« J’ai fait le deuil de moi, oui, le deuil de moi-même » : la maladie de la mort dans *Eden matin midi et soir* de Chloé Delaume

Français

Chloé Delaume a écrit le monologue *Eden matin midi et soir* en 2009 pour la comédienne Anne Steffens. La pièce n’est pas sans évoquer celle de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* : il y est question de la jeune Adèle, 28 ans, obsédée par le désir de mourir. Immobile sur un lit d’hôpital, dans un état semi comateux après une énième tentative de suicide, elle converse avec sa pulsion de mort et analyse minutieusement les ravages de la « thanatopathie » sur son corps et son esprit en miettes. Dans cette pièce en forme d’exorcisme qui occupe dans l’œuvre une position charnière (on verra notamment les liens qui l’unissent à *Dans ma maison sous terre*, *La Règle du Je* et *Une femme avec personne dedans*), Chloé Delaume tire un trait sur son propre suicide, enterre définitivement Nathalie Dalain et choisit de s’armer de mots pour agir sur le réel.

English

Chloé Delaume wrote the monologue *Eden matin midi et soir* in 2009 for the actress Anne Steffens. The play reminds that of Sarah Kane, *4.48 Psychosis*: it’s about an 28 years old girl, Adèle, obsessed by the desire to die. Immobile on a hospital bed, in a comatose state after a suicide attempt, she is talking to her death drive and analyses meticulously the ravages of the “thanatopathie” on her body and spirit. This play is a sort of exorcism which occupies in the work a pivotal position (we shall see the links which unite it with *Dans ma maison sous terre*, *La Règle du Je* and *Une femme avec personne dedans*). Chloé Delaume puts her own suicide behind her, buries definitively Nathalie Dalain and chooses the words as weapons to modify the reality.

Texte intégral

Introduction. Adèle sur la scène de son théâtre intérieur

Chloé Delaume a 35 ans lorsqu’elle entame, en 2008, l’écriture d’*Eden matin midi et soir* pour la comédienne Anne Steffens : « J’ai vraiment construit le personnage avec elle, on faisait des réunions de travail pour construire la psychologie du personnage [1]. » La pièce, un monologue, est mise en scène par Hauke Lanz [2] et donnée du 24 au 28 avril 2009 à la Ménagerie de verre dans le cadre du festival Étrange Cargo. Elle dure cinquante minutes, car « c’est le temps moyen qui sépare deux suicides en France. » Dans *Une femme avec personne dedans* (2012), Chloé Delaume l’évoque en ces termes : « J’ai commis un ouvrage sur le refus de vivre […] Adèle Trousseau vingt-huit ans quarante-huit kilos. Par sa bouche faire entendre une âme thanatopathe [3]. » Spectatrice de sa vie, Adèle explore la « maladie de la mort » qui la ronge, tandis qu’elle attend la venue du psychiatre, allongée sur son lit d’hôpital, après une énième tentative de suicide : « J’ai besoin de savoir, de cerner ma maladie [4]. »

Avec cette œuvre dépourvue d'action scénique, Chloé Delaume s'inscrit dans la tradition d'un théâtre fondé uniquement sur la puissance dramatique du texte, d'un théâtre de la voix, à entendre plutôt qu'à voir, ce que vient confirmer l'adaptation pour la radio réalisée par Alexandre Plank en 2010 [5] et le texte accompagné de musique présenté sous une forme performative par Anne Steffens et Chloé Delaume, notamment au FRAC Lorraine le 10 février 2011. À la radio, dans le noir des ondes qui nous plonge dans l'obscurité intérieure, la densité de la parole est encore plus sensible. Car le drame de ce moi immobile, traversé d'un flux verbal, est tout entier dans les paroles. Les paragraphes de tailles inégales se succèdent, séparés par des blancs. On songe inévitablement aux solos crépusculaires de Samuel Beckett, auxquels la pièce se rattache par les motifs de l'attente et du pourrissement, mais aussi à la dernière pièce de Sarah Kane, dont Chloé Delaume se réclame explicitement : *4. 48 Psychosis*. Comme la dramaturge britannique, elle dépouille son théâtre du spectaculaire pour travailler la musicalité pure de la langue : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là [6]. »

Dans *Eden matin midi et soir*, rien ne signale le théâtre, aucune didascalie ne vient esquisser un décor. Le voir est déplacé vers le dedans bien plus qu'orienté vers une scène de théâtre réel. La metteure 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 [7] », 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 [8].

Fig. 1 – Photographie issue du site de Hauke Lanz. Compagnie deus ex machina.

On entre directement dans la psyché du personnage, sur la scène de son théâtre intérieur où Adèle est confrontée à la multiplicité des états de soi-même. Elle parle. Mais à qui s'adresse-t-elle ? Elle « converse avec [sa] pulsion de mort [9] » (« Laide, tu es je suis laide », « Vide, tu es je suis vide », « Pesante, tu es je suis pesante [10] »), elle s'adresse au chœur des voix qui peuplent son esprit (« Laide, vide pesante mais taisez-vous [11] »), mais aussi aux absents, le psychiatre (« Bonjour, je m'appelle Adèle, s'il vous plaît, laissez-moi partir [12] ») ou, dans la dernière partie de la pièce, sa mère (« Je renonce, maman, je renonce. Je renonce à l'espoir [13] »), enfin à nous qui sommes là, assis dans l'obscurité de la salle, petit fragment de cette société coupable de « fiction collective ».

