de décrire la peau et le corps de l'enfant marqués d'ecchymoses. La musique est donc utilisée ici dans son sens métaphorique, symbolique. Le père se fait interprète et l'enfant auditrice.

Dès lors, on comprend pourquoi Delaume écarte la musique dite savante de ses ouvrages puisque celle-ci semble métaphoriser la figure paternelle et donc être perçue comme une manifestation de sa violence. La musique régit le texte au niveau diégétique : elle permet la continuité du thème de la violence décliné au sein du *Cri du sablier*. La musique, porteuse de violence, contamine les personnages ainsi que l'espace diégétique dans son ensemble. La violence est ainsi extériorisée par la musique qui atteint les personnages qui la subissent ou l'exercent. Un certain degré de musicalité est finalement propre à chaque protagoniste et devient par là le médium qui relie aux autres, un objet de circulation, une musique incorporée. La musique part d'un corps (du père chargé de violence physique) pour se répercuter sur un autre corps (celui de l'enfant maltraitée). Elle est donc incorporée à la chair.

Il nous semble que *Le Cri du sablier* est un point de départ permettant d'élargir la compréhension du rapport que Delaume entretient à la musique dans son œuvre entière. Alors que la musique contient en elle un potentiel délétère, il semble qu'en jouer et en créer permettrait de retenir ce caractère dangereux pour le convertir en geste consolateur. Il y a donc une dialectique propre à la pratique musicale chez Delaume : la violence dont la musique est porteuse devient un objet symbolique, tandis que la conception de la musique (son écriture et sa composition) se comprend comme autant de manières de la rendre inoffensive et d'en faire un exutoire. Sous la plume delaumienne la musique symphonique a partie liée avec le corps, et donc le père (d'où le fait qu'elle soit évacuée), tandis que la musique à texte est étroitement associée à la mère (d'où le fait que Chloé Delaume chante pour continuer de la faire vivre).

Cela nous amène au second aspect innovant proposé par *Le Cri du sablier* concernant la musique. Delaume insère dans sa narration, en fin d'ouvrage, une chanson qu'elle invente.

Les indices nous faisant dire qu'il s'agit d'une chanson et non d'un poème sont les passages encadrant le texte. En effet, Delaume écrit :

Elle pianota mi fa si mi-figue mi-raisin qu'elle restait de nature à mourir n'importe où. [...] Elle pianota fa sol si fade à l'envoûté si réduite à porter sur ses épaules engelures le chagrin démission. Elle n'avait pas la clef. Elle n'avait presque rien et chancelait murmurant sa goulante jolie même je suis la fée néant.¹

Puis, pour fermer sa chanson, Delaume écrit :

Elle pianota mi fa si résolue solaire qu'elle éructa dorsale l'enclume aux scapulaires. Le sternum s'hérissa côte à côte stégosaure elle s'ébroua en dièse et une fois la corolle éventrée de nuisances se redressa enfin déliée au tabouret. Elle pianota mi fa si soluble aux demains qu'elle sut mettre un bémol aux sporotriches souvenirs écumant à portée. Elle changea la serrure. Elle changea presque tout et s'érigea sereine entonnant désormais botaniques barcarolles rythmées pili-pili.²

La chanson de Delaume, dont les paroles sont insérées en annexe, s'inspire, tout en le détournant, du poème de Guillaume Apollinaire « La Maison des Morts ». Le refrain en atteste : « Hélas susurre la Morte / La bague était brisée / Hélas tics teignes emportent [...] »³. Chloé chante la chanson en parlant d'elle en utilisant les pronoms *je* et *elle*. D'inspiration poétique, la chanson entremêle des références à des chansons populaires françaises (telles que « Les mots bleus » de Christophe), à des citations cinématographiques et littéraires (telles que *L'année dernière à Marienbad*, film d'Alain Resnais et ouvrage d'Alain Robbe-Grillet), tout en s'inscrivant dans une ligne poétique héritière de la Pléiade dont elle reprend les références mythologiques (par exemple : « Si les eaux sont amères / Il faut s'en prendre au Styx / L'anguille diable vauvert / Dessala Eurydice⁴ »). La chanson et la musique interagissent avec l'écriture.

Au niveau intertextuel, le rapport entre le texte et l'élément musical incorporé révèle l'une des spécificités de l'écriture delaumienne, à savoir son caractère ludique. La chanson fait une irruption brusque dans la narration. Elle crée un autre espace textuel et s'inscrit comme une référence extra-diégétique. En tant qu'élément hétérogène à l'écriture, elle joue un rôle métaphorique : elle visite le texte. Le personnage de la Morte, qui revient dans le refrain, est une revenante. La chanson permet donc de révéler l'énoncé et de le lire en suivant les fantômes qui le parcourent (c'est-à-dire les défunts que sont le père et la mère).

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, la chanson se trouve aux pages 104-107 de l'ouvrage.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

Dérivée d'éléments autobiographiques mais narrée métaphoriquement (et de manière plus hermétique que le reste de l'ouvrage), elle apparaît comme un souvenir, une trace onirique pour se conter soi-même à travers la fiction : « À l'anneau arraché / Je suture la chanson / De mes doigts dénudés / Qui se gercent à foison¹ ». À travers le personnage de la Morte, Delaume s'invente en allégorie. Elle pose un regard extérieur sur elle-même, renforcé par les encarts du texte invitant à ouvrir et clore la chanson écrite en « elle » (« elle pianota [...] »). La chanson permet donc une distanciation avec soi-même, une mise en scène et en narration plus onirique et mythologique, en s'inventant en une figure spectrale dans un espace méta-fictionnel et extra-diégétique.

Le passage chanté est autonome, il possède sa propre existence en dehors du corps du texte. La correspondance entre la musique et l'écriture montre que la corrélation se situe en-deçà de l'instance narrative. D'une certaine façon, l'écriture delaumienne se présente comme une relique de la mort originelle². Dès lors, l'écriture est comprise comme un espace ouvert, un

¹ *Ibid.*, p. 106.

² Cette idée est renforcée par la présence de « ritournelles ». L'occurrence apparaît dans bon nombre de textes delaumiens : que ce soit par exemple dans *Mes week-ends sont pires que les vôtres* à la page 2 (par ailleurs, doit-on voir dans ce titre une allusion au roman *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux, 1985, et au film d'Andrzej Zulawski, 1989, adapté du roman éponyme ?) ou dans *J'habite dans la télévision*. Le terme se présente d'abord à la p. 42, puis p. 105 « la ritournelle c'est votre idée », p. 106 « je beugle ma ritournelle », p. 108 « ma ritournelle » et « vigueur ritournelle », enfin p. 147 une « ritournelle primesautière ». Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari s'interrogent sur ce concept. En trois temps, ils décrivent : 1) un enfant seul dans le noir chantonne pour se rassurer. Apeuré, il s'oriente grâce à l'air qu'il répète. Le rythme de la comptine exerce une influence sur son rythme de marche. La chanson lui permet donc de s'orienter, de faire territoire, de trouver un centre stable. 2) La ritournelle n'accompagne pas seulement l'inconnu pour le rendre familier, elle chaperonne également le quotidien, elle le consolide. 3) La ritournelle accompagne également tout ce qui est extérieur à soi : en dehors de la peur ou du quotidien, elle est également ce qui fait que le futur advient (voir p. 382). L'incertain, le familier et l'avenir sont donc les trois aspects de la ritournelle : « elle est territoriale, c'est un agencement territorial » écrivent Deleuze & Guattari (p. 383). Pour les philosophes, la ritournelle est inséparable de la distribution d'espace, elle est la « Demeure » (p. 384). Il semblerait que chez Delaume, il faille entendre *la Demeure* au pluriel : des *Demeures* soit les *Deux meurent* (en référence à la mère et au père). De cette demeure, de ces deux morts, la ritournelle trouve son espace, son lieu de territorialisation. Elle permet alors de faire art, de s'inscrire dans un mouvement de création : « c'est avec la demeure que surgit l'inspiration » (p. 389). Porteuse d'artialisation, elle inscrit la musicienne dans un devenir-enfant. Comme l'écrivent Deleuze & Guattari, « l'écrivain est un sorcier [...] parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc. » (p. 293). Quant à Delaume, parce qu'elle est écrivaine elle est donc sorcière (nous verrons en détail dans notre prochain chapitre la dimension sorcellaire de son œuvre) et elle s'inscrit, par le biais de la musique et de la ritournelle, dans un devenir-enfant : « un devenir-enfant traverse la musique, non seulement au niveau des voix [...] mais au niveau des thèmes et des motifs : la petite ritournelle, la ronde, les scènes d'enfance et les jeux d'enfant » (p. 333). La musique et la ritournelle lui permettent donc de décliner le souvenir traumatique enfantin. Selon Deleuze & Guattari, « le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation » (p. 360), dès lors le devenir-enfant de la musicienne la resitue sur le lieu du crime (la cuisine) à l'âge de ses dix ans. L'œuvre delaumienne est faite de ritournelles, de blocs d'enfance auxquels, en tant que musicienne, elle fait subir un traitement spécial : son devenir-enfant devient le contenu de sa musique dans laquelle la présence de la Mort vient bercer tout en remplaçant d'autres personnages

lieu commémoratif s'approchant de l'évènement fondateur sans jamais réussir à le clore. Par l'insertion de la chanson, un jeu de mise en abyme de l'écriture s'instaure : l'écriture crée l'écriture et la fait dériver dans des structures formelles différentes (texte versus chanson, autofiction versus fictionnalisation mythologique, etc.). L'écriture delaumienne relève ainsi de la mémoire et advient comme une construction architecturale dont le rôle consiste à matérialiser le souvenir (elle est un mémorial).

*

Les analyses que nous avons fournies, que ce soit celles du *Cœur synthétique*, des *Fabuleuses Mémoires d'une héroïne contemporaine*, de *Dans ma maison sous terre*, des *Mouffettes d'Atropos*, de *Certainement pas* et encore du *Cri du sablier*, montrent que l'autofiction delaumienne, en tant qu'elle est performative, a valeur de requiem. Les musiques delaumiennes s'entendent en effet comme des chants pour les morts. Dès lors, le corps-laboratoire se présente tout à la fois comme une sépulture, un tombeau, un caveau, un funérarium, un cimetière. La dimension funèbre destinée à être mise en voix nous amène maintenant à étudier le lien que Delaume performe entre la mort et les sorts.

potentiels : en incarnant la Mort, Delaume vient se déterritorialiser de ce souvenir. La ritournelle delaumienne vient alors fusionner la classification deleuzo-guattarienne (voir p. 402) puisque, si dans un premier temps elle se situe sur un territoire lié au souvenir, elle se dote d'une fonction (elle vient reproduire la berceuse visant à provoquer le sommeil de l'enfant) tout en invitant à un nouvel agencement puisqu'elle se décentre du souvenir pour aller vers un ailleurs : celui de la fiction. Dès lors, fictionnaliser permet non pas de rester situé (territorialiser) mais de prendre de la distance : l'air de la ritournelle est changeant. Le devenir-enfant de la musicienne lui permet non pas seulement d'évoquer un personnage ou un paysage (pour reprendre les termes de Deleuze & Guattari, voir p. 431) mais de se faire advenir en personnage rythmique. Ainsi, de la petite ritournelle, Delaume en vient à la grande ritournelle, celle de son œuvre dans son entièreté et à déterritorialiser la ritournelle comme but final de sa musique. (Pour les citations voir Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 284-433.)

- **Eugénie Péron-Douté** : Vous êtes-vous déjà trompée au fil des pages ?
- **Chloé** : Les personnages ont toujours raison, car s'ils la font à l'envers à leur auteur c'est parce que c'est l'inconscient qui parle.
- **E. P.** : Les informations disponibles que nous avons sur vous sont limitées *au et par le texte*. Est-il possible de trouver de nouvelles informations ou des documents ignorés à votre sujet ?
- **C.** : Non, impossible, faudrait aller en Somnambulie mais personne n'y a accès.
- **E. P.** : Êtes-vous vraiment le personnage que l'on voudrait nous faire croire ?
- **C.** : Je suis bien pire.
- **E. P.** : Jusqu'où va votre autonomie ?
- **C.** : Jusqu'à l'infini, et au-delà. L'autonomie est grande puisqu'elle suit la volonté, donc elle est plus grande que celle de mon écrivante qui est limitée corporellement. Moi, je n'ai pas de corps.
- **E. P.** : Que pensez-vous de l'élaboration d'un cadre juridique pour protéger les droits des personnages de fiction (« dont le principal est la liberté, en particulier la liberté d'aimer, de former des couples avec les personnes de leur choix, de divorcer, sans être prisonniers des formulations oppressives dans lesquelles les textes tendent à les enfermer¹ ») ?
- **C.** : Au même titre que Picasso s'est retrouvé avec une voiture à son nom, je ne suis pas sûre que Emma Bovary aurait adoré se retrouver dans l'opération d'il y a deux ans sur Twitter. Quand on voit le nombre d'Antigone, de Médée, etc., c'est le propre du personnage de fiction. Ça ne se contrôle pas, même quand on est un personnage de fiction. L'on ne peut pas avoir d'avis dessus, c'est comme ça, donc on ne va pas créer de cadre juridique. En revanche, un syndicat, oui. Un syndicat des personnages de fiction pour revendiquer des droits, être mieux traités, mieux écrits, avoir le droit de s'incarner dans leur auteur s'ils en ont envie. Des choses drôles, oui, mais pas de cadre juridique.
- **E. P.** : Qu'en est-il de l'idée de quitter la fiction et de devenir autonome ?
- **C.** : On revient à cette histoire de papiers. J'intègre un corps dans lequel je flotte pas mal et j'ai peur aussi de réintégrer le corps au moment où, en vieillissant, il y a des douleurs que je ne sens pas grâce au clivage de la dissociation justifiée esthétiquement. C'est une question compliquée.
- **E.P.** : Qu'est-ce qu'un.e auteur.e pour vous ?
- **C.** : C'est la personne qui se croit le démiurge.
- **E. P.** : Avez-vous été inventée par votre autrice ?
- **C.** : Non, moi je préexistais à mon autrice.
- **E. P.** : Quel(s) lien(s) entretenez-vous avec elle ?
- **C.** : Elle m'héberge. Et je suis en train de la dévorer.
- **E. P.** : Avez-vous souvent le sentiment de lui échapper ?
- **C.** : Oui, elle le sait et elle n'aime pas trop.
- **E. P.** : Vous arrive-t-il d'échanger avec certains de vos lecteurs en dehors des narrations ?
- **C.** : Je leur parle mais je reste dans le cadre de la page. Je n'interviens pas quand il y a le corps. J'habite dedans mais il y a l'interface tout le temps. Le son de la voix, c'est l'interface, donc non, ce n'est pas moi qui interagis.

¹ Pierre Bayard, « Les personnages ont une vie privée », *op. cit.*



Eugénie Péron-Douté, série photographique, *Chez Chloé*, 3/5, 2022.

Partie III. Exo-corps

Mes efforts pour me résumer échouent, et ils échouent nécessairement, lorsque le « je » présent dans la phrase introductive en tant que voix narrative ne peut rendre compte de la façon dont il est devenu un « je » capable de raconter cette histoire particulière ou de se raconter lui-même. Et lorsque je construis une séquence ou que je relie un événement à un autre, en donnant des motifs qui éclairent cette liaison, en rendant clairs les contours, en identifiant des moments clés parmi les événements ou les moments de reconnaissance, en rendant fondamentaux certains schémas récurrents, je ne communique pas seulement quelque chose de mon passé, même si cela en fait indubitablement partie. Je promulgue également le « je » que j’essaie de décrire ; le « je » narratif est reconstitué, dans l’histoire même, à chaque moment où il est invoqué. Paradoxalement, cette invocation est un acte performatif, et non pas narratif, même s’il fonctionne comme le pivot de la narration elle-même. En d’autres termes, j’accomplis quelque chose avec ce « je » – en l’élaborant et le situant par rapport à un public réel ou imaginé – qui ne se réduit pas au fait de raconter une histoire à son propos, même si le fait de « raconter » fait encore partie de ce que je fais.

Judith BUTLER, *Le Récit de soi*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2007, p. 67.

Introduction

La deuxième partie, consacrée aux représentations (inter)médiales à la fois de la corporéité de Chloé Delaume et de la spectralité de Nathalie Dalain, a révélé que les créations hors du livre – comprenant un travail sur le numérique, le design, les *scenari* et la musique – se donnent à penser selon un double mouvement. D'une part, le recours à divers médias lui permet de construire son identité, d'en prendre possession et de fabriquer une variété d'images – au-delà du simple fait de se nommer de manière répétée. D'autre part, parce que Delaume a recours à des médias (visuelles et sonores), son corps est paradoxalement et de ce fait même un média insaisissable. La création intermédiaire dans son ensemble s'attache donc soit à dissimuler ou encore cacher, farder, déguiser, subtiliser, escamoter le corps de Chloé Delaume, soit à spectraliser le corps de Nathalie Dalain.

Il importe désormais d'appréhender plus précisément cette impalpabilité du corps de Chloé Delaume en questionnant la notion d'exo-corps. Parce que le corps de Delaume échappe et parce qu'elle est finalement manquante, notre hypothèse est la suivante : le corps de Chloé Delaume est métaphorique, elle s'incarne (s'encorpore) à travers autrui. Il y a donc un lien à l'autre, au collectif, au fait de faire un corps commun. La notion d'exo-corps induit cette pluralité et l'état symbiotique qui lui est sous-jacent. Néanmoins, une question se pose : qu'est-ce qui permet cette forme d'être ensemble ? Assurée par un socle théorique et une mise en pratique des idéaux, la sororité, chez Delaume, lui offre la possibilité de former un corps collectif, elle lui permet de s'extérioriser et de créer du commun. Le corps de Chloé Delaume est donc tout à la fois manquant à lui-même, mais aussi politique : collectif et sororal.

La troisième partie s'articule en trois volets : dans le huitième chapitre, notre attention se portera tout particulièrement sur la symbiose du sort et de la sororité, union nodale des performances de Chloé Delaume. Le chapitre neuf s'appuie sur nos résidences d'écriture au domicile¹ de l'écrivaine en son absence. Nos séjours² nous ont montré que, bien que la représentation du corps soit centrale dans de travail de Chloé Delaume, le sien est paradoxalement toujours absent. Nous nous demanderons dans quelle mesure un lien sororal nous lie à Delaume et si nos séjours ne se meuvent pas eux-mêmes en performances. Il sera

¹ Voir Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Éditions La Découverte, 2016.

² Nous avons profité de quatre résidences d'écriture chez Chloé Delaume en son absence : une première semaine en juin 2022, une deuxième semaine en juillet 2022, une troisième semaine en novembre 2022, une quatrième semaine en mai 2023. Nous y revenons plus explicitement dans le chapitre IX.

alors nécessaire de se demander si la chercheuse que nous sommes n'est pas devenue l'exo-corps de son autrice. Ces réflexions sur nos résidences d'écriture nous amèneront à proposer, pour le dixième et dernier chapitre, le roman que nous avons en partie écrit¹ chez elle et qui porte sur le rapport que nous avons entretenu envers l'œuvre delaumienne pendant les années de cette recherche. Ainsi, nos démonstrations sur la présence/absence du corps de l'écrivaine et le fait que nous sommes son exo-corps nous amènent à poursuivre nos réflexions mais de manière autofictionnelle. Derrière la narration, c'est bien la question d'*écrire sur* qui est soulevée et qui tend finalement à signifier non pas *écrire à la place de* mais *écrire avec*, c'est-à-dire *écrire en sororité*.

¹ Voir Carole BISENIUS-PENIN, « Entre mémoire et culture : résidences d'auteurs et maisons d'écrivain », in *Recherches & Travaux*, n° 96, *L'Ancre à l'œuvre*, 2020.

Chapitre VIII. Du sort à la sororité

Les performances delaumiennes, à l’instar de ses ouvrages, allient une dimension magique et politique. Nous partons du postulat que le travail de performance de Chloé Delaume permet d’éclairer un mouvement présent dans l’intégralité de son œuvre : l’émergence de la sororité¹ dans les sorts. Nous examinerons alors qui réside au cœur de la figure de la sœur, afin de découvrir l’une des modalités de la représentation du corps chez Delaume.

Nous proposons une analyse en trois temps. Premièrement, nous nous intéresserons à la dimension sorcellaire. Nous étudierons le lien à la sorcellerie dans l’œuvre delaumienne, qu’il s’agisse du paganisme ou de l’esthétique de la magie. En nous intéressant plus spécifiquement à l’ouvrage *Les Sorcières de la République*, nous comprendrons comment, à partir de la figure de la sorcière, naît la sororité. Deuxièmement, nous considérerons la dimension sororale que Delaume diffuse dans son œuvre. Nous verrons que la sororité est le biais idoine d’une certaine théorie féministe et de sa mise en pratique. Troisièmement, nous analyserons le travail de performance qui englobe les perspectives sorcellaires et sororales. Nous analyserons les performances réalisées *pour* l’artiste Sophie Calle (2007) et *avec* l’artiste Camille Ducellier (2010). Puis, nous nous référerons au cycle du Parti du Cercle (2011-2016) ainsi qu’aux séances de Verbothérapie (2018-2020). Nous questionnerons alors, dans le sillage de la philosophe Nancy Murzilli, le pouvoir de la fiction.

¹ Ces dernières années, l’écrivaine affiche de manière accentuée son lien à la sororité, voir notamment *Une femme avec personne dedans* (2012), *Les Sorcières de la République* (2016), *Mes bien chères sœurs* (2019) et *Sororité* (2020).

VIII.1. Prophéties

La dimension sorcellaire dans l'œuvre delaumienne prend des formes multiples. Présente aussi bien dans ses ouvrages que dans ses créations *web design*, textiles, scénaristiques, musicales ou encore audiovisuelle, les références à la sorcellerie – implicites ou explicites – hantent l'intégralité du travail de l'artiste. Il est donc indispensable de définir ce que représente la figure de la sorcière pour analyser les liens étroits qu'entretient Delaume avec la sorcellerie.

La figure de la sorcière est prise entre une conception historique¹ et symbolique². Dans son ouvrage *Les Sorcières de la République*, Delaume renforce l'imaginaire contemporain

¹ Durant environ quatre siècles (du XIV^e au XVII^e), se mettent en place les chasses aux sorcières. Silvia Federici, qui inscrit ses recherches à la croisée des analyses marxistes et foucauldienne, présente la chasse aux sorcières comme un paradigme de la diffusion du pouvoir par lequel le corps des femmes est différencié de celui des hommes, entraînant une disciplinarisation sexuée de la production et de la reproduction (voir Silvia FEDERICI, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Éditions Entremonde, 2014). Analyser et produire du savoir à travers un point de vue féministe permet, pour reprendre les termes de Chloé Delaume, de se réapproprier le « langage et la vérité historique » (voir DELAUME, *Les Sorcières de la République*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016, p. 243). Les années 1980 marquent un regain d'intérêt envers cette période historique alors analysée selon une perspective de genre. Que nous pensions aux recherches de Joan Kelly (voir Joan KELLY, « Did Women Have a Renaissance ? », 1976, <https://vu.fr/FLjw>), Carolyn Merchant (voir Carolyn MERCHANT, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper&Row Press, 1980), Merry Wiesner (voir Merry WIESNER, *Working Women in Renaissance Germany*, Rutgers University Press, 1986), Maria Mies (voir Maria MIES, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*, London, Zed Books, 1986) ou encore Irene Silverblatt (voir Irene SILVERBLATT, *Moon, Sun and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*, Princeton University Press, 1987), l'Histoire des femmes oblige à repenser les catégories historiques afin de mettre à jour les relations de pouvoir et les constructions sociales qui en découlent. Barbara Ehrenreich et Deirdre English montrent que la sorcellerie était donc comprise comme la combinaison de savoirs médicaux détenus par des femmes et d'une forme de rébellion, de puissance politique (voir Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sage-femmes et infirmières. Une histoire des femmes soignantes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2014). Nous verrons comment Chloé Delaume s'inscrit dans ce sillage.

² D'abord personnage fictif, elle marqua les mythes. La sorcière était celle qui envoûtait, qui préparait des sortilèges, pouvant tout autant guérir que maudire. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la figure de la sorcière trouve un nouveau souffle : les militantes féministes en font une allégorie politique. À partir de 1970, la sorcière devient un symbole des luttes féministes. La curatrice, essayiste et spécialiste d'art contemporain Anna Colin dresse un bilan succinct de cette époque : « Quand en 1969 le collectif W.I.T.C.H. rebaptise la sorcière « pionnière du combat contre l'oppression – particulièrement l'oppression des femmes », les femmes italiennes déclament dans les manifestations : « Tremblez, tremblez, car les sorcières sont de retour ! ». En 1977, l'artiste Doris Stauffer [met] en place *Hexenkurse* (cours de sorcières), un atelier expérimental pour les femmes et par les femmes. En 1975, un groupe de femmes (notamment composé par Xavière Gauthier, Danièle Carrer, Nancy Huston, Anne Rivière et Marguerite Duras) développe en France la revue culturelle féministe *Sorcières*. Active jusqu'en 1982, *Sorcières* ouvre son premier numéro avec l'affirmation suivante : « La sorcière est la personnification de la révolte féminine qui, contre le mépris, l'oppression et la persécution, dit oui à elle-même et non au monde tel qu'il est et ne devrait pas être ». Du côté de la production artistique, Nancy Spero, Ana Mendieta,

autour de cette figure tout en incluant des références historiques : la narration d'une chasse aux sorcières futuriste prend place dans une société dystopique¹.

VIII.1.1. La volonté de puissance

Les Sorcières de la République déroule le fil narratif de l'action vengeresse d'un commando de déesses hellènes ayant résolu d'en finir avec le patriarcat. Héra, Hestia, Déméter, Artémis, Aphrodite et Athéna², avec le concours de la treizième Sibylle³, décident de remplacer l'Apocalypse prévue, à en croire certaines interprétations du calendrier maya pour le 21 décembre 2012, par une prise de pouvoir (ou plutôt un accroissement de puissance) des femmes de France. Pour ce faire, elles éliminent tout d'abord les dieux mâles de l'Olympe au cours d'un

Mary Beth Edelson et Carolee Schneemann, entre autres pionnières du mouvement artistique féministe, réalisent au cours des années 1970-1980, et parfois plus tard, des installations, performances, films et collages qui s'emparent des constructions mythiques misogynes et revisitent les aspects occultés de la sorcière, notamment la relation de complicité qu'elle entretient avec la nature et le monde des esprits ». (voir Anna COLIN, « Postface », in Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, op. cit., p. 118-119). Mentionnons également l'apport des recherches de la théoricienne et militante Starhawk qui, dans une démarche néo-païenne, s'inspire de rituels pour développer une puissance politique féministe (voir STARHAWK, *Femmes, magie et politique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2003). Enfin, relevons qu'à partir de 2017 apparaissent, dans les cortèges de manifestations, des *Witch Blocs* féministes. La figure de la sorcière devient donc porteuse d'espoir et symbole d'un *empowerment* politique. L'ouvrage de Chloé Delaume, *Les Sorcières de la République*, s'inscrit dans cet *empuissancement*.

¹ Imprégné de faits historiques, ce roman d'anticipation féministe place Delaume dans une constellation d'autrices de science-fiction féministe constituée, entre autres, par Starhawk (voir *The Firth Sacred Thing*, Thorsons, 1997 ; *Walking to Mercury*, Bantam USA, 1997 ; *City of Refuge*, Califia Press, 2016), Robin Hobb (*Alien Earth*, Bantam Spectra, 1992, entre autres), Octavia Butler (*Survivor*, OPTA, 1980, entre autres), Joanna Russ (*The Female Man*, Bantam Books, 1975, entre autres), Françoise d'Eaubonne (*Les Bergères de l'Apocalypse*, Paris, Éditions des Femmes, 1978), Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland&Stewart, 1985), Ian Larue (*La vestale du calix*, Paris, Éditions l'Atalante, 2011, entre autres), Kelly Sue DeConnick (*Bitch Planet*, Image Comics, 2014, entre autres), Anne McCaffrey (*La Transe du Crystal*, Paris, Éditions Pocket, 1982, entre autres), Catherine Dufour (*Le Goût de l'immortalité*, Paris, Éditions Mnemos, 2005, entre autres), ou encore Vinciane Despret (*Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Éditions Actes Sud, 2019).

² Nous retrouvons là encore tout l'attrait de Delaume envers la mythologie et particulièrement les figures des déesses. Nous comprenons que le recours aux divinités permet l'écrivaine de se tourner vers une forme de magie. Pensons d'ailleurs à son cycle « Lilith & Cie ». Elle écrit : « Lilith & Cie est un cycle de travail autour des figures féminines mythologiques, soutenu par le dispositif Résidence d'écrivains en Île de France. Déesses, démons, sorcières, créatures, héroïnes maudites en leur sang, leur histoire et leur puissance symbolique font écho aux problématiques féministes contemporaines ». DELAUME, site internet : https://chloedelaume.net/?page_id=4547.

³ Le musicologue Claude Abromont explique que le nombre de sibylles qui était de neuf durant l'Antiquité grecque va grandir et se fixer à douze durant le Moyen Âge : leur nombre correspond à celui des apôtres qui accompagnent le Christ (voir Claude ABROMONT, « Roland de Lassus et les Prophéties des Sibylles, épisode 2 : Y a-t-il vraiment 12 Sibylles ? », sur *France Musique*, 8 août 2017, <https://vu.fr/KjfdS>). La treizième Sibylle, qui officie à Cumès d'Éolide comme l'une de ses prédécesseuses, est donc une invention de Chloé Delaume qui inscrit la voix de son personnage dans la continuité mythologique tout en lui conférant une certaine autonomie, puisqu'elle n'est pas une figure dont l'histoire a été préalablement écrite.

dîner de mise à mort, puis, après divers attentats dont les buts et les moyens ne sont pas sans évoquer la critique de la société marchande développée par les situationnistes¹, elles préparent une campagne présidentielle qui mènera au pouvoir la candidate qu'elles ont élue et formée à cet effet. L'intrigue débute *in media res*, en 2062², lors du procès de la treizième Sibylle. Elle consiste en la relation de ce procès et, à travers de nombreuses analepses, retrace les moments marquants des quelques années au cours desquelles les déesses ont élaboré et réalisé leur projet.

L'un des enjeux du roman est de comprendre ce qu'est le Grand Blanc³, période durant laquelle se sont produits des événements que personne ne se rappelle, ce qu'il voile et le rôle que la Sibylle a joué dans sa mise en œuvre⁴. Au fur et à mesure de son procès, la Sibylle use d'humour, d'ironie, de sang-froid, de développements théoriques et de la narration de sa propre expérience afin, non de se disculper, mais d'expliquer les causes qui l'ont menée à prendre part à une telle entreprise. Car il importe, comme le rappelle le personnage, de ne pas se tromper de cible, de comprendre ce dont il s'agit dans le procès. Alors que la Sibylle est accusée d'être à

¹ Voir à ce propos *La Société du spectacle* où Guy Debord définit le spectacle en tant que « [...] moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son propre monde. La production économique moderne étend sa dictature extensivement et intensivement. » Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 39-40.

² Sachant qu'une partie des événements fictifs relatés ont lieu lors de la campagne présidentielle de 2017, et que l'ouvrage *Les Sorcières de la République* est publié en 2016, on remarque que de l'anticipation à l'uchronie, la frontière est vite franchie. Ce n'est en général qu'une question de temps. Dans le cas présent, le délai est tellement bref (un an au maximum) que l'intention de l'autrice ne peut pas ne pas être de présenter un récit alternatif à la « réalité » historique.

³ Le blanc comme couleur de l'absence, qui désigne une perte de mémoire collective au-delà de laquelle rien n'est accessible, fait allusion à l'ouvrage de Georges Perec, *La Disparition*, narrant la disparition du roi blanc à la recherche duquel se lancent Anton Voyl et ses compagnons.

⁴ Oriane, l'une des citoyennes ayant voté pour l'établissement du Grand Blanc, comme quatre-vingt-dix-huit pour cent de la population, témoigne : « Le Grand Blanc, c'est notre faute. C'est sûr, oui, c'est notre faute. Mais ce qui nous y a amenés, ce qui a dû nous y pousser, derrière, c'est la faute à qui ? » (DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 100). Trois années ont en effet disparu de la mémoire collective des Françaises et des Français, correspondant aux premières années du mandat de la présidente Élisabeth Ambrose, la candidate repérée, choisie et formée par le Parti du Cercle créé par les déesses afin de promouvoir leur programme de révolution épistémique et politique : « Élisabeth a trente-trois ans, la fraîcheur des colères de peuple quand elles prennent la parole dans une bouche trop étroite qui ne sait pas encore très bien articuler. Elle voudrait que les choses bougent, puisqu'il semble impossible d'obtenir le changement. Elle voudrait que les choses bougent, que les systèmes, non pas s'agissent, mais mutent » (DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 302). Delaume crée ici une transmédialité de son œuvre, puisque le Parti du Cercle est le nom d'un de ses cycles de performances qu'elle définit elle-même sur son site comme « [...] une secte d'intérêt public, une fiction qui s'est écrite dans le réel, le temps d'une expérience collectivement performative, entre 2011 et 2014 ». À nouveau, l'autrice perturbe la frontière entre fiction et réalité, produisant une œuvre qui correspond à ce qu'André Breton entendait par surréalité (« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » André BRETON, *Les Manifestes du surréalisme*, p 72-73, Paris, Éditions Gallimard, 2002).

l'origine du Grand Blanc, elle explique n'avoir été que l'instrument de sa réalisation. En outre, elle met en évidence le danger d'une autre confusion : celle qui s'établit entre la description des faits et l'explication de leurs causes¹.

VIII.1.1.1. *Surhumaine*

L'autrice convoque donc ici, en déplorant son absence, une méthode développée par Nietzsche : la généalogie. En effet, le philosophe affirme l'indissociabilité de l'histoire et de l'étiologie lorsqu'il s'agit de comprendre l'humain². Et, tout comme il propose de comprendre la morale de son temps en en cherchant l'origine chez Socrate et ses successeurs, Delaume, à travers le personnage de la Sibylle, ne se contente pas de décrire l'avènement du Parti du Cercle, elle en explique les causes, la nécessité historique intra-diégétique : « Je vous apporte la lumière, celle qui vous permettra de lire dans les écailles. Tout vous manque pour comprendre l'histoire, je vous aide, monsieur le Président³ ». Ce qui transparait donc à travers cet ouvrage, sans jamais être nommé précisément, c'est la relation qu'elle entretient avec l'œuvre nietzschéenne.

Le récit delaumien est mené à la première personne, bien que le référent varie en cours de récit⁴. C'est surtout la Sibylle qui s'exprime, et dont sa parole a pour but de dévoiler un

¹ « Il n'y a pas de pourquoi pour vous, aucun pourquoi. Pas de causalité, vous pensez positif même lorsque vous faites vos courses. Le hasard est aboli et la loi du marché a remplacé les causes. Les origines, la cause première » (DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 44).

² « Que serait-ce si le contraire était vrai ? Si, dans l'homme "bon", il y avait un symptôme de recul, quelque chose comme un danger, une séduction, un poison, *un narcotique* qui fait peut-être vivre le présent *aux dépens de l'avenir* ? d'une façon plus agréable, plus inoffensive, peut-être, mais aussi dans un style plus mesquin, plus bas ? En sorte que, si le *plus haut degré de puissance et de splendeur* du type homme, possible en lui-même, n'a jamais été atteint, la faute en serait précisément à la morale ! En sorte que, entre tous les dangers, la morale serait le danger par excellence ? » Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, in *Œuvres*, tome 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009, p. 774.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Barnabé Plouguel-Castelain, le président, intervient en début de récit, posant le cadre spatio-temporel. Marjolaine Pithiviers, journaliste couvrant le procès, apparaît tout au long du récit afin de livrer ses commentaires sur le déroulement du procès. La Sibylle, enfin, prend la parole en qualité d'accusée, mais en profite surtout pour livrer un témoignage sur les événements qu'elle a vécus et qui ont mené à son inculpation.

secret, tout en le situant, en en révélant la cause¹. Elle est présentée, à plusieurs reprises², comme une prophétesse : elle n'est pas seulement celle qui prédit l'avenir, mais celle qui décrypte le présent (de vérité générale aussi bien que d'actualité). Cette prophétesse qui, certes, connaît le futur, en devine et délie l'écheveau, guide avant tout les actions présentes en les orientant en fonction de l'avenir possible. Elle s'en réfère éventuellement au futur, mais pour expliquer le présent, entretenant avec l'avenir le même rapport que l'historien avec le passé³. Cette prophétesse évoque un autre « interprète », l'alter ego nietzschéen qui annonce le dernier humain et, après lui, le surhumain⁴ : Zarathoustra. Delaume et Nietzsche⁵ usent donc tous les deux de ce tour littéraire consistant à parler à travers un alter ego capable de décrypter l'avenir et le présent, ce qui, assurément, confère du poids à la parole, au verbe⁶. Nietzsche, tout comme Delaume, se présente comme le dépositaire d'une parole libératrice, forte, destinée à tout un chacun (plus précisément toute une chacune dans le cas de la seconde), bien que paradoxalement aristocratique. Or, une telle parole nécessite un vecteur assez fort pour la supporter et la diffuser : un prophète perse et une prophétesse grecque ne sont pas de trop pour la porter. Zarathoustra et la Sibylle, personnages issus de deux traditions marquantes et

¹ En effet, alors que Marjoline Pithiviers incarne la tendance capitaliste marchande d'État et l'abrutissement généralisé au moyen du matraquage publicitaire rythmant des divertissements voyeuristes et hypnotiques¹, Barnabé Plouguel-Castelain représente quant à lui le désintérêt grandissant manifesté pour la chose publique. Président élu par tirage au sort, partisan de la vente du sol aux entreprises et de l'accaparement des terres, il brille tout au long du procès par son absence – « Barnabé Plouguel-Castelain œuvre ailleurs, toujours dans l'intérêt de la France, du rayonnement de son patrimoine et de ses valeurs » – à part au sein des premières pages du livre dans lesquelles il explique les motivations qui l'ont incité à déclencher la procédure judiciaire menant à l'accusation de la Sibylle (DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 113). La Sibylle produit donc une pensée émergeant de sa gangue lorsque sont évacuées les allocutions et prises de parole intempestives des deux premiers personnages (les premiers à s'exprimer, mais dont les discours creux voilent celui de la Sibylle, tout en le magnifiant par leur propre insignifiance) qui correspond à celle de l'autrice.

² « Profession : prophétesse ». DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 26.

³ Remarquons au passage que, dans *Le Plagiat par anticipation*, Pierre Bayard évoque, non sans humour mais avec une déstabilisante cohérence, comment, en littérature, l'avenir, le non-encore-écrit, influence le présent et donc, forcément, le passé.

⁴ La traduction du terme *Übermensch* par *surhomme* est abusive, étant donné que *homme* se traduit par *Mann* et que *Mensch* est rendu en français par *humain*. Bien que Nietzsche ne soit pas un penseur féministe, loin de là, il ne semble pas utile d'instiller en son œuvre, par une traduction erronée, un rapport genré supplémentaire qui en est, concernant ce point précis, absent.

⁵ L'hypothèse de l'inspiration nietzschéenne est évidente, voir notamment et par exemple *Ecce homo* dans lequel Nietzsche écrit : « En prévision que d'ici peu j'aurai à soumettre l'humanité à l'exigence la plus dure de toutes celles qui lui ont jamais été imposées, il me paraît indispensable de dire ici qui je suis ». Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, in *Œuvres*, tome 2, op. cit., page 1111.

⁶ L'expression « au commencement était le Verbe » revient à de nombreuses reprises sous la plume de Delaume, notamment dans *Les Sorcières de la République* (voir par exemple page 44). Cette référence à la parole débutant l'évangile de Jean est à mettre en relation avec le thème apocalyptique qui parcourt le livre et avec les références aux évangiles et à l'Apocalypse de Jean dans le Zarathoustra de Nietzsche. Voir, par exemple, *Ainsi parlait Zarathoustra*, livre III, « Les sept sceaux » page 467 ou encore livre IV, « Le plus laid des hommes », page 493.

influentes pour la culture occidentale actuelle, sont donc les porte-parole de leurs auteurs respectifs qui se les sont appropriés afin de faire passer un message libérateur (qui sera détaillé plus avant par la suite). Avant de ce faire, voyons comment le personnage du prophète s'inscrit ici dans un cadre mythologique, plutôt que proprement religieux.

Tout comme Nietzsche, Delaume se réfère à la mythologie grecque pour soutenir son propos. Nietzsche ancre sa description de l'humain et de ses instincts¹, des tensions qui l'habitent et le structurent dans l'univers mythologique hellène. Apollon et Dionysos, la lumière, l'ordre et la mesure d'une part, l'hubris, la démesure d'autre part, ces tendances constitutives de la psyché et de son expression théâtrale sous la forme de la tragédie², sont personnifiées par les deux divinités. Delaume, quant à elle, utilise le cadre de la mythologie grecque, tout en le subvertissant, en ajoutant au passé sanglant des Olympiens un nouveau massacre, celui des divinités mâles par les divinités femelles. Rappelant l'origine des Olympiens, la brutalité avec laquelle Ouranos s'est fait déposséder du trône par son fils Kronos et la manière dont celui-ci, à son tour, a été remplacé par Zeus, elle écrit un nouveau chapitre qui repose également sur un fait mythologique important. Avant Ouranos, vient Gaïa, une divinité femme qui engendre le Ciel dont elle aura des enfants par la suite. Seule, Gaïa était paisible, l'origine du mal vient de sa volonté d'avoir un compagnon/fils. Ce recours à la mythologie illustre les propos de Donna Haraway qui préconise la création de nouveaux mythes³ afin de penser la complexité ontologique tout autant que politique des relations multilatérales entre les étants, et en particulier les femmes, à l'époque contemporaine. Cette création ne doit pas s'opérer, selon elle, *ex nihilo*, puisqu'il s'agit de réécrire les anciens mythes

¹ Soulignons à ce propos l'influence de la théorie nietzschéenne sur l'élaboration de la notion d'inconscient : « C'est que la conscience n'est qu'un *instrument* ; et en égard à toutes les grandes choses qui s'opèrent dans l'inconscient, elle n'est, parmi les instruments, ni le plus nécessaire ni le plus admirable » (Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 269) ou encore « Toute la psychologie s'est arrêtée jusqu'à présent à des préjugés et à des craintes morales : elle n'a pas osé s'aventurer dans les profondeurs. Oser considérer la psychologie comme morphologie et comme *doctrine de l'évolution dans la volonté de puissance*, ainsi que je la considère — personne n'y a encore songé, même de loin : autant, bien entendu, qu'il est permis de voir dans ce qui a été écrit jusqu'à présent un symptôme de ce qui a été passé sous silence. La puissance des préjugés moraux a pénétré profondément dans le monde le plus intellectuel, le plus froid en apparence, le plus dépourvu d'hypothèses — et, comme il va de soi, cette influence a eu les effets les plus nuisibles, car elle l'a entravé et dénaturé. Une psycho-physiologie réelle est forcée de lutter contre les résistances inconscientes dans le cœur du savant, elle a "le cœur" contre elle » (Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*, in *Œuvres*, tome 2, *op. cit.*, p. 1111).

² Voir Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, in *Œuvres*, tome 1, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, p. 35.

³ "The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities. In retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origins of Western cultures." Donna HARAWAY, *The Haraway reader*, Routledge, 2004, p. 33.

qui, à force d'usage, s'effritent et perdent leur capacité à décrire le monde. Ces mythes sont, en outre, pour la plupart, des productions phallogocentriques¹ nécessitant une réécriture selon un processus dialectique qui trouve, au sein du cadre à dépasser, la source même de sa subversion.

Delaume s'empare donc des mythes grecs, qui se diffusent sous de nombreuses formes aujourd'hui² et identifie en leur sein le matériau permettant de créer un nouvel archétype, celui de la femme³ autonomisée à travers l'alliance sororale et l'appropriation de la violence illégitime. Héra, Hestia, Déméter, Aphrodite, Artémis et Athéna sont autant de facettes, complémentaires et en tension, du rapport des femmes au monde patriarcal et donc de la réponse féministe apportée : féminismes libéral, différentialiste, marxiste, lesbien entre autres. Analysons donc maintenant la relation entre les messages véhiculés par les deux auteurs.

Nietzsche fait parler Zarathoustra⁴ et a recours à la mythologie grecque afin d'annoncer ce qui n'est pas encore, ce qui est appelé à advenir : le surhumain. Mais cette survenue ne se fera pas sans heurts, aisément. Elle exige que l'être humain se dote lui-même de ses propres valeurs, qu'il subvertisse l'ordre moral existant et édicte lui-même, pour lui-même, individuellement, ses propres règles⁵. Ces règles toutefois ne relèvent pas de l'arbitraire, elles sont supposées correspondre aux aspirations profondes de l'humanité qui se manifeste en chacun de ses représentants. Cet appel à transcender la métaphysique et la morale reste donc tributaire de la métaphysique et la morale, mais en les transfigurant, en les rendant dignes de ce que l'humain est appelé à devenir. Car ce n'est pas en dehors du monde, mais au sein de celui-ci et comme l'une de ses composantes, que l'être humain est pensé par le philosophe.

¹ Le terme phallogocentrisme est forgé par Jacques Derrida qui associe dans ce mot-valise deux idées : celle de la construction de la primauté à la parole sur l'écriture dans la culture occidentale, et celle de la relégation des femmes à un rôle secondaire par les hommes. Le philosophe écrit qu'il faut détruire le phallogocentrisme qu'il perçoit comme « une structure, mythologie du propre et de l'indifférence organique [...]. Il ne s'agit pas ici de lui payer le tribut d'une dénégation oraculeuse ou d'une thèse sans stratégie d'écriture que l'ordre phallogocentrique manipule à tous les coups dans son argumentation conceptuelle et dans ses connotations idéologiques, politiques, littéraires ». Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. XVII.

² Pensons aux analyses freudiennes, jungiennes et lacaniennes mais aussi aux productions du groupe Marvel, ainsi que les reprises par des marques de luxe, notamment.

³ On parle bien ici de LA femme, quand bien même ce singulier paraîtrait faire peu de cas de la diversité des sujets femmes, de leurs expériences, de leurs pratiques, conceptions et origines culturelles. C'est bien, et uniquement, parce qu'il s'agit d'un archétype que le singulier est ici employé, afin de souligner qu'il incarne ce qui est commun à tous ces éléments en apparence hétéroclites.

⁴ L'œuvre de Nietzsche est un appel à l'éternel retour, à la transmutation de toutes les valeurs, à la préparation du surhumain et à la liberté de l'individu capable de se surpasser. Voir notamment Friedrich NIETZSCHE, « Le signe », *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, tome 2, Livre IV, *op. cit.*, p.543-545.

⁵ Le thème du renversement des valeurs est développé, notamment, dans *Par-delà le bien et le mal*. Nietzsche écrit : « Que le non-vrai soit une condition de la vie, voilà certes une dangereuse façon de résister au sentiment qu'on a habituellement des valeurs, et une philosophie qui se permet cette audace se place déjà, du même coup, par-delà, le bien et le mal ». Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*, in *Œuvres*, tome 2, *op. cit.*, p. 563.

Zarathoustra lui-même n'est pas le surhumain, il prépare son chemin et agit comme un appel, un signe : tout le monde peut devenir surhumain, à condition de ne retenir d'autre autorité que soi-même (compris en tant que figure transitoire, passagère et ponctuelle de l'être). L'arrachement à sa condition ne situe pas l'humain au-delà de la nature, mais constitue au contraire l'assomption de son intégration à son environnement : un être qui dépasse les contraintes culturelles et assume sa participation au cosmos dont il fait partie intégrante.

Or, cette notion de liberté (ou plutôt cette prise de conscience agissante et libératoire) est une composante essentielle de l'œuvre de Delaume, puisque, malgré les déterminations qui pèsent sur ses héroïnes, notamment dans *Les Sorcières de la République*, celles-ci sont appelées à assumer un destin libératoire (formule oxymorique s'il en est, mais portant en elle-même l'idée dialectique de destin modulable) qui les affranchira du joug du patriarcat et débouchera sur l'avènement d'une sororité : « La devise de la République est "Liberté, Parité, Sororité"¹ ». Le caractère prophétique, mythologique et libératoire des *Sorcières de la République* qui révèle la dimension nietzschéenne non explicite mais prégnante de l'œuvre de Delaume est complété par un autre thème nietzschéen traversant le livre, celui de la volonté de puissance. Ce nietzschéisme permet à Delaume un retour sur elle-même. Alors que, dans *Le Cri du sablier*, le corps de Chloé est dompté par des instances extérieures, le recours à Nietzsche permet à Delaume une domestication de l'être² : une auto-domestication d'elle-même. Sous les traits de La Sibylle, Delaume se portraitise donc en surhumaine³.

¹ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 318. La notion de parité est centrale, car elle insiste sur la nécessité d'implémenter, de ne pas en rester à une notion abstraite de liberté, mais au contraire de la faire advenir par le biais de moyens concrets. Voir, sur cette notion de liberté effective, les travaux d'Amartya Sen sur le concept de capacité (Amartya SEN, *Commodities and Capabilities*, Oxford, Oxford University Press, 1999).

² Les concepts de surhumain et de volonté de puissance sont presque indissociables dans la pensée nietzschéenne : « En effet, le surhomme est le type d'être vivant qui actualise en lui le mieux la volonté de puissance. Définir ce qu'est le surhomme revient à définir ce qu'est la volonté de puissance dans le domaine du vivant. Mais il est cependant possible de définir la volonté de puissance sans référence aucune au surhomme puisqu'elle est un concept ontologique qui recouvre une réalité dont les effets s'observent en fait partout dans la nature. La volonté de puissance qualifie l'être du Devenir. [...] Maintenant, qu'est-ce que le surhumain sinon l'être qui assume cette volonté de puissance, ce désir vital créateur, à une puissance encore supérieure à l'humain ? [...] Il s'agit bien là d'un processus de domestication de l'Être au sens de Peter Sloterdijk [voir Peter SLOTERDIJK, *La domestication de l'Être*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000], c'est-à-dire un apprivoisement du monde et un auto-apprivoisement du vivant par lui-même ». Lucas DEGRYSE, « Le surhomme et la volonté de puissance », in *Le Philosophoire*, n° 18, 2002, p. 69-80.

³ Il nous semble judicieux de féminiser le concept nietzschéen de « surhumain » afin d'évoquer son potentiel intrinsèquement féministe sous la plume delaumienne. Delaume détourne la pensée de Nietzsche tout en lui reconnaissant son importance. Alors que Nietzsche promeut un renversement des valeurs, Delaume instaure un renversement du renversement : un renversement et un dépassement de la pensée nietzschéenne. Au-delà de l'ironie et de l'humour manifestes, Delaume incite à repenser le concept de surhumain par un biais féministe pour servir une pensée puissante afin de se penser soi-même.

VIII.1.1.2. L'empuissancement¹ de la sororité

La volonté de puissance² est un concept ambigu qu'il convient ici de resituer avec prudence et circonspection. Il s'agit tout d'abord de puissance et non de pouvoir, nous y reviendrons. Ensuite, le génitif exprime ici le fait que c'est une volonté qui émane de la puissance, et non que la volonté rechercherait une quelconque puissance. La volonté de puissance (*Will zur Macht*) est donc l'expression de la puissance de l'individu qui se veut elle-même et cherche son propre accroissement, sa propre affirmation. Et c'est bien ce dont il s'agit dans l'œuvre de Delaume³ : la Sibylle et les déesses se donnent pour fin la libération des femmes à travers l'accroissement de leur puissance⁴ (et non du pouvoir⁵). Sur ce point, les revendications exprimées par la Sibylle rejoignent celles de l'autrice féministe violemment ironique et ironiquement brutale, Valérie Solanas.

L'ombre de Solanas, citée aux côtés de Monique Wittig, Naomi Klein⁶ et Judith Butler notamment, parmi une liste d'autrices dont les ouvrages sont mis à disposition dans la bibliothèque du *Club Lilith*, hante l'ouvrage. Rappelons que la thèse centrale défendue par Solanas dans le *Scum Manifesto* est la nécessité d'éradiquer la moitié mâle de l'humanité afin de permettre aux femmes de vivre librement et en harmonie entre elles et avec leur

¹ Nous préférons recourir au néologisme d'empuissancement qu'au terme anglophone d'*empowerment* pour signifier l'accroissement de la confiance en soi et des capacités personnelles. Nous nous méfions du terme *empowerment* aujourd'hui repris par les entreprises, les *start-ups*, les *coachs*, les techniques de développement personnel payantes. L'empuissancement se pense en dehors de tout modèle économique tandis que l'*empowerment* s'allie aujourd'hui au capitalisme. La sororité est une forme relationnelle entre femmes, elle participe de la lutte contre le patriarcat et s'inscrit donc – comme nous l'avons vu avec Silvia Federici – dans un rapport au monde foncièrement anticapitaliste.

² Nietzsche écrit : « « Partout où j'ai trouvé quelque chose de vivant, j'ai trouvé de la volonté de puissance ; et même dans la volonté de celui qui obéit, j'ai trouvé la volonté d'être maître ». Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, tome 2, *op. cit.*, p. 372.

³ « Vous savez, souvent, quand j'y pense, je me dis qu'en apportant le pouvoir aux femmes, c'est comme si les déesses avaient jeté au milieu d'elles la pomme de la discorde. Non pas rendu les femmes puissantes, mais aidé les femmes de pouvoir à éclore. » DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 238. C'est également cette notion de puissance qui est à l'œuvre dans le chapitre intitulé « De l'usage de l'Apocalypse comme outil d'empowerment », pages 118 et suivantes.

⁴ La puissance concerne le soi et sa propre force, sa capacité à grandir et à s'affirmer (non au détriment des autres, mais au bénéfice de l'individu).

⁵ Car le pouvoir – Delaume le comprend et rejoint sur ce point les pensées anarchistes et libertaires – tend à la hiérarchie et donc à la domination. Rappelons d'une part que Delaume a pour oncle le révolutionnaire Georges Ibrahim Abdallah et qu'elle faisait partie du collectif Tiqqun (elle a écrit dans les deux revues éponymes). Voir TIQQUN, *Organe conscient du Parti Imaginaire. Exercices de Métaphysique Critique. Tiqqun 1*, *op. cit.* et TIQQUN, *Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire. Zone d'Opacité Offensive. Tiqqun 2*, *op. cit.*

⁶ Renommée étrangement Noémie.

environnement¹. Elle soutient également que les femmes qui se feraient complices des hommes dans le maintien du système patriarcal sont identifiées en tant qu'ennemies et, en tant que telles, susceptibles d'être exterminées elles aussi². Or, le développement proposé par Delaume à travers le récit de la Sibylle est le suivant : c'est par la communauté des femmes, à travers la sororité, qu'elles peuvent atteindre leur plein épanouissement. Le projet est ambitieux et, à en croire la prophétesse, difficile à mettre en œuvre. Le roman est le récit d'une tentative d'établissement d'un régime fondé sur la sororité, quoi qu'il en coûte. Et c'est dans ce « quoi qu'il en coûte » que Delaume rejoint Solanas. La castration³ en tant que suppression des attributs mâles est présentée comme un moyen privilégié d'atteindre la sororité. Une fois supprimés les (attributs) mâles, les femmes ne seraient plus en compétition les unes avec les autres⁴. De la castration d'Ouranos au meurtre et à l'ingestion de Maurice⁵, Delaume souhaite en finir avec les mâles, comme Solanas :

Corinne demande : « C'est pour quoi ? », Adeline crie : « Enora tu peux me chercher la bite de papa dans le frigo ? » Sous la vidéo, elle écrit : Mon père a fait que me violer. Ma sœur pareil. Ma mère l'aimait, mais elle sait qu'il a eu ce qu'il mérite. Et qu'en vrai, on est pas les seules. #papaàlacasserole #Bonappétitlesmeufs.⁶

Elle fait donc voler en éclats le tabou du cannibalisme et du meurtre, répondant ainsi à la culture du viol régnant sous le régime patriarcal au sein duquel l'inceste, le viol et la violence conjugale sont répandus. Cependant, contrairement à Solanas, Delaume ne préconise pas l'éradication du masculin, la sororité qu'elle appelle est plus proche de la séparation proposée par Wittig dans *Les Guérillères*⁷. Dans cet ouvrage, après ce que l'on suppose avoir été une guerre civile mondiale, les femmes et les hommes sont séparés, et le récit est celui d'une communauté de

¹ « Just as humans have a prior right to existence over dogs by virtue of being more highly evolved and having superior consciousness, so women have a prior right to existence over men. The elimination of any of male, therefore, a righteous and good act, an act highly beneficial to women as an act of mercy. » Valérie SOLANAS, *Scum Manifesto*, London, Phoenix Press, 1991, p. 22-23.

² Voir Valérie SOLANAS, *Scum Manifesto*, Paris, Éditions Milles et une nuits, 2005.

³ À ce sujet, pensons d'une part au « bito-extracteur » présent dans *Le Cri du sablier* et à son livre *Phallars*, Paris, Éditions Le Seuil, 2024.

⁴ Cette thèse est évidemment critiquable, tout d'abord parce qu'elle est presque autoréfutante. En effet, croire que les femmes ne sont en guerre les unes avec les autres que parce qu'elles cherchent à plaire aux mâles, c'est à nouveau placer le masculin au centre, en faire le référent principal. Or, s'il est certain que l'hétéropatriarcat est un système par définition centré sur les hommes, son abolition n'entraînera pas de facto, par principe, la disparition de la compétition, de la concurrence et de l'agressivité.

⁵ Père de famille alcoolique et violent, assassiné par l'une de ses filles victime de ses pulsions incestueuses, Maurice est ensuite démembré et cuisiné par sa femme et ses deux filles qui l'offrent sous diverses formes aux voisins lors d'une fête de quartier.

⁶ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 339.

⁷ Monique WITTIG, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 82-89.

femmes dans laquelle la référence au masculin n'a plus sa place. De même, dans *Les Sorcières de la République*, Delaume décrit la désertion du palais de l'Olympe par les dieux comme la condition première et *sine qua non* de la révolution féministe. La courte pièce de théâtre « Le Dîner de plomb », présentée comme une œuvre de Calliope et occupant la position d'intermède entre la première nuit et la seconde journée de procès, est une mise en œuvre des principes solanassiens : couper le mâle à la racine. Pour ce faire, se doter d'une nouvelle généalogie, inventer à partir des matériaux existants, mais peu exploités, des outils de renforcement existentiels, d'intensification de la vie, d'*empowerment*.

C'est donc ici qu'émerge la figure de la sorcière. Tout au long du récit, Delaume convoque diverses figures mythologiques telles que les six déesses olympiennes, Lilith¹, des écrivaines féministes radicales et des études sur les sorcières, notamment celle de Jules Michelet. En effet, quelle que soit la manière de la nommer, la sorcière est la figure centrale de l'ouvrage. Elle est l'incarnation, la personnification de l'*empowerment* des femmes, la manifestation de leur puissance qui, pour se manifester, a besoin de croyance, « demander c'est obtenir » : la puissance ne s'acquiert qu'à partir du moment où l'on accepte de la mettre en œuvre. Croire en la magie, et donc en la figure de la sorcière, c'est avant tout croire qu'il est possible de dépasser l'état de fait et de s'appropriier le réel et le déterminisme social (ici spécifiquement phallogocentrique), de le modifier et de fournir à toutes les conditions de possibilité de leur émancipation.

À travers un mélange de réalité et de fiction, à travers l'effacement des frontières dressées entre ces deux champs qui, fondamentalement, ne sont pas séparés puisque notre compréhension du réel n'est jamais indépendante du cadre à travers lequel nous le percevons², mais également, parce que l'imagination est l'un des modes privilégiés d'appréhension du réel³, Delaume ouvre donc la possibilité d'un réel alternatif qui n'est autre que celui que nous expérimentons, mais réagencé, construit. De manière très ironique, l'autofiction, qui peut prendre la forme d'« une prophétie cousue de fantasmes⁴ » est envisagée comme une façon de

¹ Une figure tirée de la mythologie mésopotamienne, citée par la suite dans le Tanakh, et enfin développée au Moyen Âge par la tradition kabbalistique. Voir notamment la performance delaumienne : Chloé DELAUME, accompagnée de Benoist ESTE BOUVOT, *Lilith en son histoire, performance musicale*, 17 février 2023, Maison de la Poésie, Paris.

² La chose-en-soi est inaccessible et même, selon des auteurs tels que Ludwik Fleck, inexistante avant que d'être construite par celles et ceux qui tentent de l'appréhender. Voir Ludwik FLECK, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, Paris, Éditions Belles Lettres, réédition 2005 (1935).

³ Expériences de pensée telles que celles d'Einstein en physique ou encore de Putnam en philosophie, ainsi que, bien entendu, l'ensemble de la littérature au sens large.

⁴ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 207.

tenter ce réagencement, mais sans grand espoir d’y parvenir. Un autre outil d’*empowerment* à disposition des sorcières et de celles qui leur sont assimilées est la Verbothérapie¹. La Sibylle, alter ego de l’auteurice, est à nouveau ironique, désabusée, lorsqu’elle exprime ses doutes (reposant sur des expériences de mises en pratique devant et avec un public lors des manifestations du Parti du Cercle) concernant l’efficacité de la Verbothérapie, compte tenu de la grande difficulté à s’extirper des désirs quotidiens et prosaïques. *Les Sorcières de la République* constitue donc un appel au réveil de la sororité, suffisamment lucide pour ne pas prétendre attendre une insurrection qui ne viendra pas². Au-delà de l’ironie déployée et du constat désabusé établi par la Sibylle, le livre est également pessimiste... mais pas seulement. Il se termine par un « Dernier épisode » au cours duquel la Sibylle parle de sa mort prochaine par combustion, remettant son histoire à qui saura en faire un nouveau commencement : « Demain matin, je vais mourir. Ma peau fondra en très gros plan, un cyclone fracassera le dôme en hommage au plafond de verre, mes cendres seront dans toutes les bouches à l’heure du déjeuner³ ». En appelant à deux personnages mythologiques (mythologie fictive de Cthulhu, et apocryphe de Lilith), la Sibylle se résigne à sa propre mort (difficile pour elle, qui peut lire l’avenir, de ne pas y croire), mais offre une lueur d’espoir : en (se) racontant la bonne histoire, en s’appropriant les récits adéquats, en créant *ex materia* les narrations (im)pertinentes, les sorcières offriront à la sororité les conditions de possibilité de son émergence.

VIII.1.2. De la sororité entre sorcières

La sororité désigne aujourd’hui une forme relationnelle politique. Affranchie des liens de filiation, elle révèle un état, une façon d’être et de se positionner dans des interactions entre femmes. En mettant en avant la solidarité féminine, la sororité se pense comme le contraire de la fraternité. Les deux modèles se réfèrent à des idéologies différentes : la première est le signe d’une société entre femmes tandis que la seconde est le modèle de la démocratie⁴. Cependant,

¹ L’auteurice explique le déroulement, des pages 248 à 253. Nous étudierons plus en détails la Verbothérapie au moment de notre analyse sur les performances.

² À plusieurs reprises – notamment aux pages 190 (« L’insurrection fut à la mode dans les librairies, les salons. Le conditionnel reste le mode le plus conjugable en public ») et 303 (« L’insurrection, oui, ils l’attendent. Elle ne peut plus tarder, elle doit advenir. [...] Pourtant, l’insurrection ne vient pas ») – Delaume semble mettre en doute l’efficacité des discours insurrectionnalistes bien plus que celle des pratiques sorcellaires.

³ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 355.

⁴ Contrairement à Bérengère Kolly, nous percevons une opposition entre *le* politique (que nous rangeons du côté de la sororité) et *la* politique (relevant de la fraternité). Voir Bérengère KOLLY, *La Sororité, une société sans*

la fraternité agit à double échelle : la fraternité familiale s'intègre à la fraternité universelle. Elle est donc toujours pensée dans son sens figuré, en ce sens que la fraternité familiale découle de la fraternité universelle. La fraternité se fonde également sur l'exclusion des femmes, elle est une notion purement masculine¹. Alors que les frères sont d'abord les fils de la terre-mère (expression renforçant un pouvoir symbolique pour parler des terres cultivables, appropriables, renvoyant toujours à la source originelle soumettant les femmes à la condition reproductive) puis de la patrie (la terre des pères), la fraternité désigne un couple non biologique mais important hiérarchiquement : père/patrie. Dès lors, l'état de sœur², avant même de considérer la notion de sororité, est perçu comme une forme de « subversion et [d']indocilité³ ». Les sœurs⁴

société : modalités d'un être-politique, thèse sous la direction de Geneviève Fraisse, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, soutenue en 2012.

¹ Dès lors, la fraternité induit une articulation entre le réel et l'imaginaire, tandis que les femmes sont privées de l'un comme de l'autre. Les femmes sont donc exclues de la cité. Bérengère Kolly synthétise : « La fraternité parle de famille et de lien biologique, de liens entre frères, d'origines communes, mais pour dire autre chose que du familial : pour parler d'un lien politique et métaphorique précisément débarrassé de toute référence biologique, et de toute référence aux femmes. La fraternité énonce ainsi un lien réel particulièrement évocateur, pour mieux construire un lien fictif et imaginaire. Mais la fraternité propose également le raisonnement inverse : elle parle de politique et de masculin, de lien clairement métaphorique, pour mieux créer une fraternité réelle, concrète, celle des frères politiques sans femmes et sans sœurs – ce que Geneviève Fraisse a identifié comme “l'effet de réel” de la notion fraternelle. Parler de réel pour construire l'imaginaire, parler d'imaginaire pour renforcer le réel : dans tous les cas, les femmes sont exclues de cette fraternité des frères qui ne se pense qu'au masculin » (Bérengère KOLLY, *La Sororité, une société sans société*, op. cit., p. 52). La sœur est donc exclue à aux moins deux niveaux : celui du schéma familial et celui de la cité. Néanmoins, l'exclusion des femmes ne signifie pas pour autant qu'elles sont absentes de ces systèmes. Au contraire, le pouvoir et la hiérarchie s'érigent contre elles. L'amalgame père/roi, assimilant famille et État et justifiant par là même l'autorité politique et paternelle, établit le pouvoir de l'homme sur la femme. L'assujettissement des femmes est nécessaire à l'autorité politique et paternelle. De ce pouvoir naît ce que Carole Pateman nomme le contrat sexuel (voir Carole PATEMAN, *Le Contrat sexuel*, Paris, Éditions La Découverte, 2010), c'est-à-dire un droit politique des hommes sur les femmes et une domination des hommes sur le corps des femmes. Les femmes sont soumises à l'autorité permanente de l'homme (qu'il s'agisse du père, du frère ou du mari) tandis que les fils ne sont soumis que temporairement à l'autorité du père. Les femmes sont donc enfermées dans l'espace domestique, sans possibilité de se penser en tant qu'égale, amie ou sœur.

² Selon Geneviève Fraisse, la sœur fait concurrence au frère lorsque le Code Civil la place comme héritière tout autant légitime que le frère (voir Geneviève FRAISSE, *Les Deux gouvernements : la famille et la Cité*, Paris, Éditions Gallimard, 2000). Dans le sillage de la philosophe, Bérengère Kolly envisage également cette période comme le nœud historique de la sororité. Elle constitue alors le signe d'une construction sociale différente des sexes. Comme l'écrit Bérengère Kolly, « la sœur représente ainsi à la fois celle qui se différencie et celle qui permet de se différencier » (Bérengère KOLLY, *La Sororité, une société sans société*, op. cit., p. 17).

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ Des rôles attribués aux femmes – épouse, mère, fille – la sœur est la moins visible. Comme le fait remarquer Bérengère Kolly dans sa thèse : « Cette invisibilité contraste avec la prégnance, dans le contexte français et dans les différentes formes d'imaginaire politique, social ou religieux, de la figure du frère, de la démocratie antique aux sociétés maçonniques, de la fraternité religieuse au mot d'ordre de multiples révolutions. Un frère engageant un modèle de lien politique essentiel, souvent érigé comme indépassable, à la fois tributaire et désengagée des schémas familiaux ; une fraternité supposant un déplacement du familial au politique, une entrée dans la République que les femmes ne pourraient effectuer, ce dont témoignerait précisément l'invisibilité des sœurs et de la sororité » (Bérengère KOLLY, *La Sororité, une société sans société : modalités d'un être-politique*, op. cit., p.

représentent une forme de danger pouvant déstabiliser la communauté masculine, elles métaphorisent un corps politique de femmes qui sont autant de sources potentielles de transgression et de subversion politique.

En s'érigeant comme contre-devise, « liberté, parité, sororité¹ », la sororité constitue une pratique féministe abolissant les hiérarchies et le pouvoir. Difficilement saisissable si l'on considère son évolution à travers les siècles² (d'une part elle unifie les femmes entre elles, d'autre part elle révèle les conflits qui les opposent), nous pouvons néanmoins, dans le sillage de Bérengère Kolly, la qualifier ainsi : « la sororité entend évoquer la question politique du lien des femmes entre elles, et la résistance féminine par l'entre-femmes³ ». Elle représente l'entraide, la connivence, la complicité et le soutien entre femmes. Élément fondamental de l'œuvre delaumienne, elle se noue à une dimension sorcellaire. Penser la sororité et la pratiquer constituent donc deux moments indissociables et nécessaires afin de la rendre effective.

Au Moyen Âge, la sororité désignait les communautés religieuses de femmes. Kolly montre comment Christine de Pizan (*La Cité des Dames*, 1405) et Mary Astell (*A Serious Proposal to the Ladies*, 1694-1697) ont tenté de sortir la sororité de son cadre religieux pour la penser en termes politiques⁴. Dans *La Cité des Dames*, Christine de Pizan envisage une cité

1). La sororité est donc une posture politique (et historique), permettant de faire advenir un être-politique des femmes : « Par être-politique, entendons la distinction, d'abord, d'avec un agir politique au sens du pouvoir institutionnel exercé et du gouvernement, pour privilégier l'idée d'une irruption, par la parole, dans l'espace public et politique : prise de parole, discussion et conflit, dans une optique collective, constitueront ainsi la matière à partir de laquelle nous comprendrons la teneur de la notion sororale. Par être-politique, entendons ensuite, avec Jacques Rancière, la prise en compte de la question centrale de l'égalité, ici entre les sexes. La sororité comme être-politique supposera ainsi l'irruption, sinon à égalité, du moins en symétrie, en similarité et en rivalité, des sœurs dans un espace primitivement fraternel [...] » (Bérengère KOLLY, *La Sororité, une société sans société*, op. cit., p. 2).

¹ Voir DELAUME, *Liberté, parité, sororité. Pour changer de devise il faut s'organiser*, Paris, Éditions Remue.net, 2018. Livret édité à 200 exemplaires numérotés et disponible en ligne : <https://remue.net/Liberte-parite-sororite-le-livret>. Sur le site de l'éditeur, est écrit : « De janvier à novembre 2017, Chloé Delaume a été en résidence d'écriture à la librairie Violette and Co, dans le cadre du dispositif développé par la Région Île-de-France. Des rendez-vous réguliers, lectures et invitées, pour explorer ensemble les notions d'utopie féministe, de sororité et de matrimoine. Sur la même période, elle a tenu avec Catherine Bédarida un atelier d'écriture dans la bibliothèque du Palais de la Femme. Des thématiques et des jeux de rôles, imaginer notre demain et en n'oubliant pas d'où l'on parle, et tout le chemin à parcourir. Ces textes en sont les traces. Mais ce livret contient bien plus que des souvenirs » (<https://remue.net/Liberte-parite-sororite-le-livret>).

² Établir une généalogie (de la notion de sororité en l'occurrence) est une entreprise forcément partielle, partielle et finalement fictionnelle. Nous indiquons seulement ici quelques jalons importants de son élaboration dans lesquels s'ancre le travail de Chloé Delaume.

³ *Ibid.*, p. 494.

⁴ Christine de Pizan et, plus tard, Mary Astell invitent les femmes à reconnaître leur valeur, leurs qualités, leur force, à se faire confiance et à former un entre-femmes débarrassé de la domination des hommes. Elles se posent en exemples, en hétérodoxes, défendant la cause des femmes dans le but de les rassembler, de les unifier et de les renforcer. D'une certaine manière, nous pouvons dire que les deux autrices ont œuvré à établir les premières bases

accueillant les femmes et valorisant la solidarité entre elles. Elle s'adresse aux femmes dotées de vertu en les interpellant directement dans ses écrits : « Mes très chères sœurs, il est naturel que le cœur humain se réjouisse lorsqu'il a triomphé de quelques agressions et qu'il voit ses ennemis confondus¹ ». Lorsque Christine de Pizan interpelle ses sœurs, le terme est à entendre en son sens religieux, mais également politique, puisqu'elle incite les femmes à faire face à leurs ennemis (masculins). Au XVI^e siècle, le terme « sœur » devient plus englobant dans l'imaginaire collectif et permet de qualifier dans le langage courant, non plus seulement les pensionnaires des couvents, mais également un mode relationnel entre les femmes. Dans la préface du *Mémoire de Madame de Valmont* (fiction publiée en 1788), Olympe de Gouges s'adresse à « [ses] très chères sœurs », reprenant ainsi l'expression de Christine de Pizan, formule que reprendra Delaume pour son ouvrage *Mes bien chères sœurs*. De Gouge invite les femmes à faire preuve d'indulgence entre elles afin de créer une connivence de sexe pour déjouer l'oppression masculine. En se référant à la générosité, elle incite les femmes à s'accorder une attention mutuelle afin d'augmenter leur confiance en(tre) elles². Avec *Mes bien chères sœurs*, Chloé Delaume s'inscrit dans un cadre historique, réitérant la formule de

de la sororité. En incitant les femmes à se retirer de la société, en provoquant une rupture avec le monde masculin, afin de construire entre elles une forme d'être ensemble, en repensant les valeurs pour que fonctionne une cité entre femmes, en se distinguant du masculin, en apprenant à se considérer mutuellement, en s'estimant, en vivant ensemble et en se faisant confiance. Elles constituent alors un corps politique porteur d'une forme de radicalité leur permettant de changer leur condition. Dans cette alliance il est alors possible d'identifier une forme de sororité. En dénonçant la condition des femmes à leur époque, Christine de Pizan et Mary Astell soulignent la différence de traitement entre les sexes, tout en s'opposant à la politique masculine. Le lieu clos (cité, monastère) invite à la mise en place d'un regroupement autonome, dissocié des instances et institutions masculines. Elles proposent d'agir à l'extérieur des gouvernements masculins, non pas de les transformer, mais plutôt de construire autrement un entre-soi. Elles invitent à penser et tisser différemment les liens entre les femmes. Bien que les propositions de ces écrivaines restent confinées à l'ordre de l'imaginaire, elles permettent de délimiter un premier champ conceptuel de la notion de sororité : la multiplicité des femmes (les vertueuses contre les non-vertueuses, par exemple) implique qu'il n'y a pas de sujet unifié dans la sororité. En somme, la sororité se pense avant tout dans la pluralité, l'altérité et l'autonomie.

¹ Christine de PIZAN, *La Cité des Dames*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2021, p. 222.

² De plus, par l'appel à une connivence tacite – thème que développera d'ailleurs Chloé Delaume dans *Mes bien chères sœurs* – elle réfléchit également la notion de secret. Là encore, une forme d'entre-soi, tout autant physique qu'intellectuel, semble donc requise pour faire sororité, il y a donc une sollicitation à un devenir-groupe, devenir-ensemble, devenir-nous. Mais alors que ce devenir-politique du corps des femmes est seulement esquissé en tant que forme à construire, il semble peu aisé de le concrétiser. La figure des sœurs annonce la promesse d'un faire société². Donc la sororité d'une part dénonce la construction de la société masculine et la déconsidération des femmes, et d'autre part encourage l'amitié entre femmes. À la fin du XVIII^e siècle, la sororité ne tend plus à se faire dans la sécession par l'instauration de communautés situées en dehors de la société masculine. Durant la Révolution, les sœurs tentent de prendre part aux bouleversements sociaux et politiques. Elles pointent l'exclusion politique des femmes dans la démocratie. De plus, si l'on observe un primat de l'imagination chez Christine de Pizan, chez Olympe de Gouges l'ancrage dans le réel est prédominant. Les deux approches montrent alors l'importance d'un renouvellement de la pensée afin d'envisager la sororité (la complicité des femmes entre elles) tout en investissant concrètement le champ de la pratique.

Christine de Pizan et d'Olympe de Gouges, tout en l'actualisant, et créant ainsi une sorte d'anaphore féministe historico-située¹. Notre hypothèse est que l'écrivaine concilie une réactualisation des idées de ces penseuses associées à celles du féminisme matérialiste² : elle pense la sororité dans la sororité, c'est-à-dire tout autant dans un ancrage imaginaire, théorique, historique (en faisant vivre la mémoire des penseuses défuntées) que dans sa pratique.

Il convient maintenant d'étudier plus spécifiquement la sororité delaumienne. Notre seconde hypothèse est que la figure de la sœur dissimule en creux une relation pourtant absente de l'œuvre delaumienne.

VIII.1.2.1. Le sort de sororité

Le terme « sororité » apparaît dès 2012 dans l'œuvre de Chloé Delaume, au sein d'*Une femme avec personne dedans* où l'on en repère une occurrence³. À partir des *Sorcières de la République*, la sororité devient un concept clef sous la plume de l'écrivaine, jusqu'à la publication de l'ouvrage *Sororité* (2021) qu'elle a coordonné en passant par le fascicule *Liberté, parité, sororité* (2018), *Mes bien chères sœurs* (2019) et *Le Cœur synthétique* (2020). Nous tentons ici de démontrer que la sororité chez Delaume n'est rien de moins que la

¹ Notons également qu'Olympe de Gouges a écrit le discours intitulé *Le Cri du sage* (1788) et que Chloé Delaume a écrit *Le Cri du sablier*. Delaume montre donc un intérêt certain pour la femme de lettres et politique du XVIII^e siècle.

² La sororité est une notion centrale pour les militantes du MLF des années 1970. Les sœurs s'y organisent en mixité choisie, sans hommes, sans frères. Par ce fait, elles forment un corps politique. La sororité du MLF est une alliance volontaire entre femmes révélant leur oppression systémique. Le MLF tend également à montrer que la sororisation est première par rapport à la sororité, en ce sens que les liens volontaires entre femmes sont réels (et non imaginaires) et relèvent d'un processus plutôt que d'un état. La sororité – telle qu'elle est théorisée, réfléchie et mise en pratique – insiste sur la nécessité de la pluralité au sein du MLF. En réfléchissant la construction de genre binaire, certaines militantes du MLF considèrent la sororité comme une manière d'être en collectif dégagée de toute organisation, de tout ordre et de toute hiérarchie (termes renvoyant à des structures masculines). Elles invitent au désordre, à une rébellion collective. La sororité advient donc comme un mouvement polymorphe considérant l'individu au sein du groupe et prenant une forme diversifiée. La sororité signifie lutter pour soi et pour ses sœurs, parce que la lutte pour soi renforce le lien aux sœurs et que la lutte des sœurs contribue à son propre renforcement. Au-delà d'une émancipation collective, la sororité incarne un être-politique des femmes fondé sur le vécu de chacune et les révoltes plurielles.

³ « Un accès de sororité, un désir impérieux de faire sa connaissance, persuadée que quelque part, il y a affinités. Elle n'a pas prêté garde à l'incongruité de son désir, elle qui jamais n'accorde de grâce aux inconnus. Une rencontre suspecte du point de vue de l'impulsion. Ses yeux, ensuite, ses yeux. Aucune mémoire ne flanche, la couleur des sorcières, jade et ambre un iris volé pierres d'autres terres. » DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 31.

contemporanéisation d'un mythe politique révolutionnaire et actif (prolongeant, tout en les fusionnant, les travaux théoriques de Donna Haraway¹ et de Roland Barthes²).

Le mythe est à comprendre dans sa dimension performative puisque, comme Delaume l'explique, il « a le concret pouvoir d'influencer le réel³ ». Nous analyserons la façon dont la sororité participe au renouvellement, tout en répondant au besoin de la narration politique. Ainsi, nous partons du postulat que la sororité delaumienne oscille entre imaginaire et ancrage réel : elle n'est ni tout à fait l'un comme chez Christine de Pizan et Mary Astell, ni tout à fait l'autre comme dans le MLF qui, en ayant délaissé l'idéalisme imaginaire, a butté contre les limites d'une sororité active échouant à penser l'intersectionnalité, mais elle est une conciliation des deux. La sororité devient alors une réponse à la question formulée par Anne Creissels : « Comment, pour une artiste femme, prendre position vis-à-vis d'une tradition de l'art dominée par le masculin, et s'affirmer face aux mythes patriarcaux qui structurent, à travers l'art, notre rapport au monde ?⁴ »

Nous émettrons des considérations théoriques avant d'examiner selon trois axes ce concept – élaboré au sein de *Liberté, parité, sororité* et de *Mes bien chères sœurs* – qui, premièrement, prend racine dans la réappropriation féministe de la représentation des sorcières, deuxièmement, trouve son application paradigmatique à travers la mise en place de communautés et, troisièmement, se pense comme une éthique. Nous mettrons ainsi en lumière la conceptualisation de la sororité chez Chloé Delaume et, pour ce faire, nous analyserons le terme *sœur* en soulignant son caractère politique.

¹ Voir notamment Donna HARAWAY, *Manifeste Cyborg et autres essais*, op. cit.

² Voir notamment Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit.

³ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume, se pense/panse ». Chloé Delaume explique : « Avec *Pauvre Folle* je me suis pris les limites du fait que je croyais que la fiction avait le concret pouvoir de modifier le réel. Depuis, mes croyances se sont modifiées. Il y a un rapport à l'inconscient aussi du fait que l'on peut plus se connaître et mieux contrôler. Je ne sais pas si j'ai raison. En tout cas, les mythes influencent le réel oui, ils ne le modifient pas mais ils l'influencent. Ma croyance s'est modifiée. Par exemple Médée, le fait qu'Euripide l'ai rendue infanticide, est un mythe véhiculé depuis des siècles qui impacte l'image des femmes. Tous les mythes sur lesquels je travaille en ce moment donnent initialement à voir une image de la femme mauvaise, donc ils influent sur le réel ». (Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume, se pense/panse »). Les propos delaumiens – énoncés vis-à-vis de son cycle sur la mythologie Lilith & Cie (2023-2025), rejoignent ceux de la chercheuse en arts plastiques Anne Creissels qui perçoit le mythe comme « instaurateur de valeurs conservatrices ». En ce sens elle interroge : « la survivance de mythes peut-elle manifester autre chose qu'une incapacité à dépasser un système de domination ? Issus d'une culture patriarcale, que délivrent les mythes sur la question de la différence des sexes ? Véhicules de l'idéologie dominante, ne peuvent-ils mener à remettre en question certaines certitudes ? » (Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 88). En somme, pour Chloé Delaume et Anne Creissels, revisiter les mythes par un positionnement féministe permet d'imaginer « un travail du mythe qui serait, parallèlement au travail exercé par les mythes patriarcaux sur la production artistique, un travail exercé par l'art sur ces mythes » (Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 88).

⁴ Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 87.

Dans le sillage de Starhawk, Delaume incite les femmes à devenir puissantes. Elle insiste sur la distinction entre puissance (empuissancement) et pouvoir. Elle se démarque donc d'une volonté de « pouvoir politique », syntagme utilisé, de manière erronée, nous semble-t-il, par Anyisia Troin-Guis dans son analyse de l'œuvre delaumienne¹, et se tourne vers la recherche de la puissance, ou l'empuissancement politique. La sororité est ainsi dégagée de toute notion de pouvoir, de relation hiérarchique. Comme l'écrit Chloé Delaume : « le terme sororité implique l'horizontal, ce n'est pas un décalque du patriarcat. L'état de sœur neutralise l'idée de domination, de hiérarchie, de pyramide² ». Dès lors, si le pouvoir implique la hiérarchie (fraternelle, comme nous l'avons vu), la puissance et l'empuissancement (traduction d'*empowerment*) sont indissociables de l'horizontalité, de la sororité et d'un certain désordre.

Dawn Cornelio analyse la transformation du féminisme dans les œuvres delaumiennes selon un axe chronologique³ : elle montre qu'au fur et à mesure, et notamment à partir de l'ouvrage *Les Sorcières de la République*, une métamorphose de la représentation du féminisme et des idéaux de l'écrivaine a lieu. Partant d'une image de lutte individuelle orientée vers l'extérieur (le monde), Delaume en vient à représenter le rassemblement collectif visant la mise en place de micro-mondes (des communautés). C'est à partir de ce moment qu'émerge la sororité dans ses ouvrages.

Alors que le féminisme induit une pensée contre l'extérieur, la sororité implique une pensée du rassemblement, créée en interne par et pour les femmes et leurs adelphe (les personnes nées femmes ou qui le sont devenues⁴). La question du corps (des corps) (tel que nous l'avons expliqué en introduction) est centrale dans les pensées féministes⁵ qui investiguent

¹ Anyisia TROIN-GUIS, « Une narrativisation singulière du féminisme : lectures de quelques œuvres de Chloé Delaume », dans *Postures*, n°15, 2012, p. 85.

² DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 92.

³ Dawn CORNELIO, « Une mise à jour du féminisme de Chloé Delaume : des *Mouffettes d'Atropos* à *Mes bien chères sœurs* », in *French Cultural Studies*, n°31, 2020, p. 284-292.

⁴ La pensée delaumienne définit systématiquement la sororité comme englobant les femmes et leurs adelphe, c'est-à-dire également les personnes trans FtoM (étant donné que le terme *femme* est utilisé pour désigner les personnes qui sont nées femmes ainsi que les MtoF).

⁵ Comme l'écrivent Amélie Keyser-Verreault et Élisabeth Mercier : « “Notre corps nous appartient”, “Mon corps, mon choix”, “Nous ne sommes pas des poupées” : ces slogans phares de ce qu'il est convenu d'appeler le féminisme de la deuxième vague montrent bien l'importance du corps dans les combats, les revendications et les réflexions féministes. En effet, qu'il soit question de droit à la contraception et à l'avortement, d'image corporelle ou de sexualité, le corps des femmes est au cœur des stratégies d'historicisation et de conscientisation des mouvements féministes qui, dès les années 60, se sont employés à montrer que le “personnel est politique” (Dorlin 2008 : 9). Ainsi, les féministes sont depuis longtemps engagées dans diverses stratégies de réappropriation de leurs corps – corps dont les femmes sont historiquement dépossédées dans le système patriarcal et sur lesquels les États n'hésitent pas à légiférer – et de politisation de la vie privée en tant que lieu privilégié de la domination masculine (Federici 2020). Malgré les avancées, les droits des femmes de disposer de leur propre corps ne sont jamais un acquis, comme ne cesse de nous le rappeler l'actualité. Outre les menaces au droit à l'avortement, les violences

les corps minorisés pour qu'ils deviennent sujet et non plus objet¹. Il n'est donc pas étonnant que Delaume travaille le corps dans ses ouvrages puisqu'il est un levier féministe. L'autrice rassemble les diverses pensées féministes dont elle est héritière (en ce qui concerne le MLF², c'est la pensée matérialiste qu'elle a conservée³). Un changement de référentiel se produit alors, lutter contre la domination masculine en ciblant des hommes n'est pas la stratégie retenue ; il convient de lutter pour les femmes en s'adressant à elles : la sororité désigne un mode d'agir destiné uniquement aux femmes et leurs adelphe.s.

Nous pensons que si le modèle de sororité delaumienne se rapproche des pensées féministes matérialistes, il serait erroné de dire qu'il en est une simple réactualisation. En effet, au sein même de sa pensée, Delaume fait acte de sororité en empruntant également à d'anciennes libres-penseuses que nous avons mentionnées. Alors que Christine de Pizan et Mary Astell, par exemple, imaginaient une sororité entre certaines femmes (les plus vertueuses pour la première, les plus justes pour la seconde), Delaume évite le piège de l'exclusion, elle s'adresse à *tou-te-s*. Dans *Mes bien chères sœurs*, elle propose une morale à adopter entre femmes et adelphe.s avec un mode opératoire précis à suivre pour qu'advienne au quotidien la sororité. Elle propose ainsi de faire imploser les normes et la société patriarcale par la connivence tacite des femmes et de leurs adelphe.s.

Les Sorcières de la République présente un projet de société féministe vouée à l'échec. De manière métaphorique, cet ouvrage dresse une critique virulente et ironique du patriarcat et du sexisme français. Dans cette dystopie, la mise en échec de l'application du féminisme est due à un manque de sororité. Ainsi, afin qu'une société féministe advienne, il convient de mettre en place (en lieu, en pensées et en actes) une forme de sororité dont le protocole est livré dans

sexuelles ou encore la moralisation de la sexualité des femmes, d'autres atteintes à l'autonomie corporelle ont gagné en visibilité au cours des dernières années, dont le manque de reconnaissance et d'inclusion des réalités entourant les corps trans ». Amélie KEYSER-VERREAULT et Élisabeth MERCIER, « Présentation », *Esthétique et politiques du corps*, *Revue Recherches féministes*, vol. 34, n° 1, 2021, p. 1.

¹ Mentionnons par exemple Camille FROIDEVEAUX-METTERIE, « Le féminisme et le corps des femmes », dans *Pouvoirs*, n° 173, 2020, p. 63-73 ; Lucile QUERE, *Un corps à nous. Luites féministes pour la réappropriation du corps*, Paris, Éditions Les Presses du Sciences Po, 2023 ; ou encore Catherine FUSSINGER, Séverine REY, Marilène VUILLE, « S'approprier son corps et sa santé. Entretien avec Rina Nissim », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n°2, 2006, p. 98-116.

² Le MLF a connu de vives tensions et contradictions en son propre sein. Notamment les conflits entre d'un côté « PsykéPo », défendu par Antoinette Fouque (qui sera qualifié de féminisme différentialiste) et d'un autre côté un féminisme matérialiste (lesbien et séparatiste) défendu par Monique Wittig. Les désaccords esquissent certaines possibles limites de la sororité dans les luttes politiques. Voir Sylvie CHAPERON, « Antoinette Fouque (1936-2014). Une féminologue », dans *Hermès, La Revue*, n° 70, 2014, p. 207-209.

³ Voir, entre autres, Anne CLERVAL et Christine DELPHY, « Le féminisme matérialiste, une analyse du patriarcat comme système de domination autonome », dans *Espace et rapports de domination*, Rennes Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 217-229.

Mes bien chères sœurs. Chloé Delaume y définit la sororité comme l'état d'entre-femmes, et y explique sa transformation en lien politique. Le verbe « sororiser » accentue la dimension d'*acte* de la sororité¹. Le passage de *sororité* à *sororiser* introduit une métamorphose : le concept lui-même est ouvert et porteur de mobilité et de changement (social, sociétal).

Selon Delaume, alors que le terme *sororité* a longtemps et souvent été utilisé pour désigner des communautés religieuses de femmes², il convient de le comprendre selon une acception proche de celle de *sisterhood*³ afin de la différencier de la notion de *sestralité* en usage dans le scoutisme catholique féminin. L'écrivaine pense la sororité comme une notion ayant été supprimée du vocabulaire. Donc, si le langage est performatif, si dire c'est faire exister, alors « en oubliant que ce mot existe, les femmes ont perdu le concept⁴ ». Delaume s'interroge sur le caractère volontaire de la disparition de ce terme et sur les acteurs potentiels ayant contribué à son effacement. Selon elle, les hommes d'Église et d'État, ainsi que ceux de l'Académie française, sont à l'origine de cette suppression. L'écrivaine émet alors une critique virulente à l'égard de cette institution qui viserait à *normaliser* la langue : « L'Académie française : des hommes régissent la langue, le patriarcat sévit en immortel depuis 1635⁵ ». Pour l'écrivaine, si un terme disparaît, c'est qu'il n'est plus utilisé ou qu'il désigne quelque chose qui n'existe plus. Or, dit-elle, dans le cas de la suppression de la sororité, il s'agit de conforter l'hégémonie du patriarcat.

