

Le temps d'une page, la chair du temps, le corps de l'Histoire. *Une Page d'amour* de Zola

Français

Dans *Une Page d'amour* de Zola, le temps de la passion mais surtout le temps de la maladie fait dérailler la cadence homogène du quotidien qui rythme les jours et les nuits d'Hélène Grandjean et de sa fille Jeanne. En effet, c'est davantage la maladie d'amour de l'enfant pour sa mère que le temps des horloges qui scande le déroulement du récit. Cet article veut saisir comment la maladie oriente le récit et détermine son avancée. Dit autrement comment la temporalité narrative est nouée intrinsèquement à une chronologie affective et corporelle.

English

In *Une Page d'amour*, the time of passion, but especially the time of illness, will derail the homogeneous cadence of the daily routine that punctuates the days and nights of Hélène Grandjean and her daughter Jeanne. Indeed, it is more the illness of the child's love for her mother than the time of the clocks that marks the unfolding of the story. This article wants to understand how the illness orients the narrative and determines its progress. In other words, how narrative temporality is intrinsically linked to an affective and bodily chronology.

Texte intégral

« Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps, et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique... »
Proust, *Le Temps retrouvé* [1]

Dans sa lettre-préface publiée en 1884 lors de la parution de l'édition illustrée par Édouard Dantan d'*Une page d'amour* [2], Émile Zola répond à la critique au sujet des descriptions de Paris qui clôturent la fin des cinq parties du roman en ces termes :

Des [...] éplucheurs de détails, après avoir gratté l'œuvre dans tous les sens, ont découvert que j'avais commis l'impardonnable anachronisme de mettre à l'horizon de la grande ville les toitures du nouvel Opéra et la coupole Saint-Augustin, dès les premières années du second Empire, époque à laquelle ces monuments n'étaient point bâtis. J'avoue la faute, je livre ma tête. Lorsque, en avril 1877, je montai sur les hauteurs de Passy pour prendre mes notes, à un moment où les échafaudages du futur palais du Trocadéro me gênaient déjà beaucoup, je fus très ennuyé de ne trouver, au nord, aucun repère qui pût m'aider à fixer mes descriptions. Seuls, le nouvel Opéra et Saint-Augustin émergeaient au-dessus de la mer confuse des cheminées. Je luttais d'abord pour l'amour des dates. Mais ces masses étaient trop tentantes, allumées sur le ciel, me facilitant la

besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vide d'autres édifices ; et j'ai succombé, et mon œuvre ne vaut certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments.

Ces lignes montrent bien que le romancier a préféré l'équilibre esthétique à l'histoire, peut-être parce que dans ce roman plus que dans d'autres (*La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des dames*, *Nana*, *L'Argent*), le « faire vrai » se situe moins à l'extérieur qu'à l'intérieur. Succombant au désir du plein (« ces masses étaient trop tentantes, [...] en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vide d'autres édifices »), l'ajout de l'Opéra et de l'église Saint-Augustin offre aux regards des protagonistes un horizon stable et rassurant. Paris dans *Une page d'amour* est systématiquement vu à partir de l'état affectif d'Hélène et de sa fille Jeanne, et dans un roman sur la passion, la couleur des sentiments l'emporte sur la véracité des faits. Ces deux monuments possèdent donc dans la narration un statut de mirages historiques qui redisent que le réel, mais aussi le temps, restent des concepts hautement fictionnels. Car seule de la mort nous sommes certains [3], et le temps, du moins ce que l'on en connaît, c'est toujours du temps avant la mort. Cette certitude est celle qui domine dans *Une page d'amour* où les deuils sont les portes d'entrée et de sortie d'un récit qui a pour vocation de « disséqu[er] la passion [4] » et que nous résumons rapidement.

L'histoire débute une nuit, alors que l'état de la petite Jeanne se détériore. Paniquée, sa mère Hélène, veuve depuis quelques mois, fait appel à un médecin, Henri Deberle. C'est le début d'une passion entravée par la maladie et la jalousie de l'enfant qui meurt en partie de n'être pas aimée de manière exclusive par sa mère. Cette mort met fin à la relation entre les amants. Quelques mois après les funérailles, Hélène jusque-là réticente accepte d'épouser par dépit un ami de la famille, Roubaud. Le couple quitte Passy pour retourner dans le sud de la France d'où elle est originaire. Le récit se clôt sur la tombe de l'enfant sur laquelle Hélène est venue se recueillir lors d'un passage à Paris.

Ce récit tout en demi-teintes où la passion avance comme une lame de fond [5], tient sa grande force dramatique du fait que l'amour des amants a maille à partir avec les sentiments tyranniques d'une enfant pour sa mère, ce qui a pour effet de faire exploser les règles habituelles des drames passionnels. Cet écheveau sentimental où les affects de Jeanne prennent une place considérable donne une tonalité particulière à ce qui aurait pu être un énième roman d'adultère, mais qui, en « figur[ant] de façon inédite le personnage traditionnel du jaloux : un enfant, une petite fille [6] », comme le souligne Henri Mitterand, est bien plus. Avec *Une page d'amour*, Zola revisite les attendus du drame adultérin, ici point d'épouses éconduites ou de maris trompés tonitruants. Avec Jeanne et ses manipulations d'enfant malade, le roman ne tombe jamais dans l'outrance et les chahuts grotesques. Au contraire, à cause de la double injonction qui domine – tour à tour l'enfant exige et refuse d'être soignée par le docteur Deberle –, c'est la mise en place d'un imbroglio affectif dont personne ne sort vainqueur, qui prévaut. Sur ce point, dans le dossier préparatoire, Zola insiste sur le rôle de « trait d'union [7] » de la très jeune fille. En effet, plus que de leur passion, les amants deviennent les marionnettes de Jeanne qui, bien que souffrant réellement, ne peut s'empêcher de les manipuler dans un jeu d'éloignements et de rapprochements. D'ailleurs une des grandes forces de ce récit provient de cet équilibre maintenu dans la dramatisation de la douleur, qui laisse le lecteur lui-même indécis devant le mouvement de balancier continu entre une plainte exagérée et vindicative de Jeanne et la maladie qui la ronge. La modernité du récit se loge dans le tissage complexe des sentiments de ces trois personnages attachés les uns aux autres.

Que Zola dans sa lettre-préface demande au lecteur d'accepter les anachronismes architecturaux et par là de passer avec lui un contrat de non-conformité historique (« mon œuvre ne vaut

certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments »), révèle que la temporalité qui prévaut dans ce récit se loge ailleurs que dans ce genre d'exactitudes et que la question du second Empire semble à première vue (mais à première vue seulement) périphérique. Quelques indications comme la guerre de Crimée qui débute en 1853 ou le rappel cursif de certains faits et événements culturels (ainsi l'Exposition universelle de 1855) servent de marqueurs historiques, mais dans l'ensemble, le temps naturel (celui des saisons, du jour et de la nuit), le temps religieux (le mois de Marie) et celui d'un quotidien fortement ritualisé prévalent et scandent la vie des personnages. Il en est ainsi de chaque mardi :

Hélène avait à dîner M. Rambaud et l'abbé Jouve. C'étaient eux qui, dans les premiers temps de son veuvage, avaient forcé sa porte et mis leurs couverts, avec un sans-gêne amical, pour la tirer au moins une fois par semaine de la solitude où elle vivait. Puis, ces dîners du mardi étaient devenus une véritable institution. Les convives s'y retrouvaient, comme à un devoir, juste à sept heures sonnantes, avec la même joie tranquille [8].