Cette pièce monologuée peut faire figure d'exception parmi les œuvres de cette période : comme la plupart d'entre elles en effet, elle n'est pas à proprement parler une œuvre autofictionnelle. Est exposée aux regards l'intimité d'un Je, qui n'est pas celui du personnage autofictif. Toutefois, pour deux raisons au moins, la pièce s'inscrit profondément dans la continuité du reste de l'œuvre. On peut en effet considérer que, temporairement, Chloé Delaume s'est incarnée dans le corps d'Adèle Trousseau, son alter ego. Nous verrons qu'à travers la voix de cette jeune femme l'auteur poursuit son questionnement sur l'identité et persiste à faire de « [son] vécu un matériau » : « Mon Je est

fragmenté, analyser de quoi il peut être constitué [14]. » D'autre part, même si le théâtre, art de la parole représentée, est un genre assez peu pratiqué par l'auteur en tant que tel [15] (avant 2009 on ne relève à son actif qu'une seule pièce, dialoguée celle-là, *Transhumances*), on peut considérer que la plupart des textes de Chloé Delaume ont en réalité à voir avec l'écriture théâtrale, comme elle le suggère dans *Visite guidée* : « J'écris une parole physiquement articulée avec l'intention de la communiquer […] J'écris ma parole. Ma parole est une écriture [16]. »

La publication d'*Eden matin, midi et soir* se situe à un moment clef de la vie de Chloé Delaume ; à cette époque elle confie à l'écrivain Colette Fellous qu'elle n'a « plus de pulsion de mort classique comme avant » :

> J'ai fait ma dernière tentative de suicide il y a six ans maintenant et j'ai décidé que je n'en ferai plus. J'ai la volonté de vivre désormais puisque j'ai trouvé quoi faire de mon existence et que je ne souffre plus de ce que j'appelais dans une pièce de théâtre que j'ai faite sur le suicide récemment, la thanatopathie en fait. Je crois que je ne suis plus atteinte par ce mal-là [17].

Chloé Delaume tire un trait sur le suicide dans ce texte en forme d'exorcisme : nous verrons dans un premier temps qu'elle y passe en revue les ravages de la thanatopathie sur le corps et l'esprit de celle qui en est atteinte et y explore les fractures du moi. Nous verrons ensuite qu'en réaction aux fictions collectives, médicales en particulier, le personnage reprend le contrôle de son existence en optant pour la subversion et en votant définitivement la mort, pour vivre enfin, quitte à ce que le prix en soit la mort. Là où le personnage cherche les causes d'une impossibilité de vivre, Chloé, elle, choisit de mettre en jeu une construction identitaire par l'écriture et opte pour l'autofiction, « sorte d'hygiène mentale », qui « ira toujours plus loin que la psychanalyse [18]. »

1. La maladie de la mort : « je suis née parasitée par un virus funèbre [19] »

1.1. Fictions médicales

Chloé Delaume fait s'exprimer, à travers le personnage d'Adèle, le peuple des « thanatopathes », qui souffrent de « la maladie de la mort », désirent voir s'effacer « jusqu'à l'acte de naissance » et qui finalement sont voués à se taire. Adèle attend la venue du psychiatre, qui devrait lui permettre de rentrer chez elle, pour être tranquille et enfin recommencer : « De retour à la maison je prendrai un couteau, et me l'enfoncerai dans le cœur [20]. » Mourir est une obsession, c'est tout ce qu'elle souhaite malgré ses tentatives ratées : « La maladie de la mort. S'il est un peu lettré il me répondra tout de suite que c'est un titre de Duras, ce n'est pas recevable pour convenir des symptômes. Pourtant. Je ne vois que ça […] [21] » L'ancienne étudiante en Lettres classiques décortique et analyse ce qui la ronge avec finesse, symptôme par symptôme. Comment faire comprendre au médecin, qui lui proposera un paradis factice en comprimés, que sa maladie, la thanatopathie, n'est pas guérissable ? Une pulsion de mort, à « l'haleine glacée et profonde [22] » la ronge, incurable et incompréhensible pour ses proches : « j'ai tout le temps envie de mourir [23] », « je suis malade, mais de vouloir crever. Tout le temps et malgré tout [24] », « je suis un processus dont je connais la fin, quand le jour déclinera, je ne serai plus au monde [25]. » Chloé Delaume explique dans un entretien avec Colette Fellous qu' « Adèle est une fille qui n'a pas eu de trauma singulier à la base », « elle se trimballe cette espèce de chose qui est différente du mal de vivre, qui est vraiment la pulsion de mort en permanence [26]. »

Le cas de l'auteur est sensiblement différent : le retour obsessionnel du motif suicidaire dans l'œuvre trouve son origine dans une enfance tragique hantée par la mort violente du père : « J'ai