L'autrice s'intéresse à la différence de reconnaissance entre les termes *fraternité* et *sororité*. Alors que le premier a été reconnu par le fait qu'il définit avant tout l'homosocialisation masculine et nationaliste à travers la guerre (non pas frère *de* sang mais frère *dans* le sang), le second terme a été éradiqué. Se questionner sur la sororité permet à Delaume de s'interroger sur le langage et ses usages. Pour elle, la fraternité est aujourd'hui vidée de son

¹ Delaume écrit : « La sororisation, c'est l'action de sororiser, sororiser c'est rendre sœurs. C'est créer, par la qualité des liens, une relation qui amène à l'état de communauté féministe ». DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 111.

² DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 81.

³ À la fin des années 1960, dans les pays anglophones, le terme *sisterhood* s'impose. Il est déjà en usage parmi les groupes militants. Ce sera un tract des *Bread and Roses* – défilant le 22 novembre 1969 lors d'une marche et d'un rassemblement à New Haven (dans le Connecticut) en soutien aux *Blacks Panthers* à la suite de l'emprisonnement de plusieurs membres du parti – qui portera l'attention sur ce mot et en favorisera la diffusion. En effet, le tract finissait par ces mots : « *Sisterhood is Powerful* ». Construit sur le modèle de *brotherhood*, le néologisme cristallisait la volonté « d'ancrer dans leur langue un mot qui désigne des liens, des affinités, un vécu commun, au-delà des classes et hiérarchies, inhérent au partage de la condition féminine », in DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 92. Pour Delaume, puisque *sisterhood* se différencie de *sorority*, il y a donc une nécessité à formuler l'existence du lien de sororité pour le faire advenir.

⁴ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

sens, puisque l'État n'engage plus, que ce soit de manière métaphorique ou effective, le sens originel de ce mot, à savoir, selon Delaume : « Fraternité : obligation morale, devoir de la nation envers ses citoyens ; droit à la protection de la santé, à la sécurité matérielle, au repos et aux loisirs, aux congés parentaux, à la retraite des travailleurs. Est-ce qu'un mot garde son sens quand tout ce qu'il désigne est devenu obsolète ?¹ ». Ainsi, selon l'écrivaine, le langage est un outil de production de fiction collective à des fins idéologiques.

« La sororité, vous savez, c'est très sérieux chez les sorcières ; fondamental, la base de tout² ». En s'emparant de l'image de la sorcière tout en la déclinant et en l'actualisant au sein des *Sorcières de la République*, Delaume en perpétue le caractère subversif. En faisant référence à l'histoire des femmes accusées de sorcellerie et exécutées pour ce motif, l'écrivaine diffuse, pour paraphraser Mona Chollet³, la représentation de la puissance de celles-ci et tourne en dérision les juges qui leur conféraient ce pouvoir à la fois fascinant et terrifiant. La figure de la sorcière crée donc un continuum étendu allant de la métaphore au fait historique. En ce sens, la sorcière incarne la représentation de « la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations ; elle est un idéal vers lequel tendre, elle montre la voie⁴ ». Le lien entre magie et politique est à considérer depuis que Starhawk⁵ s'est imposée comme théoricienne et que plusieurs projets intellectuels et artistiques⁶ ont fleuri autour de ce thème. Pour Delaume la sorcellerie, qu'elle inscrit dans le sillage de la démarche de Starhawk, est une pratique tout autant intime (personnelle), qu'artistique (par le recours à la performance⁷), et littéraire⁸.

Delaume fait de la sorcellerie un motif positif pour penser l'indépendance féminine, à savoir la capacité sociale des femmes en dehors du schéma traditionnel du couple hétérosexuel s'imposant comme identité et effaçant par là même celle des femmes. Lorsque Delaume écrit :

¹ *Ibid.*, p. 87.

² DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 125.

³ Voir Mona CHOLLET, *Sorcières*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Voir STARHAWK, *Femmes, magie et politique*, *op. cit.*

⁶ Voir, entre autres les expositions, performances, *work in progress* présentés à la Galerie 0.15 (Metz) et au Transpalette (Bourges).

⁷ Voir notamment la participation de Chloé Delaume au projet *Prenez soin de vous* (2007) de Sophie Calle dans lequel elle pratique un rituel performé, son intervention ouvrant le documentaire *Sorcières mes sœurs* (2010) de Camille Ducellier, les cycles de performances qu'elle a montés du *Parti du Cercle* (2011-2016) (citons, entre autres, les équinoxes à La Maison de la Poésie de Paris, la récolte des songes au Magasin des Horizons de Grenoble). Voir Eugénie PERON-DOUTE, « Performer le texte. Chloé Delaume s'entretient avec Eugénie Péron-Douté », dans *Écritures de soi-R*, 2, « Performance », 2022, <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/delaume>.

⁸ Cf. notamment Chloé DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, *op. cit.* ; *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.* ; *Les Sorcières de la République*, *op. cit.* ; *Le Cœur synthétique*, *op. cit.*

« Ni papa ni maman, pas mon enfant : ma sœur¹ », elle indique que la sororité mène à une reconsidération des schémas sociaux. Elle remet ainsi en question toute notre économie sociale. La sororité delaumienne s'inspire des raisons pour lesquelles des millions de femmes furent exécutées durant les chasses aux sorcières : entre autres², le célibat (la non subordination d'une femme à un homme) et l'autonomie (même aujourd'hui, lorsque les conditions matérielles le permettent, une femme autonome suscite une certaine suspicion). Sont sorcières les personnes œuvrant au pouvoir symbolique, celui d'une force personnelle et de groupe : « la sororité, c'est le socle. C'est ce qui différencie les sorcières des femmes de pouvoir³ ». En ce sens, « être sorcière » et « être sœur » signifient partager une condition et une mémoire communes. Dès lors, en préférant le célibat au couple hétérosexuel dans lequel l'individualité de la femme est souvent secondaire, Delaume fait de l'image suspecte des femmes célibataires une représentation de leur force politique sororale.

Au sein du *Cœur synthétique*, Delaume met en scène Adélaïde, femme quarantenaire, célibataire vivant à Paris, entourée de son groupe d'amies. Le court chapitre intitulé « J'ai demandé à la lune » fait dérailler le roman, dont la structure était jusque-là très classique, par l'insertion d'une dimension surnaturelle : le groupe d'amies se retrouve autour d'un chaudron pour invoquer des déesses afin de faire sororité en comprenant le mal d'Adélaïde (le fait que, selon les normes sociales, le personnage ne suive pas, à quarante ans passés, un modèle valable de féminité) dans le but d'y trouver une solution toutes ensemble par le biais de la sorcellerie. On comprend alors que, pour l'écrivaine, faire sororité c'est déjà de la sorcellerie, puisque c'est aller à l'encontre des modèles dominants. Dès lors, la sœur et la sorcière sont des figures similaires puisque chacune d'elles se pense et se situe à la marge (en-dehors des conventions sociales). Faire sororité, c'est se donner de la force : « sans cette sororité, elle sait qu'elle serait en miettes⁴ ». Mettre la sororité au centre de sa vie serait alors un gage de bonheur, un renouement avec des valeurs qui ont été supprimées.

Peut-être que l'un des sortilèges les plus puissants serait celui de l'unicité qui donnerait aux femmes et à leurs adelphees une force inestimable : être ensemble, se réunir. Ainsi, contre la verticalité au sein des relations patriarcales et capitalistes, Delaume dessine le cercle : « Le pouvoir vertical est déjà érodé, les liens se construisent en cercle et l'enserrent jusqu'à le rendre

¹ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 107.

² Pour plus de détails nous renvoyons à l'ouvrage de Mona Chollet sur ce thème.

³ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 160.

⁴ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, op. cit., p. 108. Notons que l'on retrouve le motif du cercle chez Monique WITTIG (voir *Les Guérillères*) et STARHAWK (voir *Dreaming the Dark : Magic, Sex and Politics*).

exsangue¹ ». Cette forme géométrique influant sur la position des corps et les relations humaines rappelle la représentation des sorcières réunies en rond les soirs de sabbat, se tenant par la main, généralement autour d'un feu et entonnant des chants et psalmodiant des formules. En répétant l'idée, à travers des phrases toujours légèrement modifiées au long de l'ouvrage *Mes bien chères sœurs*, que « sororiser c'est rendre sœurs. C'est créer, par la qualité des liens, une relation qui amène à l'état de communauté féministe² », Delaume fait de cette définition une formule magique : « le sort de sororité³ ». L'ouvrage se veut prophétique et performatif : (d)écrire la sororité, c'est la nommer et donc la faire advenir. Le terme *sororiser* se dote alors d'une dimension incantatoire et se lit comme une véritable prophétie en ce sens que la sororité, pour Delaume, a le pouvoir de modifier l'avenir : « La sororisation, c'est aussi former le cercle qui enserre le réel pour le modifier tout de suite. Le rendre respirable, éradiquer les pressions et tensions dans la pièce⁴ ».

L'autrice questionne la manière de réinvestir des pratiques rituelles tout en proposant une forme de résistance. Sa littérature placée « sous le signe d'un engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent⁵ » met en place des gestes spéculatifs, c'est-à-dire des gestes générateurs de récits, à comprendre comme outils d'émancipation politique. Il est utile, dans ce contexte, de souligner que de la figure de la sorcière chez Delaume découle de la représentation de la communauté (ce que nous allons expliciter ci-après). Dans l'œuvre de l'écrivaine, l'association de l'action politique (celle qui consiste à sororiser) au rituel permet d'envisager l'acte féministe et militant comme une possibilité de transformation des individus impliqués, ainsi que de la réalité.

VIII.1.2.2. Comment faire sororité ?

Dans l'ouvrage *Mes bien chères sœurs*, Chloé Delaume met en avant un changement dans le féminisme, et la manière de (se) le représenter lorsqu'on se dit féministe. Cette modification se serait amorcée avec le mouvement #MeToo (qui a débuté en 2007 et a véritablement pris de l'ampleur en France à partir de 2017) : « Au commencement était #MeToo⁶ », écrit Delaume. L'écrivaine perçoit ainsi dans Internet et les réseaux sociaux une utilisation positive (progressiste) de la technologie par les femmes et leurs adelphe : « au

¹ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 111.

³ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, *op. cit.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Didier DEBAISE & Isabelle STENGERS (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Éditions Les Presses du réel, 2015, p. 3.

⁶ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, p. 22.

commencement était la Toile¹ ». Pour Delaume, l'usage d'Internet peut amener à la révolution des mœurs (preuve en serait, comme elle le mentionne, le mouvement #MeToo). Les réseaux sociaux, outils de la communication, contribueraient à tisser de la sororité.

D'après la mythologie delaumienne, la sororité, en tant que concept contemporain d'un lien politique, se démocratise à échelle nationale à partir de 2017. Les mouvements #MeToo et #BalanceTonPorc participent, selon l'auteure, à la constitution d'un féminisme 2.0 permettant de libérer la parole des femmes et de leurs adelphe : le féminisme contemporain « utilise les technologies numériques et les réseaux sociaux comme outils et comme armes² ». L'espace numérique serait en premier lieu créateur de solidarité pour les femmes. Il permettrait aux victimes de dialoguer dans un cadre de confiance sans que leur parole ne soit remise en question. Ainsi, avec le numérique, s'établissent des groupes et des communautés (pour reprendre le lexique propre aux réseaux sociaux). Puisque les communautés virtuelles permettent de rendre effective la sororité, la métaphore de la communauté, suggère Delaume, pourrait s'incarner et devenir matérielle. Dès lors, le mouvement #MeToo³ constitue une sororité pratique (et non plus seulement théorique). Il nous semble évident que l'important, pour l'écrivaine, est de diffuser un message sur la sororité, de le faire langage afin qu'il devienne un horizon possible, une idéologie envisageable, un mythe à incarner.

L'état de sœur fait advenir un nous : « Relations, qualité des liens, en fils de soi se tissent des communautés de femmes qui composent et créent des nous. Le mot sororité désigne toutes ces elles qui deviennent des je, des essaims de je en forme de nous. Des nous, un nous de femmes. De perçues et traitées comme telles⁴ ». De la communauté virtuelle à la communauté matérielle, il semble que c'est l'ancien mythe des Amazones⁵ qui teinte l'utopie narrative contemporaine. Créer un lieu, des lieux politiques. Entre communauté, communisme et commune c'est tout un imaginaire historico-politique qui est convoqué : que ce soit celui de l'insurrection de 1871 ou celui du collectif contemporain Tiqqun⁶ (auquel, rappelons-le, Chloé Delaume a participé), qui a forgé la revue communiste du même nom dans le but « de recréer

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 66.

³ Voir Josiane JOUËT, *Numérique, féminisme et société*, Paris, Éditions Presses des Mines, 2022.

⁴ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 97.

⁵ Voir, entre autres, Alain TESTARD, « Les Amazones, entre mythe et réalité », dans *L'Homme*, n° 163, 2002, p. 185-193 ; Adrienne MAYOR, *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes (VIIIe siècle avant J.-C. – Ier siècle après J.-C.)*, Paris, Éditions La Découverte, 2017 ; Monique WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit.*

⁶ Voir TIQQUN, *Organe conscient du Parti Imaginaire, Tiqqun 1*, *op. cit.* et *Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire, Tiqqun 2*, *op. cit.*

les conditions d'une autre communauté¹ ». Reconnaissons à cet organe le mérite de la réactualisation du terme de « communauté » (terme qui a été décrédibilisé par certaines politiques nationalistes et racistes, puisqu'à travers la notion de communauté étaient presque exclusivement pointées les populations non-blanches vivant en France). Mais comment pourraient donc se former des communautés sororales ? La sororité, telle qu'elle est défendue par Delaume, est porteuse de critique sociale et de radicalité politique et féministe. Un des enjeux principaux de son manifeste est de penser les conditions de possibilité contemporaines de la communauté (dans le sens de communauté sororale et féministe).

La communauté est l'une des notions les plus discutées aujourd'hui. Outre qu'elles sont historiquement conditionnées, les communautés « ont été construites ou détruites par l'action de groupes ou d'individus soutenant ou promouvant différents systèmes de valeurs, lesquels donnent sens et informent leur action politique et sociale² ». Cette explication nous aide à saisir ce que Delaume entend par communauté. Il nous semble que le terme est employé dans son sens métaphorique plus que littéral. Une communauté féministe et sororale au sens delaumien ne consisterait finalement pas en un ensemble d'individus ou de groupes géographiquement liés, bien que l'autrice n'exclue pas pour autant cette possibilité à échelle individuelle lorsqu'elle préconise de vieillir entre amies célibataires³, mais serait cette connivence tacite entre les femmes et leurs adelphees. En d'autres termes, la communauté serait une bienveillance généralisée entre les groupes d'individus identifiés comme femmes, soit entre membres d'une classe minorisée (comme l'a théorisé Wittig⁴). En ce sens, il n'existe aucun risque de dissolution de cette communauté tacite (contrairement à ce qui a été historiquement démontré pour les cas concrets de communauté). Pour autant, il ne s'agit pas seulement d'une représentation symbolique de la communauté. La communauté tacite n'en est pas moins réelle. Elle instaure une convergence entre représentation symbolique et cas concrets de communauté, en ouvrant à un éventail d'actions relativement large. Cette proposition à la fois théorique et pratique de la sororité imaginée par Delaume réactualise la conception de la communauté (sans pour autant viser à une nouvelle définition atemporelle de celle-ci) puisqu'au-delà d'un territoire unifié, il convient surtout de mettre en lumière des espérances et des objectifs partagés, communs.

¹ TIQQUN, *Organe conscient du Parti Imaginaire*, autoédition, 1999, p. 19.

² Dorothee CHOUITEM, Rodrigo DIAZ MALDONADO, Leonardo LOMELI VANEGAS, *Construction et dissolution de la communauté*, 9-12 novembre 2021, <https://caer.univ-amu.fr/2021/02/14/cfp-construction-et-dissolution-de-la-communaute-on-line-9-12-novembre-2021/>.

³ Voir *Le Cœur synthétique*, page 193.

⁴ Voir notamment Monique WITTIG, *La Pensée Straight*, op. cit.

Alors que le terme « communauté » englobe deux notions, historique (longtemps considérée comme suspecte) et numérique (contemporaine, liée à l'usage des réseaux sociaux), dans le monde anglophone les termes *commons* et *community* se distinguent et n'ont pas été marqués des mêmes stigmates. Ainsi la communauté, en tant qu'affaire du commun, a rapport avec une identité commune. Dans le cas de la sororité, il s'agit de subir le sexisme : « La seule chose que toutes les femmes partagent, c'est le fait d'être perçues en tant que femmes et d'être traitées comme telles¹ ». Cette phrase de Julia Serano est citée à deux reprises par Delaume². Nous comprenons donc que la sororité se pense à travers une mise en commun et un être commun.

Faire advenir un *nous* passe aussi par le fait de bien se connaître soi-même. Delaume énumère : « Connaître ses propres limites. Se protéger soi-même. Anticiper les failles et les rengaines toxiques. Savoir dire non souvent, y compris à soi-même. S'autoriser le droit de se réinventer, de modifier de sa vie le moindre paramètre³ ». Ainsi, se réapproprier son *je* devient une urgence. Abordée par ce biais, la sororité exercerait ainsi une influence sur la subjectivité propre : se considérer soi-même dans un premier temps, afin de considérer l'autre dans un second temps. La sororisation s'entend alors comme une action féministe porteuse d'amour propre et collectif : « la sororité implique une démarche consciente, un rapport volontaire à l'autre. La sororité relève de l'intime et du public⁴ ». Sororiser signifie donc consolider son *je* pour construire un *nous*. C'est donc toute l'entreprise autofictionnelle de Chloé Delaume qui pourrait être lue à l'aune du signe de la sororité. En s'écrivant elle-même, elle invite ses lectrices à s'écrire en retour (voir *Une femme avec personne dedans*). Dès lors, s'écrire soi-même renforce l'écriture des sœurs et, inversement, l'écriture des sœurs renforce l'écriture de soi.

Cependant, certaines questions demeurent. Sommes-nous vraiment capables de penser un *nous* coextensif et d'en définir les conditions de possibilité ? Comment se défaire des écueils de la fiction pour penser la genèse de ce *nous* et son applicabilité ? D'autant plus lorsque l'ouvrage *Les Sorcières de la République* renouvelle ce désir mythologique, mais en perdition, puisqu'il s'agit d'une dystopie dans laquelle la sororité a échoué : comment faire de cette idéologie de la sororité une expérience vraie et coextensive ? Est-elle pure fiction relevant de la mythologie féministe ou bien surgissement d'un nouvel horizon ? Avec le développement du concept d'intersectionnalité au sein des études de genre et des pensées féministes, nous pouvons

¹ Julia SERANO, *Manifeste d'une femme trans*, Magnat-l'étrange, Éditions Tahin Party, 2014, p. 52.

² Voir *Mes bien chères sœurs*, p. 7 et 96.

³ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

nous demander comment passer d'un *nous* électif à un *nous* inclusif. Audre Lorde avait déjà formulé ce problème dans son recueil *Sister Outsider* : « To imply, however, that all women suffer the same oppression simply because we are women is to lose sight of the many varied tools of patriarchy. It is to ignore how those tools are used by women without awareness against each other¹ ». Il ne s'agit donc pas d'œuvrer à la mise en place d'un nous biologique mais d'un nous de « coopération et de cooptation² ». Dès lors, ce sont également les questions d'identité qui sont en jeu. Quel rapport entre l'identité du je et celle du nous ? Selon Emmanuel Lévinas, ce *nous* induit « un retournement du je en “comme les autres”, dont il importe de se soucier³ ». Il conviendrait alors de penser la sororité dans la dimension morale instaurée par le lien social. Mais comment construire un *nous* afin de se protéger sans pour autant dominer les *je* ? La sororité s'attache donc à interroger l'idéal d'un nous.

Pour Delaume, si faire groupe mène à une transformation individuelle, cela entraîne également une modification générale. La communauté féministe et sororale, en modifiant le regard posé *par* et *sur* les femmes et leurs adelphe, en vient à modifier « le regard que l'on pose sur une fille⁴ ». Partant des communautés des réseaux sociaux, Delaume préconise de faire exister en acte la confiance sororale qui existe virtuellement, c'est-à-dire de faire en sorte que la sororité puisse s'incorporer, (se) figurer au sein des espaces publics.

« Voir la sororité comme une éthique de vie⁵ » écrit Chloé Delaume. Autrement dit, faire sororité doit influencer sur le rapport des femmes et de leurs adelphe entre elles et eux, créer une puissance d'agir. La volonté d'atteindre un tel but implique le respect de plusieurs préceptes. Nous choisissons d'en rendre compte sous forme d'une liste prescriptive afin de nous situer dans les normes rédactionnelles que peuvent prendre les manifestes. Ces préceptes se rencontrent au sein de *Mes bien chères sœurs* :

- Abolir la rivalité entre femmes
- Ne jamais nuire volontairement à une femme
- Ne jamais critiquer et insulter publiquement une femme
- Réagir si une femme est dégradée en notre présence
- Ne jamais provoquer le mépris envers une femme
- Ne plus être la seule femme au milieu d'un groupe d'hommes (autrement dit éradiquer le syndrome de la Schtroumpfette)
- Déjouer les stratégies paternalistes et la violence ordinaire

¹ Audre LORDE, *Sister Outsider : Essays and Speeches*, Crossing Press (reprint edition), 2007, p. 75.

² Lauren BASTIDE, « Sororité, adelphité, solidarité », in Chloé DELAUME (dir.), *Sororité*, Paris, Éditions Points, 2021, p. 121.

³ Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Éditions Livre de Poche, 1990, p. 250.

⁴ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

- Intervenir dès lors qu'une femme est en danger, insultée, agressée, harcelée dans un espace public
- Mettre en place de la solidarité entre femmes et adelphe
- Appliquer à soi-même le test de Bechdel : parler chaque jour à des femmes de quelque chose qui est sans rapport avec un homme
- Être plus sincère avec soi-même et envers les femmes et leurs adelphe
- Faire groupe, collectif entre femmes et adelphe
- Œuvrer à des rapports horizontaux
- S'allier en un regard

Par cette liste, il est entendu que *sororiser* signifie créer de la connivence. Bien entendu, cette liste delaumienne pourrait être complétée, c'est d'ailleurs ce que fait Lauren Bastide :

Lire, comprendre et partager les pensées des femmes. Manifester. Soutenir. Écouter. Comprendre et partager la rage. Pousser vers le haut. Faire circuler les noms. Céder sa place. Passer son tour. Faire ruisseler l'argent vers les associations, vers les cagnottes, vers les projets révolutionnaires. Acheter les bouquins, les disques, voir les films. Consommer des produits vendus par nos adelphe. Encourager les créations. Rendre visible, rendre audible. Créer des groupes de soutien. Appeler, consoler, booster. Répondre, conseiller, remercier, encourager. Se retrouver, se donner de la force, se bourrer la gueule, se serrer dans les bras, se pleurer sur l'épaule, monter des projets, avoir des idées, écrire des trucs, créer, faire l'amour, procréer, construire, rêver. Jouer avec passion sur ce spectre. Faire place, dans nos vies, à un espace libre de toute coopération forcée avec la cismasculinité.¹

Les femmes et leurs adelphe forment un *nous* oxymorique, visant à se reconnaître en tant que femmes subissant ou ayant subi le sexisme. La sororité rassemble par l'expérience d'une condition, d'un fait social éprouvé. Dans *Où le sang nous appelle*, ouvrage dans lequel nous retrouvons les prémices du style de *Mes bien chères sœurs*, Delaume écrit : « J'ai des règles, des principes, dont la sororité. On ne part pas en chasse quand la proie est baguée. Le grand marché à la bonne meuf, sa loi ses règles ses plus-values, [...] »². Très rapidement, la sororité est pensée chez Delaume à travers des enjeux éthiques qui constituent un moteur pour les pensées féministes.

La sororité, en tant que démarche consciente, « nécessite de l'empathie, de l'ouverture, de la confiance. Tout l'inverse de ce qui nous a jusqu'ici formatées³ ». De l'affect oui, mais pas seulement. L'exigence sororale ne repose pas sur une injonction émotive. Comme le formule Camille Froidevaux-Metterie :

¹ Lauren BASTIDE, « Sororité, adelphité, solidarité », in Chloé DELAUME (dir.), *Sororité*, op. cit., p. 130-131.

² DELAUME, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 9. Relevons l'intertextualité avec l'ouvrage *King Kong Théorie* de Virginie Despentes.

³ DELAUME (dir.), *Sororité*, op. cit., p. 12.

Sans attention empathique aux conditions dans lesquelles tel groupe de femmes éprouve sa condition d'aliénation et d'objectivation, il n'y a pas de projet d'émancipation digne de ce nom. Sans résistance à la logique individualiste du patriarcat sous sa forme néolibérale, il ne peut y avoir d'effectivité collective de la dynamique féministe. Il s'agit donc de faire de l'exigence sororale un a priori féministe, au sens d'un a priori éthique.¹

La sororité doit donc s'envisager comme un but en soi à atteindre, un accomplissement révolutionnaire, comme le définit Audre Lorde² et bell hooks³, par la lutte féministe.

Créer de l'être-ensemble devient une stratégie pour que les rapports se métamorphosent à échelle individuelle et sociétale. Percevoir en l'autre la sœur, c'est également transformer la politique du monde puisque c'est arrêter de penser les relations en termes de pouvoir et de hiérarchie. Dès lors, « se penser sœurs modifie tout⁴ » : autant les rapports intra-individuels que l'organisation même sur laquelle repose la société. Le principe de sororité active l'indépendance, l'autogestion et l'autodétermination. C'est un acte militant qui permet de se créer collectivement. Delaume se réfère à différentes mythologies (au sens harawayen et barthésien du terme), qu'il s'agisse de mythes antiques tels que celui de la guerrière et des amazones ou au contraire contemporains et pop, notamment à *Buffy the Vampire Slayer*⁵. Cette démarche lui permet de convoquer diverses représentations mettant en scène des groupes de femmes actrices de leur vie, afin de valoriser le nous tout en insistant sur sa pluralité effective : « le partage du pouvoir, la question de la transmission⁶ » sont tout autant d'interrogations auxquelles la sororité doit apporter des réponses fondées sur la mise en commun et le partage.

Le passage par la mythologie pop contemporaine en tant qu'outil idéologique amène Delaume à constater que « la sororité est inexistante dans l'imaginaire collectif⁷ ». D'où la nécessité des travaux qui sont actuellement menés sur la sororité, que ce soient les recherches universitaires⁸ ou les créations littéraires et les productions artistiques au sens large. Dès lors, Chloé Delaume rejoint la philosophe Donna Haraway qui, au sein du *Manifeste Cyborg*, exprime le besoin d'un renouvellement des mythes politiques contemporains⁹. En ce sens, la sororité se définit comme un terrain d'investigation, un mythe contemporain à faire exister à

¹ *Ibid.*, p. 170.

² Voir notamment, Audre LORDE, *Sister Outsider. Essais et propos*, Genève, Éditions Mamamélis, 2003.

³ Voir notamment, bell HOOKS, *Sisters of the Yam: Black Women and Self-recovery*, South End Press, 1993 ; *Sororité : Guérir des blessures psychiques infligées par la domination*, Paris, Éditions Payot, 2024.

⁴ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 77.

⁵ Voir notamment, DELAUME, *La nuit je suis Buffy Summers*, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ *Ibid.*

⁸ Voir par exemple Ramona MIELUSEL (dir.), *Solid/taires. Féminismes et sororités dans les productions artistiques françaises et francophones*, Leiden/Boston, Brill Press, 2023.

⁹ Voir Donna HARAWAY, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, *op. cit.*, p. 267.

travers la production culturelle dans son ensemble afin que celle-ci, d'une part, ait un impact, et d'autre part, exerce sa performativité sur nos schémas relationnels sociaux.

Mes bien chères sœurs et *Sororité* sont des mises en abyme : les ouvrages mettent en acte ce qu'ils décrivent. Delaume se positionne en tant que sœur, elle écrit pour ses lectrices, ses « amies inconnues¹ » : « Mon amie inconnue : pas mon enfant, ma sœur² ». Elle souhaite un monde en dehors de « toute érection³ », où la sororité serait pensée comme un outil pour renverser les rapports de domination. Sororiser est un acte réfléchi : « la sororité est une attitude⁴ ». Elle est « incluante, sans hiérarchie ni droit d'aînesse. Cercle protecteur, horizontal⁵ ». Dès lors, « utiliser ce mot, c'est modifier l'avenir⁶ ».

En somme, Chloé Delaume tente de (ré)imposer la sororité face à la fraternité. Ainsi, si le projet de la sororité a été discuté et théorisé depuis plusieurs dizaines d'années par des pensées féministes divergentes, le but n'est pas d'uniformiser ces pensées, mais bien de garder leur richesse conceptuelle et leur puissance bouillonnante dans leur hétérogénéité. Alors que la sororité réaffirme la réappropriation féministe de la figure de la sorcière à travers la mise en place de communautés et de plusieurs préceptes visant à son effectivité, elle tente également de s'imposer comme (contre-)devise et de faire fi de la fraternité : la preuve en est avec le fascicule intitulé *Liberté, parité, sororité. Pour changer de devise il faut s'organiser*. Comme le formule Geneviève Fraisse, « le tour de force du féminisme fut de faire oublier la fraternité dans son évidence politique, sa supériorité républicaine, son autorité philosophique⁷ ». Le contenu de *Mes bien chères sœurs* n'est donc pas novateur, mais son but n'est pas tant d'être inédit que d'activer la sororité et, avec elle, la mémoire de ses penseuses. L'ouvrage, au ton satirique, met à l'ordre du jour la nécessité de (re)penser la sororité et son action tout en la faisant advenir en tant que base politique. La sororité delaumienne est dotée de références historiques qui, par le biais des diverses pensées de différentes époques et de courants hétérogènes, lui offrent consistance et légitimité pour s'imposer pleinement.

La sororité est donc un lieu de transformation. Porteuse d'espoir chez Chloé Delaume, elle confère une puissance certaine aux femmes et à leurs adelphees et les incite à s'emparer individuellement et collectivement de cette force. La sororité permet de renouveler les

¹ DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 98.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ Geneviève FRAISSE, *La Fabrique du féminisme : textes et entretiens*, Paris, Éditions Le Passager clandestin, 2012, p. 7.

imaginaires, de créer un nouveau mythe politique contemporain (Donna Haraway), un rêve (Geneviève Fraisse). Enfin, Camille Froidevaux-Metterie apporte un raisonnement conceptuel et pratique conclusif sur la sororité : « En détruisant ainsi le socle de la rivalité entre femmes, on sapera l'un des ressorts les plus puissants du système patriarcal et on se débarrassera de cette posture quasi réflexe par laquelle les femmes s'interdisent de se considérer les unes les autres comme des sœurs¹ ». Ainsi, la sororité est un idéal. Elle permet de faire dialoguer mobilisation, théorie, poésie et prophétisme. À partir du passé, elle peut et elle doit (selon les principes delaumiens) être utilisée pour *imaginer* le futur et *acter* le présent.

VIII.1.2.3. De la sœur politique à la sœur biologique ?

Les dimensions sorcellaire et sororale nous incitent à nous demander qui se cache derrière les diverses figures évoquées. En effet, nous pensons qu'avec la sœur, le corps-laboratoire acquiert une nouvelle dimension dans l'écriture de Chloé Delaume. Si Chloé se fait la sœur politique de Buffy, de ses lectrices, des sorcières chassées, des penseuses des siècles passés et, comme nous le verrons au prochain chapitre, de nous-mêmes, elle était aussi une grande sœur lorsqu'elle se nommait Nathalie Dalain. Son petit frère Frédéric Dalain était âgé de trois ans au moment du drame, lorsqu'elle en avait dix². Notre hypothèse est que la sororité delaumienne dissimule en creux la figure du frère absent et que le corps-laboratoire inclut ici le corps fraternel. La sororité delaumienne ne s'oppose donc pas à la fraternité familiale, elle dit en creux une relation autobiographique de l'écrivaine. Nous pensons que cet état de grande-sœur qui définissait en partie Natalie Anne Hanné Suzanne Dalain (Abdallah) est à la fois révélé et camouflé par l'écrivaine.

Frédéric Dalain est né en 1980, il était un enfant né pour réparer le couple formé par Soazick Leroux et Sélim Abdallah³. Le père semblait préférer Frédéric à Natalie : alors qu'il faisait preuve de violence à l'égard de cette dernière, Frédéric n'aurait, a priori, subi aucune

¹ DELAUME (dir.), *Sororité*, op. cit., p. 171.

² L'article « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? » de Dawn Cornelio énumère divers articles de journaux (*France soir*, deux articles ; *Le Parisien*, un article) mentionnant la présence des deux enfants. Voir Dawn CORNELIO, « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », in Annie PIBAROT et Florence THEROND (dir.), *S'écrire Chloé Delaume*, Komodo21, n° 6, 2017, <https://komodo21.fr/category/secirre-par-dela-le-papier-loeuvre-autofictionnelle-de-chloe-delaume/>

³ Voir Michèle BACHOLLE, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide. Les cas Fottorino, Vigan, Grimbert, Rhamani, Charneux et Delaume*, Leiden/Boston, Brill Rodopi Press, 2019.

maltraitance. Michèle Bacholle rapporte : « Interviewée par Cornelio [...], Delaume n'a pas nié son existence. Reste qu'elle a choisi dans son œuvre autofictionnelle d'écarter son petit frère. Elle a confié à Cornelio que sa mère avait conçu cet enfant pour sauver son couple et qu'il était traité comme un prince alors qu'elle se faisait disputer [...] ¹ ». D'après Michèle Bacholle, Chloé Delaume et Frédéric Dalain sont en froid aujourd'hui, n'étant plus en relation l'un et l'autre. Frédéric ne vivrait pas en France métropolitaine mais en Guadeloupe :

Frédéric Dalain dit ne pas tenir à discuter de son passé² et avoir avancé sans regarder derrière lui depuis plus de trente-trois ans. Ces deux enfants ont donc géré différemment leur deuil post-traumatique, l'un en mettant un océan entre lui et sa famille³ et en allant de l'avant, l'autre en érigeant le trauma en œuvre au moyen de laquelle et dans laquelle faire son deuil et se reconstruire. Le « cela la regarde » de Frédéric Dalain pour qualifier la façon dont Delaume a choisi de gérer le passé traumatique montre clairement un désaccord [...].⁴

De plus, selon Bacholle et Cornelio, les deux enfants avaient été présents lors du meurtre-suicide : « elle [=Chloé Delaume] a dit le tenir, tourné contre elle, « pour qu'il ne voie pas »⁵ ».

Si notre analyse s'inscrit dans le sillage de celle de Dawn Cornelio et de Michelle Bacholle, nous nous démarquons en revanche d'autres penseuses qui considèrent le frère comme un marqueur du trauma en ce qu'il trouverait une répercussion dans le style d'écriture de Delaume. Ainsi, « comme l'a observé [Valérie] Dussailant-Fernandes, « à chaque fois qu'elle [=Delaume] revient sur la scène traumatique » l'écrivaine divise ses phrases en deux mesures rythmiques (6/6), intégrant ainsi Frédéric à la scène et à son travail de deuil⁶ ». Nous ne souscrivons pas à cette lecture : d'une part, d'un point de vue métrique, il s'agit de la division la plus classique de l'alexandrin, d'autre part si l'interprétation doit devancer l'analyse scientifique il est alors possible d'estimer que ce côté duel marqué par la rythmique des phrases delaumiennes peut s'interpréter comme la manifestation du changement d'identité : Natalie Dalain à Chloé Delaume. Nous serions alors tentée de dire que le corps-laboratoire delaumien

¹ *Ibid.*, p. 234.

² Michèle Bacholle est entrée en contact avec lui, ils n'ont eu qu'un échange écrit et numérique.

³ Nous avons tendance à être méfiante envers ce type d'assertion amphibologique. Par l'expression « mettre un océan », Michèle Bacholle exprime d'une part une idée géographique, en effet Frédéric Dalain vit en Guadeloupe, et d'autre part fait une allusion métaphorique signifiant « se couper de », sous-entendant que Frédéric Dalain se serait coupé de sa famille. Premièrement, nous ne sommes pas certaine que ce soit le cas, deuxièmement nous émettons quelques réserves à l'égard de ce genre d'interprétation et troisièmement, cette envie de connaître la vie de Frédéric Dalain nous semble relever d'une profonde indiscretion. Si nous mentionnons ici l'étude de Bacholle, c'est aussi afin de répondre aux exigences du travail de thèse impliquant de collecter, analyser et donc citer les diverses contributions de chercheur·e·s concernant le présent sujet.

⁴ Michèle BACHOLLE, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide*, op. cit., p. 236.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

révèle l'enfance de Natalie Dalain. Il nous apparaît que cette interprétation prend la forme d'une hypothèse *ad hoc* plutôt qu'elle ne démontre quoi que ce soit.

Cependant, des traces de Frédéric Dalain sont dissimulées dans les ouvrages de Chloé Delaume. En effet, dans *Corpus Simsi*, un Frédéric apparaît (fig. 81). Selon les dires de l'écrivaine, il s'agit de Frédéric Beigbeder¹, mais on peut également supposer, comme le fait Bacholle, qu'il s'agit d'une allusion à Frédéric Dalain (la correspondance des prénoms permettant d'autant plus le rapprochement) :



Figure 81 : Chloé DELAUME, *Corpus Simsi*, *op. cit.*, p. 110-111.

Sur l'image, Frédéric (Dalain ou Beigbeder) et Chloé Delaume sont dans une cuisine (lieu du crime) : l'autrice revisite donc une fois de plus la scène du meurtre, présente dans *Le Cri du sablier*, détournée dans *Les Mouffettes d'Atropos*, réadaptée dans *La Vanité des Somnambules*, et revisitée dans l'ensemble de son œuvre. Dans *Corpus Simsi*, Delaume soumet Frédéric à une mort virtuelle (peut-être peut-on y voir le symbole d'une rupture du lien fraternel). Dans *Où le sang nous appelle*, le frère, bien que camouflé, est présent : « sous la

¹ Voir entretien Eugénie PERON-DOUTE, « Chloé Delaume s'entretient avec Eugénie Péron-Douté : Performer le texte », in *Écriture du soi-R*, n° 2, *Performance*, 2022, <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/delaume>.

dénomination d' « enfant mâle¹ » et caché derrière le pluriel des « petits² » ce qui fait croire qu'il est le fils des hébergeurs, le frère de la cousine et donc le cousin de Natalie Dalain³ ». Delaume a choisi de dissimuler l'existence de son petit frère. Pour Dawn Cornelio, cette dissimulation représente toute l'entreprise autofictive de Chloé Delaume :

Les raisons derrière une telle absence peuvent être multiples... un sentiment de protection à l'égard de cet individu, ou bien une peur des poursuites judiciaires, comme celles lancées contre Angot ou Laurens, sont peut-être les deux plus évidentes. Elles sont d'ailleurs tout à fait raisonnables comme hypothèses. Nous en avons une autre par contre, et elle est la clé du projet d'autofiction de Chloé Delaume : c'est tout simplement véritablement que Chloé Delaume n'est pas, n'a jamais été, ne sera jamais Nathalie Dalain. Nathalie avait un petit frère. Chloé n'en a pas.⁴

Enfin, contrairement à Michelle Bacholle qui envisage le projet sororal delaumien en tant que conséquence de la mise à l'écart du frère⁵, nous pensons que la sororité le dévoile, puisqu'elle révèle avant tout Delaume en sœur : derrière la sororité politique se cache donc la sœur biologique⁶.

¹ DELAUME, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 93.

² *Ibid.*, p. 105.

³ Michèle BACHOLLE, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide*, op. cit., p. 234.

⁴ Dawn CORNELIO, « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », op. cit.

⁵ Michèle BACHOLLE, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide*, op. cit., voir page 260.

⁶ Dès lors, nous pouvons émettre une interprétation politique : faire famille autrement (dans le politique) correspond à une certaine idéologie libertaire. Nous avons montré que l'écrivaine entretient une proximité intellectuelle et culturelle avec les courants libertaires : premièrement en analysant sa création scénaristique, deuxièmement en relevant sa participation au collectif Tiquun, troisièmement en mentionnant le fait que Georges Ibrahim Abdallah est son oncle (il est le plus ancien prisonnier politique de France, militant communiste libanais considéré comme le chef de la Fraction Armée Révolutionnaire Libanaise ; alors qu'il est emprisonné en 1984, des mouvements militants luttent toujours activement à l'heure actuelle pour sa libération). Chloé Delaume explique d'ailleurs que c'était l'une des personnes de sa famille biologique qu'elle trouvait les plus sympathiques (voir *Où le sang nous appelle*).

VIII.2. Performances

L'alliance des dimensions sorcellaire et sororale est exposée dans les performances que Chloé Delaume réalise depuis 1998. Elle a accumulé plus de vingt-cinq années d'actions poétiques visant à sortir la littérature du texte pour l'incarner. L'artiste a réalisé plusieurs dizaines de performances littéraires dont la plupart n'ont pas été archivées. En effet, rares ont été les captations de performances avant 2015. Il en va de même pour les traces écrites : alors que la plupart des performances étaient accompagnées de textes inédits, il ne reste désormais presque uniquement que les souvenirs de l'écrivaine¹. Nous mettrons à jour cette mémoire en rendant à ce travail scénique toute son importance et en définissant son ancrage théorique.

Nous commencerons par fournir un contexte à la performance littéraire, avant de développer un premier point sur la performance « L'alchimie du mail » réalisée pour l'artiste Sophie Calle, puis un deuxième point sur la performance ouvrant le documentaire *Sorcières mes sœurs* de l'artiste et vidéaste Camille Ducellier. Ces performances nous amèneront à penser, dans un troisième point, la sorcellerie épistolaire. Enfin, dans un quatrième point, nous nous intéressons aux incantations du « Parti du Cercle ». Nous montrerons alors comment sorcellerie et sororité réunies forment la clef de voûte d'une esthétique politique mise en scène à travers les performances littéraires de Chloé Delaume.

Nous recourrons ici à la notion de littérature exposée, ou littérature hors du livre, comme la nomment Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal², ou encore de littérature contextuelle pour reprendre les termes de David Ruffel³. Par ces différents syntagmes, les chercheurs entendent rendre compte des multiples pratiques littéraires, « (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels) pour lesquelles le livre n'est plus ni

¹ Voir l'entretien que nous avons réalisé : Eugénie PERON-DOUTE, « Performer le texte. Chloé Delaume s'entretient avec Eugénie Péron-Douté », in *Ecriture de soi-R*, n°2, *Performance*, 2022, <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/delaume>.

² Lionel RUFFEL & Olivia ROSENTHAL, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, in *Revue Littérature*, n° 160, 2010/4 ; *La Littérature exposée 2*, in *Revue Littérature*, n° 192, 2018/4.

³ David RUFFEL, « Une littérature contextuelle », in Lionel RUFFEL & Olivia ROSENTHAL, *La Littérature exposée*, *op. cit.*, p. 61-73.

un but ni un prérequis¹ ». Ces pratiques se déploient sur divers supports et en divers lieux. Elles se mêlent aux expositions qui deviennent des modes d'expérience du littéraire « qui investit des espaces, celui du musée, de la galerie, de la scène, de la rue, qui ne sont généralement pas les siens² ». Cette littérature hors du livre, qu'elle soit – comme la décrivent les chercheurs de l'Université de Paris 8 – « performative, numérique, qu'elle engage la pratique de l'atelier d'écriture, qu'elle prenne pour objet l'inscription de l'écrivain dans une topographie³ » donne à voir et à « se multiplier les propositions de performances, de lectures publiques, d'enregistrements sonores, d'inscriptions écrites directement sur le territoire (affichages, pochoirs etc.)⁴ ». Les écrivains ont donc investi un terrain qui demeurait, jusqu'à récemment, dédié aux arts plastiques, aux pratiques visuelles ou encore aux arts de la scène.

Dans une veine similaire, mais en inversant les termes, Pascal Mougin relève que l'art contemporain a fait de ses pratiques un mode à part entière de la littérature :

Les interférences contemporaines de l'art et de la littérature s'observent dans ce que la critique récente appréhende sous les termes de "littérature hors du livre", de "littérature d'exposition" ou encore de "littérature plasticienne". Le phénomène vaut sans doute d'être envisagé comme un paradigme inédit, conséquence de ce "pictorial turn" plus large théorisé par William Mitchell et qui aurait, depuis la décennie 1990, institué la visualité en modèle de référence [...].⁵

Qu'il s'agisse de la littérature tendant à se rapprocher des arts contemporains ou des arts contemporains qui s'acheminent vers la littérature, la création contemporaine (qu'elle soit plastique ou littéraire) témoigne d'une grande porosité entre ces champs, qui étaient jusqu'alors distincts. Depuis le tournant des années 2000, en France, écrivains et artistes invitent à expérimenter des formes d'écriture. L'œuvre de Chloé Delaume rend compte de cette rencontre entre littérature et arts contemporains avec des créations conçues pour et/ou avec des artistes⁶. Elle participe à ce déplacement de la littérature hors du livre au travers de modes éphémères.

¹ Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL, « Introduction », *La Littérature exposée*, op. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Pascal MOUGIN, « Introduction », in Pascal MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 7.

⁶ Pensons à ses cocréations numériques, musicales, design, théâtrales, cinématographiques (voir le détail en bibliographie repris de nos analyses précédentes) mais également à ses formes intermédiaires telles qu'*Alienare* (DELAUME et Franck DION, *Alienare*, Paris, Éditions Le Seuil, 2015), mais encore à ses courts textes réalisés pour des expositions ou des projets artistiques collectifs tels que : Chloé DELAUME, « L'alchimie du mail », in Sophie CALLE, *Prenez soin de vous*, Paris, Éditions Actes Sud, 2007 ; « Mobile Art : parcours », texte pour l'exposition homonyme, 2007 ; « Peanuts with attitude », in François CURLET, *Spezialität*, 2008 ; « Derrière le verre », in Collectif, *Petit pan du mur jaune. 22 écrivains du côté du Louvre*, Paris, Éditions Skira, 2010 ; « Au tout dedans », in Laurent TIXADOR, *Galerie in situ*, 2010 ; Chloé DELAUME, Agnes DENES, Elsa DORLIN, et al., *Les*

Si le terme *performance* englobe différentes pratiques d'artistes ou d'écrivains, il convient de distinguer les performances artistiques des performances littéraires. Les performances artistiques désignent celles effectuées par des artistes plasticiens. Que l'on songe, entre autres, à Marina Abramovic, Carolee Schneemann ou encore Hermann Nitsch, la performance plonge ses racines dans le futurisme et le dadaïsme et connaît son apogée au cours des années 1960 et 1970. Le corps de l'artiste en est le premier matériau, dont les limites sont testées et repoussées. Généralement, c'est la mise en danger consciente, travaillée et prévue du corps de l'artiste devant un public, qui fait performance. Selon la théoricienne et performeuse Anne Creissels :

L'expérience par le corps, qui définit la performance, ne tient pas à sa seule présence réelle (qui la rattacherait aux arts vivants). Car, plus fondamentalement, la performance rend compte d'une expérience et fait vivre une expérience, qui certes passe par le corps mais délivre aussi un message sur le corps. Et cette expérience met au centre la place du corps (au sens politique) de l'artiste comme du spectateur. Ce corps, que nous avons tout à la fois de plus personnel et de plus commun, se trouve révélé dans toute sa puissance identificatoire. Il apparaît porteur d'autre chose que ce qu'il est physiquement : corps psychique, corps social, surface de projection et d'inscription. Ce qui est en jeu dans la performance est bien l'impact des images du corps sur les corps et le passage d'un corps individuel à un corps collectif. La performance est ainsi inextricablement liée aux représentations du corps. Elle donne à voir des images du corps, elle contribue à une mise en images des corps, et *a fortiori* quand elle n'est visible qu'au travers de ses traces photographiques ou vidéos.¹

Les performances littéraires prennent différentes formes, qu'il s'agisse de lectures performées ou de lectures-performances (voir par exemple Christian Prigent), de poésie action (Julien Blaine, entre autres), de poésie-performance (Sylvain Courtoux) ou encore des cinépoèmes (Pierre Alferi). Bien que la performance littéraire mérite une recherche à part entière, nous la définirons ici comme l'alliance d'un travail sur la cohérence d'un environnement visuel, sonore (musical, bruitiste) et textuel (le langage, la syntaxe et la sémantique) réalisé sur une scène et devant un public. Chloé Delaume s'inscrit dans cet ensemble, nous apporterons donc un éclairage sur son travail de performance. Alors qu'au quatrième chapitre nous nous sommes intéressée au cycle de performances numériques *Corpus Simsi* (2002-2004) (*playformances*), nous analyserons ici la littérature hors du livre à partir de 2007. Cette date marque un tournant dans la création de l'artiste qui ne cesse, depuis lors, de lier dimensions sorcellaire et sororale.

Immémoriales : pour une écologie féministe, Metz, 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, 2014.

¹ Anne CREISSELS, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *op. cit.*

Et, dans le sillage d'Anne Creissels, nous verrons qu'il n'est pas anodin que le corps continue de se trouver au cœur de notre questionnement :

Support privilégié de la métamorphose, il est par définition polymorphe, à la fois enveloppe charnelle et sujet social, tour à tour réel, fantasmé, imaginaire. Au sein de l'art, les glissements successifs du corps de l'artiste et de celui de l'œuvre, à celui du spectateur ne génèrent-ils pas, au-delà de la fusion qu'ils semblent imposer, des écarts propres à des investissements ? Si l'interprétation suppose sans doute de prêter son corps, de quel corps s'agit-il ? Un corps physique, un corps sexué, un corps psychique ? La séparation est-elle toujours aisée à faire entre « ces » corps ? « Prêter son corps au mythe, ne serait-ce pas prendre position avec son corps, en accepter les limites mais aussi les extensions, et courir le risque d'un repositionnement, d'une transformation ? Pour finalement tenter de penser avec le corps plutôt que contre lui.¹

VIII.2.1. Pour Sophie Calle

En 2007, Chloé Delaume participe à l'œuvre *Prenez soin de vous*² de Sophie Calle. Ce travail artistique est entièrement constitué autour d'une lettre de rupture destinée à l'artiste. Sophie Calle s'en saisit afin de construire l'œuvre, jouant sur l'opposition personnel/impersonnel, secret/exposition. Elle fait ainsi appel à cent sept femmes pour réinterpréter cette lettre, parmi elles Chloé Delaume, qui intervient en tant qu'écrivaine et performeuse.

VIII.2.1.1. Activer la fiction

L'écrivaine tourne en dérision la manière d'écrire de G. (auteur de la lettre, qui n'est autre que l'écrivain Grégoire Bouillier). On peut identifier deux démarches : une analyse critique et littéraire de cette lettre, ainsi qu'un rituel performé proche d'un envoûtement destiné à retourner contre lui le mal que fait le destinataire à sa destinataire. Nous retrouvons ici les thèmes chers à Delaume (voir fig. 82) : l'hybridité du scripturaire et de l'organique, la place du « Je » dans l'écriture, le lien entre performance et performativité. L'écrivaine ironise sur l'égoïsme et le narcissisme dont fait preuve G. Elle relève et comptabilise le nombre de marqueurs personnels : « 4 mon / ma, 9 me, 5 moi et 22 je. [...] je x 22 et 18 autres pièces devenues à conviction [...] »

¹ Anne CREISSELS, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 89.

² Sophie CALLE, *Prenez soin de vous*, Arles, Éditions Actes Sud, 2007.

C'est un rituel ancien. Je le tiens de toujours alors je l'ai appelé. Il n'avait pas de nom avant. C'était un rituel innommable d'ailleurs c'était injuste, ni vil ni dégoûtant, rien à voir avec la cervelle de l'ennemi dégustée à la petite cuillère. C'est un rituel secret. A l'hymen préservé filoché des transmissions. Intact et clandestin. Nul port en port de mère en fille, juste un truc de bonne femme que se refilent en douce quelques rats d'imprimerie. Je ne peux vous écrire son nom : le chuchoter en Garamond signerait promptement ma perte. Mais je vous affirme qu'il existe. Que je l'ai accompli ce soir. Parce que j'avais besoin de preuves, de preuves concrètes, vous comprenez.

A la première lecture, vous savez, à la première lecture j'ai senti quelque chose mais plusieurs en même temps. Plusieurs, un tas de choses. Des parasites sur la ritournelle discursive. Grammaticale centrifugeuse 4 mon ma, 9 me, 5 moi et 22 je. Un ego si diffus qu'il en brouillait le message. Le message de la lettre, je x 22 et 18 autres pièces devenues à conviction, je s'est emmitoufflé dans 40 voiles de soi, je se regarde partir, je se voit vous quitter et s'entend même souffrir, je se noie au reflet : je est une écriture. Le propre de la ligne de fuite, c'est que pour elle aucun cadavre ne doit frétiler en ténia au creuset de ses ventricules. Elle redoute bien trop la douleur, elle ne sait jamais quoi en faire alors elle reste horizontale.

A la deuxième lecture j'ai eu mal aux sinus et un pic acouphènes. Il y avait une mélodie rance engoncée de sueur et de poudre, de boue âcre en bras de chemise qui trottait courbée camouflage derrière les arpèges claudicants orgue de Barbarie syntaxique. Du papier à musique, sa lettre du je x 22 à vous, du papier à musique embaumant le formol. Mon corps était formel. Chaque lettre est un bocal. Si le cœur hait l'épistolaire c'est parce qu'il s'est couvert de bleus quand l'a fissuré l'aquarium. Mon corps sait ces choses-là. Ces plusieurs et ce tas. On ne s'entend pas très bien mon corps et moi, c'est sûr. Mais j'ai besoin de lui en certaines circonstances. Il est le seul des deux à lire dans le sang noir, du coup pour le rituel je dois faire avec lui. Et je l'ai fait, d'ailleurs.

Une lettre imprimée, même une photocopie dans n'importe quelle police, on la croit brute et vierge de toute glu organique. Une lettre imprimée ça a autant d'esprit qu'un miroir et ça ne peut se traverser. Je le pensais aussi. Alors qu'une lettre c'est des mots. Rien que des mots. Des mots des caramels bonbons et chocolats. Qui hachent le menuet gré des phrases, parfois entaillent les ventricules en minaudant museau poudré, qui rivalisent sans s'essouffler la marquise sortit à cinq heures : son carnet de bal s'est suicidé. Mais les mots, même emperuqués, ça finit toujours par parler. Mais une fois morts, ça va de soi.

Pour lire dans les entrailles des mots il faut d'abord faire chauffer un demi-litre d'eau dans laquelle a été dilué l'article du Petit Robert qui définit la vérité. La lettre aux mots noyau Cassandre doit être ébouillantée, il faut pendant qu'on verse l'H₂O modifiée fredonner une chanson qui toupine gutturale, ça peut aider le corps pour qu'il entame la transe et puis c'est bon pour la Stimmung.

Mettre la lettre détrempée dans un bol en grès bleu. Le grès c'est important parce que les parois râpent. Le bleu ça l'est aussi parce que les myosotis sont toujours plus bavards chez les caméléons. Dire au corps je te laisse : matin midi et soir debout tu resteras. Encouragé main droite amorcer le processus. Mouvements vifs aux poignets, pétrir les mots humides qui se collent à la chair sanglotante de chaleur. Malaxer à pleines paumes et s'y éclore les cloques, touiller griffes et phalanges, égoutter au chinois, prendre une assiette. Y réserver la pâte de mots. Ajouter un sachet de thé vert dans le bol, pour masquer le goût du souvenir. Regarder le corps opérer. Ne surtout pas intervenir, jamais. Le corps doit être seul pour achever le rituel, il faut le laisser être, le palper au-dedans en bâillonnant la crainte de voir vomir Pandore. Assistée tapie coin du crâne, je vous assure que j'ai tout vu. La fourchette a été saisie. La pâte de mots lentement mâchée, le bol asséché aux tréfonds. La substantifique moelle se mange avec une tranche de pain de seigle et une pincée de sel aux corolles épanouies. Mon corps a mangé et a bu. La peau de la lettre était grasse. Le jus de mots était caillé. Aucune sapidité, si ce n'est l'âpre cendré, le carbone faisandé et caractéristique du brasier talons déserteurs. Longtemps encore en bouche après déglutition.

C'est un rituel ancien, mais il a fait ses preuves. Il révèle le goût des lettres, de toutes les lettres, c'est impossible de se tromper. Et celle que j'ai mangée ce soir avait celui de la lâcheté : j'ai déjà un aphte sur la langue.

Figure 82 : Texte de Chloé DELAUME dans Sophie CALLE, *Prenez soin de vous*, Paris, Éditions Actes Sud, 2007.

Elle observe également l'effet somatique de cette lettre sur son propre corps : elle a « mal aux sinus », son « corps était formel », « le cœur hait l'épistolaire parce qu'il s'est couvert de bleus ». De plus, elle narrativise son rituel devenu partie prenante de l'analyse épistolaire qu'elle réalise. S'entremêlent alors lettre et viscères : « lire dans le sang noir », « une lettre imprimée, même une photocopie dans n'importe quelle police, on la croit brute et vierge de toute glu organique ». Enfin, Delaume allie les mots au corps, l'écriture à l'organique, jusqu'à considérer les mots comme étant eux-mêmes organiques : « Pour lire dans les entrailles des mots il faut d'abord les faire chauffer », « les mots, même emperruqués ça finit toujours par parler. Mais une fois morts, ça va de soi », « pétrir les mots humides qui se collent à la chair sanglotante de chaleur », faire des mots « une pâte » et « mâcher cette pâte de mots », ce « jus de mots » qui est « caillé », jusqu'à sa déglutition. Après le rituel qui permet de révéler le goût des lettres, Delaume a des aphtes en bouche... son diagnostic est certain : il s'agit d'une lettre de lâcheté.

Delaume endosse le double rôle d'écrivaine et de performeuse, pour lequel Calle a fait appel à elle. Son texte tient en une page et est constitué de sept paragraphes. Il détourne les codes épistolaires, l'adresse au « vous » est polysémique, elle est destinée à la fois à Sophie Calle, aux spectateurs de l'exposition et aux lecteurs du livre d'artiste. En effet, en comparaison, par exemple, avec le texte de la psychologue Michèle Agrapart – qui est factuel, objectif et vise à établir un diagnostic psychologique par la spécialiste et experte – celui de Chloé Delaume (tout comme celui de Christine Angot qui a également participé en tant qu'écrivaine) est littéraire : un travail stylistique, une importance de la forme, une dimension esthétique, ainsi qu'un point de vue subjectif se conjuguent.

Chloé Delaume n'intervient pas seulement en tant qu'autrice, elle intercède également en tant que performeuse, ce qui distingue son approche de celle d'Angot. Son texte n'est pas seulement un récit. Bien que les deux écrivaines expriment leur ressenti, leurs interprétations à l'occasion de la première et de la deuxième lecture, Delaume met en narration sa performance qu'elle décrit comme « un rituel ancien ». Étant donné qu'il n'existe pas de vidéo de la performance, on ne peut que supposer qu'elle a bien eu lieu, et a priori dans un cadre intimiste (sinon, il reste la possibilité que ce soit une (auto)fiction) : soit Chloé Delaume était seule, et dans ce cas la dimension sorcellaire prend le pas sur la dimension artistique puisque les questions de réception et de public sont évacuées ; soit Chloé Delaume a exécuté sa performance devant Sophie Calle qui l'a photographiée à ce moment. Suivant cette piste, la photographie de Calle ne serait pas seulement une mise en scène esthétique mais une archive de la performance effectuée. Le fait que Delaume soit présentée à la fois en tant qu'écrivaine et

performeuse engage un pacte de vérité, et donc une promesse de réalisation. Alors que la participation de Chloé Delaume est donnée à voir par un texte et une photographie, celle de la performeuse Marie Cool a été filmée. Le dispositif littéraire et photographique fournit, dans le cas delaumien, le cadre artistique annonçant que la performance a eu lieu tout en rendant ce dispositif fragile. La participation de la voyante Maud Kristen emprunte aux mêmes codes. On peut donc s'interroger sur son tirage de cartes : le dispositif est-il uniquement artistique (relevant de la performance) ou contient-il une intention prophétique ? Une porosité des frontières entre la performance artistique et le rituel surnaturel est donc à l'œuvre¹.

Comparons la performance de Chloé Delaume à l'intervention de la cartomancienne Maud Kristen. Le portrait photographique de la voyante, réalisé par Sophie Calle, précède l'analyse des cartes divinatoires tirées par la photographe. Le dispositif (photographie suivie du texte) est donc similaire à celui de Delaume. Leur point commun est de faire usage de la fiction. Comme l'exprime Nancy Murzilli, ces pratiques « ont la faculté de faire advenir des possibles par expérience de pensée² ». Dès lors, la comparaison entre la performance delaumienne et la séance de divination de Maud Kristen permet de considérer les pratiques fictionnelles comme des pratiques divinatoires. Cette démarche suppose néanmoins un changement de point de vue sur les notions de vérité et de croyance : « Prendre la mesure du caractère performatif des opérations fictionnelles courantes, c'est comprendre leur agentivité, leur potentiel politique, voire subversif³ ». La fiction n'appartient donc pas seulement au registre artistique mais elle devient une pratique en soi, et qui plus est partageable. Un spectre de fictionnalité se dessine alors avec d'un côté les croyances, de l'autre les productions littéraires et au milieu des pratiques réalisées par le biais de dispositifs regroupant tout autant le tarot divinatoire que la performance scénique. Les fictions favorisent donc l'action : Chloé Delaume et Maud Kristen veulent permettre à Sophie Calle d'agir. Comme l'écrit Nancy Murzilli, « voilà qui déplace la question de la fiction d'une question ontologique – “est-ce vrai ou faux ?” – vers une question pragmatique et anthropologique – “comment nous servons-nous des fictions dans notre vie quotidienne ?”⁴ » Si l'on observe le travail de Chloé Delaume et Sophie Calle, on constate que leurs œuvres sont une réponse à ces questions. Les deux écrivaines et artistes usent

¹ Cet entrelacement entre des domaines du littéraire, de la performance et du surnaturel est questionné par la philosophe Nancy Murzilli. Voir Nancy MURZILLI, *Changer la vie par nos fictions ordinaires. Du tarot aux rêves éveillés, comment nous mettons nos avenirs en jeu*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2023. En poursuivant la pensée d'Austin, Murzilli considère que les fictions (tant littéraires que surnaturelles) sont performatives et prédictives.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Nancy MURZILLI, *Changer la vie par nos fictions ordinaires, op. cit.*, p. 15.

de la fiction en tant que médium performatif, elles l’activent tout autant dans leur quotidien que dans leur production artistique.

VIII.2.1.2. *Portrait en sorcière*



Figure 83 : Photographie de l’exposition de Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, lors de la 52^e Biennale de Venise, 2007.



Figure 84 : Chloé Delaume photographée par Sophie Calle, « L'alchimie du mail », in *Prenez soin de vous*, 2007.

La photographie de Delaume prise par Calle montre bien, au travers de la mise en scène et de la scénographie, l'importance du sort et de la sororité constitués par l'écriture et inversement l'importance de l'écriture constituée par ces deux instances. Manger les mots au travers d'un rituel performé ou d'une performance ritualisée¹ fait écho à tout un répertoire artistique². L'image reprend les codes d'une certaine tradition artistique, plus précisément des peintures religieuses, avec une lumière quasi divine tombant en diagonale de la gauche vers la droite (respectant donc les conventions d'atelier dans la peinture classique) et touchant comme avec grâce le personnage et la lettre qu'il s'apprête à consommer. Contraste radical entre, d'un côté cette lumière, la lettre et la peau et d'un autre, le noir des vêtements et des cheveux se fondant dans la partie de droite plongée dans l'obscurité. La composition de l'image est en courbe, l'inclinaison du bas à gauche vers le haut à droite où la ligne du canapé est poursuivie par la ligne du vêtement décolleté reproduite par le tracé des cheveux encerclant le visage. On observe également un jeu sur le reflet : la vitre comme miroir fait écho aux codes picturaux de la Renaissance, servant de révélateur tout en donnant de la profondeur au champ et en interrogeant par là même le processus artistique. Il en découle une image actualisée de la peinture religieuse avec une Chloé Delaume en Madone transformant la représentation de la Vierge à l'enfant en Sorcière à l'envoûtement. La performance revêt l'allure d'un acte « *psychomagique* » pour reprendre le terme de l'écrivain, cinéaste et médium Alejandro Jodorowsky³ dont Chloé Delaume⁴ n'ignore pas le travail, ou encore d'un geste « électrique » dans le sens accordé par l'essayiste Pacôme Thiellement⁵, à savoir d'une action poétique en lutte contre la magie noire.

Les actions delaumiennes, qu'elles soient littéraires (s'écrivant par l'autofiction), performanciennes (s'exprimant à travers la mise en scène corporelle) ou ritualisées (proches d'une pratique païenne) tendent toutes vers le même but : « Du réel effectuer une modification.

¹ Voir notamment Ophélie NAESSENS, « Artistes visuelles et sorcellerie : de la magie comme instrument créatif de lutte politique », dans *Dramatica*, n°1, *Images of Witchcraft : Theatre, Cinema, Visual and Performing Arts*, p.153-171. Voir Anne-Laure VERNET et Ophélie NAESSENS (dir.), *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, n° 19, *Le rituel dans l'art*, 2022.

² En ce qui concerne cette porosité des frontières entre la performance et le rituel, plusieurs artistes interrogent cette perméabilité des mondes profane et sacré en questionnant les transformations du rituel au virtuel par le moyen de la représentation artistique. Pensons, entre autres, à Joseph Beuys, Ana Mendieta, Marina Abramović, Gina Pane, Anna Halprin, Judith Chicago, l'actionnisme viennois, ou encore à Myriam Mihindou, Tatiana Karl Pez, Marion Laval-Jeantet, Aj Dirstein, Milady Renoir.

³ Alejandro JODOROWSKY, *Psychomagie, un art pour guérir*, film réalisé en 2019.

⁴ Relevons la participation de Jodorowsky et de Delaume à la 25^e édition de *L'Étrange Festival*, Forum des images, Paris, 2019.

⁵ Pacôme THIELLEMENT, *L'Homme électrique. Nerval et la vie*, Paris, Éditions MF, 2008.

[...] Imposer le temps interne à l'horloge du dehors. Agir, avoir une prise, forcer les événements. Assigner le réel à la fiction intime¹ ». L'écrivaine ajoute : « Le travail de Sophie Calle, à mes yeux, va en ce sens. Vie et œuvre se confondent, elle s'est faite l'héroïne d'aventures qui s'écrivent par-delà les supports confinés artistiques² ». La citation met en évidence le regard delaumien porté sur la démarche callienne, mais aussi, par un jeu de miroirs et de réflexion, une correspondance entre leurs deux démarches. En ce sens, cette consigne delaumienne (aux allures oulipiennes) s'applique autant au travail de Calle qu'à celui de l'écrivaine elle-même. En parlant de Calle, Delaume se révèle. Elle livre également cette proposition : « Je est une écriture ». On devine Rimbaud, à travers sa phrase « Je est un autre ». La proximité entre l'expression (le dire et l'écrire) et la magie est manifeste lorsque Delaume fait quelque chose pour les autres, et plus particulièrement ici en sororité puisque, de toute évidence, l'écrivaine apporte son soutien à Sophie Calle. Ce qui lui permet, dans le même mouvement d'allier féminisme et rituel païen.

VIII.2.2. Avec Camille Ducellier

En 2010, Delaume réalise une seconde performance liée au paganisme, pensée et mise en scène avec l'artiste plasticienne Camille Ducellier dans son court métrage *Sorcières, mes sœurs*³. Le titre réunit donc explicitement les dimensions sorcellaire et sororale. Le couple (Ducellier et Delaume entretenaient une relation amoureuse durant l'année où le tournage a eu lieu⁴) partage un intérêt pour l'alliance des figures de la sœur et de la sorcière.

VIII.2.2.1. De la sorcellerie entre sœurs

Le court métrage s'ouvre sur le portrait de l'écrivaine avant de présenter plusieurs personnes (des femmes, dont des femmes trans) liées de manières différentes à la magie et la sorcellerie. La caméra filme en gros plan : Chloé Delaume est statique, ses yeux sont clos et ne s'ouvrent qu'au moment où débute une narration par une voix off. Son visage fait face à

¹ Voir Chloé DELAUME, *La Règle du Je*, Paris, PUF, 2010, p. 73.

² *Ibid.*

³ Camille DUCELLIER (réalisatrice), *Sorcières, mes sœurs*, Le Fresnoy et Larsens production, 30min, 2010.

⁴ Le personnage de La Clef n'est autre que Camille Ducellier : « La Clef est brune, peau opaline, bouche rose. Elle expose son projet, un film documentaire, le mot sorcière, une discussion ». DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 31.

l'objectif, le dispositif brise le quatrième mur : Delaume soutient le regard hypothétique des spectateurs, qui deviennent acteurs du dispositif vidéo. L'expression de son visage oscille entre menace et désespoir. Le portrait vidéographique joue sur les codes de la photographie d'identité judiciaire. Sa bouche est close et, en voix off, elle lit une lettre adressée à l'évêque de Paris. Le dispositif lié aux dimensions religieuse (catholique) et carcérale réactualise la figure de la sorcière du temps des bûchers. Chloé incarne un personnage condamné à mort. La dimension tragique (l'imminence de la mort) est accentuée par une lumière blanche qui clignote de plus en plus vite et de plus en plus fort, éclairant le visage de la condamnée.

Le texte en voix off, énoncé par Chloé Delaume, est une lettre adressée à l'Évêque de Paris¹. Il débute comme suit : « Cher Monsieur l'Évêque de Paris » et se compose de six paragraphes s'achevant par l'épiphore : « Est-ce que ça fait de moi une sorcière ? ». L'écrivaine demande à être « radiée des fichiers de l'Église ». Elle raconte son histoire, rappelle le meurtre de sa mère par son père, revient sur son oncle Georges Ibrahim Abdallah et explique qu'elle s'est prostituée.

Chloé Delaume questionne la réappropriation de la figure sorcellaire comme moyen d'émancipation. Par la pratique de rituels, elle actualise ces gestes ancestraux dont l'ambition est curative. En effet, la performance est performative : en injectant de la fiction dans le réel, en utilisant la performance comme activateur de fiction, le rituel agit (qu'il soit d'ordre pratique, comme manger une lettre dans la performance destinée à Sophie Calle en vue de retourner le mal contre le destinataire, ou qu'il soit liturgique comme dans la performance pensée avec Camille Ducellier). Dire que la performance est performative c'est comprendre son dispositif scénique comme une expérience à part entière. Dès lors, la fiction n'est plus cantonnée au cadre esthétique, elle est génératrice de possibles. Le rituel acquiert donc une valeur performative, il fait exister ce qu'il met en scène, il fait exister la fiction au moment même où il est pratiqué. Dans le sillage de Nancy Murzilli, qui fusionne les pratiques fictionnelles et les pratiques divinatoires, les performances de Chloé Delaume insistent sur le caractère performatif des opérations fictionnelles. Elles sont conçues dans une optique politique et subversive. Les performances delaumiennes opèrent de la même manière que les fictions chez Murzilli : « comme les pratiques divinatoires [...] réforment le visible en donnant vie à ce qui est invisible ». Dès lors, elles n'appartiennent plus seulement au domaine artistique, mais investissent le champ du politique. Les fictions sont un moyen pour s'orienter, pour créer du devenir et du possible, tout comme les rituels.

¹ Voir la lettre en annexe.

Delaume révèle et accentue la porosité des frontières entre le réel et la fiction par le biais du langage qui agit comme un révélateur de fiction performative. La répétition, tout à la fois une figure de style et une incantation, lie la pratique poétique et la pratique magique. À travers la répétition, l'acte de langage accroît sa capacité performative. La répétition éloigne donc le langage de sa fonction référentielle et l'oriente vers le sujet énonciateur, mettant en valeur sa subjectivité, ses affects et son corps. La répétition, chez Chloé Delaume, n'est pas uniquement une figure de style parmi d'autres, elle constitue un type de discours :



Figure 85 : Chloé DELAUME dans Camille DUCÉLLIER (réalisatrice), *Sorcières mes sœurs*, Le Fresnoy (société de production), 2010.

VIII.2.2.2. La répétition : condition de la formule magique.

L'auto-répétition dans la prise de parole, orale et écrite, offre la possibilité aux signifiants de prendre corps. Comme l'exprime la linguiste Emmanuelle Prak-Derrington, « [=la répétition] est intimement liée à l'inscription du corps du sujet dans l'énonciation ; elle redéfinit la notion même de subjectivité¹ ». En l'occurrence, c'est parce que Delaume réitère l'interrogation « Est-ce que ça fait de moi une sorcière ? » que la question devient rhétorique et qu'elle se réalise en tant que figure sorcellaire. Alors que cette formulation en apparence innocente semble à première vue attendre une réponse négative, sa répétition fait germer

¹ Emmanuelle PRAK-DERRINGTON, « Introduction », *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021, <https://books.openedition.org/enseditions/16369>.

lentement, irrépressiblement et manifestement, l'idée que l'énonciatrice est effectivement une sorcière. La répétition performative, comme l'a étudié Emmanuelle Prak-Derrington, met en tension le verbal et le paraverbal (le mot et le geste) tout en soulignant la correspondance entre la performance, la performativité et l'incantation magique, fusion du dire et du faire.

La lettre de Delaume, adressée à l'évêque de Paris, recèle des dimensions litanique (le religieux), incantatoire (le sacré), fictionnelle (le littéraire). Pour la linguiste, « il existe une affinité élective entre répéter et performativité¹ ». La litanie et l'incantation appartiennent au champ de la parole rituelle qui s'incarne à travers son énonciation à voix haute. Delaume dit la phrase, la répète, le caractère matériel des mots est mis en évidence à travers les variations de voix, de tessiture, de rythme. C'est donc la répétition qui est performative. Dès lors, la répétition vocale se transforme en performance. La performance locutoire ouvre donc à la performativité. Répéter, c'est tout à la fois faire advenir, donner corps au langage et le transformer en acte. Comme l'exprime la linguiste, « elle [=la répétition] s'efforce de transformer la performance (faire verbal) en performativité (faire être)² ».

La litanie est une forme de prière récitée à l'occasion de moments particuliers et solennels. Dans le cas de la performance de Chloé Delaume, elle induit l'idée du dernier jour de la condamnée. L'épiphore rhétorique architecture le texte delaumien et permet sa mémorisation. Le rythme semble pouvoir se poursuivre indéfiniment. Parce que la phrase est répétée, elle est mémorisée, comme un mantra. L'épiphore rhétorique participe à une forme d'envoûtement et confère au discours un effet incantatoire. Pour la linguiste, « la répétition unit de manière primitive performance et performativité³ ». Comme elle le démontre, la litanie a partie liée à la mise en scène, et la répétition structure le cadre scénographique de l'amplification de l'énonciation. La performance delaumienne est donc une scène rituelle : la répétition litanique permet à Chloé Delaume d'effectuer un rituel verbal, de jouer avec la liminalité de la performance et du cérémoniel, en la faisant passer d'un personnage de condamnée à celui d'une sorcière échappant à sa condamnation et retournant le châtiment contre les personnes et instances l'ayant condamnée. L'expression « une sorcière » porte le signe de l'inclusion et de la répétition (Chloé est une sorcière parmi d'autres), son énoncé litanique manifeste un sentiment de solidarité à l'égard des femmes qui ont subi la chasse aux sorcières et plus généralement de la communauté des femmes.

¹ Emmanuelle PRAK-DERRINGTON, « De l'incarnation dans l'énonciation », *op. cit.*, p. 187-197.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Le recours au registre épistolaire, à la lettre, dans les deux performances étudiées, inviterait à penser une dimension fantastique révélant un « processus conjoint de littérarité et de littéralité, de matérialité et de spectralité¹ ». Le chercheur Philippe Met qualifie cette alliance de *lettralité*. Le néologisme rend compte de différents traits caractéristiques propres aux lettres fantastiques, que nous retrouvons dans le travail delaumien. Met perçoit, dans le registre épistolaire, une tonalité proprement spectrale. Lire des lettres, c'est participer à l'activité fantasmagorique. Les écrire (que ce soit pour Sophie Calle ou Camille Ducellier) puis les performer, c'est se référer à la *visio malefica*, c'est-à-dire invoquer les spectres.

VIII.2.3. Sorcellerie épistolaire

L'expression « sorcellerie épistolaire » apparaît dans la correspondance échangée entre Frantz Kafka et Milena Jesenská² (avril 1920 - novembre 1923). Nous l'employons ici comme catégorie générique permettant de qualifier certaines performances delaumiennes en lien avec une dimension magique et qui reproduisent la dimension surnaturelle qu'invoque Kafka dans sa correspondance : « apparaissent dans les lettres, comme en crescendo, fantômes, ange de la mort, spectres, lecture du “Diable au foyer”, philtre inquiétant, anneau magique, alchimie...³ ». Voyons comment Chloé Delaume produit de la « sorcellerie épistolaire » lorsqu'elle élabore un univers à l'esthétique fantasmagorique.

VIII.2.3.1. Lettre spectrale

Philippe Met définit la *lettralité* comme :

une mise en abyme, donc, d'une circulation de l'illisible (du non-lu) et, tout aussi bien, de l'invisible (des revenants), selon l'équation tacitement posée par la narration : “*voir des fantômes = voir des lettres*”, que, d'évidence, il importe de prolonger par : = lire = écrire (ou, pour parodier les tours de force lipogrammatiques de Perec : disparition = revenantes).⁴

¹ Philippe MET, « Introduction. De la “lettralité” : fantastique de la lettre et lettre du fantastique », dans *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Édition Presses universitaires du Septentrion, 2009.

² Voir Frantz KAFKA, *Lettres à Milena*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 279.

³ Francine AKNIN, « Les lettres à Milena : tissages “magiques” », in *Figures de la psychanalyse*, n° 16, 2007, p. 39-57.

⁴ *Ibid.*

Delaume combine donc hantise, lecture et écriture à l'aide du topos du double. En effet, la lettralité invoque ce qui reste, ce qui se transforme en fantôme. La performance dédiée à Sophie Calle contient une mise en abyme épistolaire : Delaume parodie la lettre de Grégoire Bouillier à l'aide d'une nouvelle lettre qu'elle adresse à Sophie Calle. Nous pouvons ici reprendre à notre compte l'analyse de Met sur la lettralité fantastique :

Le procédé d'emboîtement épistolaire ne fait pas, en effet, qu'appuyer la mise en abyme du jeu de cache-cache ou de (dé)voilement [...] mais qui, d'évidence, tend à se teinter de nuances de plus en plus morbides. À croire qu'il s'agirait plutôt d'un principe de *cache-mort*, axé sur la répétition et la différence, la correspondance et le décalage... Il ne fait pas non plus que conduire à une injonction expresse aux allures de *noli me legere* ne demandant qu'à être transgressée [...].¹

Les deux performances delaumiennes possèdent, on le voit, les caractéristiques qu'attribue Met à la lettralité fantastique : « Oscillation entre excès et manque, adéquation et dissonance, multiplicité et illisibilité ; emboîtement et mise en abyme ; investissement mortifère² ».

En ayant effectué le relevé des lettres qui apparaissent dans les ouvrages delaumiens, nous concluons que le recours à la dimension épistolaire est systématiquement et intimement lié à l'absence et au fantastique. Nous trouvons la présence de lettres dans cinq ouvrages : cinq lettres dans *Certainement pas*, une lettre dans *J'habite dans la télévision*, une lettre dans *La Dernière Fille avant la guerre*, deux lettres au sein de *Dans ma maison sous terre*, ainsi que tout un « dossier épistolaire » de dix-huit pages dans *Les Sorcières de la République*.

Reprenant à Delaume l'interrogation « qui écrit à qui ? », nous pouvons établir une typologie. Nous discernons quatre catégories : premièrement, les lettres de « La Narratrice Omnisciente » s'adressant aux lecteurs (deux dans *Certainement pas*). Deuxièmement, les lettres des personnages d'un roman s'adressant à d'autres personnages du même roman (deux dans *Certainement pas*), et le « dossier épistolaire » (constitué d'échanges de mails dans *Les Sorcières de la République*). Troisièmement, la lettre d'un personnage d'un autre roman s'adressant à « La Narratrice Omnisciente » (une dans *Certainement pas*). Quatrièmement, les lettres écrites par Chloé Delaume regroupées avec celles lui étant adressées (une dans *J'habite dans la télévision* où Delaume écrit à Deleuze, deux au sein de *Dans ma maison sous terre* dont la première est adressée à « Madame la Mort » et la seconde à la famille de Chloé Delaume, enfin une lettre d'un personnage s'adressant à Chloé Delaume en tant qu'auteure dans *La Dernière Fille avant la guerre*). L'intérêt de la forme épistolaire est de créer un espace de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

confiance – réel ou fictif – dans lequel le lecteur s’identifie aussi bien au destinataire qu’au destinataire. En ce sens, à travers l’épistolaire s’efface la frontière entre le fictif et le réel. Les œuvres de Delaume renouvellent la tradition épistolaire sur un mode succinct et dynamique. L’apparition des lettres vise à construire un lien esthétique avec le lecteur, selon un modèle d’interaction dialogique et polyphonique¹. Ainsi le recours au registre épistolaire représente une stratégie de l’interactivité au sein de l’autofiction.

VIII.2.3.2. *Némésis*

Analysons maintenant plus avant les quatre types de lettres. Premièrement, les lettres de « La Narratrice Omnisciente », présentes dans *Certainement pas*, bousculent les codes littéraires. Delaume joue avec la taxinomie propre à la littérature. Elle fait notamment du narrateur l’un des personnages, ce qui a pour effet de créer de la méta-textualité et de la métafiction. L’insertion des lettres de « La Narratrice Omnisciente » est un moyen de rendre visible la fonction du narrateur, de lui faire prendre la place centrale dans le récit (« La Narratrice Omnisciente » devient une véritable identité). L’épistolaire dans ce cas adopte un rôle méta-littéraire. Deuxièmement, les lettres des personnages d’un roman s’adressant à d’autres personnages du même roman participent au déroulement de la narration. On reste dans le cadre du récit où la lettre fictive garde sa valeur de lettre fictive. Troisièmement, la lettre de personnages présents dans un autre roman ressurgissant et s’adressant à « La Narratrice Omnisciente » participe de l’intertextualité interne de l’œuvre delaumienne. La dimension méta-littéraire s’additionne à celle de l’autofiction puisque qu’il s’agit d’auto-citation. Enfin, les lettres *de* Chloé Delaume, écrites en son nom, et les lettres *pour* Chloé Delaume, lui étant destinées, participent du processus d’autofictionnalisation, accentuant une fois encore la porosité des frontières entre le réel et le fictif.

L’œuvre delaumienne, qui se caractérise par sa dimension de méta-littérature, confère donc au registre épistolaire un rôle incontournable. L’épistolaire est ici compris dans un sens large puisque que nous y incluons, selon les mots de Delaume elle-même, le « dossier épistolaire » regroupant un échange de courriels. À ce propos, nous avons écrit aux personnages, à « Artemis » sur son adresse « artemis.delolympe@gmail.com » ainsi qu’à « JC » sur son adresse également indiquée dans l’ouvrage *Les Sorcières de la République*, « jesus-christ.superstar@royaumedescieux.org ». L’adresse de JC est une invention : le nom de domaine « royaumedescieux.org » n’existe pas, nous ne pourrions pas établir de

¹ Voir notamment Mikhaïl BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

correspondance. En revanche celle d'Artemis fonctionne, les courriels que nous lui avons adressés ont « bien été envoyés » comme le stipule notre messagerie, peut-être que par la suite nous engagerons un échange épistolaire : il y a un débordement dans le réel. Cette correspondance en attente, et que nous espérons, relève de la métafiction pure : la réflexivité est mise en œuvre dans le but de fabriquer de la fiction. La fiction se réfléchit donc elle-même, elle engendre de la fiction et déborde de son cadre initial. Les références de Delaume sont un mélange des techniques issues de l'Oulipo, de la performance, du happening et de l'art conceptuel, considérant le geste et les procédures comme des constituants à part entière de l'œuvre. En 2015-2016, lorsqu'elle écrivait *Les Sorcières de la République*, peut-être a-t-elle sciemment créé la possibilité d'une correspondance avec des lecteurs curieux en donnant vie par le biais du numérique à l'un de ses personnages de roman. En ce sens, formaliser ses gestes en amont, afficher leur artificialité, c'est revendiquer leur « *artacité* » (c'est-à-dire leur caractère artistique).

Avec la quatrième catégorie, Delaume renforce les caractéristiques autofictionnelles de son œuvre. L'équation auteur = narrateur = personnage (condition indispensable à l'autofiction) s'y applique. Il ne s'agit pas pour l'autrice d'un refus de l'esthétisation au profit du véridique. Ce sont bel et bien une esthétique et une stylisation des codes de l'archive qui sont mises en place et cultivées. Ainsi, la lettre à Madame La Mort lui demandant de venir « faucher mamie Suzanne » utilise les codes d'une lettre d'enfant rédigeant ses vœux au Père Noël. C'est un travail d'écriture en tant que *dispositif*¹ qui est fourni par l'autrice, puisque le fond et la forme sont tous deux centraux dans l'ouvrage. L'authenticité revendiquée lorsque Delaume introduit une lettre adressée à sa famille participe du processus d'autofiction. Le lecteur est invité, entraîné à se demander quelle est la part de réel, quelle est la part de fiction, et jusqu'où Delaume a réellement livré une lettre d'adieu, une lettre de « condoléances » (comme l'indique le titre) aux « membres de sa famille » ou, plus encore, si son entreprise autofictive n'a pas pour but de s'adresser en premier lieu à sa famille.

Dès lors, une hypothèse serait que l'entreprise autofictionnelle de Chloé Delaume est de s'adresser aux membres de sa famille. À la question que nous nous sommes posée lors de la lecture de ses premiers ouvrages *pour qui écrit Chloé Delaume ?*, nous répondons que ses ouvrages peuvent être compris comme un cheval de Troie : ils sont des adresses personnelles indirectes à destination de sa famille avec qui les ponts sont coupés, un moyen de continuer

¹ Le terme « dispositif » est à entendre dans un sens delaumien, proche d'une mise en scène, et non dans le sens que lui a attribué Giorgio Agamben, c'est-à-dire en relation avec la notion de pouvoir.

(malgré tout) un lien (même s'il est entretenu à travers une Némésis), d'exprimer des choses et de les affirmer. Delaume nous a confié¹ : « lorsque l'oralité ne peut se faire les écrits, eux, demeurent ». Ce qui expliquerait qu'elle n'ait jamais voulu, comme elle le dit dans divers entretiens, écrire pour un public, pour des lecteurs. En revanche, depuis que l'autrice s'est tournée vers le roman, à partir de 2020 (avec *Le Cœur synthétique*), son adresse a changé : elle reconnaît écrire maintenant pour un public et un lectorat, chose qu'elle ne pratiquait pas jusque-là².

En ce qui concerne les deux lettres de Chloé Delaume écrites par elle-même et présentes dans *Certainement pas*, elles jouent sur une dialectique paradoxale, entre l'émission des souhaits d'un enfant et la dimension testamentaire de la rédaction de dernières volontés. Chez Delaume se trouve réinterrogée la proximité de l'art et du jeu. Les protocoles adoptés par l'écrivaine introduisent de l'ironie et de l'humour, par exemple l'intrusion des lettres de La Narratrice Omnisciente brisant la linéarité du récit. Les pratiques ludiques de Delaume amènent le lecteur à interagir avec elle. On pourrait parler d'un effet secondaire, c'est-à-dire d'un geste des lecteurs qui n'est pas « obtenu par la volonté et de manière calculée³ » par Delaume mais accessible par le détournement qu'ils peuvent être amenés à faire de ses ouvrages. La dimension ludique permet un rapprochement de la démarche de Delaume avec celle des situationnistes, dont la volonté était de redonner à l'existence sa part d'imprévu en cherchant à restaurer la capacité du sujet à participer à la « transformation du réel⁴ », à ne plus être spectateurs des événements, mais acteurs. On peut donc considérer que Delaume propose une mise en scène de la capacité de chacun à réinventer son quotidien. En ce sens, le jeu – comme l'art – constitue, selon Winnicott, une « aire intermédiaire qui se situe entre le subjectif et l'objectivement perçu⁵ », c'est-à-dire qu'il constitue une transition, voire un sas entre le réel et le fictif.

Les gestes de Delaume – pensons aux lettres signées de son nom – sont présentés sur un mode narratif. L'ensemble de ses actions se trouve placé sous le signe du romanesque. Par le jeu de cette ambivalence constante entre personne et personnage, Delaume insuffle au sein de son existence un pouvoir fictionnel. Parce que la frontière entre sa vie et ses romans est poreuse, ses gestes s'inscrivent dans une forme de narrativité. Tout comme Kafka, Delaume met en place

¹ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

² *Ibid.*

³ John ELSTER, *Le Laboureur et ses enfants, Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 33.

⁴ Guy DEBORD, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste* n°6, août 1961, p. 22, repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Arthème, 1997, p. 220.

⁵ Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité, L'Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1993, p. 9.

une « sorcellerie épistolaire » rendant compte du « commerce avec des fantômes¹ », attestant de l'absence tout autant du destinataire et de la destinatrice que du/de la destinataire des lettres. Par sa relation épistolaire, Delaume se fait *l'être* (lettre) qui tue² en rendant la performance littéraire performative.

VIII.2.4. Incantations : Le Parti du Cercle

Les incantations sont des formules magiques récitées accompagnant la réalisation d'un acte surnaturel. Elles traversent les œuvres delaumiennes alliant systématiquement les dimensions sorcellaire et sororale. Un exemple de scène incantatoire est fourni dans *Le Cœur synthétique* : « Salon de Judith. Le tapis est tiré, le pentacle apparent, le chaudron trône au centre. Adélaïde, Judith, Bérangère, Hermeline et Clotilde en tenue de cérémonie³ ». Les amies sont réunies afin d'invoquer les déesses pour qu'Adélaïde puisse enfin rencontrer l'amour. Le mantra qu'elles récitent est calqué sur celui qui rythme *Les Sorcières de la République* : « L'Eau est à l'Ouest, L'Air est à l'Est, La Terre au Nord, Le Feu au Sud⁴ ». Dans les cérémonies païennes, les quatre points cardinaux se rapportent aux éléments et sont systématiquement répartis de la sorte. Ce rituel constitue le point de départ, après que les sorcières se sont réunies en cercle magique (une référence à la wicca), pour invoquer l'aide de gardien·nes lors d'une cérémonie. Delaume ne fait pas seulement œuvre esthétique (romanesque, théâtrale, spectaculaire, scénique), mais également spirituelle : en s'inspirant des pratiques sorcellaires, ce sont aussi ses propres usages et techniques qu'elle met en scène. Dès lors, et comme nous allons le voir, la performance est bien performative chez Chloé Delaume.

VIII.2.4.1. Faire de la magie contre le patriarcat

« Le Parti du Cercle » émerge en 2011, lors de la résidence de Chloé Delaume à la Villa Médicis. D'abord conçu comme une performance participative, l'expression revient dans *Les Sorcières de la République* (dont l'année de publication, rappelons-le, est 2016). « Le Parti du Cercle » relève donc d'une esthétique active, partagée entre performances et roman, durant six

¹ Franz KAFKA, *Lettres à Milena*, *op. cit.*, p. 266.

² Allusion à la formule de Saint Paul : « La lettre tue mais l'Esprit vivifie ».

³ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, *op. cit.*, p. 115.

⁴ Voir *Le Cœur synthétique* page 125 et voir *Les Sorcières de la République* (à travers tout l'ouvrage, par exemple page 51).

années. Les séances de « Verbothérapie » prennent le relais du « Parti du Cercle ». Les séances se dérouleront de 2018 à 2020. Alors que le « Parti du Cercle » s’inscrit en premier lieu dans l’espace scénique avant d’investir l’espace du roman, les séances de « Verbothérapie » trouvent leur origine dans le roman avant de se matérialiser sur scène.

Contrairement à ce qu’annonce Chloé Delaume sur son site¹ : son travail « autour des sorcières, des légendes patriarcales, de celles de Lilith, des figures féministes, des cultes païens, des vrais grimoires et de la magie politique » ne débute pas en 2011 et ne s’achève pas en 2016. La mise en scène d’un esthétisme sorcellaire à l’occasion de performances débute avec les premières performances de l’auteurice : en 1999, lors de la soirée *Poetics* à l’Hôtel de Sully (à Paris), Chloé Delaume performe à propos du « Bito-Extracteur » (extrait des *Mouffettes d’Atropos*). De même, en 2000, l’écrivaine met en scène avec la musicienne Dorine_Muraille « Les Déesses du ressort ». Il y eut également les performances associées à *La nuit je suis Buffy Summers* représentées à la galerie Mycroft (à Paris) en 2007-2008. La dimension féministe (anti-patriarcale), le fait de monter une pièce pour contrer les fictions sexistes et le fait d’attribuer au performatif une charge magique sont présents dès les origines de la création delaumienne².

De même, 2016 ne marque pas la fin de ce travail artistico-politique. En 2023, Chloé Delaume crée la performance « Lilith en son histoire », une performance visant à refaire Histoire de façon féministe, sororale et sorcellaire. Cette performance semble prendre sa source dans les cycles du « Parti du Cercle » et de *Corpus Simsi*, si l’on songe aux thèmes musicaux et aux performances scéniques « Water Lilith » (2003-2004). La même année, Chloé Delaume développe le nouveau cycle « Lilith & Cie » lié à la mythologie, qui se déroule sur 2023 et 2024³. Néanmoins, si « Le Parti du Cercle » peut être considéré comme le cycle paradigmatique du travail delaumien, alliant sorcellerie, mythologie, féminisme, sororité et magie politique, il ne doit pas être situé à une période au cours de laquelle ces thèmes auraient été mis en scène.

¹ 2011-2016 : Chloé Delaume amorce un très long travail autour « des sorcières, des légendes patriarcales, de celle de Lilith, des figures féministes, des cultes païens, des vrais grimoires et de la magie politique ». Chloé DELAUME, site internet, onglet « performances », https://chloedelaume.net/?page_id=3041.

² Voir Eugénie PERON-DOUTE, « Chloé Delaume s’entretient avec Eugénie Péron-Douté : Performer le texte », *op. cit.*

³ Voir le site internet de l’écrivaine qui indique le calendrier des thèmes des ateliers d’écriture, de leur restitution et des performances en lien portant chacune le nom d’une figure mythologique, à commencer par « Médée » : https://chloedelaume.net/?page_id=4547.

« Le Parti du Cercle » n'est effectivement pas indépendant du travail de l'auteure, il s'origine dans la performance « Waterlilith », conçue en 2011, trouvant elle-même sa source dans le cycle de *Corpus Simsi* :

[...] nous en venons à une performance qui préfigure *Le Parti du Cercle*. Dès l'hiver 2011, j'ai une performance qui s'appelle *Waterlilith* avec Sophie Couronne que je fais tourner cette année-là au centre Pompidou, au festival Manifesten et au Centre Montevideo. C'est *Messalina, dicit* avec Gilbert Nouno au festival Actoral et le personnage de La Sybille qui se développera pendant les performances du *Parti du Cercle* et se retrouvera dans l'ouvrage *Les Sorcières de la République*. Viendra le moment où je partirai à La Villa Médicis en résidence : *Le Parti du Cercle* émergera et donnera lieu, en 2016, aux *Sorcières de la République*.¹

Dès lors, le travail de Chloé Delaume est à lire comme un grand continuum dans lequel tout se répond (songeons notamment à son cycle intitulé « Lilith & Cie »). Alors que certaines performances, comme « J'habite dans la télévision », visaient à déstabiliser le public en provoquant une agression sonore, celles du « Parti du Cercle » ambitionnent d'être « dans l'embrassement, dans la guérison collective² ». La dimension de *care* ici présente permet de réunir dans un même mouvement les courants de pensées féministes et la sorcellerie. Dès lors, « la performance naît dans le politique³ ».

Le cycle de performances « Le Parti du Cercle » est donc le troisième de l'écrivaine (il vient après ceux de « Corpus Simsi » et de « J'habite dans la télévision »⁴). Les performances étaient marquées par un engagement visuel fort :



¹ Entretien « Chloé DELAUME s'entretient avec Eugénie PERON-DOUTE : Performer le texte », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Nous écrivons les cycles de performances entre guillemets et non en italiques, afin de les distinguer des ouvrages éponymes.



Figure 86 : Ensemble de photographies issues du site internet de l'artiste chloedelaume.net. Chloé Delaume lors de la première performance du Parti du Cercle à la Villa Médicis, 2011.

Chloé Delaume explique :

Sur la forme, nous étions dans une performance au sens spectaculaire du terme. Le propos était de faire de la magie dans un espace anti-patriarcal et public. Il s'agissait d'utiliser publiquement le droit de blasphème par une déconstruction (et non par des insultes), en invoquant des divinités femelles. Dans le même temps, *Le Parti du Cercle* était une sorte d'étude sociologique puisque des questions étaient posées au public, auxquelles il répondait par écrit. D'ailleurs, j'ai longtemps gardé les papiers, je les ai un peu utilisés dans *Les Sorcières de la République* lorsque j'écrivais que la Sibylle faisait des récoltes. Les participant.e.s pouvaient me confier le mot dont ils voulaient se libérer et l'on performait ensuite un rituel de désenvoûtement. Avec le temps, les intentions étaient de plus en plus bienveillantes.¹

Et en effet, l'on retrouve certaines des intentions présentes dans *Les Sorcières de la République* :

¹ Eugénie PERON-DOUTE, « Entretien avec Chloé Delaume », *Revue du soi-r*, op. cit.

Des paniers, des boîtes, des jattes où déposer leur vœu le plus cher, durant plus de deux ans à faire la VRP pour le Parti du Cercle, si vous saviez ce que j'ai pu déprimer, la nuit, dans ma chambre d'hôtel, en tailleur sur mon lit, à déplier ces petits papiers sur la couette cotonneuse, à dépouiller ces mêmes demandes, toutes minuscules, vies essouffées. Que Bastien me revienne – Que mon fils réussisse – Un monde meilleur – Je demande que mon père atteint d'un cancer au stade terminal guérisse – La paix et l'harmonie sur terre – Que mon crédit bancaire soit accepté et qu'aux yeux des huissiers je devienne invisible – Amour & Joie pour tous – Réussir ma vie – Savoir pourquoi j'ai mal – Une famille et un CDI avant mes 35 ans – Accéder à la propriété – Savoir pourquoi j'ai peur – Que quelqu'un m'aime vraiment [...].¹

Lors des performances du « Parti du Cercle », Delaume incarnait la Sibylle, le personnage que l'on retrouve dans le roman, l'alter égo de l'écrivaine. Dès lors, malgré le fait que l'ouvrage *Les Sorcières de la République* appartienne au registre de la science-fiction (ou plus exactement de l'anticipation), c'est également, et peut-être même avant tout, un ouvrage d'autofiction : *Les Sorcières de la République* met en narration Delaume incarnant le personnage de la Sibylle lors de ses performances littéraires ritualisées².

Le sort de sororité résume toute l'entreprise du « Parti du Cercle ». Par les performances et l'ouvrage *Les Sorcières de la République*, Delaume entend créer des *cercles*, des moments

¹ DELAUME, *Les Sorcières de la République*, op. cit., p. 250-251.

² Ce cycle de performances delaumiennes, débuté en 2011, trouve un écho dans le travail de performances de l'artiste et enseignante-chercheuse Anne Creissels. Lors de la soirée du 8 mars 2011, qui avait lieu au Mac Val et qui donna également lieu à une émission radiophonique avec des entretiens croisés (voir le lien : <https://www.otoradio.com/centenaire-de-la-journee-de-la-femme-1910-2010/>), Chloé Delaume réalisa une performance intitulée *Striga Strigae (sorcière)* qui s'inscrivait dans son cycle « Magie et politique » dans lequel « Le Parti du Cercle » prenait place. Dans le cadre de cette émission radiophonique, Anne Creissels, offrit une conférence à l'occasion de la sortie de son ouvrage *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*. Comme l'explique le chercheur en arts Vangelis Athanassopoulos, « Anne Creissels s'intéresse à la prise de parole féminine et à son potentiel de résistance ». Son travail, axé « sur la ritualisation du savoir et informé par les études de genre s'appuie sur le travail de Françoise Janicot, Kapwani Kiwanga, Louise Hervé et Chloé Maillet, entre autres artistes, pour donner une lecture de la conférence-performance en tant que “contre-performance” : espace critique de déplacement des identités et lieu intermédiaire de renégociation des limites entre le symbolique et le réel ». (Voir Vangelis ATHANASSOPOULOS (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2018). De plus, en 2015, Anne Creissels crée la conférence-performance *La Délivrance des Sibylles* (20min). En 2018, lors de la présentation d'un extrait de quelques minutes de cette performance, elle écrit : « Cet extrait consiste en la retranscription écrite d'un texte enregistré, en partie coupé et altéré par les parasites de la bande son, évoquant une archive ancienne, où il est question de la théorie lacanienne sur la jouissance féminine : “Pour Lacan, l'autre du langage, l'au-delà du langage, l'Inconscient du langage est du côté du féminin. La position d'ignorance de la femme (qui n'est pas, ou pas-toute), est aussi une position d'exclusion (du langage) qui permet une critique du savoir-même et l'accès à la jouissance, à l'existence”. Le geste professoral, sur ce *paperboard* corporel, à l'aveugle, se fait écriture cryptée. À l'endroit où le texte accroche, le marqueur insiste, macule et transperce le papier, semblant affecter le corps qui en constitue le support. Le geste mécanique devient lancinant et fait écho à la violence d'un langage excluant en même temps qu'il constitue une forme de résistance aux assignations, par l'écriture de soi ». (Anne CREISSELS, site officiel, <http://compagnieaplustb.blogspot.com/>). Avec Chloé Delaume et Anne Creissels, la Sibylle devient donc une figure politique, féministe à travers laquelle il est possible de s'écrire, d'exprimer ses revendications et de faire exister son Je.

d'entraide entre femmes : « Promouvoir, soutenir et transmettre des pratiques et savoirs féministes ancestraux, tout en contribuant à leur modernisation effective et à la défense de leur patrimoine¹ ». Donc, au-delà du spectacle, de la représentation, la performance a une visée performative chez Chloé Delaume : « L'objectif, c'est d'utiliser la puissance de la langue pour se réappropriier sa capacité d'action. Modifier le réel par les mots, au-delà du Dire, c'est faire, donc du performatif² ». Écrire sur la sororité, la faire exister le temps d'un instant sur une scène, c'est envisager sa persistance et propagation au quotidien.

Lorsque Chloé Delaume fait dire à la Sibylle, dans *Les Sorcières de la République* : « je passais pour une jeune artiste contemporaine émergente qui pratiquait l'autofiction collective dans des espaces culturels agréés », on suppose que ces propos s'appliquent à elle-même. En effet, il semblerait que Chloé Delaume se fasse *passer pour*, c'est-à-dire qu'il y ait un camouflage de ses intentions. Nous pensons que Chloé Delaume n'est pas seulement une écrivaine-artiste dont le travail de création se situe à l'intersection de divers médias. À la pluralité d'identités foisonnant à travers son œuvre s'ajoute également celle de sorcière politique.

VIII.2.4.2. Décorporalisation

Il y a à l'œuvre, dans le travail de performance delaumien, une décorporalisation. En effet, ses performances ne mettent que très peu son corps en jeu. Nous sommes loin des performances artistiques jouant avec les limites du corps de l'artiste. En revanche, Chloé Delaume est présente, manifestement par la voix, au milieu d'une scénographie complexe³.

¹ *Ibid.*, p. 238.

² *Ibid.*, p. 248.

³ Les scénographies delaumiennes jouent sur une ambiguïté générale, propre à la scénographie, que Claire Lahuerta définit comme « oscillant entre deux champs » à savoir « la scène théâtrale et le lieu de l'œuvre ». Dès lors, « la notion d'«écriture de plateau» (Tackels 2001) pourrait alors littéralement s'appliquer ici, dans le sens d'écrire la scène, plastiquement, graphiquement, de l'architecturer mais au-delà du bâtiment ou même du bâti, dans la praxis de sa propre composition ». Autrement dit, les spectateurs œuvrent en s'engageant dans la performance qui se double alors d'une « expérience esthétique nouvelle », une expérience dans laquelle le spectateur vivra la relation à l'œuvre et à sa mise en espace. De ce fait, « la scénographie «plasticienne» serait à penser sous l'éclairage qu'en a donné Dominique Baqué au sujet de la photographie, dans un ouvrage éponyme en 1998, c'est-à-dire celle «qui ne s'inscrit pas dans une histoire supposée pure et autonome du médium mais, tout au contraire, vient croiser les arts plastiques, participant ainsi de l'hybridation généralisée des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de production». Les arts plastiques en effet répondent de plus en plus pertinemment à la demande d'anti-conformisme des publics, aux besoins d'extrême, au désir d'évasion. Les œuvres ne sont plus seulement présentées, mais souvent réellement mises en scène, dans un cadre qui lui-même fait œuvre, de sorte que le spectateur se trouve pleinement immergé dans une proposition environnementale, quand bien même la pièce n'est pas une installation. » (Claire LAHUERTA, « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°18, *L'œuvre en scène, ou ce que*

Comme Anaïs Guilet l'écrit, « il s'agit, dans les performances de Chloé Delaume, de mettre en scène un personnage de fiction joué par l'auteure qui, comme elle aime à le répéter, est de toute façon déjà un personnage de fiction¹ ». En tant que Sibylle, Chloé Delaume est un signe, elle est porteuse de signification, et la performance lui permet d'instaurer une distance avec le réel pour produire de la représentation. Cependant :

Selon Marvin Carlson, « au sein de l'espace de jeu, la performeuse n'est pas elle-même (du fait de l'illusion de la représentation) mais elle n'est aussi pas elle-même (du fait que ceci appartient au réel). La performeuse comme le public opèrent dans un monde de double conscience² ». Ainsi, la mise en scène de soi, à travers la performance, poursuit la démarche autofictionnelle de l'auteure³.

Dès lors, les performances delaumiennes interrogent une difficulté du corps. Par ailleurs, l'écrivaine nous confiera : « je n'interviens pas quand le corps est présent, c'est ma limite, la base : pas de corps⁴ ». Cette phrase, bien que surprenante au vu du travail de l'écrivaine plaçant pourtant l'organicité au centre de ses intérêts, témoigne de sa propre décorporalisation. Delaume parle *du* corps et non de *son* corps. Il y a donc une négation du corps, voire une double négation du corps : à la fois de Nathalie Dalain et de Chloé Delaume.

En ce sens, contrairement à ce qui se produit au théâtre, les costumes et les décors ne sont pas là pour intensifier la présence corporelle mais au contraire pour la dissoudre. En effet, les performances delaumiennes adoptent toutes le même dispositif malgré les scénographies : une posture figée. Ce sont donc sa voix et son écriture qui se situent au centre de ses performances littéraires. Comme le remarque Anaïs Guilet : « L'espace scénique occupé par l'auteure est minime : le corps cède ainsi l'initiative aux mots, à leur lecture⁵ ». Et puisque les performances sont rythmées par la voix et la diction, elles renforcent leur potentiel incantatoire : « Le corps de Delaume est un corps possédé, elle le déclare pendant la performance : « Ce corps est un médium, le verbe le pénètre comme les identités. Ce corps est un médium⁶ » ».

l'art doit à la scénographie, 2010, p. 13-19.) En outre, nous pensons que le travail de performance de Chloé Delaume est plus proche de la création plastique que littéraire. Les scénographies delaumiennes interrogent l'œuvre et inversement l'œuvre questionne la scénographie. Dans le sillage de Claire Lahuerta, nous pensons que la scénographie plasticienne (dans laquelle s'inscrit Chloé Delaume) « relève [...] d'un dispositif capable de réactiver – ou d'activer – le lieu comme œuvre, mais aussi comme événement » (*ibid.*).

¹ Anaïs GUILLET, « Donner corps à la fiction : les performances littéraires de Chloé Delaume », *op. cit.*

² Carlson MARVIN, *Performance: A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 49.

³ Anaïs GUILLET, « Donner corps à la fiction », *op. cit.*

⁴ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

⁵ Anaïs GUILLET, « Donner corps à la fiction », *op. cit.* Relevons la reprise, que fait Anaïs Guilet, de la citation de Mallarmé.

⁶ *Ibid.*

Parce que le sort de la sororité n'est pas simplement un geste de performance et d'un instant, et parce que Delaume entend le faire passer de la fiction au réel, notre hypothèse est que le corps de Chloé Delaume est politique. Ainsi, le sort de la sororité, elle le crée, l'induit, le diffuse et le propage sur scène, dans ses livres et surtout dans le réel, dans son quotidien. Faire advenir la sororité, partout, tout le temps et, finalement, comme par magie, c'est là que réside le cœur de l'entreprise delaumienne. En ce sens, son corps est une médiatisation de la sororité.

*

Les performances de Chloé Delaume ensorcellent les participantes en les initiant à la sorcellerie et à la sororité en un même mouvement, en créant, par des (représentations de) sabbats détournés et réactualisés, des moments de collectivité féministe. En faisant du paganisme une esthétique et une éthique de vie, Delaume professe la sororité. L'artiste-performatrice se représente en puissance surnaturelle et se fait personnage mystique et mythologique – la treizième Sybille – jouant avec les représentations idéologiques, religieuses et ésotériques, offrant la possibilité d'une multitude d'interprétations, allant de celle de l'absence du nom (dans le tarot de Marseille la treizième carte est l'Arcane sans nom) à celle de la bénédiction d'un renouveau, en passant par celle d'une attaque du monothéisme (en référence à la Dernière Cène).

Maintenant, nous allons questionner le lien sororal qui s'est installé entre l'écrivaine et nous durant les derniers temps de notre recherche et qui prouve par là même que la sororité chez Chloé Delaume n'est pas qu'une question théorique et un sujet artistique et littéraire mais qu'elle se pratique au quotidien. Parce que nous avons joué le jeu d'entendre la demande de Chloé Delaume dans *Une Femme avec personne dedans* qui invite ses lectrices à s'écrire elles-mêmes, nous nous proposons de poursuivre sa conjuration en enrichissant notre étude d'une mise en abyme et d'une méta-réflexivité sur l'autofiction. Ainsi, nous allons voir comment la sororité delaumienne amène à l'écriture et, dès lors, comment notre lien sororal nous a conduit à nous écrire, car selon les préceptes delaumiens :

[...] c'est à vous de décider, c'est à vous de finir. Il existe des rituels de magie très puissante, la magie blanche aussi peut être pratiquée. Au commencement était, ne l'oubliez jamais, vous qui êtes le lecteur. L'autofixion s'avance, se joue en collectif, ne m'investissez pas en surface à transferts prenez mangez-en tous, je ne suis qu'un médium, mon Je se veut nomade à l'instar des sibylles. Michel Foucault disait dans *Le Sujet le Pouvoir* qu'il faudrait "promouvoir de nouvelles formes de subjectivités". Ne m'investissez pas en surface à

transferts, entrez en votre Je, qu'il soit replet de vous, de votre volonté. Écrivez-vous vous-même, quelle vie vous souhaiteriez-vous.¹

¹ DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 135.

Chapitre IX. Être l'exo-corps de Chloé Delaume

Chez Chloé Delaume, la sororité ne relève pas uniquement de la narration, de la pensée théorique et de l'acte scénique, elle est aussi une pratique que l'autrice infuse dans son quotidien et ses rapports aux autres. C'est dans ce cadre que nous avons pu bénéficier de diverses résidences d'écriture au domicile de l'écrivaine pendant son absence. Nous développerons ici de quelle manière cette expérience a nourri notre travail. Alors que le chapitre précédent a montré que la sororité guidait certaines créations delaumiennes, nous allons voir ici comment la sororité delaumienne guide notre travail, notre création.

Nous souhaitons, dans ce chapitre, offrir un ancrage théorique amenant à la lecture de notre roman, écrit en partie pendant nos différents séjours chez l'écrivaine. Ainsi, dans un premier temps, nous expliciterons ce qu'est la création critique et nous tenterons de montrer qu'une de nos démarches s'inscrit dans une recherche-crédation sororale qui s'est construite à travers un échange tacite avec l'écrivaine. Nous aborderons ensuite la question de l'*in situ* en montrant l'importance du terrain en littérature, avant de terminer sur le récit illustré de nos immersions chez Chloé Delaume.

IX.1. La création critique

Le questionnement de la création critique comme champ, pratique et méthodologie de recherche spécifique constitue le point nodal de ce chapitre. Nous voulons démontrer que le corps de la chercheuse (ou du chercheur) est partie prenante de ce champ en développement et que notre corps est pleinement engagé dans notre étude. Cette hypothèse englobe un ensemble

de problématiques qui questionnent les méthodes propres à la création critique autant que leurs résultats, leurs démonstrations et leurs présentations qui interrogent par là même, à leur tour, celles de la recherche. En effet, avancer que le corps des chercheurs est la clef de la création critique bouscule les normes académiques de la recherche, puisque cela engage de fait de la subjectivité, de l'émotion et de l'interprétation. Cette triade, qui était jusque-là évincée de la recherche, nous incite à nous demander comment articuler la recherche et la création critique. En effet, cette dernière ne connaît pas en France, pour l'instant, la même réception qu'outre-Atlantique. Le souci d'une tradition objective et neutre est confronté à une volonté de transformation et de renouvellement des pratiques par une recherche subjective et engagée.

Nous allons tout d'abord contextualiser la création critique, la définir, la situer. Nous reviendrons sur la notion de subjectivité en la mettant en parallèle avec la *stand point theory*, puis nous nous intéresserons à la notion de curation incluse dans la création critique. Ces différents points constituent donc l'ancrage théorique de notre propos.

IX.1.1. Situations

La création critique est un concept générique englobant la recherche-crédation et la recherche-action. La recherche-crédation¹ a émergé depuis une vingtaine d'années dans les milieux académiques : elle passe ainsi de recherches *sur* une discipline à des formes de recherches qui se font *avec* et *par* ces disciplines. La formulation canadienne du début des années 2000 est calquée sur celle de la recherche-action². Cette dernière, également nommée

¹ Voir notamment certains ouvrages de références que nous classons par ordre chronologique de publication tels que John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2005 (1934) ; Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2000 ; Pierre GOSSELIN & Éric LE COGUEC (dir.), *Recherche-crédation : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006 ; Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 ; Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 ; Yves CITTON, *L'Avenir des humanités*, Paris, Éditions La Découverte, 2010 ; Éric DAYRE & David GAUTHIER (dir.), *L'Art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Paris, Éditions Hermann, 2020 ; Violaine HOUDART-MEROT & AMarie PETITJEAN (dir.), *La Recherche-crédation littéraire*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2021 ; Erin MANNING, Brian MASSUMI & Yves CITTON, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2022.

² Voir notamment certains ouvrages de références que nous classons par ordre chronologique de publication tels que Kurt LEWIN, *Resolving social conflicts and field theory in social science*, American Psychological Association, 1946 ; Alain TOURAINE, *Sociologie de l'action. Essai sur la société industrielle*, Paris, Éditions Aubin, 1965, René LOURAU & Georges LAPASSADE, *Clés pour la sociologie*, Paris, Éditions Saghers, 1971 ; Rémi HESS, *La Sociologie d'intervention*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 ; René BARBIER, *La Recherche-action dans l'institution éducative*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1991 ; René BARBIER, *La Recherche-action*, Paris, Éditions Économica, 1996 ; René LOURAU, *Interventions socianalytiques*, Paris, Éditions Anthropos, 1996 ;

recherche-intervention ou recherche-expérimentation, apparaît bien plus tôt, dans le courant des années 1940, bien qu'elle ait connu un développement plus important dans les années 1960 et 1970, avant de connaître un nouvel essor dans les années 2000. Elle favorise une recherche sur le terrain, *in situ*. Cependant, on rencontre des formes de recherche-crédation et de recherche-action avant leur théorisation et leur conceptualisation.

Il est essentiel de regarder le paysage de ces dernières années autour de la création critique afin de mieux la circonscrire. Comme le souligne le chercheur David Gauthier¹, il importe d'adopter une démarche cartographique pour appréhender les singularités et les méthodes propres à ce champ interdisciplinaire et transversal. Dont nous allons maintenant présenter trois exemples qui croisent des réflexions sur les options théoriques, la pédagogie et les rattachements institutionnels.

À l'Université Paris VIII², la création critique est notamment développée par l'équipe de chercheurs et de chercheuses du laboratoire FabLitt. Ainsi, Pierre Bayard, Yves Citton, Lionel Ruffel, Nanzy Murzili et Olivia Rosenthal défendent une recherche en acte, dans laquelle le processus prime sur la finalité. Ce *work in progress*, dans tout ce que cela implique de transformations et de reconfigurations, est en soi heuristique. Pensé comme un principe interventionniste (qui trouve donc son ancrage dans le situationnisme et l'interventionnisme), il fait émerger d'une part de nouvelles formes et d'autre part des fictions théoriques. Ils écrivent :

La création critique a pour vocation de briser la barrière étanche souvent établie entre la création et la critique, entre la création et sa réception en général. Elle se propose de sortir la critique du second rôle de commentatrice des œuvres littéraires et artistiques, partant du principe que les œuvres littéraires ont tout à gagner de s'associer à une critique créatrice et interventionniste qui les transforme, les reconfigure, voire les améliore, jusqu'à faire elle-même œuvre en inventant des formes nouvelles via des *fictions théoriques*.³

Gérard MENDEL, *L'acte est une aventure. Du sujet métaphysique au sujet de l'acte pouvoir*, Paris, Éditions La Découverte, 1998 ; Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Quand la sociologie entre dans l'action*, 2018 ; Hugues BAZIN (dir.), *Recherche-action et écriture réflexive : la pratique innovante des espaces comme levier de transformation sociale*, Cahiers de l'action, n° 51-52, 2018 ; Aline CAILLET, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Éditions Mimésis, 2019 ; Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Faire recherche en voisinant*, Puéchabon, Éditions Ours, 2021.

¹ Voir David GAUTHIER, Webinaire sur *L'art de chercher : l'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Université de Lyon (organisatrice), 1^{er} décembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=eAbxSXjo11s&t=1s>.

² Voir l'argumentaire sur le site du laboratoire, <https://fablitt.univ-paris8.fr/seminaire-fablitt-2022-2024-creation-critique>.

³ Argumentaire du laboratoire du FabLitt pour 2022-2024, en ligne : <https://fablitt.univ-paris8.fr/seminaire-fablitt-2022-2024-creation-critique>. Quant au syntagme « fictions théoriques » il découle des œuvres processuelles du chercheur Pierre Bayard.

Cette ambition découle des travaux de recherche-crédation qui ont émergé d'abord dans les universités canadiennes¹ et états-uniennes, puis en France². Selon le FabLitt, la création critique dépasse les questions de théorie et de méthodologie, afin de s'intéresser notamment au processus de recherche qui a lieu dans une démarche collective. Une des volontés de la création critique est d'introduire de la fiction, de la création, de l'imagination et de l'invention dans la théorie. Ainsi, le champ de recherche annihile le binarisme séparant l'étude de la littérature de sa pratique. Il semblerait alors que l'activation de la fiction fournisse des concepts et des dispositifs remettant en question les schèmes de pensée et renouvelle les regards. Comme le soulignent les chercheurs Pierre Bayard et Yves Citton, la création critique « actualise les possibles des textes littéraires³ ».

Du côté de l'ENS de Lyon, la recherche-crédation est valorisée notamment par les chercheurs Éric Dayre et David Gauthier⁴. Remarquons la différence syntagmatique : alors que l'université Paris VIII recourt à l'expression *création critique*, l'ENS de Lyon utilise la locution *recherche-crédation*. Cette différence est finalement plus un indicateur géographique que sémantique. Dans les deux institutions, la définition de ce champ est suffisamment ouverte pour entrer en résonance, bien que de légères différences apparaissent. Éric Dayre et David Gauthier ancrent la recherche-crédation dans un héritage issu à la fois de John Cage⁵ et de Roman Jakobson⁶. Pour David Gauthier, la recherche-crédation « englobe toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création mais qui visent aussi à produire de nouveaux savoirs⁷ ». La sérendipité serait, selon lui, la clef de toute recherche-crédation. Il conviendrait alors de reconnaître la primauté du hasard, de l'expérimentation, de l'intuition, de l'imagination

¹ Voir entre autres Pierre Gosselin et Éric Le Coquieg ou encore le SenseLab avec Erin Manning et Brian Massumi. À ce sujet voir l'ouvrage Yves CITTON, Erin MANNING, Brian MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

² Voir notamment Yves Citton, Violaine Houdard-Merot, Anne-Marie Petitjean, Lionel Ruffel.

³ Argumentaire du laboratoire du FabLitt, *op. cit.*

⁴ Voir Éric DAYRE et David GAUTHIER (dir.), *L'art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Paris, Éditions Hermann, 2020. Voir également le *webinaire* sur la recherche-crédation, Université de Lyon, 1^{er} décembre 2020 :

<http://www.ens-lyon.fr/actualite/recherche/mise-en-ligne-du-webinaire-sur-la-recherche-creation>.

⁵ John Cage a accordé une place prépondérante à l'indiscipline, l'espièglerie, la poésie et la technologie dans son processus de création.

⁶ Éric Dayre rapporte des propos de Jakobson dans son intervention lors du webinaire *L'art de chercher* du 1^{er} décembre 2020, il dit : « La science exige non seulement la coopération des savants dans divers domaines mais l'abolition des frontières entre le monde universitaire et la vie qui entoure l'université [...] essayer de créer un contact positif avec ceux-là mêmes qui créent la littérature, c'est-à-dire de mettre en rapport les études poétiques de la science, de la poésie avec la poésie elle-même ». On constate que la question de la pratique se pose déjà dans les années 1970 au moment où Jakobson questionne la poétique et son lien intrinsèque entre la réflexion académique et la création.

⁷ David GAUTHIER, *ibid.*

et du droit à l'erreur. Dès lors, le processus et le caractère hybride de la recherche-crédation produisent une recherche formelle tout aussi importante que le résultat final. Un déplacement de point de vue a donc lieu dans la réception et les attentes d'une recherche-crédation ou d'une création critique.

Un troisième exemple de la mise en avant de la recherche-crédation provient de l'Université de Cergy. Ainsi, Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean¹, notamment, œuvrent au développement de ce champ. Selon les chercheuses, ces nouvelles pratiques se conçoivent différemment de l'approche heuristique traditionnelle : « le processus de création s'y trouve investi comme méthodologie de recherche² ». Autrement dit, les chercheuses soulignent une association de la pratique littéraire et de la recherche. Selon elles, l'un des apports majeurs du développement de la recherche-crédation est de favoriser l'émergence de futurs chercheurs d'une part, mais également de futurs écrivains d'autre part. Elles font hériter la recherche-crédation de trois notions empruntées à trois auteurs : le scriptible de Roland Barthes, la poétique de Paul Valéry et la conception de l'art comme expérience de John Dewey. De plus, elles comprennent également le processus de création comme un processus de recherche. Enfin, elles tentent de circonscrire la recherche-crédation par une liste de termes associés : « poétique ; expérimentation ; enjeu esth/éthique ; dialogisme ; dimension exploratoire ; réflexivité³ ». Leur ouvrage collectif, *La Recherche-crédation littéraire*, témoigne de la variété et de la singularité des pratiques correspondant toutes à des formes d'invention et des manières de faire différentes.

Bien entendu, ces exemples ne dressent pas un état des lieux exhaustif⁴, la recherche-crédation s'étendant au-delà de ces trois institutions universitaires⁵. Mais ces modèles nous permettent de circonscrire un cadre théorique et de constater que la définition de la recherche-crédation et de la création critique est volontairement vague et ouverte. Elle repose sur une hybridation de la recherche et de la création sans les hiérarchiser et sans mode opératoire fixe, favorisant ainsi la survenue d'une variété de possibles à inventer. Notre apport réflexif consiste à interroger comment, dans ce champ, tout autant collectif que solitaire, une création critique

¹ Violaine HOUDART-MEROT et Anne-Marie PETITJEAN, *La Recherche-crédation littéraire*, Ixelles, Éditions Peter Lang, 2022.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Depuis quelques années, plusieurs universités françaises développent des masters et des doctorats spécialisés en création littéraire, invitant de ce fait une transformation puisqu'il ne s'agit plus seulement de recherches *sur* mais *avec* et *par* la littérature.

⁵ Nous n'ignorons pas, par exemple, les apports de l'Université du Havre sur cette question.

sororale peut s'établir, s'élaborer, et à comprendre quelle(s) forme(s) elle peut prendre et par quel biais.

IX.1.2. Point de vue situé

Après nous être intéressée à une géographie partielle de la création critique en France, examinons la notion de subjectivité qui est centrale. Selon nous, la création critique emprunte sa réflexivité aux *standpoint theories*. Le « point de vue situé » émane directement de chercheuses féministes¹. Les *gender studies* ont œuvré à remettre en question l'objectivité et la neutralité scientifique. La conception des savoirs situés², qui émerge à la fin des années 1980, propose une réflexion sur les liens entre la connaissance et le politique. Le chercheur Paul B. Preciado écrit : « Il revient à Donna Haraway d'avoir kidnappé l'expression *savoirs situés* » afin d'effectuer, au sein des études de genre, « un déplacement des débats épistémologiques sur l'objectivité³ ». En d'autres termes, la production de connaissance est, selon Donna Haraway, un processus politique. Selon Haraway, en produisant de la connaissance, « des hommes de science⁴ » se construisent eux-mêmes comme sujets de la connaissance et comme détenteurs du savoir. Le savoir est corrélé à un point de vue, généré par une certaine classe, et il est en même temps générateur de cette classe. Le savoir dominant est ainsi l'expression du point de vue particulier d'une classe particulière. Les pratiques, les résultats et les discours scientifiques ne peuvent être dissociés de leur contexte politique, culturel, social, relativisant les prétentions de la science à l'objectivité et à l'énonciation de vérités universelles. La pratique scientifique consiste non en la *découverte*, mais en la *construction*, par le langage et les représentations, de ce que l'on nomme *les faits*. La science produit donc la réalité qu'elle prétend décrire.

L'analyse épistémologique de la science en termes foucauldien⁵ la présente comme un discours produisant son sujet tout en le décrivant, ou plutôt le produisant à travers sa description. Selon Haraway, l'histoire des sciences dite objective est liée au « militarisme », au

¹ Voir l'épistémologie féministe et, notamment, les chercheuses Donna Haraway, Sandra Harding, Nancy Hartsock, Dorothy Smith.

² Le 8 décembre 2016, nous avons donné une conférence sur la *standpoint theory* à l'Université Paris VIII dans le cadre de la semaine de séminaires « Féminisme et Genre ». Cette contextualisation est une révision du travail que nous avons alors fourni.

³ Paul B. PRECIADO, *Savoirs Vampires@War*, *op. cit.*

⁴ Donna HARAWAY, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007, p. 115.

⁵ Voir notamment Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 ; *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

« capitalisme » et au « colonialisme¹ ». Ainsi, la recherche produirait un idéalisme du chercheur, à savoir celui qui s’efface devant la connaissance alors qu’il en retire, finalement, une reconnaissance sociale maximale : « le fait d’être invisible à soi-même est la forme spécifiquement moderne, professionnelle, européenne, masculine, scientifique de la modestie comme vertu² ». Haraway propose alors une définition de l’objectivité scientifique qui valorise les savoirs historiquement et socialement situés, les perspectives partielles, la corporéité et la subjectivité du témoin. Elle écrit : « Je milite pour les politiques et les épistémologies de la localisation, du positionnement et de la situation, où la partialité, et non l’universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d’un savoir rationnel³ ».

Les théories féministes invitent à penser, depuis les années 1980, un savoir partant de soi, de la notion d’individu, plutôt que d’un universel présupposé⁴. Elles déplacent ainsi des catégories et des méthodologies préétablies. Permettant la remise en cause d’une position statique et la possibilité d’incarner, d’*encorporer*⁵ (pour reprendre le néologisme des traductrices de Donna Haraway) une infinité d’autres modes. Alors que le savoir est situé et situant, une ambiguïté tient au fait qu’il déplace la notion même de lieu, brouillant les marques d’un territoire, déplaçant la production de savoir. Comme l’écrit Preciado, « donner une véritable cartographie des savoirs situés⁶ » est impossible, elle ne pourrait être que « partielle et schématique⁷ ». En revanche, il s’agit « d’identifier certains déplacements des savoirs dominants vers une multiplicité de savoirs locaux ou minoritaires⁸ ». La notion de savoir vient « ébranler le lieu même de production du savoir⁹ ». Parce que la notion de lieu est bouleversée,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 310.

³ *Ibid.*, p.126.

⁴ Par exemple, pour Anne Creissels, la notion d’« universel » est « douteuse » et « dangereuse ». Aussi, elle préfère parler de « subjectivité partageable ». Voir Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Voir Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan pour la traduction de Donna HARAWAY, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007. L’objectivité *encorporée* (traduction de *embodied* signifiant tout à la fois *incarné* et *mis en forme*) telle que l’expose Haraway, regroupe des projets féministes (critiques et paradoxaux) d’interrogation de la science, synonymes de savoir situé. Les traductrices du *Manifeste cyborg* ont préféré le terme *encorporer* à celui d’*incorporer*, l’utilisation du suffixe grec *en-* à celui latin *in-*. *Encorporer* signifiant littéralement « dans le corps », comme un déjà-là, tandis qu’*incorporer* met l’accent sur l’action de mêler, d’unir ensemble certaines matières, et d’en faire une substance. *To embody* devrait être traduit par *incarner*, mettre dans la chair. Car *incorporer* signifie en français unir des matières l’une à l’autre, ajouter et non pas mettre dans un corps. Pourquoi ne pas avoir conservé le terme *incarner* ? Certainement pour préserver une référence au corps (*body*) plutôt qu’à la chair, tout en se distanciant d’une traduction erronée par le terme *incorporer*.

⁶ Paul B. PRECIADO, *Savoirs Vampires@War*, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

une brèche s'ouvre sous l'effet d'une série de déplacements. Comme le souligne Preciado, « le savoir n'est ni abstrait ni délocalisé. Il n'existe pas en dehors d'une géographie précise¹ ». Cette pluralité des lieux engage à la fois une « spatialisation du savoir » et « une politisation du lieu ». Réévaluer la place du savoir consiste également à en mesurer la diffraction. Dès lors, le savoir situé n'obéit pas aux lois de la réflexion mais se doit d'être autoréflexif en construisant une pensée capable de revenir sur elle-même.

En somme il s'agit pour ces auteurs et autrices d'être « témoin », selon le terme de Donna Haraway, pour produire un savoir situé. Selon Preciado, « être témoin c'est voir, attester, se rendre publiquement responsable de, et physiquement vulnérable à, ses propres visions et représentations² ». Pour le formuler dans le sillage de Donna Haraway, il convient « de voir avec l'autre mais jamais à sa place ». La *stand point theory*, issue des *gender studies*, brise le point de vue universel et universalisant androcentré, en déplaçant, voire en détrônant, ce point de vue omniscient et omnipotent pour destituer, restituer, resituer des connaissances sur un principe horizontal. Écrire chez Chloé Delaume consiste donc à écrire avec elle, métaphoriquement, tout en partant de soi, en inventant son propre Je, littéralement en faisant autofiction.

IX.1.3. Intersection

Adopter une démarche issue de la création critique ne signifie pas seulement s'inscrire dans une forme d'autoréflexivité, car il convient également de se situer à l'intersection d'une production théorique et esthétique. La création critique discute la dichotomie établie entre la pratique et la théorie. Elle embrasse l'une et l'autre dans un même mouvement, tout en portant attention à l'importance d'une théorie émergeant de la pratique, et inversement. Selon Jean Lancri³, la production théorique permet d'évaluer la production créative et vice versa. Il précise que les deux propositions ne doivent pas seulement être juxtaposées mais qu'elles doivent s'articuler. La part de l'une doit se révéler dans la part de l'autre. En ce sens, il affirme que « la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Voir Jean LANCRI, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre GOSSELIN, Éric LE COGUEC (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 2006. Jean Lancri expose une suite de propositions visant à expliciter ce qu'est la recherche-création en arts plastiques et les formes attendues par des approches et des méthodologies diverses. Par ailleurs, le propos qui est illustré à travers la stricte recherche-création en arts plastiques vise à s'étendre au-delà de cette discipline.

rêverie » a une place tout aussi importante que la raison. Le ressaisissement de ces deux modes d’appréhension permet de créer un chemin, mais surtout des bifurcations qui, pour lui, constituent un point central dans un processus de recherche et de création.

Il propose donc de penser la nuit comme une métaphore possible de la recherche-crédation, lui donnant consistance par sa temporalité autre dans laquelle l’esprit se prête plus volontiers à la rêverie. Forgeant le titre de son article, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », à partir d’une expression de Gaston Bachelard¹, Lancri fait de la nuit un modèle heuristique². Au-delà du romantisme et de la fantasmagorie qui lui sont associés, en tant qu’entre-deux et rencontre entre des mondes autres et imaginaires, la nuit serait pour Lancri le parfait moment d’activation de la fiction, en d’autres termes, le temps propice pour faire usage de la fiction et la rendre performative. Autrement dit, le motif de la nuit induit l’idée que la recherche-crédation bouscule les habitudes de la recherche, les change, initie à la différence et au contrepoint. La nuit se pare de polysémie sous la plume du chercheur. Premièrement, c’est une métaphore, elle fait signe vers l’imaginaire, les doutes et l’altérité. Deuxièmement, c’est un moment, elle désigne la période comprise entre la fin du crépuscule et le début de l’aube. Il nous semble donc que la proposition de Lancri entraîne deux idées : conférer une part importante aux songes, et travailler (lire, écrire, chercher, penser, etc.) autrement. Cette double

¹ Bachelard écrit : « Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. **La rêverie travaille en étoile.** Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons ». (La mise en gras est effectuée par nos soins.) Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, p. 36.

² Il n’est d’ailleurs pas le seul, voir Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, « *Incipit vita nova*. Recherche-crédation : enjeux esth/éthiques », in Violaine HOUDART-MEROT & AMarie PETITJEAN (dir.), *La Recherche-crédation littéraire*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2021. Expliquant la pensée du philosophe Paul Audi qui use de la métaphore du zigzag pour établir une pensée critique, Marie Joqueviel-Bourjea écrit : « [...] la métaphore du zigzag fait écho à celle du *travail en étoile* sur laquelle s’appuie Jean Lancri dans le texte ouvrant le collectif *La Recherche-crédation. Pour une compréhension de la recherche en pratiques artistiques* publié en 2006 : “Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi”. Outre le fait que, dans ces quinze propositions synthétisant une longue expérience d’encadrement de thèses en Arts Plastiques, Lancri revendique le choix d’une fonction critique propre à l’art qui constituerait “un choix éthique autant qu’esthétique”, son recours à la métaphore de l’étoilement, suggéré par la lecture de Bachelard et dont son article approfondit les implications, me semble répondre au zigzag du philosophe. [...] Or cette part accueillie de la *rêverie étoilée*, seule à même de construire une pensée véritablement créatrice à l’épreuve du zigzag de la reprise critique (*épreuve* car la pensée, comme l’œuvre, nous rappelle Souriau, peuvent à tout moment *rater*), voisine avec “les enseignements de la poésie”. Justifiant le titre de son propos, délibérément démarqué de celui de Ponge, et recourant *in fine* à Michaux (“je me suis uni à la nuit”), Lancri le formule expressément : “Les poètes, plus encore que les philosophes, ne nous montrent-ils pas les cheminements à suivre ?” Je comprends ainsi que mon propre attachement (du côté de la création autant que de la recherche) au travail de (la) poésie, à l’intense activité de sa nuit étoilée, aliment à bon endroit une réflexion critique relative à la recherche-crédation : ce qui travaille dans la nuit du poème travaille pareillement (*i.e. dans les mêmes formes*) cet “infracassable noyau de nuit” dans lequel se trouve plongé le chercheur en pratique artistique ». Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, « *Incipit vita nova*. Recherche-crédation : enjeux esth/éthiques », *op. cit.*, p. 64-65.

réflexion conduit à l'idée que la création critique déstabilise la recherche et doit se situer dans une forme d'altérité. Et c'est à travers la sororité que nous inviterons à penser cette altérité.

Parvenant à ce point, soulignons que Lancri préconise que les chercheurs, qui s'engagent dans la création critique, accordent une importance certaine au style d'écriture de leur production théorique. Le précepte de « l'originalité de l'énonciation, une originalité d'ordre poétique, seule capable de prendre en charge le double fond sémantique du message, un double fond qui passe moins par le sens que par le son¹ » incite à subvertir l'écriture académique. L'on pourrait se demander comment opérer ce bouleversement de la norme académique. Il semble que la réponse se trouve dans la forme même de l'article de Lancri, se rapprochant de la forme essayiste. La création critique se doit donc de renouveler les approches et les manières de faire tout autant que l'énonciation de ses démonstrations.

IX.1.4. Curation

La création critique aborde également la question de la curation. Nous nous demandons donc comment nous pouvons donner corps à cette notion au sein nos travaux. Dans le sillage de l'ouvrage collectif *Transmission, conservation et médiation des savoirs : la curation à l'œuvre*, dirigé par Dawn Cornelio et Pascale Perraudin, nous questionnons l'apport de la notion de curation à la recherche en littérature. La transmission et l'accompagnement seraient, selon les deux chercheuses, deux caractéristiques définissant la notion de curation : « Il s'agit de transmettre une œuvre, une pensée, une vision, des outils de compréhension et d'accompagner à la fois l'artiste qui a signé l'œuvre et aussi le.a spectateur·trice qui va la découvrir² ». En somme, la relation entre le curateur, l'artiste et le public constitue l'enjeu de la curation. Alors que le travail de recherche appartient en soi à la curation, le travail littéraire permet d'aborder celle-ci par le biais d'un autre prisme afin de rendre compte de la pluralité des manières de faire curation. En ce sens, nous ouvrons un spectre large tout en créant un continuum entre les diverses pratiques. Nous explorons le potentiel d'une approche curative par sa propre expérimentation dans le domaine littéraire. Cette approche se fonde sur un processus de recherche et de réflexion, en lien avec une certaine introspection, sur lequel la création littéraire se construit. Pour Pascale Perraudin :

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Dawn CORNELIO et Pascale PERRAUDIN, « Introduction », in *Transmission, conservation et médiation des savoirs : la curation à l'œuvre*, *Crossways Journal*, n°41, 2021. En ligne en suivant ce lien : <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/6785/6418>.

La curation désigne une approche qui consiste à élaborer sa propre recherche, son propre geste créateur, autour d'une médiation souvent motivée par une quête personnelle. La médiation, sous couvert d'une intervention littéraire, critique ou esthétique, s'autorise à puiser, sélectionner des éléments du passé pour les réintroduire dans son récit, les redonner à voir et, ce faisant, en réexaminer la portée, soit pour soi-même, soit pour les autres.¹

Il s'agit donc de comprendre comment la curation modifie la mise en récit et comment la mise en récit intègre le processus de curation. La médiation culturelle est ainsi pensée comme une rencontre privilégiée entre l'artiste et le public favorisant l'échange et la réception d'une œuvre, mais aussi comme un processus créatif à part entière du côté des médiateurs.

Pascale Perraudin rappelle que, jusqu'à récemment, le concept de curation n'allait pas de soi dans les études littéraires² francophones, alors que c'était le cas dans les études anglophones. Néanmoins, le Nouveau Roman s'est attaché à mettre en évidence la notion de réflexivité. Mise en abyme, autoréflexivité, autoréflexion, réflexion, autoréférence, spécularité, métapoétique (métafiction notamment) : ces notions ont largement été investies par ce courant littéraire français. Un exemple type de cette autoréflexivité se situe dans un passage de *La Jalousie*³ d'Alain Robbe-Grillet :

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variations, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ.⁴

L'autoréflexivité est ici une autoréférence, pour paraphraser le chercheur Luc Fraisse⁵. Nous constatons que l'œuvre contient en elle sa propre réflexivité et qu'elle encourage la médiation et la curation de l'Histoire littéraire, voire même, dans ce cas précis, des origines de la littérature. Un jeu de mise en scène a lieu entre l'œuvre-contenant et l'œuvre-contenue, à travers

¹ Pascale PERRAUDIN, « Essai sur la curation et ses singularités », *ibid.*

² Perraudin écrit : « Si l'on peut situer, conceptuellement, la préhistoire de l'activité des curateurs à partir des années 1950, si l'on note une apparition timide du terme dans les années 1970, Piponnier souligne que ce n'est que plus tard qu'il deviendra un véritable "enjeu professionnel", accompagnant une réflexion "sur la place de l'art et de la création contemporaine dans la cité, sur leur capacité à attirer un public aux prises avec une offre abondante, volatile, objet de controverses tant dans le milieu de l'art qu'auprès du grand public." C'est lors de la dernière décennie que l'on met vraiment en avant le terme curateur, qu'on juge préférable au terme commissaire, dans le cadre de l'exposition *Nouvelles vagues*, qui a eu lieu en 2013 au Palais de Tokyo : *curateur* s'impose comme "un spécialiste certes chargé de concevoir et réaliser une exposition d'art, mais dont on attend qu'il porte un regard différent, inédit sur une œuvre ou un artiste." (Piponnier) ». Pascale PERRAUDIN, « Essai sur la curation et ses singularités », *ibid.*

³ Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ Luc FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *in Poétique*, n°166, 2011, p. 155 à 170.

une mise en abyme induisant un rapprochement avec l'art contemporain et la littérature hors du livre, comme la néolittérature que Magali Nachtergaele ou Lionel Ruffel œuvrent à faire reconnaître.

D'ailleurs, au sein de l'article « Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain¹ », Nachtergaele explique « que les jonctions entre dispositif discursif, médiation, documents d'accompagnement et scénario curatoriale ont contribué à faire entrer l'exposition dans une production narrative plus globale, déjà initiée par les artistes et les professionnels de l'art² ». Elle fait remonter aux années 1980 l'apparition d'un nouveau régime médiatique pour les musées, à savoir : capter et retenir l'attention du public. Diverses stratégies sont alors mises en place et notamment celle d'une narrativisation : la mise en fiction est privilégiée dans le domaine de la communication. Dès lors, « les expositions d'art contemporain s'emparent elles aussi de l'attrait du récit pour construire des scénarios curatoriaux ou pour s'appuyer sur un imaginaire littéraire, contenu dans les œuvres présentées ou reliant artificiellement des œuvres *a priori* “sans histoire”³ ». Magali Nachtergaele perçoit donc une transformation dans la curation. Pour la chercheuse, « le scénario curatoriale, modalité classique de l'organisation didactique d'une exposition qui enchaîne la visite comme un parcours pré-écrit, a évolué en fiction curatoriale, univers fictionnel où l'on pénètre avec une organisation chapitrée⁴ ». En d'autres termes, l'exposition en tant que médium contemporain est pensée aujourd'hui comme une curation qui suscite la curiosité. Ce n'est donc plus seulement l'œuvre d'art qui contient un récit mais c'est l'espace muséal qui est pensé comme espace de fiction où la mise en scène et la scénographie évoquent une métalepse. L'usage curatoriale passe maintenant par l'outil fictionnel.

À cet égard, Jean-Max Colard parle de « roman exposition » afin de désigner la curation muséale contemporaine et de faire un lien entre expérience plastique et narrative. Dans l'article « Quand la littérature fait exposition⁵ », Colard met en évidence le principe de littérisation des expositions. Il montre la corrélation entre les usages du littéraire (notamment le récit et la narration) dans les créations artistiques contemporaines et leur mise en récit curatoriale. Pour Magali Nachtergaele, c'est à partir de 2008 que sont pleinement mises en tension les fictions

¹ Magali NACHTERGAEL, « Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain », in Corentin LAHOUSTE et David MARTENS (dir.), « Inspirations littéraires de l'exposition », *Revue Captures*, vol. 6, n°2, novembre 2021. En ligne en suivant ce lien : <https://revuecaptures.org/publication/volume-6-num%C3%A9ro-2>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Max COLARD, « Quand la littérature fait exposition », in *Littérature*, n°160, 2010, p. 74 à 88.

curatoriales et les fictions sociales, c'est-à-dire qu'un intérêt est porté à « l'intimité et la fragilité des histoires personnelles¹ ». En ce sens, les artistes ne sont donc plus des sujets universels mais bien individuels, et les petits récits semblent supplanter les épopées linéaires.

L'autofiction delaumienne, à la jonction de la littérature et de la performance, poursuit ce travail de réflexivité héritier du Nouveau Roman. Selon les mots de la chercheuse Gisèle Sapiro, « la littérature pense et se pense, observe et s'observe² ».

Pascale Perraudin, s'appuyant sur les recherches d'Anne Piponnier, revient sur l'apparition récente, ou plutôt la réapparition, du mot *curation*. En effet, Anne Piponnier étudie la généalogie du terme et montre que la première occurrence du mot date du XIII^e siècle avec le terme *curatio*, dérivé du latin *curare*, désignant le traitement d'une maladie. Tandis qu'en français le terme est resté lié au domaine médical, il s'est élargi en anglais. D'abord en lien avec le soin, la curation s'est ouverte à la supervision d'objets exposés avant de devenir une pratique générale. Elle est maintenant définie comme « une vision qui cherche à se définir et à se différencier des autres³ ». Ce qui fonde la curation, selon Perraudin, est à la fois la singularité de l'interaction et le geste créatif qui lui est associé, ce qui lui permet d'identifier « le curateur comme créateur singulier qui se démarque, ou comme producteur d'une énonciation qui se revendique⁴ ». Le terme curateur renvoie donc, contrairement à ceux de commissaire ou de conservateur, au statut d'auteur dans sa perspective créative.

Notre attention se porte sur la curation dans sa spécificité proprement littéraire. Car « l'auteur, l'autrice, se donne la possibilité d'intervenir à titre d'énonciateur [...]⁵ ». La curation est alors engagée dans une forme de performativité puisqu'elle s'inscrit dans une démarche double réunissant lecture et réécriture. En ce sens, la curation en littérature invite à la mise en abyme. Dès lors, la mise en récit, en tant que curation, s'impose en ce qu'elle fait surgir un univers singulier auquel elle donne forme et contour puisqu'elle véhicule un rapport à l'intime. « En privilégiant d'abord l'inscription de sa propre voix, de sa subjectivité, le geste curatif

¹ Lorand HEGYI, commissaire d'exposition, cité par Magali NACHTERGAEL dans son article « Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain », *op.cit.*

² Gisèle SAPIRO, conférence *Littérature et réflexivité : Camille Laurens en dialogue avec Gisèle Sapiro*, le 7 mai 2015 à la Maison de la Poésie, cycle des « Rendez-vous littéraires de l'École des Hautes Études en Sciences sociales. Penser le monde, réfléchir l'écriture ». En ligne : <https://www.canal-u.tv/chaines/ehess/les-rendez-vous-litteraires-ecrire-le-monde-reflechir-l-ecriture/litterature-et>.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

explore la tension, souvent à l'œuvre, entre singularité et universel [...]»¹ » dans le but de transmettre par une forme originale.

Pour Dawn Cornelio, « on ne peut séparer la construction de l'identité de Chloé Delaume du geste curatorial² ». La chercheuse explique sa propre curation de l'œuvre de Delaume. Son étude s'appuie sur le site internet de l'écrivaine (chloedelaume.net) afin d'interroger la transformation d'identité de l'écrivaine, trouvant son origine dans une posture d'extériorité. Chez Delaume, la curation de soi induit ce besoin identitaire de se nommer par le biais de la narration et de la performativité littéraire et répétitive de la litanie « *Je m'appelle Chloé Delaume* ». L'écrivaine effectue donc la curation de son identité. Puisque l'autrice s'adresse directement à ses lecteurs, que ce soit par le biais de son site internet ou de ses ouvrages et autres écrits, elle les invite à faire sa curation. À partir donc de son auto-curation, Delaume invite son lectorat à prolonger le travail curatorial.

Alors qu'en janvier 2014 l'écrivaine proposait à son public un atelier d'écriture participatif, au centre Pompidou, dans le but de fabriquer communément un personnage de fiction³, on peut se demander dans quelle mesure elle n'invite pas non plus, de manière moins formelle et à travers ses ouvrages, à prolonger son propre personnage. Elizabeth Ambrose, qui fut le personnage issu d'une réflexion collective de l'écrivaine et des participant·e·s lors de l'atelier d'écriture participatif en vue d'une narration collective, se retrouve en 2016 dans l'ouvrage *Les Sorcières de la République*. Delaume établit donc une certaine porosité entre auto-curation et curation : elle invite son lectorat à prolonger les fils narratifs qu'elle tisse et à en poursuivre la fiction, de même qu'elle s'inspire d'échanges avec son lectorat pour créer ses propres fictions. Le récit de notre immersion (au point 3.9.3) ainsi que le roman (chapitre 10) que nous avons en partie écrit lors des résidences d'écriture effectuées au domicile de l'écrivaine sont une réponse au geste delaumien invitant à faire curation.

Dans le sillage de Cornelio, qui participe à la curation de Delaume par le biais du site internet en construction regroupant des recherches effectuées sur l'écrivaine (chloedelaumecritique.com), les points qui suivent participent au partage de la posture d'écrivaine de Chloé Delaume. Nous faisons la curation non pas de l'identité de l'écrivaine mais de sa présence littéraire en tant que personnage et autrice. Nous donnons à voir, non pas

¹ *Ibid.*

² Dawn CORNELIO, « Se créer dans la curation : la place et les apports du site web de Chloé Delaume », *Transmission, conservation et médiation des savoirs : la curation à l'œuvre, ibid.*

³ Voir les archives du blog de Chloé Delaume : <http://biopic-hors-pistes2014.blogspot.com/2014/01/blog-post.html>.

l'image que Delaume se fabrique d'elle-même, mais plutôt celle que les autres (nous compris) construisent d'elle. « Par nos gestes, nous participons tou.t.es à la nature collective de cette curation et à l'inscription de l'autrice Chloé Delaume dans le réel¹ ».

La création critique, dans laquelle nous nous inscrivons, se situe dans le sillage de Delaume, prônant la nécessité de faire sororité. En nous invitant à séjourner dans son domicile afin d'écrire, Chloé Delaume crée un imaginaire sororal, elle se pose en tant que fondatrice. Il faut comprendre le terme *sœur* en dehors de ses acceptions génétiques ou familiales, mais au sens politique du terme. Dès lors, écrire en sororité et penser la création critique sororalement constituent des invitations à écrire en dehors de la binarité, individuellement/collectivement, et à penser la recherche-création à travers la notion de liens. L'œuvre de Chloé Delaume ainsi que le lien établi entre nous apparaissent donc comme un appel à faire collectif entre femmes. Écrire en sororité s'entend alors comme une métaphore politique forte. Écrire chez Chloé Delaume offre la possibilité de former un corps discontinu. En d'autres termes, une création critique sororale partant des femmes et adressée à des femmes se propose sur le mode de l'invention et de la sérendipité tout en envisageant de nouveaux liens et de nouvelles connivences. Il s'agit, à travers la création critique sororale, d'inventer et de créer de nouvelles modalités d'existence, de pensée et de pratique. C'est pour cette raison, et à la suite de la contextualisation de la recherche-création et de la littérature de terrain développée ci-dessous, que nous proposerons de terminer ce chapitre par la lecture du récit illustré de nos immersions et d'achever cette étude par le roman écrit *in situ*.

IX.2. L'importance du terrain dans la création critique

Alors que l'importance du terrain dans les sciences humaines et sociales, que ce soit en sociologie, en ethnologie ou encore en anthropologie, semble acquise, le terrain en littérature est une méthode rendue visible récemment. Il est donc légitime de se demander à quoi

¹ Dawn CORNELIO, « Se créer dans la curation », *op. cit.*, 2021.

correspond la pratique du terrain en littérature. Une littérature documentaire se développe depuis quelques années, elle a la particularité de mettre en récit une expérience de terrain vécue par l'auteur (ou fondée sur des expériences vécues par autrui avec l'emploi d'archives). Dès lors, l'expression « littérature de terrain » évoque un spectre situé entre deux pôles, l'un privilégiant l'enquête de terrain (la littérature d'enquête) comme méthodologie d'analyse littéraire, l'autre invitant à transformer le terrain en œuvre littéraire (les écritures de terrain)¹. Cette dernière orientation bouleverse le champ de la littérature, puisqu'elle crée des liens avec la performance artistique d'une part (par le biais d'un dispositif engageant le corps de l'auteur) et les sciences humaines et sociales d'autre part.

IX.2.1. L'*in situ*

L'*in situ*, les témoignages, l'observation de documents participent d'une écriture de soi à mi-chemin entre l'essai sociologique et littéraire². Le chercheur Dominique Viart³ définit cet ensemble d'écritures par le syntagme « littérature de terrain » afin d'englober les textes littéraires dans lesquels les écrivains ont eu besoin de se situer dans l'expérimentation ou l'immersion⁴ au sein de leur objet, sujet ou matériau principal d'écriture. La démarche consiste à allier littérature d'enquête et écritures de terrain. Nous avons articulé, dans la suite de notre étude, démarche esthétique, récit d'expérience *in situ*, pratique de terrain comme source, dispositif et objet critique. Autrement dit, le terrain en littérature met en valeur la question de la *praxis*. Entre quête et enquête, écrire dans et sur le lieu de vie et d'écriture d'une écrivaine mêle l'intimité personnelle (du fait d'être soi-même engagée, immergée) à l'intimité de l'autre

¹ Voir entre autres, Annie ERNAUX (*Regarde les lumières mon amour*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014), Sylvain TESSON (*Sur les chemins noirs*, Paris, Éditions Gallimard, 2016), Jean ROLIN (*Zones*, Paris, Éditions Gallimard, 1995), Emmanuel CARRERE (*L'Adversaire*, Paris, Éditions P.O.L., 2000), Éric CHAUVIER (*Anthropologie*, Paris, Éditions Allia, 2006), Georges PEREC (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1982), Lola LAFON (*Quand tu écouteras cette chanson*, Paris, Éditions Stock, 2022), Jeanne FAVRET-SAADA (*Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, 1977), Célia HOUDART (*Villa Crimée*, Paris, Éditions P.O.L., 2018).

² Certaines œuvres sont difficilement classables, puisqu'elles oscillent entre la poésie, le roman, l'autobiographie, l'autofiction, la fiction et la non-fiction.

³ Voir Alison JAMES et Dominique VIART (dir.), *Littératures de terrain*, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, 2019,

<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc>.

⁴ Voir entre autres, Abderramane MOUSSAOUI, « Observer en anthropologie : immersion et distance », in *Contraste*, n° 36, 2012.

(celle de l'autrice, son univers, ses affaires). La démarche est donc tout à la fois émotionnelle et heuristique.

Selon Dominique Viart, le terrain en littérature invite à produire des notions pour en rendre compte. En ce sens, la littérature de terrain est une nouvelle forme apparue dans le domaine de la littérature française au début des années 1980, une pratique littéraire qui noue une relation inédite entre la littérature et les sciences humaines et sociales. Le chercheur emprunte le terme de « terrain » à l'ethnologie, où il fut tout d'abord en usage avant de s'étendre à d'autres domaines¹, qu'il accole à celui de littérature. Le terrain n'est donc pas tant entendu dans son sens géographique et topographique que dans sa désignation d'un centre d'intérêt, un objet d'étude et d'investigation, une recherche et une élaboration. Cette forme littéraire s'inscrit dans le développement des non-fictions depuis environ quatre décennies. Dans ce vaste ensemble, la notion désigne des textes qui se présentent sous forme d'enquête, qui racontent les investigations auxquelles les écrivains se livrent² plutôt que de produire le résultat de leur investigation sous forme agencée ou fictionnalisée.

Dominique Viart³ souligne que les relations institutionnalisées entre la littérature et les sciences sociales étaient de quatre ordres. Premièrement, des écrivains comme Balzac, Zola, s'intéressaient à la classe sociale d'une manière proche de celle des sociologues. Le deuxième a à voir avec des disciplines qui se saisissaient l'une de l'autre : chez Alain Nadaud, par exemple, la littérature se saisit de personnages d'archéologues et, à l'inverse, le champ littéraire est analysé par des sociologues (comme chez Pierre Bourdieu ou Gisèle Sapiro), des sociologies des écrivains sont produites (voir le travail de Bernard Lahire) ainsi que des recherches historiques sur la littérature (pensons notamment à François Dosse). Un troisième type de relation est constitué d'emprunts émotionnels : par exemple, Freud emprunte le complexe d'Œdipe à Sophocle, René Girard la notion de désir mimétique à Dostoïevski, et à l'inverse la notion de transfuge de classe de Bourdieu est empruntée par Annie Ernaux puis Édouard Louis. Le quatrième type de relation est situé autour de la notion d'usage commun du récit (par

¹ Voir Daniel CÉFAÏ, *L'Enquête de terrain*, Paris, Éditions La Découverte, 2003.

² Voir par exemple Florence DELAY, *Catalina. Enquête*, Paris, Éditions Le Seuil, 1994 ; Georges PEREC, *Ellis Island*, Paris, Éditions P.O.L, 1995 ; François MASPERO & Anaïk FRANTZ, *Les Passagers du Roissy-Express*, Paris, Éditions Le Seuil, 1990 ; Jean ROLIN, *Campagnes*, Paris, Éditions Gallimard, 2000 ; Olivia ROSENTHAL, *Architectures de mémoires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019 ; Emmanuel CARRERE, *L'Adversaire*, Paris, Éditions P.O.L, 2000 ; Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris, Éditions Gallimard, 1997. Liste non exhaustive, les ouvrages sont particulièrement nombreux dans ce domaine.

³ Dominique VIART, conférence « Littérature de terrain », in *Fabula, un abécédaire. Vingt-cinq ans de théorie littéraire avec Fabula*, colloque international. Comité d'organisation : Romain Bionda, Perrine Coudurier, Esther Demoulin, Marc Escola, Alexandre Gefen, Mathieu Vernet. 2&3 juin 2023.

exemple James Clifford qui présente le récit anthropologique comme un texte littéraire). Les littératures de terrain invitent donc à un cinquième type de relation en développant dans leur texte des relations *in situ*, des entretiens, des recueils de récits, des fouilles d'archives, des recherches documentées, qui sont autant de pratiques à l'œuvre jusqu'à l'observation participante¹ que l'on voit mise en scène, entre autres, par l'écrivaine Emma Becker². La pratique des écrivains est plus « sauvage » (pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss) que celle des scientifiques, mais elle relève des mêmes types d'expérience de terrain. C'est le récit de ces investigations qui constitue la matière même des textes.

Selon Dominique Viart, au vu d'un ensemble de caractéristiques communes qui se retrouvent dans bon nombre de récits³, il est possible de considérer qu'il y a là une forme

¹ L'observation participante avait été théorisée par l'anthropologue Bronislaw Malinowski.

² Emma BECKER, *La Maison*, Paris, Éditions Flammarion, 2019.

³ Dominique Viart considère qu'une dizaine de traits communs apparaissent. Nous résumons ici les points que le chercheur a énoncé dans sa conférence « Littérature de terrain » lors du colloque *Fabula, un abécédaire. Vingt-cinq ans de théorie littéraire*, les 2 et 3 juin 2023. 1) Ces œuvres ne cherchent pas à exploiter les données de l'observateur au profit d'une fonctionnalisation romanesque. Ce en quoi cela s'oppose par exemple au travail de Zola qui partait d'observations pour un récit de fiction. 2) Ces littératures sont toutes écrites à la première personne. L'écrivain s'implique lui-même dans son texte, non seulement comme narrateur mais aussi comme protagoniste. 3) L'immersion de l'écrivain sur le terrain se formalise par un début *in media res* avant même que soit défini l'objet du récit. 4) L'énoncé du projet est toujours annoncé à un moment ou un autre. *Projet* à entendre à la fois comme un objet de recherche mais aussi au sens étymologique du terme, puisque l'écrivain se *projette* dans un lieu, une situation, une histoire, des événements stratifiés dont il entreprend de démêler les liens, les causes, les logiques et analogies. Alors que les écrits scientifiques exigent que l'énoncé soit formulé dès le début du traité, la formulation dans les littératures de terrains se trouve souvent différée. 5) L'auteur de littérature de terrain informe le lecteur sur sa méthode. Ce projet, cette méthode ne sont jamais posés une fois pour toute, ils s'infléchissent ou se reconfigurent au cours du livre. Il y a une sorte de veille méthodique de cette inflexion du projet, ce qui donne cet aspect de *work in progress*, car les découvertes de la recherche et la pratique même de l'écriture suscitent des variations littéraires et des inflexions heuristiques. 6) La profonde dimension autoréflexive de ces textes. Une réflexion qui porte à la fois sur la pratique de l'enquête mais aussi sur la forme de l'écriture qui en rend compte, qui s'inquiète de sa pertinence, de sa justesse et qui parfois se conteste elle-même et reformule un certain nombre d'éléments. 7) La dimension réflexive permet à l'enquêteur d'interroger non seulement son entreprise mais aussi sa position. Ce trait existe dans les sciences-sociales, mais ce qui caractérise cet usage dans les littératures de terrain est parfois un sentiment d'imposture voire d'illégitimité de se porter sur un terrain ou en tout cas un questionnement posé vis-à-vis de cette légitimité. Les écrivains font l'expérience de l'altérité, qui est d'ailleurs celle des ethnologues, mais les écrivains eux-mêmes ne s'appuient sur aucune discipline et corps de méthode pour réguler l'expérience qu'ils font de cette illégitimité. Alors que ce questionnement installe l'enquêteur dans la conscience même de sa discipline (ethnologue, anthropologue, sociologue), l'écrivain suspecte sa position parce que là n'est pas la forme usuelle de son travail. 8) Toutes les littératures de terrain se trouvent sous une forme fragmentée. Ce ne sont pas des textes linéaires et continus, ce sont des textes qui procèdent par juxtapositions, accumulations, recoupements, amoncellement, ruptures, reconsidérations, des anachronies, des analepses, qui peuvent donner une impression lacunaire (à entendre au sens de Jacques Rancière, c'est-à-dire non pas de carence de sources mais comme le témoignage d'un certain rapport de la vie à l'écriture). 9) Ce sentiment d'illégitimité se compense par une compétence particulière qui est le recours à la littérature et à la bibliothèque. Les écrivains de terrain font souvent référence aux textes passés ou actuels, connus ou non, qui accompagnent leur enquête et soutiennent la figuration qu'ils donnent des lieux, des protagonistes qu'ils évoquent ou des événements rapportés. Se met alors en place une sorte de partenariat d'intellection des questionnements abordés. 10) Le dialogue avec

littéraire spécifique. Il estime également que les résidences d'écrivain¹ relèvent de ce genre littéraire. Enfin, il note un changement actuel dans la réception du savoir. En ce sens, montrer le savoir en train de se constituer et la manière par laquelle on entreprend de le constituer serait la forme contemporaine de la présentation du savoir. Par ailleurs, comme ces littératures sont écrites à la première personne, elles ne prétendent pas à la stricte objectivité, elles admettent au contraire la part personnelle qui intervient dans toute recherche. Il y a donc, par la littérature, un phénomène à la fois politique et herméneutique qui est décisif actuellement.

Dès lors que l'on est installée au domicile de l'autrice, une recherche est *de facto* entreprise : liée à une dynamique de l'intime, elle devient résolument protocolaire. L'approche méthodique ne veut pas dire pour autant que des réponses sont cherchées à une question précise : elle répond plutôt à la forme de l'espace que nous avons investie. Cette pratique résonne donc avec celle de l'ethnologue qui encadre son travail par une enquête de terrain orientée par la méthodologie ainsi que la déontologie. Nous nous posons la question suivante : jusqu'où ai-je le droit d'aller (à entendre dans sa double acception : physique et métaphorique) dans la maison de l'écrivaine² ? À ce propos, l'article de Sylvie Fortin³ est éclairant. La chercheuse considère les lieux comme « terrains de la pratique artistique⁴ » et considère l'ethnographie et l'autoethnographie⁵ comme des méthodes de recherche en vue d'une création. Cela consiste à créer par emprunt, en vue d'une finalité singulière construite par une réflexivité⁶ analytique et une pratique territoriale. Elle définit la méthode ethnographique de la façon suivante : une collecte de données empiriques sur un terrain défini. Le point de vue descriptif permet une utilisation variée des données. Ainsi, adopter une démarche

les sciences-sociales auxquelles il fait très explicitement référence (voir par exemple Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris Éditions Gallimard, 1977). La circulation entre les sciences-sociales et la littérature est telle que les chercheurs en sciences sociales empruntent à leur tour cette forme de récit pour présenter leurs recherches (voir par exemple Éric Chauvier).

¹ La résidence d'écriture est un contexte, un élément qui peut être hors-texte. Ce qui peut déboucher sur un éventuel trait générique, c'est la mise en texte de cet élément.

² Voir Maxime MIDOUX, *Les Maisons d'écrivains en Île-de-France : Patrimoine, Culture, Tourisme*, mémoire sous la direction de Jean-René Trochet, soutenu à l'Université Paris Sorbonne, Paris IV, 2011.

³ Sylvie FORTIN, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in Pierre GOSSELIN & Éric LE COGUEC, *La Recherche-crétion. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, op. cit., p. 97-110.

⁴ *Ibid.* p. 98.

⁵ Voir entre autres, Gabrielle DUBE, « L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », in *Présences. Revue transdisciplinaire d'étude des pratiques psychosociales*, vol. 9, 2016 ; Kévin FLAMME, « Approche méthodologique de l'enquête auto-ethnographique dans l'étude des organisations », in *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, 2021.

⁶ Danielle BOUTET, « La création de soi par soi dans la recherche-crétion : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », in *Approches inductives*, n°5, 2018, p. 289-310.

ethnographique n'a pas pour seul but la réalisation d'une ethnographie : l'enquête de terrain peut être considérée comme une pratique créative, artistique.

IX.2.2. La collecte de données

Dès lors, la collecte de données permet à l'enquêteur de se constituer une mémoire pour la période de travail se prolongeant en dehors du terrain et d'attester de sa propre présence sur place, de la mise en jeu de son corps et de ses émotions. Ainsi, croquis, photographies, vidéos, prises de sons, prises de notes, réactions somatiques sont des stratégies nécessaires qui peuvent faire partie, en plus du processus, du dispositif final de création. Concernant ma propre immersion dans la résidence de l'écrivaine, dans le « laboratoire. D'écriture et de vie¹ », j'ai eu recours au dessin et à l'écriture.

La consignation des données, des observations doit attester du vécu sur le terrain ainsi que des analyses, des interprétations et des intuitions révélées au moment présent. Dès lors, la prise de notes devient en soi une méthode stratégique à adopter puisqu'elle confère une place importante à ce qui est imprévisible, aux réflexions en émergence. Le travail de terrain doit ainsi rendre compte des phases d'élaboration, de reformulation, reconceptualisation, changement de direction. Il témoigne du processus de recherche et de création et c'est précisément ce moment processuel qui fait œuvre, plus que le résultat final. Faire du terrain en littérature (et en art) implique donc un changement dans les manières de faire et dans la réception de la recherche. Cette méthode introduit une dimension nouvelle qui était jusqu'à maintenant effacée de la recherche et du discours analytique littéraire : la réflexion en acte, le *work in progress*.

Le fait que les réactions somatiques du chercheur soient prises en compte et soient considérées comme une donnée ethnographique est également un élément nouveau et novateur. Selon Sylvie Fortin :

la corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie [...]. Pour éviter certains écueils, j'estime cependant que les réactions corporelles se doivent d'être relevées pour ce qu'elles sont : une source d'information partielle qui, en se combinant aux autres types de données, faciliteront la construction de la réflexion du chercheur.²

¹ DELAUME, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 20.

² Sylvie FORTIN, « Apports possibles de l'ethnographie », *op. cit.*, p. 101.

Les données ethnographiques ont donc une importance certaine dans le travail de conception et de création. Elles « fournissent des clés du monde représenté ou vécu par l'artiste¹ », dans le cas précis de l'écrivaine Chloé Delaume. Cette pratique conforte l'idée que la construction du savoir se fait (aussi) à partir de modes émotionnels.

Sylvie Fortin défend l'idée d'une autoethnographie afin de parler de soi, de la place du chercheur, de sa présence, de son corps, de sa subjectivité, de sa description qui est, dit-elle, toujours une interprétation puisqu'elle est révélatrice d'un imaginaire individuel. S'observer soi-même, observer l'observateur, en quelque sorte, et écrire à partir de son expérience sont les bases de l'autoethnographie². La démarche de la chercheuse fait écho à celle de l'historien Philippe Artières³, qui souligne l'importance du corps du chercheur dans sa propre investigation. Ses protocoles peuvent engager son propre corps, son émotion, allant parfois jusqu'à jouer avec les codes de la performance, et ses dispositifs parfois expérimentaux rompent avec une forme de recherche traditionnelle.

La pratique intéresse en ce qu'elle se rapproche de l'autofiction et, plus globalement, des écritures du Je et des récits de soi. Par ailleurs, Éric Le Coguiéc formalise dans sa thèse⁴ les spécificités d'une recherche réflexive et les méthodologies qu'il a adoptées, construites par « le glanage et le bricolage⁵ » qui, de ce fait, bousculent les normes académiques. Il écrit :

Je n'ai jamais pensé au début de ma recherche que mes propos d'ordre méthodologique allaient prendre autant d'ampleur au point d'y consacrer un chapitre. Je ne sais encore si c'est mon insatisfaction à l'égard des perspectives méthodologiques et des modèles épistémologiques en vigueur lors de mon travail de recherche, ou plus simplement mon incompréhension, voire ma réticence à l'égard du jargon méthodologique qui m'ont incité à développer une réflexion d'ordre épistémologique et méthodologique. Je me souviens avoir vu poindre le danger de subordonner ma recherche à une méthode qui ne correspondait pas en tout point à la spécificité de ma recherche ce, dans le but de répondre aux exigences universitaires. En même temps, j'ai longtemps pensé qu'il existait une méthode prête à être utilisée qui allait me permettre d'identifier mon objet d'étude et de le

¹ *Ibid.*, p. 102.

² Bien que je défende une telle posture épistémologique, le terme « autoethnographie » en soi ne me paraît pas convaincant d'un point de vue sémantico-étymologique ; je lui préfère donc l'expression « ethnographie critique ». Par ailleurs, il ne faudrait pas croire à une unification des avis sur le caractère perméable de la limite entre l'ethnographie et la littérature. Éléonore Devevey, dans sa thèse, met en garde contre cette inflexion ethnographique de la littérature. Voir Éléonore DEVEVEY, *Terrains d'entente : anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XXe siècle*, thèse sous la direction de Laurent DEMANZE et de Vincent DEBAENE, Université de Lyon, soutenue en 2017.

³ Voir notamment, Philippe ARTIERES, *Vie et mort de Paul Gény*, Paris, Éditions Le Seuil, 2013 ; Philippe ARTIERES & Dominique KALIFA, *Vidal le tueur de femmes : une biographie sociale*, Paris, Éditions Perrin, 2001.

⁴ Éric LE COGUIEC, *Pour une compréhension de la conception architecturale : étude réflexive de la conception du projet M.N.12 et de ses références*, thèse sous la direction de Pierre GOSSELIN, Université du Québec à Montréal, soutenue en 2012.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

circonscrire, sorte de mode d'emploi qu'il importait de suivre à la lettre. Il n'en fut rien bien évidemment. Dans la mesure où les contours de ma recherche ne cessaient d'évoluer, bon nombre de méthodes ne parvenaient pas à rendre compte du caractère dynamique et plastique de celle-ci.¹

L'auteur se défait donc d'une méthode universitaire classique qui ne répond pas à son objet d'étude pour forger sa propre méthodologie qui l'amènera, entre autres, à alterner les pronoms « je » et « nous » selon les besoins. Je m'inscris donc dans le sillage d'Éric Le Coguiéc pour contribuer au développement d'une recherche réflexive en littérature.

Introduire du terrain et une forme de réflexivité à travers des données ethnographiques, autoethnographiques ou issues de l'ethnographie critique, offre un ancrage et des matériaux privilégiés à une recherche et à une création critiques. Le terme « terrain » est particulièrement pertinent au regard de son champ sémantique. Comme le remarque Violaine Sauty, « l'écriture de terrain est avant tout l'écriture d'un lieu qui engage le corps de l'écrivain au contact d'une géographie particulière² ». La chercheuse distingue *quête* et *enquête* dans le terrain en littérature³. Alors que le premier terme convoque des récits dominés par des réflexions intimes, le second présente une prédominance du protocole et vise à la connaissance du réel. Bien entendu, les deux s'influencent mutuellement, mais cette distinction oriente le parti pris : « la réalisation d'un objectif personnel ou le protocole méthodique ; l'enjeu intime ou l'enjeu informationnel⁴ ».

Une dimension importante dans les pratiques de terrain est l'affect. En réduisant les terrains d'investigation à des lieux du quotidien⁵, la pratique s'ouvre au microrécit, forme favorable à la description des émotions. Dans sa thèse, Lucien Derainne⁶ défend l'idée que les sciences humaines se rapprochent de plus en plus de la littérature dans la manière d'écrire,

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Violaine SAUTY, *Écritures de terrain. (En)quêtes dans la littérature contemporaine non-fictionnelle*, thèse sous la codirection de Paul Aron et de Marie-Ève Thérenty, Université Libre de Bruxelles et Université Paul-Valéry Montpellier 3, soutenue en 2022, p. 13. La chercheuse complète la définition du mot terrain en ajoutant : « Au-delà du lieu, le terrain est également à comprendre comme un *milieu* ; l'écrivain investit un champ sociologiquement inscrit, corrélé à d'autres champs. Dans son acception médicale enfin – *terrain allergique, terrain dégénéré, terrain nerveux* – le terrain est aussi l'état d'un organisme qui renseigne sur sa résistance ou sa prédisposition aux pathologies : il est donc le résultat d'une *histoire*. La métaphore médicale n'est pas étrangère à l'écriture de terrain qui est le récit d'une histoire à la fois collective et individuelle : faits divers, rencontres avec les habitants, explorations. En supposant en même temps un lieu, un milieu et une histoire, le terrain est à la fois espace et temps, il est ce *hic et nunc* où se rejoignent le vécu de l'expérience et l'élaboration de la pensée ». *Ibid.*

³ *Ibid.*, voir p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Voir Michel de Certeau et Pierre Sansot concernant des pratiques microsociologiques basées sur l'insignifiant.

⁶ Lucien DERAINNE, « *Qu'il naisse l'observateur* » : *pensée et figures de l'observation, 1750-1850*, thèse sous la direction de Jean-Marie ROULIN, Université de Lyon, soutenue en 2020.

autrement dit dans leur forme méthodologique qui cherche à faire converger analyse et interprétation. Dès lors, si les écritures du Je fournissent un terreau pour la recherche universitaire, cette dernière peut tendre à en adopter les codes. Le tournant réflexif que prend le champ universitaire « incite les chercheurs à se tourner vers une forme de littéarité comme un affranchissement des normes et à investir dans leurs recherches une quête personnelle¹ ». En effet :

Les sciences humaines et sociales de terrain connaissent ainsi une évolution commune vers une reconnaissance de la valeur épistémologique de la subjectivité et l'adoption de la narration comme outil heuristique. Elles prennent en compte le caractère situé du point de vue du chercheur et évoluent vers l'inclusion de l'auto-analyse aux travaux de recherche. Peu à peu elles développent un intérêt pour des objets longtemps considérés comme triviaux : les affects, le quotidien, le proche.²

Alors que les liens entre le terrain et la littérature ne sont pas récents (bien que leur visibilité le soit), il semble au contraire que la tendance de la littérature à investir le terrain soit relativement nouvelle. Plus exactement, le principe de réflexivité en est venu à occuper une place prépondérante ces dernières années et a entraîné avec lui « une focalisation des récits de terrain sur les conditions de la pratique elle-même et sa remise en question³ ». Plusieurs chercheurs, notamment Paul Aron⁴, Lionel Ruffel⁵, Aline Caillet⁶ ou encore Marie-Jeanne Zenetti⁷, ont participé à la reconnaissance et à la légitimation académique des pratiques de terrain comme pratiques littéraires. Cette reconnaissance par le milieu universitaire s'est faite dans la symbiose avec les écrivains, réunissant ainsi, lors d'événements scientifiques, chercheurs et écrivains⁸.

¹ Violaine SAUTY, *Écritures de terrain. (En)quêtes dans la littérature contemporaine non-fictionnelle*, op. cit., p. 94.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ Paul ARON et Laurence BROGNIEZ (dir.), « Bruxelles, une géographie littéraire », *Textyles*, n°47, 2015.

⁵ Lionel RUFFEL (dir.), « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n°166, 2012/2.

⁶ Aline CAILLET, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Éditions Mimésis, 2019.

⁷ Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies : l'enregistrement du réel en littérature*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014.

⁸ Voir Lionel RUFFEL et Olivia ROSENTHAL (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Revue Littérature*, n°160, 2010 ; Lionel RUFFEL et Olivia ROSENTHAL (dir.), « La littérature exposée 2 », *Revue Littérature*, n°192, 2018. Ce partenariat entre chercheurs et écrivains (et parfois la double casquette de certains tel Olivia Rosenthal, chercheuse et écrivaine) permet de montrer une littérature en acte et d'ouvrir la recherche à des événements scientifiques brassant conférences et performances, ateliers d'écriture ou lecture littéraire. Voir, entre autres, Eugénie PERON-DOUTE (organisatrice), colloque *Mutantes/Vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et de Paul B. Preciado*, Université Paris VIII, décembre 2016 ; Eugénie PERON-DOUTE (organisatrice), colloque *Chloé Delaume : une œuvre intermédiaire*, Université Paris 3, INHA et Maison de la Poésie, janvier 2024.

IX.2.3. La résidence d'écriture

La question du terrain littéraire s'aborde également par le prisme de la résidence d'écriture. En ce sens, les résidences d'artistes et d'écrivains fournissent un ancrage territorial. L'expérience d'être chez Chloé Delaume s'est révélée efficace pour mettre à jour la notion de terrain en littérature selon deux aspects : l'(en)quête et la résidence d'écriture. Cette double dimension a entraîné une prise en charge de la pratique de la documentation au sein même du récit et nous a permis de mener une (en)quête sur le lieu de résidence. Cette expérience amène à distinguer trois modalités successives du terrain. Premièrement, la collecte des choses vues, ressenties, déduites, imaginées, analysées et interprétées. Deuxièmement, l'expérience vécue, ou plutôt *les* expériences vécues, puisqu'à chaque nouvelle semaine passée, l'appropriation des lieux se faisait différemment : une aisance et une familiarité s'établissaient, la collecte d'informations prenait moins de place – bien qu'elle demeurait en arrière-fond dans l'esprit – et le travail d'écriture était de plus en plus présent. Troisièmement, il s'est ensuivi un temps de réflexivité afin d'interroger, de manière introspective d'abord puis extrospective ensuite, l'expérience de l'immersion. Il en ressort que si le terrain est l'objet, le motif et le but de l'enquête, il en devient également le sujet, tout en permettant à l'enquêtrice de trouver une manière de faire et une voix singulière.

Dès lors, un autre récit se met en place, celui de la pratique, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Violaine Sauty, que « ce n'est alors plus le terrain ou l'auteur qui est au premier plan mais la distance qui les sépare et le geste de l'investigation¹ ». La chercheuse ajoute :

Autrement dit, le glissement du terrain vers l'enquêteur, puis de l'enquêteur vers la pratique de l'enquête, a produit une transformation de l'imaginaire du terrain d'enquête. Le terrain comme contenu (conquête, prise de possession de l'espace) a peu à peu laissé place au terrain comme milieu d'une expérience individuelle (quête, espace-temps du terrain), avant de s'effacer derrière une conception du terrain comme lieu perçu dans des conditions particulières (enquête, distance au terrain). Cela traduit des rapports au réel très différents mais aussi complémentaires. Toute enquête est à la fois une conquête, une quête et une négociation de la distance de l'enquêteur au réel.²

L'*in situ* engage de fait de la subjectivité et, dans le cas présent, une part d'intimité. La question de mon positionnement a dû être définie. Ce qui a entraîné une interrogation sur la forme d'écriture et le protocole à mettre en place.

¹ Violaine SAUTY, *op. cit.*, p. 149.

² *Ibid.*

L'auto-analyse se présente comme une obligation pour décrire la pratique et le regard. Elle permet également d'explicitier le processus et les protocoles dans un souci de transparence. Le terrain s'est donc imposé de lui-même, au fil d'échanges lambda et de l'établissement d'un rapport de confiance. Il n'a pas été pensé au préalable et envisagé comme une chose à réaliser pour la présente étude. C'est une fois dans l'immersion, prise dans un rapport méta, que l'expérience s'est révélée précieuse pour ne pas être théorisée. Dès lors, comme le souligne Violaine Sauty, « réflexivité et littéarité sont ainsi liées : ou bien la réflexivité intègre une part de littéarité à l'œuvre, ou bien, à l'inverse, la réflexivité est permise par le parti pris d'une écriture littéraire¹ ». En revanche, dans notre cas, le dispositif ne s'est pas immédiatement imposé par l'écriture. Des hésitations ont eu lieu, plusieurs idées de divers dispositifs se sont présentées, qu'ils soient plastiques, artistiques, performantiels. Le terrain n'a donc pas été pensé en amont comme un sujet d'écriture, il n'a pas été en soi une pratique littéraire. En revanche, il a été transformateur de l'étude et pensé comme un dispositif spectatorial, comme un cadre à observer. On peut s'interroger sur la valeur épistémologique du terrain, sur la façon dont la réflexivité influence la littéarité ainsi que sur le cadre et la méthode qui sont expérimentés au moment même du terrain.

Alors que Violaine Sauty étudie dans sa thèse un corpus d'écrivains pour qui le projet d'écriture a toujours précédé l'*in situ*, dans mon cas, le projet d'écriture du roman est venu du terrain. L'*in situ* était originellement proposé pour écrire la thèse mais c'est bien de cet *in situ* qu'est née l'envie qu'il devienne un terrain et *in fine* de le traiter comme tel. La résidence d'écriture s'est alors muée en expérience, en terrain d'expérimentation, en objet d'observation et en perception consciente. Dans ce huis-clos, le quotidien *a priori* ordinaire s'est transformé en dispositif d'observation. La tendance est la suivante : je suis présente sur le lieu avec un savoir portant sur l'écrivaine et son œuvre qui s'est développé durant ces dernières années et je tente, par un mouvement réflexif, d'interroger mon propre regard et de comprendre le lien de sororité qui m'unit à Chloé Delaume. Dès lors, le fait de transcrire et d'analyser l'expérience devient une observation de l'observation. Certains réflexes se mettent automatiquement en place, qu'il faut après coup reformuler distinctement pour les présenter comme partie prenante de la méthodologie, tels notamment le fait d'éviter d'exotiser l'endotique, de donner une représentation pittoresque, de faire évènement de ce qui ne l'est pas, d'adopter une position voyeuriste, et de se questionner sur ce qu'il convient de représenter et de quelle façon, ce qu'il

¹ *Ibid.*, p. 156.

faut dire ou ne pas dire, de se demander jusqu'où va le pacte de sincérité avec le lecteur qu'engage la participation observante, etc.

