

Le soi est une fiction

Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft

Barbara Havercroft

§1 Les phrases “Je m’appelle Chloé Delaume [et] Je suis un personnage de fiction”, qui sont répétées dans plusieurs de tes textes¹, tel un refrain incantatoire ou un *Leitmotiv*, sont au cœur de ta démarche scripturale. Ces paroles semblent même relever d’une dimension performative. Pourrais-tu discuter de la fictionnalisation de soi affirmée dans ton œuvre et de la création de soi en tant que personnage de fiction?

Chloé Delaume

§2 J’ai eu conscience très tôt que je risquais de rester une figurante passive de ma propre vie si je la laissais être écrite par d’autres. Mon état civil m’a, de ma naissance à mes six ans, définie comme Nathalie Abdallah, fille de Selim Abdallah, capitaine de marine libanais et de Soazick Leroux, professeur de lettres, issue d’une famille française relativement conservatrice qui a toujours perçu cette union comme une mésalliance. Un premier déterminisme socio-culturel en découlait. Ensuite, mon père s’est fait naturaliser, changeant ce faisant de patronyme, gommant Abdallah au profit de Dalain, nom construit sans référent aucun. J’en ai été informée une fois les changements administratifs effectués. Mes parents m’imposèrent leur propre fiction, mon enfance à Beyrouth, les origines de mon père, les fondements de mon identité, soudain tout cela n’était plus. Nous étions français, tous, et depuis toujours. Le roman familial disposait de moi comme d’un personnage modifiable pour des raisons de bienséance. À l’âge de dix ans, j’assistais au chapitre final de cette première fiction collective imposée. Ma mère fut abattue à bout portant par mon père qui retournera l’arme contre lui. Je passais un an chez mes grands-parents maternels : pour des raisons de commodité, leur nom était accolé au mien à l’école, on m’a durant toute cette année nommée Dalain-Leroux. J’avais la sensation d’être un corps étiqueté par son hébergeur-maître, où chaque tuteur légal pouvait projeter le rôle, la place que je devais occuper dans le récit social.

§3 J’ai changé de nom dès que j’en ai eu l’occasion, mais ce nom ne pouvait être un simple pseudonyme. Il ne s’agissait pas seulement de faire disparaître un prénom très commun, qui en vérité ne m’a jamais plu, ni d’effacer toute trace, tout rattachement au père ou à la famille. Il était nécessaire de me créer une nouvelle identité, qui porterait mon propre Je, l’imposerait dans le réel. Se définir comme personnage de fiction, c’est dire je choisis qui je suis, je m’invente seule, moi-même, jusqu’à l’état civil. Je ne suis pas née sujet, mais par ma mutation en Chloé Delaume, je le suis devenue. Puisque le réel n’est qu’une somme de fictions collectives, de la cellule familiale à la saturation des fables médiatiques, politiques, sociales, économiques, écrire sa fiction propre, dans ce même réel, pas seulement par le biais de la littérature, était la seule réponse efficiente, le seul geste, la seule action possible.

- §4 Je pratique l'autofiction comme une discipline esthétique et existentielle. Dans *Le Sujet et le Pouvoir*, Michel Foucault disait : "Le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer, nous, de l'État et du type d'individualisation qui s'y rattache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité." L'autofiction en soi incarne une nouvelle forme de subjectivité. Le privé est politique, l'intime inaliénable, l'imposition du Je l'unique moyen de lutter contre ce monde qui nous pense, nous écrit, nous émarge, nous intègre à ce On, parcelle d'un collectif, la voix du gréganisme et de la passivité.
- §5 L'autofiction s'inscrit de façon effective dans le cadre des fameuses "formes de subjectivation" énoncées par Foucault dans son *Histoire de la sexualité*. "Pratiques de soi", "techniques de soi", "exercices de soi" : l'autofiction s'avère être un lieu d'invention alternative, proposant, en tant que genre, et de fait "discipline", un "art de l'existence", une "esthétique de l'existence", voire ce que Foucault entendait par "art de vivre". 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 être un Je. L'autofiction est bien une de ces "pratiques réfléchies et volontaires" dont parlait Foucault, pratiques "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".
- §6 J'ai durant mes vingt premiers livres eu recours à la répétition systématique de mon statut identitaire. "Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction". Partant du principe que "dire c'est faire", l'acte performatif verrouille le processus de transmutation. Ceci étant, pour modifier concrètement le registre de l'état civil, afin d'être appelée Chloé Delaume au centre des impôts comme chez le dentiste, vous devez entamer une procédure à la Préfecture, munie d'un maximum d'attestations, lettres d'amis, de proches, issus si possible de la profession, le dossier de presse est bienvenu, et l'avocat vous coûte une paire de Louboutin. Hélas, la mention capitale "Personnage de fiction" ne peut apparaître dans le registre, il paraît que ce n'est pas un métier. "Signe particulier : personnage de fiction", non plus, ça ne marche pas. Difficile de plaider : je me refuse à être engendrée par le ventre de l'Etat. Je l'ai rapidement compris quand la dame du guichet m'a demandé de fournir mon dossier médical.
- §7 **B.H. :** Cette fictionnalisation de soi m'amène à une autre notion récurrente dans tes textes, à savoir celle d'un "laboratoire" d'autofiction². Tu crées tout un champ lexical relatif à cette idée de laboratoire, en te servant de mots comme "expérience"³ – dont tu es l' "unique cobaye"⁴ – et "expérimenter"⁵. Parfois, ce concept de laboratoire est lié à une cuisine⁶ où, habillée en chef, tu inventes des "plats" (des textes) en combinant des ingrédients spécifiques, propres à la création d'une autofiction. Pourquoi ce choix d'une isotopie double de lieu à la fois expérimentale et culinaire?