Aux mardis soir d'Hélène Grandjean répondent les mercredis soir de Juliette Deberle, la femme du docteur :

Il y avait là une douzaine de personnes, le nombre à peu près réglementaire que les Deberle invitaient chaque mercredi, à partir de décembre. Le soir, vers dix heures, il venait beaucoup de monde. (p. 229)

La vie s'écoule doucement, entre les nombreux après-midis dans le jardin des Deberle où Hélène et Juliette sympathisent sans que la première ne soit gênée que la seconde soit la femme de l'homme qu'elle aime en secret et où sa fille joue amicalement avec le fils d'Henri. À l'opposé de ces moments conviviaux et mondains, correspondent les longs après-midis dans la chambre fermée de la petite malade durant lesquels Hélène et Henri chuchotent de peur de réveiller Jeanne qu'ils encadrent de leurs soins attentifs. Ainsi va le temps, pourrait-on dire, entre les rencontres qu'occasionne la vie en société (mondanités, cérémonies religieuses, etc.) et la vie privée (repas, soins domestiques, soins de l'enfant). Bien que le temps objectif soit rarement indiqué, les allers-retours réguliers d'Hélène entre chez elle et les Deberle miment fortement ceux du balancier de l'horloge. *Une page d'amour* se déroule donc dans un temps de proximité, la temporalité s'inscrivant essentiellement dans la ritualité du quotidien, l'existence s'exprimant dans la répétition des gestes, des habitus et le retour des saisons. Le temps avance imperceptiblement, soutenu cependant par la passion interdite d'Hélène et Henri. Car cette « passion » inattendue a fait coupure dans la « monotonie de la vie » (p. 193) de la jeune veuve, elle l'a sortie de son enfermement - Zola parle de « la vie enfermée d'Hélène » - et a inauguré pour elle et sa fille une nouvelle manière de vivre et donc une autre façon de « passer le temps », l'un étant synonyme de l'autre.

Le déraillement de cette cadence homogène d'un quotidien fortement circonscrit et contrôlé, viendra d'un point insoupçonné. Si, comme le souligne Jean-François Bordron, le temps des passions est une des représentations les plus manifestes du temps avec le temps des horloges [9], la passion, non pas celle d'Hélène et Henri, mais celle de Jeanne pour sa mère, et dont la maladie devient le symptôme, va imposer une cadence singulière aux amours des amants et au rythme du récit. En effet, un rapide coup d'œil dans les dossiers préparatoires montre que la maladie de Jeanne détermine l'orientation du récit et son avancée.

À cet égard, alors que Zola le qualifie d'« un peu popote, un peu jeanjean [10] », et que ce roman

semble à première vue assez éloigné de ceux qui le précèdent, la place déterminante donnée au corps souffrant l'installe de plain-pied dans *Les Rougon-Macquart*. J'irais plus loin en disant qu'il est peut-être même un de ceux dont le corps du personnage, en l'occurrence celui de Jeanne, détermine le plus la trame narrative et ce, à plusieurs niveaux. Tout d'abord, on s'aperçoit que la santé malade de l'enfant donne à Zola l'idée de faire de l'amant d'Hélène un médecin :

Il faudrait donner un devoir à Agathe [premier nom d'Hélène dans le dossier] : son enfant - Une petite fille souffrante, chétive, avec de beaux yeux. [...] Si je faisais de l'amant un médecin ? Le médecin qui soigne la petite, j'aurai[s] de très beaux effets, la jalousie de l'enfant, l'amour toujours combattu par la maladie et par l'amour maternel. Enfin, j'aurai[s] l'agonie de la petite fille, grande scène avec le médecin et la mère. Puis un déchirement, et la passion finie [11].

La maladie va donc ponctuer le roman, en déterminer le déploiement et en programmer la fin comme ces lignes le montrent. Celle-ci ne se limite donc pas, comme c'est souvent le cas, à être le résultat d'un *fatum* quelconque : c'est un acteur complet dont les variations et états influent sur le cours du récit et modulent sa temporalité. Le temps du roman s'arc-boute clairement au mal physiologique, à ses améliorations ou progressions. La temporalité est nouée intrinsèquement à une chronologie affective et corporelle, puisque c'est elle qui donne le *la* des amours d'Hélène et Henri.

1. Chair et temps

Le projet médical de cartographier, de disséquer la passion et d'en divulguer les secrets ne pouvait avancer en ce XIX^e siècle hygiéniste et médical sans donner une place conséquente au lieu d'expression de la passion : le corps. Néanmoins, les critères romanesques que s'impose Zola ne lui permettent pas de jouer sur la panoplie d'effets qu'offre la rencontre charnelle. Pour lui, *Une page d'amour* devant être une respiration tranquille entre deux romans sulfureux - « *Une page d'amour*, écrite entre *L'Assommoir* et *Nana*, a dû être dans ma pensée, une opposition, une halte de tendresse et de douceur [12] » ; « Je veux étonner les lecteurs de *L'Assommoir*, par un livre bonhomme [13] » -, il décide avec finesse de faire du corps de Jeanne, touché par ricochet par l'amour interdit de sa mère pour le médecin, le réceptacle inattendu de cette passion, même si au premier abord la phtisie est décrite en termes purement nosologiques. En voici quelques aspects :

Phtisie aiguë

Début : langueur, essoufflement, amaigrissement. Un crachement de sang - Étouffement, la toux sèche avec crachats salivaire. [...] Les crachats augmentent et deviennent plus épais. [...]

Deuxième période : toux fréquente et plus grasse. L'oppression augmente. La fièvre paraît. Le soir, fièvre précédée de frissons, et sueur. [...] La malade s'illusionne sur son état. On succombe dans le marasme.

Phtisie galopante, débute brusquement sous l'influence d'une cause accidentelle. On dirait une bronchite capillaire, symptômes d'une fièvre typhoïde. [...] Mort dans l'espace de trois à six semaines. (N.a.f., Ms. 10318, f^o 457)

« Début », « deviennent », « Deuxième période », « Le soir », « galopante », « débute », « Mort dans l'espace de trois à six semaines », tous ces termes montrent combien le développement du mal est

naturellement pensé en termes de temps, et comment *de facto* il décide de la durée de vie du personnage. La remarque précédente (« Enfin, j'aurai[s] l'agonie de la petite fille, grande scène avec le médecin et la mère. Puis un déchirement, et la passion finie. ») et l'extrait qui suit soulignent aussi à quel point la vie de l'enfant commande le temps du récit et de l'action : « Voici, je crois la marche à suivre. Une première crise. Des convulsions. Ordonner les détails. La maladie qui dure plusieurs semaines - Chloro-anémique, au moment de la puberté. Tous les détails. Enfin une rechute avec complication d'une phtisie, ou d'une fluxion de poitrine » (N.a.f., Ms. 10.345, f° 118).