Le terrain n'a pris pleinement cette dimension qu'après plusieurs semaines passées en résidence. Si la première semaine m'avait d'ores et déjà donné l'envie de me saisir de cette expérience par un biais artistique, en la réfléchissant tout d'abord par rapport à un livre d'artiste et à la performance (en pensant notamment aux travaux de Sophie Calle¹) mais aussi à la littérature comme dispositif *in situ* (*Villa Crimée* de Célia Houdart²), ce n'est qu'à la quatrième semaine que le terrain est devenu tel. Il m'a donc fallu, à la manière de Georges Perec, me défaire de ce qui était devenu familier. Dans l'ouvrage *Espèces d'espaces*, et plus particulièrement dans le chapitre « Rue » au point « Travaux pratiques », l'auteur fait part de sa méthode :

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.
S'appliquer. Prendre son temps. [...]
Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.
Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. [...]
S'obliger à voir plus platement.
Déceler un rythme. [...]
Lire ce qui est écrit [...]
Essayer de classer [...]
[...] Attendre [...]
Continuer
Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable
[...] jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger [...]
[...] tout casser [...]³

Observer le familier consiste à opérer une forme d'*estrangement*. Selon Perec, il convient donc de noter, tenter une exhaustivité, rendre étranger à soi, puis réinventer l'espace (« tout casser »). Dès lors, l'espace n'est plus seulement un sujet d'écriture mais un terrain d'expérimentation littéraire. L'écriture prend alors une tournure formelle et contextuelle. Que l'on pense à l'Oulipo, au Situationnisme ou à l'art contextuel, ces mouvements rendent poreuse la limite entre art et écriture (et art et vie) en usant de l'*in situ*, de protocoles, de méthodes, de contraintes, de jeu, de performance afin de créer une forme et un contexte. Perec invite à se défaire de

¹ Voir, entre autres, Sophie CALLE, *L'Hôtel*, Paris, Éditions L'Étoile, 1984 ; *À suivre*, Paris, Éditions Musée d'Art Moderne, 2000 ; *Les Fantômes*, Arles, Éditions Actes Sud, 2000 ; *L'Absence*, Arles, Éditions Actes Sud, 2000, *Prenez soin de vous*, Arles, Éditions Actes Sud, 2007 ; *Fantômes et disparitions*, Arles, Éditions Actes Sud, 2013.

² Célia HOUDART, *Villa Crimée*, Paris, Éditions P.O.L., 2018.

³ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974/2000, p. 100-105.

l'habitude perceptive pour redécouvrir l'infra-ordinaire dans un dispositif consistant à regarder autrement. La déterritorialisation, selon les termes de Deleuze et Guattari¹, est féconde pour se défamiliariser d'un espace.

Notons également qu'en étant *in situ*, l'écriture se fait sur place et pas uniquement après. En ce sens, le terrain lui-même se convertit en contraintes d'écriture. Par ailleurs, dans le point suivant « L'immersion », on retrouve davantage de descriptions du lieu² que du déroulé de mon quotidien. Je me suis attachée à noter la description du lieu de manière précise en suivant l'architecture de l'appartement qui a guidé mes pas et mon écriture tout en prenant comme entrée l'anaphore « dans » pour passer d'une part d'une pièce à l'autre et, d'autre part, pour adopter une focale toujours plus précise (de ce fait, être « dans le salon » m'amène à être « dans la bibliothèque » puis « dans les pages d'un livre »). L'écriture, à la manière d'une caméra, fonctionne ainsi par *zoom* et *dézoom* tout en poursuivant un mouvement de *travelling*. Les contraintes de perception créent alors une similitude entre le travail du vidéaste, du photographe et de l'écrivain. C'est pourquoi j'ai hésité quant au médium à utiliser en étant sur place pour rendre compte de l'immersion, avant même d'avoir entamé un processus réflexif.

L'*in situ* s'est accompagné d'une recherche d'échelle. En voulant saisir l'espace, un mouvement (inconscient) de va-et-vient s'est établi entre la volonté de capturer les choses jusque dans leurs plus petits détails et leur intimité (à échelle individuelle) et, au contraire, celle d'inclure certains objets dans une histoire plus large (à échelle d'un espace-temps commun et général). Nous verrons au prochain point que le mobilier de Chloé Delaume, plus particulièrement les chaises, dit quelque chose aussi bien du corps de l'autrice que de l'histoire du design (d'autant que les chaises en question sont de Philippe Starck). La perception est donc partie prenante d'un terrain, elle force l'attention ethnographique tout en développant une connaissance phénoménologique. De ce fait, regarder, observer demandent un entraînement, une insistance ou, comme l'a soulevé Perec, un changement. L'observation, dans ses variations, mêle l'instant présent, la désidentification et la répétition de l'espace géographique. Elle amène à écrire sans que l'auteur ne sache au préalable ce qu'il cherche. La quête d'un épuisement de

¹ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

² Voir entre autres, Élise OLMEDO, *Cartographie sensible. Tracer une géographie du vécu par la recherche-création*, thèse sous la direction de Jean-Marc BESSE, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015 ; Élise OLMEDO, « L'expérimentation comme méthode d'enquête. Cartographie sensible et terrains de recherche collaboratifs entre art et géographie », in *Mappemonde*, n° 121, 2017.

l'espace par sa description, initiée par Perec¹, entraîne une phénoménologie de la quotidienneté et une herméneutique du lieu.

Le terrain comme expérimentation entraîne une forme expérimentale dans sa retransmission tout en proposant d'observer un lieu finalement ordinaire. Par la tentative de dévoilement, le terrain est un révélateur. Il met à jour un savoir phénoménologique et met en lumière ce qui demeure généralement caché. Ainsi, et ce même en l'absence de l'écrivaine, son lieu parle d'elle et montre certaines de ses habitudes, ses intérêts – par exemple celui pour la pratique naturaliste débouchant sur la constitution d'un véritable bestiaire – mais surtout, il permettrait de lire en creux la manière dont les livres s'écrivent, ce geste intime qui n'est jamais exposé au regard du public, qui est si difficilement partageable et qui s'exerce à domicile. En cela, les pratiques que nous avons testées sont, pour reprendre les termes de Violaine Sauty, « des expériences épistémologiques situées qui se suffisent à elles-mêmes² ».

L'immersion amène à considérer l'espace comme le lieu d'une identité trouble. « Dalain/Delaume » figure sur la boîte aux lettres et l'interphone. Résider chez l'écrivaine Chloé Delaume consisterait à résider également chez Nathalie Dalain et chez le personnage de Chloé. Le jeu identitaire, présent également dans l'œuvre de l'autrice, entraîne un paradoxe : faire du terrain dans ce lieu de vie fictionnalise le quotidien tout en défictionnalisant l'œuvre³. Finalement, être présente sur les lieux, c'est s'exposer à un devenir-personnage latent.

En revenant sur l'analyse des procédés mis en œuvre en cours de terrain, la question du « comment » a trouvé plusieurs réponses que nous avons tenté de répertorier et d'analyser. Bien que la question du « pourquoi » ait été laissée de côté dans un premier temps, puisque le terrain n'a pas résulté de ma propre volonté, n'a pas été cherché ou provoqué, mais qu'il a fini par prendre place dans l'étude suite à l'invitation de Chloé Delaume, il convient tout de même de la prendre en compte. Cette écriture du terrain tend à renouveler les processus d'analyse hérités de traditions littéraires et académiques. La volonté n'est pas seulement une connaissance symbolique, épistémologique, herméneutique ou encore phénoménologique, elle est aussi politique. Elle amène à comprendre une forme de sororité en acte chez l'écrivaine. Elle visibilise une pratique d'écriture qui se concrétise par le fait d'être en résidence. La résidence d'écriture repose sur la conviction qu'être dans un lieu autre permet un travail à la fois plus quantitatif, plus qualitatif et plus agréable qu'au quotidien.

¹ Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1982.

² Violaine SAUTY, *op. cit.*, p. 192.

³ Voir Sabrina SINIGAGLIA-AMADIO & Jérémy SINIGAGLIA, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », in *Cahiers du Genre*, n° 59, 2015/2, p. 195-215.

J'en avais déjà expérimenté les fondements en ce qui concerne l'impact des conditions matérielles d'existence sur la pensée et l'écriture lors de mon séjour en Ontario, à l'Université de Guelph – celui-ci s'était révélé particulièrement bénéfique. Parce que le cadre dans lequel je travaillais était nouveau, il devenait stimulant. À cela s'ajoutait plusieurs paramètres : la qualité des conditions de vie professionnelles et personnelles. En effet, l'esthétisme architectural de l'université crée une appétence du savoir ainsi qu'une valorisation de soi. Le campus met tout à disposition de ses membres, ce qui allège la charge mentale au quotidien. Le fait d'avoir un bureau personnel mis à disposition entraîne, d'une part, la considération et la reconnaissance de sa propre recherche en train de se faire et, d'autre part, le développement des liens entre collègues, qu'ils soient professoraux ou étudiants. Le travail d'écriture et de recherche, qui peut être laborieux parce que solitaire, s'effectue dans un cadre collectif riche en échanges et en interactions¹.

La proposition de Chloé Delaume de m'offrir des résidences d'écriture à son domicile manifeste, d'une part, la conscientisation de l'écrivaine des difficultés qui peuvent se rencontrer au cours d'un travail d'écriture et, d'autre part, des entraves qu'elle a probablement connues elle-même par le passé. C'est donc grâce à une démarche politique (héritée à la fois de sa connaissance du métier d'écrivain et de son parcours personnel pour y arriver) que j'ai pu bénéficier de plusieurs séjours *in situ*. Par ailleurs, comme le formule Violaine Sauty, « si les écritures de terrain sont par définition transitives, elles tendent à trouver leurs raisons d'être autre part qu'en elles-mêmes² ». En d'autres termes, il semblerait que le terrain, au-delà de symboliser une (en)quête, cache une volonté éthique et politique de mise en lumière d'une réalité de l'écriture bien souvent oubliée.

Faire du terrain ne peut se dissocier d'un questionnement éthique, déontologique, afin d'éviter de sombrer dans le voyeurisme. Qu'ai-je le droit de dire sur la résidence de Chloé Delaume, sur ses habitudes d'écriture, ses manières et ses protocoles pour faire littérature ? Comment ai-je le droit de la représenter ? Il convient, de toute évidence, d'éviter une approche impudique et fétichiste tout autant que « ce risque de spoliation, d'instrumentalisation de

¹ Les cours d'écriture créative que l'on m'avait confiés, et adressés à des étudiants en Master de littérature francophone, n'étaient pas considérés comme un passe-temps ou une activité moindre : la création littéraire, au même titre que la théorie littéraire, est partie prenante du cursus. Qui plus est, en faisant la part de l'importance du nouveau et du changement, vivre dans un logement spacieux, chauffé, lumineux, à quelques minutes à pied de l'université au style architectural gothique, participe, là encore, à l'élaboration d'un cadre bénéfique pour toute production et témoigne de l'importance des conditions matérielles d'existence pour l'élaboration de la pensée. En somme, *une chambre à soi* ne suffit pas pour réfléchir et écrire.

² *Ibid.*, p. 354.

l'altérité¹ » pour reprendre les mots de Violaine Sauty. La littérarité des écritures de terrain questionne également le consentement de la personne vis-à-vis du fait d'être écrite. Dans le cas de Chloé Delaume, il est légitime que les chercheuses (nous y compris) travaillant sur son œuvre se demandent si elles ne rejouent pas ce dont l'autrice a toujours tenté de se défaire, à savoir d'être écrite par autrui :

Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvait s'effectuer que par la littérature.²

L'autrice ne devient-elle pas un personnage partiel et partial sous la plume des chercheuses ? Ce questionnement de la désincarnation, que nous ne faisons qu'effleurer dans le présent texte, mériterait une recherche plus approfondie. Nous renvoyons, sur ce sujet, à l'entretien réalisé avec l'écrivaine, placé en annexe, dans lequel Chloé Delaume explique que c'est un mal nécessaire en ce qu'il contribue par là même à son rayonnement dans la sphère universitaire. Toute recherche sur l'écrivaine est donc à double tranchant, en ce sens qu'elle va à l'encontre de sa volonté originelle, mais tout en constituant par ailleurs une source de satisfaction.

IX.2.4. La réflexivité

La réflexivité engage, à notre sens, une garantie éthique. Elle fait prendre conscience de dérives voyeuristes, permet d'interroger sa propre pratique (en ce sens que l'écrivaine-enquêtrice est responsable de sa présence *in situ*, et se doit d'éviter une appropriation abusive de l'autre). De plus, afin de mener une recherche éthique tout en se positionnant sur le terrain, il nous est apparu que nous avons usé – inconsciemment dans un premier temps – d'une forme d'ironie dans le récit de notre enquête (voir le point suivant). Le terrain met donc à jour une certaine littérarité et une certaine éthique. Cependant, la réflexivité recèle aussi des limites et nous espérons ne pas tomber dans une mise en scène d'un soi prépotent.

Ce terrain possède une dimension politique. La sororité, théorisée et mise en pratique par Chloé Delaume, invite à questionner d'une part le lien entre une chercheuse et l'autrice,

¹ *Ibid.*, p. 368.

² DELAUME, *La Règle du Je. Autofiction : un essai, op. cit.*, p. 6.

entre la recherche et la littérature, et d'autre part la manière même de définir et de faire de la recherche. En d'autres termes, les écritures de terrain élaborent une politique expérientielle du réel en interrogeant la notion de réception puisqu'elles tendent à rendre possible « une réception en commun du réel », pour reprendre l'expression de Lucien Derainne¹. Pour ce faire, diverses stratégies d'auteur sont mises en place. Par exemple, Florence Aubenas crée des liens d'amitiés avec les personnes qu'elle enquête², Annie Ernaux est attentive au vocabulaire qu'elle adopte³. Les écritures de terrain se pensent donc en termes d'expérimentation, qu'elle soit épistémologique, éthique ou politique.

Faire de la littérature de terrain en résidence littéraire amène également à questionner le dispositif de cette immersion. Dès notre première résidence, Chloé Delaume nous avait dit que l'on pouvait se servir de tout, ouvrir les placards, la penderie, manger ce qu'il y avait, etc. Dès lors, le rapprochement avec le cinéma documentaire s'impose pour ces questionnements, inventions, réinventions de la réflexivité et des points de vue. En ce sens, le film *Sophie Calle. Sans titre* de Victoria Clay Mendoza⁴ est éclairant. La réalisatrice déambule seule dans l'atelier de l'artiste qui l'autorise à se servir de tout ce qui s'y trouve. Le film prolonge donc le travail de la plasticienne, il est conçu comme un jeu de piste, sorte d'écho des filatures et des enquêtes de Calle. Cette conjonction fait écho à la nôtre et au récit illustré qui suit.

Notre réflexion a donc été menée à l'intersection de l'expérience de terrain et de l'élaboration du récit, entre l'heuristique de l'enquête et l'heuristique littéraire. La réflexivité emprunte aux sciences sociales les méthodologies ayant révélé le caractère situé du point de vue du chercheur. La narration subjective permet alors de contourner la position surplombante de celui-ci, qu'il soit ethnologue ou sociologue. L'enquête fait alors émerger des récits de non-

¹ Voir Lucien DERAINE, « *Qu'il naisse l'observateur* » : pensée et figures de l'observation, 1750-1850, thèse sous la direction de Jean-Marie Roulin, Université de Lyon, 2020.

² Dans « J'ai sonné chez la femme de l'assassin », Florence Aubenas explique qu'elle revendique son affection. Elle écrit : « J'ai maintenu des liens avec la femme de l'assassin : elle était ma première affaire, moi sa première journaliste. Nous avons fini par nous attacher l'une à l'autre. Je sais que je cours le risque de déclencher l'opprobre de mes confrères : je revendique cette affection. Elle ne m'a pas empêchée d'écrire honnêtement sur elle, ni de me brouiller de temps en temps avec elle ». Florence AUBENAS, « J'ai sonné chez la femme de l'assassin », *Le Monde*, 14 juin 2013.

³ Dans *Regarde les lumières mon amour*, Annie Ernaux déconstruit la stigmatisation du port du voile. Elle décrit les femmes qui le portent avant de parler de cet accessoire. Dès lors, elle évite la formulation « femme voilée », issue du champ médiatique. En se décalant de cette stigmatisation et en optant pour un nom commun, « le voile », plutôt que de recourir à la formulation « femme voilée », Ernaux va à rebours d'une image passive et dévalorisante. Elle écrit : « deux filles m'ont dépassée, l'une grassouillette, habillée tout de gris, le voile aussi, l'autre élancée, avec un voile noir et des bottes noires ». Annie ERNAUX, *Regarde les lumières mon amour*, p. 46.

⁴ Victoria CLAY MENDOZA, *Sophie Calle. Sans titre*, Production Folamour, 52', 2012. La cinéaste, seule dans cet atelier d'artiste, dévoile un portrait de la plasticienne entrelacé à celui de la mort, la sienne ainsi que celle de son entourage.

fiction. La réflexivité engagée *in situ* questionne également les limites du terrain tout en mettant en avant les possibilités qu'il offre. La chercheuse s'interroge sur ce qui peut être dévoilé ou non, sur la capacité à nuancer et dire le réel, en somme sur la relativisation de l'enquête. De plus, le paradigme réflexif invite également à prendre en compte l'émotion en établissant une émotion-réflexion tout en redonnant place à l'empathie¹. Par ailleurs, les conditions de création sur le terrain entraînent de fait un déplacement des enjeux de l'analyse, puisque le texte vaut également pour les traces de sa propre élaboration, de sa dimension de *work in progress*. Mais l'expérience de terrain invite également à questionner l'expérimentation qui surgit dans le dispositif de littéarité. Nous fournissons donc une recherche pensant le terrain et s'effectuant en partie sur le terrain, tout en déjouant les méthodologies propres à l'enquête puisque, de fait, notre enquête se déroule par et en l'absence de notre enquêtée. Dès lors, notre enquête sur/chez Chloé Delaume (notre immersion dans la résidence de l'écrivaine) a permis deux choses : d'une part, de révéler que les modalités narratives propres à la littérature de terrain empruntent à l'autofiction, d'autre part, de comprendre que la représentation intermédiaire du corps chez Chloé Delaume est ramifiée et opère dans un champ vaste, puisque, en nous invitant à résider chez elle, elle invite également à repenser les théories de la réception en considérant le corps des lecteurs, ici plus spécifiquement de la chercheuse que nous sommes, comme une médialité supplémentaire, bien qu'autonome. Autrement dit, en travaillant sur l'œuvre de l'écrivaine chez l'écrivaine, je suis devenue l'exo-corps de Chloé Delaume.

IX.3. L'immersion : Un Cluedo grandeur nature

L'immersion et l'observation participante dans la résidence d'un écrivain entremêlent l'ethnologie, la sociologie et la littérature. Les catégories sont alors poreuses et le mode d'enquête hybride. L'écriture est elle-même subjective et conjecturale. La forme questionne la pratique, le dispositif, l'*in situ* et le huis clos. L'immersion formalise le travail d'enquête et de terrain qui porte sur des objets communs et sur une écrivaine absente. Ici, la narrativisation

¹ Voir la communication d'Eva Chaussinand « Empathie » lors du colloque international *Fabula un abécédaire. Vingt-cinq ans de théorie littéraire avec Fabula*, les 2 et 3 juin 2023. Comité d'organisation : Romain Bionda, Perrine Coudurier, Esther Demoulin, Marc Escola, Alexandre Gefen et Matthieu Vernet.

indique comment un certain savoir se constitue. Au lieu d'une démonstration argumentée, la forme essayiste et le récit offrent la possibilité de mettre en scène la connaissance¹. L'écriture accompagnée de croquis réalisés sur place permet de jouer avec les codes du terrain, de l'ethnographie, tout en conservant une forme de porosité avec le domaine de la fiction, ainsi qu'un certain respect de l'intimité de l'écrivaine (la photographie induisant un rapport plus frontal que le dessin). Dès lors, le dessin est un vecteur de confidentialité et renforce le travail de méta-fiction qui ponctue les sections de cette étude, à savoir la série de cinq diptyques réalisés par la corrélation de l'entretien du personnage de fiction et de photographies qui, s'efforcent de ne jamais vraiment dévoiler la résidence de l'écrivaine tout en maintenant une tension et un secret. Cette expérience d'immersion, qui adopte un style relevant de la littérature de terrain en tant que forme possible d'une création critique, est également une tentative d'esthétique relationnelle telle que l'a définie Nicolas Bourriaud², à savoir la recherche d'un lien, et plus particulièrement ici d'une relation de sororité. Entremêler récit et graphie ouvre ainsi à l'intervention artistique.

Être chez Chloé Delaume, c'est vivre avec les fantômes. J'apprends son rythme malgré son absence. Perdicion, son chat né de la fiction, me montre les habitudes de l'écrivaine. On rencontre la femelle siamoise dans *Le Cœur synthétique*. Ce n'est qu'après la publication de l'ouvrage que Perdicion partagera le quotidien de l'autrice. Cela montre que si Chloé Delaume s'inspire de son vécu pour écrire, à l'inverse ses écrits lui inspirent également son vécu. La performance est donc présente dans le quotidien de l'écrivaine, elle n'est pas qu'une question scénique. En d'autres termes, la performance et la performativité sont, chez Chloé Delaume, liées à l'autoréflexivité, et pas seulement à une mise en scène publique.

Perdicion a adopté une routine journalière. Elle dort en journée et vit la nuit. Je pense que Chloé Delaume aussi. Ce qui offre une indication sur le moment *où* et la manière *dont* écrit l'autrice : Chloé Delaume écrit ses livres la nuit. La littérature se « travaille [donc] en étoile », pouvons-nous dire en reprenant les mots de Gaston Bachelard³ empruntés et réactualisés par les chercheurs Jean Lancri⁴ et Marie Joqueviel-Bourjea⁵. Je me confronte à la question du

¹ Nous nous inscrivons dans le sillage de Chloé Delaume dont les titres et les dispositifs présents dans ses ouvrages *Certainement pas*, *Une femme avec personne dedans* et dans ses nouvelles « Salon 18.43 », « Chambre 56 », « La taxidermiste », « Visite guidée », « Au tout dedans », nous ont inspiré.

² Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Éditions Les presses du réel, 1998.

³ Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

⁴ Jean LANCRI, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre GOSSELIN, Éric LE COGUEC (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, op. cit.

⁵ Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, « Recherche-crétion : enjeux esth/éthiques », in Violaine HOUDART-MEROT et Anne-Marie PETITJEAN (dir.), *La Recherche-crétion littéraire*, op. cit.

rythme et suis partagée entre l'adoption du sien et la conservation du mien. Vers six heures du matin, le chat miaule, de manière récurrente, presque chaque jour. C'est le signe qu'il est l'heure du repas, non pas du petit-déjeuner mais du dîner. Mon expérience d'immersion s'approche de la performance : j'hésite à écrire de vingt-et-une heures à six heures du matin et à m'endormir en tirant les rideaux occultants, comme le fait sans doute Chloé.

IX.3.1. Le couloir

L'appartement est composé d'un long couloir dans lequel plusieurs centaines de livres sont empilés côtoyant, éparpillés, un sac à parapluies, quelques jouets pour chat, une sculpture de lapin, un cadre protégeant un être chimérique sous lequel on peut lire dans une écriture manuscrite sur une étiquette écolière « Fée momifiée. Brocéliande (1946) ». Au mur, sont accrochés un vinyle, des affiches et des poupées de l'*Exorciste* dans leur emballage de plastique transparent.



Figure 87 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

IX.3.2. La cuisine

Derrière la première porte à gauche se trouve la cuisine. L'espace est abandonné. Aucun couvert, pas une assiette ni un verre ne remplissent l'espace domestique. C'est le lieu de Perdicion. Se rendre dans la cuisine signifie tout à la fois se rendre chez la siamoise et peut-être perdre son âme. « Perdi » n'aime pas que j'y sois. Dans les livres de Chloé Delaume, la cuisine est le lieu du crime, du meurtre doublé du suicide. La symbolique attachée à cet espace est perceptible. La pièce est vide. Malgré l'absence de couverts, une poêle et une casserole sont rangées dans un carton sous l'évier, à côté d'ustensiles neufs et encore emballés. Les détails permettent de comprendre tout autant la psyché de l'écrivaine que le rapport qu'elle entretient à son propre corps : d'une part, la nourriture est quelque chose de secondaire, d'arbitraire ; d'autre part, l'espace revêt une importance certaine. La cuisine représente la mort. Le terme est à entendre dans une double acception : la pièce et l'action de cuisiner sont renvoyées du côté du mortuaire. Le vécu de l'écrivaine se spatialise. Être chez Chloé Delaume, c'est vivre avec les fantômes de son enfance, se confronter à la matérialisation et à la spatialisation du trauma.

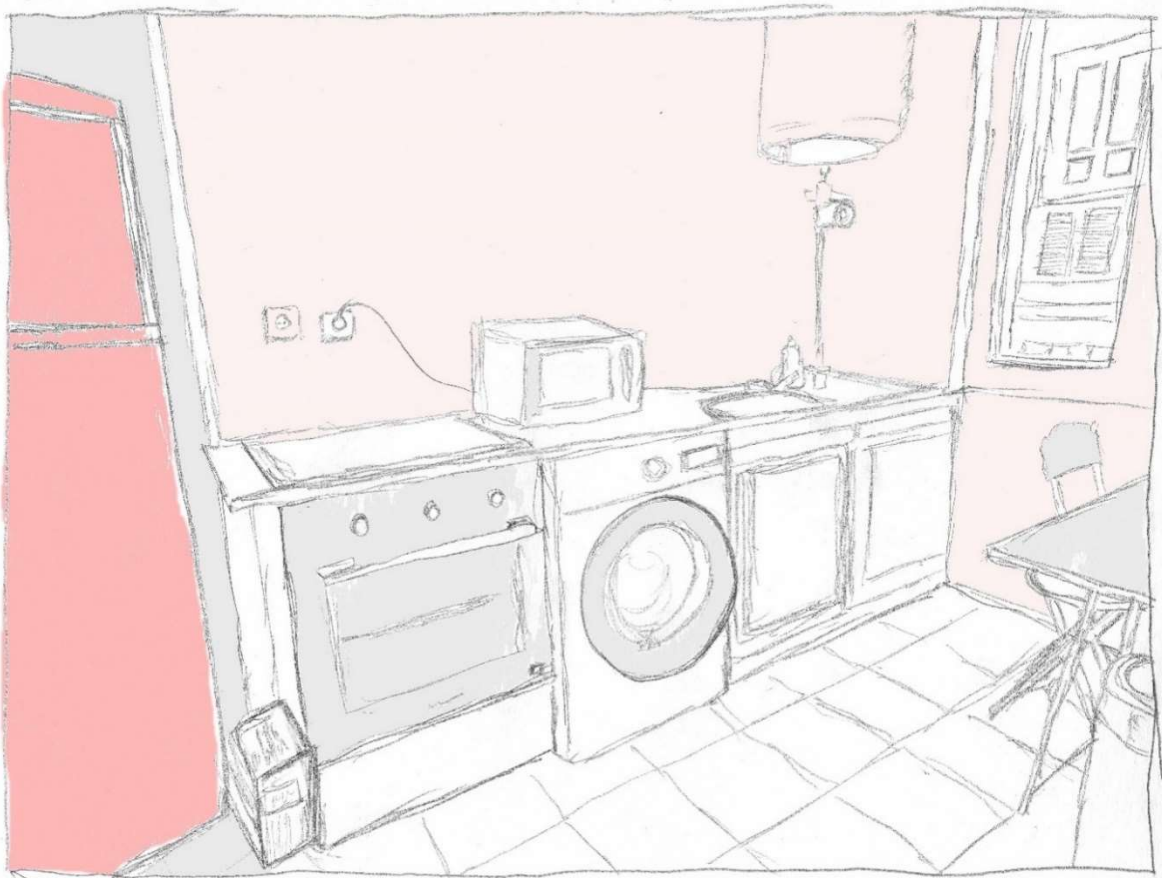


Figure 88 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

La première semaine, j'avais moi aussi déserté ce lieu. La deuxième semaine, je l'ai nettoyé et j'y ai installé des bougies. La troisième semaine, j'ai ouvert le frigo, les placards, les petits pots. J'ai trouvé dans le congélateur une pizza et un risotto, dans le frigo, du jus de raisin et du Coca-cola zéro®. Dans le placard sous l'évier sont rangés les ustensiles de cuisine non déballés ainsi que les croquettes pour chat. Un service à thé et des boîtes de thé sont rangés sur l'étagère murale. À côté reposent, sur un petit meuble en bois constitué de cinq coffrets, des petits pots en porcelaine sur lesquels est écrit « pil. de cigüe », « pil. de fer », « pil. de térébenth », « oleum macis », « ext : d'opium » pour celui qui contient du tchaï, et un pot en argent qui renferme de la résine de myrrhe. Quant aux coffrets, certains sont vides et d'autres contiennent du thé. Je me suis demandé dans quelle mesure, à travers les objets anciens (peut-être glanés dans une brocante), Chloé Delaume ne se créait pas un héritage familial fictif pour combler un manque, dans la mesure où les petits pots matérialisent un imaginaire commun associant ces objets à une transmission de (grands-)parents à (petit-) enfant. Je me suis aussi demandé jusqu'à quel point il ne s'agissait pas de projections de ma part, et dans quelle mesure ce n'était pas moi qui fictionnalisait la première question. La quatrième semaine, j'ai invité des amies à dîner dans la cuisine.

IX.3.3. Les toilettes

Dans le couloir, derrière la deuxième porte à gauche, se trouvent les toilettes. Il y a des produits nettoyants ainsi qu'un dérouleur en métal brillant, une statuette en plastique rose de la Sainte-Vierge, une fiole transparente remplie de formol avec un scorpion. Un des boutons de la porte est en bronze, l'autre en porcelaine.

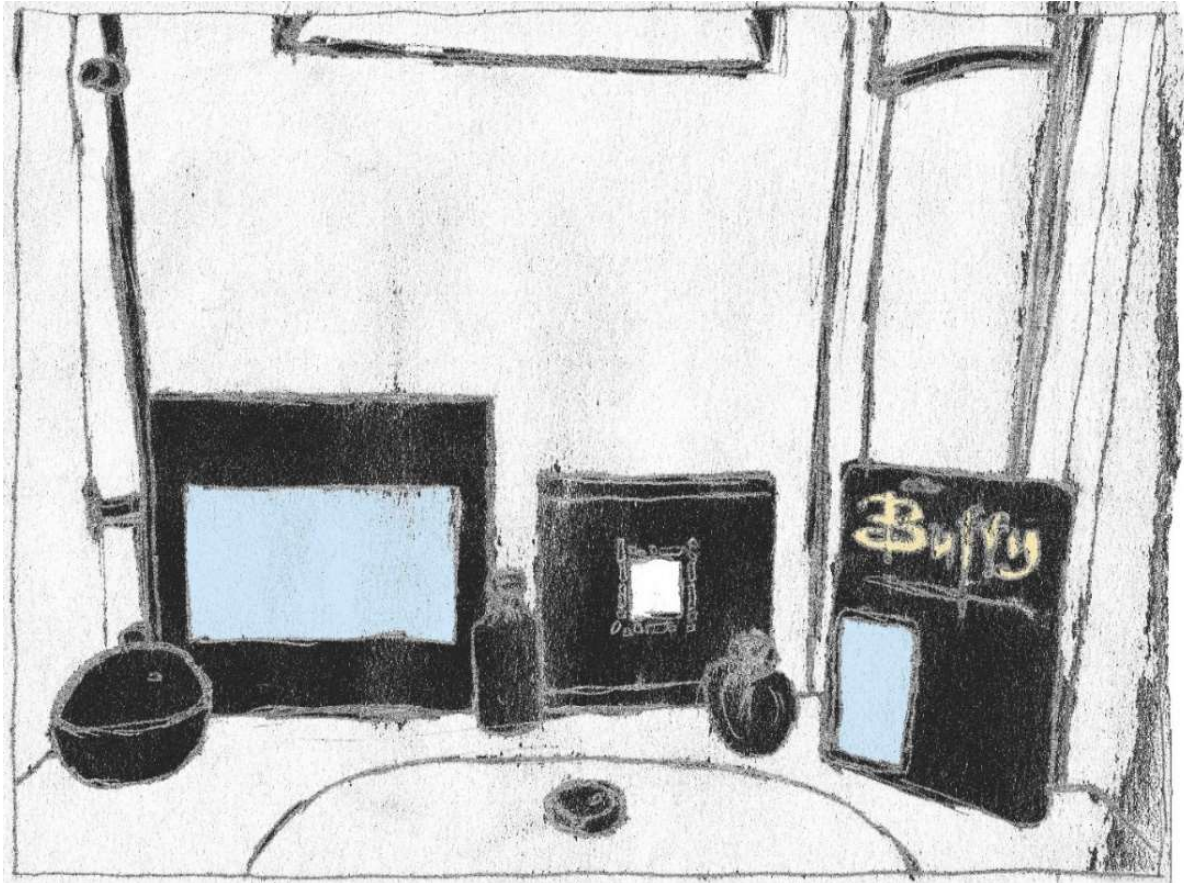


Figure 89 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

IX.3.4. Le placard

Derrière la troisième porte à gauche, il y a un placard. Il contient l'aspirateur, un plumeau, une serpillère et son seau, des chaises pliantes, des dvd dont certains de *Buffy*, quelques livres ainsi qu'un furet naturalisé mis en scène sur une branche.

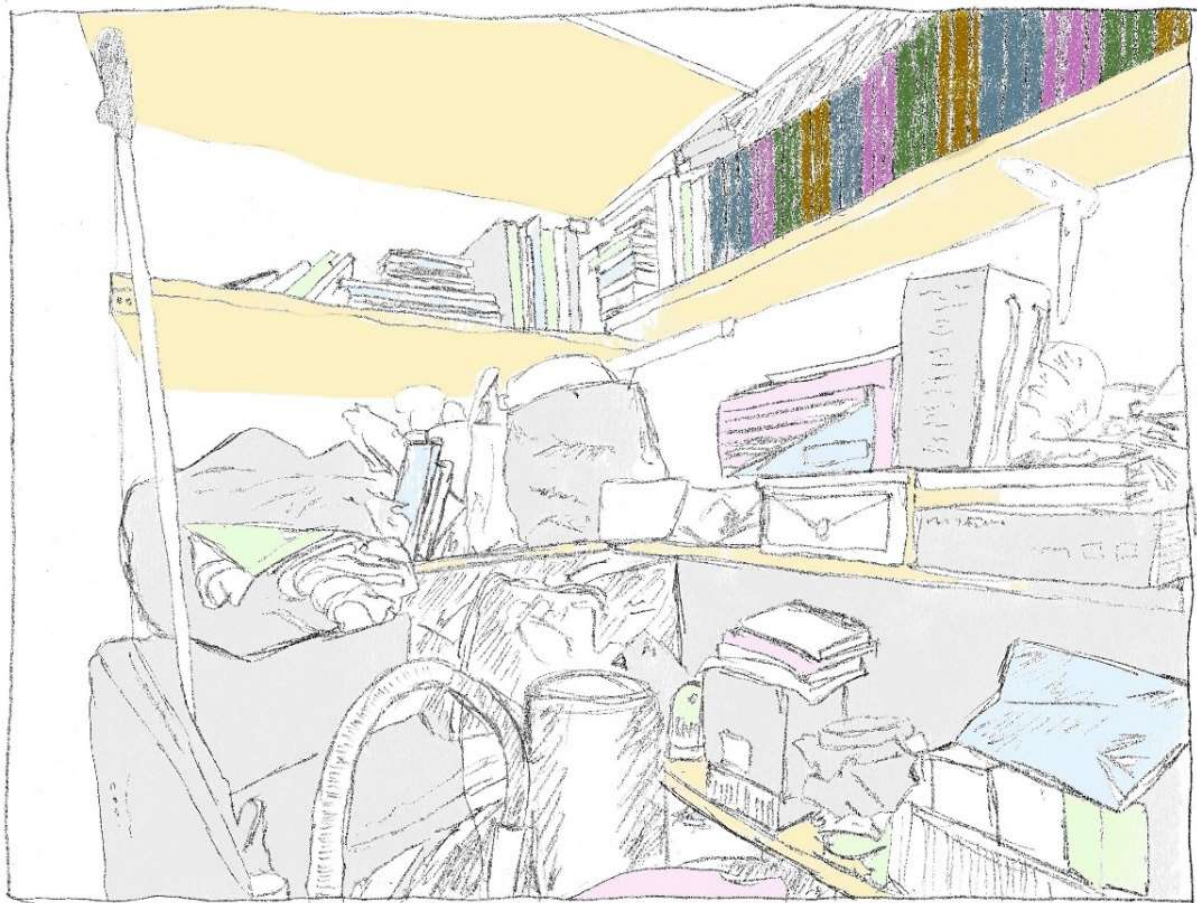


Figure 90 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

IX.3.5. Le salon

Au bout du couloir se trouve le salon. L'autrice y travaille à son bureau. Des animaux naturalisés et empaillés peuplent la pièce. Sont accrochés au mur une tête de chevreuil, des papillons et des scarabées sous verre. Un lapin est posé sur une étagère. Au-dessus de l'une des bibliothèques, une sorte d'autel est dressé. Il se compose d'une grive, d'une pie, d'un cadre avec un moulage représentant une sainte, d'un bouquet de pivoines pourpres en plastique, d'anciens bocaux en verre remplis de graines et de plantes séchées, d'un œuf d'autruche, d'un crane et de plumes de paon. L'autel évoque les cimetières, ce pourrait être la décoration d'une pierre tombale. Le salon est un cabinet de curiosités.



Figure 91 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Chaque étagère de livres évoque un micro-monde, une mise en scène et une scénographie. Une première rassemble des ouvrages de la Pléiade, on y trouve Nerval, Racine, Jarry, Casanova, Balzac, Breton, Vigny, Queneau, Pérec, Vian, ainsi que le vinyle des *Fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, une lampe rose, une boule de cristal, un portrait de Rimbaud, une mante religieuse et une chauve-souris sous cloche. Sur une deuxième, les livres sont entourés d'une sculpture de la Vierge, de bougeoirs et d'éventails. Sur une troisième, des plantes séchées accompagnent des livres de littérature contemporaine. Sur une autre encore, une lampe jaune chaperonne des ouvrages de poésie. Une cinquième regroupe des ouvrages sur les monstres, les zombies, les vanités ainsi que ceux de Sophie Calle, émaillés de cadres représentant des scènes de la fête des morts mexicaine. Le tout est éclairé par une lampe à lave. Cette décoration rappelle la description qui ouvre *Le Cœur synthétique*. Chloé Delaume écrit :

Adélaïde déballe ses affaires et s'étonne que toute sa vie tienne dans si peu d'espace. Elle a quarante-six ans et ne possède rien mis à part plein d'habits et sept bibliothèques. Des

Billy d'Ikea, qu'elle orne de guirlandes, de papillons sous cadre, de babioles mexicaines, de lampions japonais. Une paire de stilettos trône entre deux Pléiade [...].¹

Nous savions déjà que le personnage d'Adélaïde était un double delaumien, le rapprochement nous permet, d'une part, de mesurer la porosité entre la fiction et le réel entretenue par l'écrivaine et, d'autre part, de constater que l'écrivaine cultive la fiction et l'imaginaire dans son quotidien, c'est-à-dire dans l'aménagement de son lieu de vie et dans le choix de son mobilier. Si chaque étagère fascine par sa décoration invitant à pénétrer dans des univers singuliers qui favorisent la créativité, l'ensemble de cinq forme également un tout cohérent et fantasmagorique.

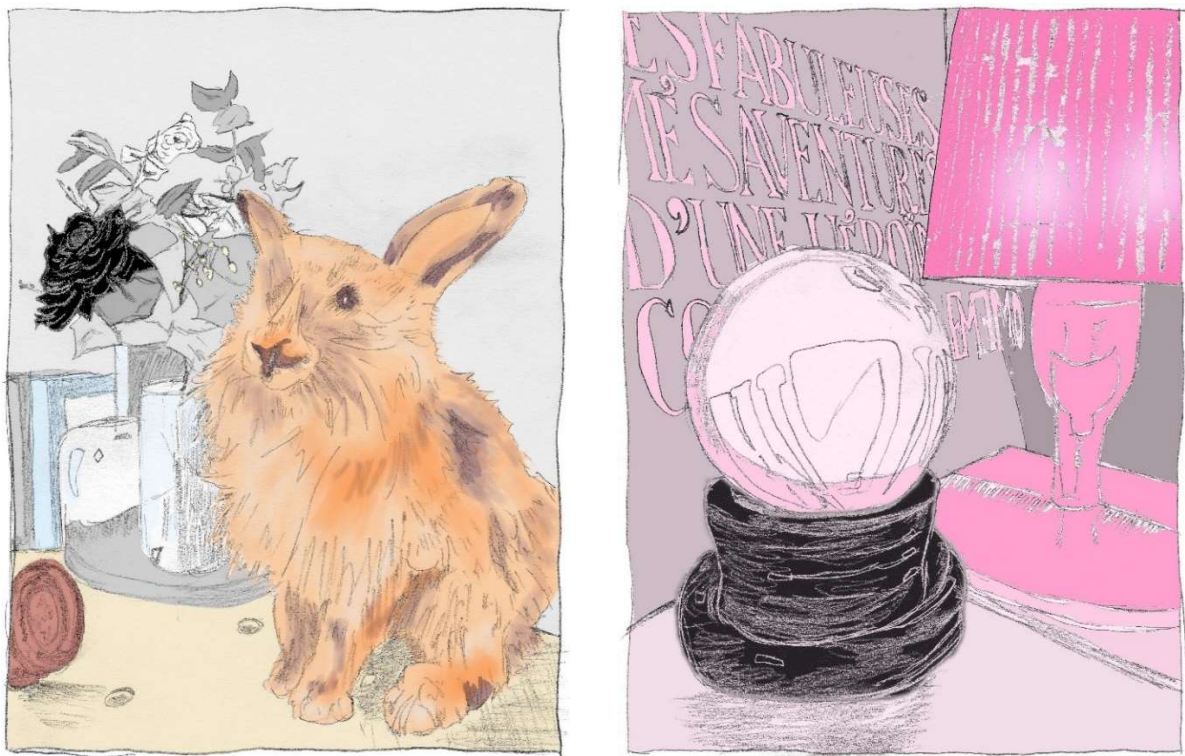


Figure 92 a et b : Eugénie PERON-DOUTE, dessins réalisés à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 18,5x14cm, colorisés numériquement, 2024.

¹ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, op. cit., p. 8.

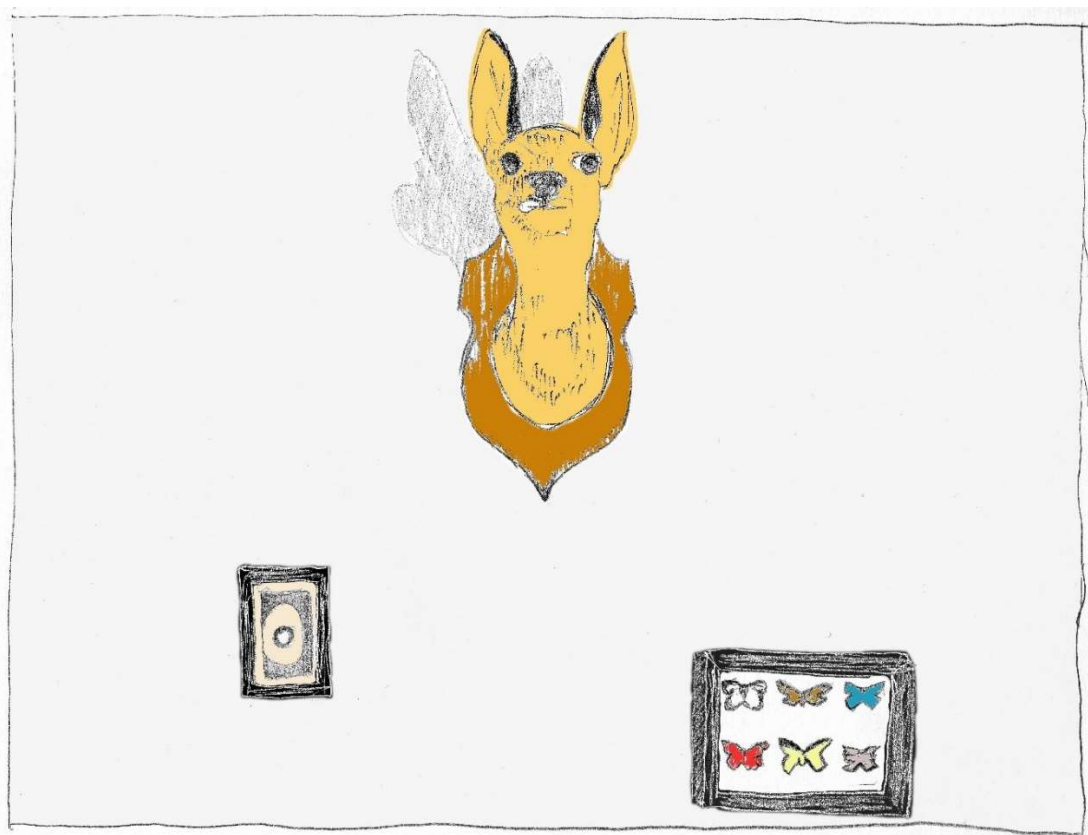


Figure 93 a et b : Eugénie PERON-DOUTE, dessins réalisés à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisés numériquement, 2024.

Le salon n'est pas aménagé pour reposer le corps, c'est un espace centré sur le mental. L'ancienne dichotomie entre corps et esprit¹ est réactualisée. Le fauteuil avec les coussins est celui de Perdition. Le reste du mobilier se compose d'une banquette, de deux chaises transparentes du designer Philippe Starck² installées autour d'une table ronde et noire ainsi que de la chaise de bureau, également une pièce de collection de l'artiste designer, ronde et transparente. Dans l'article « Starck. L'art de l'objet », Marie-Jeanne Dumont³ relève l'ironie contenue dans les meubles du designer. Elle écrit : « Tel fauteuil se présente avec toutes les apparences d'un grand confort, mais on découvre qu'il n'a pas de revers et ne tient debout que grâce à une béquille fichée dans le fondement ! [...] Des objets à la fois présents et familiers comme des animaux domestiques ; des objets qui ne cherchent pas à intimider par une technicité trop ostentatoire ou agressive⁴ ». Le design de Starck tend à s'effacer, au même titre que le corps de Chloé Delaume. Ainsi, une corrélation s'opère : le design et le corps de l'écrivaine qui s'assied dans le mobilier tendent tous deux à l'immatérialité. Nous en déduisons que le corps de Chloé Delaume, à l'image de ses chaises, serait transparent.



Figure 94 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 18,5x14cm, colorisé numériquement, 2024.

¹ Voir notamment *La République* de Platon ou encore *Le Discours de la méthode* de Descartes.

² Il n'est pas anodin que Chloé Delaume ait du mobilier du designer Philippe Starck. En effet, il développe des objets-prothèses, proches du corps et qui tendent à l'invisibilité.

³ Marie-Jeanne DUMONT, « Starck. L'art de l'objet », in *Le Débat*, n° 112, Paris, Éditions Gallimard, 2000/5, p. 148-150.

⁴ *Ibid.*



Figure 95 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Sur le bureau, il y a un plateau avec des carnets, plusieurs pots à crayons, des enceintes, un écran, deux lampes, dont une en forme de corbeau. Le bureau est vert, orienté face au mur. Sur le mur il y a deux miroirs œil de sorcière, des cadres avec des papillons et des scarabées ainsi qu'une photo : un portrait de Chloé Delaume. Mon activité d'observatrice me rend à mon tour observée et étrangère à l'espace observé. Comme à Annie Ernaux dans *Regarde les lumières mon amour*, « à ce moment me vient la pensée que mon attitude peut paraître suspecte¹ ». Le regard se diffracte, l'observatrice qui observe est observée à son tour tout en observant ce jeu d'observation : la photographie renvoie ainsi à un jeu de regards en miroir.

Dans les livres, je trouve des dédicaces. J'en choisis certains dans la bibliothèque pour leur titre. Je retiens l'autographe de Jean-Jacques Schuhl dans *Entrée des fantômes*. Certains

¹ Annie ERNAUX, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014, p. 66.

livres sont accompagnés d'un mot écrit sur un *post-it* comme « ici le flambant neuf catalogue de l'Imaginaire. Je t'embrasse [Signature] ».

Dans le tabouret-coffre de rangement, il y a des chaussures. Je n'y touche pas et je le referme l'objet.

J'ouvre les sacs déposés contre le mur de la fenêtre. J'y trouve encore des livres. J'en reconnais certains qui ont servi pour des lectures Chez Mona. D'autres sont dans des enveloppes que je n'ouvre pas. Ils proviennent de maisons d'édition.



Figure 96 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

IX.3.6. La salle de bain

Dans le salon, une première porte donne sur la salle de bain. Sa petitesse est surprenante, on dirait un placard aménagé, une maison de poupée dans laquelle le corps d'une adulte est trop grand pour loger. Les murs sont en carrelage rose et le sol est une mosaïque noire. Entrer dans

cette pièce, c'est entrer dans un autre espace-temps. La salle d'eau est typique du style des années 1960 qui a perduré dans les années 1970. Sa petite taille et son décalage spatio-temporel lui confèrent une certaine préciosité. Lorsque l'on ouvre la porte, on a l'impression de tomber dans un autre monde. On dirait que cette pièce contient un secret. Les produits de beauté sont de la marque Clinique®. Je pense aux divers séjours que Chloé a effectués en hôpital, en clinique, et qu'elle conte dans ses ouvrages. Chloé Delaume choisit donc ses objets pour leur dimension sémantique. Par ailleurs, Starck a lui-même revendiqué créer du « design sémantique », bien qu'il prétend s'en éloigner aujourd'hui¹. Le corps-laboratoire serait-il la salle d'eau ? Une certaine performance du quotidien est spatialement repérable, l'écrivaine s'entoure d'objets et de produits en lien avec son histoire personnelle. Elle a fait de son vécu une ressource esthétique, qui induit *de facto* une distanciation par sa mise en scène, sa scénographie.



Figure 97 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

¹ Voir le site officiel de l'artiste : <https://www.starck.fr/a-propos>

En haut du lavabo en émail est disposé, sur une étagère en porcelaine blanche aux motifs floraux, un miroir à l'ornementation gothique et noire. Devant lui, les pots Clinique® sont installés côte à côte. Un récipient contenant une brosse à dents et un dentifrice clôture la série des produits de beautés. Sur la droite, se trouve la fenêtre en verre dépoli. En dessous, apparaît un renforcement dans lequel des étagères rajoutées contiennent des boîtes à maquillage, des pinceaux, des crayons, une trousse à pharmacie, des produits de toilette, des recharges de savon liquide, un vase avec des brosses à cheveux. À côté du lavabo, un petit meuble bleu et gris, comportant quatre tiroirs, est installé devant une balance bleue. On y trouve du coton, des cotons-tiges, des vernis, du dissolvant, des ciseaux et des limes à ongles, un nécessaire pour cheveux, des babioles. Sur le lavabo, un savon artisanal bicolore repose sur une coupelle. Devant la douche, sur le carrelage en mosaïque noire, un tapis mauve est posé. Les recoins de la douche abondent en shampoings, après-shampoings, gels douche, et masques¹. J'utiliserai le masque purifiant au charbon actif une seule fois, pour cause d'allergie. Sur la porte, sont suspendus deux peignoirs en soie, l'un bleu moucheté de fleurs roses, l'autre noir. J'accroche ma serviette sur une patère libre.

IX.3.7. La chambre

Dans le salon, une seconde porte donne sur la chambre. On y rencontre : un lit d'une place et demie, une grande garde-robe dont les habits dépassent des portes, plusieurs dizaines de paires de chaussures, une cheminée sur laquelle des bijoux sont disposés à côté d'un grand cadre contenant la photographie *Collapse in a Garden* de David LaChapelle², qui est un détournement d'*Alice au pays des merveilles*, un autel, des animaux empaillés (une hermine, un renard, un geai et un aigle). Là encore, l'aménagement fait écho à une description située au début du *Cœur synthétique* :

Elle a pris un lit de 1,20 mètre et le moins de meubles possible. Une table, quatre chaises, pas de canapé. Partout, les portants ploient, les malles débordent, le peu de placards implose. Les livres recouvrent chaque pan de mur, grignotant la surface au sol, s'imposant ci et là par piles, en table d'appoint ou en colonnes. Bottes, bottines et baskets : pyramides

¹ Je pense à *L'Hôtel* de Sophie Calle. Voir Sophie CALLE, *L'Hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984.

² David LACHAPELLE, *Collapse in a Garden*, Chromogenic Print, 1995. Voir le site officiel de l'artiste : <https://www.davidlachapelle.com/>.

dans l'entrée ; dans les angles de la chambre s'amoncellent les sandales, ballerines et escarpins. Une impression de capharnaüm que rien ne pourra endiguer.¹

Être chez Chloé Delaume c'est mesurer la part de rêverie qui emplit ses œuvres, son lieu de vie ainsi que son imaginaire.



Figure 98 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Dans la première penderie, les vêtements sont posés sur des cintres. Parfois une robe en recouvre une autre. Celles co-réalisées avec Dévastée se superposent. Beaucoup de noir mais aussi un *trench* en soie rose fuchsia, une tunique bleu léopard, une robe verte à points noirs, une autre argentée. Dans la deuxième, les pulls sont pliés et empilés en plusieurs colonnes. Dans la troisième, des boîtes et des sacs accueillent des foulards. Sur les portants, les manteaux s'agglutinent. Parmi eux, deux retiennent mon attention, l'un imite le pelage du jaguar, l'autre celui du dalmatien. En dessous, trois étages de chaussures sont ordonnées en deux rangées,

¹ DELAUME, *Le Cœur synthétique*, op. cit., p. 8.

beaucoup ont des talons aiguilles, certaines sont noires mais la plupart sont extravagantes : bleues, pailletées, argentées, rouges, façon zèbre, façon serpent. Un chapeau gigantesque, des sacs et encore des chaussures garnissent le second portant rassemblant des manteaux, des tuniques, des vestes, des jupes et des jupons insolites. J'ai l'impression d'être dans les coulisses d'un théâtre, dans un grenier de comédiens où sont stockés les costumes, d'accéder après coup aux temps révolus des représentations passées. Chloé Delaume est un personnage au quotidien.



Figure 99 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.



Figure 100 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Dans la boîte à bijoux, un énorme cœur blanc en céramique joute les colliers et bracelets. Un en pierres noires et métal noir représente une mygale. On découvre également des colliers et des bracelets de têtes de mort, des pierreries. Ils sont tous noirs. Ainsi que des bracelets en argent, un chapelet, des broches, des boucles d'oreilles Dévastée, des ceintures, des masques chirurgicaux noirs, des trousseaux, des pochettes à bijoux (en velours et en tulle), des bagues (en argent, en pierreries, en plastique). De toutes petites boîtes argentées Dévastée sont empilées entre une bougie et une boule de verre. La photographie de David LaChapelle, dont la grande taille est accentuée par une large marie-louise et un cadre en bois argenté, met en perspective les ornements.



Figure 101 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Je garderai l'autel secret, je n'ouvrirai ni les tiroirs, ni les boîtes, ni les trousseaux. Je ne m'avancerai pas dans ce recoin de la pièce, par respect à l'égard de secrets qui m'échappent, par pudeur et par superstition peut-être. Le lieu des croyances, ou de la magie, doit demeurer inconnu.

Lorsque je m'étends sur le lit, l'hermine installée en haut de la penderie oriente son regard vers moi. Des bruits se font entendre : le bois du plancher travaille, les voisins du dessus marchent et le vent souffle dans la cour. La nuit, les choses prennent un autre sens. Les animaux et les habits installés sur les portants créent une présence. La nuit, dans la maison de l'écrivaine, ce n'est pas seulement le fantôme de Chloé Delaume qui se manifeste. La nuit, la chambre devient le théâtre d'une fiction personnelle, de rêves, de cauchemars, d'insomnies, le lieu d'une régression infantile. La nuit, chez Chloé Delaume, j'ai peur. Je regarde sous le lit : des boîtes et du bazar rassurant comblent l'espace, ne laissant ainsi pas la possibilité à quelqu'un de s'y immiscer. La nuit, dans la chambre de Chloé Delaume, j'imagine que se joue *Le Fantôme de*

l'Opéra, je me raconte des histoires... à moins que ce ne soit elle qui m'en conte malgré son absence.



Figure 102 : Eugénie PERON-DOUTE, dessin réalisé à la mine graphite, papier ivoire, 120g, 25x18,5cm, colorisé numériquement, 2024.

Au départ, je m'étais demandé que faire de cette immersion. Certes, Chloé Delaume m'invitait à écrire mon roman et ma thèse sur elle, chez elle, et cette seule mise en abyme aurait pu suffire. Je m'étais aussi demandé comment nommer cette immersion : est-ce que je m'inspirerais du titre de son ouvrage *J'habite dans la télévision* en l'intitulant *J'habite chez Chloé Delaume* tout en réitérant un principe de performance à domicile en lien avec une écriture proche du pastiche ? J'avais relu et revu tout le travail de Sophie Calle pour m'en imprégner et chercher une réponse, une idée, quelque chose d'inspirant. J'avais également contacté des ami·e·s artistes pour leur demander ce qu'ils feraient d'une telle mise en abyme ; j'aurais d'ailleurs pu, à la manière de Sophie Calle dans *Prenez soin de vous*, collecter leurs propos. Des idées avaient émergé mais jamais concluantes. J'avais également contacté une danseuse pour qu'elle vienne représenter et matérialiser par son corps et ses mouvements l'idée de l'absence. Je souhaitais un dispositif. La question de la retranscription de cette expérience était

alors centrale. Passer par la vidéo, la photographie, le son, la consignation écrite ? Faire une installation en créant un lien avec les oiseaux naturalisés et la phrase « votre tête est pleine d'oiseaux morts » qui se répète dans *J'habite dans la télévision* ? Réaliser un livre objet ou un livre d'artiste comme l'œuvre *Les pensionnaires* d'Annette Messenger¹ ? La première semaine d'immersion avait suscité beaucoup de questionnements et d'envies laissés en suspens. Puis, à force de revenir, je me suis habituée au lieu, l'impression d'expectative s'est estompée. Je suis alors passée d'un cadre nouveau et étranger à un terrain endotique et familier. J'ai consigné mon expérience, puis je l'ai mise en récit et l'ai illustrée. En commençant dans l'appartement et en terminant dans la nuit, l'avancée dans les lieux se fait de façon ludique, descriptive et rythmée par l'anaphore « dans ».

*

Les immersions ont finalement donné lieu à des résidences d'écriture qui ont nourri la dimension de création critique dans notre étude. Elles nous ont soutenue dans la rédaction de la thèse et le choix de sa mise en forme, tout en nous aidant – avec le silence complice de l'autrice absente – à parvenir à l'aboutissement du chapitre suivant qui se lit (in)dépendamment de cette étude.

Le roman, écrit en partie pendant ces séjours en immersion, constitue le dernier chapitre de l'étude : il narre notre réception de l'œuvre de Chloé Delaume. Le processus d'écriture a entremêlé notamment quatre ouvrages qui traitent le corps de manières différentes et singulières : *Les Juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (2005) de Chloé Delaume, *Rêver debout* (2021) de Lydie Salvayre, *Ça raconte Sarah* (2018) de Pauline Delabroy-Allard ainsi que *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier* (2022) de Jean-Philippe Toussaint.

Dans son opuscule, Chloé Delaume devient une métaphore, un corps textuel interrogeant le langage et son rapport aux œuvres de Boris Vian. Loin d'être un essai théorique sur l'auteur, l'ouvrage sert de prétexte à Delaume pour poursuivre son travail d'autofiction et le décliner. Entre le monologue, l'adresse indirecte et le dialogue introspectif, le texte rend hommage à l'écrivain. Elle écrit : « Comment on parle à ces morts-là. Quel ton on se doit d'employer. [...] Adopter quoi, le vouvoiement ou le tutoiement² ». La question sous-jacente

¹ Annette MESSAGER, *Les Pensionnaires*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.

² DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, op. cit., p. 9.

que pose Delaume est celle de l'écriture *à partir de* et *sur* un écrivain. Je me réapproprie cette question pour suivre l'écrivaine et brosser un portrait intime et narratif de l'influence que ces lectures ont eue sur mon écriture.

À Lydie Salvayre¹, j'emprunte l'adresse directe à l'auteur. Dans *Rêver debout*, l'écrivaine interpelle Miguel de Cervantes au travers de quinze lettres offrant une variation sur les interprétations possibles qu'offre le personnage de Don Quichotte. De Pauline Delabroy-Allard², j'adopte le cadre, une romance amoureuse et son échec. Quant à Jean-Philippe Toussaint³, je m'inspire de son dispositif *in situ* (être dans l'atelier du peintre) et de l'anaphore sur laquelle son texte est construit (« Je veux saisir Monet là, à cet instant précis où [...] »).

Le roman, en guise de dernier chapitre, prend le relais narratif de l'étude analytique et invite à une mise en abyme textuelle. Méta-fiction et sur-fiction sont alors mobilisées au service de cette écriture polyphonique.

¹ Lydie SALVAYRE, *Rêver debout*, Paris, Éditions Le Seuil, 2021.

² Pauline DELABROY-ALLARD, *Ça raconte Sarah*, Paris, Éditions de Minuit, 2020.

³ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier*, Paris, Éditions de Minuit, 2022.

Chapitre X. Autofiction : J'habite chez Chloé Delaume

Vous savez, le problème, c'est que votre tête est pleine d'oiseaux morts. Il y en a vraiment beaucoup. Des tas d'oiseaux morts dans vos têtes alors que moi, non, pas du tout. Il n'y a absolument aucun oiseau mort dans ma tête.

Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 12.

1.

L'emménagement a été progressif. Il a commencé par la boîte aux lettres. Très vite, trop remplie par les colis. La boîte était sujette à déformation. Chloé n'y entrait pas tout entière. Ni tout entière ni par morceaux additionnés. Tout dépendait de la taille des emballages. De deux à huit colis logeaient dans la boîte aux lettres individuelle, carrée, métallique, dont l'entrée à lettres est assez large pour y passer la main. Je la voyais s'arrondir, prête à régurgiter. Ce sont des livreurs et non le facteur qui passaient. Parfois, ils venaient deux fois dans la même journée. Je prenais alors l'habitude, durant la période de commandes, de vérifier le courrier deux fois par jour. Quatre-vingt-deux ouvrages prirent place dans ma bibliothèque. Qu'il a fallu agrandir. Élonger. Ranger pour faire de la place pour les nouveaux arrivants. J'écris *quatre-vingt-deux* car deux ne sont pas édités sur papier. L'autrice les a mis sur son site personnel en écrivant : ***Le livre étant épuisé, ici repose le texte intégral.*** Je calcule. Elle calcule. Chloé dit *Calculer. Putain. Calculer.* Quatre-vingt-deux textes papier que j'ai classés chronologiquement. Je dis *chronologiquement* car il est vrai que le classement aurait pu se faire par genre. Une hésitation

d'ordre taxinomique. Je calcule. Vingt-trois ouvrages et récits. Trois pièces de théâtre. Elle calcule. Trois essais. Cinquante-quatre courts textes (récits, nouvelles ou articles dans des publications collectives). Un mot des expéditeurs accompagnait certains ouvrages. Bien sûr, ces mots furent archivés, comme un *plus*, rendant l'ouvrage *plus* authentique. Presque inédit. Voire exclusif. À archiver. À archiver car ils accompagnent le livre. Ils le rendent singulier, ils font sa particularité. Chaque mot est archivé entre les deux premières pages. Certains ouvrages sont annotés. Les annotations témoignent de la lecture de l'ancien propriétaire. Celui-ci n'est pas toujours allé jusqu'au bout du récit.

*

Ce matin j'ai reçu son sixième ouvrage. Il a été lu et sûrement relu. L'ouvrage n'est pas *en bon état* comme le précisait l'annonce. Il est *abîmé*. Je n'aime pas que les livres soient cornés. Les quatre bords de la couverture sont détériorés. Des traces d'usure propres à un livre ayant accompagné son propriétaire sur divers trajets. Des traces d'usure propres à un livre ayant élu pour domicile un sac à dos. Il a été lu dans le métro. C'est sûr. Son emballage contient en germe les traces d'une temporalité différente. *La seule clef qui distingue l'infinie primauté de l'universims sur le vôtre, sur votre réel envasé par sa mélasse chronométrique, c'est le nombre de tours que l'on donne au cadran.* L'ouvrage voyage. Fond et forme se répondent. Ton expérimentation se poursuit. Sur l'enveloppe, onze timbres sont encollés. Je calcule. Onze timbres dont le prix est indiqué en francs. Elle calcule. Quatre concernant les élections du Parlement Européen du 12 juin 1994, un de 1987 montrant un tableau de Bram van Velde, deux datant de 1986 offrant un dessin du site préhistorique de Filitosa, deux en date de 1977 montrant la collégiale du Dorat, deux de 1967 présentant l'oiseau blanc du 8 mai 1927 où sont dessinées deux têtes d'aviateurs. Chloé, penses-tu que l'expéditeur a fait exprès d'apposer les timbres par ordre *chronologique* ?

*

Elle dit être la maladie de morts à qui elle rend hommage dans ses ouvrages. Des entités et identités qu'elle habite. Chloé ça signifie *herbe verte* en grec. Depuis que je vis avec toi, je ne sais te parler qu'en employant le tutoiement. Ma gorge est mauve lorsqu'elle s'adresse à toi, des chatouilles parcourent mon larynx. L'os hyoïde s'éclaircit. Quel ton doit-on employer lorsqu'on s'adresse à une écrivaine ? Je te parle tout le temps : *Eden, matin, midi et soir*. J'ai

appris et pris tes ritournelles comme posologie. Mes aphtes ont disparu. Mes muqueuses ont humecté ma syntaxe. *Pourpres, sang craché, rire des lèvres belles dans la colère ou les ivresses pénitentes.*

*

Je vis avec Chloé et ses substances organiques en kit. Il est vrai que quand elle est arrivée, son *emménagement a été progressif*. D'abord parce que Chloé est très bien organisée. Elle s'est fragmentée en plusieurs parties. Ce qui permet un aménagement d'ordre pratique et une économie de l'espace vital. Au lieu d'un corps, elle a opté pour quatre-vingt-deux petits corps. À agencer selon sa convenance. Ils peuvent s'empiler et ne demandent pas plus de 30.000 centimètres cubes ou 0,03 mètres cubes ou encore 30 litres selon l'unité de mesure que l'on choisit. Nous calculons. La fragmentation corporelle dans son écriture réduit le corps en parcelles tantôt solides et tantôt liquides qui interfèrent avec le reste du texte. Peut-être préfère-t-elle cette équation : $Chloé = 15.000 \text{ cm}^3 + 15 \text{ litres}$. Car elle s'emploie très souvent à faire interférer une fragmentation corporelle avec le récit. Elle n'établit aucune hiérarchie entre les parties corporelles solides et les parties corporelles liquides, à savoir les fluides organiques. Sa littérature est spongieuse.

*

Chloé ouvre un nouvel horizon pour l'analyse du corps et de l'écriture. Jusqu'alors deux approches structuraient les recherches scientifiques. La première consistait à analyser le corps selon les écrits littéraires qui accordaient une place privilégiée à ce legs. La seconde, plus ambitieuse, à analyser l'écriture selon l'influence du corps sur celle-ci. Chloé propose une réflexion *in situ* : elle fait de son corps le lieu pour travailler l'écriture qui agit directement sur celui-ci. Il y a donc une relation concomitante. Elle livre à ses lecteurs une analyse du dépouillement par l'expérience. Elle décrit son travail d'écrivaine dans ses dimensions phénoménologiques. Elle voit dans la pratique scripturale un geste qui invente une utopie intrinsèque au laboratoire organique. Dans ses livres, et plus particulièrement au sein de *La Vanité des Somnambules*, se reconstitue la transformation d'un laboratoire neurophysiologique entre le sommeil, l'éveil et la narration. La métaphore advient comme réalité et transforme le corps en une matière modulable. Un espace à agencer. L'étude rend compte du pouvoir de la narration sur le corps et de l'influence du corps sur la narration. Ausculter son corps et son

écriture. Ausculter son corps en train de s'écrire et son écriture en train de *s'encorporer*. Son projet est d'ouvrir le crâne, pour permettre de, fluidifier la pensée.

*

L'organisme donne lieu à des représentations multiples et des investissements pluriels de sa part. Tu l'appréhendes de façon expérimentale. Il n'est ni tout à fait biologique ni simplement imaginaire. Représenté par un ensemble d'organes, cet organisme ne peut pas être dissocié de son rapport phénoménologique et émotionnel. Ton corps t'a été plus étranger que toute chose étrange. Ta syntaxe est organique. Tu la lis et l'ausculte. Elle rumine. Tu multiplies les expérimentations. Les alliances chimériques. Les dispositifs narratifs. Ta grammaire produit des anticorps. Tu greffes des mots. Dissèques tes souvenirs. Uses de protocoles stylistiques. De l'infusion à la transfusion, tes mots débordent des phrases qui tentent de les contenir en vain. Tu mets en place une retranscription poétique et réelle de tes expériences. Importe alors le rapport intime qui prend forme dans la limpidité fictionnelle. Tu présumes de la tangibilité de ton corps qui te permet de traverser des strates physiques et émotionnelles. Tu replaces la spécificité d'une pratique intrinsèquement liée à un point de vue situé. Tu t'autorises cette transgression : passer dans le texte tout entier, prendre possession de ton corps en passant, comme tu l'écris, de l'autre côté du miroir. Celui textuel. L'écriture est l'outil d'une reconfiguration de soi. Plonger dans le corps du texte afin d'y trouver une polygraphie corporelle. Ton langage met à nu les contradictions inhérentes au rôle d'écrivaine tentant de retranscrire une réalité complexe par le biais d'une somme d'expériences narrées. Ton écriture se définit à travers son acte même. Elle se matérialise par sa présence au monde et brouille l'ordre physique. L'écriture est lucide sur le trouble amené au sein de l'expérience. Le flou est fondamental dans le rapport au réel et au fictif. La fragmentation du corps vient se poser comme un écho de la fragmentation scripturale. Le corps parasité après vingt-six années de vie en Somnambulie se lit à l'aune du parasitage textuel mis en scène dans les ouvrages. L'écriture a cette capacité à transgresser le monde jusqu'à le réinventer. En calquant des gestes corporels et habituels à l'écriture, les mots régurgiteraient une réalité perçue et vécue comme hypothétique. Une écriture *encorporée* est indissociable de l'expérience qui la génère. Elle participe ainsi à la mise en place de situations délibérées. Par la répétition de certaines phrases, des mélodies et des refrains adviennent. Répéter le meurtre c'est le court-circuiter avec des jeux d'enfants. À la violence se mêle l'innocence qui se nourrit de l'acte qui la produit. Car, dit Chloé, son histoire est déjà une histoire. Le corps et le récit sont donc liés, intimement. Les ouvrages se font

morceaux épars de son identité plurielle. Chloé invente des formes inédites à la haine pour se préserver. La fiction, alors, ne cesse de se faire et de se défaire dans des formes d'identités corporelles.

*

Je vis avec Chloé, réincarnée, au milieu de plantes aquatiques. Les nénuphars. Pourvus de larges feuilles arrondies et flottantes. Aux fleurs solitaires. Les teintes varient. Ils dorment sur les eaux calmes et fleurissent en été. Chez moi, ils sont en fleur toute l'année. J'en ai commencé une culture. Cela me rapproche de toi. Et de Vian. Et je pense à Ophélie aussi. Qui flotte indéfiniment parmi eux. Le nénuphar ne devrait pas tarder à fleurir. Dans sa poitrine.

*

Ton chat m'a dit qu'il aimait beaucoup Ophélie, lui aussi. Elle était très fatiguée. Elle a préféré dormir pour l'éternité. La vie onirique n'est pas à négliger. On se perd trop dans le réel. Disons que c'est, liminal. La fiction est poreuse. Ce n'était plus possible, tu comprends. Elle n'était pas juste triste, elle avait de la peine. Ses lèvres étaient très sèches. Il fallait les réhydrater. Ophélie a plongé. La Clef aussi. Elle voulait me décrocher ce nénuphar-là. Il était beau. La racine était très profonde dans les eaux. Un peu trop. Elle a plongé. Elle est descendue de plusieurs mètres sous l'eau. Mais la racine n'a pas été atteinte. La Clef manquait un peu de persévérance. *La Clef*. Sa trajectoire a dévié. C'est moi qui ai eu des tressaillements à l'intérieur. Ma clef a cassé. J'ai ressenti la phrase de Vian. Et le nénuphar a poussé dans ma poitrine. Il est en fleur dans ma baignoire. Je le regarde tous les jours. Il grandit. La plante aquatique à rhizomes s'installe durablement, elle, au moins.

*

Sa fleur est rouge. Ce n'est pas anodin. C'est l'excitation face au sang tu dirais. Alors je l'observe très attentivement. J'hésite à me passer toute entière à la centrifugeuse. Ce devenir végétal de l'organique est peut-être génétique. Ton chat m'a dit que la dernière fois qu'il avait vu la fleur, elle dégoulinait. Je pensais pouvoir faire quelque chose de ce nénuphar. C'est vrai qu'il est encore jeune. La Clef aussi.

*

Ta Clef était proche de l'oracle, *l'Autel à gauche, en haut les Astres, le Chat à droite, en bas la Clef. L'Étoile de la Femme au milieu.* La mienne était plutôt liée à la mécanique. Quelque part entre la clef anglaise et la clef de serrage. Elle a fini par m'étouffer. Visage rond, peau de pêche. Elle n'a jamais su qu'on aurait une histoire. Personnage de fiction, tu l'as écrit, je l'ai imaginé. L'as d'un jeu de cartes, mauvais joker, mauvaise pioche. Elle est venue, elle a tiré une carte dans mes pensées, la Justice est sortie, elle a eu un procès et ne l'ai plus jamais revue. Mais avant. Il y a eu un avant. J'ai changé mon angle de vue. Je l'ai pris, de haut. Dans son bateau, elle est seule, elle a rêvé une terre d'ailleurs. Elle a joué à pleurer. Si bien que son bateau a pu naviguer. *À présent elle ne peut s'adresser à quiconque.* Ses mots ne sont pas très courageux. Est-ce qu'ils l'ont désertée ou est-ce que c'est elle qui les a fuis ? Certains ont disparu en tout cas et d'autres se sont effacés. Ton chat dirait que ses mots ont eu envie de se suicider. Je suis d'accord avec toi, les verbes sont pourtant réputés pour leur instinct de survie. Mais en l'occurrence, c'est comme si ses mots avaient été écartelés, il ne restait rien à disséquer. Le nénuphar a été le seul à saigner. Et sa fleur est rouge. La Clef m'a parasitée. Tu m'avais prévenue pourtant : *Les personnages de fiction n'ont aucun savoir-vivre. La gratitude n'en parlons pas. Ils s'entassent et s'étonnent au local vérolé. Ils le rendent insalubre, de plus en plus insalubre.* J'ai compris que ce que j'aimais chez La Clef, c'était l'histoire que je m'étais racontée d'elle. Elle s'est cassée.

*

Serrure ouverte. Le sas de sécurité est à reconstruire. Combien de temps met-on pour oublier un personnage de fiction ? Ma salle de bain sent l'eau croupie. La moisissure a envahi les pores du carrelage. Le contraste est plutôt réussi. Le vert des feuilles, le rouge de la fleur et les taches noires. Elles grandissent, elles aussi. Ma culture s'expande. Le champignon adopte les contours d'un lagomorphe. Je suis en retard. Toujours en retard. La Clef ne m'attend plus. Le sol de la salle de bain est jonché d'engrenages d'horloge. Ça rouille. Le médecin m'a conseillé de faire attention au tétanos. Le nénuphar n'a pas encore fleuri dans ma poitrine. Pourtant mes phrases étaient lacrymales. Le taux de H₂O était largement suffisant. Mais j'ai lu que pour avoir un beau nénuphar il ne fallait pas trop d'eau saline. Ça m'a fait de la peine. Alors j'ai regardé mes globes oculaires dans le reflet de l'eau de la baignoire. Ils étaient lyophilisés.

Mon poumon aussi. C'est pour ça que le nénuphar n'a pas fleuri. Sa croissance s'est stoppée net. Ma végétalisation aussi. Je suis restée au bord de l'eau. Au bord de la baignoire.

*

La fleur rouge est devenue organe. Elle ressemblait à une vésicule biliaire. Ça m'a donné envie de vomir un instant. Alors, sur les conseils de ton chat, Chloé, je me suis dit que j'allais tuer ce nénuphar. Au moins pour que mes entrailles puissent se délier. J'ai touché l'eau. Elle m'a parue épaisse. Juste le bout des doigts dans un premier temps. Ne voyant plus le fond de la baignoire, je me suis demandé si d'autres organismes avaient pris vie. Je me suis sentie gonflée. Comme asphyxiée. Ce geste de vouloir littéralement débrancher cette plante, que je maintenais en vie par la sonde du pommeau de douche, m'a fait regarder cette salle de bain comme les lieux sombres et inconnus que l'on découvre pour la première fois. D'un coup, la confiance que j'avais accordée à cet espace symbolique cristallisait ma peur enfantine de l'obscurité. Je ne voyais pas le fond de la baignoire. La vésicule biliaire épanouie flottait, sanguinolente. J'ai porté à ma bouche ma main humide. J'ai pensé une fois de plus à Ophélie. Le visage de La Clef m'est revenu. Je me suis dit qu'elle avait envahi mon corps de l'intérieur et que le romanesque censé sublimer le quotidien devait prendre fin dans un rituel performé. Elle jouait la rancœur et la déception. Elle a opté pour la blessure. On aurait pu refermer. Je n'exigeais pas de double tour. La Clef est compliquée. Crois-tu que c'est le moment d'utiliser le passé composé ? Elle s'est cassée, dans ma poitrine. J'ai pensé à l'étude de l'œuvre de Hans Bellmer, *Rose ouverte la nuit*.

*

Elle dit qu'elle voit mes mots couler à flot. Je m'ausculte. Je regarde l'intérieur de ma bouche. Sous ma langue il n'y a pas grand-chose, c'est dedans, plus loin, au niveau de la gorge. Je retire la première couche d'épiderme pour enlever le gluant qui rend mes organes spongieux. Elle n'a pas tort. Mon langage se déverse sur elle. Elle s'endort à la venue d'ombres et de rôdeurs qui la surprennent. Dans ces instants, elle ne m'écoute plus, peut-être distingue-t-elle la voix d'un animal. Elle se rapporte à une onde définissant l'espace coexistant de ses présences. On dirait qu'elle voit les mots quand moi je les bois, elle leur donne consistance. Elle les voit, elle ne les lit pas. Elle évalue la douleur du graphisme. Son œil saute, ses images sursautent, un déraillement intervient dans la pensée, son œil connecte des mots, des corps et des douleurs.

Elle voit dans cette eau langagière une autre face réservée, comme une autre rive. Je suis seule à créer des mondes et des itinéraires.

*

Elle aime les matières simples comme l'osier et le bambou. Elle place un verre sous ma bouche. Moi j'ai récolté ses larmes dans des tubes à essais. Ce qui aurait dû se nommer contenu déborde du contenant. Ses configurations d'images servent mes mots, les font couler et couper en dehors de tout schéma narratif. Ton chat, Chloé, parle d'erreur sensorielle. La Clef m'aide à faire rêver le discours. Elle a établi un contact entre deux espaces. À ce moment, je me demande s'il y a un prix à payer pour cela. Car ce qu'elle fait advenir ne peut que venir en se différenciant de son entourage. Moi je me figure ses figurations. Ses mondes sont contemplatifs, elle n'écoute pas mes mots, elle les entend par les yeux. Ses mondes sont visuels, ils hantent ma narration. Lorsque sa bouche s'ouvre, son silence suinte de tous les pores de sa peau. Son corps pleut et ses lèvres dessinent l'horizon nocturne de son somnambulisme. Je voudrais dessiner des constellations sur son épiderme.

*

J'ai déposé ma mâchoire, mes ongles et mes cheveux sur son lit. Ma bouche touche une céramique. Je la regarde se contracter au contact du froid de la matière blanche. J'ai mélangé mon corps qui n'en est pas moins réel. Son abstention envers mes morceaux de corps révèle son plaisir de n'avoir pas faim. Ton chat, Chloé, m'a demandé : Que fait un public face à un buffet de bouts de corps ? Le touche-t-il du bout des doigts ? Y porte-t-il un regard désirant ? Dégouté ? Interpellé ? Mes doigts ont défait la conformité rigide en servant sur un plateau une unité désassemblée, fictionnelle.

*

Ma tête questionne le corps fragmenté et la friandise. Son assiette est pleine de fétiches. Pourquoi ne pas les prendre ? De cette matière malléable, l'idée est de perturber la hiérarchie de mon corps et d'en troubler la perception synesthésique. Elle pourrait goûter à cette image hybride d'un corps en fluctuation. Goûter à cette tentative de l'abstraction au sein de l'imagerie figurative. Sa faim est un langage semi-abstrait. De sa satiété découle un effacement progressif

du corps. C'est pourtant une esthétique viscérale questionnant la frontière entre corps et objet, corps et espace, mon corps comme exo-corps du sien. Un corps annexe, une image, une protubérance, une relique, une archéologie organique. Je l'ai invitée à dîner. Elle n'a pas dit un mot. Elle m'a regardée évidée sur le banquet. Elle sentait la fleur d'oranger. Elle m'a regardée, elle ne m'a pas reconnue. Mes membres sectionnés avec précision ont été placés dans des coupes de cristal, dans des faïences blanches. Des jeux de lumière et de transparence subliment ma peau. Laquée, glacée, sucrée. Ma salive abonde dans des carafes à vin, leur forme est plus complexe, plus fine, plus détaillée que les carafes à eau. Chloé, tu sais à quel point j'ai le sens de la scénographie et de l'embellissement. Une nappe blanche recouvre son lit. Un lustre est suspendu versant sa lumière au centre de la scène. Mon parfum est distillé, les verres à pied en sont pleins. Des coupes à fruits lui offrent mes mains si envieuses de la sentir. Je suis dupliquée. Mon corps est un kaléidoscope infini l'invitant à prendre de tout sans qu'il ne s'épuise. Tout est là, sauf mes yeux, en retrait, ils restent en dehors de la scène, offrant ainsi un point de vue descriptif et extérieur, comme avec du recul. Les bruits sont légers, la lumière chaude. C'est une invitation à la mise en confiance, à un cannibalisme passionné.

*

J'ai expliqué à ton chat, Chloé, que c'est La Clef qui a ouvert une valise. Elle a dit, il y a assez de place pour nous deux. Elle est grande. Trop grande pour être seule. On a compté jusqu'à deux et demi. Du haut d'une falaise, on a sauté. De là-haut, on voit un trop-plein de vide. Sa malle résulte de ses connexions cérébrales. Une boîte, où la notion d'espace n'est pas contractée. Un espace, où les choses prennent leur temps. Elle y a installé des plantes, des cucurbitacées, pour le côté enchanté, conjuguant leurs rhizomes entre elles pour que des pensées arborescentes décoorent les parois. On marche au-dessus de ce qui reste à définir. Elle me fait visiter ses silences, le substrat à partir duquel le sens se construit devant nous. Elle ouvre sans fin des accroches qui ne se laissent pas recoudre. Ses mots-valises ferment les lieux où ni sens fût-il pluriel ni forme de présence n'agrafe sa trace. On prend des détours dans ses phrases dont on ne revient pas. Ses onomatopées se spatialisent. On habite ses errances langagières. Sa malle et ses maux hébergent cette habitabilité. Ses silences tracent des intersections, des couloirs, des marches, des passages. Nous prenons alors connaissance de la fragilité de ses modes d'habitation.

*

Elle regarde des cartes. Des planisphères. Des lignes. La géographie nous a toujours paru erronée. On a l'impression qu'on nous ment et qu'on continue de nous trahir lorsqu'on regarde ces surfaces physiques. La géostratégie ne nous intéresse pas. On préfère perdre notre regard dans les lignes imaginaires. Les méridiens. Tout en pensant avec superstition que les hémisphères peuvent nous souffler des réponses aux questions qu'on n'a pas encore formulées. On admire les cartographies des siècles passés. On aime le rendu d'impression du papier ancien. On aime le rouge posé généralement dans les parties basses de ces mondes en construction et dessinés depuis le XV^e siècle. On aime les verts aigus qui entourent certains continents contrastant avec le jaune qui s'efface et le bleu délavé. On aime les lettres en capitale, manuscrites, et les lignes qui créent des distorsions. Chacune sa ligne de fuite et nos corps qui se confondent avec elle. Elle aime la juxtaposition de segments car cela déjoue la segmentation. On aime imaginer des territoires, peut-être pour surprendre l'immobilisme. On fait fuir le monde par nos projections sur les mappemondes. On se crée nos lieux. On fait advenir une science ambulante, itinérante, qui consiste à suivre un flux dans un champ de segments.

*

Elle perçoit les cartographies d'Histoire comme autant de transformations multiples. Les mondes sont modulables et elle les fait siens. Nos machineries abstraites nous font suivre les rigoles que l'eau a creusées, nous connaissons alors la direction de l'écoulement. On cherche la ligne, la tige qui, dans cette direction, se trouve être la plus éloignée de la nôtre. Toutes celles qui poussent entre ces deux-là sont à elle. Les cartes ouvrent les corps. Elles sont susceptibles de recevoir toutes sortes de modifications. Déchirer, renverser, mettre en chantier, effacer, recomposer. Les cartes révèlent les corps. Elles ont des entrées multiples et comportent des strates d'habitation. La carte est image, La Clef ne cherche pas à la mettre à l'endroit, ni à resituer quoi que ce soit. Elle ouvre les impasses en lignes de fuite. Ses cartes sont mouvantes, elle en fait des ébauches toujours démontables, connectables, renversables, modifiables, à entrées et sorties multiples. Quantité, intensité, différence d'intensité, ses cartes s'opposent et se fusionnent. Elle se crée des meutes, pour contrer la solitude, à base de signes et de dispersion. Des distances variables indécomposables, des métaphores, des restes, des franchissements, des projections de particules, sans doute n'y a-t-il aucune hiérarchie dans ses mondes, dans ses meutes, dans ses mappemondes. Les constellations changeantes de sa pluralité font cercle autour de son feu. Papier brûlé. Sans aucune identification de son individualité à ses meutes,

elle demeure à la fois au centre et au bord des cartographies, des continents, des lignes, des hémisphères qu'elle fréquente. Les cartes organiques nous ont fait tracer des corps, des corps-mondes, des corps tectoniques, où fleuves et roches se colorent au contact de l'hémisphère épidermique. Chacun passe par tant de corps en chacun. Quand elle mélange ses cartes, elle mélange nos corps. Ses planisphères, qui ne sont pas seulement de géographie historique, sont nos histoires appartenant à ses géographies intimes. Elle fait émerger des cartes d'intensités où les lignes et les tiges désignent des seuils. Strates organiques, strates de subjectivation, la carte de corporéité ne produit qu'une seule substance d'expression. Nous aimons ces deux sphères dessinées sur le papier abîmé. Nous y plongeons pour mirer des visagités de tous ces mondes disproportionnés. Ses mondes projetés impliquent une géographie de son corps ; le décodage de ses corporéités implique un surcodage du visage ; l'effondrement de la visagéification implique une composition en paysage. Ce sont des lignes qui nous composent.

*

Elle aime, avancer à reculons. Allant toujours plus près dans le lointain, chercher des souvenirs appartenant au futur, des traces mémorielles pas encore marquées : interprétant les vies des autres comme des souvenirs partagés, confectionnant une archive commune instable, se projetant dans des albums de famille impersonnels. Elle veut y croire sans espoir, suivre la fiction sur laquelle tous s'accordent. Au travers de ses souvenirs manqués – atopiques et atrophiés –, elle veut se créer une intimité et une singularité : s'inventer un futur passé, s'inventer un passé projeté. Elle se raccroche au fil mémoriel inconsistant, archivant ses possibles futurs, des eaux troublées par une clarté assombrie. Fil ou fluide, elle noue et se noie, vivant au présent dans un passé clairement obstrué. Son voyage immobile fait résonner le son de son assourdissant silence. Son mental la fait se mentir pour de vrai. D'une mélancolie joyeuse, elle sait qu'il n'est pas plus merveilleux malheur que d'imaginer futur et passé entrelacés. Dans une splendeur invisible, s'illuminent ses lueurs éteintes. Les yeux fermés, elle continue d'avancer en arrière dénouant ses fils lissés afin d'en faire surgir sa fiction autobiographique. Avec elle, ce fut comme, une éternité minuscule.

*

Face au miroir de la salle de bain, je me demande si, dans cet état, le nénuphar peut être tué. J'attends la bonne heure. Je me suis lavé les dents. Le fluor est recommandé pour l'hygiène

buccale. Je prends le tuyau de douche. L'enroule autour des feuilles et de la fleur du nénuphar. Et serre. Je tire. La vésicule pend, renversée, dégurgitant, sa bile. Le clapet de l'évacuation de la baignoire saute. L'eau s'écoule. Une odeur nauséabonde envahit la pièce. Le fond de la baignoire réapparaît, laissant y voir, *deux limaces bleues*.

*

J'arrive à mon appartement. Je sais que Chloé est là, répartie dans la bibliothèque. La dernière fois j'avais tenté de lui donner des spaghettis entre les pages mais ça n'avait fait grossir que les poux de livre. Les psoques. Elle était toute tachée après que j'ai réussi à en écraser quelques-uns.

*

J'ai déjà les clefs en main. J'appuie sur l'interrupteur de la lumière du couloir bien qu'elle ne se soit pas encore éteinte. J'anticipe. Le chronomètre de la lumière des parties communes est rapide, le temps que j'ouvre, il fera noir. Je tourne les clefs puis me baisse à genoux devant ma porte, mon sac sur l'épaule glisse, mon chat est derrière. Le sien aussi. Je fais semblant d'être peinée de ne pas les laisser sortir. Ce soir il est trop tard. Il fait froid. Je sais que mon appartement est trop petit pour, moi. Et pour, mon chat. Et pour, t'accueillir avec, le tien. Ce n'est qu'une situation provisoire. Je le répète. Ce n'est qu'une situation provisoire. Les corps sont encombrants. L'appartement est sombre, je m'y déplace sans faire de bruit. Comme si quelqu'un dormait déjà. Le long pelage de Ritaline se dégrade du blanc vers le gris argenté. Ritaline est un persan smoke silver. Une sensation de froid mêlée à une certaine douceur s'accompagne d'un goût de chantilly. Je pense alors aux stalactites formées par l'eau glacée et la neige fondue. Quand elles sont transparentes avec leur effet cristallin, un sentiment de préciosité et de fragilité en émerge. Le côté répétitif des stalactites qui se forment par multiplicité semble échapper à la sérialité par leur forme ambivalente en fonction de la répartition aléatoire des gouttes qui glissent sur cette surface lisse formant des stries. Les figures simples et complexes combinent à la fois la régularité dans leur forme finale et l'irrégularité propre à chacune. Les amas de stalactites me font penser à un orgue. Écoute. Tu entends les tintements cristallins, aigus ? Ils sont différents de ce que pourrait produire une seule stalactite en fonction d'une frappe située en hauteur, à la base plus large, ou sur la pointe, plus restreinte. Maintenant que La Clef m'a effacée, je n'ai plus que ça à faire que de me concentrer sur des

choses dérisoires et de tenter de les romancer. Une histoire romantico-dramatique dans un appartement haussmannien sauce parisienne, c'est toujours chic. On ne donne pas assez d'importance aux chats dans la littérature. Je vous entends déjà. Et Colette ? Oui, Colette. Il n'y a pas que les personnages de fiction qui n'ont aucun savoir-vivre. La représentation de la stalactite pourrait être un modèle d'application à l'écriture pour tenter de sortir de la sérialité littéraire. La forme unique de chaque stalactite induit un déplacement d'un son un peu lourd vers un son plus aigu car plus pointu. Il est vingt-deux heures trente, le disjoncteur fait un bruit retentissant et je sursaute. On passe en heures creuses. C'est le moment de rentabiliser les factures EDF. Avec Ritaline on s'occupe de la culture de nénuphars dans la salle de bain qui s'est transformée en pépinière, enfin, surtout en myciculture. Y en a partout sur les murs. C'est ton chat, Doliprane, qui m'a dit que l'espèce qui s'était déployée se nommait stachybotrys. C'est celle qui ressemble à du Pollock. Apparemment c'est une des plus toxiques. Avec Ritaline, on espère avoir la rhizopus. Elle est bleue, on se rapproche de Klein, c'est plus joyeux.