attrapé la maladie de la mort le 30 juin 1983. Depuis je n'avance qu'en rappel [27]. » Elle se définit comme la « fille d'un suicidé [28] » en référence au drame familial qui hante toute son écriture. Alors qu'elle n'a que dix ans, son père tue sa mère devant ses yeux puis retourne l'arme contre lui : « le père l'avait visée mais il ne la tue pas. Le père savait sûrement que le meilleur décès qu'il pouvait lui offrir consistait en ce legs ce lien inaliénable […] Lien du sang bien touillé folie en héritage [29]. » L'héritage du père est celui d'une violence qui infecte l'intérieur de l'être. Son image envahit la conscience de sa fille et lui transmet la folie (« Il était psychotique, avec des tendances schizophrènes [30] »), comme ne cessent de le lui rappeler « les hébergeurs », c'est-à-dire les membres de sa famille maternelle, qui l'ont recueillie après le drame : « J'entends je sens je vois *folle comme son père tordue comme lui caractérielle*. Leur bouche se plisse aux commissures, leurs pupilles se rétractent, une sorte de plaisir pervers à éructer ce genre de phrases [31]. » Chloé a manifesté dès l'adolescence des troubles de la personnalité qu'elle craignait être une manifestation de la schizophrénie. Du fait de ses nombreuses tentatives de suicide, treize selon l'autofiction, elle est internée plusieurs fois et enfin diagnostiquée maniaco-dépressive ou bipolaire à tendance psychotique. En 2004, dans le courrier destiné à son médecin traitant elle lit : « État limite et *border line*. Troubles schizo-affectifs. Affection longue durée, psychose dysthymique [32]. » Chloé a fait de l'hôpital psychiatrique le cadre de plusieurs de ses livres : de *Certainement pas* (trois femmes et un homme internés à l'hôpital Saint-Anne se retrouvant au cœur d'une partie de Cluedo), à *La Nuit je suis Buffy Summers* (roman interactif s'inspirant des traditionnels « livres dont vous êtes le héros », dans lequel le lecteur doit enquêter sur les rumeurs et les incidents qui se multiplient dans un hôpital psychiatrique de Los Angeles) en passant par la pièce *Transhumances* (représentant un programme de radio-réalité consacré à « l'Optimisation des Aliénés Incurables »). Mais elle ne considère pas l'écriture comme un outil thérapeutique : « je crois qu'on ne guérit pas. Comme on ne fait pas une analyse pour guérir, mais pour être au plus près de sa parole et de soi-même [33]. »

Chloé Delaume affirme dans *La Règle du Je* : « S'écrire, c'est s'abroger des fictions collectives [34]. » Elle ne cesse en effet de défendre l'autofiction comme force politique et l'écriture comme un moyen d'émancipation et d'affirmation de soi. Elle qui n'a jamais accepté de se conformer aux normes imposées par la société entend vivre comme bon lui semble, à partir de ses choix propres. Adèle a tenté, en vain, « l'insertion le plus longtemps possible, la fonte dans le social, moulée confite morale [35]. » Trop longtemps pensée par d'autres [36], Chloé Delaume s'engage au sein de sa pratique ; l'humour noir, l'insolence et l'ironie grinçante sont ses armes favorites pour dénoncer le système et les fictions familiales, économiques et même médicales, notamment la psychiatrie :

> Relire *Histoire de la folie à l'Âge classique* de Foucault, c'est aussi décrypter des décennies de fictions médicales. Se plier aux directives de ma psychiatre, c'est plier sous le joug d'une fiction extérieure, qui se veut supérieure mais ne peut m'apporter aucune preuve établie de son autorité [37].

Adèle refuse les diagnostics des médecins et le titre de la pièce, en forme d'ordonnance, ironise sur l'inutilité de la chimie. « Diagnostic : maladie de la mort. J'ajouterai : balancez le Tranxène, j'attends que vienne le Paradis. J'exige du 50 mg, procédez à la transfusion. Mais sachez que ça ne sert à rien [38] », « j'ai des cachets pour me faire taire […] il me prescrira des gouttes jaunes, un antipsychotique lilas et une kyrielle de comprimés de forme oblongue, d'un blanc de talc [39]. » Tous veulent la soigner jusqu'à l'acharnement thérapeutique, mais la médecine reste impuissante : « les promenades dans le jardin et le salon télé, ça ne pourra rien changer. Pareil pour les traitements, les ateliers dessin et toutes les perfusions [40]. » Toute définition clinique de son état lui semble inappropriée : « je ne suis pas schizophrène », « je ne suis pas dépressive », « je ne suis pas psychotique [41]. » Figurante passive de sa propre dégradation, Adèle n'a pour seul recours que de

s'approprier son mal, de le nommer, car « ne pas nommer, c'est nier [42] » :

> Je ne vois que ça, que ces mots-là, cet ordre-là, article défini nom commun préposition article défini nom commun. Les médecins, eux, ils disent que ça n'existe pas […] Moi je dis que ça existe, la maladie de la mort. Que c'est un mal en soi qui mérite qu'on s'y penche et qu'on lui trouve un nom [43].

Adèle a choisi le nom de sa maladie, mais elle n'a pas choisi le sien. Les mots « Bonjour. Je m'appelle Adèle. Adèle Trousseau » répétés trois fois dans la pièce pourraient faire songer à la célèbre formule de l'auteur, « je m'appelle Chloé Delaume », mais Adèle n'habite pas son nom. Elle ne l'a pas choisi, comme l'a fait Chloé Delaume par décision ferme. « Trousseau » résonne même ironiquement : elle qui dénonce l'inefficacité des thérapeutiques en psychiatrie doit porter comme patronyme le nom d'une lignée de médecins et le nom par conséquent d'une célèbre maternité parisienne, elle qui renonce à la vie et, s'adressant à sa propre mère, dit, pour évoquer son suicide prochain : « j'accomplis notre propre avortement [44] ».

1.2. « Cancer existentiel. Phase terminale [45]»

Non seulement Adèle présente sa maladie comme incurable, mais elle affirme aussi qu'elle est déjà morte. Pour elle, le suicide n'est qu'« une confirmation [46] » et la vérité de la vie se situe dans la mort, ce dont témoignent les expressions morbides qu'elle emploie pour décrire ce corps horrifiant qu'elle ne supporte plus : la « pourriture », le « pus », les « bubons », l'abcès ». La pulsion de mort s'écrit dans une esthétique de l'abjection : elle se sent rongée de l'intérieur, sa chair est « faisandée [47] », son sang « corrompu [48] », son cœur est une « boule de viande avariée », « un coton plein de pus [49] », son haleine « celle d'un tombeau entrouvert [50] », son âme « une nécrose ».