- §8 **C.D.** : L'écriture, la littérature, la poésie, relèvent d'une forme de magie. Je ne fais pas exclusivement allusion aux archétypes et aux postures liées à la notion d'inspiration; sources, origines mystérieuse, le fameux feu, la grâce, perceptions romantiques armées de clichés mystiques, impulsions créatrices tellement inexplicables, caprices de Calliope insondables. La littérature, celle qui a pour initial souci l'émotion esthétique, sans se plier aux critères formatés du roman de l'air du temps sympathiquement rentable, relève indéniablement de l'alchimie. *L'Alchimie du Verbe* de Rimbaud peut être considéré comme une clef, une sorte de recette à recopier dans le grimoire. Retrouver l'Éternité, "mer mêlée au soleil", revient à faire fondre l'antimoine, la pierre philosophale c'est "Je sais aujourd'hui saluer la beauté". La littérature n'est profane que pour mieux déconstruire, détruire tous les veaux d'or, chanter que Dieu est mort, chérubins zombifiés allegro reprenant en canon Derrida. La magie est comme la cuisine : elle répond à des règles, au choix des ingrédients. Les souvenirs infusent, les ressentis décantent, dans de petits bocal les enfants du Gradus classées sur l'étagère macèrent dans du venin, de l'essence d'aubépine ou de la rosée fraîche. Je ne perçois mon atelier qu'en cabinet de curiosités où ma siamoise surveille le thermostat du chaudron.
- §9 L'écrivain est un fossoyeur : des siècles d'histoire littéraire, alignement des urnes et *Nécronomicon*. Chaque lourd volume vous toise, tant d'œuvres vous contemplent, classiques, modernes et avant-garde. On ne peut qu'être lucide, pratiquer l'écriture c'est user du charnier mis à disposition, prélever dans les entrailles un motif ici-même, tricoter sa syntaxe sur des nervures anciennes, si fragiles que souvent elles se changent en poussière au premier point de croix. Tous mes livres sont bâtis sur des monticules d'os et à base de fragments de moult cages thoraciques. J'ai toujours eu horreur de l'expression OLNI (Objet Littéraire Non Identifié), que les journalistes utilisent depuis les années 90 quand ils ont à chroniquer un ouvrage proposant une forme et des tentatives stylistiques ne correspondant pas aux critères ayant cours sur le marché de l'édition. Tout objet littéraire est identifiable, matériaux, gestes, composition. Influences, référents, détournements, cuts bruts. La langue est en mouvement, elle sait être inédite, mais toujours à partir de, avec ou contre ces milliards de pages amoncelées, ces millions d'expériences stylistiques, formalistes, abyssal mausolée d'installations textuelles. Cela relève de l'artisanal, un livre, au fond. Il existe des techniques, même s'il n'y a plus d'écoles, il reste des tendances de pratiques, des savoir-faire précis, visions et engagements, des formes d'implication, incarnation, lignes, positions, rapport au monde. C'est l'opiniâtre inculture des critiques, de moins en moins issus du milieu universitaire, peu formés à l'histoire littéraire, responsables de l'hégémonie du roman à bonne petite histoire bien ficelée, astuces narratives à corde apparente, produit de consommation courante accessible car lisible, comme ils disent. Les livres doivent être écrits dans le seul but d'être lus, et par le plus grand nombre.
- §10 Je ne produis pas de bien culturel industrialisé. L'autofiction implique un rapport vie/écriture bien trop dense, chaque objet est au centre d'une expérimentation précise, qui mêle toujours les deux. J'utilise du ressenti souvent fossilisé, le travail peut consister à lui rendre sa violence initiale, agencer faits, Je, évènements, la mémoire ment tellement, le vrai n'existe pas, je tente de

transmettre le vécu au plus juste. Je provoque dans la vie l'expérience d'écriture, mais l'inverse est possible, ça dépend des chantiers. J'aime les dispositifs, les protocoles, être mon propre sujet d'étude, capter mes modifications, être mon propre cobaye : l'auteur choisit le cadre et le costume de l'héroïne, la narratrice se tient à consigner les phases de l'expérience en cours.