En effet, trois étapes importantes directement liées à sa santé vont scander l'histoire d'amour d'Hélène et Henri. Tout d'abord, en ouverture, une première crise de convulsions, dont Jeanne est victime, entraîne la rencontre entre les futurs amants. Par rapport à ce qui nous occupe, on remarque que l'accès convulsif met fin au temps objectif. En effet, alors que dans les quatre premiers paragraphes de l'incipit apparaissent quatre références aux heures qui s'écoulent et à l'horloge qui les marque [14], celles-ci disparaissent complètement au profit du déroulement des convulsions. Plus aucune heure n'est mentionnée, on ne saura d'ailleurs pas combien de temps précisément va durer l'épisode critique. Retenons que dès le premier chapitre, sont mises en scène des temporalités concurrentielles : temps objectif et temps physiologique.

Le deuxième moment a lieu après qu'Henri a avoué son amour à Hélène à l'aube du mois de Marie. Cette période culturelle et de temps religieux va occasionner de nombreux épisodes de dévotion à l'église de la part d'Hélène, de Jeanne et de Juliette Deberle, au sortir desquels la jeune veuve rencontre chaque soir amicalement, mais pas sans émotion, le docteur, lui, venu davantage pour le plaisir de la retrouver que pour quérir sa femme. À l'issue de ces cérémonies de « tendresse dévote », qui remplacent les après-midis mondains chez les Deberle, Jeanne tombe à nouveau malade :

Jusqu'au dernier jour, elle n'avait point voulu avouer que la cérémonie du soir la brisait, tant elle y goûtait une jouissance profonde ; mais ses joues étaient devenues d'une pâleur de cire [...]. Peu à peu la fraîcheur de l'église était descendue sur elle comme un suaire ; et, dans cette lassitude qui l'empêchait même de penser, un malaise lui venait du silence religieux des chapelles, du prolongement sonore des moindres bruits, de ce lieu sacré où il lui semblait qu'elle allait mourir. [...] Alors, Jeanne jeta un faible cri, ses bras s'élargirent, elle se roidit, tordue par la crise qui la menaçait depuis quelques jours. (p. 178-179)

Sa guérison et la longue convalescence qui s'ensuit vont être l'occasion pour Hélène et Henri d'un rapprochement important. À partir du moment où ils ont la certitude que l'enfant n'est plus en danger, Hélène avoue ses sentiments au médecin. Débute alors une longue période d'intimité pleine de tendresse amoureuse au sein de laquelle les mots chuchotés valent pour les caresses interdites. Même la chambre de Jeanne « si tiède », « si discrète » « dev[ien]t complice » (p. 190) et prend des allures d'alcôve, entre les murs desquels

tous deux vivaient sans une secousse, se laissant aller à cette douceur de savoir qu'ils s'aimaient, insoucieux du lendemain, oublieux du monde. Au près du lit de Jeanne, dans cette pièce émue encore de [son] agonie [...], une chasteté les protégeait contre toute surprise des sens. [...] à mesure que la malade se montrait plus forte, leur amour, lui aussi, prenait des forces ; du sang lui venait, ils demeuraient côte à côte, frémissants, jouissant de l'heure présente, sans vouloir se demander ce qu'ils feraient, lorsque Jeanne serait debout et que leur passion éclaterait, libre et bien portante. (p. 194)

On remarque dans cet extrait que Jeanne, mais aussi Hélène et Henri sont verrouillés au présent de la maladie et à ses effets, mais surtout qu'une étonnante consubstantialité entre la santé de Jeanne et l'amour des amants s'établit, comme si le second était le médecin du premier. De cette vigueur retrouvée surgit une temporalité amoureuse particulière qui fait fi de la durée (« ils demeuraient côte à côte, frémissants, jouissant de l'heure présente »). Il convient d'ajouter, qu'en filigrane de ce dispositif sentimental et spatio-temporel (chambre de la malade, avancée ou non du mal, convalescence, amour), l'écrivain souligne l'étroitesse des liens entre Éros et Thanatos dès que la passion est en jeu.

Le troisième moment correspond à une rechute et à l'apparition de la phthisie aiguë qui sera fatale. Elle survient au lendemain de la rencontre charnelle entre Hélène et Henri. En effet, intuitivement convaincue que sa mère l'a « abandonnée » pour être avec un autre, Jeanne prend gravement froid en décidant de passer volontairement plusieurs heures accoudée au rebord de la fenêtre, le corps offert à la tempête et à une pluie glaciale.

Elle sentait confusément que sa mère était quelque part où les enfants ne vont pas. [...] Jeanne, à la fenêtre, toussa violemment ; mais elle se sentait comme vengée d'avoir froid, elle aurait voulu prendre du mal. Les mains contre la poitrine, elle sentait là grandir son malaise. C'était une angoisse, dans laquelle son corps s'abandonnait. [...] Tout d'un coup, la pensée que sa mère devait aimer plus qu'elle les gens où elle avait couru, en la bousculant si fort, lui fit porter les deux mains à sa poitrine. Elle savait à présent. Sa mère la trahissait. (p. 283-285)

Cet épisode sonne également le glas des amours d'Hélène et Henri. Jeanne ne cachant pas son refus d'être approchée par le médecin dont la présence est vécue par elle comme une véritable agression (« Et elle ouvrit les yeux. Quand elle reconnut l'homme qui était là, ce fut de la terreur. Elle se vit nue, elle sanglota de honte, en ramenant vivement le drap » [p. 317]), sa mère décide d'interdire au médecin d'entrer dans l'appartement et l'évince de sa vie, consciente du rôle qu'ils ont joué dans le drame survenu : « - Allez-vous-en, répéta Hélène, de sa voix basse et profonde, à l'oreille de son amant. Vous voyez bien que nous l'avons tuée. » (p. 318)

Chacun de ces épisodes démontre que Zola a saisi, comme les travaux de Gustave Nicholas-Fisher l'ont indiqué [15], que la maladie installe un « nouveau cadre temporel » auquel obéissent toutes celles et ceux qui ont partie liée avec la personne malade. Cependant, dans *Une page d'amour*, le va-et-vient entre les secousses et les périodes de calme sont moins la marque d'un mieux-être du corps que d'un mieux-être du cœur. Et le balancier qui marque le temps est celui oscillant des sentiments de Jeanne. L'histoire d'amour - son développement et sa fin - est ainsi chevillée à la santé de l'enfant tout comme elle en est l'élément dévastateur. Le roman s'écrit à l'intérieur de cette tension paradoxale où la maladie met en place un régime temporel spécifique qui transforme la relation que les amants entretiennent entre eux. À tous égards, le temps du récit est un temps incarné, il fait « corps » avec celui de la petite fille malade en qui se cristallise l'histoire des amants.