Ultime violence faite à l'identité, Adèle est réduite à l'état de cadavre : « Laide, tu es je suis laide en charogne. La chair est dépravée, déliquescence sillons. L'œil droit pend, le nerf frotte [51] ». À la fragmentation du sujet correspond la décomposition du corps : « je finis toujours face au miroir en train de me décomposer [52] ». La déliquescence du corps rappelle ici l'obsession qui structure *Dans ma maison sous terre*, celle des cadavres décomposés de la mère et du grand-père. L'odeur de charogne attire les mouches. Le personnage de *4.48 Psychosis* évolue à la merci des cafards qui hantent ses cauchemars ; Adèle est en proie aux mouches « qui font des grappes à noircir le papier peint [53] », métonymies de la mort et de la pourriture : « je fais un rêve où toutes les mouches ont des bouches à la place des yeux. » Dans les deux pièces, à partir d'un état psychotique, la vision se fait hallucination et s'estompe la limite entre le réel et l'imaginaire. Sophie Marret [54] analyse le regard des cafards comme étant « celui du sujet, des cafards intérieurs à son esprit mais délocalisés comme venant de l'extérieur », regard persécuteur, « omnivoyant », « omni-sachant ». Chez Chloé Delaume le sujet est moins donné en pâture aux regards qu'aux voix qui le tourmentent : les lèvres des mouches « sont épaisses comme la bave qui s'écoule [55] ».

1.3. Une conscience fragmentée

À Claire Castillon Chloé Delaume confie : « contrairement à ce qu'on croit parfois, je ne suis pas schizophrène, mais j'ai un véritable problème de dissociation […] Disons que dans mon cas, on est plusieurs quand je me pose sur une chaise. » Dans *Eden matin midi et soir*, à la décomposition du corps, correspond la fragmentation de l'identité : « Tu ne maîtrise rien, même pas ton propre Moi. Des éclats sur un sol indéfini, mouvant. » La voix d'Adèle est « collégiale [56] », « dedans, c'est le brouhaha, ça s'agite et s'affole, c'est un chant chaotique [57] », « un colloque, 74

intervenants [58] » : les voix entravent le monologue en changeant les pronoms, s'écorchant les unes les autres, sans relâche. Dans la version radiophonique de la pièce, trois voix, celles de Marie Remond, Laure Calamy et Caroline Breton, accompagnent celle d'Anne Steffens pour exprimer la désintégration de l'être. Elles viennent mettre en application les propos d'Adèle : « C'est comme si chaque pensée avait son timbre à elle, son grain particulier et son argumentaire [59]. » Le tissu textuel du monologue toutefois rend assez peu compte de cette déconstruction de la voix propre en voix des autres, comme c'est le cas dans *4.48 Psychosis*. Sarah Kane torture le corps même du langage à la place du corps de chair : une syntaxe privée de ponctuation, une langue se décomposant en chiffres, des voix se répondant, se contredisant. Aux monologues intérieurs se mêlent chez elle des fragments de répliques, des bribes de conversations, des séries de mots. La source de parole n'est jamais clairement identifiée. À la lecture de la pièce de Chloé Delaume on perçoit plutôt l'effort de maîtrise réalisé pour retrouver une unité et « suivre un même et unique fil [60] », même si de temps à autre apparaissent les bribes d'une conversation intérieure :

> Tu ne parles pas tu geins geindre : faire entendre des plaintes faibles et inarticulées, émettre un bruit plaintif, je ne fais rien entendre, peut-être que je me plains mais sans jamais émettre c'est pas parce que tes lèvres sont muettes que tu nous soûle pas au-dedans, on en a marre à l'intérieur, marre tu comprends, de toi ras-le-bol, arrête de bavasser [61].

Ce Je « friable, éclaté, souvent perdu de vue » s'oppose aux « Moi monolithiques » : « pas la moindre scission, des personnalités sans troubles, stables, solides, dans l'incapacité de percevoir les efforts inouïs fournis au quotidien par le psychotique lambda [62]. »

L'écroulement de l'ego a pour corollaire la dépersonnalisation (« Vide, tu es je suis vide [63] »), l'impression d'être détaché de soi : « mon corps, je l'ai laissé vacant, très jeune […] Je suis partie très loin, je ne me souviens plus où. Peut-être bien nulle part. Quand je suis revenue, les voix avaient poussé [64]. » Souvent dans les textes de Chloé Delaume le corps se vide et se spectralise, comme dans *Une femme avec personne dedans* dont le titre est déjà significatif du phénomène : « Sachez, je ne suis personne, à l'intérieur personne, je me gonfle de vide, une baudruche anémiée [65]. » À la fin de la pièce c'est « l'absorption dans le néant » qui triomphe, et le silence : « le silence garrotte dernières voix réfractaires [66] », les voix des mouches « qui susurrent qu'hier comme toujours un raté parce que nous devons vivre, que nous je sommes suis faite pour ça, qu'il suffit de respirer que ce n'est pas si dur et que [67]. » Vivre enfin (« Pour la première fois, entière. Je dis Moi, oui, entière [68] »), quitte à ce que le prix en soit la mort.