§11 De la cuisine, bien sûr, l'écriture dans une jatte, ajouter, saupoudrer, trois pincées, un mélange, battre au fouet, obtenir une pâte fluide, et au four. Parfois, c'est immangeable, des livres étouffe-chrétiens, grumeaux de haine, formules qui saignent, gâteau à trop d'étages, la crème de pus qui reste un peu sur l'estomac. Ce n'est pas mon problème, une fois l'ouvrage achevé, je ne le relis pas, mis à part les petites tournées en librairies. L'objectif n'est jamais de réaliser le civet le plus digeste du palais, plutôt de proposer de la nouvelle cuisine plus que moléculaire. Le haut-le-cœur est en soi bien plus intéressant qu'un léchage de babine. Le monde contemporain ne s'écrit qu'autophage, chair à marché, désir inscrit en obsolescence programmée. Aller chercher Artaud et ses électrochocs aura plus d'incidence sur le pas de côté qu'un rassurant bondage harnaché narratif.

§12 L'autofiction se pratique dans un laboratoire. Parce que les matériaux sont issus du vivant, de morts et de vivants, dans les tubes à essais, acide, limaille de fer, paroles, précipités. L'autofiction n'est pas que magie, alchimie, précis et bactéries observées microscope. L'autofiction s'approche souvent de la magie noire. Le Je n'est pas le Moi, il exige des rituels et souvent des victimes. La femme de Doubrovsky, en lisant le manuscrit du *Livre brisé*, a bu de la vodka jusqu'à ce que mort s'en suive. Le père de Christine Angot est mort, lui aussi, d'avoir lu *L'Inceste*. Il est fort possible que les écrivains aient depuis fort longtemps perdu le pouvoir de changer le monde, mais la particularité de l'autofiction, c'est qu'elle manipule du vivant, les corps et les âmes sont réels, et au-dessus du grimoire nous sourit Némésis, la déesse de la vengeance, mais plus précisément "le don de ce qui est dû". Le projet de mon roman *Dans ma maison sous terre* était de tuer ma grand-mère. Ça a bien fonctionné, mais je n'ai aucun mérite, elle était tellement vieille. Par contre, je l'ai payé. La magie noire implique le concept du Choc en Retour. Le sort revient en boomerang multiplié par trois. Apocalypse totale échelle individuelle, isolement absolu, stérilité de l'exil, une lectrice suicidée, sa mère m'a accusée, mes livres faits pour tuer, j'ai perdu, tout perdu, jusqu'à l'écriture même. Ça a duré un an, croire que c'en est fini des nuits où les doigts brûlent d'avoir trop enfoncé en transe les touches du clavier, comme évidée de soi, l'existence dénuée de sens. Je venais d'achever *Une femme avec personne dedans* : il me semblait probable que je resterais en l'état. Juste une enveloppe geignarde, masse graisseuse souffreteuse, avec pour seul constat que même *Le Grand Albert* ne peut contrer le maléfice.

§13 **B.H. :** Ces notions de fictionnalisation de soi et de laboratoire sont liées aux stratégies discursives mobilisées justement pour faire du soi un personnage de fiction. Ton écriture témoigne d'une grande richesse de procédés discursifs et rhétoriques employés pour raconter le soi d'une façon expérimentale. Dans *Le cri du sablier*⁷, on trouve une multiplicité de techniques différentes : les phrases courtes, elliptiques et hachées; les figures rhétoriques (la paronymie et la métaphore du sable); l'emploi d'un vocabulaire inusité (des mots comme

“salmigondis”⁸); l’usage peu habituel de la ponctuation; et la pratique du *cut-up*. Pourquoi est-ce si important de recourir à toutes ces stratégies?