Lorsqu'un individu est malade deux temporalités, souligne Nicholas-Fisher, se chevauchent, celle imposée par la pathologie, l'autre étant le temps tel que vécu et ressenti par le malade [16]. Dans le cas de Jeanne, l'autre temps est surtout celui d'une autre maladie, plus difficile à cerner, plus récalcitrante aux remèdes, plus énigmatique à comprendre : la maladie d'amour, dont tous les maux de Jeanne sont les symptômes plus ou moins aigus. Et alors que Zola avait l'intention de décrire la passion d'Hélène, c'est plutôt celle de sa fille à laquelle le récit nous convie en dévoilant de diverses manières la sémiologie. En effet, comme le soutient Jean-Louis Cabanès, la maladie est toujours « un système de signes [17] ». *Une page d'amour* à cet égard donne une traduction

pathologique des heurtés de la passion de Jeanne pour sa mère. Revenons à la scène, car la question du temps y est centrale, où, persuadée d'être abandonnée, elle appelle le mal par désespoir et vengeance. Dans ce passage, la narration témoigne de la capacité de la douleur affective de modifier le rapport au temps, passion qui actualise une temporalité proprement subjective.

Alors, le temps coula. Trois heures sonnèrent à la pendule. (p. 279)
[...]

Tout lui semblait fini, elle comprenait qu'elle devenait très vieille. Les heures pouvaient couler, elle ne regardait même plus dans la chambre (p. 287)
[...]

La pluie tombait toujours. Quelle heure pouvait-il être, maintenant ? Jeanne n'aurait pas pu dire. Peut-être la pendule ne marchait-elle plus. Cela lui paraissait trop fatigant de se retourner. Il y avait au moins huit jours que sa mère était partie. Elle avait cessé de l'attendre, elle se résignait à ne plus la revoir. (p. 287-288)

Si la tempête accentue l'effet dramatique et fonctionne comme l'écho des émotions de Jeanne, la sensation du temps ressenti est totalement tributaire de son sentiment d'abandon. L'incapacité pour Jeanne de suivre sa mère, sa claustration dans sa chambre, se traduisent chez elle par un arrêt du temps objectif remplacé par un temps fantasmé, au sein duquel les âges se superposent. Ce déplacement temporel correspond au sentiment d'éternité que génère l'attente de sa mère qui, il faut le rappeler, ne disparaît que trois heures. On le voit, la douleur fait surgir une temporalité émotionnelle et confirme la dimension proprement subjective, elle, chevillée au retour de l'autre qui ne revient pas, comme si Hélène était partie avec l'horloge. Le temps pris dans le vertige abyssal du chagrin n'est plus mesurable, il perd ses caractéristiques d'horizontalité et quitte la ligne chronologique au profit d'un axe vertical, ainsi les heures se diluent et épousent le mouvement de la pluie. Hélène partie pour un autre, l'univers de Jeanne *s'écoule* violemment, sorte de cataracte du temps qui passe en accéléré, « elle devient vieille » ! C'est dire que dans *Une page d'amour*, la mère est non seulement la gardienne de l'enfance, mais le lieu de son essentialité ; c'est pourquoi l'enfance est décrite ici moins comme un temps biologique que comme une perception singulière et propre à la très jeune fille, et qu'elle peut disparaître quand la source s'évapore. Ce décalage temporel, cette intrusion dans le monde de la vieillesse, ira en augmentant à mesure que la phtisie s'aggravera. La maladie rejoint tel un frère d'armes la construction mentale de Jeanne et transforme son corps en corps anhistorique, jeune et vieux à la fois. Cet exemple donne raison à Merleau-Ponty lorsqu'il affirme que le temps est « une dimension de l'être [18] » et que « nous sommes pour nous-mêmes le surgissement du temps [19] ».

2. Le corps de l'Histoire

Plus qu'Hélène, c'est donc le corps de Jeanne qui suggère celui de la passion, et sa mort qui n'a pourtant rien de christique éclaire la comparaison dès les premières pages de l'enfant avec le « Christ » (p. 54). Cependant, elle marque davantage la passion, bien que tyrannique, qui l'anime que sa nature sacrificielle. Ainsi, l'histoire d'amour d'Hélène et Henri trouve ses développements dans le corps d'une jeune fille vierge, virginité sur laquelle s'écrivent les émois et les désirs des deux amants adultérins, au point que le corps de Jeanne duplique celui de sa mère. On comprend dès lors qu'elle ressente des pudeurs de femme offensée quand le médecin la touche :

Elle n'avait eu aucune révolte sous les mains du vieux docteur. Mais, dès que les doigts d'Henri l'effleurèrent, elle reçut comme une secousse. Toute une pudeur éperdue

l'éveillait de l'anéantissement où elle était plongée.
[...]

Il semblait qu'elle eût vieilli tout d'un coup de dix ans dans son agonie, et que, près de la mort, ses douze années fussent assez mûres pour comprendre que cet homme ne devait pas la toucher et retrouver sa mère en elle. (p. 317)

La maladie et la passion ont en commun d'être des moments de passage et des temps forts de transformations, on n'en sort jamais totalement indemne [20], ce que prouvent les diverses mutations de Jeanne : jeune, elle vieillit précocement, enfant elle devient femme, vivante elle appelle la mort. Tout son être s'installe dans une ambivalence quasi constitutive [21], qui résulte, paradoxalement, de sa certitude d'être abandonnée.

Il est tout à fait remarquable que, véritable corps performatif qui obéit à différentes temporalités, celles de la passion, de la maladie et de l'angoisse, au point que les repères temporels s'interpénètrent et s'annulent, le corps de Jeanne rejoint de manière inattendue la description de Paris, telle que défendue par Zola dans sa lettre-préface. La logique de faux historique auquel elle obéit et que représentent les anachronismes architecturaux, s'agite également au plus intime de Jeanne dans son rapport au temps. Le chevauchement des âges, vérité subjective et fictionnelle, calque celui des « fausses » temporalités historiques. Ainsi, le personnage de Jeanne narrative-t-il en sourdine dans cette hystérisation des âges et des périodes, un certain Paris, faisant se rejoindre le général et le particulier. En cela, ce personnage rencontre de façon imprévue ceux qui exemplifient le second Empire dans *Les Rougon-Macquart*. Mais autrement que Renée, Maxime, Saccard (*La Curée*) ou Nana (*L'Assommoir*, *Nana*), qui renvoient à l'immoralité décadente du régime, en son corps douloureux et malingre, et en sa passion fiévreuse et tyrannique (qui fait certes signe vers la question sexuelle), résonne, comme un écho charnel, la dégénérescence d'une époque malade d'elle-même qui avance vers sa dégradation progressive et sa mise en terre [22].