2. Reprendre le contrôle

2.1. Le suicide, acte subversif par excellence

L'affirmation du Moi à la fin de la pièce passe par son annulation et sa néantisation, par l'acte volontaire du renoncement et une véritable ascèse dont le spectateur suit le parcours. Adèle veut renoncer « à l'espoir », « au devenir » : « mon désir dans les limbes ne s'agence qu'en soustraction [69]. » Elle s'applique à renoncer « à tout flux de sentiment humain », non sans difficulté. Les dégâts de son mal-être sur l'entourage familial sont importants. La culpabilité lancinante s'empare de la mère (« Maman culpabilise comme si elle m'avait conçue de travers [70] ») tandis que la sœur est envahie d'une lassitude mêlée de ressentiment (« la fatigue de ma sœur qui pense qu'on en finisse, qui me voit comme une cancéreuse volontaire [71] »). Adèle relève les traces du chagrin sur le visage de ses parents avec des accents pathétiques : « J'aimerais tant leur être étrangère. L'impuissance dans l'œil de mon père, son poids humide, qui creuse et

cerne. L'infinie affliction qui auréole bleu clair les pupilles délavées de ma pauvre maman. » Aucune froideur ni indifférence chez elle, plutôt de l'empathie : « L'effet de ma mort sur ma mère. Je pense à ça », « je veux juste abréger ma propre souffrance, aucunement en créer ailleurs. Je voudrais préserver mes proches [72]. » Adèle renonce à ses cinq sens (« les cinq, oui, je l'affirme [73] »), mais son corps la trahit : « Soif. Que le corps réclame, c'est le pompon [74]. » Elle renonce à sonner car cela équivaudrait à un appel au secours, mais elle s'étonne encore que personne ne pénètre dans sa chambre d'hôpital (« Pourquoi personne ne vient, je ne comprends vraiment pas [75]. »)

Chloé Delaume exploite ici le potentiel hautement subversif du renoncement dans notre société où le « toujours plus » et le « jamais assez » sont de rigueur. Le suicide, choix radical, violent, est le renoncement ultime, qui viole l'interdit social et religieux. Son essence est la négation et la transgression. Au regard de la société, le suicide est une « faute » et le suicidé un criminel qui doit « réparer » : « peut-être qu'ils veulent me punir. Me laisser croupir dans ma sueur [76]. » Le suicidaire se place en marge, il dérange, il déstabilise. Il figure la limite de notre capacité à comprendre. Le contexte idéologique de la société actuelle ne fait que renforcer cette incompréhension : le refus de la douleur (« J'ai mal […] On ne dit pas : j'ai mal, c'est extrêmement problématique dans nos sociétés performantes [77] »), le mythe de la guérison toujours possible (« le corps médical n'aime pas perdre [78] »), la vie à tout prix (« Ma sœur me dit toujours : maintenant il faut lutter. Lutter contre la mort et s'inscrire dans la vie. Parce qu'on n'a pas le choix [79] ») trahissent une psychose sociale, collective. Comment dans ce contexte entièrement orienté vers la jeunesse et la vie, où tout est fait pour vivre mieux et plus longtemps, peut-on vouloir se donner la mort ? : « L'infirmière chuchotera, m'apportant mes cachets, vous êtes jeune et jolie, il ne faut pas vouloir mourir [80]. »

Si Chloé Delaume évoque, dans *La Règle du Je*, Michel Foucault et son *Histoire de la folie à l'Âge classique*, la pièce étudiée trouve, elle, un éclairage particulièrement pertinent dans la fin de *La Volonté de savoir*, du même Michel Foucault ; la mort y est analysée comme le moment où l'individu échappe à tout pouvoir :

> C'est sur la vie maintenant et tout au long de son déroulement que le pouvoir établit ses prises ; la mort en est la limite, le moment qui lui échappe ; elle devient le point le plus secret de l'existence, le plus « privé ». Il ne faut pas s'étonner que le suicide – crime autrefois puisqu'il était une manière d'usurper sur le droit de mort que le souverain, celui d'ici-bas ou celui de l'au-delà, avait seul le droit d'exercer – soit devenu au cours du XIXème siècle une des premières conduites à entrer dans le champ de l'analyse sociologique ; il faisait apparaître aux frontières et dans les interstices du pouvoir qui s'exerce sur la vie, le droit individuel et privé de mourir [81].

Dans l'œuvre de Chloé Delaume l'acte suicidaire est donc à interpréter comme une tentative chez le sujet clivé, miné par les fictions collectives, de reprendre le contrôle de son Moi et paradoxalement de sa vie. Cette reprise en main du sujet par lui-même passe aussi par une déconstruction de la figure maternelle, voire son annulation, par exemple, dans *Eden matin midi et soir,* avec une expression comme : « j'accomplis notre propre avortement [82] » pour évoquer le suicide, et son corollaire dans *La Règle du Je* pour désigner l'invention de soi par l'autofiction : « je me suis moi-même engrossée [83] ».

2.2. Renaître en littérature pour modifier le réel

Dans la pièce le spectateur assiste à une confession qui relève de l'urgence à se confier, parole où s'affirme d'emblée un « je » agent de son destin revendiquant pleinement son statut de sujet en

choisissant de mettre fin à sa vie (« Hier soir, j'ai voté la mort [84] »). Pièce sur le suicide du Moi, *Eden matin midi et soir* a pour corollaire l'écriture quelques mois plus tard de *La Règle du Je*, essai sur le meurtre du Je, meurtre de Nathalie Dalain par Chloé Delaume, comme origine de la pratique autofictionnelle : « 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 [85]. » L'autofiction procède ici du meurtre du Je, « celui d'avant », au bénéfice d'un nouveau, devenu « personnage de fiction qui s'écrira lui-même [86] ». Tandis que la fin de l'essai ouvre sur le futur du *work in progress* (« Le reste est à venir alors il adviendra [87] »), la pièce, elle, se clôt sur un présent figé à l'instant de la disparition du Moi, sans dépassement possible (« Je m'éteins peu à peu, moi à moi, je m'éteins [88]. »)