- §14 **C.D. :** Être écrivain m’intéresse moins que d’être un personnage de fiction. Mais au bout de quelques livres, il s’est avéré que ce personnage de fiction était écrivain, ce qui d’ailleurs ne tombait pas plus mal, compte tenu de mon absence de compétence dans à peu près tous les domaines qui ne sont pas en lien avec l’écriture. Je me suis assez rapidement retrouvée officiellement écrivain, c’est-à-dire que des éditeurs m’ont proposé de faire d’autres livres, parfois avec un thème, un sujet imposé, dans le cadre d’une collection. Les contraintes me stimulent. Mais raconter des histoires, ça ne m’intéresse pas tellement. Ce qui m’excite, c’est l’architecture du livre, et le jeu sur les registres de langues, l’usage de mots si oubliés qu’à force de ne pas être utilisés ils vont mourir, et surtout le tricot syntaxique, la composition rythmique, son chant, sa musique, les harmonies imitatives et suggestives portées par les assonances et les allitérations.
- §15 La lecture de Boris Vian, des pataphysiciens, m’a amenée à Queneau très jeune. D’où un besoin de jouer avec la langue, de m’imposer mes propres exercices à contraintes, injecter tel poème par bribes, user de telle focale le temps d’une page, détourner tel monologue classique. Un côté OULIPO home-made, en quelque sorte. Même si le propos est sordide à l’extrême, je garde toujours un rapport ludique à l’écriture. Les ruptures sont d’ailleurs souvent nécessaires pour atomiser le pathos qui s’infiltré très facilement, beaucoup trop, si on n’y prend pas garde. L’humour, si possible noir, est un bon allié. Après un passage extrêmement lyrique, poétiquement si tarabiscoté que la seule chose qu’on en retienne à première lecture est un flux rocailleux agonique, genre ohlala elle morfle tellement la pauvre, la seule façon de contrer l’empathie dégoulinante et son ignoble copine la pitié, c’est une bonne blagounette. Alors, oui, les registres changent très fréquemment, le danger avec mes thématiques tournant autour de la mort et de la folie, c’est que la tragédie reste drapée dans une douleur vive et soyeuse, alors que les cothurnes, en soi, faut avouer que c’est tout de même assez ridicule.
- §16 Et puis j’ai un rapport très physique au texte, il s’agit vraiment de donner forme à la glaise avec des outils et des techniques. J’aime les ruptures, l’aspect baroque que la langue française permet. Je ne vois pas comment envisager le roman autrement que comme un espace d’expérimentation, de tentatives, où sous couvert de narration, c’est la prose poétique qui gouverne. Et j’ai la sensation que le travail d’un écrivain, son souci, son objectif, doit être davantage axé sur la préoccupation esthétique de son propos, que sur la mise en scène frontale de ce qu’il veut dire, montrer, défendre. Je pratique majoritairement le roman, c’est un genre historiquement divertissant. Or divertir signifie “détourner de ce qui occupe”. Compte tenu de la situation actuelle, je ne tiens pas à détourner le lecteur de ce qui l’occupe, j’aurais la sensation de collaborer, de participer à l’émission d’une fiction collective lénifiante supplémentaire. Je n’ai aucune envie que le lecteur passe “un bon moment” lorsqu’il a un de mes ouvrages entre les mains. Je veux qu’il soit déstabilisé, qu’il saisisse que la langue permet d’éprouver des émotions esthétiques violentes, qu’il soit confronté très concrètement à une expérience de lecture. Pas à une chouette histoire qui lui change les idées.

- §17 Les formes et stratagèmes stylistiques sont nombreux de façon à ce que peu à peu, s'il ne lâche pas le bouquin pour se réfugier dans le dernier Alexandre Jardin, il comprenne que le Verbe, la langue, comme la vie, peuvent prendre des incarnations multiples, que le roman contemporain français n'est pas figé, qu'un livre est un objet vivant. C'est une technique, un choix, qui peuvent être perçus comme agressifs, voire élitistes, pourtant ce n'est que pédagogique. Les référents, les cuts, doivent amener le lecteur à partir en quête des textes et auteurs qui traversent les paragraphes, et après avoir achevé le roman, le but pour moi est qu'il se rende en librairie ou en bibliothèque chercher des ouvrages issus de la production littéraire expérimentale, plus poétique, en marge des objets commerciaux traditionnels. Souvent, dans les échanges que j'ai avec mes lecteurs, je constate que ça marche. Ils vont vers des maisons d'édition comme Al Dante ou POL, des collections comme Fiction & Cie, dont le catalogue est exigeant, les textes souvent pointus, la composition complexe. Ils n'osaient pas avant. Neutraliser cette peur, ce "je ne comprends rien, faut s'accrocher, ça a l'air dur". La littérature est exigeante, c'est une démarche active, y compris physiologiquement, le cerveau ne réagit pas comme face à des images, le lecteur recrée ce qu'il lit, le construit dans son crâne, projette, invente, se figure.
- §18 Je n'écris pas pour exister en tant qu'écrivain incontournable, encore moins générationnel. Je ne fais pas carrière, j'ai toujours su que mon travail, compte tenu de ma démarche, n'accèdera jamais au grand public. Je n'ai pas la puissance de Christine Angot, la maîtrise de Lydie Salvayre, la capacité à donner vie de Maryline Desbiolles, ni la brutale élégance de Linda Lê. Par contre, je pense être une bonne passeuse, une passerelle qui peut être utile, une sorte de courroie de transmission.
- §19 Je tiens beaucoup à cette idée de faire découvrir, de défendre des auteurs qui effectuent des expérimentations poétiques et littéraires. C'est dans cet esprit que j'ai créé la collection Extraction aux Éditions Joca Seria. Parmi les jeunes écrivains qui figurent au catalogue se trouve d'ailleurs un auteur vraiment bouleversant, Guillaume Lebrun, qui justement pratique l'autofiction. Ses deux premiers romans, *Quelque chose de l'ordre de l'espèce* (où il traite de la figure violente et xénophobe de son père) et *Prototype 876437 1-A* (étiquette de l'éprouvette dans laquelle il a été conçu), ont constitué pour moi un choc. Sa langue est sublime, ses recherches sur le rapport fiction/réalité, écriture/vie, constituent des pistes nouvelles, c'est l'auteur le plus intéressant qu'il m'a été permis de découvrir ces dernières années.
- §20 **B.H. :** Une des nombreuses références culturelles qui parsèment ton œuvre est la figure d'Atropos dans le roman *Les mouflettes d'Atropos*⁹. Des trois Moires grecques (devenues les Parques des Romains), Atropos est celle qui coupe le fil et détermine la mort. Pourquoi le choix de cette figure antique; quel rôle joue-t-elle dans ton roman?
- §21 **C.D. :** 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. Atropos est, dans ce livre, mon tout premier, une figure symbolique modernisée. Les "mouflettes" sont un clin d'œil à Raymond