Ce hors temps historique sous-entend également que la passion, du moins dans *Une Page d'amour*, est anhistorique (mais pas intemporelle), qu'elle quitte le cycle des générations. En effet, plus qu'Hélène, Jeanne s'avère l'étendard de la passion : un corps vierge, brûlé par les sentiments qui l'animent et dévoré par la jalousie. Cette suspension temporelle s'exprime dans le roman par une double fin, d'une part celle de la passion (qui est celle du programme romanesque tout entier enclos dans le corps de la jeune fille) que traduit la mort de Jeanne et d'autre part, la fin du séjour parisien d'Hélène qui marque la fin diégétique du roman. La passion n'est donc pas en soi fin de l'histoire, mais elle ne sait que faire des ordres, qu'ils soient chronologiques ou autres, qui boussoient la vie et ses nécessités prosaïques. Elle n'avance pas sereine sur la ligne du temps, elle gît de manière imprudente dans les profondeurs du corps, du cœur et de l'esprit, et c'est en quoi elle est toujours peu ou prou, comme l'a si bien exprimé Zola, « une page arrachée à la vie [23] ».

Notes

[1] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 503.

[2] Lettre-préface d'*Une page d'amour*, roman illustré par Édouard Dantan, Paris, Librairie des Bibliophiles, « Bibliothèque artistique moderne », 1884.

[3] Comme le rappelle avec éloquence Jacques Lacan lors de sa conférence à Louvain en 1972 (voir : <https://www.youtube.com/watch?v=i43rWqNwnd0>).

[4] Émile Zola, Dossier préparatoire d'*Une page d'amour*, « Ébauche », N.a.f., Ms. 10318, f° 500.

[5] Dans l'« Ébauche », Zola écrit : « Tout le drame soit se passer sans éclat, sous la chair, une furieuse lutte à l'intérieur et la surface calme, polie, comme dans la vie de tous les jours » (souligné dans le texte, N.a.f., Ms. 10318, f° 505).

[6] Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990, p. 142.

[7] Émile Zola, Dossier préparatoire de *Une page d'amour*, « Ébauche », N.a.f., Ms. 10318, f° 501.

[8] Émile Zola, *Une page d'amour* [1878], Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2021, p. 71. Désormais, toutes les citations tirées du roman renvoient à cette édition. Les numéros de page apparaîtront entre parenthèses à la suite de celles-ci.

[9] Jean-François Bordron, « Temps et discours. Réflexions sur la tectonique du temps », dans Denis Bertrand et Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2006, p. 51.

[10] Lettre de Zola à J.K. Huysmans (3 août 1877), *Correspondance*, publiée sous la direction de B.H. Bakker, t. III (1877-1880), Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / Éditions du CNRS, 1982.

[11] Émile Zola, Dossier préparatoire d'*Une page d'amour*, « Ébauche », N.a.f., Ms. 10318, f^{os} 494-495.

[12] Lettre à Van Santen Kolf, Médan (8 juin 1892), *Correspondance*, *op. cit.*

[13] Lettre à Huysmans (3 août 1877), *ibid.*

[14] « La pendule sonna une heure » ; « La demie sonna » ; « Le balancier avait un battement affaibli » ; « Quand deux heures sonnèrent ».

[15] Gustave Nicholas-Fisher, *L'expérience du malade*, Paris, Dunod, « Santé sociale », 2009.

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

[17] Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Genève Klincksieck, 1991, p. 198.

[18] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 475.

[19] *Ibid.*, p. 489.

[20] Elles se rapprochent de ce point de vue de la période dite liminaire des rites de passage durant laquelle l'initié.e subit diverses mutations. Voir Arnold Van Gennep dans son ouvrage *Les Rites de passage* (Paris, Picard, 1981 [1909]) qui montre que le rite de passage se scénarise en trois phases : 1. de séparation ; 2. de latence ou phase liminaire ; 3. d'agrégation.

[21] On pense bien sûr au personnage liminaire tel que défini par Marie Scarpa dans son article fondateur, qui insiste sur l'état d'entre-deux de l'individu en position liminale, ainsi « c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. » Durant cette phase, l'individu peut donc être symboliquement homme et femme, vieux et jeune, vivant et mort, etc. Le personnage de Jeanne partage avec le personnage liminaire cette ambivalence d'état. Voir « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009/3,

p. 25-35.

[22] Cette sépulture rejoint également la vocation de l'église Saint-Augustin qui devait abriter, à la demande de Napoléon III, les sépultures des princes de la famille impériale. Quant à l'Opéra, il est bâti à l'issue d'un attentat manqué contre l'Empereur et sa femme à l'Opéra Le Peletier. Dans les deux cas, ces monuments ont partie liée avec l'Empire évidemment, mais aussi avec la mort de ses représentants

[23] Devant la tombe de Jeanne, Hélène « restait seule, il lui semblait qu'une page de sa vie était arrachée » (p. 337).

Auteur

Véronique Cnockaert est professeure au Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est spécialiste du XIX^e siècle et particulièrement de l'œuvre de Zola et du Naturalisme (édition d'*Une Page d'amour* de Zola, Paris, Garnier, 2021 ; édition de *Renée Mauperin* des Goncourt, Paris, Honoré Champion, 2017 ; édition commentée d'*Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2007). Elle s'intéresse également aux rapports entre littérature et ethnologie, et elle a publié en collaboration avec Marie Scarpa et Jean-Marie Privat (Université de Lorraine à Metz) une *Anthologie de l'ethnocritique* (Presses de l'Université du Québec, 2011).

Copyright

Tous droits réservés.

Donner corps à la fiction : les performances littéraires de Chloé Delaume

Français

Cet article se propose d'interroger l'importance de la performativité dans l'œuvre de Chloé Delaume. La pratique de la performance s'inscrit directement dans les dispositifs expérimentaux de l'auteure qui caractérisent ses différents projets d'écriture. Chez elle, la création littéraire, en plus de l'autofiction, passe en grande partie par l'exploration des formes variées de médiatisation du texte. Si ses performances sont avant tout des mises en scène de la lecture de ses romans, un de leurs objectifs premiers est en effet d'expérimenter des médiatisations inédites pour ses textes, c'est pourquoi elles possèdent souvent une dimension multimédia. Mais elles contribuent également, du fait qu'elles impliquent la présence physique de l'auteure, à construire le récit autofictionnel au cœur de la pratique littéraire de Delaume.

English

This article intends to question the significances of performativity in Chloé Delaume's work. The practice of performance falls directly within the author's experimental plan that characterize her various writing projects. For her, literary creation, in addition to autofiction, passes in large part through the exploration of various forms of mediation of the text. Although her performances primarily stage the reading of her novels, one of their most important objectives is to experiment new medias for her texts, which explains why they often are multimedia. Performance also contributes, because it implies the physical presence of the author, to construct the autofictional narrative at the core of Delaume's literary practice.