En 2009, l'auteur a renoncé au suicide (il est significatif que la pièce ne convoque pas le personnage autofictionnel, mais celui d'Adèle Trousseau) et fait « le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle [89] » : « Mon Je est fragmenté, analyser de quoi il peut être constitué [90]. » Tandis que le personnage d'Adèle Trousseau trouve dans l'abandon à la pulsion de mort une occasion de réunifier son Moi émietté avant de disparaître, l'auteure choisit d'assumer et même de cultiver la dissémination (dans plusieurs formes littéraires et artistiques et sur de multiples supports), pour affirmer sa présence au monde. *La Règle du Je* publié quelques mois plus tard, en 2010, fera définitivement de l'autofiction « le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je [91]. »

L'écriture de la pièce est contemporaine de celle de *Dans ma maison sous terre* qui questionne aussi le rapport à la mort. La narratrice se promène dans les allées du cimetière aux côtés d'un certain Théophile, un poète nécrophage avec lequel elle converse ; mais Théophile n'est « rien », « qu'une oreille attentive [92] » et la forme du monologue n'est pas loin ; Chloé dialogue en vérité avec le double d'elle-même et convoque ses aïeux autour d'elle pour un règlement de comptes familial :

> Mon corps est l'habitacle des morts de ma famille. Des morts et des fantômes, je ne guérirai pas. Je voudrais que ça cesse, que je sache qui je suis. Toutes les nuits, le même rêve : dans mon crâne, ils habitent, une maison de poupée coupée par tronçonneuse, une scène de dîner et la putréfaction [93].

Le livre joue un rôle important dans sa construction identitaire : elle y enterre définitivement son ancien Je (Nathalie Anne Abdallah devenue en 1980 Nathalie Dalain) et règle le problème du deuil. Dans le dernier chapitre de « condoléances » adressé aux membres de sa famille maternelle, elle déclare que « Nathalie est morte en 99 » : « Vous refusez de l'entendre, cessez votre déni et assumez le deuil […] L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos […] Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer [94]. » Chloé tire un trait sur son passé de thanatopathe et renaît définitivement en littérature.

Adèle Trousseau dit : « Au commencement était le Verbe, je ne suis plus que des mots, mais des mots pleins ma tête [95]. » On reconnaît ici l'attachement particulier de Chloé Delaume pour le lexique :

> On est dans un monde où il n'y a plus que les mots qui peuvent nous sauver parce que le pouvoir s'est tellement réapproprié la langue, quel qu'il soit. La langue est aussi à la base assez phallocrate, donc pour les femmes, ce n'est pas très évident de se dépatouiller avec le dictionnaire et les données grammaticales et je crois vraiment que

> c’est par la langue […] que je peux essayer de faire quelque chose d’actif pour qu’on s’en sorte un peu plus [96] !

Lorsqu’elle était enfant, elle aimait, raconte-t-elle, consigner dans un petit carnet rose, perdu à la mort des parents, des mots, rares ou bizarres, avec leur définition recopiée dans le Petit Robert. Dans la pièce, plusieurs remarques liées à l’étymologie des mots émaillent le texte : l’étymologie de « thanatopathie », ou celle d’ « anosognosie » par exemple, pour plonger au cœur de la langue, par plaisir de scruter les mots. Le fameux dictionnaire est cité dans la pièce pour le terme « Faute » employé dans la phrase « Se suicider, une faute [97] » :

> Le Petit Robert dit : Faute : I.1. Le fait de manquer, d’être en moins […] II.2. Acte ou omission constituant un manquement à une obligation légale ou conventionnelle dont la loi ordonne la réparation […] II.3. Manquement à une règle, un principe. Voir inexactitude, irrégularité, omission, incorrection, barbarisme. Après je ne me souviens plus. Mais il est évident que je suis un défaut, je porte en moi le crime et suis un barbarisme pour la langue de la vie [98].

Ou plus loin pour l’adjectif « faible » « employé comme une insulte » par son entourage, mais qu’Adèle « assume parfaitement » :

> Qui manque de force, de vigueur physique ; qui a peu de résistance, de solidité, qui n’est pas en état de résister, de lutter ; qui manque de capacités ; sans force, sans valeur ; qui manque de force morale, d’énergie, de fermeté ; qui a oui je sais moi aussi je la connais l’étymologie, *flebilis* ; pitoyable, digne d’être pleuré. Pitoyable, je le suis [99].

Pourtant c’est la force et la vigueur du personnage que l’on retiendra au final, et sa détermination : son « Hier soir j’ai voté la mort » inaugural contraste avec le « I have resigned myself to death this year [100] » de Sarah Kane dans *4.48 Psychosis*. À propos de la phrase « au commencement était le Verbe », Chloé explique que pendant très longtemps elle n’entendait pas Verbe avec une majuscule. Elle entendait bien « au commencement était le langage », mais aussi « au commencement était le verbe au sens de faire ou être. Enfin, quelque chose de très actif dans la langue [101]. » Non seulement Chloé Delaume entretient un rapport ludique à l’écriture, mais elle croit fermement en la performativité du langage, à une langue en mouvement qui peut agir sur le monde : c’est sur cette notion qu’elle bâtit tout son projet d’écriture. Aussi attribue-t-elle un pouvoir aux mots et à l’écriture comme moyen de résistance. Ici la force du texte réside dans l’humour, c’est ce qui la différencie de Sarah Kane ; « J’ai fait un peu ma Sarah Kane, mais avec plus de blagues », dit-elle :

> Les ruptures sont souvent nécessaires pour atomiser le pathos qui s’infiltre 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 [102].