Queneau, sa Zazie est appelée la mouffette. Mais dans ce texte, il s'agit d'autre chose, les mouffettes d'Atropos sont les filles des bars, les prostituées qui useraient des ciseaux non pas pour couper le fil de la vie, mais l'organe masculin dominateur. C'est un livre foutraque, assez violent, qui traite au niveau de l'intime de la trahison amoureuse et plus largement de l'éradication nécessaire du phallogocentrisme. Je l'ai écrit vers 24-25 ans, la lecture du *Scum Manifesto* de Valérie Solanas m'a beaucoup influencée durant cette période, à l'instar de *La Monnaie vivante* de Pierre Klossowski. J'ai fait durant trois ans le choix de la prostitution, tout travail alimentaire étant une forme d'aliénation, je préférerais nettement louer mon corps plutôt que mon cerveau. Les codes de ce métier font que l'on n'embrasse pas, et l'usage du préservatif préserve des souillures, il n'en est pas de même avec les agressions liées au monde du travail, où la soumission, les compromis, la sensation de collaboration, le renoncement, érodent et abîment jusqu'à l'âme.

§22 **B.H.** : Dans ta discussion de ton œuvre dans *La règle du je*, tu évoques les écrits théoriques de la philosophe américaine Judith Butler sur la performativité du genre sexuel, en constatant que tes textes consistent en une "parole affirmative qui se veut performative"¹⁰. Quel est l'apport du genre sexuel féminin à ton écriture? Y a-t-il un rapport entre le genre sexuel et la dimension performative de tes textes?

§23 **C.D.** : C'est une question sensible. D'un côté, j'ai toujours, en tant que lectrice, eu la certitude que l'écriture était sexuée, jusqu'à son geste; mais peut-être davantage pour des raisons culturelles. Je suis totalement contre une vision essentialiste, différentialiste. Sylviane Agacinski, ses écrits et ses engagements, incarnent pour moi l'ennemi, le mot est faible d'ailleurs, j'éprouve de la colère et énormément de dégoût dès qu'elle et ses sbires prennent la parole. Le féminisme dominant est actuellement en France issu de cette mouvance, et les positions grotesques et rétrogrades de ces petites bourgeoises stupides qui militent, jusqu'au sein du gouvernement, pour l'éradication de la prostitution, me révolte. D'autant que je ne vois pas comment agir, contrer, rester impuissante me rend malade, mais je ne suis pas théoricienne, j'ignore comment atomiser cette perception déterministe, et surtout son dictat qui au final relève d'une forme de biopouvoir. D'un autre côté, si le travail de Judith Butler me parle très directement, notamment sur la notion de pouvoir des mots, j'ai un peu plus de mal avec certaines données de la pensée queer. Je redoute souvent qu'à force de se focaliser sur les notions d'identité sexuelle, les distorsions de la notion de genre, on finisse par perdre de vue la réalité très concrète, la position de la femme dans la société, que la lutte se déplace sur le plan théorique au détriment des combats moins intellectuels mais infiniment plus importants. Je suis définitivement une féministe matérialiste, même si ça paraît poussiéreux aujourd'hui, et que la notion de classe est officiellement dépassée.