Texte intégral

Les formes de littérature performées, si elles appartiennent à une histoire longue de la littérature - qui intègre notamment la transmission orale, la lecture publique, les représentations scéniques - trouvent actuellement un regain d'intérêt de la part des praticiens comme des récepteurs. Si la pérennité de ces formes de médiatisation du littéraire est moindre en comparaison de celle du livre, c'est aussi parce qu'elles posent ontologiquement un problème pour leur propre transmission et leur inscription historique. En effet, elles ne laissent que peu de traces à la postérité littéraire et leur éphémérité constitutive ne concède que peu de prise à l'exégète. Ces formes de manifestations du littéraire posent donc un problème épistémologique important pour le chercheur : quel objet étudier, sur quoi appuyer l'analyse ? En tant que chercheur, il est indispensable de prendre en compte ces manifestations sous peine de faire preuve d'une vision étroite de la littérature contemporaine, pour ne pas dire sclérosée. Et, dans le cas plus précis de la pratique de Chloé Delaume, comment aborder ses performances, dont il est si primordial de se saisir en dépit de leur labilité, pour comprendre la dimension expérimentale de son œuvre ? La pratique de la performance par Chloé Delaume s'inscrit directement dans les dispositifs expérimentaux qui caractérisent ses différents projets d'écriture. Chez elle, la création littéraire, en plus de l'autofiction, passe en grande partie par l'exploration des formes variées de médiatisation du texte.

Sans aborder les problèmes de définitions inhérents à la variété de pratiques que recoupe la performance, ou la pluralité de disciplines qui se sont approprié le terme, je propose de désigner par « performance », tout événement artistique produisant des gestes, des actes, ayant lieu le plus souvent en public, et dont le déroulement temporel constitue l'œuvre même. La performance peut être plus ou moins improvisée, mais chaque occurrence reste unique. La présence du performeur (qui peut être physique ou médiatisée) y est généralement centrale. Renvoyant aux essais fondateurs de Roselee Goldberg, Cynthia Carr ou Arnaud Label-Rojoux [1], je passerai outre l'équivocité essentielle du terme de performance, pour me concentrer sur la manière dont Delaume la pratique en acte.

Dans son essai, *Performance: a Critical Introduction*, Marvin Carlson décrit les différentes pratiques que recoupe le terme :

D'un côté, il y avait la performance [...] l'œuvre d'un seul artiste, ayant souvent recours à des matériaux tirés du quotidien et qui joue rarement un personnage conventionnel, se concentrant sur les actions du corps dans l'espace et le temps, parfois grâce à la mise en scène de comportements naturels, d'autres fois par l'exhibition de compétences physiques hors du commun ou extrêmement intenses, se tournant progressivement vers des explorations autobiographiques. De l'autre côté, il y avait une tradition, que nous n'appelions pas performance jusqu'aux années 80, mais qui y a été incluse par la suite. Une tradition de spectacles plus élaborés, non plus basés sur le corps ou la psyché de l'artiste même, mais consacrés à la représentation d'images et de sons, impliquant le

plus souvent du spectacle, de la technologie et un mélange de médias [2].

Les performances telles que les réalise Delaume se trouvent entre ces deux tendances décrites par Carlson. Elles sont avant tout des mises en scène (souvent dépouillées) de la lecture de ses romans. Un de leurs objectifs premiers est d'expérimenter des médiatisations inédites pour ses textes, c'est pourquoi elles possèdent souvent une dimension multimédia. Mais elles contribuent également, du fait qu'elles impliquent la présence physique de l'auteure, à construire le récit autofictionnel au cœur de sa pratique littéraire. Ceci nous conduira ultimement à interroger de manière plus large l'importance de la performativité dans l'œuvre de Chloé Delaume.

1. La performance comme expérimentation médiatique

La performance est une pratique ontologiquement liée à l'expérimental et c'est probablement cette dimension qui attire Delaume. Son premier roman, *Les Mouflettes d'Atropos* paraît en 2000 et presque immédiatement elle débute les lectures en public et les projets musicaux qui la conduisent vers la pratique de la performance. C'est en 2002 et en collaboration avec Dorine_Muraille, alias Julien Loquet [3], musicien électronique, qu'a lieu le premier cycle de performances auquel elle participe. Ce dernier, intitulé *L'Impasse Muraille* se déclinait en six volets et interrogeait déjà le lien entre fiction et identité cher à l'auteure, même si cette fois le personnage central était Dorine_Muraille. La performance accompagne ainsi dès le départ les expérimentations littéraires de Delaume qui en a effectué autour d'une cinquantaine.

Dans chacune de ses occurrences, la performance est un des avatars d'un projet d'écriture qui la dépasse, en perpétuelle mutation et qui inclut une pluralité de médiatisations. À ce titre le projet *Corpus Simsi* réalisé par Chloé Delaume de 2002 à 2005 est exemplaire [4]. Au cœur de ce dernier se trouve le jeu vidéo *Les Sims*, utilisé à des fins fictionnelles. Dans *Corpus Simsi*, l'auteure est une joueuse de *God Game* et le personnage un avatar de jeu de simulation de vie, mis en scène dans différents contextes d'énonciation. Il se construit en premier lieu dans une situation de jeu privé effectué par Chloé Delaume, puis il entre, à travers des performances multimédias, dans la sphère publique. Un blog, consacré au projet, relate au quotidien les aventures de l'avatar *Sims*, des articles et un livre paru en novembre 2003 aux Éditions Léo Scheer, sont publiés ; mais l'avatar est aussi au centre de plusieurs performances.

L'une d'entre elles est *Corpus Simsi 1.0*. Elle a eu lieu le 15 septembre 2002 lors de la soirée Chronic'Organic à La Cigale (Paris) et en collaboration avec Jim Thirlwell alias Foetus. *Corpus Simsi 1.0* a été choisi comme exemple parce qu'il s'agit d'une des rares performances dont on peut trouver quelques traces. Il est en effet possible d'en voir un très court extrait vidéo sur youtube.

Vidéo 1 : Extrait de la performance de Chloé Delaume et Jim Thirlwell, *Corpus Simsi 1.0*, Chronic'Organic, Paris : La Cigale, 15 septembre 2002. Consulté le 23 mars 2016.

Chronic'Organic était organisée par le magazine culturel *Chronic'Art* qui accueillait des performances en tous genres alliant musiciens et écrivains expérimentaux. La Cigale est une salle de spectacle pouvant accueillir environ mille personnes, elle est utilisée habituellement pour des concerts et autres festivals. Cette performance de lecture et de jeu ne se fait donc pas dans un environnement intimiste, mais dans une grande salle hébergeant un public nombreux.



Figure 1 : *Corpus Simsi 1.0*, image tirée du site Internet de Chloé Delaume.

Chloé Delaume est installée à une table au centre de la scène, devant un ordinateur sur lequel elle effectue en direct des séquences du jeu *Les Sims*, qui sont simultanément projetées sur un écran géant face au public, en même temps qu'elle lit un texte. 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 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.



Figure 2 : *Corpus Simsi 1.0*, image tirée du site Internet de Chloé Delaume.