Dans *Eden, matin, midi et soir*, elle multiplie les blagues mâtinées d'humour noir et de fantaisie iconoclaste (« Maman nous sommes la solution à la crise du logement [103] » ou « Faut toujours vérifier que personne n'est garé sous la fenêtre d'où on saute, sinon on rebondit en détériorant le bien d'autrui […] Jamais je ne me défenestrerai. C'est un coup à finir tétraplégique avec un dossier au surendettement [104] »), les détournements parodiques (Adèle est une Ariane gaffeuse qui use d'un filtre de fidélité pour s'attacher Grégoire, mais se trompe de dosage et le rend stérile). Plusieurs sources se trouvent synthétisées dans le creuset littéraire : des références implicites ou explicites à la tragédie antique, à la Bible, à Marguerite Duras, à Samuel Beckett, à Michel Foucault. Les registres aussi s'entrechoquent en une étonnante polyphonie : langage familier, statistiques, lois physiques, questionnaire médical, ordonnances, anecdotes, étymologies tirées du dictionnaire, portraits chinois… Chloé Delaume touille dans le vivier des mots et invente un langage. Elle parle de son travail comme d'une « petite cuisine » car elle est attachée aux notions de laboratoire et d'expérimentation : « J'aime qu'il y ait ce que j'appelle du joli. Un côté colifichet, qui n'apporte rien en soi mais qui est esthétique. Comme quand ça fait des bouillonnements sympathiques dans la casserole [105]. » Plus profondément, son projet est politique : dans son laboratoire, Chloé Delaume pratique la sorcellerie et concocte la potion magique ou le filtre capable de faire des mots des armes de combat : « Je ne crois plus en rien si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. Écrire c'est pratiquer une forme de sorcellerie [106]. » Adèle aussi a des pouvoirs : ceux que lui confère la thanatopathie (« Morsures, serment de vouivre, lente agonie, puis suppression. Les seuls qui en réchappent sont ceux qui m'ont quittée[107] »), poison capable d'infecter toute la société et tout l'Occident ; telle une nouvelle Ariane, débarrassée de Thésée, elle veut affronter seule le Minotaure capitaliste grâce à la thanatopathie :

> Dire au capitalisme : vois tu es autophage […] Entendre pour seule réponse : ma chair se fait exsangue, rendez-moi mes enfants, réunis par centaines sur les toits des immeubles ils se font pluie de sang avant que ma mâchoire n'ait pu se refermer. J'ai faim dira le Capitalisme. Des millions d'hommes et de femmes chaque jour échapperont à son estomac, grâce à cette bonne vieille astuce qu'est le suicide collectif à échelle un peu sérieuse [108].

La jeune Adèle Trousseau, engendrée par Chloé Delaume, « conséquence de [son] Je répandu », « chair de [sa] psychose [109] » et fille de sa douleur, étonne par la détermination et l'énergie qui se dégage d'elle. Au seuil de la mort, elle est maîtresse de sa vie : elle nomme, cerne sa maladie, dont elle est parfaitement consciente, refuse de s'inscrire « dans cette grande fiction qu'on nomme l'Histoire des hommes [110] », prend la décision de mourir. Action : « Matin, midi, bonsoir [111]. » Aucun flou dans la pensée, aucune faiblesse dans le renoncement. De la force plutôt. Avec ses mots, Adèle déconstruit, corrige, transforme. Nulle passivité. L'échec devient victoire et la « toquée » lève le voile sur la violence des rapports hommes-femmes, sur une médecine dépourvue d'humanité, sur la folie du monde.

On n'écrit pas pour guérir de la thanatopathie, « l'écriture n'apaise pas, elle redouble la douleur [112] », explique Chloé Delaume dans *Une femme avec personne dedans,* où, pour le chapitre 9, elle prend la place d'Adèle sur la scène du théâtre, face à un public de mères éplorées : « des jeunes filles se suicident, dans leur chambre mes livres, leurs mères entrent en contact parce qu'elles cherchent à comprendre [113] » : « pourquoi elle et pas vous [114] ? » Pour Chloé Delaume l'écriture est un combat guerrier : « Le réel est hostile à tous ses survivants et j'ai bien trop de haine, trop de ressentiment, pour le laisser broyer ma subjectivité. Il est là le secret, le secret du pourquoi, pourquoi elles et pas moi [115]. »

Et sur Chloé le rideau ne tombe pas.

Notes

[1] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, en ligne.

[2] Auparavant, en 2007, Hauke Lanz avait adapté au théâtre le roman de Chloé Delaume *Le Cri du sablier* sous le titre *Angstblau*. La pièce avait été donnée au Theater Freiburg.

[3] Chloé Delaume, *Une Femme avec personne dedans*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2013, p. 69.

[4] Chloé Delaume, *Eden matin midi et soir*Eden matin midi et soir*Eden matin midi et soir*, Nantes, éditions joca seria, 2009, p. 24.

[5] Diffusée le 11 septembre dans l'émission « Fictions/Perspectives contemporaine » de France culture (Anne Steffens y est accompagnée de Marie Remond, Laure Calamy, Caroline Breton).

[6] Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, *in Complete Plays*, Bloomsbury, p. 205 : « une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix-mille cafards », traduit par Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2009, p. 19.

[7] *Ibid.*, p. 9.

[8] À propos de cette mise en scène, on pourra consulter le billet d'Arnaud Maïsetti daté du 28 mars 2009 en ligne ici.

[9] *Eden*, *op. cit.*, p. 16.

[10] *Ibid.*, p. 8-9.

[11] *Ibid.*, p. 15.

[12] *Ibid.*, p. 33.

[13] *Ibid.*, p. 40.

[14] Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi*, publie.net, p. 8.