§24 **B.H.** : À mon sens, Chloé, cet aspect performatif de ton écriture est inextricablement lié à ce qu'on pourrait appeler les différentes visées de ton acte d'écrire ou, comme tu le dis, de "s'écrire". Loin de se limiter à un seul but thérapeutique suite aux traumatismes subis – "L'autofiction est une négociation de la douleur"¹¹ –, la fictionnalisation de soi que tu effectues peut aussi se concevoir comme "un

acte de résistance”¹² et est donc dotée de toute une dimension politique. La fictionnalisation de soi constitue-t-elle un acte politique?

§25 **C.D. :** Je pense que l’autofiction est un acte politique en soi. La multiplicité des mises en scène de l’égo, via les réseaux sociaux notamment, a tendance à faire croire que les fictions collectives ne dévorent pas, n’altèrent pas le Je. Je reste persuadée qu’il n’en est rien, que se prendre en photo, rédiger des récits de son quotidien n’empêche en rien la dissolution de l’individualité dans le On. Le Je se virtualise, mais il ne se développe que dans cet espace, où il est d’ailleurs exploité, les fichiers de données FaceBook illustrent bien le fait que le système utilise à ses propres fins cette dramaturgie des ego. Et le Moi n’est pas le Je, exhiber son quotidien n’est pas la manifestation de l’instance énonciative.

Dans son ouvrage sur le Storytelling, Christian Salmon a parfaitement défini où se situe le problème. “L’art de raconter des histoire est aujourd’hui devenue une arme de distraction massive”. “L’acte de consommer est devenu un exercice de communication, voire de communion, planétaire”. “Nous sommes passés dans une civilisation d’injonction au récit”. “Le monde de demain sera le résultat d’une lutte entre les narrations imposées et les contre-narrations libératrices”. La fictionnalisation de soi entre directement dans ce qu’il nomme ces “pratiques symboliques visant à enrayer la machine à fabriquer des histoires, en défocalisant, en désynchronisant ses récits”.

§26 **B.H. :** Ton écriture entretient un rapport étroit avec la musique. Que ce soit sur le plan du style – le rythme parfois haletant ou chantant, la composition même du texte, ou l’inclusion de notes de musique¹³ –, ou sur celui du contenu, la musique semble jouer un rôle capital dans ta pratique scripturale. Je pense aussi à *La dernière fille avant la guerre*¹⁴, où tu redonnes vie à Anne, une ancienne incarnation de toi, qui fut adepte du groupe Indochine lors des années 1980 et après. Quel est l’apport de cette expérience “indochinoise” et, plus généralement, de la musique à la fictionnalisation de soi?

§27 **C.D. :** Je ne pense pas que le rapport que j’entretiens avec la musique soit propre à ma pratique de l’autofiction. La littérature est une affaire de composition, le texte est envisagé comme une partition par tout auteur. *La dernière fille avant la guerre* est issu d’une commande d’Alexandre Civico pour feue sa collection Sessions aux Editions Naïve, qui proposait à des auteurs contemporains d’écrire sur un groupe, un chanteur, un courant musical les ayant marqués. J’ai entretenu depuis mes dix ans un lien affectif très fort avec les productions du groupe Indochine, qui incarnait un véritable refuge, une sorte de bulle protectrice. Le livre met en scène le retour de la fan adolescente, qui porte les traumatismes biographiques, et revient dans mon crâne après un échec : Nicola Sirkis m’avait demandé de lui écrire les paroles d’une chanson pour l’album *Alice et June*, le texte n’a pas été retenu. C’était l’occasion d’explorer ce rapport particulier au groupe et à son leader, d’autant que j’écoute plutôt de la musique expérimentale ou des artistes plus pointus aujourd’hui. Ce qui m’intéressait aussi, c’était de travailler sur la notion de honte : aimer Indochine a depuis les années 1990 été une donnée très difficile à assumer, une source de discrédit. J’ai signé le texte d’une chanson sur l’album suivant, *La république des Météores*, le morceau évoque à l’instar de tout le disque les tranchées de la Première Guerre mondiale; son titre, *Les aubes sont mortes*, est assez poétique et fait allusion au

Dormeur du val de Rimbaud. Nicola Sirkis est revenu vers moi cet été en me proposant quatre morceaux, mais aucun texte ne lui a convenu. Le problème, c'est que je voudrais vraiment que les textes du groupe reviennent à une écriture baroque, pleine d'hypallages et d'images étranges, comme à l'époque de *7000 danses*, mon album favori, sorti à la fin des années 1980. Mais ce qu'une chanson pop impose, c'est la simplicité, l'efficacité du texte. Indochine a tellement renouvelé son public qu'il s'adresse, hors le cortège massif des fidèles, à une majorité de jeunes, d'adolescents. J'aurais aimé pour eux des paroles plus complexes, finalement proches de celles de Thiéfaine, mais ce n'est pas compatible, leur univers ne peut se situer là. J'aimerais beaucoup écrire des chansons pour d'autres artistes à l'avenir, je l'ai fait quelques fois, c'est un exercice très difficile, l'économie syntaxique, le rôle du moindre mot et surtout la question du refrain, je trouve ça vraiment intéressant.