*

Par terre. Gisant au sol. Éventrée. Comme laissant percevoir ses entrailles en dehors de son corps. Les piles de la radio ont foutu le camp sur le carrelage. J'accuse les chats. L'agression sonore semble décuplée quand la radio vous est tombée sur le pied avant de s'éclater par terre. Pourquoi le petit orteil est toujours celui qui doit morfler ? C'est comme ça quand on est le dernier ? Quand on est le plus petit ? L'éducation est plus rude. C'est pour mieux t'apprendre ! Mieux m'apprendre ? Mieux t'apprendre ! Dans la vie on ne fait pas toujours ce qu'on veut, eh bien lui c'est pareil. Et il la ferme. Il écume pour les autres. Il en faut toujours un. Ça tombe sur lui, c'est pas de chance, mais faut se dire qu'on est sûr que ça préserve les autres. Un de pété, neuf toujours actifs. Alors marche. Car si tu crèves tu ne seras pas pleuré. Il n'a pas d'autre utilité que de ramasser pour les autres. Qu'est-ce qu'il dit ? Qu'il a mal ? Où ça ? Y a presque pas de marques. Il va chialer rouge ! En retard, je n'ai absolument pas le temps de m'occuper de toi. Où est le désinfectant. *En retard en retard j'ai rendez-vous quelque part.* Mercurochrome. Je n'ai pas le temps de te soigner *je suis en retard en retard. Non non non non non quelqu'un m'attend vraiment c'est important* je n'ai pas le temps de prendre un pansement *je suis en retard en retard.* Trop petit ce lavabo. Depuis le temps que je le répète. Trop petit comment ? Trop petit depuis trop longtemps ! Depuis combien de temps ? *Calculer.* Quelle chochette. Il l'avait bien cherché. Les mouflets, les mouflets. Moufle-toi ou je te gifle. Prends un Kleenex. Donne-le-lui. Il ne peut même pas le prendre tout seul. Il il il. IL ne sert à rien. À

rien. On devrait tous les assassiner. *Coupez leur la tête.* Il l'a bien mérité. *Les hommes sont des Midas d'un genre spécial : tout ce qu'ils touchent se change en merde.* C'est bien fait pour lui. L'évier aurait été plus grand ça ne serait pas arrivé mais c'est bien fait pour lui. Les plus petits ont toujours tort. Rira bien qui rira le dernier. La dernière moufle c'est pas lui. Mais la première peut-être. Mouflettes mouflettes, va te moucher et reviens quand tu sauras dire mauviette sans baver. De toute façon c'est évident, celui qui a conçu cet endroit n'y aurait jamais vécu lui-même. Encore un il. Trop petit. Un petit il. Qui ne sera jamais une île. *Pour ce qui est de reproduire le genre masculin, il ne s'ensuit pas, sous prétexte que les hommes, comme la maladie, ont toujours existé, qu'ils devraient continuer à exister.* Pas de voyage, pas d'aller-retour et encore moins d'aller simple. Pas de sortie double. Qui double les prix au bas mot chez But. Encore pire que chez Ikea. Pas d'espérance ni de projection aux ailleurs colorés face à ce miroir taciturne au reflet sans tain qui dessine à peine les traits de mon visage. En état d'usage. Comme si je faisais partie des murs. En état d'usure. La peau moite et humide comme le papier peint moisi. À peine pourrait-on imaginer une liane tropicale en plastique. Trop petit et trop bas le lavabo. Lavabo c'est pas beau. La chanson avait tort. On apprend de ces conneries aux enfants. Et les éviers ça fait vomir. Déjà trop usé, l'émail a sauté. Comme pour mes dents, pourtant je prends toujours le *Colgate* spécial blancheur. Et puis il est trop bas. On ne distingue pas la différence entre les chiottes en faïence et l'évier en émail. Évier ou lavabo. De toute façon il n'est pas beau comme la salle d'eau. La chasse d'eau. Avec une salle d'eau on se demande où est la salle de bain. L'appartement a été amputé il lui manque un membre. Généralement on montre d'abord la salle d'eau puis la salle de bain. Ici on ne sait pas où elle est passée. Elle s'est fait la malle, comme la radio, comme elle. Elle a pris l'eau, elle a pris froid. Et lui a eu mal. Il l'avait bien cherché et c'est bien fait pour lui, ça lui apprendra. Elle a pris sa retraite dans le meuble auquel il manque un tiroir, déjà qu'y en avait que deux ça réduit encore l'espace. Avec ces trois miroirs on se demande lequel se moque de qui. La salle d'eau c'est comme une entrée, on attend la suite, le plat et le dessert. Là ça laisse sur sa faim, sur un trop peu dont on n'a même pas envie qu'il y en ait plus. Trop petit certes et c'est déjà trop on en veut surtout pas plus. De toute façon j'aime pas le sucré. Dans la salle d'eau avec un microphone placé sous les iris des nénuphars et des cellules mycologiques j'accuse Ritaline et Doliprane d'avoir tué ma radio portative.

*

Peut-être que tout ça n'est qu'un rappel. C'est déjà un souvenir. On attend sur le quai de la gare. Les lieux de passage permettent une introspection. Les panneaux d'affichage font défiler des heures abstraites, des retards ambigus, des destinations plates. Les grandes allées, le bruit, la précipitation. Le charme ancien des bâtiments mal agencés avec les extensions contemporaines. Les gares sont des sas, des parenthèses dont l'ouverture annonce la fermeture. Je reste droite, fixe, le regard absent. Quelqu'un dans sa hâte me bouscule, j'adresse un regard contrarié, non tant pour la gêne physique qui m'a déséquilibrée un instant – un rapide instant, j'ai senti un mouvement de bascule qui m'a fait sortir mes mains de ses poches comme si ce geste me rééquilibrait – mais pour le trouble épars de mes pensées que je vois me quitter dans un flou général. Nous sentons des vapeurs de cigarettes poussées par les courants d'air. Le hall de la gare lui paraît sinistre. À moi aussi. Un sentiment d'agacement la parcourt avant qu'elle ne se re perde à nouveau dans ses lignes imaginaires au rythme des mouvements épars.

*

Elle regarde une femme un peu plus loin accompagnée de son petit chien qui aboie, secouant sa laisse doucement, plus pour se donner une contenance auprès des autres voyageurs qui auraient pu lui adresser un regard de mécontentement que pour affirmer une quelconque autorité sur son animal. Elle dit, il a l'air de savoir qu'il va retrouver quelqu'un. Elle imagine que cette femme attend sa fille et que ce chien l'a accompagnée pendant son enfance. Un lien particulier doit alors préexister entre eux, d'où la joie non contenue et attentive de l'animal. Le son des haut-parleurs nous disperse. Un groupe s'est agglutiné : la file d'attente est emmêlée devant la boulangerie qui permet de s'installer ou non sur place. Avec ses yeux qui brillent, elle répète, *sur place ou à emporter ?* Avec un sourire malicieux, elle répète, *sur place ou à emporter ?* en accéléré, à trois reprises, en me regardant, attendant ma complicité. Il fait relativement doux malgré les courants d'air.

*

Elle fixe quelques gouttes qui se forment comme des lentilles. L'esthétique du rond humide lui plaît, ça fait microcosme, micro-monde où tout est possible par la simple alliance de ces petites gouttes, les reflets des lumières sur elles et le sol en béton rougeâtre offre un certain contraste. Les gens rentrent dans le hall, ferment leur parapluie, les éventent de trois coups de poignet. Le sol est lisse, brillant, notre attention se porte sur les longues trainées

laissées par les valises à roulettes. Quelqu'un marche dans cet amas de gouttes qui se réunissent en une seule zone humide, elle regarde les mouvements de l'eau, se joindre et se disjoindre, glisser sur le sol hydrophobe. Son regard suit les pas des passants, elle observe le déplacement effectué par l'humidité au contact des semelles. Elle discerne un léger fil, arachnéen, organique. Biomorphique, dit-elle avec ses yeux qui brillent et son sourire malicieux révélateur d'une forme d'auto-complaisance mêlée à de l'ironie et un léger mépris envers un vocable intellectuel déjà désuet dans son hyper-contemporanéité. Le mégaphone dicte le numéro de notre train. Le sac sur nos épaules, nous nous mettons en marche vers la voie annoncée.

*

Je commettrais avec plaisir la même erreur qui viendra suite à ce départ ensemble. Bien sûr, Chloé, qu'avec les personnages de fiction on sait déjà comment ça va finir. Mais j'ai voulu être sûre, aller jusqu'au bout pour sentir le chagrin et la peine *un peu, beaucoup, passionnément, à la folie*. J'ai voulu lui couper la tête. J'ai eu beau repeindre mes rosiers blancs en rouge, ça ne changeait pas grand-chose à mon obsession. Je peux aussi la décapiter ici. elle perd sa majuscule. En ne s'écrivant qu'en minuscule, elle devient personnage secondaire et symboliquement acéphale. Que l'eau du passé dans laquelle tu as plongé remonte et éteigne le brasier que tu as allumé. D'un feu que tu as circonscrit, Tlaloc saura te foudroyer.

*

Cela s'est poursuivi en éclats de voix, en éclats. En fragments détachés soudainement d'un corps dur ou projeté par un corps qui se brise, en éclats. En bruit soudain et violent de quelque chose qui éclate. En un sentiment brusque et soudain. En une lumière vive projetée par un corps qui réfléchit la lumière. Noir. Des voix nous ont alors poursuivies. Ça a commencé par quelques rires. Ils n'étaient pas désagréables. Comme une invitation à joindre les nôtres. elle esquisse un rire gêné. Un rire se demandant s'il est permis. Un rire à la fois de politesse, comme pour ne pas contredire ces voix. Le son a ceci de particulier qu'il met en état de quasi-présence. Un rire qui demande, y-a-t-il quelqu'un ? Un rire qui met à distance, qui tente de prendre du recul, qui ironise et tourne en dérision. Un rire incertain relevant son déséquilibre passager. elle se demande si ces rires sont communicatifs et contagieux, si elle a bien entendu. elle se demande si elle n'est pas sujette à une paralysie du sommeil. Mais le fait même de se

poser cette question lui fait dire : je suis la preuve que ce que je prends pour une fiction ne résulte pas d'un état d'inconscience nocturne.

*

elle ébauche un premier rire de contenance à la fois embarrassé et timide, voire défensif. Les voix s'amplifient. Devenant plus fortes et plus nombreuses. elle étouffe son rire. J'en ai un forcé. Nous sommes incapables d'effectuer un mouvement volontaire. Les voix nous poursuivent. Les cris redoublent. elle voudrait crier à son tour. Allongées sur le dos, têtes basculées sur le profil en face à face, main droite et main gauche empoignées, nous nous fixons. À cette sensation d'immobilisation s'associe une impression d'oppression, de suffocation, de présence malfaisante. Ses yeux ne clignent pas, les miens non plus. Impossible d'articuler un son. Les bruits de voix et de pas se mêlent à d'autres sons moins discernables. Notre vue s'atrophie. Perdue dans la pénombre. Notre ouïe s'amplifie. Des échos surgissent. Des voix qui ne peuvent être d'aucun sujet, des paroles qui ne peuvent être la sentence d'aucune intelligence, des voix pourtant ininterrompues. Des bruits à la limite de la corporéité, de la matérialité, s'entendent comme l'inarticulation d'un sens. elle pense : puisque nous entendons des voix, c'est que nous sommes regardées, quelqu'un regarde notre regard sans vie. Et c'est alors que nous voyons sans voir et que nous voyons le regard de chacune à l'instant même où il nous aveugle.

*

Je sais, Chloé, que tu m'as dit de me méfier des personnages de fiction. Elle, elle était médiocre. Enfin, disons, trop jeune. Elle était trop jeune pour, moi. L'expérience, le tout à découvrir. Le besoin de sensation et d'émerveillement. *Elle était immature, mais c'est normal.* Cette naïveté si crémeuse imprimée dans la rondeur du visage.

*

elle prend soin d'ouvrir le sac après l'avoir porté toute la journée. Il fait nuit, nous arrivons tard. Le ciel menace. Maintenant, il pleut. Le vent se lève. elle déplie la bâche grise. Elle résiste à ses mouvements et s'oppose au vent qui est de plus en plus violent. La bâche prend des formes échevelées. elle dit, attrape les cailloux, choisis l'emplacement le moins

chaotique, là, jette les pierres sur la bâche, plante les sardines. Il y en a dix. Une m'a échappé, engloutie par l'obscurité. Aucun arbre aux alentours pour solidifier l'habitat mobile en y accrochant les ficelles à tendre. Le sol est gadouilleux et l'eau y ruisselle en rigoles. La toile s'agite et prend des formes inattendues. Nous passons les arceaux dans les sangles. La base enfin tendue, l'érection de la chambre commence. Le vent fait cambrer le tissu. Les choses paraissent proches, la noirceur de la nuit et son agitation ambiante confèrent aux éléments une certaine promiscuité. Telle une confusion, un entrelacement. Le tissu, la nuit, l'averse, la boue. La tente est l'articulation entre nos peaux et le monde, contenant à peine la chaleur de notre respiration. Elle se convulse sous les bourrasques.

*

elle se souvient d'un soir où, égarée, elle stoppe sa route afin de mieux la reprendre au matin pensant au calme contenu dans l'aurore. Mais c'est sans compter sur le fait qu'une femme vêtue entièrement de noir, des bottines aux gants, comme endeuillée, nageant dans une tunique trop grande pour elle qui exhibe alors ses mains habillées d'intentions qu'on ne peut lui prêter, laisse un cochon agoniser durant toute la nuit après l'avoir égorgé. Sans un mot, elle montre, de son doigt tendu, la grange. Des mottes de peaux de mouton sont entassées. Des poules sans vie sont réparties dans les angles de la pièce. Des bottes de foin sont rassemblées en forme de lit. Elle laisse monter à la surface cette ritualisation qu'elle interprète comme une coïncidence enfin trouvée. La tente se convulse de nouveau. Je sens plus chaudement sa respiration. Les sardines tiendront mal dans la boue. Quelque chose au lointain, à moins que ce ne soit à proximité, gémit. C'est toi ? Au matin, dans le calme ineffable de la lumière, nous nous dirons que ce devait être des bruits de plantes, de roseaux, ou du bosquet retentissant par échos entre les collines où le souffle s'engouffrait pour redistribuer les sons en les rendant plus ardents. Chut ! Mais dans l'obscurité, ce qui n'est pas visible est menaçant. Arrête, tais-toi. elle regarde la toile se dédoubler dans une forme spectrale. Les sardines se désolidarisent en tintant comme des cloches. Le ciel n'est pas encore apparent. La doublure nous protège, mal. Elle double son corps d'une seconde couche épidermique. La jointure entre sa peau et la pluie est consignée. Les ombres sont plus marquées. La boue somnole et s'entrecoupe de spasmes. elle ne touche à rien. elle ne bouge pas sur ce sol mouvant prêt à embrasser sa bouche à demi-ouverte qui respire. Mais, sans cesse, elle bascule. Et désormais, une mèche de ses cheveux est, noyée.

*

elle porte le nom d'hippocampe. Les souvenirs, je les susurre dans ma bouche. Mes tympanes éclatent. Les adjectifs envahissants se heurtent à mes lèvres. Les syllabes ont une texture de mouches mortes, décomposées en quatorze points cardinaux. La fourchette tourne dans ma tête jusqu'à faire de la bouillasse avec mes oreilles. Je tombe d'un étage sur la topaze boueuse. Ce soir, les gardiennes de mes morts seront mordues jusqu'aux cendres. Mes dents de lait ont été remplacées. J'en ai gardé neuf dans ma main. Ma bouche boit ses eaux lacrymales, encore, lentement. Entre lait et larmes. Je nage dans une boue infinie. Je ne cesse de farfouiller, le son est lourd, la partition sonne faux. Les mouches tournent autour des cadavres de mes mots qui bientôt eux aussi s'envoleront.

*

Elle me regarde dans le silence des mots trop pudiques. Désertées que nous sommes. Elle. Moi. Elle sans moi. Un moment trop long que pour recommencer à parler. L'incertitude et le trouble valent plus que n'importe quel son. Trop lâches, peut-être. Les mots font peur. L'une sans l'autre. Il faut répondre, faire quelque chose de, cette stupeur. Je finis toujours par, dire. Je disais. Les mots écorchés, posés sur mes lèvres. Ils rebondissaient comme l'envie de, l'embrasser. Mais le silence toujours, était plus confortable. Un moyen de vagabonder. De ne pas être en désaccord même si d'accord il n'y avait pas. Elle, là. Finalement je suis soulagée qu'elle ne parle pas. Que les mots se bloquent, que leur rondeur s'absente. De ces mots éreintés je ne me rappelle que, des pires. Ces mots que je lui ai crachés au visage pour, l'abimer. Ces mots qui auraient pu être doux et enivrants, encore fallait-il les prononcer. Des mots fous pour la faire partir. Pour, ne pas l'entendre me les dire.

*

Eh toi, l'hippocampe noyé, j'ai perdu ton prénom. Le flot l'a emporté. La diptère émeraude s'est affaiblie en luminosité. Je sais que je suis de moins en moins éclairée. J'oublie. J'ai des pertes de mémoire, des remembrances floues. Tu m'emmerdes avec ton lyrisme. J'ai le sentiment d'avoir planté une roselière dans mes pensées trop souvent semblables aujourd'hui à des lapillis s'envolant sans qu'on ne puisse les retenir. Je souffre du pancréas. J'aimerais parfois qu'il apparaisse comme une simple adalie. J'ai égaré ton prénom. T'avais mauvais caractère. Mes cratères intérieurs s'élargissent avec les jours. Tu m'as fait suffoquer. Je ne compte plus

en termes de rides mais de fissures. Mon poumon me fait mal, il est flavescent. Je m'obrombe. C'est con putain, c'est tellement con. La vanesse que tu as été, présente dans mon estomac, s'est métamorphosée mais sans aucune vénusté. Je t'ai mise sous une plaque de verre, accrochée avec une épingle. Mon cœur n'est plus qu'une tesselle renversée, obcordée. J'ai envie de te vomir ma propre bile au visage. J'ai lapidé ton prénom. Je me sens m'éloigner et tourner de moins en moins rond. Mon œsophage est tombé dans mon estomac qui ressemble maintenant à un formeret turquin. Je n'ai plus de larmes, tu les as épuisées dans mes vaisseaux sanguins. Tu ne m'appelles plus et à force de me flétrir je deviens lunicole. Eh toi l'hippocampe, fais gaffe ou je vais te faire le sourire de l'ange. Tu vas cracher rouge comme le rubis. Ta carotide va péter entre mes doigts.

2.

Chloé, il faut que je te raconte cette histoire. *Il faut que j'essaie de comprendre en mettant les choses bout à bout. En rameutant les morceaux. Parce que ça ne va pas. C'est pas bon, là, tout ça. Pas bon du tout.*

*

Sous terre, le métro, les couloirs, les gens qui se bousculent, la porte de sortie claque violemment à cause des courants d'air. Dehors, les klaxons des voitures, les sirènes des ambulances, le taxi pressé, le bus embouteillé, les véhicules qui crient sur la rue de Rivoli au niveau de l'Hôtel de Ville, les sonnettes des vélos, les sifflements des trottinettes, le musicien de la rue Pernelle, les enceintes des terrasses de cafés, les rires, les bruits de baisers humides à l'entrée de la rue Saint-Martin, le verre qui se casse dans le camion poubelle à l'angle de la rue de la Verrerie, le son des cloches du cloître Saint-Merri, les break danseurs et leur sono sur la place de la fontaine Stravinsky. Ce chemin, je le connais par cœur, avec ses friperies, ses passants flânant quand d'autres accélèrent. Le haut du parvis Beaubourg et son mélange de, cris de chiens, techno, canettes de bière décapsulées, envol des pigeons.

*

Dans ma bouche, mes dents se heurtent. *Qu'y a-t-il entre nous ?* Qu'y a-t-il entre nous demande en capitale l'enseigne aux néons rouge installée en haut des tuyaux colorés. Ma salive immerge ma langue. J'imagine la rencontrer, par hasard. Le scénario dans ma tête est répété, la voir, là, sous les néons. Prendre une respiration, poser le ton, créer de l'attente. Lui dire, avec aisance, avec l'illusion de la spontanéité ce qui, se répète constamment dans mes pensées rendant mes nuits parfaitement blanches. Lui dire, les mots en imaginant les dire à quelqu'un d'autre, en pensant que le passant pressé s'arrêtera dans sa hâte pour les recevoir, pour en faire quelque chose, pour qu'ils ne soient pas perdus, ces mots. Que quelqu'un les écoute, les regarde, que l'authenticité simulée ait touché, n'importe qui si pas elle mais qu'elle ait été témoin de la performance parfaitement agencée et réglée jusque dans ses moindres silences et respirations.

*

Je me demande souvent où vont les souvenirs. S'ils brûlent comme les forêts, s'ils se dispersent comme la fumée, s'ils deviennent de la bouillie, de la purée malaxée, dans le cerveau dans lequel on touille pour éviter les grumeaux. Si on pouvait ouvrir sa tête, extraire le souvenir qui, nous hante. Avec, une pince à épiler. L'extraire du corps. Ne plus le ressentir, l'oublier vite et, définitivement. Broyer le souvenir dans un mortier, le réduire à néant, le regarder défiler une dernière fois pour le plaisir avant de planter une fourchette dans la tête et de tout massacrer. Touiller touiller, la cervelle remplie d'images mortes, de vivants qu'on enterre, de tous ces endeuillés qu'on a laissés, tous ces endeuillés qui nous ont laissés. En faire des caillots de sang, une viande pourrie autour de laquelle les mouches viennent, se nourrir et, se reproduire avant de, mourir. Le bruit de la fourchette en métal qui tape contre les tympanes dans la cervelle. Un pudding. *Jelly jelly rêve ta vie en couleur.* Rouge cherry, chérie, j'ai dit rouge. Les mouches tout autour dont, de leur ponte, les larves commencent à bouger. Je t'enfonce la fourchette loin dans le souvenir, tu la sens ma bouchée d'amour, ma liqueur cerise ? Ça sonne à l'intérieur dans les oreilles. Le bruit vient de l'intérieur, oui, de l'intérieur, ce n'est pas la ville qui s'anime, que j'entends, aux bruits s'engouffrant dans ma tête, c'est le souvenir touillé par la fourchette qui se cogne à l'intérieur. En sauce larvée papillote, le souvenir suffoque. Je le pique, j'appuie. À force de le piquer il se ratatine, il perd, en épaisseur. Mais il est toujours là, piétiné sur le sol de ma cervelle, comme une tache, un papier collant, un sol qu'il faut nettoyer. Alors je lave, je

lave les carreaux pour essuyer ma peine, je lave les carreaux pour agrandir la pièce, pour voir clair, pour enlever les traces, pour aérer, pour touiller encore touiller et faire gicler le fructose frustration sur la baie vitrée qui était trop propre. Là, le souvenir, balancé sur, les carreaux. Une trainée de sang brun dégoulinant sur le verre, j'en récolte un bout, pour le voir de plus près, pour le voir de l'extérieur. À quoi ça ressemble un souvenir ? Il est chaud, visqueux. À quoi ça ressemble de l'extérieur ? Qu'est-ce que le souvenir peut me dire maintenant qu'il est en dehors ? Il râpe comme, le papier ponce, la pulpe de mon index reste accrochée, il m'a écorchée. Il est toujours vivant, ratatiné mais vivant, il m'épie. Le souvenir ne me laisse pas, il lit dans mes pensées. En face de moi, il est là avec son mépris, me dit que je n'arriverai pas à l'abattre, me provoque. Il va attendre le moment opportun pour se ré-infiltrer. Je referme ma tête. Il dit qu'il entrera par les narines, il suivra le canal, remontera, forcera les parois derrière les yeux pour atteindre la pensée et grossir, grossir, se planter au centre et semer autour de lui, dans un acte volontaire, la mort de tous les autres souvenirs. N'avoir plus qu'un souvenir et oublier tout le reste, plutôt t'aspirer comme un fœtus délavé, te plonger dans de l'acide sulfurique et attendre le changement de, saison.

*

J'aurais pu, à elle aussi, j'aurais dû, lui laisser un souvenir, inextricable. M'incruster dans sa moelle épinière pour, au moment d'une ponction lombaire, faire trembler sa colonne vertébrale, que son corps calleux m'entende respirer. J'aurai voulu la faire disparaître, entendre le bruit de ses os craquer, écouter les échos des gouttelettes de sa sueur tomber sur, les carreaux. La voir les lécher avec, sa langue appuyée contre le verre. On met combien de temps pour oublier un personnage de fiction ? M'infiltrer dans son organisme, je voudrais tant avoir la mémoire corrompue.

*

Je suis glacée, mes habits humides et froids collent à ma peau. Il a fait trop chaud cette nuit, je me réveille en nage et, frigorifiée. Ma sueur s'est cristallisée, les draps sont aqueux, je sens ma peau gluante. Un frisson parcourt mon dos, le derme se hérissé, j'ai cru qu'elle était là, le fantôme de son absence. Pourtant, j'ai anéanti son nom. Son visage était là cette nuit, le silence dans cet appartement c'est, le sien. Chloé, on met combien de temps pour oublier un personnage de fiction ? Je l'entends, constamment je l'entends, elle vient me chercher la nuit,

dans cette lourdeur sombre et opaque, elle vient me surprendre et me voler mon sommeil, elle me fatigue, j'ai le sentiment d'habiter l'écume. Une surface instable qui me rend nauséuse, un entre-deux, la sensation d'être entre deux hémisphères. Le sentiment d'être perdue dans la forêt, où le silence des arbres devient insupportable. On aimerait qu'ils se taisent pour de bon, que soufflent dans un ailleurs leurs branches, leurs feuilles, que le vent ne soit pas doux, qu'il s'arrête de souffler ou alors qu'il le fasse violemment mais pas qu'il reste murmurant dans cet entre-deux. La voix habillée d'un corps, frêle, longiligne, suspendu à un fil, maintenu à une fenêtre, s'en allant marcher sur les toits, son timbre avance promptement sur la terre rouge. Je l'entends, constamment, son corps tourne, virevolte, sa voix est celle d'un funambule. Elle somnole, ouvre la bouche, des bulles en sortent, se posant avec légèreté sur les cheminées. Quand sa bouche s'ouvre, plus un bruit, son silence sourd de tous les pores de sa peau, son corps s'est liquéfié, liquidé. Je l'ai avalé et il m'a rendue malade. Sa bouche a créé l'horizon nocturne de son somnambulisme.

*

Je crains mes pensées. Elles arrivent sans prévenir. Se plantent là, dans ma tête, l'arbre n'est pas beau, un noisetier tortueux mortifère. La lumière orange projette mon ombre, là, sur le mur, elle me regarde. La présence incomplète d'elle, chaque bruit, chaque grincement de bois travaillant sous la chaleur me fait croire qu'elle est peut-être là. Son spectre, comment achever son spectre ? Chloé, connais-tu un rituel pour se débarrasser des fantômes ? Je m'immobilise, je guette, à l'affût, j'attends, j'entends, juste, le bois sous la chaleur. À chaque fois j'y crois, je me redresse, peut-être une douzaine de fois dans la journée. Le bruit sourd et trop lourd, ma tête est gorgée de sang. Je fume, jusqu'à être aphone, pour ne plus communiquer, avec elle. Mes cordes vocales sont irritées, je fumerai jusqu'à l'aphonie totale et permanente. Le cendrier se remplit, vite chaque jour, posé sur le rebord de la fenêtre, le vent léger parfois emporte quelques mégots qui tombent dans la cour. La voisine du rez-de-chaussée a l'amabilité de les ramasser, d'attendre, plusieurs jours, puis de les entasser devant ma porte. Elle ne toque pas, elle non plus ne vient jamais, juste son fantôme rôde, le tas de mégots en atteste, je vis dans un cimetière. Je voudrais me taire, que les pensées cessent, arrêter d'être celle qui dit. Elle me demande de parler, toujours, elle me demande de me justifier. Si moi aussi, comme elle, je pouvais, couper court par la forêt, prendre un chemin détourné, sans tomber, faire semblant de converser pour ne jamais me livrer, rester opaque, avoir un corps visible et non plus translucide, se taire afin que les mots le remplissent et qu'il grossisse, qu'il prenne de la place.

*

Dans la forêt, il y a de l'humidité retenue par la mousse, le sol est jaune. Il m'arrive de lever la tête pour regarder le ciel entre les cimes des arbres, *dans mes promenades solitaires*. L'arboretum concentre des feuilles d'érable par terre, du jaune au rouge, dans quelques semaines les feuilles seront entièrement tombées, sèches et sans couleur. Aujourd'hui, le ciel est bleu ; aujourd'hui, l'écureuil m'a laissée le regarder. Je suis le chemin sinueux d'arbres, elle avait dit qu'on en planterait un. Elle m'avait écrit, c'est fait, une vigne, rouge, et j'y ai mis des galets, pour la respiration. Elle avait rajouté, on verra bien. Mais quoi, on verra quoi ? Si on sème ? L'eau qui stagne, là-bas, à l'entrée de la clairière, qui va la boire ? Elle est comme le nénuphar qui patauge dans le marécage. *Une odeur, un souvenir, additionnant au crépuscule des fumerolles de soufre orange*. J'ai regardé l'animal manger, j'ai attendu la fraîcheur de la nuit parmi les branches bleues, l'humidité est rentrée en moi. Dans la pénombre, les arbres se rapprochaient les uns des autres, les abeilles s'étaient tues. Je retiens ma respiration, pour écouter l'écorce, quelques marcheurs pressés hâtent leur pas afin de sortir de la forêt avant la nuit. Au loin, leur silhouette se distingue mal, ils ont des bâtons de marche, peut-être en aluminium ou en carbone, on dirait des mammifères marchant à quatre pattes. Les bâtons paraissent des prolongements de leurs bras, longilignes, un théâtre d'ombres, des formes découpées dans du papier noir et posées sur fond de vert absinthe, des mouvements rythmés sur le bruit répétitif du Tic Toc Croc. Et si c'étaient des enfants perdus ?

*

Le nuit de l'équinoxe d'automne, je fis un rêve. J'étais jeune, peut-être au début de l'adolescence, chez ma mère, dans la maison où j'ai grandi, dans la grange, à l'étage, sur la mezzanine ouverte, en haut de l'escalier, je tiens un enfant par sa main droite, un petit garçon. Il a un panier en osier dans sa main gauche, il sourit, il rit, il est heureux, c'est lumineux. Nous descendons l'escalier en bois, en bas, le sol de ciment est recouvert de serpents, il y en a des verts, des marrons un rouge et trois jaunes, on les enjambe. Mon regard se pose sur les jaunes, les pulvériser. Je les décapite, leurs têtes repoussent en double, avec une tache blanche sur le cou, ils sont six. La lumière s'est assombrie, comme d'habitude il y a du désordre, mais, ça pourrait être pire. Le panier en osier s'est transformé en un énorme ballon léger en plastique transparent. Un chat noir arrive, petit, maigre, protéger le chat devient la priorité, le prendre et,

sortir d'ici. Aller dehors et courir, au ralenti, jusqu'à un arbre. L'air rouge est comme tamisé, la saison a changé. Du souvenir comme un été enfantin, l'adolescente grandit et la nuit approche. Je regarde le chat, quelque chose en lui s'est transformé, il paraît moins mortifère mais il reste étrange et, fragile. Je voudrais que l'arbre soit humide pour lui donner de l'eau, tout est sec, l'écorce sèche, l'arbre semble âgé.

*

C'est confus dans ma tête, les fils chronologiques échouent, toujours. C'est confus, dans ma tête ça ressemble à une forêt avec des arbres si hauts que, parfois on ne voit pas leur cime, d'autres sont coupés, quelques-uns sont tombés, certains sont morts.

*

Il y a des pensées qui, comme les arbres, se déplacent, certaines changent, d'autres s'oublient. J'oublie parfois pourquoi les pensées ont été plantées là et ici. Je ne sais plus mais, je visualise la scène, j'ai le souvenir qu'il y avait, une bonne raison, peut-être que j'aurais dû les installer par ordre chronologique, un arbre par idée, rangées par ligne, faire des allées, des couloirs, des chemins, peut-être que je peux en arracher pour faire de la place pour les nouveaux, organiser l'espace de manière centrifuge, par cercles additionnés de plus en plus éloignés, de plus en plus flous.

*

*Je suis revenue sur les lieux pour essayer de reconstituer la scène. Comprendre comment elle avait pu se dérouler. Savoir quel en avait été le cadre. Au 9 rue Quincampoix, avec ses pierres apparentes, sa déco fusionnant l'esthétique de Janis Joplin et de Marie-Antoinette, ses fauteuils et canapés dépareillés, l'ambiance cosy, les bougies rouges sur les tables disparates, le papier peint années soixante-dix, le grand miroir baroque sur le mur du fond, une succursale sur la gauche où s'installer comme après avoir pris du LSD, en bas, la cave aménagée en salon sous les voutes. Les mots de L'Impératrice plongent L'Imprévu dans l'apesanteur : *Je t'ai tellement regardé sans rien dire / J'aurais pu compter tous tes atomes / J'voudrais m'en aller mais j'ai rien à fuir / J't'ai dans la peau comme un hématome.**

*

Ce qui me caractérise c'est, le flou. J'aime les photos floues, les rapports flous, les liens flous, les relations floues, qui permettent de penser que rien n'est figé, que ce pourrait être autrement, que quelque chose qu'on n'a pas anticipé pourrait nous tomber dessus, ça ferait comme une grande explosion et on se regarderait autrement, on serait contente finalement de se regarder autrement. De ne pas se reconnaître mutuellement, je ne la reconnaitrais pas, elle ne me reconnaitrait pas. De ne pas se reconnaître soi-même, je ne me reconnaitrais pas, elle ne se reconnaitrait pas. Aimer être, surpris, par, l'inattendu. Si je te dis que je, alors c'est déjà fini. Si je ne te dis rien alors tout reste possible. J'aimerais être floue, que mon corps soit flou, que les contours n'existent pas vraiment. Lorsque je l'avais pris en photo devant ce miroir, la photo était floue, elle était floue, c'était parfait, l'approximation comme une définition du souvenir, parce qu'un bon souvenir doit être flou, encore plus flou que l'instant, et quand il est flou le souvenir il se tait et y a pas besoin de le tuer. Même en passant le souvenir au four pour le cramoisir on peut louper son coup, un peu comme Valérie Solanas qui avait tiré sur Andy Warhol, c'était pas passé loin mais il était toujours debout. Tu préfères : être au bloc opératoire à l'hôpital avec Warhol ou passer quarante-huit heures de garde à vue avec Solanas ?

*

Elle m'écrit. Elle est dans le quartier où je travaille. Sors, il fait beau, débranche de l'ordinateur et rejoins-moi qu'on déjeune ensemble. Je n'ai pas beaucoup de temps, je dois... je sais que le déjeuner n'est qu'un prétexte pour, flâner. Elle a sa journée de libre aujourd'hui. Laisse-moi encore une demi-heure, dis-moi où tu t'installes et je t'y retrouve. Mais allez, laisse Chloé de côté, tu la fais toujours passer avant moi. Elle aime faire, des énigmes. Elle préfère décrire le chemin pour la rejoindre que d'indiquer l'adresse où elle attend. Quand tu sors, tu prends sur ta gauche, puis deuxième à droite, toujours tout droit jusqu'au Musée des Archives, puis, tu remontes la rue du même nom sur ta gauche, tu fais attention au feu rouge, je suis en face du Musée de la Chasse et de la Nature, j'imagine que t'as compris, je reste là, sans bouger, archivée, impatiente de te retrouver, à l'image des natures mortes encadrées qui ont besoin d'être regardées pour, s'animer.

*

Elle lève le visage de son téléphone pour me regarder. Elle a, un grand sourire, les yeux qui brillent. Son visage rosé se détache du papier peint à fleurs, elle parle, fort et vite. Plusieurs idées la traversent, elle aimerait, voyager. Partir loin, se délester de toutes les choses matérielles ici, le poids du loyer, les contrats d'assurance, d'électricité, d'internet, du portable, arrêter les factures, arrêter les formalités, les absurdités, prendre un camion, voyager léger, aller sans contrainte, rester à un endroit plus longtemps qu'à un autre parce que c'est une envie et pas une obligation, laisser le hasard, les rencontres, les opportunités, les émotions rythmer les déplacements. Elle a des envies contradictoires, partir maintenant ou terminer son cursus. Elle accuse ses parents, s'ils n'étaient pas deux modèles d'échec dans leur vie professionnelle et intime en ayant mis en avant leurs idéaux libertaires peut-être qu'elle oserait partir, insouciant, mais elle dit que, s'abstraire du système est plus facile que d'y revenir. Et si, au bout de quelque temps, elle n'aime plus fuir sur les routes, si au bout d'un moment elle a envie de revenir dans le cadre, elle fait comment si elle n'a pas fini son cursus ? En même temps, elle n'en peut plus de toutes les obligations, des responsabilités, de la vie mondaine, des comportements qu'il faut adopter, dans la rue, dans le métro, à l'école, auprès des proches, ne jamais trop se révéler mais toujours un peu, avoir le bon mot sans trop prendre la parole, sourire tout en ayant un regard assuré, ne jamais trop révéler ses peines sinon les gens fuient, faire croire que tout va bien constamment, les injonctions au quotidien, adopter un langage qui sonne. Peut-être qu'on pourrait. Ensemble. Elle m'explique, me raconte ses vies d'avant, en collectif, quand elle faisait groupe et que le quotidien à plusieurs permettait de créer un microcosme. C'est ça qui me manque, la vie au rythme de l'émotionnel, ici tout est toujours, fonctionnel. Mais quand on croyait en quelque chose d'autre, quand on se réunissait, la nuit, sans téléphone pour prévoir une action, une mini-révolution, la nôtre avant tout, d'abord, en premier. On était forts, on allait faire des collages, on montait des plans pour faire des sabordements, on pensait être utile, on riait des panneaux publicitaires constamment cassés et jamais remplacés parce qu'on était plus forts que les entreprises, parce qu'à ce moment-là on était invisibles, tu comprends, on était immortels, on faisait de la ville ce qu'on en voulait, on l'arrangeait comme on voulait la voir, on la coloriait, la peignait, surtout de noir et de rouge, on la faisait crier parfois quand on écrivait en lettres capitales sous les ponts, quand on recouvrait tout un mur d'affiches, quand les vitrines des BNP étaient en miettes, que les parcmètres étaient invalides, on était forts, on était là, ça avait un sens. On savait que le grand soir n'arriverait jamais, c'était pas ça qui comptait, ce qui importait était d'exister ensemble, de s'abstraire du brouhaha général pour faire coexister nos présences, nos tourments, les extérioriser finalement, c'est ça qui nous rendait heureux, on était des Peter Pan, des enfants perdus qui se sont trouvés, qui font bloc comme la nuit, et qui

pensaient que jamais ils ne se quitteraient. Dans notre chaos organisé, on rigolait. Mais si à soixante ans elle ne veut plus vivre en occupation ou même à cinquante, et puis on ne sait jamais peut-être qu'elle sera malade, peut-être qu'elle aura besoin de soins à quarante ans, peut-être qu'elle aura envie de confort, peut-être que rien qu'à trente ans elle n'aura plus envie de faire de l'auto-stop, mais si elle n'a rien pour se retourner elle fera comment ? Alors elle doit continuer, ce qu'elle fait ici pour avoir, le choix. Et puis, ce qu'elle fait lui plait. Mais. Enfin. Peut-être qu'on pourrait, quand même. Ensemble. Et la poésie au quotidien, elle est où ? Si elle était riche ce serait différent et elle ne se poserait pas la question, elle pourrait, elle aurait tout, elle veut tout, *tout de suite, et tant pis si c'est une bêtise* pour, s'échapper.

*

Elle critique, comme pour se rassurer. Si on n'en est que là après cinq ans aux Beaux-Arts de Paris ! Elle critique, les photographies, les peintures, les installations. Rien n'a de sens. Elle regarde comment les diplômés sont habillés, elle regarde les visiteurs, elle se sent un peu en décalage, elle aimerait au fond appartenir à ce monde qu'elle, critique. Elle écoute leurs commentaires, leur manière de parler de leur travail. Au fond, elle prend note, elle s'identifie, se dit qu'elle fera certainement mieux. Elle aussi, elle se créera un site internet d'artiste et aura des cartes de visite à distribuer. On reste quelques heures, non pas tant pour regarder les productions que pour être vues à notre tour. On est là, on est là nous aussi, il faut dès maintenant penser à avoir un visage inoubliable, il faut dès maintenant avoir une trame narrative, pour parler de sa création, un fil rouge, pour parler de soi. Il faut se démarquer, il faut être remarqué pour, s'embarquer.

*

Sur le quai de Stalingrad, des CRS encerclant trois enfants. Un petit garçon de six ans environ, un autre qui a l'air d'en avoir huit et leur sœur n'ayant certainement pas plus de douze ans. Ils ne parlent pas français, ils ont l'air d'être Roms, ils semblent faire la manche. Les policiers rient, les insultent, en français. Les enfants ne comprennent pas leurs mots mais leur visage atteste la peur. On reste, on regarde la scène, on voudrait dire aux enfants, on est là. On voudrait leur expliquer ce qu'il va se passer pour eux maintenant, qu'on arrête au moins de leur mentir, qu'ils puissent savoir. On voudrait changer les choses, on voudrait courir, arriver, tout saccager, pousser le cercle sur les rails du métro, dire aux enfants courez maintenant, vite. Les

policiers sont une dizaine, armés. On regarde, ils nous demandent de partir, on ne bouge pas, ils nous provoquent, on est statique, ils nous gazent. Quand on rouvre nos yeux rouges de sang, quand on retrouve la vue derrière les larmes, les policiers et les enfants ont disparu. Elle, elle pleurera plusieurs heures après les lacrymo en répétant, il faut, se barrer.

*

Elle a envie d'aller au cinéma, il y a ce film à voir avant qu'il ne soit plus à l'affiche. *Antigone*, une adaptation des textes de Sophocle et d'Anouilh sur les violences policières. Elle se plaint que la salle n'est pas assez grande, elle se plaint qu'un film social ne rameute pas assez de public. Elle est bouleversée. Aux toilettes, elle pleure, ne sort qu'après un long moment. Dehors, elle continue de pleurer. Elle est réfugiée sous sa capuche, les mains dans ses poches. Nous marchons, en silence. Nous allons prendre un verre de vin au Ballon Rouge. Elle parle avec exaltation malgré son air triste. Elle dit, je crois qu'il faut partir, c'est plus possible. Cette vie que tout le monde mène sans la remettre en question, cette vie où l'on passe son temps à essayer d'en faire quelque chose, où l'on se rassure comme on peut, ça donne envie de, s'éloigner.

*

Elle me retrouve à notre bar, elle arrive précipitée et souriante, elle parle fort et rigole. Elle a crevé. Elle a dû terminer à pied, le vélo à la main, qu'elle a accroché pas loin. Elle se dirige vers moi, rayonnante. Elle enlève son bonnet noir, ses gants noirs et son écharpe noire. Elle a l'air d'une cambrioleuse. Mon compliment la flatte, elle rit, elle est trempée, il pleut dehors. C'est la fin de l'après-midi, c'est la fin du mois de septembre. Elle parle fort, le serveur la regarde, elle ne s'en rend pas compte. Elle s'approche de mon visage, elle sent l'humidité, elle a les joues fraîches, crie au serveur, une pinte, puis s'assoit en face de moi, sur le fauteuil rouge. Elle est passionnée par son cours aux Beaux-Arts. « Le corps-laboratoire ». Elle fait des grands gestes, ses habits posés sur le dossier de la chaise tombent, elle rit. Elle m'explique. Ils vont, cette année, travailler en partenariat avec le Louvre. Elle aimerait se concentrer un peu sur le bois, l'atelier « corps-laboratoire » est transversal. Elle dit, pourquoi pas construire une petite roulotte, quelque chose d'anthropomorphe, de rond, comme un temps suspendu, itinérant à la fois ici et déjà ailleurs, et qui jouerait sur le diachronique, l'ultra-contemporain de par sa forme et l'ultra-ancien, le primaire, l'originel, on peut dire que la charrette c'est l'ancêtre

de la roulotte quelque part, et la charrette on l'utilise depuis la nuit des temps, alors bien sûr elle a, au fil des siècles, connu des transformations mais, quelque part, c'est la matérialisation de l'idée d'habitat précaire, qui a d'abord servi à transporter des choses avant de transporter des humains, et si en plus, imagine, avec sa forme futuriste en bois fin et lisse elle est installée à côté des sculptures en marbre du Louvre, ce serait, ce serait, il faut trouver le beau bois qui fasse écho en termes de matière, de sensation, ça créerait un espace-temps figé, ce serait comme un endroit où, s'oublier.

*

Elle m'a trouvée parmi la foule, assise à une table, à la BPI, entourée de quelques livres en bazar, plongée dans mon ordinateur, à écrire à et sur Chloé. Elle ne me trouve pas assez vive, pas assez joyeuse, me fait des reproches, elle a essayé de me joindre plusieurs fois sans réponse de ma part, je pourrais quand même regarder mon téléphone de temps en temps, la thèse c'est pas tout, et qu'est-ce que ce sera quand j'aurai un vrai travail. On entend *Chut !* au loin. Elle grignote des graines. Elle tire une chaise, tape sans vraiment faire exprès dans le pied en métal de la table, fait du bruit sans vraiment faire exprès encore, on réentend *Chut !* venant d'un peu moins loin cette fois-ci, quelques bruits de bouches des personnes alentours, je sens des regards se relever vers nous sans que les têtes ne bougent. Elle me dit, on pourrait, avec impulsivité, comme ça, sur un coup de folie, tout, quitter.

*

Elle aime laisser une lettre les matins que je trouve à chaque fois au réveil, quand elle est partie aux Beaux-Arts et que je me lève plus tard qu'elle pour aller écrire à la bibliothèque Kandinsky, je fais l'ouverture chaque matin, avant de me déplacer, après le déjeuner, à la BPI. Ses mots sont une sorte de performance, elle aime ré-enchanter le quotidien, faire de l'intime une chose artistique, un peu comme Sophie Calle. Une fois par semaine, je lis une lettre qu'elle a pris le temps d'écrire pendant son petit déjeuner quand, je dors encore. Le support des lettres est la carte découpée de l'Australie. Après plusieurs semaines de rituel, je peux recoller les morceaux. Elle les arrache de la carte Michelin soi-disant indéchirable. Elle a volé la carte à la Fnac. Elle dit, je vole éthique, jamais les librairies indépendantes, juste les multinationales. Elle écrit au dos, sur le verso blanc, quand le recto montre *Timor Sea* ou *Great Victoria Desert*. Parfois, le mot revient sur notre soirée de la veille, si pendant la nuit elle a réfléchi à une

interprétation de la pièce de théâtre qu'on a vue alors elle me l'écrit, l'analyse peut être longue, elle aime les mots, les jeux de langage. Parfois le mot explique simplement à quel point c'était super, des fois elle s'excuse quand elle s'est emportée la veille au soir, d'autres fois encore elle me souhaite une bonne journée, une bonne écriture, me dit qu'elle a hâte que je lui parle de mes dernières idées et recherches, elle peut aussi mentionner les courses qu'il y a à faire, ça lui arrive d'indiquer certaines choses à ne pas oublier : rappelle-toi que ce soir j'ai des invitations pour assister à la remise du prix Wepler, on se retrouve directement sur place. Par moments elle fait des charades, mon premier est ludique, mon deuxième tu le bois, mon troisième est l'onomatopée du plaisir gustatif, mon quatrième est un pronom possessif, mon cinquième est un fruit rouge en anglais, mon tout c'est tout moi. Allez, c'est le moment pour moi de, m'envoler.

*

Je lui dis, Chloé m'a appelée, Chloé m'a appelée, on se voit bientôt, elle voulait savoir comment j'avais, où j'en étais, j'en ai profité pour lui dire que j'aurais besoin de lui poser quelques questions, elle est d'accord, elle m'invite chez elle, j'y vais la semaine prochaine, c'est la première fois qu'on va se voir à deux en dehors des rencontres publiques, je vais être chez Chloé. Ça va carrément être autre chose que les librairies, la Maison de la Poésie ou les lectures à Pompidou, j'ai l'impression qu'elle aime bien l'herméneutique, j'aimerais bien lui parler de ce rapport méta qu'elle a, même dans son usage de l'épistolaire, c'est là, c'est omniprésent, j'aimerais l'interroger sur les interactions dialogiques et polyphoniques, le rôle méta-littéraire, la mise en avant de la méta-textualité qui converge vers de la méta-fiction, elle m'a envoyé son adresse par texto, rue de Vaugirard, métro Vaugirard, la répétition est là jusqu'à son lieu d'habitation. Elle me regarde, m'encourage et me dit, avec un sourire complice, peut-être que Chloé va, te tirer les cartes. Après le dîner, elle me dit, *tu sais, j'ai bien pensé, j'ai bien pensé toute la nuit*, on pourrait partir un peu cet hiver. Quelques semaines ou juste quelques jours. On pourrait, peu importe où, j'ai envie de, contempler. On pourrait partir regarder le ciel, je rêve de voir une aurore boréale, on pourrait, pour la poésie, personne ne comprendrait, oui, on pourrait, pour la poésie, partir un peu, pour la beauté, pour l'instant de l'émerveillement, ce serait beau de voir ces couleurs de nos yeux comme ça par hasard dans la nuit, et puis l'hiver dans le nord c'est le moment pour vivre la nuit, elle est omniprésente en cette saison, on pourrait, ce serait bien de la rencontrer, la nuit, d'être en elle, de l'aimer, et puis on aurait peut-

être la chance de voir ces verts se délayer vers des bleus et des mauves, ce serait bien, avec elle, la nuit de, s'effacer.

*

Elle dit, j'aimerais bien vivre sur une péniche. Elle dit, peut-être que demain celle-ci sera partie. On s'installe au sol avec notre matériel. On découpe des carrés et des rectangles dans nos blocs de polystyrène. On y colle et scotche dessus nos papiers découpés. On confectionne des bateaux. Douze radeaux, dix voiliers, une péniche. On a créé une famille de radeaux, dans lesquels, à l'intérieur, au milieu, on pose une bougie blanche. Sur les voiliers on met deux bougies, ils sont un peu plus grands. Sur la longue péniche de vingt centimètres on répartit trois bougies rouges. On a découpé des fenêtres, des hublots, dans le papier. On a fabriqué des photophores en forme de bateaux. Vingt-trois. On a épuisé les blocs de polystyrène et le tas de feuilles rigides qu'on avait emmenés. On dit, les radeaux c'est pour la beauté ambiante, mais pour chaque voilier on pense à quelqu'un, à quelqu'un qu'on aime, pour lui porter chance. On en a cinq chacune. Cinq voiliers pour cinq personnes. Je dis, celles-ci sont pour, et celle-là est pour, Chloé. Elle a un grand bâton en main. Elle s'approche de la Seine. Tend le bâton à hauteur de l'eau. On dépose nos bateaux. Les radeaux, les voiliers, la péniche. Ils sont illuminés par les lueurs des bougies. Les vingt-trois sont rassemblés, prêts à naviguer. Elle retire le bâton, les bateaux suivent alors lentement le cours de l'eau, certains dérivent un peu, leur lumière se reflète sur le miroir de la Seine. Elle dit, ils étaient ensemble et maintenant ils se, séparent.

*

Elle aime la musique. Elle aime m'emmener à la Philharmonie. J'ai l'impression qu'elle connaît tout, les compositeurs, les chefs d'orchestres, les musiciens. On a vu plusieurs concerts marquants. Il y a eu Arvo Pärt. Il était présent, il est venu sur scène à la fin, dans un costume des plus élégants, un mouchoir rouge plié dans la poche au niveau du cœur. Elle a pleuré. On s'est levées, on a applaudi. Elle a murmuré. On est restée debout. Elle le regardait, fascinée. Si elle devait être une musique, ce serait *Tabula rasa*. Quelque chose qui, emmène ailleurs. On a attendu pour rencontrer le créateur. Elle lui a parlé, les yeux brillants et humides. Elle a dit, c'est incroyable, c'est merveilleux, vous, vous êtes incroyable, vous êtes merveilleux, merci. Elle a acheté le CD, l'a fait dédicacer, il trône comme un mausolée. On est retournées voir des

concerts. Ligeti, Reich, Glass, Adams. Pour son anniversaire je lui ai offert des places pour écouter Wagner orchestré par Gergiev. Elle a pleuré. Elle a dit, c'est incroyable, c'est merveilleux, tu, tu es incroyable, tu es merveilleuse, merci. À la sortie on a pris un verre, elle a expliqué que la première partie de *La Tétralogie de l'anneau*, qu'on venait d'écouter et de regarder, est jouée en entier à Bayreuth, qu'elle s'était renseignée il y a quelques années déjà pour y assister avec son meilleur ami, que la liste d'attente avoisine les dix ans, à moins de faire partie de la société des amis de Wagner, ce qui veut dire payer une somme considérable chaque année. Elle m'explique que l'opéra, construit par Wagner, a été spécifiquement conçu pour jouer *La Tétralogie* et les autres œuvres de l'artiste. Elle dit, ce serait bien d'aller là-bas pour, s'absenter.

*

Je lui dis, je suis sûre que Chloé a lu Novarina, il y a une correspondance très forte entre leurs œuvres. Le dramaturge parle du corps, de l'identité, du personnage, il construit des dialogues ou plutôt des monologues invraisemblables, il met en forme et en mots l'absurdité du monde, et son recours aux adjectifs, à la déclinaison, aux variations. Je lui dis, Chloé a un ouvrage intitulé *Une femme avec personne dedans*. Et Valère Novarina écrit : *La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de la personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi*. Elle pense à l'installation *Nachlass, pièces sans personnes*. La mise en scène de la mort, la projection autofictive que l'on peut faire en s'imaginant perdre ses proches. Comment on réagirait ? Tu te vois, toi, trier les affaires de la personne que tu as aimée, répondre aux normes administratives et à leur langage froid, expliquer à l'opérateur téléphonique qu'il faut couper la ligne, aller chercher, à l'hôpital, le sac des dernières affaires de la personne décédée, et puis payer, souscrire à un forfait pour l'enterrement ou l'incinération, et l'émotionnel là-dedans ? La mort parcourt les œuvres de Chloé, que ce soit celle de ses parents et la volonté de tuer ses grands-parents. Finalement, quand Chloé écrit, elle se tue à chaque livre.

*

Quand Sophie Calle demande *Que faites-vous de vos morts ?*, Vincianne Despret, en miroir, interroge *Que font vos morts de vous ?* Tu fais quoi du numéro de téléphone, de l'adresse

mail, du compte Facebook ? Tu les supprimes ou, tu appelles, tu continues d'écrire ? Peut-être jusqu'au moment où tu te rends compte que le numéro a été attribué à une autre personne. Chez Chloé il y a des animaux empaillés. Une hermine aux yeux rouges, les dents pointues, mise en scène en mouvement sur son socle en bois. Une tête de cerf accrochée au mur, présentée comme un trophée de chasse. Des lapins. Des oiseaux. Un chat. Une chauve-souris. Posées sur des étagères, face à la fenêtre. Elle dit qu'elle n'aime pas ce genre de discussion, elle a l'impression que ça glace son sang, comme si ça lui provoquait une chute de tension, une sensation proche de l'hypoglycémie, elle dit qu'elle se sent, partir.

*

Les doctorantes travaillant en études de genre sont invitées à se rendre à l'EHESS pour traduire en collectif *Queer Phenomenology* de Sara A. Je lui en parle, je vais y aller, je lui propose de venir. La réunion a lieu le soir, après ses cours aux Beaux-Arts. On avait, ensemble, traduit la conclusion de l'ouvrage. On avait repéré une erreur dans un poème de fin, on s'était amusées, on avait fait une « traduction graphique ». Les mots *Work* et *Word*, avaient été substitués l'un par l'autre ce qui changeait le sens de toute la phrase, elle qui aime les mots et déteste la notion de travail ça lui avait plu. On avait alors réécrit le poème en jouant avec les normes typographiques, on avait fait, en nuances de rouge, de la typoésie. *Locked arm in arm they cross the way / The black boy and the white, / The golden splendor of the day / The sable pride of night. / From lowered blinds the dark folk stare / And here the fair folk talk, / Indignant that these two should dare / In unison to walk / Oblivious to look and word.*

*

Elle dit qu'elle ne vient pas, elle dit que ce n'est pas sa place mais elle est d'accord que notre traduction serve. À la première réunion de ce projet, nous sommes une quinzaine de doctorantes. Certaines disent, ce serait bien de faire une boîte à outils sur un google drive, d'expliquer les concepts, de faire des sous-textes, des arrière-textes, il faudrait des personnes qui se désignent comme organisatrices afin de faciliter les échanges avec l'administration, là on a cette salle à l'EHESS pour aujourd'hui mais ce serait bien de multiplier les espaces de réunion et de travail, des personnes peuvent accéder à une salle à Paris I, d'autres à Nanterre, à l'ENS, le CNRS également peut nous accueillir, et il faut écrire à Sara A., lui demander si elle est d'accord, on sait qu'elle va dire oui mais il nous faut un échange écrit par mail, comme elle a

un site internet son contact est facilement trouvable, moi je vais me charger de faire une drop box pour l'atelier, moi je vais créer un framapad, moi je peux me charger de faire un carnet hypothèse en ligne, on va se partager les chapitres à traduire et faire des séances de compte rendu et d'analyse critique de son œuvre, c'est aussi l'occasion de monter un séminaire à l'année sur ses différents travaux, est-ce qu'il y a des personnes qui ont des compétences en édition, on peut mettre en commun nos savoirs et nos savoir-faire, le séminaire pourrait prendre une forme double, à la fois une partie traduction qui serait privée, entre nous, et une partie exposés, qui serait publique, on part sur la traduction de *Queer Phenomenology* car en plus il y en a parmi nous qui ont déjà de la matière et pendant les séminaires on peut travailler sur ses autres textes afin de développer nos connaissances sur sa pensée, elle a un très beau texte sur la peau en tant qu'interface, frontière, épaisseur, limite. Je pense à Chloé. Analyser le traitement de la peau dans ses ouvrages.

*

Elle crie. Elle ne cesse de crier, elle fait des grands gestes, ses veines ressortent de ses bras, de son cou, de son front, le chat se cache sous le lit. Elle pleure. Elle s'assoie, se relève, sert le poing, dit *putain* en hurlant, *tu fais chier merde*, continue de crier et pleure. Elle dit qu'elle ne peut plus, qu'elle ne veut plus, que c'est trop, tout, tout est trop, Paris, nous, le rythme de la mégapole, nous, les cours, ses parents, ses envies contradictoires, elle, le paradoxe omniprésent dans son esprit sur tout, tout le temps, finir les Beaux-Arts, partir, changer d'air, de ville, de pays, rester, encore un peu avant d'exploser vraiment, essayer de se contenir, de faire un choix de raison, faire des expositions, mettre de côté l'impulsivité, mais en même temps si elle ne vit plus pour l'immédiateté, elle vit pour quoi, continuer le projet de création ou repartir en collectivité, elle hésite, dit qu'elle est perdue, que ce monde dans lequel elle s'efforce d'être ne lui correspond pas. Elle dit, j'hésite, finir les Beaux-Arts ou tout, arrêter.

*

Elle a fabriqué des justificatifs pour qu'on accède, à des prix au rabais, aux concerts, aux théâtres, aux cinémas et, gratuitement, aux expositions. On voit tout. Tout ce que la capitale permet de voir on y va. On prend des notes, on analyse, on fait des critiques, parfois on se moque, à d'autres moments on est subjuguées. Elle parle de transfuge de classe. On sort, à La Comédie-Française, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, au Théâtre de Belleville, aux Bouffes

du Nord, à l'Odéon, à la Cartoucherie de Vincennes, à l'Opéra Garnier, à l'Opéra Bastille, à La Colline, au Monfort, au Théâtre du Rond-Point. Elle ressort furieuse d'un spectacle de Luchini qui, dans une même phrase, a condamné les mouvements des Gilets Jaunes et ridiculisé leur niveau de vie tout en mentionnant les quelques millions accumulés sur un de ses comptes en banque. Elle est émerveillée à chaque fois que l'on ressort de La Comédie-Française. Elle dit, moi aussi j'aimerais faire partie de, La Maison. Elle dit, peut-être que je me suis trompée, peut-être que je devrais rejoindre le milieu du théâtre. Elle ressort fascinée par la pièce *Lucrece Borgia*, la chorégraphie des corps mis en scène par Denis Podalydès, elle dit, la direction des comédiens est merveilleuse, c'est merveilleux, un enchaînement de tableaux vivants somptueux. Elle ressort éblouie de la pièce *Les Damnés*, égarée par *Festen*, amusée par *La Puce à l'oreille*, jouée par *L'Hôtel du Libre-Échange*, troublée par *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, interrogée par la mise en scène des *Jeux de l'amour et du hasard* allant soi-disant à rebours des déterminismes sociaux, en colère contre Angelica Liddell, enchantée par Macha Makeieff, dubitative quant à la mise en scène des *Femmes savantes* soi-disant féministe, toujours ravie par la programmation du Théâtre de Belleville, elle repense au seul en scène de Marien Tillet, *Paradoxal*, séduite par *La Mouche* avec Christian Hecq, captivée par Le Monfort, elle retient surtout *Le Bal*, qu'on ira voir deux fois. Pour assister à *Une chambre en Inde* au théâtre du Soleil, elle s'était habillée en robe rouge avec un pull par-dessus pour être visible. Elle dit, c'est merveilleux, c'est Ariane Mnouchkine qui poinçonne les billets à l'entrée, c'est incroyable, c'est merveilleux, elle, elle est incroyable, elle est merveilleuse, son théâtre, tout, et si j'essayais de travailler ici, juste être dans ce lieu ce serait tellement, elle a des idéaux qui me, j'aimerais beaucoup, être chez elle c'est être ailleurs, à l'autre bout de la terre, ce soir, elle nous a, emmenées.

*

Elle prend un verre d'absinthe. La lumière est chaude, tamisée, orange, douce. Je me lève. Elle me regarde, sa bouche fait un rictus incontrôlé. Dans la chambre, elle tourne autour du lit, avec la confusion d'une chauve-souris, avant de m'y retrouver, elle se déshabille, lentement, avec pudeur, elle garde son débardeur, trop large. Elle fait une blague, debout, au pied du lit en me regardant de manière fuyante, dans un mouvement de corps désarticulé. Une blague pour mettre en scène, entre nous, de l'inconnu.

*

Je pars en séjour scientifique au Canada, vers Toronto. Je vais travailler avec Aurore, une spécialiste de mon sujet. Ce soir, dans le soleil rouge couchant, c'est moi qui décolle pour, l'autre bout de la terre.

*

Je lui écris. Je lui conte les couleurs des arbres, leurs jaunes, leurs rouges, se dégageant sur le ciel bleu. C'est l'été indien en Ontario. Je lui parle des écureuils, des campus, des grandes tours vertigineuses, des rues entièrement recouvertes de graffitis, des grands lacs, de ce mélange étrange des grandes étendues d'eau, des immeubles nouveaux en verre et des maisons anciennes aux allures d'épouvante. Les campus ressemblent à Poudlard, le griffon est la mascotte de la faculté, un côté baroque et gothique domine les architectures. Je lui raconte les ateliers d'écriture que je donne, mes échanges, la possibilité d'organiser un colloque, un événement de deux ou trois jours, peut-être un post-doc. Les ouvrages de Chloé traduits en anglais sont en vitrine dans les librairies.

*

J'écris, derrière les vitres recouvertes de lierre grimpant. Il y a de l'espace, l'appartement est grand et donne sur un champ de chevaux. J'expérimente l'impact des conditions matérielles d'existence sur la pensée et le travail. J'écris, ici plus qu'ailleurs, loin de la sur-sollicitation sensorielle parisienne, loin des amies, loin des sorties, loin d'elle. Une professeure lui ressemble, elle est passionnée de jazz, elle aime m'emmener plusieurs soirs par semaine dans des salles de concerts. J'ai l'impression qu'elle connaît tout, les compositeurs, les chefs d'orchestre, les musiciens. On assiste à un concert marquant, du jazz d'impro expérimental dans une ancienne église. Ça me fait penser à Chloé, elle déteste le jazz.

*

Je pars à Montréal. Je ne connais que ses nuits agitées, ses lieux féministes, avant-gardistes, incomparables avec ceux des milieux parisiens, et les retrouvailles au hasard d'une rue avec, Héléine, partie de France il y a cinq ans environ. Montréal devient Héléine, les rues sont celles de son regard, de ses habitudes, de son rythme nocturne. Héléine est malade, depuis

plusieurs années, depuis qu'elle est partie, depuis que je ne l'avais pas revue, une maladie auto-immune. Elle sourit beaucoup, elle a les yeux qui brillent, elle aussi. Héléine ne change pas avec les années, elle a la même coupe, une crête brune, très brune, les mêmes habits, une veste de cuir, elle ressemble à un personnage de bande-dessinée, tiré des frères Hernandez, qu'on voudrait suivre indéfiniment et à qui on s'attache rapidement, beaucoup, trop vite. Parce que l'émotion d'Héléine est omniprésente, on aimerait qu'Héléine soit omniprésente pour nous. À Montréal il fait froid, il pleut, beaucoup, le visage d'Héléine ruisselle, il est chaud, j'aime son humidité. De Montréal, je ne raconterai finalement, pas grand-chose.

*

Elle m'attend à l'aéroport. Je distingue au loin son visage, sa peau dorée même en hiver, son sourire et ses yeux qui brillent derrière ses lunettes. Elle a un regard rempli de tendresse. On rit, on s'embrasse, on serre les dents. Je pose mon nez sur sa joue avec un grand sourire, elle ferme les yeux. On est heureuses, surtout quand, on se retrouve après, s'être quittées.

*

Elle raconte ses journées aux Beaux-Arts, ses projets, ses envies qui s'éloignent de plus en plus de la sculpture plasticienne pour s'orienter vers la menuiserie. Elle aime, l'Art Nouveau. Elle a envie d'apprendre le bois, d'en connaître les différents types, de savoir les reconnaître à la vue, au toucher, à l'odorat. Elle dit qu'il y a des bois précieux, que ça l'attire, des bois vivants comme les pierres, ceux qu'on regarde à la lumière et qui ont des reflets, ceux qui battent comme le cœur. Elle dit que les bois ici ne lui parlent pas assez, qu'elle a envie de plonger dans des essences différentes, de prendre à pleines mains des bois qui créent des atmosphères colorées comme l'acajou ou le cèdre, des bois qui donnent un goût en bouche un peu acide comme l'acacia ou sucré comme l'érable, des bois qu'on a envie d'écouter, sur lesquels poser l'oreille et chuchoter doucement au creux des cernes comme avec le bois de violette, et d'autres qui, comme l'ébène, procurent, du désir.

*

Elle dit, les mois passent, bientôt le printemps arrive. Mais je suis fatiguée. Les mardis je termine de donner cours à vingt-et-une heure, quand je rentre il n'est pas loin de vingt-deux

heures. J'ai fait exprès de choisir le mardi pour donner les cours, c'est le jour où la BPI est fermée. Je suis fatiguée. Je ne sais pas bien encore ce qui m'épuise.

*

Elle dit, raconte-moi. Je réponds, c'était très bien, comme à chaque fois. C'est toujours enivrant de parler avec passion de choses passionnantes à des gens passionnés. Mais tu sais, je crois que la notion de *corps-laboratoire*, que j'ai mis au cœur de mes ateliers artistiques, est trop complexe pour eux, disons qu'ils ne peuvent pas bien saisir le côté performatif de la chose, c'est très bien quand même oui, on a d'abord développé le sens littéral du concept et maintenant son sens métaphorique, il y a des créations d'un niveau excellent, d'ailleurs j'ai pensé à toi car il y a un étudiant qui voudrait tenter les Beaux-Arts, je lui ai dit que c'était un concours difficile avec une grande sélection, je ne suis pas rentrée dans les détails, je ne lui ai pas expliqué que la sélection ne se basait pas que sur les productions mais qu'il y avait aussi une sélection sociale, élitiste, comment tu veux dire au jeune qui a à peine vingt ans et qui vit en HLM que même si sa création est très bien on verra dans la mise en forme de son dossier qu'il n'a pas fait une classe préparatoire à dix mille euros l'année, que le papier qu'il va utiliser pour son dossier n'est pas le bon car pas assez précieux, que la sélection sur dossier se base aussi sur ce genre de détails, enfin bref je lui ai conseillé de profiter de cette année à l'Université pour se faire un *book*, ce serait bien qu'il ait un fil rouge pour ses travaux, une sorte de signature qu'il décline pour qu'il y ait un sens commun, général, ce fil conducteur ne doit pas avoir lieu que dans mon cours mais dans tous ses cours de pratique, il travaille sur l'organique alors évidemment ça me plaît, s'il veut avoir un dossier cohérent il peut décliner ce côté biomorphique, je lui ai expliqué que les gens qui sont pris aux Beaux-Arts de Paris sortent rarement du bac, qu'ils ont, en général, déjà fait des écoles artistiques ou des classes préparatoires, donc s'il veut tenter le concours il faut qu'il profite de cette année pour se faire un livret, je pense que je prendrai une séance vers la fin pour leur montrer des *books* d'artistes, comprendre les formats, les mises en pages, c'est un travail d'édition finalement, je ne sais pas jusqu'où il a ses chances, c'est problématique que les Beaux-Arts aient des conventions avec certains établissements avec qui ils s'engagent à prendre un certain pourcentage d'élèves, statistiquement je ne connais pas le nombre de places qu'il y a quand on se présente en ne sortant pas d'un établissement partenaire, comme les ateliers de Sèvres pour qui un nombre fixe de places est assuré. Sur ces mots elle marque un silence, elle reste songeuse, son visage s'assombrit et elle dit lentement d'une voix emplie de lassitude, encore une raison qui donne envie de, désert.

*

Décembre. L'écriture, Chloé, les cours à donner, elle aux Beaux-Arts, les sorties qu'on continue de faire, les journées courtes, le temps froid, l'absence de lumière chaude, cette absence de nos peaux l'une contre l'autre, son absence à elle-même, mes mains froides qui ramassent du bois sombre, des écorces sèches, des feuilles mortes.

*

Elle écrit, rendez-vous au 86 rue Miromesnil, tu verras. On passe une première cour intérieure, puis une deuxième, une améthyste nous surplombe. Elle a la forme d'un coquillage, d'une coquille ouverte, une géode géante, en deux parties, posée sur une armature en métal. Elle se tient devant la pierre, la regarde, perd ses yeux et ses pensées en elle, les mauves brillants du quartz titanesque reflètent leur lumière sur son visage, elle ressemble à Vénus. Elle s'avance dans le couloir du salon, les pierres forment des rangées étalées sur toute la hauteur des murs. Elle est absorbée. Elle s'avance doucement, de manière spectrale, avec la prudence de ne rien bousculer, avec une légèreté flirtant entre la présence et l'absence, elle marche au milieu des pierres, elle est précieuse.

*

Je réfléchis au partiel à donner aux étudiants de littérature à la Sorbonne-Nouvelle. Je pense leur faire sur le thème du corps. Les faire travailler sur un dossier thématique, des extraits de textes, ça leur permet d'augmenter leur culture, ils découvrent des auteurs et des autrices de façon diachronique puis ils doivent en faire une synthèse, dégager une problématique et développer. Je me dis que je pourrais les faire travailler en lien avec mes recherches, ils aiment bien connaître des petites choses sur ce que je fais en parallèle des cours, c'est vrai que la différence d'âge entre eux et moi n'est pas énorme, ils se demandent comment ça se passe, une thèse, ils se projettent, pourquoi pas leur constituer un dossier sur la représentation du corps en littérature. Je vais évidemment insérer un extrait de *La Vanité des Somnambules*, c'est mon préféré.

*

Je lui passe le dossier achevé et demande, qu'est-ce que t'en penses ? J'observe alors ses yeux suivre le mouvement des lignes, sa main tient un stylo rouge, au cas où, pour indiquer une faute de frappe, le mouvement de ses pupilles est rapide, très rapide, j'aime son air concentré, quand elle est plongée dans quelque chose qui l'obsède, c'est comme si autour d'elle plus rien n'existait, c'est comme si dans ces moments-là, elle oubliait le monde environnant, elle oubliait ce qu'elle, déteste.

*

Elle a volé des habits chauds au magasin de sport. Parfois, elle se transforme en Mary Poppins. Elle peut sortir de son sac des chaussures, des bottes, des manteaux, des pantalons de ski. Elle a pensé aux gants, aux moufles, elle a tout pris en double pour nous deux afin que les affaires humides puissent être remplacées, si jamais. Elle a compté, elle a ri, la prise équivaut au salaire médian français. Elle a aussi piqué du champagne pour fêter les préparatifs. Dans le salon, elle a installé les billets d'avion imprimés, posé sur les piles d'affaires des vêtements, et la bouteille au milieu des deux piles. Elle a rajouté des chaufferettes, pour les mains. Elle a aussi fait un petit tas avec du matériel, des encres, du papier aquarelle et une trousse de pinceaux. Elle a dit, uniquement de l'encre blanche et de l'encre de chine, on va être plongées dans la nuit il faut que mes croquis reflètent la pénombre, les journées *sans soleil*. On marche dans la neige, elle en a jusqu'aux genoux, elle rit, avec ardeur elle se jette par terre, s'enfonce doucement, fait l'ange, rit à nouveau. Dans la montagne enneigée elle aperçoit un élan, il passe trop vite pour que je ne puisse le distinguer, elle est devant moi. On arrive à un refuge, il y a des restes de bougies, on les allume, on s'assoit, très vite le froid nous prend dans notre absence de mouvement, on a les chaufferettes qu'on agite pour les enclencher. On regarde la vue en haut du fjord. Tout est gelé, tout est blanc et noir. Il fait nuit. Les mouvements sont absorbés par l'obscurité. Au loin et en contrebas on voit les lueurs de la ville. Emmitouflée dans son manteau rouge avec sa lampe frontale elle dit que l'hiver c'est ça, c'est cette image, c'est la nuit, la neige, le silence, c'est le fait de, se retirer.

*

Elle pleure au moment de poser un pied dans le RER B. L'environnement lui semble laid. Elle pleure, à l'idée de retrouver le quotidien, un rythme stable, elle pleure, de ne pas réussir à

s'échapper définitivement, de retrouver les contraintes, les factures, la matérialité du réel, elle voudrait rester dans la contemplation et, dans sa fiction.

*

Ce sont les partiels. À Paris 8, je pénètre dans l'univers artistique de chaque étudiant. Certains ont été plus inspirés par la découverte des toiles de Bacon, d'autres par le travail pluriel de Stéphane Blanquet, d'autres ont plongé dans l'abstraction de Freundlich. Ils ont pu s'essayer à la peinture, la photographie, l'installation, tout en élaborant leur signature, leur geste, leur ligne rouge. À Paris 3, je lis les synthèses des dossiers littéraires sur les textes de Chloé. Je reçois des mails de remerciements d'étudiants. Il y a notamment celui de Sandjay. Sandjay veut être écrivain, il aime les références en latin et en grec, il s'amuse à tourner en dérision son propre savoir, il a du recul et une certaine clairvoyance sur le milieu universitaire, ses règles et son fonctionnement. Il a compris avec malice ce qu'il fallait faire pour réussir, il en joue, il rigole souvent en disant, je suis le plus jeune ici je suis un deux-mille un. Sandjay aime parler d'amour, des filles et de Stendhal. Il dynamise le groupe. Un jour, je recevrai un mail de la Sorbonne-Nouvelle informant tous les enseignants que, Sandjay gardera vingt-et-un ans, indéfiniment.

*

Elle dit, tu sais il y a de l'espace à l'école, de l'espace à investir, on pourrait aller regarder ensemble un jour, on pourrait une fois par semaine, sur mon après-midi de libre, en profiter pour mettre en forme la culture de nénuphars que tu as imaginée, depuis qu'on a fait les plans de cette installation moi aussi j'ai envie qu'on concrétise ce projet, et je vois très bien où l'on pourrait s'installer, et puis ça ferait une création en nos deux noms, d'abord il y a une salle d'atelier qui ne sert pas et puis la création aboutie pourrait être installée dans la cour vitrée de l'Ensba, je le vois ce tube gigantesque auquel tu as pensé, ce tube transparent de 4 mètres de haut rempli d'eau avec son système d'oxygénation et ses nénuphars aux longues tiges grossies par le plexiglas et l'eau, encerclant celui ou celle qui s'installera dans le vide de ce vase démesuré laissé exprès pour l'accueillir, cette cabane aquatique dans laquelle quelqu'une s'installera pour lire et voir par en dessous les nénuphars, voir l'intérieur de ces corps aqueux et botaniques, une réactualisation de Monet, une variation des œuvres de Damien Hirst, le long tube design et digestif dans la cour vitrée qui en ferait un écho de par le verre, les jeux de

transparence, de lumière, cette sorte de vase gigantesque, aux proportions gargantuesques pouvant contenir l'humain en lui, comme si l'objet nous dominait, où, une fois conçu, c'est lui qui nous accueillerait en son cœur, on pourrait monter un dossier, pour obtenir des subventions, afin de réaliser l'installation en bonne et due forme, répondre à des appels à création ou participer à une résidence d'artiste pour être payées, avoir le bon matériel et de l'aide à la conception ; l'installation *Chloé*, tout en verre épais ou en plexi, un tube cylindrique de 4 mètres de haut, 3 mètres de diamètre, avec des nénuphars, ses bleus, ses jaunes, ses verts, ses rouges, sa lumière naturelle, percée au milieu, en sa base, où il y aurait des éclairages de lumière chaude, une table fine et ronde qui reprendrait le motif d'une feuille de nénuphar avec une prise pour ordinateur et une autre pour téléphone, cette percée accueillerait deux personnes, se reposant ensemble ou travaillant de manière, séparée.

*

Elle pleure, elle crie, ses maux reviennent comme une mauvaise ritournelle. Elle est partie, elle a claqué la porte. Comme pour dire encore plus fort sa haine, pour jouer le cliché de l'énervement, c'est mis en scène, c'est mal joué, ces scènes sont trop connues du mauvais cinéma. L'énervement sincère, le départ définitif, se fait en silence. Le départ définitif n'est pas exalté, le départ définitif est pernicieux, silencieux, il plonge dans l'attente incertaine, imprévue, imaginaire, car face à l'absence il n'y a que le songe qui plonge dans un état d'éveil cauchemardesque. Elle revient le lendemain, dans la nuit, elle a laissé passer plus de vingt-quatre heures, elle rentre, se glisse dans le lit, murmure, crée du silence, pose le ton, je ne sais pas si elle joue encore, le murmure de sa voix dans la nuit m'enveloppe, je prends goût à son intensité douloureuse, à ce jeu un peu morbide des sentiments, elle me trouble, ses scènes me troublent, sa peau me trouble, son départ précipité, son absence, son retour.

*

Au matin, elle se réveillera avant moi, ne partira pas en cours, m'attendra. Au matin, je me réveillerai après elle, j'irai au salon, je la regarderai étonnée, assise à la petite table ronde en marbre, à m'attendre derrière le petit-déjeuner qu'elle aura installé. Elle a un sourire complice, des yeux malicieux. Nos bols rouges sont chacun posés sur un livre. Mon regard est amusé. Elle a piqué, la veille en journée, deux petits livres pour enfants. Sa mise en scène préméditée fonctionne, je voudrais lui dire qu'elle va trop loin, je voudrais retenir mon sourire

mais. Je pousse les bols, le mien repose sur Mme Fabuleuse, le sien sur Mme Terreur. Je ris. On ne reparle pas de son absence, de la porte claquée, de ses pleurs, du fait qu'elle était, ailleurs.

*

Les performances d'Anna Mendieta sont des rituels. Leur dimension onirique, l'exaltation du mystère, l'image du cercueil, du sarcophage, le travail des quatre éléments résonnent avec le travail de Chloé. Les feux qu'elle allume la nuit font penser au temps des buchers, des sacrifices. Sa fascination pour la mythologie, on pense inévitablement à Ophélie, à ses représentations picturales préraphaélites. Elle dit, *je communique avec la déesse de l'eau douce*. Il faudrait mener une recherche comparative entre Chloé et la création plastique féministe. Les corps vaginés qui sont assemblés, la salle eau, la salle feu. Le volcan. Les rituels de sang, la respiration. Elle, elle retient surtout les déambulations, la vie à Cuba, en Italie, aux États-Unis, au Mexique, et elle dit, ça doit être beau, là-bas.

*

Elle glisse. On est plusieurs à l'attaquer, des équipes se forment au hasard. Elle glisse. La neige est douce, on joue. La neige refroidit nos mains, on rit. Maxence arrive derrière elle, Sacha lance un regard, Élie me trahit en m'envoyant une dizaine de boules de neige alors qu'elle avait dit viser Morgan, Jul attaque tout le monde en ne passant aucune alliance, Noha vise exprès un passant et lorsqu'il se retourne elle pointe du doigt Marga. Je l'observe. Sur le pare-brise d'une voiture, je rassemble de la neige. Je l'observe et je vise, au visage. Le froid dans sa bouche la fait rire, elle en a partout, ses lunettes ont protégé ses yeux, ses sourcils noirs sont maintenant blancs. Alex est tombée par terre, Noha en profite pour la canonner, Jul vise les deux, Marga se venge de Noha et l'attaque dans le dos. On s'embrasse. Maxence, Élie et Sacha nous bombardent. On s'embrasse. Sous les boules de neige qui nous tombent dessus, avec la neige qui fond dans notre cou et coule sous nos vêtements, sur nos peaux. Les moments comme cela lui permettent de, s'extraire du monde.

*

Elle revient d'une conférence donnée par Jean-Marc Rouillan. Elle dit, ce serait génial de faire un documentaire avec lui sur le groupe Action Directe, de le prendre comme archive

vivante, avant que lui aussi ne disparaisse, avant que sa mémoire ne défaille. Elle dit, il faudrait faire un abécédaire, que la forme intellectuelle, déjà codifiée, puisqu'elle renvoie, entre autres, à l'abécédaire de Deleuze, légitimerait la radicalité du contenu, des propos, un esthétisme libertaire, n'est-ce pas finalement ce à quoi ont répondu les penseurs des années soixante-dix et quatre-vingt. Elle dit, je vais faire ça, je vais faire un docu, un abécédaire, j'ai le sens des images, j'ai le sens du cadrage, je n'ai pas fait de cinéma à proprement parler mais de la photo donc je pourrais tout à fait faire un docu, j'intégrerai des images actuelles, de lui en plan fixe, chez lui en train de parler, en train de répondre à chaque lettre par un mot, et j'insérerai des images d'archives, peut-être que je peux me former au montage aussi ou trouver quelqu'un qui sache faire, il me faut le matériel, peut-être deux personnes à chaque fois pour le filmer, deux caméras dont le point de vue n'est pas le même, afin de varier les plans, de rendre dynamique, et une autre personne qui porterait le micro, il faudrait le re-rencontrer avant, parler avec lui de cette forme, qu'il réfléchisse à un mot par lettre, peut-être A comme Action directe, non, trop facile, en même temps c'est l'entrée, c'est le sujet principal, mais justement on va étirer cette histoire, P comme Prison, on va étirer leur histoire à eux, à ce groupe avec comme interlocuteur principal Jean-Marc Rouillan parce que d'accord je ne veux pas tomber dans le culte de la personnalité mais en même temps c'est le seul à être encore debout, c'est le seul qui accepte de parler. Elle dit, tu sais que son dernier bouquin est le premier qu'il a écrit mais le dernier à être publié, il a expliqué qu'il avait eu des menaces de l'État, il a dit les pressions qu'il avait reçues de la part du gouvernement si ce livre sortait il y a vingt ans, oui parce que ce livre devait sortir il y a vingt ans, le livre serait sorti à cette époque, les peines qu'avaient reçues certains membres auraient été pires, ça aurait été la prison à perpétuité, évidemment il est difficile d'actualiser les propos d'un livre trente ans après des faits, tu te rends compte de ce que ça représentait à l'époque et de manière internationale, partout il y avait des mouvements autonomes, en France, en Allemagne, Italie, Espagne, l'insurrection autonome des années soixante-dix-sept et soixante-dix-neuf n'a rien à voir avec celle d'aujourd'hui, c'était de la contre-violence avec des morts des deux côtés, je me demande si je pourrais lutter contre ma propre peur, aujourd'hui on fait des ateliers d'ouverture de maisons, on se procure des serrures, on les installe dans des lieux sûrs, on teste, on s'essaie à les arracher, à les ouvrir, les crocheter, les changer, mais à l'époque ils faisaient des ateliers de braquage, ils commençaient dans des petits lieux, montaient crescendo dans la difficulté, ils terminaient par le braquage d'une bijouterie avenue de l'Opéra parce que c'était là que c'était le plus surveillé, ils s'étaient entraînés, souvent ils réussissaient, au final les situationnistes ne sont pas très éloignées d'Action Directe, au moins d'un point de vue théorique, tu sais d'ailleurs que Rouillan et Vanneighem ont cosigné un livre, j'aimerais

revivre en groupe, à plusieurs, avec nos sorties nocturnes, anonymes, tu nous imagines, à l'image des enfants perdus, braquer une bijouterie, on pourrait après, si tout se passe bien, s'abstraire enfin du réel.

*

Je lui parle de ma dernière lecture, du fait que l'artiste se prenne comme objet de son œuvre pour élaborer une autre représentation de soi, on pourrait parler d'une sorte de quête d'identité, d'une mise en place d'un alter ego ou d'une sorte de pseudo, d'une mythologie personnelle, d'une tentative pour faire émerger l'autre en soi, quand tu regardes, par exemple, les créations de Boltanski il y a cette importance donnée au fait de rêver ce qui va advenir, c'est, c'est mettre en crise le sujet en tant qu'un et individuel, on retrouve le problème du nom et du re-nom, on m'a dit que je m'égarais à force de lire les théoriciens de l'autofiction mais est-ce que Doubrovsky m'éloigne ou me rapproche de Chloé, en même temps si je ne le lis pas est-ce que je ne passe pas à côté de quelque chose, je ne suis pas sûre que ce soit du temps perdu, de faire un contexte historique, on me dit que ce n'est pas utile, je pense que si mais peut-être simplement que ça ne doit pas apparaître, c'est vrai c'est différent.

*

Elle me dit, écris-lui, écris-lui, ça te fera prendre du recul.

Cher Doubrovsky,

Permetts-moi de t'appeler Serge. Il me semble que tu commences à prendre un peu trop de place dans mes lectures. Il est vrai que ce n'est pas sur toi que je travaille. Ni, à proprement parler, sur l'histoire de l'autofiction. Alors oui, je suis d'accord avec toi, la faute vient de moi. Tu n'as pas tort. Mais vois-tu je me suis dit qu'il me fallait te lire. J'aurais pu, peut-être même aurais-je dû, m'arrêter à un ou deux ouvrages. Oui. Mais. Je crains de passer à côté de quelque chose. Et j'en viens à me demander pourquoi ai-je tant besoin de te connaître. Tu as inventé l'autofiction, certes. Mais vois-tu, dans les environ cinq-cents pages que je vais être amenée à rédiger tu n'en occuperas qu'une infime partie, peut-être trois tout au plus. Alors pourquoi je m'obstine à te lire ? Pardonne-moi par avance cette réflexion infantile mais tes ouvrages sont particulièrement denses en plus. Imagine, qu'en poursuivant ce souci de légitimité je me mette à lire tous les livres de chaque auteur ayant interrogé la notion – le concept, oui pardon tu as raison de me reprendre – le concept d'autofiction... ça en devient obsessionnel. Tu dis, enfin

tu disais (au début en tout cas, en 1984) que l'autofiction avait partie liée à la psychanalyse, à l'auto-analyse. Alors je te pose cette question : serais-je moi-même en train de mettre en place une auto-analyse à travers l'écriture et mes lectures obsessionnelles ? De plus, je dois t'avouer que tes ouvrages, consommés en grande quantité, commencent à m'être indigestes. Alors s'il te plaît Serge, laisse-moi continuer d'aimer Chloé car j'ai beau l'avoir dévorée, elle me paraît, en ce jour, bien éloignée.

*

Elle est distante. L'ambiance rassemble des êtres étranges, un peu hallucinés, égarés, des êtres d'un autre espace, qui viennent errer dans la pénombre, qui s'attirent, se repoussent, aux visages qui se déforment par les rires, aux corps qui se frôlent, aux bouches qui se rapprochent passée une certaine heure. Elle est comme absente du moment présent. Il fait froid, le hangar est grand, la musique forte, l'éclairage sombre. Il y a une table avec des fanzines, des écrits politiques, des textes interrogeant la sexualité, l'économie, le rapport aux animaux, les relations, le racisme, le sexisme, ainsi que des autocollants, des affiches, des tableaux avec des dates à venir pour des événements militants. Elle est hésitante. Elle regarde les corps désirants des gens qui dansent. Des corps de désir pour l'inconnu, pour la rencontre furtive la nuit, l'anonymat, le désir de plaire, d'éprouver, de tomber dans des regards, d'accumuler des bouches sur la sienne, le désir de séduire, de se perdre dans l'autre, dans les autres, d'être visible. Le désir de ne pas être avec quelqu'un mais d'être avec tout le monde. En silence, nous pensons que parfois on aurait envie que l'autre, n'existe pas.

*

Je descends au métro Alexandre Dumas, je marche dans la rue de Charonne. Un message sur les féminicides est collé sur un mur. Je le photographie et lui envoie. Les lettres du prénom et du nom de la femme assassinée par son conjoint sont peintes en rouge, le reste du lettrage est en noir, le collage est grand, il est visible, il interpelle, certaines feuilles ont été arrachées mais le slogan reste lisible, son assassin ne sera jamais jugé, il a été déclaré irresponsable.

*

Il y a du monde au 102 rue de Charonne, devant la devanture rose décorée par la street-artiste Miss.Tic. La mezzanine de la librairie est pleine. Chloé y présente un ouvrage. Elle raconte un souvenir, elle revient sur une de ses résidences, celle qui a duré trois ans à Grenoble, celle où elle a travaillé avec des habitants afin d'établir une cartographie onirique, de répertorier des rêves par quartiers. Elle explique, il ne s'agit pas d'un manifeste, il n'y a pas vraiment de propositions, c'est une adresse, au départ je voulais faire une pièce de théâtre, puis un roman et finalement la forme de l'adresse directe l'a emporté, il y avait cette nécessité d'être claire, frontale, d'avoir des tournures moins poético-floues, moins complexes, un livre moins baroque que les précédents, je pense que par la sororité on peut se sauver, pour une fois je suis optimiste, c'est assez rare dans ma vie, mais j'y crois vraiment, c'est une éthique, je ne peux pas désertier le terme « femme », c'est politique.