[15] Voir à ce sujet, l'article d'Annie Pibarot, « Quand la tragédie est en amont : Théâtralité et théâtre dans l'œuvre de Chloé Delaume », Florence Thérond (dir.), *La Violence du quotidien, formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Montpellier, éditions L'Entretemps, 2015, p. 193 à 205.

[16] Chloé Delaume, « Visite guidée », dans *Neuf leçons de littérature*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2007, p. 40.

[17] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, en ligne.

[18] Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 8.

[19] *Eden*, p. 43.

[20] *Ibid.*, p. 15.

[21] *Ibid.*, p. 20.

[22] *Ibid.*, p. 45.

[23] *Ibid.*, p. 17.

[24] *Ibid.*, p. 19.

[25] *Ibid.*, p. 45.

[26] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, *op. cit.*

[27] Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009, p. 127.

[28] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, *op. cit.*

[29] Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. folio, p. 72.

[30] Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p. 48.

[31] *Ibid.*, p. 69.

[32] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, Paris, puf, collection « Travaux pratiques », 2010, p. 89.

[33] « Castillon-Delaume : ni prudes ni soumises », Propos recueillis par Grégoire Leménager, *Nouvel Observateur* du 19 janvier 2012, en ligne.

[34] *La Règle du Je*, *op. cit.*,p. 23.

[35] *Eden*, p. 42.

[36] « 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 commodités, 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. » (Entretien avec Barbara Havercroft, « Le soi est une fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, en ligne.)

[37] *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 23.

[38] *Eden*, p. 20.

[39] *Ibid.*, p. 11.

[40] *Ibid.*, p. 32.

[41] *Ibid.*, p. 16.

[42] *Ibid.*, p. 21.

[43] *Ibid.*, p. 20-21.

[44] *Ibid.*, p. 42.

[45] *Ibid.*, p. 32.

[46] *Ibid.*, p. 34.

[47] *Ibid.*, p. 33.

[48] *Ibid.*, p. 19.

[49] *Ibid.*, p. 23.

[50] *Id*.

[51] *Ibid.*, p. 8.

[52] *Ibid.*, p. 7.

[53] *Id*.

[54] Sophie Marret, « Le regard des cafards 4.48 Psychosis : la folie d'une femme sur scène », dans Claude Le Fustec et Sophie Marret (dir.), *La Fabrique du genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

[55] *Eden*, p. 35.

[56] *Ibid.*, p. 8.

[57] *Ibid.*, p. 15.

[58] *Ibid.*, p. 10.

[59] *Ibid.*, p. 9.

[60] *Eden*, p. 11.

[61] *Ibid.*, p. 24.

[62] *Une femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 60.

[63] *Eden*, p. 8.

[64] *Ibid.*, p. 26.

[65] *Une femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 109.

[66] *Eden*, p. 45.

[67] *Id.*

[68] *Id.*

[69] *Ibid.*, p. 41.

[70] *Ibid.*, p. 35.

[71] *Ibid.,* p. 37.

[72] *Ibid.*, p. 34.

[73] *Ibid.*, p. 40-41.

[74] *Ibid.*, p. 37.

[75] *Ibid.*, p. 34.

[76] *Eden*, p. 34.

[77] *Ibid.*, p. 22.

[78] *Ibid.*, p. 32.

[79] *Ibid.*, p. 21.

[80] *Ibid.*, p. 34.

[81] Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 182.

[82] *Eden*, p. 42.

[83] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 6.

[84] *Eden*, p. 7.

[85] « Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, *op. cit.*

[86] *Eden*, p. 13.

[87] *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 93.

[88] *Eden*, p. 46.

[89] *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 13.

[90] *S'écrire mode d'emploi*, *op. cit.*,p. 8.

[91] *La Règle du Je*, *op. cit.*, texte de présentation de la quatrième de couverture.

[92] Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p. 169.

[93] *Ibid.*, p. 139.

[94] *Ibid.,* p. 205.

[95] *Eden*, p. 44.

[96] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, *op. cit*.

[97] *Eden*, p. 16.

[98] *Ibid*., p. 14.

[99] *Ibid*., p. 36.

[100] *4.48 Psychosis*, *op. cit*., p. 208 : « je me suis résignée à la mort cette année », p. 12.

[101] Entretien avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de… », France Culture, 9 août 2009, *op. cit*.

[102] Entretien avec Barbara Havercroft, « Le soi est une fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, *op. cit.*

[103] *Eden*, p. 40.

[104] *Ibid*., p. 13.

[105] Cité dans « Au pays des contes défaits » portrait de Chloé Delaume par Catherine Dupérou, *Matricule des Anges*, en ligne.

[106] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit*., p. 6.

[107] *Eden*, p. 27.

[108] *Eden*, p. 31.

[109] *Une femme avec personne dedans*, *op. cit*., p. 44.

[110] *Ibid*., p. 22.

[111] Titre du chapitre 9 de *Une femme avec personne dedans*.

[112] *Une femme avec personne dedans*, p. 72.

[113] *Ibid*., p. 69.

[114] *Ibid*., p. 70.

[115] *Ibid*., p. 72.

Auteur

Florence Thérond est maître de conférences de littérature générale et comparée à l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3 et membre du laboratoire RIRRA21 où elle coordonne le programme « La littérature à l'heure du numérique ». Elle a dirigé ou codirigé plusieurs dossiers consacrés à cette question : *La fin du livre, une histoire sans fin* et *Tiers Livre, dépouille et création* (en ligne sur la plateforme Komodo21) ; « Les formes brèves dans la littérature Web » (*Cahiers virtuels ALN|NT2,* mai 2017). Elle travaille en outre sur les nouvelles écritures théâtrales.

Copyright

Tous droits réservés.