§28 **B.H. :** Ta démarche autofictive dépasse le seul texte littéraire proprement dit pour s'aventurer aussi sur le terrain d'autres médias, comme l'Internet, les blogs, la performance et les jeux vidéo. Je pense notamment à *Corpus Simsi*¹⁵, où la fictionnalisation de soi donne lieu à un personnage de jeu vidéo. Comment ces expériences multimédias te permettent-elles d'explorer d'autres facettes de l'autofiction?

§29 **C.D. :** L'autofiction étant un genre et non une forme, elle peut effectivement infiltrer tous les espaces créatifs, user de toutes les technologies. L'idée du projet *Corpus Simsi* était aussi de permettre à ma fiction propre d'infiltrer celle des autres, concrètement, dans leur ordinateur. Mon avatar était téléchargeable sur mon site à l'époque, c'était la version 1 des *Sims*, nous étions en 2003. Des joueurs utilisaient mon avatar, et certains m'ont envoyé des captures d'écran, leur fiction intégrait mon personnage, les situations étaient souvent cocasses. Détourner un jeu vidéo, réaliser des pièces sonores, tenir un blog comme un atelier ouvert : il s'agit de prendre d'autres outils que la langue seule. Si j'avais des compétences en arts plastiques, en photo ou en vidéo, je pense que je développerais plus de pistes. Le travail de Sophie Calle, qui m'a fait participer à *Prenez soin de vous*, a finalement autant influencé ma démarche que la lecture de Duras ou des premiers livres de Christine Angot.

§30 **B.H. :** Tu viens de passer un en résidence à la Villa Médicis à Rome. Avant ton départ, tu prévoyais de travailler sur un nouveau projet autour de la figure de Messaline, une impératrice romaine connue tant pour son pouvoir absolu sur son mari Claude que pour ses débauches multiples. Pourrais-tu parler de ce nouveau projet, ainsi que d'autres nouvelles initiatives en cours?

§31 **C.D. :** Mes recherches sur Messaline s'inscrivaient dans le cadre de mes travaux autour des figures de femmes puissantes, amorcés en 2009, sous forme jusqu'ici performatives. Je suis partie de Lilith, la première femme selon divers textes sacrés, Bible, Talmud, Zohar, qui aimait rappeler à Adam : "Nous sommes tous les deux égaux, puisque nous venons de la terre". Le seul interdit au sein de l'Éden était de nommer Dieu. Lors d'une dispute, acculée, Lilith appelle Dieu pour qu'il intervienne, valide cette vérité, ce fait premier, cette égalité homme/femme. L'interdit est transgressé, elle est chassée du jardin, elle deviendra une anti-Ève, engendrera des démons qui persécuteront les enfants d'Ève et d'Adam. J'ai fait plusieurs performances autour de ce thème, femmes mythiques,

fabulées ou réelles, puissantes, violentes, les mauvaises femmes, sorcières. J'ai travaillé avec des musiciens à chaque fois, Sophie Couronne, Gilbert Nouno. Parfois j'ai fait la bande son moi-même.

L'idée est que dans ce cycle présenté, mon corps soit un médium, que ces femmes prennent la parole à travers mon larynx. À la Villa Médicis, je me suis attelée à la notion de sibylle, et j'ai tenté des choses nouvelles quant à la mise en scène des performances. Lors du Théâtre des Expositions, où durant une semaine les pensionnaires présentaient au public leur travail, j'ai mis à contribution une dizaine de personnes, artistes en résidence ou compagnes de ceux qui l'étaient. Le 21 juin, jour du solstice d'été, les filles vêtues par Dévastée, de jeunes designers qui avaient assuré le stylisme, incarnaient prêtresses, gardiennes, et les quatre éléments. Dans le Bosco, là où Messaline a été tuée, sur le haut du Parnasse, un rituel incantatoire a été effectué, puis nous avons traversé les jardins, les gens suivaient la procession. Une œuvre de la sculptrice Delphine Coindet a été utilisée en autel, la lecture était une cérémonie durant laquelle Messaline, par ma bouche, invitait le public à retrouver en lui sa volonté propre, sa capacité à modifier le réel. Messaline a modifié le réel, et après son assassinat le sénat a ordonné que toute trace d'elle – statues, pièces de monnaie, portraits – soit détruite. Sa fiction a fait ployer le réel, mais le réel l'a effacée de l'histoire. D'ailleurs, il ne reste d'elle qu'un mot "messalina", une insulte, en italien châtié ça signifie "putain". La performance s'achevait sur une installation ésotérique interactive dans l'atelier du Bosco, une centaine de bougies, des pierres, des herbes sacrées et de l'encens, moi au milieu du pentacle tracé au sol invectivant tous ceux présents. Le public glissait dans des urnes remplies de cette terre noire et grasse du sang de l'impératrice un morceau de papier sur lequel il avait répondu à "Ce que veut votre cœur". Le dépouillement a été étonnant, les vœux allaient d'archétypaux espoirs de bonheur et d'amour à "La Palestine libre". J'ai présenté au festival Actoral le dernier volet de ce travail, *Messalina, dicte*, où j'étais seule en scène, accompagné par Gilbert Nouno qui modifiait ma voix en direct tout en improvisant en chamane des modulations électroniques. Depuis, j'ai fait une pause quant aux performances, mais je sais qu'à l'avenir la mise en espace comme le jeu seront plus exploités, la simple lecture mise en musique ne me met plus suffisamment en danger et ne m'excitera plus assez après avoir vécu ces expériences.