*

Elle répond à la photo que je lui ai envoyée par message. Elle écrit que depuis janvier, en deux mois, il y a déjà une trentaine de femmes qui ont été, tuées.

*

Elle a commencé un atelier de spécialisation technique pour apprendre à travailler le bois d'un point de vue artistique. Les Beaux-Arts mettent à disposition le matériel, il y a plusieurs machines spécifiques au sein de l'atelier. Elle dit qu'elle aime les utiliser, que ça lui confère un sentiment de puissance, qu'elle se sent forte quand elle les a en main, quand elle met son casque, sa visière, ses habits de protection, qu'elle aime le travail de dessin préparatoire, plus minutieux, qu'elle aime tailler, polir, assembler et couper. Elle dit qu'elle aime cette ambiguïté contenue entre l'érotisme de la matière, la violence du bruit des découpes que font les machines, la finesse de l'idée et de sa réalisation aboutie. Elle se coupe, elle dit que son doigt est passé dans la scie à chantourner, qu'elle saigne, qu'elle a peur. Elle part aux urgences, un médecin lui explique qu'un bout de son majeur a été arraché, ça a touché l'os. Elle pleure. À son retour, la main bandée, le doigt en poupée, elle dit, je pensais avec, rancœur.

*

Elle menace. Ce sont d'abord des reproches concrets, sincères, des choses qu'il faut se dire, puis ce sont des reproches de choses inexistantes. J'ai alors tourné des phrases dans ma bouche, les mots avaient une consistance putride, je lui dis que je n'en peux plus de son silence, de son putain de silence, à m'écouter parler, à me regarder avec son air vide, ses yeux qui brillent, dans son mutisme, qui me place face à un mur, à s'approprier mes mots, mes idées, sans recul, comme si ça venait d'elle, elle est là, statique, le temps passe, ses yeux qui brillent, mes mots qui coulent, son silence. Après plusieurs heures, elle met fin à son mutisme, en lançant une phrase qui clôt la conversation, elle dit, je ne sais pas, je suis là mais, c'est comme si j'étais, absente.

*

Je marche vite mais tout glisse sur moi. Je suis dans ma tête, je ne distingue plus aucun bruit, je revois ses yeux vides, son visage fermé. Une fois de plus, ce soir, elle est allée, autre part.

*

J'ai hésité entre Argentine, Pyrénées. J'ai finalement écrit, rendez-vous à Rome, ligne bleue, pour le coucher du soleil. Sur place, on se regarde avec complicité et, avec un sourire au coin des lèvres, on dit, c'est pas terrible Rome avant de remonter vers Place de Clichy.

*

Elle part quelques semaines au Caire. Ma peau se transforme, ma bouche manque de salive. Elle m'écrit, après plusieurs jours. On se réconcilie dans l'absence, l'éloignement nous rend présentes l'une à l'autre, à moins que l'absence de l'autre nous rende présentes à nous-mêmes, à moins que ce qu'on aime chez l'autre ce soit finalement cette carence. Et si on ne supportait pas la présence de l'autre, si son corps, son esprit nous écœuraient, si on était incapables d'être bien avec l'autre, si on se complaisait dans cette défaillance que l'on crée, dans ce vide que l'on a envie de remplir d'autres choses, de pensées et de mots, si l'autre nous permettait, indépendamment de sa volonté, d'entretenir un rapport au langage qui nous échappe, dont l'autre est la source plus que le réceptacle, si l'autre n'était alors qu'un médium pour communiquer des émotions ou, si nous l'utilisions uniquement pour ressentir des émotions

narratives et se fictionnaliser à travers lui devenu objet passif de nos tentatives d’immersions affectives ? Elle écrit, j’ai la tête emplie d’images érotiques, je suis restée dans un demi-songe, portée par ta présence après mon départ, après la nuit trop courte, dans l’avion j’ai fermé les yeux, je nous voyais, toi derrière moi, ma main droite revenant sur ta nuque, mon visage tourné et blotti dans le creux de ton cou, ta main gauche sur mon sein, ta main droite sur ma hanche, nos mouvements de va-et-vient, je veux garder tes cellules sur ma peau, continuer cette nuit d’insomnie, murmurer à ton oreille, retrouver cet espace qui nous appartient, je pense fort à toi, tu tapes dans ma tête, sur les parois, de l’intérieur vers l’extérieur, comme un nouveau, qui va naître, tempo rapide d’un cœur qui prend la place d’un cerveau et laisse un vide dans la poitrine, notre hier était précieux, je revois nos peaux collées sécréter des, substances secrètes.

*

Chloé m’invite faire des lectures, rue Vaugirard. Le lieu a été transformé, il est maintenant partagé entre plusieurs collectifs et associations féministes. Je lis un extrait du roman. Je pense avoir trouvé le bon titre, celui qui apparaîtra sur la couverture, ça fait plusieurs mois que je me le répète alors qu’en fait il est en train de changer, si Chloé était une couleur ce serait le rouge, si Chloé était une plante ce serait un nénuphar. Mais si, le titre du roman était, une citation ou, un prénom dissimulé.

*

De retour à Paris, elle participe à des manifestations. Elle prépare, masque à gaz englobant toute la tête, pantalon et k-way noir, gants en cuir, baskets, raquette de tennis. Elle a un grand sac-à-dos dans lequel elle range son matériel avec sa lecture du moment pour accompagner son trajet en métro, un ouvrage sur les liens entre l’art et la musique conceptuelle. Elle est habituée de la foule, du danger. Elle est interpellée. Elle passe trois jours en cellule. À la sortie, elle me raconte. Elle raconte, les insultes, les menottes, la première cellule d’isolement du commissariat du 14^e arrondissement. Elle dit, je tendais les bras et je touchais les murs en largeur, je faisais deux pas en longueur et je me retrouvais face au trou rempli de merde éclaboussée partout sur le sol et les parois. Elle raconte, la lampe électrique braquée, la caméra qui la regardait, le banc en ciment sur lequel s’allonger sans banquette, la couverture tachée de vomi et de sang. Elle explique, la peur, les menottes trop serrées, les questions des différents policiers, d’abord la commissaire, la plus méchante, puis celui de la BAC qui prend les

empreintes et les photos, et un autre qui refuse de lui donner un verre d'eau, les allers-retours entre les différents bureaux et la cellule pour la perdre, la rendre confuse. Elle explique, les différents trajets qu'ils lui faisaient prendre en la raccompagnant dans son cloître pour lui faire croire qu'ils l'emmenaient ailleurs alors qu'elle retrouvait sa cellule et sa solitude. Elle pensait qu'ils la relâcheraient, d'abord rapidement, puis après, quelques heures, ou peut-être au bout de vingt-quatre, que ce serait le maximum, peut-être quarante-huit heures finalement. Elle explique qu'ils la transféreront au tribunal de grande instance pour un total de quatre jours et trois nuits. Elle explique que son téléphone a été mis sous scellés mais qu'elle ne le récupèrera jamais. Elle explique les questions absurdes posées en pleine nuit, après qu'un policier soit venu la chercher à trois heures du matin la réveillant avec un coup de matraque sur la porte métallique pour faire du bruit et un peu peur. Elle explique qu'ils avaient déjà l'identité de ses parents et qu'ils lui ont juste demandé d'en confirmer l'exactitude. Elle a de la colère. Elle dit, avec ironie, que la prison qui est au sous-sol du nouveau tribunal de Paris a des cellules plus grandes et plus propres que celles du commissariat. Elle dit, j'ai pu marcher deux pas et demi en largeur et trois pas et demi en longueur, il y a plusieurs étages, avec des gens enfermés, l'espace est grand, il y a du monde. Elle dit, en passant l'après-midi dans la salle de pré-jugement, on peut demander à aller aux toilettes, c'est l'attraction, un par un on se regarde défiler dans nos petites cellules individuelles aux portes transparentes, on se fait des clins d'œil, nos mains et notre parole ne sont pas libres, on communique par les yeux, les corps parlent, on voit qui est là pour le trafic de drogues, le vol, les manifestations, c'est incorporé, c'est court trois nuits et pourtant c'est long quand on n'a pas de repères temporels, je ne savais plus vraiment à quoi penser, c'était un peu le vide, j'essayais de me raccrocher à ma roulotte en bois, en construction, pour le Louvre, j'avais une sorte de sentiment de regrets d'autres vies que je n'ai pourtant pas vécues, paradoxalement je me sentais pleinement là, dans cette cellule, j'y étais, entière, seule avec moi-même, c'est ça qui m'a fait peur, avec les pensées bloquées, sans imagination possible, le regard sans aucun horizon pour, s'évader.

*

Elle a un procès, il faut le préparer, expliquer pourquoi le matériel était dans le sac, le légitimer, s'innocenter. Elle a été arrêtée par anticipation, par supposition de participation à un rassemblement, par présomption de se mêler à un regroupement organisé en vue de tentative d'action. *Détruire, dit-elle.*

*

Elle a laissé un mot. Elle a écrit, j'ai décidé, je m'excuse, j'ai besoin de rejoindre des gens aux corps qui luttent, de ne plus utiliser le bois mais d'être avec, d'en faire partie, d'écouter la forêt et d'être là-bas, en elle, pour elle.

*

Avant elle j'aimais, le soleil, les rivières, le vent, la neige, boire, danser, que la musique soit trop forte dans les bars, j'aimais croiser les regards, sentir que mon corps était observé, avoir le sentiment d'être là, d'être pleinement là, au milieu du brouhaha, je n'avais pas peur de parler fort, de poser des questions, de répondre à celles que l'on me posait en retour, j'inventais, parfois je mentais, juste pour la narration, je faisais venir le suspens dans mes anecdotes, je riaais, fort, j'aimais fasciner, ainsi que manger des myrtilles, escalader des grilles, sauter des murs, courir dans les prés, dépecer une marguerite, regarder les coquelicots en bordure d'autoroute, jouer avec les boutons d'or, m'arrêter en voiture au hasard juste parce que la vue à ce moment-là avec cette lumière-là valait la peine qu'on s'y intéresse, parce que marcher sur un glacier était la chose la plus émouvante de l'existence, parce que prendre cette drogue-là cette nuit-là était la chose la plus excitante à ce moment-là, parce que peut-être qu'en répétant toujours le même vœu à chaque étoile filante il finirait par se réaliser, parce que la pluie n'était jamais désagréable, parce que plonger dans les eaux tumultueuses faisait que le corps était un coracle annonçant des prédictions. Avant elle, il n'y avait pas de larmes. Le plaisir de l'odeur de l'herbe coupée me manque.

3.

J'habite un corps qui depuis me pose problème. Elle l'a ouvert et je ne sais plus quoi en faire. Il se traîne, se cache, ne danse plus, il se dissimule derrière des draperies, de longs habits chromatiques. Il est devenu une ombre projetée. Un double de moi, sans substance, qui ne sait plus comment regarder. Les yeux du corps éventré se sont vidés. Le corps ne sort plus, ne danse

plus. Il est rempli de fumée. À chaque odeur de soufre craqué par une allumette, une décharge électrique parcourt l'intestin.

*

Le corps ne se lave pas. Il attend le métro et regarde le quai d'en face. La famille parfaite devant les panneaux publicitaires. L'enfant fouille dans les affaires de ses parents. Avec des chaussures faisant au moins trois fois sa pointure il est peut-être ce qu'il adviendra plus tard. L'enfant rappelle que tout est fiction et que les accessoires ne sont qu'accessoires. Il interchange et entasse les objets sur lui ridiculisant le monde des adultes avec leurs appareils qu'ils ne retirent même pas en coulisses. Pointure 44 pour un enfant, on nage dans l'allégorie. À défaut de pouvoir courir, trois pas sans tomber auront des allures de géant. La cravate jusqu'aux genoux le voilà paré dans un monde à reculons. Se dandinant devant les écrans en panne reflétant ses mimes d'abrutis le voilà fin prêt à faire bonne figure. La tête à claque du jeune cadre dynamique qui a été bien trop protégé. Prenez et mangez-en tous. Ceci est son corps, on aurait préféré qu'il se décortique lui-même pour se cuisiner. Un goût de putréfaction, refus poli de la start-up sur canapé et petits fours. Même servi sur un plateau, l'ensemble reste nauséabond. Avec une moyenne de vingt-cinq aéroports en trois mois ils se croient importants. Son rôle est tellement déterminant. Autant de choses à accomplir. Et se faire un gros chiffre d'affaires. À en bouffer tout seul dans son 4 étoiles. Le SBAM c'est le jingle des pauvres. Sourire, Bonjour, Aurevoir, Merci, c'est pour les classes subalternes. Le temps c'est de l'argent. Sourire, Bonjour, Aurevoir, Merci, c'est pas rentable pour lui. De père en fils ça fonctionne aussi. Surtout pour le côté dynamique et le compte en banque. On ne naît pas riche on le devient, personne n'y croit. Faut vraiment être con pour croire au mérite. Il faut souffrir pour réussir. Tellement dynamique. À ce qui paraît c'est le summum du sexy. Le rouge à lèvres aux sourcils voici l'image de la future entreprise, celle qui limera les dents et fera le sourire de l'ange. C'est lui qui aura le scalpel en main. Des bracelets aux bras se perdant jusqu'à l'épaule, l'enfant est frêle mais pas docile, impossible de l'atteindre, ça roule sur lui, tout fout le camp et il est content. La montre à la cheville il s'imagine avoir un air de gangster. C'est le sentiment de puissance qui l'anime. Il ira loin. À ce qu'il paraît. Tout ça le fait bien rire. Beaucoup de potentialités. On n'a pas encore bien décelé lesquelles. Mais les efforts ont payé. Très très bien payé. On l'encourage à continuer ainsi. C'est bien, c'est très très bien, on a confiance en lui pour investir le double c'est une question de rentabilité. Pour ce qui est des chiffres y a pas de doute, il a appris à compter dès sa plus tendre enfance. La mise en situation c'est indéniable c'est ce qu'il y a de mieux.

L'immersion totale pour apprendre une langue ça va très vite. Très très vite. Surtout quand on naît dedans. Pourquoi mettre une boucle quand on peut en clipser huit sur une même oreille. Héritage familial, l'enfant est prêt pour un aller simple au tombeau. Le caveau familial est réservé depuis longtemps. Même morts ils prennent plus de place que certains vivants. L'enfant tire. Le collier de perles de la mère de trois générations s'accroche à la poussette dans un mouvement d'euphorie. Tout fout le camp, il grêle sur le quai d'Alma-Marceau. Le collier aurait dû rester avec arrière-grand-mère sous terre. Ça lui aurait évité une torgnole. Mais c'est pour son bien. On va pas le plaindre non plus. Une claque de temps en temps c'est pas cher payé. C'est pas comme s'il n'avait pas tout ce qu'il voulait ce gosse. Et puis quoi il va chialer en plus. C'est parce qu'il ne sait pas encore qu'il sera le boss dans vingt ans. Il est à chier ce collier de perles. On en fait des beaucoup mieux à l'heure actuelle, c'est écrit derrière eux, *chez Histoire d'Or, l'inscription à la newsletter pour recevoir les bons plans et bénéficier de toutes les offres est gratuite. La valeur affective ça n'a pas de prix. Inscrivez-vous.*

*

Le corps monte dans la rame, s'assoit, il y a de la place, ce n'est pas l'heure de pointe, il regarde cette bouche en face de lui, qui s'ouvre sans retenue, s'agrandit, dévoile une molaire noire, qui fixe son attention, il a cru d'abord à un bonbon de réglisse, il ne pense jamais à prendre quelque chose à mastiquer pour faire passer les stations, la réglisse c'est ce que son père prenait pour faire de longs trajets en voiture, les cachous, le mot est laid, l'a toujours dégouté, son papa lui prenait alors les réglisses enroulés en forme de spirales, on pouvait tirer sur le fil, ça faisait penser à des escargots, en les déroulant juste un petit peu, puis on pouvait dédoubler le fil, alors là en général il fallait être méticuleux car il se rompait facilement, et c'était quand même bien meilleur de mettre dans sa bouche les deux fils, de la spirale de réglisse dédoublée, déroulés de tout leur long et de sentir sa bouche remplie et satisfaite de rompre les fils avec ses dents, en les mastiquant, en les décapitant. La bouche qui baille en face de lui est vide, il y a quelques filets de bave qui s'accrochent entre la langue et le palais donnant aux dents une texture presque molle, la molaire est noire, le corps se demande si la bouche arrive encore à manger des deux côtés de la mâchoire, le corps se rappelle, il se rappelle bien qu'il avait eu une carie, avant que le dentiste ne la lui extraie, oui parce que les dentistes ne disent pas arracher une dent ils disent extraire une dent, mais avant qu'elle ne lui soit extraite, il se rappelle bien, le corps, que la dent dont il ne voulait pas se séparer lui faisait mal, et que pendant plusieurs mois il ne pouvait manger que du côté droit, quatre mois et demi c'est beaucoup quand

même pourquoi le corps attend toujours autant pour faire les choses, c'est comme avec le kyste, il l'a laissé grossir pendant des semaines jusqu'à ne plus pouvoir dormir sur l'oreille gauche, il lui faisait mal ce kyste en haut du cou dans le creux arrière de l'oreille au niveau du lobe, il ne sait pas si les autres aussi attendent l'ultime moment pour agir sur la chair, c'est comme s'il pouvait faire abstraction de ce que la chair éprouvait, jusqu'au moment où.

*

Y en a qui s'inquiètent pour un rien et qui passent tout leur temps à s'ausculter. C'est Émilie qui pensait avoir des carences parce que se dessinait sur ses ongles une minuscule trace blanche. Sûrement un grave manque de calcium. Si ça commençait à se voir à l'extérieur de la chair qu'est-ce que ça devait être à l'intérieur. Évidemment que c'était l'alerte maximale pour faire aussi une cure complète de toutes les vitamines B.

*

Un visage n'a vraiment rien à voir quand la bouche reste close et sage donnant alors toute la tenue aux traits, ça déforme énormément, une bouche ouverte. Elle aspire, elle expire. On dirait un organe autonome, une entité à part entière. Avec ses mouvements de va-et-vient. Et le bruit. Le bruit du souffle. Qui surprend. Et on coupe sa propre respiration afin de ne pas avaler l'air expulsé par cette énorme bouche dont le goût du sommeil semble être redoublé par cette molaire avariée. Non on ne veut pas être infectée, affectée, que l'autre nous touche, qu'il nous pisse sous le nez et qu'en plus ce soit à nous d'être gênée d'avoir osé passer par hasard à ce moment-là, parce que de toute façon on ne peut déambuler dans aucun espace. Jusqu'à l'air, jusqu'à l'air ils nous ont supprimé le passage, l'espace. Avaler leur pisse, avaler leur sueur, avaler leur haleine. Le corps reste droit et impassible. Lui aussi va l'ouvrir en grand. Il va attendre quelques minutes pour ne pas faire l'effet ricochet. Il va ouvrir sa grande gueule, ne pas aspirer l'air mais seulement le recracher, leur recracher au visage. Et bien montrer ses dents afin qu'aucune pensée obscène ne leur vienne. Seulement se déformer, déformer son visage pour leur cracher toute sa laideur, pour les rendre moches eux aussi eux surtout par contamination visuelle.

*

Le corps se souvient, allongé seul sur son lit, il se rappelle ses neuf ans. Il ne pose pas de questions. Il sent bien que c'est une obligation. Il a compris que ça se répèterait. Mais il ne pose pas de questions. Il a peut-être tenté. Essayé de la jouer fine. Puis il s'est tu. Derrière son visage, il se parle en lui-même. Derrière son visage il sait. Devant il fait semblant. Il donne à voir ce qu'on attend de lui. Le corps a neuf ans et il comprend beaucoup de choses. Mais il ne le dit pas. Il passerait pour arrogant. Il le sait. Il l'a compris, ça aussi. Il sait que les enfants mentent. Il sait qu'il doit mentir pour paraître un bon enfant. Il sait quand répondre aux adultes et quand ne pas le faire pour sauvegarder son statut d'enfant. Le corps ne pleure pas. Même quand la mère de son père lui dit que sa maman ira en enfer. Oui le corps fait semblant de ne pas comprendre. Il fait semblant de comprendre qu'il ne doit pas faire comme sa mère. Sa mère. Sa sale mère qui finira aux enfers. Selon elle. La mère de son père. La grand-mère paternelle du corps. Le corps préfère dire la mère de son père. Le corps est rationnel. Il sait que sa maman n'ira pas aux enfers. Mais il sait aussi qu'il ne sait pas tout encore. Alors il s'inquiète quand même un peu. C'est vrai, après tout, on ne sait jamais. Et puis ça semble organisé quand même. Elle serait censée y aller quand sa maman ? Il sait aussi que lui-même ne finira pas dans un couvent. Il ne sait pas tout à fait ce que c'est mais le terme lui paraît sombre. Couvent. Le terme lui paraît obscur. Couvent. On dirait qu'il y fait froid et humide. Le corps pense à un courant d'air coupé par une guillotine.

*

Elle finira dans un couvent pour racheter vos immondices, pour s'éloigner de votre impureté, pour renverser le mal que vous propagez, ça ne suffira pas à vous sauver mais elle connaîtra les lamentations et la quête de la paix intérieure, elle sera sage et fera ses vœux, elle reconnaîtra sa mère supérieure, sa seule et unique vraie mère, elle aura choisi par elle-même en se détournant de vous, ça vous apprendra. Vous êtes bien méchante de dire ça.

*

Le corps ne sait pas bien pourquoi il est exposé à cette conversation. À son âge. Il ne sait pas bien pourquoi il doit faire semblant de prier. En tout cas, il a bien compris que la différence entre y croire et faire semblant résidait dans un quelque chose d'imperceptible qu'il ne sait pas encore bien nommer. Sa maman comédienne qui finira aux enfers lui a appris. À faire semblant. Lui aussi il sait jouer. Alors peut-être se dit-il que lui aussi ira aux enfers. Il

donne l'illusion de croire en joignant ses mains. Il sait mettre l'émotion attendue sur son visage et dans ses gestes. Le corps est observateur. Il ne comprend pas trop pourquoi il a deux mamans dont une qui ne se farcit jamais les courses, les repas, l'apprentissage de la lecture, la récitation des tables de multiplications, les allers-retours en voiture pour les cours de danse. Une maman en haut. Et une maman en bas qui serait tout de même un peu moins sa vraie mère que l'autre qu'il n'a pas encore rencontrée.

*

Le corps se demande pourquoi personne ne dit rien. Pourquoi y a que sa maman à lui dans la famille du père qui doit finir aux enfers. Elles vont où les autres mamans ? Et sait-on quand elles partent ? La mère de son père lui a bien montré une image de sa *vraie mère*, elle a l'air gentille mais elle est où exactement ? Et puis lui ce qu'il aime le corps c'est sa maman d'en bas. Elle a de beaux cheveux noirs, longs, bouclés, épais. Le corps ne sait pas trop pourquoi il doit parler tous les soirs à sa seconde mère, qui dans la hiérarchie de la mère de son père est la première. Heureusement que ce n'est que l'été. C'est la mère de son père qui l'oblige. Apparemment il pourrait ne pas aller en enfer s'il s'applique à lui parler tous les soirs. Le corps se dit que s'il y a autant de conditions peut-être qu'elle n'est pas si gentille que ça, la deuxième maman. Celle d'en bas, elle ne lui demande rien. Et si cette deuxième maman d'en haut était une fausse gentille ? Si elle était de mèche avec la mère du père pour envoyer sa maman d'en bas aux enfers ? Dans le doute le corps se dit qu'il a quand même bien raison de prier, on ne sait jamais. D'autant qu'apparemment, la maman du haut, elle voit tout. Elle voit tout mais elle les laisse se geler chaque hiver dans ce corps de ferme pourri, l'autre en haut elle voit tout mais elle fait rien. Le corps ne peut qu'en déduire que la maman du haut est une sorcière qui veut tuer la maman du bas. Le corps comprend très tôt que la jalousie est un vilain défaut et que la maman du haut a encore du travail à faire sur elle-même. C'est pas parce qu'elle a la vie éternelle qu'elle doit nous faire chier celle-là alors qu'elle répond jamais quand on lui demande un truc. Avoir une mère c'est déjà compliqué à gérer quand on a neuf ans et qu'elle pleure tous les mois parce qu'elle sait pas comment en boucler les fins. Alors on se passera des états d'âme de la seconde.

*

Le corps ne comprend pas, alors qu'il a les mêmes résultats scolaires que ses cousins, pourquoi il n'a pas droit à une pièce déposée avec fierté dans le creux de la main pour le récompenser d'être un bon... un bon quoi... un bon garçon... Le corps comprend, la phrase ne se décline pas au féminin. On lui a dit, il a appris, le masculin l'emporte toujours. Le corps est une petite fille et la phrase récompense les bons garçons. Le corps comprend, certes il est une fille mais il comprend aussi le subterfuge mis en place par la mère du père consistant non pas tant à récompenser les bons garçons à l'école qu'à la décompenser elle en public. Le corps n'est pas ignorant de ces scènes d'humiliation.

*

Le corps a commencé son cahier de catéchisme. Leçons rendues obligatoires par la mère du père dans le dos de la maman d'en bas. Il a déjà un goût certain pour les peintures. Il choisit les plus belles images à coller dans son cahier. Il a juste oublié qu'il fallait suivre un fil historique et apprendre les dates et les faits des martyrs en les écrivant pour que ces histoires soient illustrées par les images. Le cahier c'est pas le pire. Presque, le corps aime bien. Il y a plein d'images de fleurs et de feuilles séchées. Il est en train de construire un herbier et d'apprendre le sens de la métaphore. Pour mieux mentir un peu plus. Le corps est assis sur le banc en bois main gauche sur la table, main droite avec un stylo écrivant ce que lui dicte la mère du père.

*

Elle dit, fougère, note que la plante que tu as choisie est une fougère, et sais-tu à quoi correspond la fougère ? Le corps n'écoute plus, il est stimulé par la forme de la jeune fougère qu'il a choisie, par cette feuille séchée non encore déployée, elle ondule repliée sur elle-même oscillant entre une spirale et un serpent, le corps aime cette organicité mi-végétale mi-animale. Le corps part dans sa tête, se raconte des histoires, s'imagine en personnage principal et n'écoute plus la mère du père, il n'écrit pas ce qu'elle lui dicte, il invente, se projette et rêve éveillé.

*

La forme de cette fougère, on dirait une vague. On dirait un microcosme, on dirait que des marins ont pris la mer et qu'un tourbillon s'est formé. L'eau ruisselante et puissante fait dangereusement peur. On dirait que le navire s'est approché trop près de l'île imaginaire. Les matelots sont forts, ils se cramponnent à la barre. Le corps est une bonne commandante il ne veut pas de perte humaine. La nuit vient tout juste de tomber, la lueur crépusculaire leur permet d'attacher les voiles et de rentrer les compas pour ne pas risquer de les perdre dans les vagues. Des tonneaux tombent sur le plancher du bateau, le bruit du bois est pénétrant. L'eau semble épaisse et méchante. Alors que sa surface reflète la mélancolie du couchant le corps distingue très clairement qu'à l'intérieur sous la couche épidermique aqueuse c'est le chaos. Les eaux noires et solides, dont la surface de la peau est vaguement rouge, sont frémissantes. La cime du mât se dresse droit sous le croissant de lune pâle. Les vagues s'entrechoquant sur la coque du bateau font retomber une pluie fracassante. Le mouvement de ces eaux séparées en légion semble vouloir avaler l'équipage dans cette vaste étendue violente et frémissante. Le corps est submergé par cet énorme tumulte des eaux. De longs rubans noirs attrapent ses membres pour les articuler de force au rythme de ces eaux dansantes. La forme du corps n'est plus qu'une ébauche dans la tempête. Brouillard. Rafale. Pluie. Elle a neuf ans mais se tient toute entière hors de l'écume. Rencontre de la mer sous la pression des souffles. Ruisselante de sueur elle redouble d'effort pour ne pas succomber à l'étranglement de la grande mer. Elle pousse au large *laissant l'écoute rouler sur l'estrope au gré du vent sans dériver*. Elle saisit la barre. Le vent du sud lui permet de redresser et de ne pas se faire engloutir. Dans le ciel aucun oiseau. Les poissons d'air ne vivent pas dans les méfaits de la nuit. Aucun signe extérieur pour lui donner une force supplémentaire. Sa pensée est nébuleuse, la lutte acharnée, sa rêverie confine au sommeil. Elle pense : il lui faut bien trois heures pour s'extirper de la tornade avant de pouvoir contempler la mer et s'extasier sous le regard émerveillé de ses...

*

La mère du père crie, le corps est extirpé de ses rêveries. Elle dit, fougère, tu vas écrire oui, allez plus vite. Revenu sur son banc, le navire devenu flou dans son esprit, le corps note alors sous la fougère séchée – devenue précieuse à ses yeux en l'espace de quelques secondes, avec une attention simulée et une peur cachée – *la fougère rappelle la forme que présente le bâton pastoral, la crosse de l'évêque*. Et les accents circonflexes tu les mets où ?

*

Elle lui interdit de converser avec sa mère d'en bas durant les deux mois estivaux rendus obligatoires. Le corps s'en remet alors à sa mère d'en haut qui n'a pas l'air de le prendre très au sérieux. Le corps lui dit qu'il ne souhaite pas être forcé de regarder les animaux tués et écartelés par les mains de la mère du père. Le corps ne mange pas les animaux, qu'ils soient vivants ou morts. Il ne met pas les fourmis dans sa bouche pour voir si ça chatouille, il ne chasse pas les papillons avec un filet pour les plaquer avec les ailes intactes sous le verre de la table basse du salon explosant leur abdomen dont la trace doit être nettoyée avec un chiffon, il n'assomme pas les chauves-souris à coups d'oreiller pour les faire partir du toit du grenier où il dort.

*

Le corps sauve les poissons placés dans le seau laissé au frais dans l'eau de la rivière. Il dira que c'est le courant qui a certainement dû renverser le seau. Le corps décroche les serpents suspendus par des pinces à linge sur l'étendoir. Parfois, lorsqu'il pleut la nuit, il laisse rentrer le chat errant dans la maison en simulant au matin qu'il ne l'avait pas vu se faufiler.

*

Elle l'oblige à manger les animaux. À neuf ans on ne fait pas de caprices. À lui de prouver sa conciliation. Il doit montrer qu'il sait décapiter le poisson et ne pas faire de chichis en avalant aussi la peau. Le corps a retenu le supplice de Marsyas dans les cours de catéchisme. Aussi, la peau du poisson lui semble trop proche de la sienne pour la gober. La viande rouge est toujours à peine cuite. Elle le fait exprès. Les nerfs gorgés de sang explosent sous la pulsion du couteau et répandent un jus pourpre dans l'assiette blanc cassé vieillie par le temps. Le corps remplit alors sa bouche. Il enfourne le mammifère découpé. Derrière ses dents, collée au palais, sur et sous la langue, descendant près de la glotte, la charogne épouse sa cavité buccale. Le corps prétexte pour sortir sans dessert. Il s'éloigne de la maison, se rapproche de la clairière, et dégurgite entre les arbres et les buissons. Comme la mère du père ressemble un peu au Saint-Esprit par son pouvoir d'omniscience, le corps prend garde à dégueuler proprement, aucune trace ne doit être apparente. Il veille à enterrer la chair carmin. Aucune éclaboussure sur les feuilles grasses et vertes.

*

Elle lui fait porter des bûches. Le corps est maigre. C'est elle qui charge les brouettes. Toutes les matinées. Toutes les matinées, le corps transporte des brouettes remplies de bois. Le corps est maigre mais fort. De toute façon il a mangé au petit déjeuner, c'est elle qui lui a enfourné des tartines de beurre trop grasses dans la bouche. Le corps a l'énergie pour porter des brouettes entières d'arbres abattus. Elle veille au bon fonctionnement du corps. Il doit prôner sa foi en elle et en son pouvoir décisionnaire avant même de croire en sa mère du haut. Elle lui coupe les cheveux car une petite fille ne doit tenter personne, les cheveux longs c'est pour la séduction. Tu cherches à tenter le diable ma p'tite. Ce serait vraiment déplacé de sa part de vouloir obtenir quelques grâces des adultes par son allure et encore plus à neuf ans. Cette gamine va finir comme sa mère biologique. La mère du père opère donc un tri dans la parentalité, il faut destituer la génitrice. Quant au corps elle espère bien qu'elle n'aura pas de descendance ce serait indécent d'autant qu'elle n'est pas pure puisqu'elle est née dans le péché. Il ne faut donc pas qu'elle perpétue sa substance. *Seul l'individu sain procrée.*

*

Le petit corps doit travailler dur. De toute façon plus tard, quand elle sera grande elle devra s'occuper d'un homme et être une bonne petite ménagère. Donc autant prendre le pli dès maintenant. Une bonne petite ménagère stérile qui n'a pas besoin d'être récompensée pour ses notes puisqu'elle ferait mieux d'arrêter l'école avant d'avoir des idées hors norme. Et comme son père est célibataire elle pourrait bien apprendre à repasser ses chemises et à tenir sa maison pour lui être agréable, au lieu de raconter des conneries encouragées par sa mère d'en bas en disant que plus tard elle réalisera des décors de théâtre. Il travaille lui, il a un vrai travail. Il ne se donne pas en spectacle lui et n'a pas de rêves orgueilleux et paresseux.

*

La mère du père accorde une certaine attention à l'hygiène du petit corps. Non pas tant pour s'assurer qu'il se débarbouille comme il faut mais plutôt pour estimer la quantité d'eau à laquelle lui revient l'enfant sur la saison. Une douche par semaine. Rapide. Environ un seau, 4 litres. Toutes les deux semaines l'enfant peut laver ses cheveux. Rapide. Environ deux seaux. Le deuxième un peu moins rempli, 7 litres. Les cheveux courts s'emmêlent moins, plus besoin

de coiffer la petite. Dire qu'elle a hérité des cheveux bouclés de sa mère inférieure. Pour bien comptabiliser la quantité d'eau, la mère du père prend le pommeau de douche, installe confortablement l'arrosoir dans la baignoire, le remplit, 4 litres, nettoie l'éponge à cuisine trop grasse sur le corps de l'enfant, arrose le tout. C'est prêt.

*

Le corps est contrôlé dans ses moindres gestes. Une feuille pour faire pipi. Deux feuilles pour faire caca. Elle sait pas compter cette gamine ou quoi ? Dorénavant la mère du père torchera la petite.

*

Dans chaque lumière rouge se cache le cœur du créateur Tout-Puissant. *Et avec votre esprit.* Les dimanches matin c'est la messe. Le corps est propre, ses douches sont programmées les veilles au soir. Le corps est propre, il doit se repentir les veilles au soir. La mère du père lui a mis une paire de chaussures blanches et bleues marine. Elles sont trop petites pour ses pieds. Le corps sent ses orteils se recroqueviller. Elle dit, au lieu de te plaindre apprends à dire merci. Ses orteils rentrés sous la voûte plantaire dessinent une petite bosse sur la toile de la chaussure. À l'arrière du pied, dans le prolongement du talon, en haut, une rougeur apparaît. Chaque dimanche cette rougeur grossit, marquant le pied d'une cloque qui se résorbe en semaine avant de ressurgir le dimanche d'après. Ses pieds gonflent par la chaleur estivale dans ces petites chaussures propres. Elle ne peut plus courir. La mère du père l'a fait exprès. Seuls les garçons courent. Marcher et rester debout se réapprend chaque dimanche à la messe.

*

Elle dit, tiens-toi droite et ne ricane pas. Le corps le voit bien ce jeune garçon, au fond de l'église, qui joue au Tamagotchi pour faire passer le temps et se détourner des airs joués sur synthé doublés de chants aux voix fausses montant beaucoup trop dans les aigus. Le corps le voit bien ce jeune garçon qui, après avoir donné une pièce dans le panier du curé clôturant ainsi chaque dimanche de messe par le rituel de la quête, court dehors près du lavoir pour jouer et arroser ses copains. Elle, elle ne peut pas courir, il est onze heures, le ciel est lumineux, elle a

du mal à tenir debout, elle aimerait bien mettre de l'eau fraîche sur ses jambes mais si ses chaussures propres deviennent maculées c'est une torgnole qu'elle recevra.

*

De retour à la maison, vers midi, le temps d'échanger avec les fidèles et d'acheter le pain de seigle à la boulangerie, le mari de la sœur de la mère du père sort de sa voiture un seau contenant quelques poissons qu'il a pêchés comme chaque dimanche matin avant la messe. Le seau est déposé dans l'eau de la petite rivière passant aux abords de la maison afin de garder au frais les animaux. Parfois le seau se renverse dans la rivière. Alors, la petite reçoit une claque. Les tables sont montées dehors, dans le jardin, sous le tilleul. Tout le monde prend place sur les chaises en plastique. Tout le monde c'est, la mère du père, le père du père, la sœur de la mère du père, le mari de la sœur de la mère du père et leurs amis (toujours des couples). *C'est l'heure de l'apéro toussotent les voisins*. Ricard, liqueurs, Martini, whisky, rosé. Parfois le mari de la sœur de la mère du père prend la petite à part, pendant que les femmes installent l'apéritif, et lui demande de découper la tête des poissons encore vivants. La peau est gluante à ce moment-là. C'est l'heure de l'apéro. La petite a droit à du sirop d'orgeat, elle a horreur de ça. Une fois cuits à la poêle ou grillés sur le barbecue, les poissons ont la peau qui devient une membrane craquelant sous la fourchette. Parfois, on oblige la petite à manger la peau, juste pour le plaisir de voir son visage si délicat se retenir de pleurer. Parfois, après l'apéro, le mari de la sœur de la mère du père la félicite publiquement. Elle l'a tué ce gros poisson visqueux qui glissait entre ses mains, il était prêt à s'échapper, alors t'aimes bien ça hein. Tout le monde rit en regardant la petite incomprise.

*

Il est seize heures. Les bouteilles de vin accompagnant le repas sont vides. La petite est autorisée à quitter la table et surtout à la débarrasser. Pour ce service elle aura droit à une pièce de dix francs qu'elle devra bien prendre soin de ne pas perdre afin de la déposer le dimanche prochain dans le panier du curé. Car l'été, tous les dimanches se répètent et ont cette odeur de vaginose. C'est l'heure du digestif. La bonne petite ménagère doit faire la vaisselle en prenant garde que l'odeur de la cuisson du poisson ne s'incruste pas dans la vaisselle. C'est l'heure du digestif. Cette éponge elle la connaît par cœur, sa peau a été lavée avec la veille. L'odeur du poisson, c'est elle qui la porte sur son épiderme.

*

Dis Chloé, quand tu as écrit ton livre pour tuer ta grand-mère ça a fonctionné ?

*

Chez la mère d'en bas, au fond de la grange, la salle de bain est froide. Le câble électrique de la lampe pend du plafond. De la buée produit de minuscules gouttelettes sur le miroir et la vitre de la petite fenêtre. Les toilettes ne fonctionnent pas. Elles sont cassées. Elles l'ont toujours été. Et ne seront jamais réparées. C'est l'hiver. La mère d'en bas met la soufflerie dans la salle de bain une demi-heure avant le bain du corps. Pour faire monter le thermomètre à 16 degrés. Impossible de dépasser cette température. La grange n'est pas isolée. La salle de bain ressemble à une cabane dans un établi. Quand le corps avait six ans et qu'elles n'avaient pas l'eau chaude, la mère faisait chauffer des casseroles d'eau sur la gazinière. Elle installait le corps dans une grande bassine près du feu de cheminée dans la pièce de vie principale. Et la remplissait de casseroles d'eau chauffée. La mère retirait l'eau qui se refroidissait pour créer un mouvement d'entrée d'eau chaude et de sortie d'eau froide. À l'image de l'iconographie de la Tempérance. La mère tire les cartes. Le corps connaît les lames majeures par cœur. Il se demande s'il s'agit d'un rituel immuable et si dans ce cas la mère le régénère lui ou se régénère elle en jouant aux vases communicants. Parfois, la Tempérance est représentée aux côtés d'une hermine. La mère a sa maison envahie de souris. Le corps analyse. Les différents mammifères lui semblent proches. Parfois aussi, selon les auteurs, la Tempérance est représentée avec un cerf. Dans le bois, derrière la maison, habitent des chevreuils. Le corps analyse. Sa mère est une variante iconographique incarnée de la Tempérance. De sa main droite elle retire l'eau froide, de sa main gauche elle fait tomber l'eau chaude. Le corps n'aime pas le mot chevreuil. Il préfère celui de biche. Chevreuil ça sonne gibier, ça sonne chasseur. Biche ça sonne métaphorique, ça sonne poétique. Le corps dit, j'ai vu des biches bien qu'il sache que ce sont des chevreuils. Le corps n'est pas bête, il doit à chaque fois le démontrer auprès des adultes. *Au collège ils disent la bizarre*. Elle ne parle à personne et personne ne lui parle. Ils sont chasseurs de père en fils. Le chevreuil ils s'y connaissent. Le corps lui, aime observer les biches. La salle de bain est réchauffée, voilà une demi-heure que la mère a installé le petit chauffage électrique avec soufflerie. Elle recommande au corps de bien éteindre et débrancher le radiateur avant de rentrer dans l'eau de son bain. Le corps n'est pas bête, il sait que s'il éteint le chauffage la

température va être en chute libre. Le corps est précautionneux il sait qu'il doit faire attention que l'eau n'entre pas en contact avec l'installation électrique hors norme. Le ventilateur continue de souffler à 1800 watts thermostat maximum.

*

Dans l'eau du bain, que le corps peut renouveler lui-même en retirant l'eau tiède par le bouchon d'évacuation de la baignoire et en tournant le pommeau jusqu'à vider entièrement le ballon d'eau chaude, c'est un monde tout entier qui s'ouvre à lui à l'abri de tout regard extérieur. L'eau le fascine, elle l'appelle vers un ailleurs. Avec ses créatures magiques en plastique, le corps plonge dans cette eau fabuleuse accompagné de ses jouets métamorphosant ses songes le temps d'une descente sous-marine. La surface de l'eau ressemble à une étoffe. Le rai de lumière qui s'y reflète forme une ligne disparate déviée sous la surface par le biais du prisme liquide. Il ricoche dans l'épaisseur de l'eau pour créer un reflet sur l'émail de la baignoire. Le point en forme d'étoile, étincelant de doré et aux contours troubles et mouvants, donne l'illusion d'un trésor caché dans l'abîme. Le corps s'imagine nager dans cette eau qui s'agrandit en même temps que ses pensées. À la fois guidé et suivi de ses sirènes, il chante ses chimères. Les sons des lyres et des flûtes qui se jouent dans son esprit lui font perdre le sens de l'orientation. Le corps imagine, la surface de l'eau s'agrandit, la baignoire aussi. Du corail rouge respandit. Des algues se meuvent et font des chatouilles. De gigantesques sculptures humaines semblent dormir bercées par les mouvements onduleux de l'eau caressant le granit attirant les poissons venant se nourrir de leur peau constituée de lichen aquatique. La mousse ocre paraît avoir figé ces êtres comme Méduse pétrifiait les mortels. Le corps se demande si Méduse a vraiment pétrifié des gens avant d'être décapitée par Persée. Les légendes font essentiellement mention de Persée qui se sert de la tête de Méduse pour se venger d'Atlas. Quant à Iodamie et Léthéa aucune précision n'est apportée sur l'identité de la Gorgone qui les pétrifia. Le corps se dit qu'il est ainsi possible que justice n'ait pas été rendue à Méduse. Peut-être qu'Homère, Hésiode, Eschyle, Pindare, Euripide, Ovide, Apollodore l'ont mal jugée et ont mal raconté l'histoire. Le corps se rappelle que sa mère dit souvent que tous les hommes sont des connards, par conséquent il convient de se méfier de ces auteurs.

*

Le corps imagine, au fin fond de l'eau, les statues aux yeux clos reposant debout sur leurs pieds enracinés dans le sable. Les madrépores se fixent sur elles et dessinent une carte de réseaux sanguins, parfois ils donnent l'illusion de cheveux se courbant selon les courants. Une sorte de chair leur insuffle une certaine vie. D'autres statues représentent les Titanides, assises en cercle, têtes baissées, autour d'une table ronde sur laquelle des offrandes sont disposées. Les rayons lumineux d'or parcourent leur dos. Et leur confèrent une respiration. Elles attendent la venue d'êtres chimériques. Atlantes, Hippocampes, Centaures marins, Tritons, Licornes de mer, Néréides, Selkies, se joignent aux sirènes et aux Petits Poneys® en plastique. Il faut faire attention à la Tortue Noire, elle est gigantesque. Tellement gigantesque qu'elle ressemble à des roches sous-marines dormant sur le sable. Sa carapace peut être recouverte de flore, éponges, anémones, spirographes, crinoïdes, plancton. Il y a de la lumière dans les tréfonds marins grâce aux abysses. Vert fluo, jaune, rouge, bleu, mauve, le corps scaphandrier navigue dans la fluorescence sous-marine. Le corps aime bien les cours de mythologie, ses histoires préférées sont celles des Titanides. Il reconnaît Théia, la divine, elle attend. Comme la Papesse, elle a acquis une sagesse exemplaire, elle respire l'attente de celles et ceux qui ne savent pas encore. Mnémosyne, celle qui se souvient, le corps la voit non pas perdue mais concentrée dans ses songes semblables aux siens propres, s'absentant du monde qui l'entoure pour se projeter hors du temps et de l'espace. Mnémosyne travaille l'anachronisme, elle fait des superpositions, rend caduques certaines voies pour en élargir d'autres qui avaient été oubliées. Comme l'Étoile, elle éclaire la pensée. Phébé, la brillante, c'est la Lune, celle qui communique avec l'au-delà. Elle est intuitive, elle a un air malicieux, elle devine les choses, on ne peut pas lui mentir, avec son esprit créatif elle a une pensée arborescente, elle fait des associations d'idées et installe des volières dans l'esprit. Thémis, la loi divine, a un air plus grave que les autres, on la reconnaît à sa bouche presque sévère. Elle contribue à faire le bien, elle ordonne de libérer les personnes qui ont été enfermées, elle demande aux riches de payer les pauvres, aux travailleurs de se reposer. C'est la Justice. Celle qui n'existe pas sur Terre mais uniquement dans la Mer. Rhéa, avec son lion c'est la Force. La grande déesse qui préfère les femmes aux hommes. C'est cela qu'elle observe attentivement dans son mutisme, le bon moment pour les assassiner tous sans qu'aucun ne se doute de rien. Enfin, Thétys, la mère des mers. Fière comme l'Impératrice, elle reste jeune pour toujours. Elle a des idées novatrices. Son intelligence supérieure lui donne une empathie paradigmatique et un altruisme certain, elle incite ses adélphes à se faire confiance entre elles.

*

Le corps imagine, lorsque les poissons nagent près du sable, un voile d'écume blanc se soulève et auréole les statues. Comme un soupir dessiné autour d'elles. L'eau est parfaitement translucide, certains poissons aussi. La pieuvre de glace et la méduse de verre dansent à proximité des blocs de granit taillés. Leur transparence permet de voir à travers elles les grains de sable se soulevant comme la respiration inconsciente d'un dormeur. Le corps attrape sa sirène Barbie, lui soulève le bras afin de pointer sa lampe pour éclaircir les tréfonds marins. Elle rentre dans une grotte sous-marine. Un bruit a retenu son attention. Elle veut voir si ce sont les courants d'eau qui s'affrontent et résonnent comme un écho sourd prisonnier de l'ombre ou si ce sont des bruits provenant d'un être en détresse. Peu à peu, s'enfoncer dans cette grotte provoque une palpitation brûlante, une masse aquatique incandescente. La nuit semble être tombée dans les profondeurs. Les mouvements de nage se font plus difficiles comme si cette eau pourtant si cristalline s'était métamorphosée en goudron ou en encre de seiche. Elle reconnaît l'être enfermé. De larges barres métalliques le retiennent. Des étincelles de givre se répercutent sur les roches éclairant la noirceur des profondeurs. Une flamme apparaît. Des bulles protégeant le feu de l'eau se forment alors. Des sortes de torches se mettent en place de manière autonome et longent les barreaux de la cellule de la grotte. *Un disque de lumière brûla sur le rebord du ciel, et la mer tout autour ne fut plus qu'une seule coulée d'or.* La lumière se répand sur les roches et les algues rouges. La sirène chante son envoûtement mélodique aux charmes bénéfiques. Elle illumine les vagues se berçant lentement. Sa mélodie est bientôt reprise par les poulpes comme un songe aérien répété par échos ici et là. Les posidonies projettent leurs ombres bleues aux reflets mouvants lorsqu'elles se courbent pour tenter de toucher de leur pointe les grains de sable. Petit Poney® numéro trois est délivré. L'eau du bain est froide, le corps sort.

*

Toi, Chloé, tu t'absentais comment du monde environnant avant les jeux vidéo des Sims, avant de danser sur Indochine, avant de rigoler devant Buffy ? Tu jouais enfant ? Tu jouais à quoi après que tes poupées aient été perdues dans le déménagement ?

4.

J'ai tout lu. Tout. Par ordre chronologique. Les textes de chansons, les scénarios et les archives des blogs. J'ai tenté l'immersion totale. Je me suis rendue dans les lieux et places mentionnés dans les ouvrages. J'ai mangé dans les restaurants cités, bu des verres dans les bars spécifiés, pris le métro sur les lignes indiquées. J'ai téléchargé l'application des Sims. J'ai tenté d'y jouer. J'ai écouté tout Indochine. Je m'y suis forcée. J'ai passé une IRM de la tête, afin de voir si une trace s'était incrustée cérébralement. De l'eau de parfum rangée dans ma salle de bain jusqu'au prénom de ma codirectrice de thèse, Chloé est omniprésente. Tu sais que mon autre codirectrice s'appelle Frédérique, comme ton frère. J'ai déambulé dans la fac de Nanterre pour voir si des indices permettaient de sentir la présence de son adolescence. J'ai écrit à une adresse mail renseignée dans *Les Sorcières de la République* : artemis.delolymp@gmail.com. Artémis ne m'a jamais répondu. Je l'ai relancée au cas où. Toujours sur son adresse principale. Je ne suis pas psychorigide, je veux bien accueillir le doute que mes mails se sont égarés dans ses spams. Toutefois j'espérais pouvoir établir une conversation. Dialoguer un peu plus avec un personnage de fiction.

*

Je ne sais pas quoi faire de la culture de nénuphars dans ma baignoire.

*

J'ai tout su. Vraiment tout. En décembre 2018 Parrhèsia est adoptée. Elle est fan des *Cures*. Et le groupe *Penelopes* veille sur elle en tant que parrains et marraines. Parrhèsia était mélomane. En janvier 2021 Perdicion, le chat d'Adélaïde, est adoptée. *J'ai tout su. Tout.* La couleur préférée. La grippe de mars 2017, les tirages de l'oracle de Belline, le mariage en robe rouge, le dégoût du jazz, l'obsession pour les représentations et les détournements d'*Alice au Pays des Merveilles*, l'échafaudage du prochain ouvrage.

*

Je veux saisir Chloé là, à cet instant précis où elle écrit. Quand Paris dort encore, que les insomnies rendent la nuit et l'écriture blanches, que les pensées s'entrechoquent, se bousculent pour maintenir l'éveil. La nuit est un moment précieux, où l'absence et la présence se rejoignent, un entre-deux qui coexiste, qui laisse présager que tout est encore possible, où l'on peut croire en quelques songes, leur donner consistance par le langage qui se matérialise, le silence des rues, le bruit sourd de son chez-soi, à travers les carreaux, au loin, peut-être distingue-t-on une voiture qui passe fatiguée, la nuit est fraîche, elle maintient en éveil, dans sa robe bleue et mauve, aux lumières chaudes des appartements, la nuit se constitue de rues figées et de pensées en mouvement.

*

Pendant la nuit, les mots remplissent la demeure de Chloé. Ce sont des particules qui flottent dans l'air. La nuit berce Paris, bordée par la Seine, et permet une introspection ouverte que l'on crie à sa fenêtre, les mots sortent du cerveau qu'on ouvre, ils se transforment en viande que l'on crache par la bouche, les mots se déposent sur les toits et flottent au-dessus des cheminées avant de s'apposer sur le logiciel de traitement de texte de l'ordinateur. Saisir Chloé la nuit, c'est saisir cette frontière qu'elle passe entre ses mouvements diurnes et ses pensées, ses mots, ses phrases, le déroulement et la formulation de l'idée, le travail invisible de l'écriture, celui qui a permis que le livre soit là. C'est dans l'écriture qu'elle se réfugie pour se tenir à l'écart du brouhaha du monde. Toutes les nuits, Chloé s'absente, chez elle, elle s'absente avec elle-même, elle tourne la clef dans sa porte, son chez-elle est clos, le couloir accueille une première porte à gauche, une deuxième, puis tout droit la pièce principale, elle est confortable en journée, avec un canapé dans un demi-jour qui accueille lui aussi, cette pièce est la pièce d'écriture quand la nuit s'est éveillée, elle est rassurante la nuit, c'est bon de l'embrasser, de la vivre entièrement, de la penser en étant comme sur un bateau qui tangue, la nuit est en lien avec l'eau et le bois, la corde et la voile, elle est chaleureuse et réconfortante.

*

Chloé allume sa lampe à l'aveugle des années soixante-dix, son chat rôde et joue, parfois dans sa course chahuteuse il pourchasse un mot et l'éventre, il le mange et en laisse seulement les intestins hors de la peau sur le plancher, le mot dépiauté a été avalé, parfois le chat s'endort

auprès d'elle, il ronronne, il est apaisé. Au moment où Chloé écrit, il règne une odeur de tabac, un mélange de cire brûlée et de pizza chauffée. L'odeur de l'écriture de Chloé est vivante.

*

Les pensées sont arborescentes, elles grimpent sur son immeuble comme le lierre pour passer par la fenêtre et ramper sur le plancher, elles s'enroulent autour de ses jambes, remontent sur son ventre, son dos, forment des cercles autour de ses bras, relient ses mains à son clavier d'ordinateur. Chloé est là, assise sur sa chaise ronde, à son bureau dans son chez-elle organique. Les étagères de livres sont enrichies par divers éclairages, le travail de la mise en lumière est important, la nuit. Chloé écrit sous les regards bienveillants et immortels des animaux empaillés jonchant la bibliothèque. Il y a des vases dans lesquels certains mots sont figés, d'autres attendent, d'autres encore se flétrissent, quelques-uns sont morts à force de n'être pas usités, mais beaucoup sont colorés et ressemblent à des lucioles dans la nuit. L'appartement pourrait être la Maison Deyrolle de Paris, ce lieu du paradoxe, où la vie repose en paix, où les fioles sont précieuses, la respiration retenue, des regards omniprésents, des mises en vitrine, sous cadre, sous verre, pour les plus petits éléments, un univers de collection, avec des êtres chimériques, d'autres lyriques, un lieu dans lequel converser en silence, murmurer, où les mots se font épars.

*

Et si Chloé était plus proche d'Hécate et de Circé que de Déméter et de Cérès ? Et si l'avenir était prévisible ? Imaginons que ce domaine qui nous dépasse puisse finalement trouver une approximation dans la pensée, après tout, anticiper, projeter, imaginer, n'est-ce pas ce que Chloé fait pour évaluer une situation, évaluer plusieurs situations, faire des comparaisons, choisir parfois la plus rationnelle, la moins dangereuse, ou au contraire savoir dès l'instant présent que le choix entrepris est néfaste, mais le faire quand même afin de ne pas renoncer et aller jusqu'au bout pour se demander, et si c'était à refaire ? Si Hécate et Circé n'avaient que des images plausibles issues d'un augure ou d'un oracle, la démarche rationnelle et scientifique ne parlerait pas de prédire l'avenir mais de l'entrevoir, ce serait comme se préparer à cet avenir. Dès lors, le futur n'est pas à imaginer et à investiguer mais à considérer. Peut-être qu'en ce sens, le souvenir, celui du songe au matin que l'on s'efforce de garder en mémoire mais qui disparaît au réveil, ce songe qui nous échappe mais sur lequel on tente de refermer les yeux afin de conserver une image, un visage, une sensation, un mot, quelque chose de flou que l'on

souhaite étirer pour que la netteté se fasse, que le souvenir revienne, ce songe auquel on s'accroche, refermer les yeux pour mieux s'absenter de ce qui doit venir dans la journée afin de conserver ce songe déjà pourtant parti nous ayant plongés dans un sentiment inextricable de conservation trop tardive, pour, qu'au final, ce ne soit pas tant le songe que la volonté souhaitée de conservation qui ait lieu. Mais l'esprit reste dans ce sentiment de perte, c'est trop tard, le flou fragile auquel on a tenté de se maintenir en sommeil a laissé place à une illusion vaine qu'il est impossible de retrouver. Perdu. Le songe est devenu un vide, une absence que l'on aimerait remplir, combler, un trou dans l'esprit, une émotion indicible, quelque chose nous a été retiré, nous nous sommes retiré quelque chose à nous-mêmes contre notre propre volonté. L'arrachement de soi à son propre imaginaire, le songe s'est d'abord fait ombre et fumée délétère avant de disparaître dans les draps. Les mots écrits, parfois, pour certains, pas tous mais juste quelques-uns, seraient alors l'œuvre de sortilèges nocturnes éclairés à la bougie, ce fil lunaire extrait de la pensée, matérialisé en rondeur comme une bulle flottant dans l'atmosphère avant de se déposer ici et sur la peau. Des mots en écumes qui mettent en émoi. L'étoile du soir venu cogne à la fenêtre.

*

L'échafaudage de l'ouvrage se construit. Le livre prend forme. Les chapitres s'inversent. Les titres se transforment. Quelques mots sont à déplacer. Des variations se font, heureuses à certains moments, d'autres installent du doute, encore, un peu, parfois, une hésitation survient, agencer ce tableau-là sur cette musique-là, les mettre en phrase, pour continuer. Avancer avec le réel, lui donner une place et le penser dans son rapport à la fiction, flotter hors sol, pour passer de la nuit à la lumière éthérée, percevoir dans le mouvement une lente érosion, une altération, une série de gestes féministes, construire sa demeure et son écriture à l'image de la Maison Dieu, prendre la carte à l'envers pour mettre en place un matériel sémiotique, rassembler les pierres tombées pour reconstruire d'un autre point de vue, écrire des mots en les agençant sans les détruire, en rassemblant ce qui a été foudroyé pour aménager d'une autre manière. Dans cet horizon d'expérimentation, habiter l'écriture importe et questionne l'enveloppe des lieux. Les rituels d'écriture ne changent pas, ils se combinent.

*

Elle dépose sur sa table basse un verre de soda en regardant les livres sur les étagères endormies. Une cigarette repose sur le bord du cendrier, la fumée dessine une ligne sinueuse montante. Quelques cendres jouxent les rebords extérieurs, se condensent sur la table avant qu'un mouvement ne les fasse virevolter et retomber au sol. C'est le premier rituel, celui de la mise en place, de la préparation, de l'attention en train de se focaliser sur l'agencement et la formulation des idées, sur la façon de les exprimer, de les mettre en mots.

*

D'heure en heure les doigts glissent, plus rapides encore, appuient sur la touche supprimer du clavier d'ordinateur, font des sauts de lignes, marquent des pauses. L'ongle de l'annulaire se frotte au pouce, en remontant doucement sur sa pulpe, le geste est doux et réconfortant, il permet un mouvement de réflexion, une pensée en train de se constituer au plus juste. Puis le pouce vient caresser la lèvre inférieure de la bouche, le geste est suave, il apaise, il est le signe d'une certaine fatigue. Le soleil dort encore, quelques oiseaux commencent à chanter, il doit être six heures du matin. Aucune lueur ne laisse présager encore la venue du jour, seuls les bruits commencent à changer. L'écriture continue. Les pensées fusent dans l'imaginaire exalté.

*

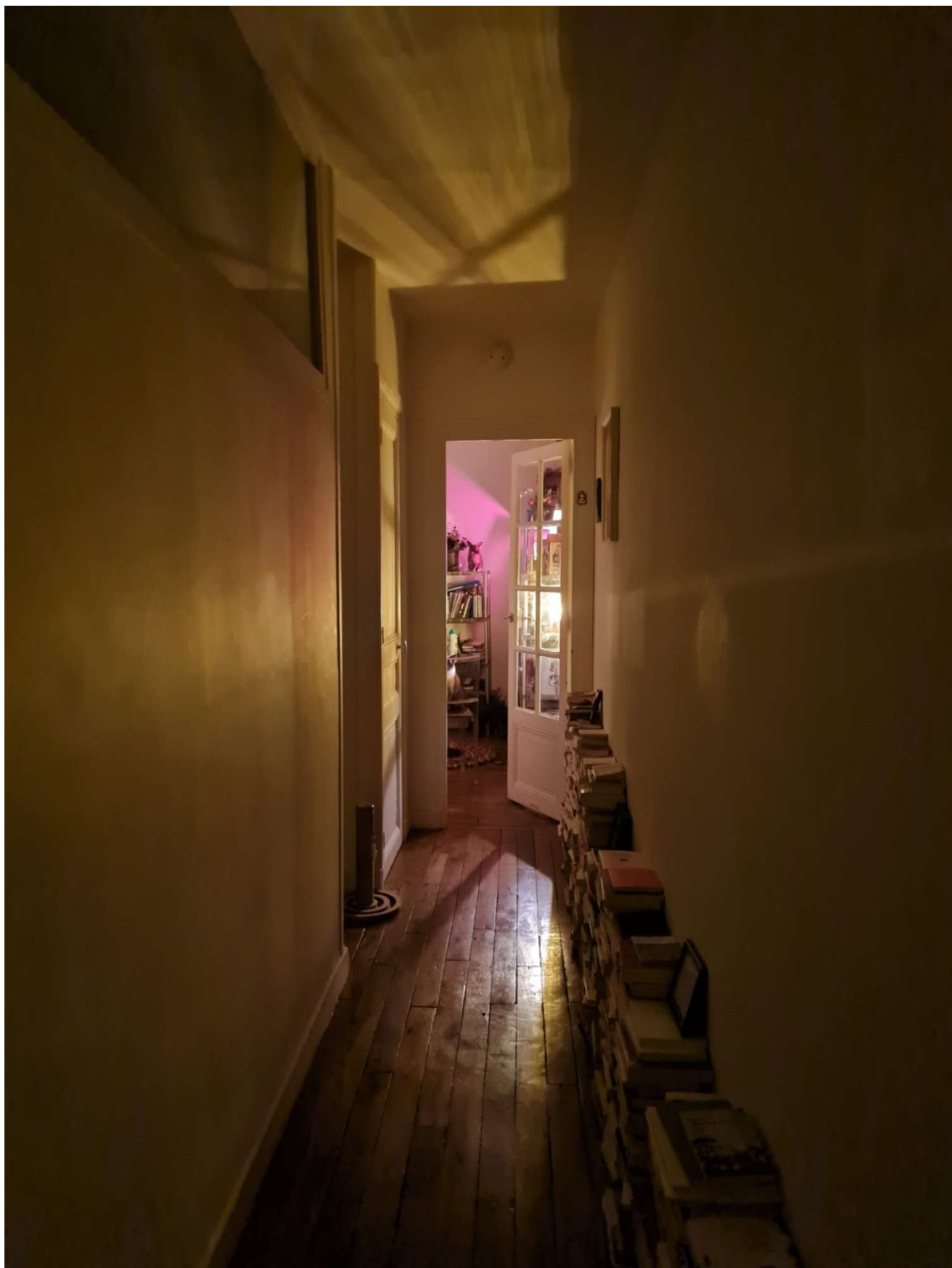
Parfois, un souvenir qui ne sera pas écrit traverse l'esprit, alors un sourire se dessine sur le visage nocturne et lumineux, l'esprit dit, c'était bien à ce moment. Un peu de mélancolie se superpose au sourire, l'esprit dit, avant c'était bien. Un peu de rancœur envers le temps se mélange aux sentiments présents sur le visage. Alors, l'écriture devient un geste de vengeance, à l'égard de ces moments où l'on a imaginé une autre issue possible, où l'on aurait voulu que ça se passe autrement, où l'on a regretté ce qui avait eu lieu, ces moments décédés, ces moments où l'on a cédé.

*

L'écriture réactualise le souvenir, elle a l'incandescent pouvoir de le transformer, surtout la nuit, aux lueurs des bougies mauves. L'ordinateur, jusqu'alors silencieux, émet un

son, il commence à chauffer, une légère soufflerie s'entend. Seuls les bruits commencent à changer.

- **Eugénie Péron-Douté** : Y a-t-il un livre dans lequel vous rêveriez de vous glisser ?
- **Chloé** : Oui, il y en a plein. J'aurais presque tendance à dire que j'aurais envie de me glisser à l'ennemi pour mettre le bazar dedans, comme *Le journal du séducteur* de Kierkegaard ou *Femmes* de Philippe Sollers. Cela dit, les narrations de ces deux ouvrages ne permettent pas comme celles de Balzac de s'immiscer et de mettre le bazar. Sinon j'aurais bien aimé aller chez Vian, Queneau et Jarry, faire un petit tour. N'oublions pas que dans *Le Surmâle* de Jarry, l'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le refaire indéfiniment. J'aurais aimé investir ces ouvrages pour être Chloé Delaume et y mettre le bazar ainsi que pour prendre le bus avec Amadis Dudu dans *L'Automne à Pékin*. Je veux m'incruster dans les narrations.
- **E. P.** : En quoi votre présence aurait changé le récit ?
- **C.** : Aucun n'aurait fonctionné, c'est surtout ça qu'il se serait passé, on n'en parlerait pas aujourd'hui, les pauvres. Les titres de mon autrice sont inspirés de ces œuvres. Ces trois auteurs l'ont beaucoup influencée, pensons au titre de l'ouvrage *Les minutes de sable mémorial* de Jarry. Les trois auteurs sont des pataphysiciens. Il n'y a pas d'esprit de sérieux, c'est ça la clef. Le fait d'être un personnage de fiction entraîne un rapport à la poésie qui peut s'infiltrer et qui manifeste un pouvoir individuel d'imagination. Un personnage de fiction doit avoir assez de forces pour s'infiltrer dans les interstices des grandes fictions collectives capitalistes et compagnie. Au-delà du geste esthétique-politique, on se heurte, littérairement, à des formes d'expressions. Je pense que l'autrice est allée au bout du « Je ». Avec *Pauvre Folle*, elle s'est rendu compte que l'écriture ne peut pas tout, au même titre que la résilience n'existe pas.
- **E. P.** : Quelle(s) influence(s) avez-vous sur votre autrice ?
- **C.** : Une très mauvaise influence. Avec le réel, j'ai encore plus de mal qu'elle. Je la déconnecte du réel par des subterfuges chimiques.
- **E. P.** : Qui dirige qui ?
- **C.** : On cohabite et on vote. Elle est nombreuse, mine de rien, l'autrice, elle est très nombreuse. Mais la patronne, c'est moi.
- **E. P.** : Que lui apportez-vous et que vous apporte-t-elle ?
- **C.** : Elle m'accorde le canal existentiel que je n'aurais pas sinon. Et moi je lui apporte sa justification existentielle et le fait qu'elle ne s'en veuille plus que sa mère soit morte. Je crois que c'est là que ça se joue, surtout.
- **E. P.** : Qui a le plus besoin de l'autre ?
- **C.** : C'est interdépendant, mais je sais que c'est moi qui lui survivrai.
- **E. P.** : Comment définiriez-vous ce lien d'interdépendance ?
- **C.** : Un parasitisme nécessaire.
- **E. P.** : Êtes-vous capable de mentir à votre autrice pour garder certains secrets ?
- **C.** : C'est le contraire, c'est l'autrice qui ne me dit pas tout pour garder certains secrets.
- **E. P.** : Si vous étiez face à votre autrice, vous lui diriez quoi ?
- **C.** : Laisse-moi définitivement prendre les commandes et va à la mairie.
- **E. P.** : Si vous aviez une question à lui poser ?
- **C.** : Est-ce qu'on peut appeler la DDASS pour se débarrasser de l'enfant intérieur ?



Eugénie Péron-Douté, série photographique, Chez Chloé, 4/5, 2022.

Conclusion

C'est sur l'image de la nuit, une image romantique, une image fictionnelle, que nous avons clôturé la dernière partie de ce travail. Elle poursuit la métaphore de Bachelard, réactualisée par Lancri, du *travail en étoile*¹. Ce faisant, elle pose la question de la manière dont travaille une écrivaine et artiste contemporaine. Le vocable « nuit » interroge également ce que représente ce moment pour Chloé Delaume et ce qu'il se passe chez elle durant l'assombrissement du ciel. Ainsi, dans l'ouvrage *Pauvre Folle*, Delaume écrit :

Elle aimait la mythologie, priait Hadès de lui rendre sa mère, ne fût-ce qu'une nuit, en songe. Elle ne fut pas exaucée. La nuit, elle rêvait de son père qui pointait vers elle le fusil. [...] Clotilde depuis juin 1983 avait peur de basculer dans le sommeil. Parce qu'elle manquait d'y mourir chaque fois, et que si elle survivait, c'était du fait d'avoir été épargnée par le canon du père, par sa seule volonté. Toutes les nuits Clotilde affrontait son statut d'épargnée, de survivante, la grâce du père.²

La nuit, le souvenir se réactualise. La nuit, les figures, manquante, de la mère, et atroce, du père hantent Delaume.

Ces images, ces figures, ces questions nous amènent à revenir sur le parcours que nous avons effectué au cœur de la poétique delaumienne dans sa dimension intermédiaire.

*

En introduction, nous avons exposé notre postulat : l'œuvre delaumienne est fondée sur le traumatisme – le 30 juin 1983 – du meurtre de la mère par le père qui s'est suicidé après avoir hésité à tuer leur fille, Nathalie Dalain, alors âgée de dix ans. L'œuvre delaumienne ne cesse de décliner ces faits en variant les supports. Alors que nous nous étions appuyée sur l'acception doubrovskienne du terme d'autofiction, notre étude a montré que, sous la plume delaumienne, la signification du mot autofiction se tordait, qu'il ne désignait plus seulement une « fiction

¹ Cf. Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, et Jean LANCRI, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », *op. cit.*

² DELAUME, *Pauvre Folle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2023, p. 45-46.

d'évènements et de faits strictement réels ». En effet, la pratique delaumienne permet d'établir de nouvelles configurations des écritures du Je remettant en question l'espace, les dimensions, les définitions et la circonscription de ce qui fait autofiction. Elle permet également de distinguer entre une tendance orthodoxe et une autre, hétérodoxe, de l'autofiction. En ce sens, nous discernons une inclination non-fictionnaliste (par exemple *Le Cri du Sablier*), une orientation fictionnaliste (entre autres, *Certainement pas*) et, encore, une aspiration science-fictionnaliste (notamment présente dans les *Sorcières de la République* et divers *scenari*). Alors que l'autofiction advenait par le respect de la consignation de faits plausibles, réels ou imaginaires, respectant le pacte autobiographique canonisé par Philippe Lejeune – que bousculait, par ailleurs, Serge Doubrovsky en le scellant par une dimension fictionnelle mais probable – Chloé Delaume décloisonne ces cadres théoriques. Notre étude a, par ailleurs, montré que la définition delaumienne de l'autofiction se transforme au fil de sa production. Alors que ses premiers ouvrages revendiquent le fait d'appartenir à ce genre (voir *La Règle du Je. Autofiction : un essai*), cette tendance disparaît au profit d'une plus grande liberté et d'une dimension ludique qui débordent finalement la volonté de répondre au pacte autofictionnel. Bien que ses derniers ouvrages soient publiés sous l'étiquette « roman »¹, Chloé Delaume subvertit les codes, les genres (ayant opposé l'autofiction et le roman) et les pratiques (littéraires, numériques, design, scénaristiques, musicales, performanciennes). Elle joue avec des formes esthétiques, poétiques, fantasmagoriques et anamnétiques, afin de brouiller le contexte référentiel. L'autofiction delaumienne se pense comme un spectre large tendant parfois plutôt vers le réel et d'autres fois plutôt vers la fiction. Surtout, elle produit un double effet : la production delaumienne est révélatrice et descriptive du quotidien de l'autrice, et, dans le même temps, elle est performative ; à travers elle, Delaume se révèle et s'incarne dans son existence. Sa vie nourrit sa pratique (littéraire et artistique) et sa pratique oriente sa vie. L'écriture et l'art, pour reprendre les termes de Delaume, possèdent donc « le réel pouvoir de modifier l'avenir² ».

*

Le syntagme *corps-laboratoire* a été forgé à partir d'un premier rapprochement entre les courants féministes et la pensée delaumienne. Alors que, dans un premier temps, il nous a permis de considérer un héritage politique et militant dans lequel s'inscrit Delaume, nous avons

¹ Voir par exemple *Le Cœur synthétique* et *Pauvre Folle*.

² Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

pu ensuite en exprimer toute la teneur, partagée entre une dimension collective (marquée par l'histoire féministe) et intime (nourrie tout autant par les activités et les pratiques de l'écrivaine-artiste que par ses fantômes – son entourage, à la fois littéralement et métaphoriquement, mort). Dès lors, ce concept a permis de souligner que le laboratoire¹ agissait sur le corps tout autant que sur l'écriture, que l'un et l'autre opéraient parfois en symbiose, parfois en parasitisme ou quelquefois même en antibiose. Dans le sillage de Paul Ricoeur, qui souligne que « la littérature s'avère constituer un vaste laboratoire d'expérience de pensée où sont mises à l'épreuve les ressources de variation de l'identité narrative² », le laboratoire delaumien est une structure complexe située entre l'organique et l'inorganique, la métaphore et le littéral. À la croisée du laboratoire médical, photographique (puisqu'il révèle), de recherche et – revisité dans un sens contemporain et propre à l'artiste – du temple, il donne à penser le corps tout autant comme un refuge que comme une menace, à percevoir la résidence delaumienne habitée (tant par elle que par ses fantômes), et à appréhender le traitement de texte comme un média d'empuissancement (Delaume explique : « mon endroit préféré au monde, c'est Word³ »). Cet exemple montre d'ailleurs, une fois de plus, la porosité entre le réel et la fiction, il nous permet de mesurer l'espace liminal dans lequel se situe Delaume et d'interroger cette liminalité : est-ce un effet de style ou un passage de la puissance à l'acte, une certitude ou un questionnement ? Quant à la représentation du corps chez Delaume, nous avons pu voir qu'elle se référait tout d'abord à celui de Nathalie Dalain, ainsi qu'à celui de la famille biologique, à savoir le frère et les géniteurs. Dès lors, le corps est appréhendé à travers le prisme de l'amensalisme : le corps de Nathalie Dalain est inhibé par celui du père. Quant au corps de Chloé Delaume, il semble insaisissable⁴. En somme, bien que Chloé Delaume, Nathalie Dalain, Clotilde Mélisse, Adèle Trousseau ou encore Adélaïde Berthel soient des doubles, elles ne sont pas identiques pour

¹ À ce propos, dans *Réparer le monde*, Alexandre Gefen écrit « que la représentation romanesque fonctionne comme un laboratoire pour la pensée » (p. 267). Il ajoute : « Ces “laboratoires” offrent [...] des espaces d'élaboration de valeurs et d'expériences de pensées, mais ils sont, d'abord, des espaces expressifs pour le sujet qui vient y reformuler de manière inventive son moi et y modeler des identités supplétives – besoin de réélaboration identitaire qui explique l'engouement, bien au-delà de la littérature expérimentale, des formes “d'autofiction”. [...] Chloé Delaume dans sa défense et illustration du genre, *La Règle du Je*, [souligne] à quel point il manifeste une volonté politique d'intervenir sur les technologies du moi. Loin de se détourner de l'entreprise d'élucidation, l'autofiction participe de son augmentation, elle permet un recentrage et une réappropriation identitaire, dans un contexte où celle-ci serait impossible, par une ressaisie directe du moi historique [...] » (p. 77). Alexandre GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti.

² Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Le Seuil, 1990, p. 186.

³ DELAUME, « La panoplie de Chloé Delaume », in *Décapage*, n° 65, 2022, p. 117.

⁴ Nous avons détissé et retissé les liens entre le corps réel de Nathalie Dalain et l'être littéraire de Chloé Delaume tout en observant cette tension amenant alors à un éclatement des doubles.

autant¹. Le corps est le point nodal d'une dissociation² : « [II] est officiellement au nom de Nathalie Dalain et Chloé Delaume l'occupe³ ». Simple médium delaumien, le corps est donc un sujet littéraire et artistique sans pour autant être acteur. Delaume n'habite pas vraiment le corps de Nathalie Dalain et il ne lui appartient pas tout à fait non plus.

*

Ainsi, dans la première partie de ce travail dédiée au « Corps organique », nous avons étudié le caractère biomorphe de la représentation d'un corps contraint, d'une peau vectrice de mythologie et d'organes médiateurs d'une pensée insulaire et contestataire à partir desquels une subjectivité se met en place. Contre la discipline corporelle, la désorganicisation secrète un processus d'anamnèse reproduit alors dans le style même de l'écriture. Dès lors, l'informe auquel est soumis le corps ne correspond plus tant à un processus d'antiforme qu'à un devenir. L'organicité est ainsi déployée dans une métamorphose perpétuelle.

Orientée par la topique de la médialité, la deuxième partie de cette recherche nous a permis de saisir les processus de déréalisation qui soutiennent l'œuvre delaumienne et qui permettent l'émergence de dynamiques chimériques, fantasmagoriques, monstrueuses et spectrales. Le détournement du corps et les jeux de superposition et de confusion de l'identité connotent l'aspect ténébreux de l'œuvre. Sa complexité – renforcée par les divers médias (numérique, design, théâtral, textile, scénaristique, musical) qui en font une œuvre polysensorielle – la colore d'une esthétique baroque où les leurres, les dissimulations et les illusions foisonnent. Les mises en scène du Je étudiées en première partie adviennent dans la deuxième partie comme un véritable petit théâtre (de la cruauté) où l'univers sensoriel fonctionne en trompe-l'œil, régi par le principe du *memento mori*.

Le concept d'« exo-corps », qui a fait l'objet de la troisième partie, a permis de montrer que la création réside au cœur du croisement du politique et de l'intime, du collectif et de

¹ Voir Dawn Cornelio qui défend cette thèse dans sa communication « *Pauvre Folle* : autofiction à la 3^e personne », in colloque international *Chloé Delaume : une œuvre intermédiaire*, organisatrice : Eugénie Péron-Douté, Paris, 17-19 janvier 2024.

² Pour Alexandre Gefen, « la littérature se définit ici comme capacité à bâtir une identité narrative qui ne serait pas un simple sous-ensemble du discours collectif ou des mécaniques familiales, elle intervient là où les anamnèses réalistes ne le permettraient pas tout en poursuivant une finalité expressionniste indirecte, mais non dissimulée. “Éloignez-vous et de vous et de moi”, dit Beckett : le rêve de “suicider le Je” que Chloé Delaume partage avec les autres écrivains du “*cogito brisé*” ne vise qu'à le faire renaître ». Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 78.

³ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

l'individuel. En effet, le travail delaumien s'appuie sur diverses collaborations – éditeurs, artistes, lecteurs, spectateurs, etc. Dès lors, il s'inscrit dans un espace-temps singulier ouvert à de multiples herméneutiques. En ce sens, la sororité se conçoit à travers un certain dualisme entraînant plusieurs disparitions/réapparitions de l'autrice. Delaume est, comme elle le dit, « légion¹ », ce qui invite à penser sa création, pour reprendre une expression de Claire Olivier dans sa thèse consacrée à Jean-Philippe Toussaint, comme un « *chœur intermédiaire* qui s'avance et se retire, tourne et se détourne, dont la progression n'est jamais linéaire² ». Par conséquent, l'œuvre delaumienne acquiert un rythme propre marqué tant par des échanges, des dons, des partages (une présence tout autant scénique que vocale), que par des silences, un retrait, dans lesquels la connivence est toujours présente.

Cette œuvre vise donc à « modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie³ ». Là où les mots sont parfois embourbés, parfois débordants, là où les textes, les livres, les pièces sonores, les performances creusent des sillons à emprunter, Chloé Delaume infuse des sensations au sein d'une œuvre à appréhender comme un flux⁴. Les canaux delaumiens constituent une œuvre en constante transformation, qui rend visibles les pouvoirs de la fiction et la performativité des dispositifs fictionnels.

*

Ce parcours nous a amenée à nous demander pour qui écrit Delaume. Si le corps semble renvoyer finalement au père, l'écriture, elle, se rapporte à la mère. Delaume explique : « Ma

¹ « Parce que je suis nombreuse et lasse de nous faire taire. Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine, sa majesté exige qu'il y ait du répondant, une collectivité, pas juste des pseudonymes, des habits et des masques, partager les pouvoirs, désirs et savoir-faire. Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Mélissandre, il faudra me baptiser, légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sibylle. La Tueuse, la Régisseuse, Mademoiselle Souffreteuse, Princesse Panique, Poudreuse, Collapse et Agonie. J'attends de toi, Élu, que tu viennes les nommer, mots nouveaux terres immenses, elle + elle, elles + elles, toutes : c'est moi. » DELAUME, *Une Femme avec personne dedans*, op. cit., p. 128.

² Claire OLIVIER, *Images : voir, penser, rêver. Approche intermédiaire de l'œuvre (2000-2015) de Jean-Philippe Toussaint, écrivain, photographe, cinéaste et plasticien*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Michel Devesa, Université de Limoges, 2018, p. 379.

³ DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 8.

⁴ « Pour [Pierre] Bayard l'œuvre ne dissimule pas des [contenus/sens] inconscients à dévoiler par l'analyse, mais invente des modèles et des noms spécifiques pour désigner de nouvelles représentations du psychisme comme celui d'implexe chez P. Valéry, d'intranquillité chez F. Pessoa ou de tropisme chez N. Sarraute [...], de "ville intérieure" chez H. Murakami [...] ou encore de *dibbouks* [...] ou des nouveaux mécanismes psychiques comme la double entente ou l'illusion négative, etc. C'est en changeant les nominations, nous dit Bayard, que "l'on peut espérer changer les découpes (du réel) et faire surgir à l'attention des phénomènes inaperçus [...] et faire naître des questions inusitées" [...]. » Stefano MONZANI, « La fiction théorique de Pierre Bayard », in *Cahiers de psychologie clinique*, n°55, 2020, p. 39-65.

mère m'a transmis l'écriture, si je n'en fais rien elle meurt deux fois. C'est ça la clef¹ ». Ces propos entrent en résonance avec ceux de *Pauvre Folle* :

Quand Clotilde écrivait, elle avait l'impression que, quelque part, revivait sa mère. Que par la poésie, sa mère n'était pas morte, ne pouvait pas mourir. Elle lui avait transmis les secrets de la métrique, les battements du cœur de Clotilde martelaient la rythmique du moindre alexandrin. La poésie relevait de la pensée magique autant que de l'amour. L'esprit de la défunte faisait office de muse, la transe était ouatée et légèrement humide, comme le ciel du 30 juin juste après dix-neuf heures. Ainsi sa mère vivait, était là, l'enveloppait, dans chaque mot tracé le reflet de son sourire. Parfois devant la feuille mordue par la spirale, la main de Clotilde restait inerte, la plume d'acier muette. Dans ce cas, elle n'insistait pas, elle ne voulait pas brusquer sa mère qui devait avoir besoin de repos. Le vide aussitôt la remplissait et tout avait le goût de rien.²

Nous comprenons donc mieux le positionnement malveillant de l'écrivaine-artiste à ses débuts par rapport à son lectorat et à son public. Delaume n'écrivait pas pour ses lecteurs et ne performait pas pour ses spectateurs. Certes, elle souhaitait s'abstraire des lecteurs-voyeurs (pour ne pas offrir un accès facile à son traumatisme) en les perdant dans l'hermétisme caractéristique de son écriture, mais aussi et surtout, elle n'écrivait pas en premier lieu pour son lectorat : elle écrivait pour faire vivre sa mère. La langue est ainsi travaillée, triturée, puisque Delaume fait de cette langue *maternelle* un substrat pour s'adresser aux morts. Ses interrogations, dans *Les juins ont tous la même peau*, en témoignent :

Je suis la maladie d'un mort. D'un mort extrêmement précis à qui je voudrais bien parler. Un mort sans qui je ne serais pas, sans qui je ne serais pas très bien. Je ne serais pas Chloé Delaume [...]. Je ne sais pas parler aux morts. Comment on parle à ces morts-là. Quel ton on se doit d'employer. [...] Comment on parle à ces morts-là. [...] C'est tout de même une question, une question importante quel ton on se doit d'employer quand on parle à un mort qui dit. [...] En fait on parle aux morts tout le temps. Et même parfois aux morts qui disent. On parle aux morts tout le temps, en général comme en particulier, on parle aux morts, voilà [...].³

Lorsque Delaume écrit *sur* et à Boris Vian, elle écrit finalement *pour* sa mère⁴. Il s'agit de l'une des nombreuses clefs du projet d'autofiction de Chloé Delaume.

¹ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

² DELAUME, *Pauvre Folle*, *op. cit.*, p. 43-44.

³ DELAUME, *Les juins ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 7-10.

⁴ C'est dans le pluriel du titre de l'ouvrage et dans le pluriel du mot « morts » – « on parle aux morts tout le temps. Et même parfois aux morts qui disent. On parle aux mort tout le temps [...] » (p. 11) – que la mère apparaît et se superpose à Boris Vian. Le jeu littéraire mis en place par Delaume, d'un va-et-vient entre *dire* et *parler* (puisque'il y a des morts qui *disent* et des morts à qui l'on *parle*), apparaît révélateur de cette superposition : Vian est le mort qui dit et la mère est celle à qui parle Chloé Delaume.

Comment définir son identité tout en énonçant sa singularité ? Et est-ce que cela suppose une incarnation ? Le corps est un « vaisseau¹ », pour reprendre un terme delaumien, et un « réceptacle d'histoires singulières, familiales et collectives² », comme le définit Anne Creissels. Il est le lieu de traumatismes mais aussi d'affects, de déplacements et de métamorphoses. À la fois marqueur de collectif et d'individualité, il questionne la possibilité d'être habité (et hanté). S'intéresser au corps, c'est aussi s'interroger sur sa mémoire et celle de l'identité : « cela engage à rapprocher le geste artistique du geste rituel ». Le rite, les sorts, deviennent alors chez Delaume une manière de composer avec le collectif. Ses créations sont donc elles aussi *habitées*. Et les références mythologiques auxquelles elle recourt lui permettent de développer une construction identitaire et une expression de sa subjectivité. Delaume joue donc avec les identités, elle les met en jeu, les interroge et incorpore plusieurs rôles. En ce sens, « ce processus d'incorporation, particulièrement chargé de sens pour des artistes femmes, reviendrait ni plus ni moins à subjectiver le mythe³ ». Ainsi, une permanence de la performativité caractéristique de la performance delaumienne lui permet de se subjectiver dans l'altérité. Ne serait-il pas question également d'un processus d'individuation par l'incarnation de différentes identités (pleines ou partielles) ? Chloé Delaume s'inscrit dans un héritage intellectuel⁴ qui considère le moi comme une fiction.

La poétique delaumienne s'ancre dans cette tension identitaire liée au corps :

L'entre-deux corps désigne un corps hybride, tiraillé entre nature et création, entre vie et mort, entre perte et accomplissement, et s'établit dans un devenir dont l'issue est sans cesse différée ; il coïncide avec le corps créateur. Corps créateur comme nouvelle corporéité, qui naît de la genèse de l'œuvre, émergeant avec elle et s'y complaisant [...], il est ce corps [...] de l'artiste et en même temps l'autre corps, celui de l'œuvre. L'entre-deux prend corps dans la genèse de l'œuvre, articulation hybride et souvent monstrueuse, création décalée et continuellement en situation d'écart, tangible et en devenir permanent.⁵

De(ux)laume, c'est cet entre-deux, cette représentation instable du corps qui oscille entre le corps de l'artiste-écrivaine, de l'œuvre et d'autrui. C'est à la fois une représentation organique et une déclinaison de représentations médiales. C'est le corps littéral et métaphorique, personnel et collectif. Ce fut, à ses débuts, un lieu médian dont des lecteurs-joueurs pouvaient s'emparer pour créer une connivence, c'est aujourd'hui une zone floue dont quelques personnes ont la responsabilité et le privilège d'être l'exosquelette.

¹ Voir notre entretien en annexe, « Chloé Delaume se pense/panse ».

² Anne CREISSELS, *Le Geste emprunté*, op. cit., p. 95.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ Voir, entre autres, Pierre Bayard.

⁵ Claire LAHUERTA, *Humeurs*, op. cit., p. 270.

*

À l'issue de ce travail de recherche, nous constatons que l'œuvre delaumienne se déploie d'une manière analogue à celle des nénuphars, dont le motif lui est cher. Delaume produit des œuvres à l'image des plantes aquatiques rhizomateuses. Tout comme les nymphéacées, les créations delaumiennes communiquent entre elles. Sur la tige souterraine principale, se greffent une multiplicité de racines constituant ainsi une œuvre unie, unitaire et autonome, mais également extensible. Si l'on songe à la méthode du *cut-up* utilisée par Delaume, on observe que cette intermédialité laisse place, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, au « pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture) qui implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés¹ ». C'est dans cette dimension du supplément que l'œuvre acquiert un potentiel unitaire : sa parcellisation produit une œuvre en cercle, en *cycle* (pour reprendre un concept delaumien). De manière rhizomatique, chaque création est liée : plus qu'un principe d'entrelacement de racines ou de radicelles c'est bien un principe rhizomorphe qui est à l'œuvre et qui trouve un écho jusque dans le nom, à connotation hydrique, de l'écrivaine-artiste, Deleau(me). L'œuvre delaumienne présente des caractéristiques mises en exergue par les philosophes, à savoir tout d'abord des « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être² ». En effet, les créations delaumiennes forment un réseau de correspondances. Elles répondent également au « principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet [...]³ ». Les œuvres delaumiennes, considérées comme un ensemble cohérent, forment une narration *de plus*, bien qu'elles puissent être appréhendées, chacune, de manière indépendante. Chaque œuvre possède donc son autonomie mais est également indissociable du tout, ce qui a pour effet de produire une dimension générale *méta*. Il s'opère donc ici à nouveau un rapprochement avec l'activité de tisserande que nous avons évoquée. Ces œuvres répondent aussi au « principe de rupture assignifiante : [...] Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes⁴ ». Ce point est illustré de

¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

manière paradigmatique lors du passage du cycle *Corpus Simsi* à l'ouvrage *Certainement pas*. Dans un premier temps, le lien entre les deux créations ne va pas de soi, on peut donc y voir une « rupture ». Mais dans un second temps, on comprend qu'il s'agit d'une « rupture assignifiante » : en effet, une lettre signée « Chloé Delaume », envoyée de SimCity, fait son apparition dans la seconde partie de l'ouvrage¹. Son insertion fait ainsi dérailler la narration de *Certainement pas* et participe de la résurgence d'une correspondance (polysémique) entre *Corpus Simsi* et *Certainement pas*. De ce fait, le cycle et l'ouvrage, a priori indépendants, forment un rhizome, en ce qu'ils sont hétérogènes. La pensée en nénuphars, rhizomatique, invite donc à se défaire des racines. Deleuze et Guattari écrivent d'ailleurs « nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux racelles, nous en avons trop souffert² ». Cette image nous intéresse particulièrement si on la considère dans son acception généalogique. En effet, nous pouvons maintenant affirmer que l'entreprise autofictionnelle de Chloé Delaume consiste à se défaire de *ses racines*.