La technique fait partie intégrante de la création, qu'il s'agisse de la partie performance, ou par ailleurs du livre ou du site Internet. Tout le projet est un *work in progress*, et c'est la sémiose même, la construction du sens à travers les différentes aventures médiatiques de l'avatar et l'expérimentation, qui sont à l'origine du projet artistique et littéraire de Chloé Delaume. Comme l'explique Fernando Aguiar,

La performance en tant qu'acte esthétique est avant tout l'art de l'expérimentation, l'art de l'intensité et de la communicabilité, l'art ayant le plus grand nombre de signes à chaque moment de son évolution, l'art de la narration constante, de la transformation chromatique et formelle. L'art où l'artiste n'est plus le créateur contemplatif de sa propre œuvre, mais vit l'art qu'il crée et crée un art qui vit [5].

Dans les performances *Corpus Simsi*, tout se fait en direct dans un temps donné. L'objectif est de

mélanger les médias, la technique et la littérature dans un spectacle ultra-contemporain, permettant de véhiculer une histoire fictive aux éléments classiques : un personnage vit une action, subit des péripéties (ici générées par l'adjuvant logiciel) dans un contexte expérimental. La fiction ici créée est une fiction assumée, aucune suspension d'incrédulité comme l'a explicité Coleridge n'est nécessaire : son artificialité se fait manifeste.

La performance est, pour reprendre une expression de Rosenthal et Ruffel la « cristallisation éphémère d'un processus [6] ». Elle est une étape parmi d'autres du *work in progress* que constitue chaque projet de Chloé Delaume, elle appartient à ce que David Ruffel appelle la littérature contextuelle qui désigne ces

[...] pratiques littéraires qui ont en commun de déborder le cadre du livre et le geste d'écriture, de démultiplier les possibilités d'intervention et de création des écrivains, possibilités parmi lesquelles le livre occupe toujours une place centrale mais désormais partagée, et de se faire *in situ*, sur les scènes des théâtres, dans les centres d'art, dans les bibliothèques ou dans la ville. Une littérature qui se fait donc « en contexte » et non dans la seule communication *in absentia* de l'écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes. Je propose de regrouper ces pratiques littéraires sous l'énoncé de « littérature contextuelle », en référence à la notion d'« art contextuel » inventée par l'artiste polonais Jan Swidzinski dans un manifeste intitulé « L'art comme art contextuel 1 » et popularisée récemment par l'essai de l'historien de l'art Paul Ardenne, *Un art contextuel* [7].

Il semble que bien des pratiques littéraires de Chloé Delaume appartiennent à cette littérature contextuelle, particulièrement ses performances, à travers lesquelles elle rompt avec la vision romantique de l'écrivain solitaire à sa table de travail. D'abord, elle s'approprie en tant qu'auteure des espaces publics, des espaces qui par ailleurs ne sont pas habituellement ceux où l'on partage de la littérature. La performance *Corpus Simsi* ici étudiée, se déroule à La Cigale, mais Delaume peut également investir les jardins de la villa Medicis pour la première performance du projet sur *Le Parti du Cercle*, intitulée « *In bosco veritas* » qui a eu lieu le 21 juin 2011, ou encore la chapelle de la Miséricorde à Metz en octobre 2011 pour « *Strenga Misericordia.* » Pour David Ruffel, l'écrivain contemporain,

prenant acte de l'affaiblissement et du décentrement de la position de la littérature dans la culture contemporaine, [...] intègre naturellement les lieux de l'art, les scènes de théâtre, les milieux sociaux, là où il est possible de gagner en visibilité, en puissance symbolique, en « modernité », ainsi que de déplacer sa discipline, de l'interroger et de la doter de possibilités nouvelles [8].

Si elle peut aussi dénoter une nécessité économique pour les écrivains contemporains – nécessité que l'on ne saurait naïvement écarter – cette délocalisation, ou plutôt *déterritorialisation* de la littérature hors de ses lieux de prédilection que sont la bibliothèque, la librairie ou même l'université, fait partie intégrante de la démarche expérimentale de Delaume : elle témoigne d'une volonté explicite d'investir le réel. Comme elle l'écrit sur son site pour décrire *Le Parti du Cercle*, la saison 10 de son grand œuvre :

Les fictions dominantes colonisaient les mots, les eaux du Bangladesh étaient devenues violettes, l'industrie teignait ses textiles au jus de mort. La soirée du solstice d'hiver, elle

a lancé *Le Parti du Cercle* à la Maison de la Poésie. Depuis, il s'écrit ici-même, et ailleurs. Surtout dans le réel, pour qu'il reste des traces. Des ateliers, des performances, des créations diverses, si possible collectives. La Sibylle est nomade, mais toujours connectée [9].

Investir de nouveaux lieux, en contact avec le public et rompre avec l'isolement de l'écriture, être « connectée » : un désir de collaboration qui caractérise chacune de ses performances. Pour la musique elle s'accompagne tour à tour de Dorine_Muraille, Foetus, The Penelopes ou Gilbert Nouno, mais il y a aussi parfois des scénographes comme John Mahistre qui a participé à la performance « *Invoquer les puissances femelles est ce soir la seule solution* » du 9 septembre 2014 dans l'Amphithéâtre des trois Gaules à Lyon. Par ailleurs, pour cette même performance, Chloé Delaume était accompagnée d'une danseuse (Fanny Riou) et a convoqué le travail de « Devastée », un duo de designer gothique qui a réalisé ses tenues.



Figure 3 et 4 : *Corpus Simsi 1.0*, images tirées du site Internet de Chloé Delaume.

2. Ostension du moi et du corps dans la performance

Toutefois, quelle que soit la part de collaboration dans les performances de Delaume, l'auteure est toujours au centre de l'événement. Il est dans la définition de la performance qu'elle soit incarnée, les anglophones diraient *embodied*. En tant qu'acte de représentation, de mise en scène de soi, elle s'avère correspondre parfaitement à la démarche autofictionnelle de Delaume. L'auteure est mise en « ostension » pour reprendre le vocabulaire d'Umberto Eco dans son article « Semiotic of Theatrical Performance ». Pour Eco : ce qui est en ostension « a été prélevé parmi les corps physiques existant et a été montré ou mis en ostension [10]. » Sans trop verser dans la sémiotique ou dans les théories de la performativité, l'ostension, caractéristique de la représentation, crée une distance avec le réel, elle inscrit la chose ou la personne comme signe, c'est-à-dire porteuse de signification. 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 fiction [11].