§32 Depuis mon retour de Rome en avril, j'ai beaucoup réfléchi sur les options à prendre, sur l'orientation de mon travail. Mon intervention au colloque de Cerisy sur l'autofiction, précisément sur le rapport politique et autofiction, m'a poussée à faire le point. Vingt et un livres, beaucoup de textes courts en collectifs et en revues, une cinquantaine de performances, et accessoirement cette panne historique, ces mois où j'ai été incapable d'écrire à la Villa, j'ai perdu confiance, de fait assez longtemps, un traumatisme, je dois le reconnaître. Je suis actuellement en train de tenter une nouvelle expérience d'écriture, d'écriture et de vie. Je suis dans un roman un peu particulier depuis cet été, une autofiction duettiste, composée à quatre mains, avec mon partenaire Daniel Schneidermann. Un roman autour de la famille, de la violence et du terrorisme, avec pour figure centrale Georges Ibrahim Abdallah, mon oncle, prisonnier politique depuis 28 ans, incarcéré en France. Le roman s'intitule *Où le sang nous appelle*, nous devons rendre le manuscrit en février, il sera publié en septembre 2013

dans la collection Fiction & Cie, au Seuil. J'ai, en tout cas aujourd'hui, la sensation qu'après ce roman je vais m'essayer à la fiction pure quelque temps, j'ai envie d'inventer des personnages totalement étrangers, de construire des psychologies, des langues. *Certainement pas* ou *Éden matin midi et soir* m'avaient permis de me frotter à ce type d'exercice. Et bizarrement, j'ai assez envie d'écrire un roman qui se passerait dans un futur post-apocalyptique, quelque chose de très littéraire, mais avec une trame peuplée de zombies, j'aimerais réussir à créer de l'angoisse, de la peur. Je m'étais amusée avec la fan-fiction *La nuit je suis Buffy Summers*, mais il s'agissait d'un livre dont vous êtes le héros, et le séquençage, l'agencement du livre-jeu avait été au centre de la conception. Il est possible que faire peur soit aussi difficile que d'écrire le refrain d'une chanson. J'ai vraiment besoin de nouveaux enjeux, le confort mène à l'ennui, et l'ennui ne mérite pas d'être vécu.

NOTES

- ¹ Voir, par exemple, Chloé Delaume, *La règle du je*, Paris, P.U.F., 2010, p. 5, 21, 35, 44, 79. Voir aussi Chloé Delaume, "S'écrire mode d'emploi", dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 109.
- ² Voir Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 20 et 37; et "S'écrire mode d'emploi", *op. cit.*, p. 120.
- ³ Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 57 et 90.
- ⁴ *Ibid.*, p. 66 et 90.
- ⁵ *Ibid.*, p. 85. Voir aussi Chloé Delaume, "S'écrire mode d'emploi", *op. cit.*, p. 109 ("laboratoire") et p. 113 ("expérience romanesque").
- ⁶ Voir Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 37-39.
- ⁷ Chloé Delaume, *Le cri du sablier*, Paris Farrago/Léo Scheer, 2001.
- ⁸ *Ibid.*, p. 69.
- ⁹ Chloé Delaume, *Les mouflettes d'Antropos*, Paris, Gallimard, 2000.
- ¹⁰ Chloé Delaume, *La règle du je*, *op. cit.*, p. 80.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 51.
- ¹² *Ibid.*, p. 58.
- ¹³ Voir, par exemple, Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009: "Fa la ré la la ré la mi Ré la ré la la mi" (p. 103).
- ¹⁴ Chloé Delaume, *La dernière fille avant la guerre*, Paris, Naïve, 2007.
- ¹⁵ Chloé Delaume, *Corpus Simsi*, Paris, Léo Scheer, 2003.