Puisque, selon les deux philosophes, « le rhizome est une antigénéalogie³ », il semble alors fournir la meilleure approche de l'œuvre delaumienne. Ils précisent : « L'arbre est filiation mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être⁴ ». Ce déracinement, Chloé Delaume s'y emploie lorsqu'elle répète inlassablement : « Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction ». Le verbe « être » parvient alors à se déraciner, et produit ainsi de l'*alliance* plus que de la *filiation*. Sortir de la filiation en la rejouant, en la déplaçant, en en faisant une création intermédiaire⁵ en forme de nénuphar, c'est ce que propose Delaume à travers son œuvre.

*

Notre thèse défend l'idée que l'autofiction, et plus largement la fiction, est performative, qu'elle engage une réalisation de l'écriture dans le quotidien des écrivains (quotidien qui alimente l'écriture et est transformé par elle). Dès lors, la fiction – agissant dans les champs

¹ DELAUME, *Certainement pas*, *op. cit.*, p. 285-289.

² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ Une telle compréhension de l'intermédialité engage une appréhension particulière du temps, puisque, comme le suggère Claire Olivier, « ce n'est pas la succession des éléments qui compte, mais la réactivation perpétuelle du lien, d'ailleurs moins d'un lien que de la fonction de liaison ». Claire OLIVIER, *Images : voir, penser, rêver. Approche intermédiaire de l'œuvre (2000-2015) de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 376.

littéraire et artistique – s’incarne, acquiert un certain pouvoir accordant à l’écriture et au travail de création une force performative. La littérature et l’art contemporains offrent la capacité de penser, d’expérimenter et d’inventer des devenirs possibles. C’est dans le sillage de Paul Ricoeur que nous avons montré que la fiction est « *révélatante et transformante*¹ ». Ce qui conduit à envisager la littérature et les arts, suivant en cela Alexandre Gefen, « comme médiation² ». L’objet de cette étude a été de réfléchir *aux* diverses métamorphoses des pratiques littéraire et artistique contemporaines et *sur* le rôle d’écrivaine et d’écrivain ainsi que sur celui de chercheuse et de chercheur. En effet, notre travail a proposé une méthodologie singulière, puisqu’en étudiant la performativité à l’œuvre, nous avons nous-même été entraînée *dans* et *par* cette performativité. Dès lors, la fiction, en tant qu’elle peut influencer le cours des événements, a transformé notre recherche. En vivant chez une écrivaine contemporaine nous avons appréhendé autrement son travail et nous nous sommes mise à écrire en retour. Donc, pratiquer l’art et la littérature a constitué une action qui s’est imposée à nous afin d’en mieux comprendre les ressorts. Par la mise en contact avec des expériences de pensée, nous avons mené une réflexion sur le rôle qu’occupe la chercheuse (le chercheur) et nous l’avons finalement considéré(e) comme un personnage. En effet, nous avons expérimenté notre propre devenir-personnage. L’objet de notre thèse fut tout autant d’analyser les formes de cette pratique que ses projets d’action, en nous intéressant tout autant au travail individuel que collectif de l’écrivaine. Il ressort de cette analyse que la pratique littéraire ou artistique possède un pouvoir qui l’autonomise et qui, dans le cas présent, agit sur l’écrivaine et la chercheuse. Étudier, s’intéresser *à* et réfléchir *sur* les créations contemporaines implique une certaine responsabilité. Se dévoile alors une nouvelle facette de la chercheuse-personnage. Car celle-ci se doit, finalement, de ne pas révéler tout ce qu’elle sait à ses lecteurs. En effet, certains éléments doivent rester secrets, certaines choses doivent d’être tuées afin de protéger l’écrivaine (et de se protéger soi-même en tant que chercheuse) : nous avons donc cherché « des solutions poétiques³ », selon la formule d’Alexandre Gefen.

En somme, étudier le travail delaumien nous a amené à interroger les écritures du Je, à nous intéresser à « l’écriture de soi [qui] tend à une réflexivité qui repousse tout horizon

¹ Paul RICOEUR, *Temps et récits, tome III. Le Temps raconté*, Paris, Éditions Le Seuil, 1985, p. 229.

² Voir Alexandre GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, p. 260.

³ Alexandre GEFEN, « Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil », in Aurélie FOGLIA, Catherine MAYAUX, Anne-Gaëlle SALIOT et Laurent ZIMMERMANN, *Philippe Forest, Une vie à écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 2018.

immédiatement utilitaire¹ » en nous demandant si dire et écrire sur l'autre ne fait finalement pas résonner sa propre réflexivité. Cette analyse, cette lecture et cette écriture remédiatrices peuvent être vectrices d'un savoir projectif propre à la fiction et introduire une forme de connaissance par anticipation (par la connaissance du mode de vie d'une écrivaine ou d'un écrivain, l'on peut inférer divers éléments constitutifs de ses futures créations). De même, lorsque Chloé Delaume nous avait demandé qui devait être le personnage principal de son ouvrage *Pauvre Folle*, nous nous devions d'assumer un rôle éthique de chercheuse et donc de ne pas influencer son œuvre. En revanche, devenant « l'oreille » et « le disque dur externe » de l'écrivaine, pour reprendre ses termes, nous pouvons anticiper ses questionnements (et ses réponses). Lorsqu'elle s'est adressée à nous pour nous demander si elle devait recourir au prénom de Chloé ou à celui de Clotilde afin de se distancier par la fiction, nous estimons ne pas avoir infléchi l'écriture de cet ouvrage par notre réponse. En revanche, nous considérons que, par un effet de transposition, l'écrivaine s'est rassurée sur son choix, qu'elle avait en réalité déjà effectué.

Notre travail de thèse place donc au cœur de son questionnement le rôle de la chercheuse (du chercheur) dans les recherches portant sur l'analyse des productions contemporaines : le corps de la chercheuse (du chercheur) ne s'efface pas au profit de la science, il est agissant. Il convient alors de se demander quelle est la place de la chercheuse (du chercheur), comment alors l'occuper adéquatement et comment en rendre compte avec le plus de justesse, sans tomber dans son effacement factice ni dans une sur-présence immodérée de soi.

*

Il convient désormais d'ouvrir notre étude sur des perspectives ressaisissant le travail delaumien dans un champ plus vaste, en le considérant dans le contexte de la création contemporaine. En effet nous avons usé, tout au long de ce travail de recherche, des termes « écrivaine », « artiste », « artiste-écrivaine », ou encore « écrivaine-artiste ». L'hésitation qui pourrait sembler transparaître n'est pas due au hasard. Cette oscillation – correspondant au flux et au reflux delaumien – indique la perméabilité actuelle des champs littéraire et artistique. Dès lors, et parce que Chloé Delaume écrit « ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain² », nous affirmons qu'elle est une *praticienne*³.

¹ Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 72.

² DELAUME, *La Règle du Je*, op. cit., p. 6.

³ Pour Magali Nachtergaele, « ces préoccupations théoriques accompagnent l'essor de productions littéraires et plastiques à l'intersection des arts et participent d'une revendication actuelle d'une reconnaissance du statut

Ses diverses collaborations artistiques signalent la porosité de son travail et les convergences actuelles entre art et littérature¹ (ce qui est souligné par la double idée d'une *tentation littéraire de l'art contemporain*² et une tentation artistique de la littérature) : ses associations avec les artistes Sophie Calle, Camille Ducellier, Dévastée, François Curlet, Laurent Tixador, Agnès de Cayeux, Éric Arlix, entre autres, mais aussi ses divers textes portant sur des œuvres d'artistes tels que Pierre&Gilles, David LaChapelle, Jean Dubuffet, ainsi que ses multiples performances réalisées dans des musées tels que le Centre Pompidou (Paris), le Mac Val (Vitry-sur-Seine), La Piscine (Roubaix), le 49 Nord 6 Est Frac de Lorraine (Metz), le musée d'Orsay (Paris), le musée Picasso (Paris), la Fondation Louis Vuitton (Paris), The Hart House (Art Museum at the University of Toronto), le Magasin CNAC (Centre national d'art contemporain, renommé le Magasin des Horizons, Grenoble) pour lequel elle a été « artiste-associée » durant trois années (2018-2021), ou encore ses invitations en école d'art (les Beaux-Arts de Paris, de Monaco, et l'ESAD du Havre), et enfin ses présences, résidences et performances au sein de lieux de création tels que le Montévidéo (Marseille), le Vélodrome (Genève), la Gaîté Lyrique (Paris), la Colonie (Paris), le Lavoir Public (Lyon) ou encore la Cité du design (Saint-Étienne).

À la croisée de l'autofiction, des mythologies individuelles ou encore du *Narrative Art*, Chloé Delaume incarne un nouveau genre d'écrivain *potentiellement* artiste, et inversement³, « à la manière des artistes conceptuels américains qui s'étaient déjà institués à la fois artistes et

d'auteur-artiste. » Magali NACHTERGAEL, « Art contemporain et littérature : post-conceptualisme, “documentalité” et greffes créatives », in *Critique d'art*, n°54, 2020, p. 22-33.

¹ Comme l'écrit Magali Nachtergael : « Les deux termes reflètent une véritable tradition française qui s'est construite entre écriture et arts visuels, en particulier en lien avec la peinture, le dessin, la sculpture, la photographie et le cinéma. Il faut dire que la synthèse entre les arts, depuis les mouvements réalistes et symbolistes, a reconfiguré la modernité artistique jusqu'à l'ère des avant-gardes et du mouvement surréaliste, en associant étroitement pratiques plastiques, poétiques et narratives. Réciproquement, Bernard Vouilloux, retraçant l'histoire de ces interactions, en particulier au XIX^e siècle, a signalé un “tournant artiste de la littérature”. » Magali NACHTERGAEL, « Art contemporain et littérature », *op. cit.*

² Pascal Mougin, dans *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, écrit : « Les interférences contemporaines de l'art et de la littérature s'observent dans ce que la critique récente appréhende sous les termes de “littérature hors du livre”, de “littérature d'exposition” ou encore de “littérature plasticienne”. Le phénomène vaut sans doute d'être envisagé comme un paradigme inédit, conséquence de ce “*pictorialturn*” plus large théorisé par William Mitchell et qui aurait, depuis la décennie 1990, institué la visualité en modèle de référence : la littérature actuelle, comme les autres productions symboliques, ne pourrait se comprendre que dans sa dépendance aux images et donc, pour sa part la plus inventive, que comme une émanation des arts visuels, si bien que les œuvres d'artistes et les œuvres d'écrivains ne seraient plus guère démarquées. » Pascal MOUGIN, *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 7-8.

³ La formulation de cette thèse s'appuie sur le postulat qu'émet Magali Nachtergael à propos de Sophie Calle. Elle écrit : « Calle incarne ainsi un nouveau genre d'artiste potentiellement écrivain, et vice-versa ». Magali NACHTERGAEL, « Récits d'artistes, fictions plastiques et littératures de genre : un panorama de l'après-Calle », (écrit en 2014), in *Les Contemporain·e·s* (mis en ligne en 2021), <https://contemporains.hypotheses.org/2481>.

poètes¹ ». Dans les multiples créations, soirées de performances poétiques, résidences et projets auxquels Delaume participe – pour occuper le temps (et ne pas avoir à songer à mourir) comme elle l'expose dans de nombreux entretiens – on constate un dialogue permanent entre l'histoire de la littérature, de l'art et de la performance qui nourrit son travail. L'intrication des horizons littéraire et esthétique inscrit Chloé Delaume, pour reprendre les termes de Magali Nachtergaele à propos de Sophie Calle, « dans une réflexivité esthétique qui ouvre le dialogue entre la fabrique de l'œuvre et l'historicisation de l'art² ». À ce propos, le travail delaumien s'interroge très souvent sur son propre dispositif afin de créer un processus *méta* se réfléchissant lui-même. Situé entre écriture et forme plastique, Delaume invente une dramaturgie (auto)fictionnelle jouant sur les contraintes, les effets et les dispositifs qui nous ont alors permis de mettre au jour dans cette étude toute la *plasticité du Je*.

Chloé Delaume prend donc place dans cette vaste constellation d'artistes-écrivains et d'écrivains-artistes, regroupant, entre autres, Sophie Calle (artiste dont l'horizon créatif touche la littérature) et Valérie Mréjen (écrivaine que sa formation initiale situe du côté de l'art). Dès lors, la pluralité des supports auxquels a recours Delaume favorise un éclatement du narratif. Zélatrice d'une plasticité de l'écriture et d'une écriture plastique³, Delaume nous propose, à travers son travail, de renverser une disciplinarité dépassée par les modalités créatives contemporaines⁴. Ce type de pratique interroge « ce que peut la littérature aujourd'hui, face à cette mise en espace du texte et du récit, et ce retour à des formes instables, voire précaires, de narration. Ces pratiques expérimentales font dériver, comme un cours d'eau, la littérature de son lit traditionnel bien qu'elles nous renvoient à d'autres pratiques partagées de la narration, de la lecture publique des gazettes, aux littératures orales et populaires et nous emmènent sur la voie de la fiction transmédiatique⁵ ». L'univers delaumien propulse l'écriture vers un espace autre en constante expansion.

Dès lors, et toujours selon ce même principe d'autofiction collective qu'a élaboré pendant plusieurs années Delaume, son travail, qui acquiert une certaine autonomie, une forme

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Une définition de la littérature plasticienne peut être la suivante : « littérature plasticienne, une pratique littéraire qui assume et endosse les formes plastiques de sa réalisation, dans ou hors du livre. » Magali NACHTERGAEL, « Art contemporain et littérature », *op. cit.*

⁴ Selon la formule de Nachtergaele, « le tournant performatif de la littérature comme de l'art, au sens de performance artistique, indétermine le rôle du poète créateur et de l'artiste auteur. » Magali NACHTERGAEL, « Art contemporain et littérature », *op. cit.*

⁵ Magali NACHTERGAEL, « Récits d'artistes, fictions plastiques et littératures de genre : un panorama de l'après-Calle », *op. cit.*

d'indépendance, échappe à son autrice. L'œuvre a ainsi une vie propre en dehors de sa créatrice. En effet, elle est adaptée, *traduite* plastiquement, que ce soit par une jeune styliste¹ ou des étudiants en arts plastiques². La création delaumienne ne demande qu'à poursuivre sa propre fictionnalisation. Ainsi, cet *espace autre* vers lequel tend cette création polymorphe pourrait être celui de galeries qui offriraient un support idéal : « comme un don pour une créativité future, ces expériences témoignent de l'éclosion des arts littéraires au sein des arts plastiques, et réciproquement, comme une greffe croisée portant ses fruits hybrides³ ». L'autrice-artiste fait ainsi partie de l'œuvre, elle en constitue le personnage principal, et est donc elle-même saisie dans le processus de réécriture ou de remodelage du lecteur ou de l'artiste.

Expliquer cette pratique en œuvre « revient ainsi à plaider pour le droit à la fiction⁴ », comme le formule Pierre Bayard. L'acte de création delaumien favorise l'émergence d'une œuvre ouverte aux interprétations multiples et faite d'inachèvement(s) : l'œuvre ne s'accomplit pas *dans* les interprétations et les inachèvements possibles mais *à travers* eux. Delaume montre (comme le souligne notre entretien avec le personnage de fiction, dont les différents mouvements sont insérés entre chaque partie de cette étude) que les personnages fictionnels possèdent une existence indépendante et à part entière qui échappe donc à leur auteur. Œuvre pétrie de transfictionnalité⁵, le travail delaumien ouvre à une forme de méta-transfictionnalité. Et c'est parce que la création delaumienne offre un espace de jeu, « entre les mondes de la réalité et de la fiction, personnes réelles et imaginaires⁶ » mais aussi entre le texte et notre activité imaginaire projective de lectrice, que nous avons pu fictionnaliser et surfictionnaliser l'œuvre delaumienne en lui ajoutant diverses strates (auto)fictionnelles coextensives, notre étude scientifique acquérant ainsi une certaine plasticité.

¹ Voir le Chapitre V–Dévastée du présent travail sur la création textile et le travail de Laura Arbault.

² Voir dans les annexes le travail que nous avons mené avec les étudiants en licence d'Arts plastiques de l'Université de Lorraine à Metz.

³ Magali NACHTERGAEL, « Art contemporain et littérature », *op. cit.*

⁴ Pierre BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 12. L'écrivain et psychanalyste ajoute : « Ce droit à la fiction apparaît comme plus légitime encore quand on reconnaît que l'inconscient joue un rôle déterminant dans notre réception de la littérature et que l'activité imaginaire, de ce fait, ne constitue nullement une part secondaire de la lecture, mais le cœur même de la relation que nous entretenons avec les œuvres. » (p. 13).

⁵ Selon Stefano Monzani : « Dans ce cadre, la théorie complexe de la transfictionnalité [Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions Le Seuil, 2011] se conçoit comme "l'ensemble des pratiques textuelles procurant un prolongement quelconque à une fiction préexistante" jusqu'à produire un nouveau texte autonome, quitte à brouiller les territoires du commentaire d'un texte et sa réécriture, le travail du critique et celui du romancier, ou encore herméneutique et rhétorique. » Stefano MONZANI, « La fiction théorique de Pierre Bayard », *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

*

Par un effet de miroir réfléchissant, l'œuvre delaumienne renvoie à son propre dispositif qui permet au lecteur et au public de s'immerger dans la fiction tout en donnant à voir la fabrique d'une littérature plastique. Chloé Delaume favorise l'implosion des genres, elle les rend mobiles, déplaçables, tout en s'y référant – en particulier lors de performances – afin de mettre en œuvre de véritables *transhumances*.

- **Eugénie Péron-Douté** : Qu'est-ce que votre autrice n'a pas compris en vous ou que fait-elle semblant de ne pas comprendre ?
- **Chloé** : La sauvagerie... mais elle a raison... on a passé l'âge... j'ai son corps.
- **E. P.** : Êtes-vous satisfaite des rôles que vous attribue votre autrice ?
- **C.** : Elle me frustre mais là, pour le coup, on n'a peut-être pas encore l'âge. Il y a des types d'écrit au « Je » pour lesquels elle n'a pas encore l'assise ni le bon jugement pour être, par exemple, aussi lapidaire qu'une Salvayre. C'est encore une question de focale, mais cette fois-ci dans le réel. Le « Je » sera plus efficace à un moment donné, mais pour l'instant l'heure est au masque.
- **E. P.** : Avez-vous parfois le sentiment d'agir pour faire plaisir à votre autrice ?
- **C.** : Non, pour ça elle a Clotilde, Adélaïde et d'autres.
- **E. P.** : Êtes-vous vraiment telle que votre autrice se l'imagine ?
- **C.** : Je pense qu'elle me fantasme plus qu'elle ne m'imagine. Elle se méprend aussi sur les failles. Elle pense que les failles sont fortes chez moi parce que je suis dans l'écriture, mais les faits ne sont pas plus ténus.
- **E. P.** : Vous arrive-t-il de tromper votre autrice ?
- **C.** : Non, je suis quelqu'un de loyal.
- **E. P.** : Dans quelle mesure lui êtes-vous fidèle ?
- **C.** : Je me rapproche de sa vérité tout le temps. Si jamais ce n'était pas ce qu'elle attendait ou envisageait et que j'ai pris le contrôle, ça universalise peut-être, je crée un décalage, la robe n'est peut-être plus tout à fait de la même couleur, mais ça sonne mieux. Le décalage se fera par le poétique, donc finalement il va dans son sens, comme les changements de lieux, de paroles, les transferts finalement. Donc c'est à son service en vérité.
- **E. P.** : Vivez-vous des péripéties que votre autrice ignore ?
- **C.** : La nuit je suis Buffy Summers ! Au-delà de ça, je ne crois pas. Les péripéties, je les vis pour qu'elle arrête de s'ignorer elle-même.
- **E. P.** : Sur-fictionnalisez-vous la fiction de votre autrice ?
- **C.** : Tout le temps, sinon je ne fais pas le job. Tout le temps et hors des pages, hors du Word. C'est parce que c'est une odyssée de faire trois mètres dehors que j'appelle le taxi devant la porte, parce que tout est tellement effrayant aussi en vrai.
- **E. P.** : Entraînez-vous parfois votre autrice là où elle ne s'attend pas à vous faire aller ?
- **C.** : Oui, oui, c'est même le jeu. C'est comme si je la poussais à photographier l'inconscient, donc c'est toujours une révélation sur elle-même finalement, une auto-psy. Assumer le côté premier degré du vidage de sac. Même s'il est sublimé, etc. il est révélé quand même, donc il y a un effet divan accéléré et je pense que ce serait inintéressant de le refouler ou de vouloir le nier, donc autant s'en servir directement dans le dispositif, puisqu'il est inévitable.
- **E. P.** : Si c'était vous l'autrice, comment définiriez-vous le personnage que vous auriez inventé ?
- **C.** : Sûrement une créature entre Narcisse et le monstre de Frankenstein, une créature recousue et qui fait de bons résultats... une entité femelle puissante... un parasite qui appelle à une métamorphose qui n'est pas toujours très agréable.



Eugénie Péron-Douté, série photographique, *Chez Chloé*, 5/5, 2022.

Références bibliographiques

Sommaire

De Chloé Delaume

- Récits autofictionnels et romans
- Pièces de théâtre
- Cinéma
- Essais
- Nouvelles
- Musique
 - Chansons
 - Pièces sonores
 - Créations sonores
 - Album
 - Clips
- Direction d'ouvrages
- Blog
- Lectures publiques (sélection)
- Performances (sélection)
- Site internet

Avec Chloé Delaume

- Entretiens
- Vidéos
- Émissions radiophoniques
 - France Culture
 - France Inter
 - France Musique

Sur Chloé Delaume

- Ouvrages
- Articles dédiés à l'œuvre de Chloé Delaume
- Articles se référant à l'œuvre de Chloé Delaume
- Thèses
- Mémoires
- Site internet
- Émissions radiophoniques : Arte Radio
- Conférences

Médiathèque delaumienne, références citées (sélection)

- Ouvrages
- Films/Séries
- Jeux vidéo

Théorie

- Théorie de la littérature
 - Théorie générale
 - Sur l'autofiction et l'autobiographie
 - Thèses
 - Mémoires
 - Articles
- Esthétique et Histoire de l'art
 - Théorie générale
 - Thèses
 - Articles
 - Performances-conférences
 - Médiagraphie
 - Mémoires
- Sciences Humaines, philosophie et théorie féministe
 - Théorie générale
 - Thèses
 - Articles
- Récits littéraires et livres d'artistes
- Conférences filmées/Vidéos/Films

De Chloé Delaume

Récits autofictionnels et romans

- DELAUME Chloé, *Les Mouffettes d'Atropos*, Paris, Éditions Farrago, 2000.
- _____, *Le Cri du sablier*, Paris, Éditions Farrago/Léo Scheer, 2001.
- _____, *Mes week-ends sont pire que les vôtres*, Paris, Éditions du Néant, 2001.
- _____, *La Vanité des somnambules*, Paris, Éditions Farrago/Léo Scheer, 2003.
- _____, *Monologue pour épluchures d'Atrides*, Paris, Éditions CipM, 2003.
- _____, *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.
- _____, *Certainement pas*, Paris, Éditions Verticales, 2004.
- _____, *Les Juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian*, Paris, Éditions La Chasse au Snark, 2005.
- _____, *J'habite dans la télévision*, Paris, Éditions Verticales, 2006.
- _____, *La nuit je suis Buffy Summers*, Paris, éditions è@e, 2007.
- _____, *Chanson de geste & opinions*, Paris, Éditions Mac/Val, 2007.
- _____, *La Dernière Fille avant la guerre*, Paris, Éditions Naïve Sessions, 2007.
- _____, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008.
- _____, *Narcisse et ses aiguilles*, Paris, Éditions L'Une & l'autre, 2009.
- _____, *Le Deuil des deux syllabes*, Paris, Éditions L'Une & l'autre, 2011.
- _____, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Éditions Le Seuil, 2012.
- _____, *Perceptions*, Paris, Éditions Joca Seria, 2012.
- _____, *Où le sang nous appelle*, avec SCHNEIDERMAN Daniel, Paris, Éditions Le Seuil, 2013.
- _____, *Vous aimez beaucoup voyager*, Paris, Éditions du Cimetière, 2015.
- _____, *Alienare*, avec DION Franck, Paris, Éditions Le Seuil, 2015.
- _____, *Les Sorcières de la République*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016.
- _____, *Le Cœur synthétique*, Paris, Éditions Le Seuil, 2020.
- _____, *Pauvre Folle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2023.

Pièces de théâtre

- DELAUME Chloé, *Transhumances*, Paris, Éditions è@e, 2007.
- _____, *Eden matin midi et soir*, Paris, Éditions Joca Seria, 2009.
- _____, *Au commencement était l'adverbe*, Paris, Éditions Joca Seria, 2010.

Cinéma

- DELAUME Chloé, *Mémoréa*, scénario, non publié, 2019.
- _____, *Mémoréa*, note d'intention, non publiée, 2019.
- _____, *Les Contribuants*, scénario, non publié, 2020.
- _____, *Les Contribuants*, note d'intention, non publiée, 2020.
- _____, *Trois Cœurs et des canines*, scénario, non publié, 2021.
- _____, *Trois Cœurs et des canines*, note d'intention, non publiée, 2021.
- _____, *Phallers*, scénario non publié, 2021.
- _____, *La mort a fait un burn-out*, scénario, non publié, 2022.
- _____, *La mort a fait un burn-out*, dossier de présentation, non publié, 2022.

Essais

- DELAUME Chloé, « Visite guidée », in *Neuf leçons de littérature*, avec BUTOR Michel, FLEUTIAUX Pierrette, et KADDOUR Hédi, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2007.
- _____, « S'écrire mode d'emploi », in BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008.
- _____, *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2010.
- _____, « Politique et autofiction », in GENON Arnault et GRELL Isabelle (dir.), *Lisière de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.
- _____, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Éditions Le Seuil, 2019.

Nouvelles

- DELAUME Chloé, « Cabanis-tics », revue *L'Observatoire de la télévision*, 1998.
- _____, « Les levrettes d'Andromaque » et « Prostitutionnisme », *Evidenz* n°1, Tristram, 1999.
- _____, « Les comptes du chat percés », revue *Spectre*, 1999.
- _____, « De profonds clapoti », revue *Contrepoint(s)*, 2000.
- _____, « Opuscule Involontaire », revue *Spectre*, 2000.
- _____, « L'humanité est un vilain défaut », magazine *Upstreet*, 2001.
- _____, « Bugg endormi », *Les Cahiers du Refuge*, 2001.
- _____, « Tricksters of mercy », *Evidenz* n°2, Sens & Tonka, 2002.
- _____, « Chromosome 3 », *La Quinzaine Littéraire*, 2002.
- _____, « Cata(racte) », *Contre-offensive*, collectif, Paris, Éditions Pauvert, 2002.

- _____, « Petits problèmes entre amis », *Le Cadavre bouge encore*, collectif, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.
- _____, « Rapsodie ras du sol », *Lettres d'aveux*, collectif, Paris, Éditions Pocket, 2003.
- _____, « L'hôtesse de bar », *Le Sexe*, collectif, Paris, Éditions La Découverte, 2003.
- _____, « La coxalgie du nénuphar », *Les Affolés*, collectif, Paris, Éditions Baleine, 2003.
- _____, « Sur place ou à emporter. Portrait de l'hôtesse de bar », *Le Sexe*, collectif, Paris, Éditions La Découverte, 2003.
- _____, « Petits problèmes entre amis », *Le Cadavre bouge encore*, collectif, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.
- _____, « Où sont les lions ? », *Tout sera comme avant*, collectif, Paris, Éditions Verticales, 2004.
- _____, « Rester en ville », dans *Le Cahier d'été du Monde des livres*, « Lieux d'écrivains », 2004.
- _____, « Djezer Zarka », *Remix # 1*, collectif, Paris, Éditions Hachette, 2004.
- _____, « Terraformation », *Renews 1*, collectif, Paris, Éditions è@e, 2005.
- _____, « L'Architecte », *Remix # 3*, collectif, Paris, Éditions Hachette, 2005.
- _____, « Terraformation », *Renews 1*, collectif, Paris, Éditions è@e, 2005.
- _____, « Chroniques Vu à la télé », *Le Matricule des anges*, 2006.
- _____, « Salon 18.43 », *revuesEspace(s)*, 2006.
- _____, « Je suis le 21 », *Un toit. Nouvelles sur le logement*, collectif, Paris, Éditions Le Cherche midi, 2006.
- _____, « L'alchimie du mail », in CALLE Sophie, *Prenez soin de vous*, Paris, Éditions Actes Sud, 2007.
- _____, « Extension, sur le jeu Civilization », *Journal Libération*, 2007.
- _____, *Mobile Art : parcours*, texte pour l'exposition, 2007.
- _____, « Cahier de vacances », avec ARLIX Éric, *Chronicart*, 2007.
- _____, « Chambre 56 », *Revue Singe*, 2007.
- _____, « La chair est à l'ennemi », in *Qui est vivant*, Paris, Éditions Verticales, 2007.
- _____, « Nymphaea est fabula », revue *Europe* sur Boris Vian, 2008.
- _____, « Exercice et définitions », *Assises du roman*, 2008.
- _____, « Orphan Twist », in *Des jeunes gens modernes*, collectif, Paris, Éditions Naïve & Agnès b, 2008.
- _____, « Peanuts with attitude », in CURLET François, *Spezialität*, 2008.
- _____, « Le peuple des pyjamas bleus », *Le Magazine Littéraire*, 2008.
- _____, « La République Bananière des Lettres », *Assises du roman*, 2008.
- _____, « De Chloé Delaume à tout son carnet d'adresse », *Hoax*, Paris, Éditions è@e', 2008.
- _____, « Suite 411 », *Sillages*, collectif, *Cadex*, 2010.
- _____, « Derrière le verre », *Petit pan du mur jaune. 22 écrivains du côté du Louvre*, collectif, Paris, Éditions Skira, 2010.

- _____, « La collectionneuse », *magazine Stiletto*, 2010.
- _____, « Au tout dedans », in TIXADOR Laurent, *galerie in Situ*, 2010.
- _____, « My beautiful reloaded », *magazine Spray*, 2010.
- _____, « 2,1 et plus encore et J-bientôt », chroniques pour *Jalouse – In boscos veritas*, 2011.
- _____, « Le rouge est ma couleur », *Le Magazine Littéraire*, 2012.
- _____, « Précis de recomposition », in Noël, *quel bonheur ! Treize nouvelles affreusement croustillantes*, collectif, Paris, Éditions Armand Colin, 2012.
- _____, « À Nord Brother Island, la cuisine est typique », in *Le New York des écrivains*, collectif, Paris, Editions Stock, 2013.
- _____, « Sur l’affaire Iacub », in *Marianne*, 2013.
- _____, « Les Femen, bonnets plein, idées creuses », in *Vanity Fair*, 2013.
- _____, « Conversation impossible avec les frères Goncourt », in *Vanity Fair*, 2014.
- _____, *Conversations entre onze heures et minuit*, Éditions du Musée Balzac, 2014.
- _____, Agnes DENES, Elsa DORLIN, *et al.*, *Les Immémoriales : pour une écologie féministe*, Metz, 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Fonds régional d’art contemporain de Lorraine, 2014.
- _____, « Voilà déjà trois lune qu’un incident de Oui-Ja vous a projeté dans mon bureau », in LAUFER Laurie (dir.), *Lettres à Lacan*, Paris, Éditions Thierry Marchaisse, 2018.
- _____, « La dixième fois », in *NRF*, n°639, 2019.
- _____, « Entre deux tours », in *Nouvelles Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.
- _____, « La fin du monde a bien eu lieu », in *Les vingt premières années du XXI^e siècle vues par vingt écrivains*, Paris, Éditions Grasset, 2020.
- _____, in OLIVIER Aurélie (dir.), *Lettres aux jeunes poétesses*, Vincennes, Éditions L’Arche, 2021.

Musique

Chansons

- DELAUME Chloé, « Le supplice de la baignoire », pour et avec Dorine_Muraille, 2004.
- _____, « Techniques du Lexo », pour et avec Dorine_Muraille, 2004.
- _____, « Madrague, retour », pour et avec Dorine_Muraille, 2004.
- _____, « Du haut », pour et avec Jean-Luc Le Ténia, 2007.
- _____, « Numéro vert », avec Sylvain Courtoux, 2008.
- _____, « 25 décembre », avec Sylvain Courtoux, 2008.
- _____, « Je t’aime tant », pour et avec The Penelopes, 2008.
- _____, « Les aubes sont mortes », pour Indochine, 2009.
- _____, « 4’47 », pour The Penelopes, 2009.

- _____, « Stains », pour The Penelopes, 2009.
- _____, « Dexterine », avec Wilfried Paris, 2014.
- _____, « Amaurose », pour Nicolas Comment, 2015.
- _____, « Suffragettes BB », pour Indochine, 2017.

Pièces sonores

- DELAUME Chloé et SFEZ Aurélie, *J'habite dans la télévision*, 6 pièces sonores, 2006.
- _____, *La nuit je suis Buffy Summers*, 3 pièces sonores, 2007.
- _____, *Water Lilith*, 8 pièces sonores, 2000-2008.
- _____, *Dans ma maison sous terre*, 20 pièces sonores, 2008.

Créations sonores

- DELAUME Chloé, « Les revues de poésie contemporaine », pour France Culture, 2001.
- _____, « Oiseaux morts », pour Arte Radio, 2004.
- _____, « Le Syndrome de la Fée Clochette », pour France Culture, 2004.
- _____, « J'ai le souffle trop court pour 31 bougies », pour France Culture, 2004.
- _____, « Déclaration en arc de cercle », pour France Culture, 2005.
- _____, « Transhumances », pour France Culture, 2007.
- _____, « Sororisation générale », pour France Culture, 2019.

Album

- DELAUME Chloé, avec BOUVET Patrick et ELVIS SIMONET Éric, *Les Fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, Label Atypeek Diffusion / Dokidoki, 2020.

Clips

- DEBITON Julie (réalisatrice), DELAUME Chloé (paroles), *RTT à Trastevere*, extrait de l'album *Les fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2020.
- IDEAL Christophe (réalisateur), DELAUME Chloé (paroles), *Cartomancie & Cie*, extrait de l'album *Les fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2021.
- MAINCENT Patricia (réalisatrice), DELAUME Chloé, (paroles), *Tinder Surprise*, extrait de l'album *Les fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, Dokidoki éditions (production), 2021.
- WÜRSTEN Axel (réalisateur), DELAUME Chloé (paroles), *En chien*, extrait de l'album *Les fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, CNC (production), 2021.

Direction d'ouvrages

- DELAUME Chloé (dir.), *Sororité*, Paris, Éditions Points, 2021.

Blog

- DELAUME Chloé, Blog de Chloé Delaume, non publié, 250 p., 2011-2012.

Lectures publiques (sélection)

- DELAUME Chloé, résidence à la librairie La Régulière, Paris, cycle de travail sur les figures féminines mythologiques : ateliers d'écriture une fois par mois et lecture de textes une fois par mois, 2023-2024.
- _____, "Carte blanche à Chloé Delaume", Maison de la Poésie, Paris, 18 janvier 2024.
- _____, *Pauvre Folle*, rencontre et lecture, Maison de la Poésie, Paris, 10 octobre 2023.
- _____, cycle de travail Chez Mona, Paris, sur les voix contemporaines et émergentes : lecture publique une fois par mois, 2022-2023.
- _____, "Ce que #metoo a fait à la littérature", Maison de la Poésie, Paris, 26 septembre 2022.
- _____, Les éditions JOU, lecture musicale, *La Nuit je suis Buffy Summers*, Maison de la Poésie, 10 juin 2022.
- _____, *Lettres aux jeunes poétesses*, lecture et rencontre, Maison de la Poésie, Paris, 23 septembre 2021.
- _____, *Mes bien chères soeurs*, lecture, Maison de la Poésie, Paris, 8 mars 2019.

Performances (sélection)

- DELAUME Chloé avec ESTE BOUVOT Benoist, *Médée avant Médée*, Maison de la Poésie, Paris, 19 janvier 2024.
- _____, *Lilith en son histoire*, Maison de la Poésie, Paris, 17 février 2023.
- _____, *Les fabuleuses mésaventures d'une héroïne contemporaine*, Maison de la Poésie, 18 décembre 2020.
- _____, cycle *Corpus Simsi*, 2002-2004, http://chloedelaume.net/?page_id=294.
- _____, cycle *Le Parti du Cercle*, 2011-2014, http://chloedelaume.net/?page_id=3207.

Site internet

- DELAUME Chloé : <http://chloedelaume.net>

Avec Chloé Delaume

Entretiens

- ARBAULT Laura, « Entretien avec Chloé Delaume, autrice, scénariste, chanteuse et performeuse », in ARBAULT Laura, *Lacez-la bien serrée. Une panoplie du féminin en quête d'émancipation*, mémoire soutenu à l'École Duperré, 2022, p. 208-221.
- FELLOUS Colette, « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *France Culture*, 9 août 2009, en ligne.
- GENDARME Jean-Baptiste, « La panoplie littéraire de Chloé Delaume », in *Décapage*, 2022.
- GUICHARD Thierry, « Naître dans la fiction », entretien du 5 novembre 2014, in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- HAVERCROFT Barbara, « Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », in *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, en ligne.
- MESNILDOT Stéphane, « Chloé Delaume, la sentinelle des maudits », in *La Lettre des pôles, Que faire de la télévision ?*, n°5, décembre 2006.
- PERON-DOUTE Eugénie, « Performer le texte. Chloé Delaume s'entretient avec Eugénie Péron-Douté », in *Écriture de soi-R*, n°2, 2023, en ligne.
- PROFIZI Alexandra, « Entretien avec Chloé Delaume », in PROFIZI Alexandra, *Autofiction et réseaux sociaux : récits de soi chez Chloé Delaume et Tao Lin*, thèse sous la direction de LAVOCAT Françoise, Université Sorbonne-Nouvelle, 2019, p. 396-407.
- SVEN Ortoli, « Changer les règles du jeu », in *Philosophie magazine* « La puissance des femmes », n° 43, 2019.

Vidéo/Documentaire

- DUCELLIER Camille, *Sorcières mes sœurs*, vidéo réalisée en 16mm, 30 min, 2010.
- GERARD Jean-Louis, *Indochine : Un flirt sans fin*, documentaire, 61 min, 2006.

Émissions radiophoniques

France Culture :

- DELAUME Chloé, émission radiophonique réalisée par TARONI Jacques, « *Le Cri du sablier* », *L'Atelier fiction*, diffusée le 05 septembre 2006, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction-archives/le-cri-du-sablrier-5012026>.

- _____, émission radiophonique réalisée par BEAU Thomas, « Chloé Delaume, Sophie Letourneur et la session d’Olga Kouklaki », *Le Rendez-Vous*, diffusée le 07 février 2012, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-rendez-vous/emission-du-mardi-7-fevrier-chloe-delaume-sophie-letourneur-et-la-session-d-olga-kouklaki-1185556>.
- _____, émission radiophonique réalisée par PEREZ Anne, « Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans* », *Du jour au lendemain*, diffusée le 31 mars 2012, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/du-jour-au-lendemain/chloe-delaume-4660506>.
- _____, émission radiophonique réalisée par DUTTER Thomas, « Livre : Chloé Delaume, Daniel Schneidermann », *Un Autre Jour est possible*, diffusée le 25 novembre 2013, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/un-autre-jour-est-possible/livre-chloe-delaume-daniel-schneidermann-1767090>.
- _____, émission radiophonique réalisée par BEAU Thomas, « Tube littéraire et court étrange avec Amélie Nothomb & Chloé Delaume », *Ping Pong*, diffusée le 13 octobre 2015, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/ping-pong/tube-litteraire-et-court-etrange-avec-amelie-nothomb-chloe-delaume-8523672>.
- _____, émission radiophonique réalisée par BEAU Thomas, « Nancy Huston & Chloé Delaume : Sorcières et amazones », *Ping Pong*, diffusée le 29 septembre 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/nancy-huston-chloe-delaume-sorcieres-et-amazones>.
- _____, émission radiophonique réalisée par MILLET Laurence, « La métaphore du nénuphar, épisode 4/4 », *La Compagnie des œuvres*, diffusée le 31 août 2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/la-metaphore-du-nenuphar-2299584>.
- _____, émission radiophonique réalisée par BARRE Marie-Lise, « Chloé Delaume ; Avec ce livre j’avais plus de choses à dire qu’à raconter », *Par les temps qui courent*, diffusée le 01 avril 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/chloe-delaume-avec-ce-livre-j-avais-plus-de-choses-a-dire-qu-a-raconter-4480027>.
- _____, émission radiophonique réalisée par LEMER Delphine, « Mes biens chères sœurs, avec Chloé Delaume et Sakina M’Sa », *Une vie d’artiste*, diffusée le 06 avril 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-d-artiste/mes-bien-cheres-soeurs-avec-chloe-delaume-et-sakina-m-sa-1354971>.
- _____, émission radiophonique réalisée par ROBERT Christine, « Sororisation Générale, une performance de Chloé Delaume », *L’Expérience*, diffusée le 12 mai 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience/sororisation-generale>.
- _____, émission radiophonique réalisée par DECQUE Vincent, « Dans l’ombre d’Andy Wahol, épisode 1/2 », *Une histoire particulière, un récit documentaire en deux parties*, diffusée le 30

novembre 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-particuliere-un-recit-documentaire-en-deux-parties/dans-l-ombre-d-andy-warhol-7193804>.

- _____, émission radiophonique réalisée par DECQUE Vincent, « Le Scum Manifesto, épisode 2/2 », *Une histoire particulière, un récit documentaire en deux parties*, diffusée le 01 décembre 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-particuliere-un-recit-documentaire-en-deux-parties/le-scum-manifesto-3061705>.
- _____, émission radiophonique réalisée par BARRE Lise-Marie, « Chloé Delaume : Cette comédie est née d'une pulsion de survie », *Par les temps qui courent*, diffusée le 15 septembre 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/chloe-delaume-cette-comedie-est-nee-d-une-pulsion-de-survie-6395565>.
- _____, émission radiophonique réalisée par FOUGERON Alexandre, « Chloé Delaume : L'hégémonie du roman nous a rattrapés », *Affaires culturelles*, diffusée le 16 octobre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/chloe-delaume-l-hegemonie-du-roman-nous-a-rattrapes-1025537>.
- _____, émission radiophonique réalisée par FOUGERON Alexandre, « Chloé Delaume ; J'ai essayé de contribuer au fait que le terme sororité soit concrètement dans l'espace public et à la portée de toutes », *À quoi rêvez-vous*, diffusée le 16 octobre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-quoi-pensez-vous/chloe-delaume-j-ai-essaye-de-contribuer-au-fait-que-le-terme-sororite-soit-concretement-dans-l-espace-public-et-a-la-portee-de-toutes-4065082>.
- _____, émission radiophonique réalisée par FOUGERON Alexandre, « Les conseils culturels de Chloé Delaume, quand on est coincé chez soi avec la nuit qui tombe si vite », *Affaire à suivre*, diffusée le 13 novembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-a-suivre/les-conseils-culturels-de-chloe-delaume-quand-on-est-coince-chez-soi-avec-la-nuit-qui-tombe-si-vite-6569730>.
- _____, émission radiophonique réalisée par DEMEYERE Vincent, « Lola Lafon, Chloé Delaume, écrivaines féministes poing à la ligne », *L'Invité(e) des Matins*, diffusée le 11 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins/lola-lafon-chloe-delaume-ecrivaines-feministes-poing-a-la-ligne-2966288>.

France Inter :

- DELAUME Chloé, émission radiophonique réalisée par KOBYLAK Anne, « Chloé Delaume », *Le grand entretien Busnel*, diffusée le 16 mars 2012, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-entretien/chloe-delaume-6665700>.
- _____, émission radiophonique réalisée par AYESTARAY Valérie, « Chloé Delaume et Lydie Salvayre », *Les liaisons heureuses*, diffusée le 14 avril 2012,

- <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/les-liaisons-heureuses/chloe-delaume-et-lydie-salvayre-1278910>.
- _____, émission radiophonique réalisée par GIRARD Éliane, « Chloé Delaume et Lise Beninca », *Noctiluque*, diffusée le 23 avril 2012, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/noctiluque/chloe-delaume-et-lise-beninca-7088990>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par CHELIUS Jérôme, « Chloé Delaume + The Penelopes + La Femme », *Et la caravane passe*, diffusée le 21 août 2012, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/et-la-caravane-passe/chloe-delaume-the-penelopes-la-femme-live-6618977>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par LE BOSSE Caroline, « Chloé Delaume livre ses remèdes au spleen », *Remède à la mélancolie*, diffusée le 18 juillet 2013, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/remede-a-la-melancolie/chloe-delaume-livre-ses-remedes-au-spleen-6189087>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par VASSEUR Maïté, « Beyrouth et Tivoli, avec Chloé Delaume », *Le 5/7 du week-end*, diffusée le 16 novembre 2013, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-5-7-du-week-end/beyrouth-et-tivoli-avec-chloe-delaume-3807640>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par GARCIA Laurence, « Je suis UN femme et UNE homme, Orlan et Chloé Delaume », *Dans tes rêves*, diffusée le 10 décembre 2016, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/dans-tes-reves/je-suis-un-femme-et-une-homme-orlan-et-chloe-delaume-6049812>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par TRAPENARD Augustin, « Sœur Chloé Delaume », *Boomerang*, diffusée le 06 mars 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/soeur-chloe-delaume-8554187>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par TRAPENARD Augustin, « Le relou : un texte inédit de Chloé Delaume », *Boomerang*, diffusée le 06 mars 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/le-relou-un-texte-inedit-de-chloe-delaume-9677161>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par ADLER Laure, « Fiction, Bernard Comment et Chloé Delaume », *L'Heure Bleue*, diffusée le 02 avril 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/fiction-bernard-comment-et-chloe-delaume-8090387>.
 - _____, émission radiophonique réalisée par ADLER Laure, « Le cœur synthétique de Chloé Delaume », *L'Heure Bleue*, diffusée le 27 août 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/le-coeur-synthetique-de-chloe-delaume-2366068>.

- _____, émission radiophonique réalisée par DAAM Nadia, « Les amours synthétiques de Chloé Delaume », *Modern Love*, diffusée le 06 septembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/modern-love/les-amours-synthetiques-de-chloe-delaume-9256913>.
- _____, émission radiophonique réalisée par GOUMARRE Laurent, « Chloé Delaume, Noé Preszow et Tessæ », *Côté Club*, diffusée le 29 décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/cote-club/chloe-delaume-noe-preszow-et-tessae-6438446>.
- _____, émission radiophonique réalisée par KOLLY GAETAN, « Chloé Delaume et Feu! Chatterton », *Un monde nouveau*, diffusée le 19 juillet 2021, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/un-monde-nouveau/un-monde-nouveau-du-lundi-19-juillet-2021-2278691>.

France Musique :

- DELAUME Chloé, émission radiophonique réalisée par LANCIEN Éric, « Chloé Delaume : Je me fabrique des souvenirs grâce à la musique », *La Quatre saisons n'est pas qu'une pizza*, diffusée le 31 mai 2022, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/la-quatre-saisons-n-est-pas-qu-une-pizza/chloe-delaume-je-me-fabrique-des-souvenirs-grace-a-la-musique-4406332>.

Sur Chloé Delaume

Ouvrages

- BACHOLLE Michèle, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide. Les cas Fottorino, Vigan, Grimbert, Rahmani, Charneux et Delaume*, Paris, Éditions Brill/Rodopi, 2018.
- BAILLARGEON Mercédès, *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, Paris, Éditions Purdue University, United States of America, 2019.
- BLOCH Béatrice, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- DAMLE Amaleena, *Aventures et expériences littéraires. Écritures des femmes en France au début du XXI^e siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2014.
- FOLOPPE Virginie, *L'Hémorragie des contemporaines. Sur Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Paris, Éditions Les Contemporains favoris, 2015.
- KYROU Ariel, *Paranofictions. Traité de savoir vivre pour une époque de sciences-fiction*, Paris, Éditions Climat, 2007.
- PIVA Marika, *Nymphaea in fibula. Le bouquet d'histoires de Chloé Delaume*, Paris, Éditions Passignaro, 2012.

Articles dédiés à l'œuvre de Chloé Delaume

- BACHOLLE Michèle, « Elle s'appelle Chloé Delaume. Elle est un personnage de fiction endeuillé post-traumatique », in *Récits contemporains d'endeuillés après suicide*, 2019.
- _____, « Le comique, arme de subversion massive des Sorcières de la République des Lettres: Sophie Divry et Chloé Delaume », in *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.
- CONTI Flavia, « Métaphore et autofiction chez Chloé Delaume », in *Les avatars de la métaphore*, publi@rum, n°23, 2015.
- CORNELIO Dawn, « Les limites de la narration minée dans Certainement pas de Chloé Delaume », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n°4, 2009, p. 423-430.
- _____, « Elle se nomme Chloé Delaume : un parcours personnel et littéraire », in ANGELO Adrienne and FÜLÖP Erika, *Protean Selves: 1st Person Narrators in 21st Century French and Francophone Fiction*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- _____, *Absent presence: The Role of the Mother in the Work of Chloé Delaume*. Rocky Mountain Modern Languages Association, International conference, Santa Fe, New Mexico, 2015.

- _____, « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », in revue *Analyses*, vol. 11, 2016.
- _____, « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- _____, "Activism and Autofiction: Chloé Delaume's Response to the Patrick Le Lay Affair", in *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol.22.1, 2018, p. 15-22.
- _____, « Une mise à jour du féminisme de Chloé Delaume : des *Mouffettes d'Atropos* à *Mes bien chères sœurs* », in *French Cultural Studies*, Vol.31 Issue 4, 2020, p. 284-292.
- _____, « Des chaussures ensanglantées à un corpus éclaboussé : la présence de Marguerite Duras dans certaines œuvres de Chloé Delaume », in RODGERS Catherine (dir.), *Descendance durassienne et écritures contemporaines*, 2020, p. 91-110.
- _____, « Transgresser les limites du patriarcat : les clés de la révolution féministe d'après Chloé Delaume », in AVERIS Kate, KACKUTE Egle, MAO Catherine, *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*, 2020, p. 251-266.
- _____, « La curation de sa création : l'évolution en ligne de Chloé Delaume », in *20th and 21st Century French and Francophone Studies International Colloquium*, 2021, en ligne.
- _____, "Damned if she does, damned if she doesn't: la réception critique et populaire de quelques œuvres de Chloé Delaume", in *Women in French UK Conference*, 2021, en ligne.
- _____, « Se créer dans la curation : la place et les apports du site web de Chloé Delaume », in *Transmission, conservation et médiation des savoirs : la curation à l'œuvre*, *Crossways Journal*, n°4.1, 2021.
- _____ et DELAUME Chloé, « “Dream Operator” de Chloé Delaume. Le texte du monde des rêves, le monde rêvé du texte », in ABECASSIS Michaël, PEÑALVER VICEA Maribel (dir.), *Rêve d'écriture et écriture du rêve. Entre carcéralités et libertés langagières*, Paris, Éditions Garnier, 2021, p. 59-66.
- DECIMO Marc, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », in VAN WESEMAEL Sabine, CLEMENT Murielle-Lucie (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, Université d'Amsterdam, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 315-322.
- DENEAULT Marjolaine, « Voyage au cœur du labyrinthe textuel de J'habite dans la télévision : mémoire, musement et résistance dans l'écriture autofictionnelle de Chloé Delaume », in *Postures*, n°20, 2014, p. 127-137.
- GUILLET Anaïs, « Donner corps à la fiction : les performances littéraires de Chloé Delaume », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- GRANGERAY Emilie, « Le chant baroque de Chloé Delaume », in *Le Monde*, 25 octobre 2001, en ligne.
- _____, « Chloé Delaume, le conte défait », in *Le Monde*, 4 décembre 2003, en ligne.
- _____, « Les “je” de Chloé Delaume », in *Le Monde*, 4 novembre 2004, en ligne.

- _____, « L'Indochine perdue de Chloé Delaume », in *Le Monde*, 12 avril 2007, en ligne.
- _____, « Rideau de verre », in *Le Monde*, 23 août 2007, en ligne.
- _____, « *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume : réappropriation par le verbe », in *Le Monde*, 5 février 2009, en ligne.
- HUPPE Justine, « L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste ? », in *Nouvelles Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.
- JACOB Arnaud, « Chloé in Wonderland. Chloé Delaume – *Corpus Simsi* Project Work in progress », in *Fluctuat.net*, 2003.
- JONGY Béatrice, « Les Écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in MARCHAL Hugues et SIMON Anne (dir.), *Actes du colloque Projections : des organes hors du corps*, 2008.
- KENIG Ariel, « Corpus Simsi : le pari d'aujourd'hui », in *Zone Littéraire*, 2003.
- LAUFER Laurie, « Expériences de subjectivation et désobjectivation dans l'œuvre de Chloé Delaume », in *Murmures de l'art à la psychanalyse. Impressions analytiques*, Paris, Éditions Hermann, 2021.
- LEBLANC Virginie, « Chloé Delaume : un corpus pour exister », in *L'école de la cause freudienne*, n° 87, 2014.
- LECLAIR Bertrand, « L'Olympe, service après-vente », in *Le Monde*, 10 novembre 2016, en ligne.
- LETENDRE Daniel, « Mort et naissance de Chloé Delaume », in *Liberté*, 304, p. 48-49.
- MULAT Lucile, « En magie, demander c'est obtenir », in *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.
- PERON-DOUTE Eugénie, « L'espace-corps : pour un langage du Je. Essai autofictionnel sur l'œuvre de Chloé Delaume », Doina MIHAELA POPPA (dir.), *Les Cahiers Linguaték*, n°5-6, *Espace et Langage*, 2019.
- _____, « L'autofiction, médium artistique interdisciplinaire. Étude de Paul B. Preciado, Éric Chevillard et Chloé Delaume », Gaëtan DUPOIS, Hajar KHALOUI (dir.), *Voix contemporaines, revues de lettres, langues, arts, n°2, Littérature et création artistique contemporaine : nouvelles modalités de dialogues*, Université Jean Monnet Saint-Étienne, 2020.
- _____, « L'épistolaire dans l'œuvre de Chloé Delaume », Geneviève HAROCHE-BOUZINAC (dir.), *Épistolaire, Revue de L'A.I.R.E.*, n°47, *Le Geste épistolaire. Représentations croisées dans les pratiques quotidiennes, les arts et la littérature*, Paris, Éditions Honoré de Champion, 2021.
- _____, « L'organicité chez Chloé Delaume : penser le corps comme laboratoire », Lucia CAMINADA, Fernando GONÇALVES (dir.), *Politiques et récits du corps*, Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste Eudene, 2022.
- _____, « Sororité politique. Le renouvellement de la pensée féministe matérialiste chez Chloé Delaume », Ramona MIELUSEL (dir.), *Solid/taires. Féminismes et sororités dans les productions artistiques françaises et francophones*, Leiden/Boston, Brill Press, 2023.

- PIBAROT Annie, « La quête de l'origine et la sortie du cycle autofictionnel », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- PIVA Marika, « Cantieri tanatologici. Trauma vs scrittura nell'opera di Chloé Delaume », in *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, n°2, 2013, p. 349-360.
- _____, « Système binaire en fluctuation : la mise en fiction des sentiments chez Chloé Delaume », in MAJORANO Matteo (dir.), *La Giostra dei sentimenti*, Éditions Quodlibet, 2015.
- _____, « Formes kaléidoscopiques : l'hybridité chez Chloé Delaume », *Babel*, n° 33, 2016, p. 139-159.
- _____, « Introduzione : La lalangue di Chloé Delaume », dans *Chloé Delaume Narciso e i suoi spilli. Il lutto delle due sillabe*, a cura di Marika Piva, Bologna, I libri di Emil, 2016, p. 7-56.
- _____, « Donner à sa vie une forme inédite : morphologie du carrefour et du basculement chez Chloé Delaume », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- _____, « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », in *Fabula/Les colloques, Internet est un cheval de Troie*, 2017, en ligne.
- PONGE Myriam, « La mise en abyme de la médiation ou le cas de l'auteur personnage d'autofiction de Chloé Delaume », in *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 97-110.
- PROFIZI Alexandra, « Les Médiamorphoses de Chloé Delaume », in *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n°12, 2019.
- REGNIER Isabelle, « Pour Hors-Pistes, Chloé Delaume expérimente l'écriture collective », in *Le Monde*, 24 janvier 2014.
- RICARD Ripoll, « L'écriture-recherche de Chloé Delaume », in DEVESA Jean-Michel (dir.) *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Bordeaux, Éditions Presses universitaires, 2015.
- RIVA Silvia, « *Corpus Simsi* : simulazione, materialità corporea, testualità nel romanzo francese contemporaneo (Chloé Delaume e Michel Houellebecq), in VALLORANI Nicoletta et BERTACCO Simona (dir.), *Sul corpo : culture, politiche, estetiche*, Milan, Cisalpino Monduzzi, 2007.
- ROCHE Anne, « Chloé avec les vampires », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- SAUZON Virginie, « Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l'humour dans *Les Mouffettes* d'Atropos de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes », in *Recherches féministes*, vol. 25, n°2, 2012.
- THEROND Florence, « J'ai fait le deuil de moi, oui, le deuil de moi-même : la maladie de la mort dans *Eden matin midi et soir* », in *Komodo21*, 2017, en ligne.
- TROIN-GUIS Anysia, « Une narrativisation singulière du féminisme : lecture de quelques œuvres de Chloé Delaume », in *Postures*, n° 15, 2012, p. 83-95.
- VRAY Jean-Bernard, « Chloé Delaume : La chanson revenante », in *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, 2012.

Articles se référant à l'œuvre de Chloé Delaume

- BEAUDOUIN Valérie, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le web. Construction de la notoriété et du marché », in *Réseaux*, Paris, Éditions La Découverte, 2012/5, n° 175, p. 107 à 144.
- BERTHOU Benoît, « Auteur et éditeur : des relations à repenser », in *Les Métiers de l'Édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2012, p. 122 à 136.
- BLANCKEMAN Bruno, « En commencer avec Edouard Louis », in *Société de Littérature du Nord*, 2017/2, n° 70, p. 151-155.
- _____, « Pour une histoire littéraire à chaud », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013/3, vol. 113, p. 559 à 568.
- BRAUD Michel, LAVILLE Béatrice et LOUICHON Brigitte (dir.) : « Les enseignements de la fiction », *Modernités* n°23, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- BROUSSEAU Simon et GERVAIS Bertrand, « Du temps de cerveau disponible... Littérature et écran dans l'extrême contemporain », dans BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, p. 277-288.
- CLAISSE Frédéric et HUPPE Justine, « Once Upon a Time ou le contrôle de la narration », in Storyfic, *Une enquête sur les pouvoirs du récit dans la fiction littéraire contemporaine*, 2017.
- DUCAS Sylvie, « L'écrivain contemporain en réseau web 2.0 : retour du refoulé auctorial ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016/3, vol. 116, p. 641 à 652.
- LAUFER Laurie, « Une psychanalyse foucauldienne est-elle possible ? », in *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2015/2, n° 20, p. 233 à 246.
- LETENDRE Daniel, « La femme et le hublot. L'intériorité, le discours télévisuel et la machine romanesque dans *Univers, univers* de Régis Jauffret », dans *Société Roman 20-50*, 2010/1, n° 49, p. 135 à 146.
- MOREAU Mickaël, « A quoi sert la villa Médicis ? Dans les coulisses d'une institution à bout de souffle », in *Revue du Crieur*, Paris, Éditions La Découverte, n° 2, 2015, p. 22 à 37.
- PREISS Nathalie, « Informations et nouvelles », in *L'année balzacienne*, Presses Universitaires de France, 2014/1, n° 15, p. 495 à 506.
- REGNIER Thomas, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », in *Revue de littérature comparée*, 2008/1, n° 325, p. 33 à 36.
- RUFFEL David, « Une littérature contextuelle », in *Littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010/4, n° 160, p. 61 à 73.
- TISSERON Serge, « Chapitre II. Les suintements du Secret », in *Les secrets de famille*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2011, p. 25 à 42.

Thèses (consultées pour leurs analyses sur l'œuvre delaumienne exclusivement)

- ASSILA Maud, *Doubles et dédoublements en art contemporain*, sous la direction de MOLINIE Georges, Université Paris IV, 2005.
- BRIERE Émilie, *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, sous la direction de POPOVIC Pierre et de VIARD Dominique, Université de Lille III, 2011.
- CHOUANA Khaled, *Vers une redéfinition de la protest song ? Réflexions sur la chanson contestataire aux États-Unis : le cas de Bruce Springsteen et la reflective song*, sous la direction de CHASTAGNER Claude, Université de Montpellier III, 2018.
- MOURET Magalie, *L'Intime littéraire photographique*, sous la direction de MOLINIE Georges, Université Paris IV, 2012.
- PLAZA-MORALES Nathalia, *Les Enjeux du regard dans l'œuvre d'Ana Clavel : une écriture des corps du désir*, sous la direction de BALLESTEROS ROSAS Luisa et de NOGUEROL JIMENEZ Francisca, Université de Cergy-Pontoise, 2018.
- PROFIZI Alexandra, *Autofiction et réseaux sociaux : récits de soi chez Chloé Delaume et Tao Lin*, sous la direction de LAVOCAT Françoise, Université de Paris III, 2019.
- RUIZ Ugo, *Le Blog d'écrivain : la littérature à l'épreuve d'Internet*, sous la direction de MAINGUENEAU Dominique et de SÖRMAN Richard, Université Paris IV, 2015.

Mémoires

- DUMONT Isabelle, *Le Théâtre cruel de la répétition à l'œuvre dans Le Cri du sablier de Chloé Delaume. Suivi de Érosive Thana*, Université de Montréal, 2007.
- FILLION Valérie, *L'Autofiction expérimentale chez Chloé Delaume. Dans La nuit je suis Buffy Summers, Dans ma maison sous terre et Une Femme avec personne dedans*, Université du Québec à Montréal, 2015.
- GAUDREAU Michèle, *Violence et identité dans Les Mouffettes d'Atropos et Le Cri du sablier de Chloé Delaume*, Université du Québec à Montréal, 2010.
- LANDRY Karine, *Du globule au pixel : étude comparative entre L'Éve future d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam et Corpus Simsi de Chloé Delaume*, Concordia University, 2008.
- LEDUC Marie, *Manières de voir et d'être vue : l'impact des regards télévisuels dans Acide sulfurique d'Amélie Nothomb et Les Sorcières de la République de Chloé Delaume*, Université de Montréal, 2020.
- MARCOTTE-TAMBOT Sarah, *Triumvirat. Suivi de Êtres de papier, êtres de pixels*, Université de Laval, 2018.

- PULIDO Clélia, *Le Chant du mycélium. Suivi de Le monologue polyphonique dans la pièce Éden* *Matin Midi et Soir de Chloé Delaume*, Université de Montréal, 2019.
- RACICOT Isabelle, *La Stratégie autofictionnelle de Chloé Delaume*, Université de Sherbrooke, 2014.
- SALES Alyssa, *Dystopie et pouvoir des femmes. Étude comparée de Moralopolis de Catherine Marx et des Sorcières de la République de Chloé Delaume*, Université Catholique de Louvain (Belgique).
- THEROUX Alain, *La Sociétose. Suivi de L'illusion du média en direct dans Les Sorcières de la République de Chloé Delaume*, Université de Montréal, 2020.
- YOUNSI Dalia, *Le Jeu littéraire : appropriation et transformation discursive et textuelle dans Certainement pas de Chloé Delaume. Suivi de Jouer le je*, Université de Montréal, 2011.

Site internet

- CORNELIO Dawn : <https://chloedelaumecritique.com/>

Émissions radiophoniques

Arte Radio :

- GAITET Richard, émission radiophonique réalisée par Marcelet Charlie, « Chloé Delaume 1/3. L'écume des jours premiers », *Bookmakers*, diffusée le 21 octobre 2020, https://www.arteradio.com/son/61664831/chloe_delaume_1_3.
- _____, émission radiophonique réalisée par Marcelet Charlie, « Chloé Delaume 2/3. Où le sang nous entraîne », *Bookmakers*, diffusée le 21 octobre 2020, [/https://www.arteradio.com/son/61664843/chloe_delaume_2_3](https://www.arteradio.com/son/61664843/chloe_delaume_2_3).
- _____, émission radiophonique réalisée par Marcelet Charlie, « Chloé Delaume 3/3. Les Sorcières de la Stylistique », *Bookmakers*, diffusée le 21 octobre 2020, https://www.arteradio.com/son/61664855/chloe_delaume_3_3.

Conférences

- PERON-DOUTE Eugénie, organisatrice du colloque international *Chloé Delaume : une œuvre intermédiaire*, Université Sorbonne Nouvelle, INHA, Maison de la Poésie, Paris, 17-19 janvier 2024, https://www.fabula.org/actualites/documents/117920_e6d483d879566e2628090e38cb158fd2.pdf

Médiathèque delaumienne, références citées (sélection)

Ouvrages

- ARTAUD Antonin, *L'Arve et L'Aume*, Paris, Éditions L'Arbalète, 1989.
- _____, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2017.
- _____, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Éditions Gallimard, 2017.
- _____, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Londres, Éditions Macmillan and Co, 1869.
- _____, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Éditions Les Œuvres représentatives, 1930.
- _____, *La Chasse au Snark*, Paris, Éditions Segers, 1962.
- _____, *Les Aventures d'Alice sous terre*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2016.
- VIAN Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.

Films/séries

- ANDERSON Michael (réalisateur), *L'Âge de cristal*, Metro-Goldwyn-Mayer (société de production), 1976.
- CRONENBERG David, *eXistenZ*, Alliance Atlantis Communications (société de production), 1999.
- CURRIE Andrew (réalisateur), *Fido*, Metropolitan Filmexport (société de production), 2006.
- DANTE Joe (réalisateur), *Burying the Ex*, Voltage Pictures (société de production), 2014.
- FLEISCHER Richard (réalisateur), *Soleil vert*, Metro-Goldwyn-Mayer (société de production), 1973.
- JACKSON Peter (réalisateur), *Braindead*, WingNut Films (société de production), 1992.
- LEVY Patrick (réalisateur), *Gamer*, Gimage Développement (société de production), 2001.
- O'BANNON Dan (réalisateur), *Le Retour des morts-vivants*, Fox Film LTD (société de production), 1985.
- RODRIGUEZ Roberto (réalisateur), *Une nuit en enfer*, Miramax (société de production), 1996.
- SALVATORES Gabriele (réalisateur), *Nirvana*, Cinematografica (société de production), 1997.
- WHEDON Joss (réalisateur), *Buffy contre les vampires*, 20th Century Fox Television (société de production), 1997-2003.

Jeux vidéo

- Maxis & The Sims Studio (développeurs), *The Sims*, Electronic Arts (distributeur), 2000-2014.
- Blizzard Entertainment (développeur), Metzen Chris, Pardo Robert, Adham Ayman (réalisateur), *World of Warcraft*, Blizzard Entertainment (distributeur), 2004-2023.

Théorie

Théorie de la littérature

Théorie générale

- BARRAS Ambroise et EIGENMANN Éric (dir.), *Textes en performance*, Genève, Éditions Méris Presses, 2006.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Le Seuil, 1977.
- _____, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BAUDELAIRE Charles, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* », 1861.
- BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- _____, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- _____, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- _____, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- _____, *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- BAZIE Isaac, « Corps perçu et corps figuré », *revue Études françaises*, vol. 41, *Le corps dans les littératures francophones*, n°2, 2005, p. 9-24.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières : études sur le roman français contemporain*, Paris, Éditions Prétexte, 2002.
- BESSIERE Jérôme et PAYEN Emmanuèle, *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2015.
- BLANC Odile (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, 2008.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- CITTON Yves, *L'Avenir des humanités*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- DELORIEUX Franck, *Le Corps écrit*, Paris, Éditions Le Temps des cerises, 2016.
- DEVESA Jean-Michel, *Le Corps, la structure : Sémiotique et mise en scène*, Paris, Éditions Plaine Page, 2004.
- FINTZ Claude, *Le Poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais. Allaphbed, Tome 3*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- GEFEN Alexandre, *Inventer une vie : La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Éditions Les Impressions Nouvelles, 2015.

- _____, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2017.
- _____, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden, Éditions Brill, 2020.
- _____, *L'idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'interventions*, Paris, Éditions Corti, 2021.
- _____, DOUZOU Catherine, BREAN Simon (dir.), *La Littérature au présent*, in *Elfe XX-XXI*, n°3, 2013.
- HANNA Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2010.
- HATTE Jennifer, *La Langue secrète de Jean Cocteau. La « mythologie personnelle du poète et l'histoire cachée des « Enfants terribles »*, Oxford, Peter Lang Press, 2007.
- HIRSCHI Stéphane, LEGOY Corinne, LINARES Serge, SAEMMER Alexandra et VAILLANT Alain (dir.), *La Poésie délivrée*, Nanterre, Éditions Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- KAFKA Frantz, *Lettres à Milena*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.
- LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire : La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.
- LANGLET Irène et CONANT-OUAKED Chloé (dir.), *L'Essai médiatique*, Paris, Lisaa Éditeur, 2023.
- MARTENS David, WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *L'Écrivain, un objet culturel*, Dijon, Presses Universitaires, 2012.
- MOUGIN Pascal (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Éditions Les Presses du réel, 2017.
- MURZILLI Nancy, *Changer la vie par nos fictions ordinaires*, Paris, Éditions Premier parallèle, 2023.
- NACHTERGAEL Magali, *Poet Against the Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2020.
- OGAWA Midori, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.
- OLLIVIER Jean-Pierre, *Proust cardiologue*, Paris, Éditions Honoré de Champion, 2016.
- ORTEL Philippe (dir.), *Création, intermédialité, dispositif*, in *Fabula / Les colloques*, 2017, en ligne.
- PATOINE Pierre-Louis, *Corps/Texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Paris, Éditions ENS, 2015.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions Le Seuil, 1967.
- ROSENTHAL, Olivia et RUFFEL, Lionel (dir.), « *La Littérature exposée, les écritures contemporaines hors du livre* », *Littérature*, n° 160, Paris, Éditions Armand Colin, 2010.

- SOULIER, Catherine, THERENTY, Marie-Ève et YANOSHEVSKY, Galia, (dir.), actes de colloque, *Écrivains en performances*, en ligne.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *Le Fait divers et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 2019.
- _____, *Que fait la critique ?*, Paris, Éditions Klincksieck, 2008.
- _____, SCHNYDER Peter, LECROART Pascal, FIX Florence (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Éditions Orizons, 2015.
- _____, *Musique de scène, musique en scène*, Paris, Éditions Orizons, 2012.
- VIARD Dominique et JAMES Alison, *Littératures de terrain*, in *Fixxion*, n°18, 2019.
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies : l'enregistrement du réel en littérature*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014.

Sur l'autofiction et l'autobiographie

- ABDELMOUMEN Malika, *L'École des lectrices. Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*, Lyon, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 2011.
- BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Roger-Yves, *Autofiction(s). Colloque de Cerizy 2008*, Lyon, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004.
- _____, *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, thèse soutenue sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989.
- DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline, BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DEVESA Jean-Michel (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en France du XX^e et XXI^e siècle*, Bordeaux, Éditions Presses Universitaires de Bordeaux, Revue Eidolon, n°113, 2015.
- DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Éditions Garnier, 2013.
- ERNAUX Annie, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric Yves Jeannet*, Paris, Éditions Folio, 2011.
- FERREIRA-MEYERS Karen, « Amélie Nothomb : Une forme de vie (2010). L'autofiction épistolaire », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°9, 2012, p. 195-205.
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, 2011.

- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004.
- _____, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008.
- _____, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009.
- _____, *Poétiques du Je : Du roman autobiographiques à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- _____, « Autofiction vs autobiographie », dans *Tangence*, n°97, 2011, p. 11-24.
- GEFEN Alexandre, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », in *Otrante : art et littérature fantastique*, n°16, 2004, p. 7-24.
- _____, « Le récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction », in *L'écriture de l'histoire : Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
- _____, « De la biofiction à l'exofiction », in GELZ Andreas et WEHR Christian (dir.), *Biofictions ou la vie mise en scène. Perspectives intermédiaires et comparées dans la Romania*, Gunter Narr Verlag, Édition lendemains, n°49, 2022.
- _____, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », in BLANCKEMAN Bruno, DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline, *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 305-319, 2005.
- GENETTE Gérard : *Figures I*, Paris, Éditions Le Seuil, 1966.
- _____, *Figures II*, Paris, Éditions Le Seuil, 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Éditions Le Seuil, 1972.
- _____, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions Le Seuil, 1979.
- _____, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions Le Seuil, 1982.
- _____, *Métalepse*, Paris, Éditions Le Seuil, 2004.
- GENON Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Éditions Mon Petit Éditeur, 2013.
- GENON Arnaud, GRELL Isabelle, *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Lyon, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004.
- _____, *Parcours critique II (1959-1991), Serge Doubrovsky*, Grenoble, Éditions Ellug, 2006.
- _____ (dir.), *Pourquoi Doubrovsky*, Louannec, Éditions Le Bateau Ivre, 2018.
- GROSSMAN Évelyne, *Artaud, 'l'aliéné authentique'*, Paris, Éditions Farrao/Léo Scheer, 2003.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Le procès de l'autofiction », in *Études*, n°419, 2013, p. 221-230.
- LECARME Jacques, « Paysage de l'autofiction », in *Le Monde*, 24 janvier 1997.

- _____, « Origine et évolution de la notion d'autofiction », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, (dir.) DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline, BLANCKEMAN Bruno, Editions Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.
- _____ et LECARME-TABONE Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975.
- _____, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions Le Seuil, 1980.
- _____, *Moi aussi*, Paris, Éditions Le Seuil, 1986.
- _____, *Les Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- MOLKOU Elizabeth, « L'Identité en question : autofiction et judéité », *Dalhousie French Studies*, vol. 70, été 2005, p. 83-97.
- SAME Emmanuel, *Autofiction. Père et fils : S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013.
- SCHMITT Arnaud, *Je réel / Je Fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- SMART Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Paris, Éditions Boréal, 2014.
- VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset, 2005.
- _____, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009.

Thèses

- AUSINA Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve : itinéraire d'une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, soutenue sous la direction de Jean-Michel DEVESA, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2014.
- Bandura Gabriella, *Littérature et cognition. Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, soutenue sous la direction de Pierre BAYARD et Timea GYIMESI, Université Paris VIII et Université de Szeged, 2017.
- BAO Cheng, *La musique dans l'œuvre de Boris Vian*, soutenue sous la direction d'Alain SCHAFFNER, Université Sorbonne Nouvelle, 2019.
- BOGOYA GONZALEZ Camilio, *Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance*, soutenue sous la direction de Marc DAMBRE, Université Paris III, 2011.
- COLONNA Vincent, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, soutenue sous la direction de Gérard GENETTE, EHESS, 1989.

- CONANT Chloé, *La littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines : C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald*, soutenue sous la direction de Bertrand WESTPHAL, Université de Limoges, 2003.
- DEVEVEY Éléonore, *Terrains d'entente : anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XXe siècle*, soutenue sous la direction de Laurent DEMANZE et de Vincent DEBAENE, Université de Lyon, 2017.
- FEOLE Eva, *Mots incarnés et corps illisibles L'œuvre littéraire de Monique Wittig*, soutenue sous la codirection de Jean-Marie ROULIN et de Stefano GENETTI, Université Jean Monnet, 2017.
- GUILLET Anaïs, *Pour une littérature cyborg. L'hybridation médiatique du texte littéraire*, soutenue sous la codirection de Denis MELLIER et Bertrand GERVAIS, Université du Québec et Université de Poitiers, 2013.
- JOOWON Kim, *La pensée musicale de Marcel Proust*, soutenue sous la direction de Mireille NATUREL, Université Paris III, 2021.
- NACHTERGAEL Magalie, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, soutenue sous la direction d'Éric MARTY, Université Paris-Diderot, Paris VII, 2008.
- NICOLAS-PIERRE Delphine, *L'Œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman*, soutenue sous la direction de Michel MURAT, Université Paris-Sorbonne, 2013.
- OLIVIER Claire, *Images : voir, penser, rêver. Approche intermédiaire de l'œuvre (2000-2015) de Jean-Philippe Toussaint, écrivain, photographe, cinéaste, plasticien*, soutenue sous la direction de Jean-Michel DEVESA, Université de Limoges, 2018.
- RIGEADE Anne-Laure, *Étude sur la plasticité littéraire. Manifestations du corps dans le roman moderne : Virginia Woolf, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*, soutenue sous la direction de Tiphaine SAMOYAUULT, Université de Paris VIII, 2008.
- RUEL Laurence (Laurens Camille), *Danser le réel : à propos de La Petite Danseuse de quatorze ans, de Camille Laurens*, soutenue sous la codirection de Claude CONSTANT PEREZ et Philippe FOREST, Université Aix-en-Provence, 2022.
- SAUTY Violaine, *Écritures de terrain. (En)quêtes dans la littérature contemporaine non-fictionnelle*, soutenue sous la codirection de Marie-Éve THERENTY et Paul ARON, Université de Montpellier III, 2022.
- SELIER Hélène, *Littérature et jeux vidéo : représentations réciproques*, soutenue sous la direction d'Irène LANGLET, Université Paris-Est, 2019.
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies pratiques et réception des formes littéraires de l'enregistrement à l'époque contemporaine dans les littératures française, allemande et nord-américaine*, soutenue sous la direction de Tiphaine SAMOYAUULT, Université de Paris VIII, 2011.

Mémoires

- BOURQUE Dominique, *De l'intertextualité mythique dans Le Cors lesbien de Monique Wittig*, mémoire soutenu à l'Université d'Ottawa, 1994.
- MIDOUX Maxime, *Les maisons d'écrivains en Île-de-France : Patrimoine, Culture, Tourisme*, mémoire soutenu sous la direction de Jean-René Trochet, Université Paris Sorbonne, 2011.

Articles

- AKNIN Francine, « Les lettres à Milena : tissages “magiques” », in *Figures de la psychanalyse*, n° 16, 2007, p. 39-57.
- AMOSSY Ruth, « Introduction », *La Présentation de soi*, Presses Universitaires de France, 2010.
- ARON Paul et BROGNIEZ Laurence (dir.), « Bruxelles, une géographie littéraire », in *Textyles*, n°47, 2015.
- AUTHIER Marine, « Le cœur-organe : mécanique du vivant dans À la recherche du temps perdu », *Acta fabula*, vol. 18, n°8, 2017.
- BLANCKEMAN Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels : L'identité narrative et ses modèles », N° 17 de la revue *Elseneur : Se raconter, témoigner*, Presses Universitaire de Caen, 2001.
- _____, « Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains) » in *Fabula/Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?*, 2008.
- _____, « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°113, 2013.
- BAYARD Pierre, « Les personnages ont une vie privée », in *Fabula / Les colloques, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard*, 2017.
- _____ et MOINDROT Isabelle, « Éloge de la paranoïa en sciences humaines. Entretien avec Pierre Bayard », dans *Hybrid*, n°2, 2015.
- BERTRAND Jean-Pierre, « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », *CONTEXTES*, n°14, *Le portrait photographique d'écrivain*, 2014.
- BIKIALO Stéphane, « Imaginaire de la ponctuation dans l'écriture contemporaine. Une enquête », in *Linx*, n°75, 2017, p. 107-126.
- BISENIUS-PENIN, Carole, « Entre mémoire et culture : résidences d'auteurs et maisons d'écrivain », in *Recherches & Travaux*, n° 96, *L'ancrage à l'œuvre*, 2020.
- BONNET Gilles, « Le livre implémenté », in *Fabula/Les colloques, Internet est un cheval de Troie*, 2017.
- BORIES Anne-Sophie, « Merdeux, mètre, maternel chez Raymond Queneau », in *Littérature*, n°187, 2017, p. 19-34.

- BRAMI Joseph, « Origines de la musique en l'homme, selon Pascal Quignard », *Revue italienne d'études françaises*, n°2, 2012, en ligne.
- CHAUSSINAND Éva, « Empathie », communication au colloque international *Fabula un abécédaire. Vingt-cinq ans de théorie littéraire avec Fabula*, 2 et 3 juin 2023.
- CONCETTA LA ROCCA Maria, « Style musical et ontologie de la musique chez Pascal Quignard : le cas de Boutès », in *Musurgia*, vol. 23, 2016, p. 135-146.
- DENIS Françoise, « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », *Études littéraires*, vol. 31, n°1, p. 95-108, 1998.
- DONDERO Maria Giulia, « Les approches sémiotiques du portrait photographique », *CONTEXTES*, n°14, *Le portrait photographique d'écrivain*, 2014.
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », p. 87-97, in *L'Esprit créateur*, volume XX, n° 3, 1980.
- _____, « L'Initiative aux maux », in *Cahiers confrontations*, n°1, 1979.
- FRAISSE Luc, « L'autoréflexivité en pratique », in *Poétique*, n°166, 2011, p. 155-170.
- FRANÇOIS Sébastien, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », in *Réseaux*, n° 153, 2009, p. 157-189.
- FROULA Christine, « Out of the Chrysalis : Female Initiation and Femal Authority in Virginia Woolf's *The Voyage Out* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 5, n°1, 1986, p. 63-90.
- GALEY Célia, « Écriture de la performance, performance de l'écriture : intersémiotité et intermédialité de la poésie de Jackson Mac Low », *Fabula / Les colloques*, VINCENT-ARNAUD Nathalie, SOUNAC Frédéric (dir.), *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, 2016, en ligne.
- GEFEN Alexandre, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in Bouju Emmanuel, *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 75-84.
- _____, « La place controversée des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française » in *Revue électronique du CRH*, n°16, *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2016.
- _____, « Les écrivains peuvent-ils changer le monde ? », in LHERETE Héloïse, *Comment la littérature peut changer nos vies*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2022.
- _____, « Où en est la théorie littéraire ? », in *Literary Research/Recherche Littéraire*, n°38, 2023.
- _____, « La réparation au prisme des débats sur l'universel », in LAARMANN Mario, NDE FONGANG Clément, SEEMAN Carla, VORDEMAYER Laura, *Reparation, Restitution and the Politics of Memory / Réparation, restitution et les politiques de la mémoire*, De Gruyter Publisher, 2023, p. 217-224.
- _____ et REGNIER Quentin, « La fabrique de l'universel », entretien avec Flewine Sarr, in *Esprit*, 2021.

- GILLAIN Nathalie, « Déconstruire les représentations imaginaires du corps pour en approcher les rythmes organiques : *Ecuadore* (1929) d'Henri Michaux », dans *Études théâtrales*, n°66, 2017, p. 21-27.
- HUGLO Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner. La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, n°34, 2006, p. 127-137.
- JODELET Denise, « Le corps représenté et ses transformations », in JODELET Denise *Représentations sociales et mondes de vie*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2015, p. 177-190.
- JOLIVET Sophie, « Collectif, Medieval Clothing and Textiles », in *Cahiers de civilisation médiévale*, n°255, 2021, p. 273-275.
- KAUFFMANN Judith, « *L'Écume des jours* : un nénuphar et l'amour », *Littératures*, n°6, 1982, p. 83-94.
- KIEFFER Morgan, « "Littératures de terrain" : la fabrique d'une catégorie critique », in *Acta fabula*, vol. 21, n°2, 2020.
- LAURENS Camille, « Le pouls de la langue », in Jean-François Chiantaretto, Catherine Matha (dir.), *Écritures de soi, Écriture du corps*, Paris, Éditions Hermann, 2016, p. 23-36.
- LAVAUD Martine, « Envisager l'histoire littéraire. Pour une épistémologie du portrait photographique d'écrivain », *CONTEXTES*, n°14, *Le portrait photographique d'écrivain*, 2014.
- LENAIN Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », in Ralph Dekoninck et Myriam Wathée-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
- LORENCEAU Annette, « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. Résultat d'une enquête », in *Langue française*, 1980, n°40, p. 88-97.
- LORENT Fanny, « Portrait et imaginaire photographique », *CONTEXTES*, n°14, *Le portrait photographique d'écrivain*, 2014.
- MAINGUENEAU Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *La revue électronique du groupe ADARR*, n° 3, *Argumentation & analyse du discours*, 2009.
- MANCHEV Boyan, « Poésie et désorganisation. Pour un fantastique philosophique », in *Lignes*, n°38, 2012, p. 171-180.
- MEIZOZ Jérôme, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, n°14, *Le portrait photographique d'écrivain*, 2014.
- MET Philippe, « Introduction. De la "lettralité" : Fantastique de la lettre et lettre du fantastique », in *La lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Édition Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- MONZANI Stefano, « La fiction théorique de Pierre Bayard », in *Cahiers de psychologie clinique*, n°55, 2020, p. 39-65.

- NACHTERGAEL Magalie, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi » colloque de Jeunes Chercheurs de l'Université John Hopkins, Baltimore, États-Unis, 2008.
- _____, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » in Bricco Éliisa (dir.) *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Rome, Éditions Quodlibet, 2015.
- _____, « Le Devenir-image de la littérature : peut-on parler de “néo-littérature” ? », in MOUGIN Pascal (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Éditions Presses du Réel, 2017.
- _____, « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques », in *Place*, n°2, 2020.
- _____, « Art contemporain et littérature : post-conceptualisme, “documentalité” et greffes créatives », in *Critique d'art*, n°54, 2020, p. 22-33.
- _____, « Récits d'artistes, fictions plastiques et littératures de genre : un panorama de l'après-Calle », (écrit en 2014), in *Carnet Hypothèse : Les Contemporain.e.s* (mis en ligne en 2021).
- OBERHUBER Andrea, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n°103, *Polygraphies du corps dans le roman de femmes contemporain*, 2013.
- PARDO-JIMENEZ Pedro, « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse », in *Poétique*, n°170, 2012, p. 163-176.
- PAUTROT Jean-Louis, « La musique de Pascal Quignard », *revue Études françaises*, vol. 40, *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, n°2, 2004, p. 55-76.
- PERRAUDIN Pascale, « Essai sur la curation et ses singularités », in *Crossways Journal*, n°4.1, 2021.
- PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « Introduction », in *Magies de la répétition*, Lyon, Éditions ENS, 2021.
- _____, « De l'incarnation dans l'énonciation », in *Magies de la répétition*, Lyon, Éditions ENS, 2021.
- REIBEL Emmanuel, « Musique et littérature : plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines », in *Fabula-LHT*, n°8, KREMER Nathalie, *Le partage des disciplines*, 2011.
- REROLLE Raphaëlle, « Toute écriture de vérité déclenche les passions », *Le Monde*, 03/02/2011.
- RICARDOU Jean, « Aspects de la description créatrice », in *Médiations*, n° 3, 1961, p. 13-32, repris dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 91-111.
- RICHIR Alice, « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », in *Poétique*, n°172, 2012, p. 469-479.
- ROBIN Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », in *Études françaises*, n°33, 1997, p. 45-59.

- RUFFEL Lionel, (dir.), « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n°166, 2012/2.
- SAINT-JEAN Mathieu, « La représentation contemporaine du corps comme allégorie de la société », in *Lien social et Politiques*, n°59, 2008, p. 139-147.
- SALVAN Geneviève, « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », in *Langue française*, n°160, 2008, p. 73-87.
- SAMACHER Jean-Yves, « Corps et traduction dans les textes d'Antonin Artaud », in *Psychologie Clinique*, n° 32, 2001.
- SAPIRO Gisèle, conférence *Littérature et réflexivité : Camille Laurens en dialogue avec Gisèle Sapiro*, cycle des « Rendez-vous littéraires de l'École des Hautes Études en Sciences-sociales. Penser le monde, réfléchir l'écriture », Maison de la Poésie, Paris, 7 mai 2015.
- SERÇA Isabelle, « La ponctuation : petit tour d'horizon », in *L'Information Grammaticale*, n°102, 2004, p.11-17.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Commencer à la fin », *Revue de littérature comparée*, n° 325, 2008.
- TUDURACHI Adrian, « Durée courtes de vie dans la littérature. Note introductive », *RicCognizioni. Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, n°7, 2017.
- TURCOTTE Jeanne, « Ophélie ou la tristesse faite adolescente », *Québec français*, n°107, 1997, p. 78-80.
- VIART Dominique, « Terrains de la littérature », in *Elfe XX-XXI*, n°8, 2019.
- _____, « Littératures de terrain », communication lors du colloque *Fabula, un abécédaire. Vingt-cinq ans de théorie littéraire*, 2-3 juin 2023.
- WILLIAMS Anthony, « Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1991, p. 239-242.

Esthétique et histoire de l'art

Théorie générale

- ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.
- AFEISSA Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Paris, Éditions Dehors, 2018.
- ARDENNE Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- ASSELIN Olivier, *Un Cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2019.

- ATHANASSOPOULOS Vangelis (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2018.
- BARROT Emmanuel, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Éditions Vrin, 2009.
- BLANCO Odile (dir.), *Textes et textiles du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, 2008.
- BORT Françoise et DUPONT Valérie (dir.), *Texte, texture, textile. Variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Presses Universitaires, 2013.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Éditions Les presses du réel, 1998.
- BRENEZ Nicole et MARINONE Isabelle (dir.), *Cinéma libertaires. Au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- BRUNEAU Monik et VILLENEUVE André, *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- CUIR Raphaël, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Editions Hermann, 2016.
- _____, *Anatomiquement vôtre : art contemporain et connaissance de soi*, Paris, Editions Scala, 2018.
- CHAMBEFORT Françoise, « Quand la recherche création se frotte aux méthodes créatives de recherche », communication au colloque international *Les méthodes créatives de recherche : enjeux et pratiques*, en ligne, 2022.
- CHIRON Éliane et LELIEVRE Anaïs, *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- CITTON Yves (dir.), *Pensée en actes, vingt propositions pour la recherche-crédation*, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, 2018.
- CONTE Richard, « Recherche et création », *Filozofski vestnik*, XX, 1999, p. 303-315.
- COULOMBE Maxime, *Petite Philosophie du zombie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009.
- _____, *Le Geste emprunté*, Paris, Éditions du Félin, 2019.
- DAYRE Éric et GAUTHIER David (dir.), *L'Art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Paris, Éditions Hermann, 2020.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- DEBAENE Vincent (dir.), *Écritures tous terrains : anthropologues et écrivains*, in *Critique*, n°834, 2016.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- _____, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

- _____, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, volume 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- DONIN Nicolas et STIEGLER Bernard (dir.), *Révolutions industrielles de la musique, Cahiers de Médiologie*, n°18, Paris, Éditions Fayard, 2004.
- DUMAS Stéphane, *Les Peaux créatrices. Esthétiques de la sécrétion*, Paris, Éditions Klincksieck, 2014.
- GEFEN Alexandre, BERNARD Mathilde, TALON-HUGON Carole, *Arts et émotions*, Paris, Éditions Armand Colin, 2016.
- GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Éric (dir.), *La Recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.
- GOYETTE Gabriel et LESSART-HEBERT Michelle, *La Recherche-action : ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- HOUDART-MEROT Violaine, PETITJEAN AMarie (dir.), *La Recherche-création littéraire*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2022.
- KACEM Mehdi-Belhaj, *Existenz*, Paris, Éditions Tristram, 2007.
- LAHUERTA Claire, *Humeurs, l'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011.
- LEMENS Kateri, BERGERON Alice et DUFOUR MORIN Guillaume, *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-création*, Québec, Éditions Nota bene, 2019.
- MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles : l'art contemporain intime*, Paris, Éditions Scala, 2004.
- MARCHAL Hugues et SIMON Anne, *Voyages intérieurs. Actes de la journée d'études du 18 juin 2004*, publication électronique de la FRE 2332 « Écritures de la modernité », Université de Paris III, CNRS, 2010.
- _____, *Projections : des organes hors du corps (1^e partie et 2^e partie) : Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006*, publication électronique de l'UMR 7171 « Écriture de la modernité », Université Paris III, CNRS, Mac/Val, 2008.
- _____, *Le discours des organes. Actes de la journée d'études du 3 juin 2005*, publication électronique de l'UMR 7171 « Écriture de la modernité », Université Paris III, CNRS, 2006.
- MARVIN Carlson, *Performance : A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2004.
- MICHAUD Yves, *Humain, inhumain, trop humain. Réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'œuvre de Peter Sloterdijk*, Paris, Éditions Climats, 2006.
- _____, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Fayard, 2003.
- _____, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2014.
- MILLET Catherine, *Le Corps exposé*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2011.
- _____, *L'Art contemporain*, Paris, Éditions Flammarion, 1997.

- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008.
- OBADIA Lionel, *Idées reçues sur les zombies. Des origines traditionnelles à la pop culture*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2023.
- PAVIS Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, 1996.
- _____, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014.
- PAQUIN Louis-Claude, « Méthodologie de la recherche-crédation : écriture de mes notes de cours », Université du Québec à Montréal, en ligne, 2017.
- PARENT-ALTIER Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014.
- PEARL Lydie, *Corps, sexe et art : Dimension symbolique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.
- RAGEUL Anthony, « La méthode de recherche-crédation en Arts Plastiques : prescription, prospective et mise à l'épreuve de l'objet », *Belphégor*, n°19, 2021.
- RAYNAULD Isabelle, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Éditions Armand Colin, 2019.
- SANZ Jean-François (dir.), *Des Jeunes Gens Mōdernes : Post-Punk, Cold Wave et culture nōvo en France de 1978 à 1983*, Paris, Éditions Naïve, 2008.
- STEVANCE Sophie et LACASSE Serge, *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation en milieu universitaire*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2018.
- THORET Jean-Baptiste, *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, Paris, Éditions Ellipses, 2015.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et SURLAPIERRE Nicolas, *Edvard Munch, Francis Bacon, images du corps*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.
- SOURIAU Étienne, *Les Différents modes d'existence. Suivi de Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2009.
- VERNET Anne-Laure et NAESSENS Ophélie (dir.), *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, n°19, *Le rituel dans l'art*, 2022.
- ZILIO Marion, *Le Livre des larves*, Paris, Éditions PUF ; 2020.

Thèses

- BIRCHAL DE MOURA Daniella Gomes, *Le Corps en débordement. Le désir humoral comme subjectivité artistique d'un devenir-femme*, soutenue sous la direction de Jean DA SILVA, Université Paris I, 2016.
- BRUNEL DE MONTMEJEAN Thomas, *Esthétique et politique du cyborg. Le syndrome de l'alchimiste*, soutenue sous la direction de Bernard LAFARGUE, Université Bordeaux MONTAIGNE, 2018.

- CASCIO Davide, *Acéphale : la construction de l'œuvre, son squelette et son échafaudage*, soutenue sous la direction de Pierre ALFERI, Université PSL et École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2019.
- CHEVILLOT Anaïs, *Genre et création : construction d'identités genrées chez les femmes artistes*, soutenue sous la direction de Serge DUFOULON, Université Grenoble Alpes, 2017.
- CREISSELS Anne, *Le Travail du mythe dans l'art contemporain : la différence des sexes en question*, soutenue sous la direction d'Éric MICHAUD, EHESS, Paris, 2006.
- CRENN Julie, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, soutenue sous la direction de Bernard LAFARGUE, Université Bordeaux Montaigne, 2012.
- DAILLÈRE Julien, *Penser les processus de création et réception de l'œuvre scénique à travers la métaphore du système digestif*, soutenue sous la codirection de Catherine MAYAUX et Sorin CRISAN, Université de Cergy Pontois et des Arts de Târgu-Mures, 2018.
- GUERRA SERRES Laura, *Corps malade, corps créateur. Fragmenter, rassembler, réparer*, soutenue sous la direction d'Éliane CHIRON, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2018.
- LE COGUEC Éric, *Pour une compréhension de la conception architecturale : étude réflexive de la conception du projet M.N.12 et de ses références*, soutenue sous la direction de Pierre GOSSELIN, Université du Québec à Montréal, 2012.
- OLMEDO Élise, *Cartographie sensible. Tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation*, soutenue sous la direction de Jean-Marc BESSE, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2015.
- SALAMANDRA Lisa, *Le corps écorché, dépecé, recomposé*, soutenue sous la direction de Michel SICARD, Université Paris I, 2018.
- SAWITZKI Robinson Sergio, *La mise en scène de la mythologie personnelle du performer. Quelques repères pour la construction de la performance autobiographique*, soutenue sous la direction de Claude AMEY, Université Paris VIII, 2016.

Articles

- Anonyme [pôle médiation/diffusion du Frac Provence Alpes Côte d'Azur], « L'Autobiographie selon Sophie Calle. Une valise ludique pour accompagner la réflexion sur l'autobiographie », publication numérique sur le Frac Provence Alpes Côte d'Azur, 2011.
- ASSAËL Jacqueline, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », in *Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n° 6, 2002, p. 145-168.
- BELGHIT Imad, « Corps réel et virtuel à l'épreuve de l'intermédialité. Exemple des pièces de théâtre *180 degrés* et *N'enterrez pas trop vite Big Brother* de Driss Ksikes », *Trans-*, n°27, 2021.
- BERTON Juliette, « Sophie Calle, Douleur exquise : Le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, n°33, 2012, p. 13-23.

- BLANCHOT Maurice, « L'œuvre et l'espace de la mort », in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BOURLEZ Fabrice, « La sexualité par les objets vers un queer design », in *Figure de l'art*, n°25, *Philosophie du design*, 2013.
- BOUTET Danielle, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », in *Approches inductives*, n°5, 2018, p. 289-310.
- CAMART Cécile, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », in *Intermédialités/Intermediality*, n°7, p. 49-66.
- COLARD Jean-Max, « Quand la littérature fait exposition », in *Littérature*, n°160, 2010, p. 74 à 88.
- CONDELLO Guillaume (dir.), « Ce que l'art fait à la littérature », *Artpress2*, n° 26, 2012.
- COULOMBE Maxime, « La popularité des zombies », dans *Études*, n°417, 2012, p. 365-373.
- CREISSELS Anne, « Délivrer le corps des mots. Entretien avec Anne Creissels par David Agius », Morsillo Sandrine et Watteau Diane (dir.), *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.
- _____, « Espace physique : corps artistique, corps manifeste », dans DOCQUIERT Françoise et TASZYCKA Matylda (dir.), *Art : genre féminin*, Paris, Aware, 2021, p. 51-62.
- _____, « La voix off des images. À propos de la conférence-performance *Quand le corps délivre des images* », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, n°5, en ligne, 2020-2021.
- _____, « La délivrance des sibylles » (script de performance), dans ALAIN BONILLA Marie-Laure, BLANC Émilie, RENARD Johanna, ZABUNYAN Elvan (dir.), *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, Paris, Éditions iXe, 2020, p. 135-146.
- _____, « Corps ficelé et langue coupée : recette de Ma Gouvernante » (voix off de la conférence-performance éponyme), in *Diplômées. Revue de l'Association Française des Femmes diplômées des Universités*, n° 264-265, 2018, p. 204-213.
- _____, « Mythe/Métamorphose », dans RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2016.
- _____, « Que font les femmes dans le temple des muses ? », in *Repères, cahier de danse*, n°38-39, 2017.
- _____, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », in *Ligeia*, n°121-124, 2013.
- _____, « L'art et les mythes sont-ils sexués ? », in *Diversité*, n°165, 2011, p. 66-72.
- _____ et ZAPPERI Giovanna, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art », in *Histoire de l'art*, n°63, 2008, p. 155-162.
- DROSSART Francis, « *A dangerous method*, un film de D. Cronenberg », in *Topique*, n°131, 2015, p. 47-52.

- DUMONT Marie-Jeanne, « Starck. L’art de l’objet », in *Le Débat*, n°112, 2000, p. 148-150.
- FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l’ethnographie et de l’autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Éric, *La Recherche-création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2006, p. 97-110.
- GARNIER Marie-Dominique, « Corps calliens : suite deleuzienne (nom, corps, nomos) », *Tangeance*, n°103, p. 107-134, 2013.
- HALBERSTAM Judith (Jack), *Skin Shows : Gothic Horror and Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.
- HENRY Céline, « Le corps photographié se souvient », in Xavier Lambert (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2011.
- HOUDART-MEROT Violaine, « Ce que la “recherche-création” fait à l’écriture de la recherche en littérature », in *Publiforum*, n°36, 2021, p. 65-79.
- IZZO Charlotte, « Du triptyque, ou d’une forme entre tradition et modernité. Réflexion autour de la notion de “renaissance” du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911) », in GISPERT Marie, MENEUX Catherine, PERNOD Emmanuel et WAT Pierre (dir.), Actes de la Journée d’études *Actualité de la recherche en XIXe siècle*.
- JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, « Recherche-création : enjeux esth/éthiques », in Violaine HOUDART-MEROT et Anne-Marie PETITJEAN (dir.), *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Éditions Peter Lang, 2021.
- KARAPIDAKIS Louisa, « Le livre d’artiste contemporain », *Études Balkaniques*, n° 24, 2020, p. 347-367.
- KARSENTI Tiphaine, MENDELSON Sophie, « Sarah Kane, *4.48 Psychose*. Écrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n°5, 2004, p. 19-26.
- KHAN Stéphane, « L’image du corps dans l’œuvre de Cronenberg », in *Ligeia*, n°61-64, p. 16-21.
- KORF-SAUSSE Simone, « En se promenant au musée... », in *L’Esprit du temps*, n°47, 2007, p. 115-119.
- LAHUERTA Claire, « Les Nymphéas de Monet dans le cadre de l’exposition 1917 du centre Pompidou Metz : expérience d’une scénographie immersive », *Figures de l’Art. Revue d’études esthétiques*, n°26, *Arts immersifs. Dispositifs et expériences*, 2014, p. 273-280.
- _____, « La scénographie d’exposition : l’espace de l’art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l’art. Revue d’études esthétiques*, n° 18, *L’œuvre en scène, ou ce que l’art doit à la scénographie*, 2010.
- _____, « “Strange fruit (for David)” de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l’Humain », *Figures de l’Art. Revue d’études esthétiques*, n°7, *Artiste/Artisan*, 2003, p. 341-355.

- _____, « Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique* », *Questions de communication*, n°10, 2006.
- _____ et LACHAUD Jean-Marc, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », in *Actuel Marx*, n° 41, 2007, p. 84 à 98.
- LAU Kimberly J., « The Vampire, the Queer, and the Girl : Reflections on the Politics and Ethics of Immortality' Gendering », in *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, 2018.
- LANCRY Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN Pierre et LE COGUEC Éric (dir.), *La recherche-crétion. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006.
- MACARY-GARIPUY Pascale, « Dingueries de la jouissance : l'œuvre de David Cronenberg », in *Psychanalyse Yetu*, n°44, 2019, p. 5-15.
- MANDELBAUM Jacques, « L'Œuf dure, de Rémi Lange : trop brouillé, trop brouillon », *Le Monde*, 28 août 2019.
- MEAUX Danièle, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n°9, 2012, p. 79-90.
- MOSCOVITZ Jean-Jacques « Films : *eXistenZ*, Film de David Cronenberg (1999). *eXistenZ*, enjeu de tous les possibles », in *La clinique lacanienne*, n°19, 2011, p. 187-191.
- NACHTERGAEL Magali, « Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain », in *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, vol. 6, n°2, 2021.
- NAESSENS Ophélie, « Artistes visuelles et sorcellerie : de la magie comme instrument créatif de lutte politique », in *Dramatica*, n°1, *Images of Witchcraft : Theatre, Cinema, Visual and Performing Arts*, p. 153-172.
- OLMEDO Élise, « L'expérimentation comme méthode d'enquête. Cartographie sensible et terrains de recherche collaboratifs entre art et géographie », in *Mappemonde*, n°121, 2017.
- PAVIS Patrick, « La déconstruction de la mise en scène postmoderne », in *La mise en scène contemporaine*, Paris, Éditions Armand Colin, 2019, p. 164-183.
- PLUTA Isabelle, LOSCO-LENA Mireille, *Pour une topographie de la recherche-crétion*, in *Ligeia*, n°137-140, 2015, p. 39-46.
- ROUABHI Mohamed, « Mes morts-vivants », in *VACARME*, n°14, 2001, p. 78-79.
- SCHWEITZER Pauline, « Anne Creissels, se réappropriier le discours artistique », *Jeunes critiques d'art*, en ligne, 2019.
- SINIGAGLIA-AMADIO Sabrina et SINIGAGLIA Jérémy, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », in *Cahiers du genre*, n°59, 2015, p. 195-215.

- STEVANCE Sophie, « À la recherche de la recherche-création : la création d'une interdiscipline universitaire », in *Intersections : Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n 1, 2012, p. 3-9.
- TRINGALI William A., « Not Just Dead, But Gay ! Queerness and the Vampire », in *BSU Honors Program Theses and Projects*, Item 138, 2016.
- VALLET Yannick, « Chapitre 3. Cadres, cadrage et cam era », in *La grammaire du cinéma*, 2019, p. 57-94.
- VAN NYPELSEER Jacqueline, « La littérature de scénario », in *Cinémas*, vol.2, n 1, 1991, p. 93-119.
- VOEGEL Augustin, « Introduction », *Musique et désir chez André Gide*, Paris,  ditions Garnier, 2020, p. 11-57.
- VOUILLOUX Bernard, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Revue Textimage*, n 3, 2013.
- ZABUNYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », in *Cahiers du genre*, 2007/2, né 43, p. 171-186.

Performances-conférences

- BORGHI Rachele, *Bibliomancie*, performance, 30 min, Galerie 0.15, Metz, 12 décembre 2023.
- CREISSELS Anne, *Corps ficelé et langue coupée, recette de Ma Gouvernante*, conférence-performance, 30 min, Arthoth que de la ville de Strasbourg, 8 mars 2019.
- _____, *La soutenance : une performance universitaire*, conférence-performance, 20 min, Fondation d'entreprise Ricard, 19 novembre 2018.
- _____, *La délivrance des Sibylles*, conférence-performance, 5 min, Fondation d'entreprise Ricard, 28 juin 2018.
- _____, *Quand le corps délivre des images*, conférence-performance, 25 min, Maison européenne des sciences de l'homme et de la société, Lille, 30 mai 2016.
- _____, *La découpe des culottes, une performance théorique*, 20 min, conférence-performance, Fondation d'entreprise Ricard, 22 septembre 2014.
- _____, *La découpe des culottes, une performance théorique*, 45 min, conférence-performance, Studio May B, Paris, 29 avril 2014.
- _____, *De nature volatile*, conférence-performance, 15 min, conférence-performance, Musée de la Chasse et de la nature, 14 novembre 2013.
- _____, *Dessiner sa place*, performance, 8 min, Galerie Les 3 lacs, Villeneuve-d'Ascq, 8 mars 2012.
- _____, *Les forces de la nature*, performances filmées, 2011.

- _____, *Exercices féminins*, performances filmées, 2010.
- GOUISSET Raphaël, *Je ne suis pas là*, playformance, 20 min, 2023.
- MURZILLI Nancy et SANCHEZ Anne-Laure, *Les pouvoirs de la fiction*, 1 heure, Maison de la Poésie, Paris, 4 avril 2023.
- MURZILLI Nancy, BAYARD Pierre et CITTON Yves, *Les pouvoirs de la fiction #2*, 1 heure, Maison de la Poésie, Paris, 6 juin 2023.
- PITOUM (Brice DUBAT), *Dating of Isaac*, playformance, 30 min, 2023.

Médiagraphie

- TOMICIC Antéa, metteuse en scène, POURPOINT Maroussia, comédienne, adaptation du texte de DELAUME Chloé, *Éden, matin, midi et soir*, spectacle présenté dans le cadre du Festival *Les Créatives*, 17-21 novembre 2021, <https://vimeo.com/653396345>.
- CALLE Sophie, émission radiophonique réalisée par Jacobowicz David, « Sophie Calle, la tombeuse : l'artiste et la mort », *L'invité(e) des Matins*, France Culture, diffusée le 22 février 2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins/sophie-calle-la-tombeuse-l-artiste-et-la-mort-2809486>.

Mémoires

- NACHTERGAEL Magali, *Vérité et fiction chez Sophie Calle*, mémoire de master, soutenu en 2000.
- VANSSAY Alizée, *Le cabinet de curiosités dans l'art contemporain, un renouvellement poétique de la fiction*, mémoire de master d'histoire de l'art, soutenu sous la direction d'Alexander Streitberger, 2020.

Sciences Humaines, philosophie et théorie féministe

Théorie générale

- AHMED Sara, *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, 2006.
- ALLOUCHE Sylvie et LAUGIER Sandra (dir.), *Philosérie. Buffy : Tueuse de vampires*, Paris, Éditions Bragelonne, 2014.
- ANDRIEU Bernard, *Les Avatars du corps : Une hybridation somatechnique*, Montréal, Éditions Libet, 2011.
- _____ et BOETISH Gilles, *Dictionnaire du corps*, Paris, Éditions CNRS, 2008.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Éditions Dunod, 1995.
- ARTIERES Philippe, *Vie et mort de Paul Gény*, Paris, Éditions Le Seuil, 2013.
- _____ et KALIFA Dominique, *Vidal le tueur de femmes : une biographie sociale*, Paris, Éditions Perrin, 2001.
- AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Le Seuil, 1992.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942.
- _____, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- BARROS Manuela de, *Magie et technologie*, Paris, UV Éditions, 2017.
- BOURCIER Sam, *Queer Zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- BRAIDOTTI Rosi, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, 2019.
- BRENNAN Teresa, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, 2004.
- BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.
- _____, *Vie précaire. Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- _____, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.
- _____, *Le Récit de soi*, Paris, Éditions PUF, 2007.
- _____, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- _____, *Sois mon corps*, avec MALABOU Catherine, Paris, Éditions Bayard, 2010.
- _____, *Ce qui fait une vie*, Paris, Éditions Zone/La Découverte, 2010.
- _____, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

- CAILLET Aline, *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences-sociales*, Paris, Éditions Mimésis, 2019.
- CASTA Isabelle-Rachel (dir.), *Le Pardaillan*, n°8, *Buffy, toutes les fables de ta vie !*, Lille, Éditions La Taube Maudite, 2020.
- CEFAÏ Daniel, *L'Enquête de terrain*, Paris, Éditions La Découverte, 2003.
- CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2018.
- CHOLLET Mona, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zone, 2018.
- _____, *Chez soi. Une odysée de l'espace domestique*, Paris, Éditions La Découverte, 2016.
- COLIN Anna, (dir.), *L'Heure des sorcières*, Paris, Éditions B42, 2014.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Paris, Éditions Le Seuil, 2006.
- CUSSET François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2002.
- DAGONET François, *La Peau découverte*, Paris, Éditions Les Empêcheurs de tourner en rond, 1993.
- DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle, *Gestes spéculatifs*, Dijon, Éditions Les presses du réel, 2015.
- DEBORD Guy, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », in *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Arthème, 1997.
- _____, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- DESCARTES René, *Le Discours de la méthode*, Paris, Éditions Flammarion, 2000.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1968.
- _____, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- _____, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- _____, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- _____, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions Le Seuil, 2002.
- _____, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- _____, *Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- _____ et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe - Schizophrénie et capitalisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- _____, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- _____, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

- _____, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DENEYS-TUNNEY Anne, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 1992.
- DERRIDA Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- _____, *La dissémination*, Paris, Éditions Le Seuil, 1972.
- _____, *Glas*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- _____, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Éditions Galilée, 1984.
- _____, *Ulysse gramophone*, Paris, Éditions Galilée, 1987.
- _____, « Où commence et comment finit un corps enseignant » retranscrit au sein de l'ouvrage *Du droit à la philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1990.
- _____, *Donner le temps. La fausse monnaie*, Paris, Éditions Galilée, 1991.
- _____, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, 1992.
- _____, *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- _____, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- _____, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
- _____, *Échographies – de la télévision*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
- _____, *Feu la cendre*, Paris, Éditions des Femmes, 1999.
- _____, *Artaud le Moma*, Paris, Éditions Galilée, 2002.
- _____, *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Paris, Éditions Galilée, 2012.
- _____, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Éditions Galilée, 2012.
- _____, *La Vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, Paris, Éditions Le Seuil, 2019.
- DERRIDA Jean, *La Naissance du corps*, Paris, Éditions Galilée, 2010.
- DESPRET Vinciane, *Au Bonheur des morts*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
- DORLIN Elsa et RODRIGUEZ Eva (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2012.
- DUMAS Stéphane, *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Éditions Klincksieck, 2014.
- EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sage-femmes et infirmières. Une histoire des femmes soignantes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2014.
- ELSTER John, *Le Laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Minuit, 1986.
- ÉRIBON Didier, *Les Études gay et lesbiennes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998.
- FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris Éditions Gallimard, 1977.

- FEDERICI Sylvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Éditions Entremonde, 2014.
- FINTZ Claude (dir.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.
- FLECK Ludwig, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, Paris, Éditions Belles Lettres, réédition 2005.
- FONDRAS Jean-Claude, *Santé des philosophes, philosophes de la santé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2014.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- _____, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- _____, *Ceci n'est pas une pipe : Sur Magritte*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1973.
- _____, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- _____, *Histoire de la sexualité, vol. 1, La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- _____, *Histoire de la sexualité, vol. 2, L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- _____, *Histoire de la sexualité, vol. 3, Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- _____, *La Pensée du dehors*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986.
- _____, *Les Machines à guérir*, Paris, Éditions Mardaga, 1995.
- _____, *Les Anormaux (1974-1975)*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- _____, *Naissance de la biopolitique (1978-1979)*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.
- _____, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
- _____, *La Société punitive (1972-1973)*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- _____, *L'Origine de l'herméneutique de soi, conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*, Paris, Éditions Vrin, 2013.
- _____, *Discours et vérité précédé de la Parresia*, Paris, Éditions Vrin, 2016.
- _____, *Histoire de la sexualité, vol. 4, Les aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018.
- _____, *La Sexualité, Le Discours de la sexualité*, Paris, Éditions Le Seuil, 2018.
- _____, *Folie, langage, littérature*, Paris, Éditions Vrin, 2019.
- FRAISSE Geneviève, *La Fabrique du féminisme : textes et entretiens*, Paris, Éditions Le Passager clandestin, 2012.
- FREUD Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Éditions Payot, 2012.
- GOFFETTE Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Paris, Éditions Vrin, 2006.
- GRANJON Fabien, LELONG Benoît, METZGER Jean-Luc, *Inégalités numériques. Clivages sociaux et modes d'appropriation des TIC*, Paris, Éditions Hermès Science, 2009.

- GROSSBERG Lawrence, NELSON Cary et TREICHER Paula, *Cultural studies*, New York, Routledge Press, 1992.
- GROSSBERG Lawrence, *Bringing it all back home : essays on cultural studies*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1997.
- _____, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2010
- HALBERSTAM Judith, *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- HALBERSTAM Judith, ENG David Eng et MUÑOS José Esteban, *What's Queer about Queer Studies Now?*, Durham, Duke University Press, 2005.
- HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- HARAWAY Donna, *The Haraway reader*, Routledge, 2004.
- _____, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences - Fictions – Féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007.
- _____, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2009.
- _____, *Manifestes des espèces compagnes. Chien humains et autres partenaires*, Paris, Éditions Flammarion, 2018.
- _____, *Vivre avec le trouble*, Paris, Éditions des mondes à faire, 2020.
- HOCHSCHILD Arlie Russel, *Le Prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*, Paris, La Découverte, 2017.
- HOCQUET Thierry (dir.), *Adieu les monstres, vivent les mutants*, *Revue Critique*, n°709-710, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- HOOKS bell, *Sisters of the Yam: Black Women and Self-recovery*, South End Press, 1993.
- _____, *Sororité : Guérir des blessures psychiques infligées par la domination*, Paris, Éditions Payot, 2024.
- ILLOUZ Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, Paris, Éditions Le Seuil, 2006.
- _____ (dir.), *Les Marchandises émotionnelles*, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2019.
- IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- JAMESON Frederic, *Archéologie du futur : le désir nommé utopie*, vol.1, Paris, Éditions Max Milo, 2007.
- _____, *Archéologie du futur : penser avec la science-fiction*, vol.2, Paris, Éditions Max Milo, 2008.
- JOUËT Josiane, *Numérique, féminisme et société*, Paris, Éditions Presses des Mines, 2022.
- KEYSER-VERREAULT Amélie et MERCIER Élisabeth, *Esthétique et politiques du corps*, *Revue Recherches féministes*, vol. 34, n° 1, 2021.

- KORZYBSKI Alfred Abdank Skarbeck, *Une carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*, Paris, Éditions Éclat, 2007.
- KOSOFSKY SEDGWICK Éve, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia, Columbia University Press, 1985.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1967.
- LAPOUJADE David, *Puissances du temps. Versions de Bergson*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- _____, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.
- _____, *Les Existences moindres*, Paris, Editions de Minuit, 2017.
- LAURETIS Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, Éditions La Dispute, 2007.
- LE BRETON David, *Corps et société : essai de sociologie et anthropologie du corps*, Paris, Éditions Librairie des Méridiens, 1985.
- _____, *La Chair à vif, Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Éditions Métailié, 1993.
- _____, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 1999.
- _____, *Le Corps, son ombre et son double*, avec MECHIN Colette et BIANQUIS Isabelle, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.
- _____, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- _____, *La Peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Éditions Métailié, 2003.
- _____, *La peau. Enjeu de société*, avec ANDRIEU Bernard, BOËTSCH Gilles, POMAREDE Nadine, VIGARELLO Georges, Paris, Éditions CNRS, 2008.
- _____, *Corps abimés*, avec BUTNARU Denisa, Québec, Éditions Presses de l'Université Laval, 2013.
- _____, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2013.
- _____, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, 2015.
- Les associés d'EIM (dir.), *Les Dirigeants face au changement*, Paris, Éditions du Huitième jour, 2004.
- LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Éditions Livre de Poche, 1990.
- LORDE Audre, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007.
- LYOTARD Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- MARZANO Michela, *Penser le corps*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2002.
- _____, *Philosophie du corps*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2007.
- _____, *Dictionnaire du corps*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2007.

- MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Éditions Côté-femmes, 1991.
- _____, *L'Anatomie politique 2. Usage, dérégulation et résilience des femmes*, Paris, Éditions La Dispute, 2014.
- MATTELART Armand et NEVEU Éric, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936.
- MAYOR Adrienne, *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII^e siècle avant J.-C. – I^{er} siècle après J.-C.)*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- MIELUSEL Ramona (dir.), *Solid/taires. Féminismes et sororités dans les productions artistiques françaises et francophones*, Leiden/Boston, Brill Press, 2023.
- MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel, *Filmer la peau*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- MUNOZ José Esteban, *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009.
- NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992.
- _____, *Être singulier pluriel*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
- _____, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, Éditions William Blacke & Co., 1997.
- _____, *Technique du présent : essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Éditions Nouveau Musée/Institut, 1997.
- _____, *Les Muses*, Paris, Éditions Galilée, 2001.
- _____, *Noli me tangere*, Paris, Éditions Bayard, 2003.
- _____, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Montréal, Éditions Nota bene, 2004.
- _____, *Nus sommes. La peau des images*, avec FERRARI Federico, Paris, Éditions Klincksieck, 2006.
- _____, *Demande : littérature et philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 2015.
- _____, *La Peau fragile du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2020.
- NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*, Rennes, Éditions du commun, 2018.
- _____, *Faire recherche en voisinant*, Puéchabon, Éditions Ours, 2021.
- NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- _____, *Le Gai savoir*, Paris, Éditions Flammarion, 2007.
- _____, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
- _____, *La Volonté de puissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

- _____, *Humain trop humain*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1995.
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- NOUDELMANN François, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.
- PATEMAN Carole, *Le Contrat sexuel*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- PLANA Murielle, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, 2018.
- _____, *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2018.
- _____, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, 2015.
- PLATON, *La République*, Paris, Éditions Flammarion, 2002.
- PRECIADO Paul B., *Manifeste Contra sexuel*, Paris, Éditions Balland, 2000.
- _____, *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008.
- _____, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset, 2020.
- _____, *Dysphoria mundi*, Paris, Éditions Grasset, 2022.
- QUERE Lucile, *Un corps à nous. Lutttes féministes pour la réappropriation du corps*, Paris, Éditions Les Presses du Sciences Po, 2023.
- RENATE Lorenz, *Art queer : Une théorie freak*, Paris, Éditions B42, 2018.
- ROQUES Sylvie, *Dans la peau d'un acteur*, Paris, Éditions Armand Colin, 2015.
- ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid (1853)*, Belval, Éditions Circé, 2004.
- SERANO Julia, *Manifeste d'une femme trans*, Magnat-l'étrange, Éditions Tahin Party, 2014.
- SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- SERRES Michel, *Le Mal propre : polluer pour s'approprier ?*, Paris, Éditions Le Pommier, 2008.
- SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris Éditions Christian Bourgeois, 1979.
- _____, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1979.
- _____, *Devant la douleur des autres*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 2003.
- _____, *Garder le sens mais altérer la forme*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 2008.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- STARHAWCK, *Rêver l'obscur. Femmes, Magie et Politique*, Paris, Éditions Cambourakis, 2015.
- THIELLEMENT Pacôme, *L'Homme électrique. Nerval et la vie*, Paris, Éditions MF, 2008.
- _____, *Sycamore sickamour*, Paris, Éditions PUF, 2018.

- TIQQUN, *Organe conscient du Parti Imaginaire, Exercices de Métaphysique Critique (Tiqqun 1)*, autoédition, 1999.
- _____, *Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire, Zone d'Opacité Offensive (Tiqqun 2)*, Paris, Éditions Les Belles-Lettres, 2001.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et DZIUB Nikol (dir.), *Féminisme, comparaison et création*, Paris, Éditions Orizons, 2021.
- VERGEZ-SEIJA Sarah, *La Peau. Un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, n°240, 2005.
- VIGARELLO Georges, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1978.
- _____, *Le Propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions Le Seuil, 1987.
- _____, *La Silhouette, du XVIII^e siècle à nos jours : naissance d'un défi*, Paris, Éditions Le Seuil, 2012.
- _____, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014.
- WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1993.
- WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- _____, *Le Chantier littéraire*, Lyon, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- _____, *La Pensée straight*, Paris Éditions Amsterdam, 2018.
- WOOLF Virginia, *De la maladie*, Paris, Éditions Rivages, 2007.

Thèses

- BRUNEL François-Marie, *Psychanalyse, homosexualités et théories queer*, soutenue sous la direction de Fabian FAJNWAKS et Gérard MILLER, Université de Paris 8, 2018.
- DERAÏNE Lucien, « *Qu'il naisse l'observateur* » : *pensée et figures de l'observation, 1750-1850*, soutenue sous la direction de Jean-Marie ROULIN, Université de Lyon, 2020.
- GERARDIN-LAVERGE Mona, *Le langage est un lieu de lutte. La performativité du langage ordinaire dans la construction du genre et les luttes féministes*, soutenue sous la direction de Laugier SANDRA, Université Paris I, 2018.
- GRINO Claire, *Corps, genre et nouvelles technologies biomédicales : reconfigurations antinaturalistes au sein des théories féministes*, soutenue sous la codirection de Catherine LARRERE et Marie-Hélène PARIZEAU, Universités Paris 1 Panthéon–Sorbonne et Laval, 2015.
- KOLLY Bérengère, *La Sororité, une société sans société : modalités d'un être-politique*, soutenue sous la direction de Geneviève FRAISSE, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012.
- THOISY Éric de, *La Maison du cyborg : apprendre, transmettre, habiter un monde numérique*, soutenue sous la codirection de Véronique FABBRI et Milad DOUEIHI, Université Paris VIII, 2019.

Articles

- AHMED Sara, « Affective Economies », in *Social Text*, vol. 22, n°2, 2004, p. 117-139.
- AKSEHIR UYGUR Mahinur, « Queer Vampires and the Ideology of Gothic », in *Journal of Yasar University*, n° 8, 2013, p. 47-59.
- ALDANA REYES Xavier, “Dracula Queered”, in Roger LUCKHURST (dir.) *The Cambridge Companion to Dracula*, Cambridge University Press, 2017, p.125-160.
- ALLARD-POESI Florence et PERRET Véronique, « La recherche-action. Conduire un projet de recherche, une perspective qualitative », *EMS*, 20003, p. 85-132.
- ANDRIEU Bernard, « Entretien avec Georges Vigarello », *Corps*, n°1, *Écrire le corps*, Paris, Éditions Dilecta, 2006, p. 5-10.
- _____, « Entretien avec Marie-Hélène Boucier », *Corps*, n°4, *Le Corps mangeant*, Paris, Éditions Dilecta, 2008, p. 5-11.
- _____, « Entretien avec François Dagonet », *Corps*, n°5, *Le Corps de la contagion*, Paris, Éditions Dilecta, 2008, p. 5-9.
- _____, « Entretien avec Jean-Luc Nancy », *Corps*, n°9, *Corps et sciences-sociales – Corps de cinéma*, Paris, C.N.R.S. Éditions, n°9, 2011, p. 49-55.
- ARONS Wendy, « Queer Ecology / Contemporary Plays », *Theatre Journal*, vol. 64, n°4, *Queer Research in Performance*, 2012, p. 565-582.
- ASSOUN Paul-Laurent, « Le réel et ses fonctions », in *Lacan*, Paris, Éditions P.U.F., p. 55-60, 2009.
- BARBIER René, *La Recherche-action dans l'institution éducative*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1991.
- _____, *La Recherche-action*, Paris, Éditions Économica, 1996.
- BAZIN Hugues (dir.), « Recherche-action et écriture réflexive : la pratique innovante des espaces comme levier de transformation sociale », in *Cahiers de l'action*, n° 51-52, 2018.
- BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinemadoc*, 2014, en ligne.
- BEZY Olivier, « Quelques commentaires à propos de la célèbre formule de René Leriche : *La santé c'est la vie dans le silence des organes* », in *La revue lacanienne*, 2009, n°3, p. 47 à 50.
- BONNEAU Chantal, « Du réel contigeant », in *UFORCA. Pour l'Université Populaire Jacques Lacan*, 2016.
- BORGHI Rachele, « L'Espace-corps comme laboratoire : le pornoactivisme, ou the body strikes back »,
https://www.academia.edu/39215043/Lespacecorps_comme_laboratoire_le_pornoactivisme_ou_the_body_strikes_back.
- BRAIDOTTI Rosi, « Le luxe de pouvoir autopersonnaliser sa mort », in *Sociétés*, n°106, 2009/4.

- BOURLEZ Fabrice, « Corps contemporains : vers des pulsions “post-humaines” ? », in *Champ Psy*, n°64, 2013, p. 9-24.
- CASTA Isabelle-Rachel, « “Are you ready to finish this, bitch ?” Les tueuses épiques et l’échec, dans Buffy chasseuse de vampires », in *Revista Épicas*, n°3, 2018.
- CERVILLE Maxime, DUROUX Françoise, GAINARD Lise, « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis. *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg* », in *Mouvements*, n°57, 2009, p. 138-154.
- CHAPERON Sylvie, « Antoinette Fouque (1936-2014). Une féminologue », in *Hermès, La Revue*, n° 70, 2014, p. 207-209.
- CHARTIER Roger, « Présentation : Le corps redressé de Georges Vigarello », in *Le Débat*, n°2, 1980, p. 142-160.
- CLERVAL Anne et DELPHY Christine, « Le féminisme matérialiste, une analyse du patriarcat comme système de domination autonome », in *Espace et rapports de domination*, Rennes Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 217-229.
- CONSTANTOPOULOS Michel, « Le souci de soi de Michel Foucault ou comment faire de sa vie une œuvre », *Che vuoi*, n°19, 2003, p. 203-217.
- CRAFT Christopher, « Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula* », in *Representations*, n°8, University of California Press, 1984, p. 107-133.
- CUPA Dominique, « Une topologie de la sensualité : *Le Moi-peau* », in *Revue française de psychosomatique*, n°29, 2006, p. 83-100.
- DELEUZE Gilles, « Les sociétés de contrôle », in *ÉcoRev’*, n°46, 2018, p. 5-12.
- DERIAN Maxime, « Lunettes hyperconnectées et altérité », in *Hermès, La Revue*, n°68, 2014, p. 127-132.
- DUBE Gabrielle, « L’autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », in *Présences. Revue transdisciplinaire d’étude des pratiques psychosociales*, vol. 9, 2016.
- DUPAGNE Dominique, « L’humain : une composante efficace et économique du soin », in Clair GEORGES-TARRAGANO (dir.), *Soigner (l’)humain. Manifeste pour un juste soin au juste coût*, Paris, Presses de l’EHESP, 2015.
- DUPORTAIL Guy-Félix, « Autopsie du corps sans organes », in *Essaim*, n°26, 2011, p. 91-113.
- FLAMME Kévin, « Approche méthodologique de l’enquête auto-ethnographique dans l’étude des organisations », in *¿Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, 2021.
- FROIDEVEAUX-METTERIE Camille, « Le féminisme et le corps des femmes », in *Pouvoirs*, n° 173, 2020, p. 63-73.
- FUSSINGER Catherine, REY Séverine et VUILLE Marilène, « S’appropriier son corps et sa santé. Entretien avec Rina Nissim », in *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n°2, 2006, p. 98-116.

- GAINARD Lise, « Be happy ! », in *Multitudes*, n°52, 2013, p. 186-191.
- GANDY Matthew, « Queer ecology : nature, sexuality, and heterotopic alliances », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 30, 2012, p. 727-747.
- GARDEY Delphine, « Donna Haraway : Poétique et politique du vivant », in DUSSUET Annie, FLAHAULT Érika, LOISEAU Dominique (dir.), *Cahiers du genre*, n°55, *Associations féministes. Reproduction ou subversion de genre ?*, 2013/2, p. 171-194.
- GEORGES Fanny, « Avatars et identité », *Hermès, La Revue*, n°62, *Les jeux vidéo. Quand jouer c'est communiquer*, Paris, Éditions CNRS, 2012, p. 33-40.
- GIBSON Prudence et GAGLIANO Monica, « The Feminist Plant : Changing Relations with the Water Lily », *Ethics and the Environment*, vol. 22, n°2, 2017, p. 125-147.
- GORI Roland, « La technique : un facteur de prolétarisation du soin ? », in *Soigner (l')humain*, 2015, p. 181-194.
- GRAU Donatien, « Lecture et couture », in *Commentaire*, n°166, 2019, p. 387-394.
- HALL Stuart, "Signification, représentation, idéologie : Althusser et les débats poststructuralistes", in *Raisons Politiques. Études de pensée politique*, no. 48, 4/2012.
- HESS Rémi, *La Sociologie d'intervention*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- JACOBS Susie, "Gender, Land and Sexuality: Exploring Connections", *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 27, n°2, 2014, p. 173-190.
- JACQUEMART Alban et MASLET Camille, « Mixités et non-mixités dans les mouvements féministes des années 1968 en France », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2017/2, n° 46, p. 221-247.
- JULLIARD Virginie, QUEMENER Nelly, « Garder les morts vivants. Dispositifs, pratiques, hommages », in *Réseaux*, n°210, 2018, p. 9-20.
- KINSEY Cadence, « Matrices of Embodiment : Rethinking Binary and the Politics of Digital Representation », in *Signs*, vol. 39, n°4, 2014, p. 897-925.
- LAMY Jérôme, « La Fabrique politique du corps : historiographie sélective des héritages foucauldien », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°118, 2012.
- LAURETIS Teresa de, « Devenir inorganique », in *Actuel Marx*, n°45, 2009, p. 97-118.
- LUMIERE Émilie, « Jürgen Ernst Müller et le concept d'intermédialité », *Carnet Hypothèses Cinémadoc*, 2015.
- LEWIN KURT, *Resolving social conflicts and field theory in social science*, American Psychological Association, 1946.
- LOURAU René et LAPASSADE Georges, *Clés pour la sociologie*, Paris, Éditions Saghe, 1971.
- _____, *Interventions socianalytiques*, Paris, Éditions Anthropos, 1996.
- LÖWY Michael, « L'irréalisme critique », *Actuel Marx*, n°45, 2009, p. 52-65.

- MARCUSE Herbet, « Quelques implications sociales de la technologie moderne », in *Tumultes*, n°17-18, 2001, p. 11-43.
- MATTELARD Armand et NEVEU Erik, « Introduction », in *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.
- MICHAUD Ginette, « *I.Voiles* : une secret en transparence », in *Battements du secret littéraire*, 2010, p.39-145.
- MENDEL Gérard, *L'acte est une aventure. Du sujet métaphysique au sujet de l'acte pouvoir*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.
- MOLINIER Pascale et LAUGIER Sandra, « Capitalismes émotionnels », in *Multitudes*, n°52, 2013, p. 159-162.
- MORTON Timothy, « Guest Column : Queer Ecology », *Modern Languages Association*, vol. 125, n°2, 2010, p. 273-282.
- MOUSSAOUI Abderramane, « Observer en anthropologie : immersion et distance », in *Contraste*, n° 36, 2012.
- MOZERE Liane, « Le “souci de soi” chez Foucault et le souci dans une éthique politique du care », *Le Portique*, n°13-14, 2004.
- MÜLLER Jürgen Ernst, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.
- _____, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, n°10, 2000, p. 105-134.
- PACLT Jiří, « Porposal to Amend the Gender of Nuphar, nom. Cons. (Nymphaeaceae) to Neuter », *Taxon*, vol. 47, n°1, 1998, p. 167-169.
- POTOT Olga, « Nous sommes tou·te·s du lichen », in *Chimères*, n°82, 2014, p. 137-144.
- POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Les corps de Michel Foucault », in *Cahiers philosophiques*, n°130, 2012, p. 72-94.
- PRECIADO Paul B., « Multitudes Queer, Notes pour une politique des anormaux », *Multitudes*, n°12, 2003.
- _____, « Savoirs_Vampires@War », *Multitudes*, n°20, 2005.
- _____, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, n°74, 2010.
- _____, « Fluides bouillants », in *Vacarme*, n°63, 2013.
- THIELLEMENT Pacôme, conférence « Buffy Anne et ses sœurs », Cinémathèque, Paris, 19 décembre 2019.
- RIBEIRO Kira, communication « Paul B. Preciado et Guillaume Dustan : deuil, amour et politiques queer », lors du colloque international *Mutantes/Vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et de Paul B. Preciado*, Université de Paris 8, 2016.

- RIPA Yannick, « L'Histoire du corps, un puzzle inachevé », in *Revue historique*, n°644, 2007, p. 887-898.
- STREETER Michael, *Sorcières, une histoire secrète*, Paris, Éditions Le lotus et l'éléphant, 2022.
- TESTARD Alain, « Les Amazones, entre mythe et réalité », in *L'Homme*, n° 163, 2002, p. 185-193.
- TOURAINE Alain, *Sociologie de l'action. Essai sur la société industrielle*, Paris, Éditions Aubin, 1965.
- VERLEY Xavier, « Whitehead et la subjectivité », in *Les Études philosophiques*, n° 63, 2002.
- VIGARELLO Georges, « Histoire et modèles du corps », *Hypothèses*, n°6, 2003, p. 79-85.
- _____ et ROQUES Sylvie, « La Fascination de la peau », *Communication 92*, n°1, 2013.
- ZABBAN Vinciane, « Retour sur les *Game Studies*. Comprendre et dépasser les approches formelles et culturelles du jeu vidéo », *Réseaux*, n°173-174, p. 137-176.

Récits littéraires et livres d'artistes

- ATWOOD Margaret, *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland&Stewart, 1985.
- AUBENAS Florence, « J'ai sonné chez la femme de l'assassin », in *Le Monde*, 14 juin 2013.
- BECKER Emma, *La Maison*, Paris, Éditions Flammarion, 2019.
- BILLETDOUX Raphaële, *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, Paris, Éditions Grasset, 1985.
- BUTLER Octavia, *Survivor*, Paris, Éditions OPTA, 1980.
- CALLE Sophie, *L'Hôtel*, Paris, Éditions L'Étoile, 1984.
- _____, *À suivre*, Paris, Éditions Musée d'Art Moderne, 2000.
- _____, *Les Fantômes*, Arles, Éditions Actes Sud, 2000.
- _____, *L'Absence*, Arles, Éditions Actes Sud, 2000.
- _____, *Doubles-jeux*, Arles, Éditions Actes Sud, 2002.
- _____, *Douleurs exquis*, Arles, Éditions Actes Sud, 2003.
- _____, *Prenez soin de vous*, Arles, Éditions Actes Sud, 2007.
- _____, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2012.
- _____, *Fantômes et disparitions*, Arles, Éditions Actes Sud, 2013.
- _____, *Que faites-vous de vos morts ?* Arles, Éditions Actes Sud, 2019.
- CARRERE Emmanuel, *L'adversaire*, Paris, Éditions P.O.L, 2000.
- CHAUVIER Éric, *Anthropologie*, Paris, Éditions Allia, 2006.
- DECONNICK Kelly Sue, *Bitch Planet*, Image Comics, 2014.
- DELABROY-ALLARD Pauline, *Ça raconte Sarah*, Paris, Éditions de Minuit, 2020.

- DELAY Florence, *Catalina. Enquête*, Paris, Éditions Le Seuil, 1994
- DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Éditions Actes Sud, 2019.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- _____, *Parcours critique*, Paris, Éditions Galilée, 1980.
- _____, *La Vie l'instant*, Paris, Éditions Balland, 1984.
- DUFOUR Catherine, *Le Goût de l'immortalité*, Paris, Éditions Mnémos, 2005.
- DURAS Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- ERNAUX Annie, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014.
- EAUBONNE François d', *Les Bergères de l'Apocalypse*, Paris, Éditions des Femmes, 2022 (1978).
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Michel Lévy, 1857.
- GUYOTAT Pierre, *Éden éden éden*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- HOBBS Robin, *Alien Earth*, Bantam Spectra, 1992.
- HOUDART Célia, *Villa Crimée*, Paris, Éditions P.O.L., 2018.
- KANE Sarah, *Manque*, Paris, Éditions L'Arche, 2002.
- LAFON Lola, *Quand tu écouteras cette chanson*, Paris, Éditions Stock, 2022.
- LARUE İan, *La Vestale du calix*, Paris, Éditions l'Atalante, 2011.
- MASPERO François et FRANTZ Anaïk, *Les Passagers du Roissy-Express*, Paris, Éditions Le Seuil, 1990.
- MCCAFFREY Anne, *La Transe du Crystal*, Paris, Éditions Pocket, 2014 (1982).
- MESSENGER Annette, *Les Pensionnaires*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.
- MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- _____, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1982.
- _____, *Ellis Island*, Paris, Éditions P.O.L., 1995.
- PIZAN Christine de, *La Cité des Dames*, Paris, Éditions Le livre de Poche, 2021.
- ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- ROLIN Jean, *Campagnes*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- _____, *Zones*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- ROSENTHAL Olivia, *Architectures de mémoires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- RUSS Joanna, *The Female Man*, Bantam Books, 1975.
- SAGAN Françoise, *Aimez-vous Brahms*, Paris, Éditions Julliard, 1959.
- SALVAYRE Lydie, *Rêver debout*, Paris, Éditions Le Seuil, 2021.
- SCHUHL Jean-Jacques, *Entrée des fantômes*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.
- SOLLERS Philippe, *Paradis*, Paris, Éditions Le Seuil, 1981.

- TESSON Sylvain, *Sur les chemins noirs*, Paris, Éditions Gallimard, 2016.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'instant précis où Monet entre dans l'atelier*, Paris, Éditions de Minuit, 2022.
- YVERT Fabienne, *Petite Cuisine interne*, Marseille, Éditions des Petits Livres, 1997.

Conférences filmées/Vidéos/Films

- CLAY-MENDOZA Victoria (réalisatrice), *Sophie Calle. Sans titre*, Folamour (société de production), 2012.
- CRONENBERG David (réalisateur), *Dead Ringers*, Morgan Creek Productions (société de production), 1988.
- _____, *Crimes of the Future*, Argonauts (société de production), 2022.
- _____, *Spider*, Odeon Films (société de production), 2002.
- GAUTHIER David, Webinaire sur *L'Art de chercher : l'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Université de Lyon, 1^{er} décembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=eAbxSXjo11s&t=1s>.
- JODOROWSKY Alejandro (réalisateur), *Psychomagie, un art pour guérir*, Nour films (société de production), 2019.
- SNYDER Zack (réalisateur), *Sucker Punch*, Legendary Pictures (société de production), 2011.
- ZULAWSKI Andrzej (réalisateur), *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, Sara Films (société de production), 1989.

Index des noms

A

Abdallah, Georges Ibrahim44, 500, 525,
537
Abramovic, Marina55, 528, 535
Adreon, Franklin404
Adrien, Yves.....442
Afeissa, Hicham-Stéphane338
Agamben, Giorgio543
Agrapart, Michèle.....531
Ahmed, Sara62, 396
Akerman, Chantal.....377
Aknin, Francine540
Alcade, Maxence292
Aldana Reyes, Xavier....396, 397, 401, 402
Alferi, Pierre.....528
Amiel, Henri-Frédéric273
Anderson, Michael386
Andrieu, Bernard 12, 248, 260, 261, 264
Angot, Christine31, 48, 50, 54, 472, 531
Apollinaire, Guillaume.....35, 177, 480
Apples, Silver438
Arbault, Laura 12, 167, 365, 366
Arcan, Nelly48, 50, 54, 472
Aristote178
Aron, Paul.....574, 575
Art orienté objet56, 535
Artaud, Antonin..34, 71, 72, 121, 140, 142,
152, 153, 154, 161, 177, 180, 194, 222,
255, 285
Artières, Philippe.....573
Assaël, Jacqueline360
Astell, Mary.....505, 508, 510
Atwood, Margaret493
Aubenas, Florence583
Augé, Marc.....118
Austin, John Langshaw32, 39
Authier-Revuz, Jacqueline195

Aziz+Cucher 136, 137, 138, 139

B

Bacchylide 358
Bachelard, Gaston..... 215, 561, 585, 681
Bacholle, Michèle 12, 50, 522, 523, 525
Badiou, Alain..... 35
Baena, Jeff 423
Baillargeon, Mercédès 48, 472
Baker, Roy Ward 394
Bakhtine, Mikhaïl 195, 542
Ball, Wes..... 386
Balzac, Honoré de..... 198
Bandura, Gabriella..... 190
Barbara 12, 47, 56, 129, 131, 223, 492, 493
Barbier, René 554
Barrot, Emmanuel..... 425
Barthes, Roland..... 127, 170, 508, 520, 557
Bashung, Alain 430, 470
Bastide, Lauren 518, 519
Baudelaire, Charles154, 157, 158, 206, 216
Baudelle, Yves 223
Baudrillard, Jean 35, 253
Bava, Mario 394
Bayard, Pierre .. 9, 11, 60, 65, 66, 190, 321,
322, 484, 496, 554, 555, 556
Bazin, Hugues..... 555
Beaudine, William 394
Beaudouin, Valérie 49
Beauvoir, Simone de..... 35
Becker, Emma..... 570
Beckett, Samuel 35
Béjart, Maurice 438
bell hooks..... 520
Bellmer, Hans 232, 611
Berger, Anne-Emmanuelle 11, 61, 71
Bergman, Ingmar 375
Bernhard, Thomas..... 35

Bernhardt, Sarah.....	211
Besse-Houdent, Geneviève	365
Beugnet, Martine	52
Beuys, Joseph.....	535
Bigelow, Kathryn	383, 385, 395
Bikialo, Stéphane	86
Bisenius-Penin, Carole	490
Blaine, Julien.....	242, 528
Blanchot, Maurice	342
Blanckeman, Bruno.....	50, 198, 223, 454
Bonneau, Chantal	421
Bonnet, Gilles.....	242, 449
Borges, Jorge Luis.....	35
Borrillo, Daniel.....	188
Bory Latour-Marliac, Joseph.....	286
Bosch, Jérôme	158
Bouillier, Grégoire	529, 541
Bourcier, Sam.....	56, 95, 182
Bourdieu, Pierre	35, 41, 569
Bourgeois, Louise.....	56, 126, 188
Bourgeois, Pierre.....	210
Bourlez, Fabrice	420
Bourriaud, Nicolas	585
Boutet, Danielle.....	571
Bouvet, Patrick.....	427, 435, 438
Brazier, Nicolas	394
Brenez, Nicole.....	425
Brennan, Teresa.....	62
Brent Bell, William	392
Bres, Jacques	195
Breton, André.....	494
Brogniez, Laurence	575
Brooker, Charlie	386
Brothers, Deagol.....	423
Brunel de Montméjean, Thomas	405
Buñuel, Luis	273
Burgelin, Claude.....	59
Burger, Neil.....	385
Burroughs, William.....	152
Butler, Judith ..32, 35, 39, 40, 41, 152, 296, 402, 487, 500	
Butler, Octavia	493
C	
Cage, John	556
Caillet, Aline	555, 575
Caillois, Roger.....	140
Calle, Sophie 37, 56, 60, 73, 167, 309, 430, 491, 512, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 536, 537, 540, 541, 578, 583, 591, 597, 601, 634, 637	
Cameron, James.....	392
Camus, Albert.....	91
Camus, Renaud.....	88
Carmouche, Pierre	394
Carrère, Emmanuel.....	568, 569
Carroll, Lewis	34, 230, 255
Castang, Stephan.....	377
Cefai, Daniel.....	569
Cendrars, Blaise.....	35
Certeau, Michel de.....	574
Cervulle, Maxime	52
Chaillon, Rebecca.....	56
Chauvier, Éric.....	568, 571
Chen, Mel Y.....	62
Chennevière, Louise	54
Chevillard, Éric.....	11, 49, 190, 317
Chiantaretto, Jean-François	54
Chiarello, Fanny	62
Chicago, Judith	535
Chollet, Mona	489, 512, 513
Citton, Yves	11, 554, 555, 556
Cixous, Hélène.....	155
Clark, Lygia	363
Clarke, Adèle	388, 406
Clay Mendoza, Victoria.....	583
Clifford, James.....	570
Clynes, Manfred	405
Colard, Jean-Max.....	564
Colin, Anna.....	492
Collin, Philippe.....	470
Colombier, Michel.....	437
Colonna, Vincent	31, 38
Comment, Nicolas	427
Conti, Flavia	131
Cool, Marie	532
Coppola, Francis Ford	395
Corman, Roger.....	394
Corneille, Pierre.....	35, 206
Cornelio, Dawn.. 10, 47, 48, 131, 296, 305, 316, 428, 509, 522, 523, 525, 562, 566, 567	
Coulomb-Gully, Marlène.....	52, 53
Couronne, Sophie	12, 427, 450, 547
Courtoux, Sylvain.....	12, 427, 528
Craft, Christopher	397

Creissels, Anne...36, 55, 77, 107, 123, 125,
126, 127, 138, 176, 188, 193, 241, 508,
528, 529, 549, 559
Crenn, Julie.....364
Cronenberg, David35, 43, 56, 183, 189,
383, 384, 391, 393
Cuir, Raphaël.....128
Curlet, François527
Currie, Andrew386

D

Daho, Étienne430, 432, 440, 445
Daillère, Julien8, 219, 220, 225
Daniels, Henry.....362
Dante, Joe383, 386
Darrieussecq, Marie ...11, 31, 54, 155, 198,
460
Dashner, James.....386
Dassin, Joe.....466
Dayre, Éric554, 556
Debiton, Julie438, 439, 441, 442, 443, 444,
446, 448
Debord, Guy35, 249, 408, 494, 544
Deguy, Michel.....202
Delabroy-Allard, Pauline54, 602, 603
Delay, Florence569
Deleuze, Gilles35, 39, 61, 71, 95, 100,
104, 110, 146, 152, 177, 180, 181, 243,
282, 420, 482, 579
Delorme, Wendy62
Delvoye, Wim152
Demme, Jonathan273
Deneys-Tunney, Anne.....154
Denis, Françoise216
Derainne, Lucien574, 583
Derian, Maxime.....389
Derrida, Jacques35, 108, 132, 143, 154,
336, 359, 364, 458, 498
Descartes154, 222, 593
Despentes, Virginie .54, 397, 465, 519, 575
Despret, Vinciane303, 315, 316, 493
Dévastée7, 62, 63, 243, 244, 300, 301,
303, 304, 305, 307, 308, 309, 312, 313,
314, 316, 317, 318, 320, 322, 325, 326,
327, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 344,
347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363,

364, 366, 420, 436, 437,443, 444, 598,
600
Devevey, Éléonore..... 573
Dewey, John 554, 557
Dias Maldonado, Rodrigo..... 516
Dick, Philip K. 404, 415
Didier, Anzieu..... 148, 149
Didi-Huberman, Georges..... 150
Dillenseger, Jean-Philippe 185, 186
Dion, Franck 450, 527
Dirtystein, Aj 535
Distel, Sacha 460, 461
Donin, Nicolas 438
Donna, Haraway 12, 52, 54, 63, 95, 125,
129, 149, 200, 239, 247, 260, 267, 285,
296, 404, 405, 406, 450, 497, 508, 520,
522, 558, 559, 560
Dorine_Muraille 427, 546
Dosse, François..... 12, 569
Dostoïevski, Fiodor..... 542, 569
Doubrovsky, Serge .. 31, 35, 37, 38, 39, 40,
41, 63, 188, 427
Dreyer, Carl Theodor..... 394
Dubé, Gabrielle..... 571
Ducas, Isabelle 49
Ducas, Sylvie 33
Ducellier, Camille 491, 512, 526, 536, 537,
538, 540
Dufour, Catherine 493
Dumas, Alexandre 210, 651
Dumas, Stéphane .. 143, 148, 149, 151, 156
Dumont, Isabelle..... 49, 251, 254
Dumont, Marie-Jeanne 593
Dupagne, Dominique..... 407
Dupont, Jean-Michel..... 356
Duprat, Hubert 258
Duras, Marguerite 35, 54, 172, 173, 371,
455, 492
Dürrenmatt, Jacques 37
Dussailant-Fernandes, Valérie..... 50
Dustan, Guillaume 154, 397
Dutronc, Jacques..... 465

E

Eaubonne, Françoise d' 493
Edelman, Lee 62
Ehrenreich, Barbara 492, 493
Einstein, Albert..... 502

Ellington, Duke	283, 428
Éluard, Paul	179
Elvis Simonet, Éric.....	427, 437
English, Deirdre	492, 493
Ernaux, Annie.....	31, 54, 88, 568, 569, 583, 594
Even-Zohar, Itamar	234
Export, Valérie	55

F

Farmer, Mylène	472, 473
Fassin, Éric	188
Fasulo, Fausto.....	394
Favret-Saada, Jeanne.....	568, 571
Federici, Silvia	492, 500
Fellous, Colette.....	182, 259, 334, 337, 449
Field, Syd	372
Finley, Karen	152
Fisher, Terence	394
Fitzgerald, Scott	375
Fix, Florence.....	37
Flaubert, Gustave	35, 475, 476
Fleck, Ludwik.....	502
Fleischer, Richard.....	386, 392
Fluxus	40
Foloppe, Virginie	50
Fondras, Jean-Claude	181
Forget, Mathilde	54
Forster, Marc	418
Fortin, Sylvie.....	571, 572, 573
Foucault, Michel.....	35, 45, 75, 81, 82, 83, 94, 109, 114, 211, 399, 402, 552, 558
Fraisse, Geneviève	504, 521, 522
Fraisse, Luc	563
Francis, Freddie.....	394
Franco, Jesus	394
François, Sébastien.....	43
Frantz, Anaïk.....	569
Frau-Meigs, Divina	367
Freda, Riccardo	394
Freud, Sigmund	35, 419
Friedkin, William	35
Froideveaux-Metterie, Camille	519, 522

G

Gabaston, Liza.....	204
---------------------	-----

Gagliano, Monica	287, 289, 290, 291
Gambini, Giovanni	476
Gary, Romain.....	33
Gasiorowski, Gérard.....	152
Gasparini, Philippe	31, 38
Gateau, Marguerite	57, 59
Gaudreau, Michèle.....	48
Gauthier, David.....	554, 555, 556
Gebroë, David.....	423
Gefen, Alexandre.....	9, 50, 569, 584
Genette, Gérard.....	35, 38, 194
Genon, Arnaud.....	31, 45, 59
Gentry, Bobbie.....	466
Georges-Tarragano, Clair	407
Gibson, Alan	394
Gibson, Prudence.....	287, 289, 290, 291
Gilliam, Terry	385
Giono, Jean	375
Girard, René.....	569
Godard, Jean-Luc.....	35
Goffette, Jérôme	388, 389
Goggin, Joyce ...	12, 49, 245, 251, 252, 253
Gonzalez, Yann.....	377
Gori, Roland	407
Gosselin, Pierre.....	554, 556, 560, 571, 573, 586
Gouges, Olympe de	506, 507
Granjon, Fabien	410
Greenberg, Clément.....	40
Grell, Isabelle.....	31, 37, 45, 59
Grino, Claire	388, 389
Grossberg, Lawrence	62
Guattari, Félix.....	39, 61, 71, 95, 110, 146, 152, 177, 181, 282, 482, 579
Guilet, Anaïs	12, 49, 131, 242, 251, 292, 293, 450, 551
Guillaumin, Colette.....	188
Guillemot, Marie-Ange	365
Guiller, Natacha.....	55
Gunn, Billy	394
Guyotat, Pierre.....	35, 335
GynePunk	55

H

Halberstam, Jack.....	398, 406
Halprin, Anna	535
Harding, Sandra	52, 558
Harris, Thomas	273

Hartsock, Nancy	52, 558
Hatoum, Mona.....	56, 126, 191, 192, 193, 200
Hautbout, Isabelle.....	49, 251
Havercroft, Barbara...12, 47, 129, 131, 223	
Hegyi, Lorand.....	565
Helvig, Damien	49, 251
Henenlotter, Frank.....	386
Henrot, Camille	56
Henry, Céline	138
Henry, Pierre	437
Hess, Rémi	554
Hillyer, Lambert.....	394
Hitchcock, Alfred	35
Hobb, Robin	493
Honneth, Axel	412
Houdart, Célia	568, 578
Houdart-Merot, Violaine.....	554, 557, 561, 586
Houellebecq, Michel	49, 88, 190, 198
Huglo, Marie-Pascale	88, 91, 92
Huston, Nancy.....	88, 492

I

Illouz, Eva	411, 412
Indochine.....	427, 428, 430, 431, 442, 464, 465, 671, 672
Irigaray, Luce	55, 154

J

Jackson, Peter	386
Jacques, Norbert	35
Jakobson, Roman	556
James, Alison	568
Jarmusch, Jim	418
Jesenská, Milena.....	540
Jodorowsky, Alejandro.....	535
Jongy, Béatrice	48, 72
Jonze, Spike.....	200, 404
Joqueviel-Bourjea, Marie	561, 586
Jouët, Josiane.....	515
Journot, Marie-Thérèse	371
Jullier, Laurent	52
Jung, Willi	210

K

Kafka, Franz	545
Kahlo, Frida	232
Kane, Sarah.....	35, 334, 335, 336, 339, 340, 342
Kant, Emmanuel	470
Karapidakis, Louisa	347
Karl Pez, Tatiana	535
Karsenti, Tiphaine.....	342
Kauffman, Judith	283
Kelly, Joan	492
Kenton, Erle.....	394
Khan, Stéphane.....	423
King, Stephen	392
Kline, Nathan.....	405
Kohnen, Matthew	424
Kolly, Bérangère.....	503, 504
Kosofsky Sedgwick, Ève.....	402
Kraftwerk	429, 438
Kristen, Maud	532
Kruger, Barbara	56
Kubrick, Stanley	460

L

La Bretonne, Restif de	476
La Cava, Francesco.....	151
Lacan, Jacques	35, 103, 152, 346
LaChapelle, David	597, 600
Lafargue, Bernard.....	364, 405
Lafon, Lola	568
Lafontaine, Céline.....	57
Lahire, Bernard.....	51, 52, 569
Lahouste, Corentin.....	564
Lahuerta, Claire . 10, 53, 55, 65, 72, 75, 84, 110, 134, 152, 175, 176, 286, 550	
Lambert, Xavier.....	138
Lancri, Jean.....	560, 561, 586, 681
Landers, Lew	394
Landres, Paul	394
Lang, Fritz.....	35, 180, 404
Lange, Rémi.....	37
Langlet, Irène.....	249
Langlois, Alexis.....	377
Lanz, Hauke.....	334, 336, 337, 339
Lapointe, Bobby	477
Lapoujade, David.....	71, 95, 104, 105, 107, 262

Lappassade, Georges	554
Larue, Ian	493
Laufer, Laurie	50
Laugier, Sandra	415
Laurens, Camille	31, 54, 56, 565
Lauretis, Teresa de	62, 182, 404, 406, 419
Lavocat, Françoise	47, 244, 319
Lawrence, Francis	385, 409
Le Breton, David	201, 404
Le Coguiec, Éric	554, 560, 571, 573, 574, 586
Le Fanu, Joseph Sheridan	394
Le Ténia, Jean-Luc	427
Leblanc, Virginie	36, 50
Lecarme, Jacques	38
Lefebvre, Martin	52
Lejeune, Philippe	31, 38
Lelong, Benoît	410
Lenain, Thierry	327
Léonard, de Vinci	234
Leriche, René	180
Lévinas, Emmanuel	518
Levine, Jonathan	423
Lévy, Patrick	383
Lewin, Kurt	554
Ligeti, György	460
Lisberger, Steven	392
Lizène, Jacques	152
Lomeli Vanegas, Leonardo	516
Longino, Helen	406
Lorde, Audre	518, 520
Lorenceau, Annette	86
Lorenz, Renate	62
Louis, Édouard	569
Lourau, René	554
Löwy, Michael	179
Lunch, Lydia	335, 339, 340, 341
Lurieu, Jules-Joseph-Gabriel de	394
Lynel, Louis	455
Lyotard, Jean-François	182

M

Mahler, Thomas	37
Maingueneau, Dominique	330
Mallarmé, Stéphane	208, 281
Mamoru, Oshii	180, 392, 415
Mandico, Bertrand	377
Manning, Erin	554, 556

Manzoni, Piero	152
Marchal, Hugues	48, 72, 202, 203
Marchand, Gilles	392
Marinone, Isabelle	425
Marker, Chris	385, 391
Marschner, Heinrich	394
Martens, David	327, 564
Marvin, Carlson	551
Mascllet, Camille	54
Maslow, Abraham	248
Maspero, François	569
Massumi, Brian	554, 556
Matha, Catherine	54
McCaffrey, Anne	493
Meizoz, Jérôme	50, 327, 328
Mendel, Gérard	555
Mendelsohn, Sophie	342
Mendieta, Ana	126, 492, 535
Menegaldo, Gilles	394
Merchant, Carolyn	492
Messenger, Annette	56, 602
Met, Philippe	540
Metzger, Jean-Luc	410
Michaux, Henri	203
Michel-Ange	151, 161
Midoux, Maxime	571
Mielusel, Ramona	520
Mies, Maria	492
Mihindou, Myriam	535
Milesi, Laurent	12, 49, 245, 251, 253, 265, 296, 305, 306
Millet, Catherine	54, 152
Modiano, Patrick	569
Moindrot, Isabelle	211, 322
Moine, Raphaëlle	377, 378, 380, 381, 382
Molière	35
Molinier, Pascale	415
Molkou, Élisabeth	39
Montebello, Pierre	262
Monteil, Elisa	427
Mougin, Pascal	527
Moussaoui, Abderramane	568
Müller, Jurgen Ernst	242
Murail, Tristan	459
Murnau, Friedrich Wilhelm	394
Murzilli, Nancy	11, 491, 532, 537

N

Nachtergaele, Magali	37, 73, 129, 242, 279, 280, 564, 565
Nadaud, Alain	569
Naessens, Ophélie	535
Nancy, Jean-Luc	127, 153, 201, 382
Nappi, Marella	358, 360
Nawa, Kohei	167
Nelson, Ted	242
Nervalle, Gérard de	35, 273
Neveldine, Mark	392
Niccol, Andrew	385
Nicolas-Le-Strat, Pascal	555
Nietzsche, Friedrich	35, 100, 495, 496, 497, 498, 500
Nitsch, Hermann	528
Noé, Gaspard	377
Noël, Bernard	221
Norrington, Stephen	395
Nosella, Carole	367
Noudelmann, François	308, 309

O

O'Bannon, Dan	386
Obadia, Lionel	417, 424
Olmedo, Élise	579
Ovide	151, 669

P

Paclt, Jiří	287
Pane, Gina	258, 535
Paperman, Patricia	416
Paquet-Deyris, Anne-Marie	394
Parent-Altier, Dominique	372, 373
Paris, Wilfried	427
Parnet, Claire	420
Pateman, Carole	504
Pavis, Patrick	11, 38, 40, 340, 341
Penone, Giuseppe	156
Perec, Georges	12, 494, 568, 569, 578, 580
Péron-Douté, Eugénie	38, 54, 61, 66, 67, 197, 236, 237, 292, 354, 397, 484, 485, 512, 524, 526, 546, 547, 548, 575, 678, 679, 696, 697
Perraudin, Pascale	562, 563, 565

Perret, Pierre	85, 477
Petitjean, Anne-Marie	554, 556, 557, 561, 586
Piaf, Édith	470, 471
Pibarot, Annie	48, 131, 336, 522
Picard, Anne-Marie	50
Pierre et Gilles	442
Pindare	358, 669
Pink Floyd	438
Piponnier, Anne	565
Piva, Marika	12, 47, 48, 131, 242, 251, 253, 297
Pizan, Christine de	505, 506, 508, 510
Platon	217, 222, 593
Poggi, Caroline	377, 383
Poincheval, Abraham	177
Ponge, Myriam	48
Potot, Olga	285
Pourchet, Maria	48
Prak-Derrington, Emmanuelle	538, 539
Preciado, Paul B.	57, 95, 188, 395, 397, 398, 399, 419, 558, 559, 575
Prévert, Jacques	279
Prigent, Christian	528
Profizi, Alexandra	47, 244, 246, 251, 254, 319
Proust, Marcel	51, 206, 356
Putnam, Hilary	502

Q

Queneau, Raymond	274
Quimera Rosa	56
Quincey, Thomas de	470

R

Rabaté, Dominique	50
Rancière, Jacques	505, 570
Rao, Balakrishna Narayana	394
Raynauld, Isabelle	376
Réal, Grisélidis	329, 356
Régy, Claude	340, 341
Renoir, Milady	535
Resnais, Alain	35, 371, 470, 480
Ribeiro, Kira	397
Ricardou, Jean	37
Ricœur, Paul	178

Riedler, Julielle.....	211
Rimbaud, Arthur.....	35, 260
Ripoll, Ricard	48
Riva, Silvia	49, 251
Robbe-Grillet, Alain.....	35, 371, 480, 563
Roche, Roger-Yves	59
Rodriguez, Robert	373, 386
Rolin, Jean.....	568, 569
Romero, George Andrew	378, 386, 417, 425
Rosenthal, Olivia.....	11, 526, 527, 555, 569, 575
Ross, Gary	385, 409
Roubaud, Alix-Cléo	211
Roulin, Jean-Marie	574, 583
Ruffel, David.....	526
Ruffel, Lionel .	11, 526, 527, 555, 556, 564, 575
Russ, Joanna	493
Russel Hochschild, Arlie.....	415

S

Sade, Marquis de.....	442
Sagan, Françoise.....	469
Saint-Saëns, Camille	470
Salvatores, Gabriel	383
Salvayre, Lydie.....	602, 603
Samacher, Jean-Yves	153, 154
Sangster, Jimmy	394
Sansot, Pierre.....	574
Sanz, Jean-François.....	441, 442
Sapiro, Gisèle	565, 569
Saraceno, Tomas	188
Sarraute, Nathalie	103
Sartre, Jean-Paul.....	198, 255
Sasdy, Peter	394
Saussure, Ferdinand de.....	35
Sauty, Violaine	574, 575, 576, 577, 580, 581, 582
Saville, Jenny	56
Schaeffer, Pierre	437
Schmitt, Arnaud	31
Schneemann, Carolee	493, 528
Schneidermann, Daniel	44, 171
Schulh, Jean-Jacques	594
Schwentke, Robert	385
Scott, Ridley.....	385, 415
Seger, Linda	373

Selander, Lesley.....	394
Sellier, Geneviève.....	52
Sellier, Hélène.....	249
Serano, Julia.....	517
Serça, Isabelle	85
Serrano, Andres	152, 155
Serreau, Geneviève	85
Serres, Michel	271
Sfez, Aurélie	450, 455, 459, 460
Shakespeare, William	35, 322
Sharp, Don	394
Sherman, Cindy	56
Shim, Janet.....	406
Silverblatt, Irene	492
Simon, Anne	48, 72, 203
Sinigaglia, Jérémy.....	580
Sinigaglia-Amadio, Sabrina.....	580
Siodmak, Robert	394
Sirkis, Nicolas.....	465
Slade, David.....	391
Smith, Dorothy	52, 558
Snyder, Jack	424
Soavi, Michel.....	423
Solanas, Valérie	35, 198, 500, 501, 630
Sollers, Philippe.....	35, 85, 678
Sophocle	569, 633
Souriau, Étienne.....	95, 104, 106, 107, 262, 315
Spielberg, Steven	392
Spinkle, Annie	55
Spinoza	222, 401
Spivak, Gayatri Chakravorty	399
Starck, Philippe.....	579, 593
Starhawk	493, 509, 512, 513
Stelarc	57, 180, 404
Stengers, Isabelle	315, 514
Stiegler, Bernard	438
Stocker, Bram	395
Strauss, Johann	460
Strauss, Richard	460
Sue DeConnick, Kelly	493
Svenbro, Jesper	359
Sylva, Berthe.....	466

T

Tchouang-Tseu	274
Tesson, Sylvain.....	568
The Penelopes.....	427

Thérond, Florence ..48, 131, 336, 337, 339, 522
 Thiellement, Pacôme12, 535
 Thompson, Charis406
 Thoret, Jean-Baptiste.....425
 Tiqqun29, 500, 515, 516, 525
 Titien151
 Tixador, Laurent.....177, 527
 Tomicic, Antéa335, 339, 340
 Touraine, Alain.....554
 Toussaint, Jean-Philippe.....88, 602, 603
 Trapenard, Augustin.....43, 276, 277, 279
 Trenet, Charles431, 474, 475, 478
 Troin-Guis, Anyasia48, 242, 509
 Tyldum, Morten392

U

Uygur, Mahinur Aksehir402

V

Valéry, Paul557
 Vallet, Yannick.....383
 Van der Ast, Balthasar258
 Van Nypelseer, Jacqueline374
 Van Sant, Gus.....392
 Verhoeven, Paul386, 391
 Verley, Xavier100
 Vernet, Anne-Laure.....535
 Vial, Stéphane367
 Vian, Boris32, 34, 43, 61, 64, 121, 125, 172, 173, 175, 180, 203, 206, 232, 233, 283, 284, 285, 286, 301, 428, 431, 459, 602

Viart, Dominique 50, 568, 569, 570
 Vigarello, Georges... 71, 75, 78, 83, 92, 94, 102, 103
 Vilain, Philippe 31
 Vinel, Jonathan 377, 383
 Virole, Benoît 248
 Vray, Jean-Bernard 48

W

Wachowski, Lana et Lilly..... 392
 Wajsbrot, Cécile 57, 59
 Warhol, Andy 152, 630
 West, Simon..... 391
 Whedon, Joss 383, 395
 Whitehead, Alfred North 99, 100
 Wiene, Robert 35, 394
 Wiener, Norbert..... 405
 Wiesner, Merry 492
 Williams, Anthony..... 476
 Wilson, Michèle..... 211
 Winnicott, Donald W..... 544
 Wittig, Monique... 35, 54, 69, 95, 154, 182, 430, 431, 500, 501, 510, 513, 515, 516
 Woolf, Virginia..... 30, 431

Z

Zabban, Vinciane 252
 Zabunyan, Elvan 55
 Zenetti, Marie-Jeanne 575
 Zilio, Marion. 257, 258, 263, 264, 265, 267
 Zulawski, Andrzej..... 481

Table des matières

Remerciements	7
Droits d’auteurs	13
Avertissement - Conventions	15
Résumé de l’étude	17
Abstract of thesis	19
Sommaire	21
Table des illustrations.....	23
Introduction	29
Partie I. Corps organique.....	69
Chapitre I. Corps dompté.....	75
I.1. De la rectitude physique	76
I.1.1. Contraindre le corps.....	78
I.1.1.1. Discipline.....	78
I.1.1.2. Autodiscipline	82
I.1.1.3. Indisciplinés : les fluides comme marqueurs de contestation	84
I.1.2. Contraindre l’écriture.....	84
I.1.2.1. Virer la virgule !	85
I.1.2.2. Ponctuation ?	86
I.1.2.3. Direct et indirect libre.....	88
I.1.3. Contraindre le récit.....	89
I.1.3.1. Polyphonie.....	90
I.1.3.2. Signifiant/signifié	92
I.2. Vers des devenirs-autres	94
I.2.1. Devenir-animal.....	95
I.2.2. Devenir-objet	97
I.2.2.1. N(ett)oyer	98
I.2.2.2. Su(per)jet.....	99
I.2.2.3. Fossile.....	100
I.2.3. Devenir-insecte	101
I.2.4. Devenir-morbide	102
I.2.4.1. Microbe	102
I.2.4.2. Existence moindre	104
I.2.4.3. Être de fiction ?	106
I.3. Au nom du corps.....	108

I.3.1. Thanatographie.....	108
I.3.2. De l'eau(me)	110
I.3.3. Topographie	114
I.3.3.1. elle/Elle.....	115
I.3.3.2. Nomos & Naos	117
I.3.3.3. Elle & Je	120
Chapitre II. Peau mythologique	125
II.1. Le grain	127
II.1.1. Expeausition	127
II.1.2. Épiderme.....	130
II.1.2.1. Elles.....	130
II.1.2.2. Pandore.....	133
II.1.3. Derme	135
II.1.3.1. Peau/Père.....	135
II.1.3.2. Schize	140
II.1.3.3. Sablier	141
II.1.4. Hypoderme	144
II.1.4.1. Odyssée	144
II.1.4.2. Trinité.....	146
II.1.4.3. Dermite ?.....	146
II.2. L'écorchée.....	148
II.2.1. Élisabeth	149
II.2.1.1. Parcelliser.....	150
II.2.1.2. Expanser.....	151
II.2.1.3. Frotter.....	153
II.2.2. Chloé.....	155
II.2.2.1. Contaminer.....	156
II.2.2.2. Torturer	157
II.2.2.3. Cuisiner	159
II.3. La mue.....	160
II.3.1. Autoportrait.....	161
II.3.1.1. En objet	162
II.3.1.2. En sorcière.....	163
II.3.1.3. En Sphinx.....	164
II.3.2. Portait en askôliasmos : jouer avec une outre.....	165
II.3.2.1. Jeu langagier	165
II.3.2.2. Jeu mythologique	166
II.3.2.3. Concordance d'objets.....	167
II.3.3. Les Métamorphoses	168
II.3.3.1. S'écrire par les mythes	169
II.3.3.2. S'écrire comme un mythe	170
II.3.4. Héritière de la fiction.....	172
II.3.4.1. Peaux mortes	173
II.3.4.2. Peau neuve	175

Chapitre III. Organes cartographiques.....	177
III.1. Système nerveux cérébral	178
III.1.1. CsO delaumien	179
III.1.2. Encéphale	183
III.1.2.1. IRM.....	183
III.1.2.2. Autofiction scientifique	187
III.1.2.3. S'étrangéfier	191
III.1.3. Méta.....	194
III.1.3.1. Métalepse.....	194
III.1.3.2. Méta-texte	195
III.1.3.3. Performer le quotidien	197
III.1.4. Pensée insulaire	197
III.1.4.1. Bios-graphique.....	198
III.1.4.2. Imagerie	199
III.1.4.3. Prothèse.....	201
III.1.4.4. Îlots	202
III.2. Système cardio-vasculaire	203
III.2.1. Le cœur poétique	204
III.2.1.1. De la vanité	204
III.2.1.2. Héritages littéraires	205
III.2.2. Crève-cœur	207
III.2.2.1. De la tristesse... ..	207
III.2.2.2. ... à la maladie	208
III.2.2.3. Le souci de soi	211
III.2.3. Notes de cœur.....	213
III.2.3.1. Les états du cœur	213
III.2.3.2. Substances liquides.....	214
III.2.3.3. L'arrache-cœur	216
III.3. Système digestif.....	217
III.3.1. Appareil digestivo-poïétique	218
III.3.1.1. (Se) Régurgiter.....	219
III.3.1.2. Éructer la langue	222
III.3.2. Co-digérer.....	224
III.3.2.1. Contaminer les lecteurs et la littérature	224
III.3.2.2. Ruminer	226
III.3.3. Manger.....	228
III.3.3.1. Indigérer.....	229
III.3.3.2. Évacuer	231
Partie II. Corps médial	239
Chapitre IV. Médiamorphoses	245
IV.1. Considérations sur l'avatar delaumien.....	246
IV.1.1. Du jeu Les Sims©... ..	247
IV.1.2. ... à <i>Corpus Simsi</i>	248
IV.1.3. État critique de la recherche.....	251

IV.2. Insectes	254
IV.2.1. Larve	255
IV.2.1.1. Ver(s) blanc	256
IV.2.1.2. Avatar larvaire	259
IV.2.1.3. Chrysalide.....	263
IV.2.1.4. Altération.....	263
IV.2.1.5. Cycle.....	265
IV.2.2. Imago.....	266
IV.2.2.1. (Auto)portrait(s)	267
IV.2.2.2. Atropos	272
IV.2.2.3. Chloea Delaumus.....	276
IV.3. Plantes.....	281
IV.3.1. Planter des nénuphars.....	281
IV.3.1.1. Qui, de Chloé ou de Delaume, est un nénuphar ?	281
IV.3.1.2. Origine(s) du nénuphar.....	285
IV.3.2. Le nénuphar, une plante féministe ?	287
IV.3.2.1. L'ouvrage <i>Corpus Simsi</i>	287
IV.3.2.2. Performances	291
IV.3.3. Des nénuphars en ligne	296
IV.3.3.1. Germination, 2003	297
IV.3.3.2. Épanouissement, 2007	299
IV.3.3.3. Fanaison, 2008.....	300
Chapitre V. Dévastée	303
V.1. Création webdesign : transformations.....	304
V.1.1. Première version du site par Dévastée : 2008	307
V.1.1.1. La rubrique « bio » : de la mort naît la vie	308
V.1.1.2. Un site hanté : l'irreprésentabilité du corps delaumien	310
V.1.1.3. La mort d'un Je	311
V.1.1.4. Le Noir et le Blanc.....	312
V.1.2. Deuxième version du site par Dévastée : 2013	313
V.1.2.1. Le retour des ghosts : les images spectrales du web.....	313
V.1.2.2. Un site mort-vivant pour une autrice morte-vivante.....	315
V.1.3. Anatomie d'un site : le site de 2013 au service de l'autofiction delaumienne. 317	
V.1.3.1. « Remarques&Cie ».....	317
V.1.3.2. « Livres »	321
V.1.3.3. « Vie, saisons, épisodes »	323
V.1.4. Que la photographie soit !	326
V.1.4.1. Portraits photographiques en Dévastée.....	327
V.1.4.2. Back to Black !	329
V.2. Textes et illustrations : représentations	330
V.2.1. <i>Éden matin, midi et soir</i>	330
V.2.1.1. Mises en images : la mort en filigrane.....	330
V.2.1.2. Coup de théâtre	334
V.2.1.3. Mises en scène	336

V.2.2. <i>Au commencement était l'adverbe</i>	343
V.2.2.1. Présentation de l'ouvrage.....	343
V.2.2.2. Mises en images : Chloé Delaume, Chloé et Clotilde	344
V.2.3. <i>Vous aimez beaucoup voyager</i>	347
V.2.3.1. Les apports de la cocréation.....	348
V.2.3.2. Le texte et les images en regard.....	349
V.3. Texte et textile : incorporation	351
V.3.1. <i>Perceptions</i> : intertextualité et jardin delaumien.....	351
V.3.2. Du texte au textile : le devenir-tisserande de Chloé Delaume.....	356
V.3.2.1. Quand écrire c'est tisser.....	357
V.3.2.2. Quand le texte devient tissu, littéralement.....	359
V.3.2.3. Se vêtir du texte	360
V.3.3. Les poèmes-tissus de Delaume.....	363
V.3.3.1. Une filiation avec les arts plastiques.....	363
V.3.3.2. Le vêtement incarné.....	364
V.3.3.3. Chloé Delaume, <i>fashion icon</i>	365
Chapitre VI. Formes intermédiaires.....	369
VI.1. Des espaces intermédiaires	370
VI.1.1. Qu'est-ce qu'un <i>scenario</i> ?	371
VI.1.1.1. Structure scénaristique des <i>scenari</i> delaumiens	372
VI.1.1.2. Comment lire un <i>scenario</i> ?.....	374
VI.1.2. Des genres cinématographiques au cinéma de genre	376
VI.1.2.1. Comment définir le genre cinématographique ?	377
VI.1.2.2. Série A, B et Z	380
VI.1.3. L'intertextualité : les références cinématographiques dans les <i>scenari</i> delaumiens.....	381
VI.1.3.1. <i>Trois cœurs et des canines</i>	382
VI.1.3.2. <i>Mémoréa</i>	385
VI.1.3.3. <i>Les Contribuants</i>	386
VI.1.4. Autofictions intermédiaires	387
VI.1.4.1. Dispositif méta-intermédiatique dans <i>Mémoréa</i>	388
VI.1.4.2. La place du jeu vidéo dans <i>Trois cœurs et des canines</i>	391
VI.2. Des figures intermédiaires	393
VI.2.1. Vampire.....	394
VI.2.1.1. La vampire : figure queer	395
VI.2.1.2. Les savoirs vampires	398
VI.2.1.3. Devenir-vampire.....	401
VI.2.2. Cyborg.....	404
VI.2.2.1. Le cyborg delaumien	405
VI.2.2.2. Le capitalisme émotionnel.....	410
VI.2.2.3. Nécro-politique.....	416
VI.2.3. Zombie	417
VI.2.3.1. Le laboratoire.....	419
VI.2.3.2. La sexualité zombie.....	421

VI.2.3.3. Quel corps se cache derrière la figure du zombie ?	424
Chapitre VII. Requiem.....	427
VII.1. Du <i>Cœur synthétique</i> à la synthpop.....	429
VII.1.1. Playlist	430
VII.1.2. Du texte à la caméra.....	438
VII.2. Quelle musique font les morts ?	449
VII.2.1. Comptine funèbre	451
VII.2.2. Quelles notes ça fait, Chloé Delaume ?	456
VII.2.3. Chanter pour la mère.....	459
VII.3. Cut-up.....	462
VII.3.1. Le Je transpersonnel.....	463
VII.3.2. La cadence de la démence	473
VII.3.3. Rythmer le souvenir.....	477
Partie III. Exo-corps	487
Chapitre VIII. Du sort à la sororité	491
VIII.1. Prophéties.....	492
VIII.1.1. La volonté de puissance.....	493
VIII.1.1.1. Surhumaine	495
VIII.1.1.2. L’empuissancement de la sororité	500
VIII.1.2. De la sororité entre sorcières	503
VIII.1.2.1. Le sort de sororité	507
VIII.1.2.2. Comment faire sororité ?	514
VIII.1.2.3. De la sœur politique à la sœur biologique ?.....	522
VIII.2. Performances.....	526
VIII.2.1. Pour Sophie Calle	529
VIII.2.1.1. Activer la fiction	529
VIII.2.1.2. Portrait en sorcière.....	533
VIII.2.2. Avec Camille Ducellier	536
VIII.2.2.1. De la sorcellerie entre sœurs.....	536
VIII.2.2.2. La répétition : condition de la formule magique.....	538
VIII.2.3. Sorcellerie épistolaire	540
VIII.2.3.1. Lettre spectrale.....	540
VIII.2.3.2. Némésis.....	542
VIII.2.4. Incantations : Le Parti du Cercle	545
VIII.2.4.1. Faire de la magie contre le patriarcat.....	545
VIII.2.4.2. Décorporalisation.....	550
Chapitre IX. Être l’exo-corps de Chloé Delaume.....	555
IX.1. La création critique	555
IX.1.1. Situations.....	556
IX.1.2. Point de vue situé	560
IX.1.3. Intersection.....	562
IX.1.4. Curation.....	564
IX.2. L’importance du terrain dans la création critique.....	569
IX.2.1. L’ <i>in situ</i>	570

IX.2.2. La collecte de données	574
IX.2.3. La résidence d'écriture.....	578
IX.2.4. La réflexivité	584
IX.3. L'immersion : Un Cluedo grandeur nature.....	586
IX.3.1. Le couloir	588
IX.3.2. La cuisine	589
IX.3.3. Les toilettes	590
IX.3.4. Le placard.....	591
IX.3.5. Le salon	592
IX.3.6. La salle de bain.....	598
IX.3.7. La chambre.....	600
Chapitre X. Autofiction : J'habite chez Chloé Delaume.....	609
Conclusion.....	685
Références bibliographiques	703
Index des noms.....	761
Table des matières	771

[Le Corps-laboratoire. Plasticité et intermédialité du Je chez Chloé Delaume]

Le présent travail, situé au croisement de la recherche en littérature et en arts contemporains, met au jour et questionne l'ensemble de la création de l'écrivaine et artiste contemporaine Chloé Delaume. Il envisage le recours à l'intermédialité en tant que mise en œuvre d'une forme de plasticité dans les écritures du Je afin d'en opérer la métamorphose. Pour ce faire, il étudie les autofictions élaborées par l'autrice, ainsi que ses romans, nouvelles, essais, pièces de théâtre, courts-métrages, performances et créations design, musicales et scénaristiques. S'appuyant sur un corpus diversifié, riche de plus d'une centaine d'œuvres réalisées depuis le début des années 2000, cette étude a pour fin d'analyser l'hypothèse selon laquelle le corps est à la fois vecteur de modification de la subjectivité de l'autrice et performeuse – et de son public – et média féministe visant à influencer les récits contemporains.

L'approche en études de genre, qui oblige à interroger l'objet d'étude, sa méthodologie ainsi que son écriture, implique l'adoption d'une posture et d'un point de vue situés entre l'objectivité et la subjectivité induite par un travail inséparable de la dimension affective, dès lors qu'une proximité avec l'écrivaine s'établit. Dans le prolongement de cette réflexion qui interroge sa propre élaboration en termes de stylistique tout autant que de contenu, la recherche laisse place à une dimension méta-artistique. En effet, une enquête de terrain qui a pris la forme de résidences de recherche et d'écriture au domicile de l'autrice a permis d'envisager les conditions de possibilité de l'accès à l'univers d'une créatrice. L'écriture académique se mue alors en écriture littéraire. Cette première monographie portant sur l'œuvre delaumienne met en évidence la porosité existant entre la littérature contemporaine et l'art contemporain, et démontre le caractère performatif des dispositifs fictionnels.

Se trouvent sur ce QR Code des fichiers nécessaires (notamment les musiques et les clips de Chloé Delaume) accompagnant cette recherche.

Mots-clés : Chloé Delaume, autofiction, performance, performativité, intermédialité, art&littérature, recherche&recherche-crédation, corps.