Selon Marin 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 pas elle-même (du fait que ceci appartient au réel). La performeuse comme le public opèrent dans un monde de double conscience [12]. » Ainsi la mise en scène de soi à travers la performance, poursuit la démarche autofictionnelle de l'auteure. Pour reprendre les mots de Nancy Huston dans *L'Espèce fabulatrice* : « Devenir soi - ou plutôt se façonner un soi - c'est activer, à partir d'un contexte familial et culturel donné, toujours particulier, le mécanisme de la narration [13]. » La performance comme l'écriture romanesque semblent participer chez Delaume d'une seule et même narration, celle de l'autofiction. Dans la lignée des performeuses adeptes du monologue que sont Anna Dewaer Smith ou Laurie Anderson ou, avant elles Ruth Draper et Beatrice Herford, les performances de Delaume s'inscrivent dans une tradition d'exploration personnelle par la performance, qui selon Marvin Carlson remonte aux années 70 : « L'usage de la performance afin d'explorer des alter ego, de révéler des fantasmes ou son

autobiographie psychique est devenu à partir de la moitié des années 70 une des approches majeures de la performance aux États-Unis [14]. »

Néanmoins, si les performances artistiques sont souvent centrées sur la problématique de la corporéité, celles de *Corpus Simsi* ont la particularité de moins mettre en scène le corps du performeur que la corporéité virtuelle de son avatar, ainsi que le titre même du projet le sous-entend. *Corpus Simsi*, en latin, signifie le corps du Sims, parodie de *Corpus Christi* : l'eucharistie, le symbole de la mort et de la résurrection du Christ, son passage de l'absence à une nouvelle présence. À travers l'avatar, nous avons affaire à un corps médiatisé. Le corps physique de Chloé Delaume, l'auteure, est d'ailleurs, durant la performance, dans une posture plutôt passive : elle est assise sur sa chaise quand son corps médiatique, Chloé Delaume, le personnage de fiction, est actif à l'écran.



Figure 5 : *Corpus Simsi 1.0*, image tirée du site Internet de Chloé Delaume.

La présence corporelle n'est donc pas évacuée de la performance, mais elle se joue ici de manière différente : c'est un corps médiatisé dans un corps virtuel, un corps qui n'existe plus par le fait même de sa numérisation, un corps présent et absent. Chloé Delaume est à la fois physiquement présente sur scène, par sa voix, sa lecture, mais son corps est rendu absent, aspiré par son avatar, personnage de fiction, présence purement visuelle, dont le corps numérique est fondé sur une absence.

Les performances *Corpus Simsi* semblent ainsi être exemplaires d'une relation difficile au corps qui parcourt toute l'œuvre de Delaume. À ce sujet, dans *Dans ma maison sous terre*, elle écrit : « Je n'habite pas mon corps, j'ose à peine l'habiter, parce qu'il n'est pas le mien, mais celui de Nathalie [15]. » Puis, dans un entretien récent avec Colette Fellous, elle ajoute : « J'ai une sensation de flottement, je l'habite très peu mon corps [16]. » Ce mode de relation au corps se retrouve de manière assez similaire dans *Messalina Dicit*, performance centrée autour de la figure de Messaline, « puissante et bacchante qui a de son vivant fait ployer le réel au point que celui-ci l'a rejetée [17]. »

Vidéo 2 : Extrait de la performance « *Messalina Dicit* » réalisée par Chloé Delaume et Gilbert Nouno, le 14 septembre 2011 à La Criée à Marseille lors du festival *Actoral.11*.

Si la scénographie est quelque peu différente de *Corpus Simsi*, puisqu'il n'y a pas d'écran, le dispositif technique est encore une fois visible : les fils et la console du musicien Gilbert Nouno, les micros, etc. Delaume se tient dans une attitude relativement figée : elle est debout, vêtue en noir sur un fond noir, postée derrière son micro, les mains posées fixement sur le pupitre, dans une posture très solennelle. Elle n'effectue pas de gestes, presque aucun déplacements tout au long des cinquante minutes de performance – si ce n'est pour sortir de scène. L'espace scénique occupé par l'auteure est minime : le corps cède ainsi l'initiative aux mots, à leur lecture.

Au tout début de la performance, elle signale sa présence physique et sa posture publique. Elle dit :

Sur scène se dresse un corps articulant des sons qui s'agencent de façon à former un discours, un discours. Ce corps il m'appartient, m'appartiendra toujours... j'en ai pris possession il y a longtemps maintenant [...] [18]

Elle dit « un corps » et non « mon corps », elle dit « ce corps », utilisant un déictique, impliquant une distance, une scission puisque le « je » et le corps y sont deux entités distinctes. Ces mots témoignent d'une relation complexe à son propre corps, qui transparait dans la mise en scène. Toutefois cette forme de négation du corps dans la performance, peut aussi être vue comme la volonté de produire une œuvre minimaliste où le sonore, c'est-à-dire la voix et, à travers elle, le texte, « le discours » de Delaume, ainsi que la musique de Nouno, priment absolument. Delaume lit de manière assez monocorde, sa lecture est scandée par des phrases souvent courtes et de nombreuses pauses. Ceci, ainsi que la longueur même de la performance, lui confèrent une dimension proprement incantatoire, accentuée par des jeux d'écho, l'absence de mélodie et les rythmes répétitifs ponctués de notes aiguës créées par Nouno. La performance reprend la thématique du rituel de sorcellerie, de l'incantation qui caractérise les différentes déclinaisons du projet réalisé autour du *Parti du Cercle*. 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 médium [19]. » En même temps, la performance même, en tant qu'expérimentation médiatique, peut être perçue comme une tentative de réapparition, d'exorcisation de ce corps, de ce médium. Delaume dit à ce sujet :

Je suis très éloignée de mon corps, je l'habite vraiment très très peu et assez mal, en même temps, je somatise parfois assez violemment et puis je suis la reine des bleus. [...] Donc, il s'agit en ce moment de réhabiter ce corps, parce qu'effectivement, je pense avoir assez bien réussi à me réapproprier une nouvelle identité fixe, fixe au sens de pas mouvante et donc, il y a rien de schizophrénique là-dedans, c'est vraiment quelque chose de volontaire et d'esthétique j'ai envie de dire, c'est une démarche artistique, en fait mais le corps est le seul, le seul point d'ancr..., qui pourtant est le point d'ancrage principal, où j'ai pas encore résolu l'affaire [20].

Les propos de Delaume peuvent laisser penser que la performance est une manière d'ancrer ce corps, de l'expérimenter pour finalement en reprendre les rôles.

3. La dimension performative de l'écriture, de l'œuvre de Chloé Delaume

Si réaliser une performance apparaît comme un moyen de se réapproprier son corps, il semble que la dimension performative de sa pratique ne puisse se réduire à une volonté d'incarnation. Plus largement, la dimension performative est présente dans l'ensemble de son œuvre tant le dire et le faire y sont toujours liés. Performance et performativité se recoupent dans sa pratique même d'écriture. À ce titre, l'auteure ne peut se contenter du livre comme support d'écriture : pour que cette performativité du langage puisse pleinement s'épanouir, elle doit investir le réel, se faire parole et donc lecture publique.

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 personnage de fiction [21]. » 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. Elle écrit :

Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur [22].

Écrire, c'est vivre. Dire, c'est être. Toutefois cette performativité du langage s'exprime chez Delaume au-delà de l'aspect cathartique du dire. Dans *Dans ma maison sous terre* elle écrit pour tuer sa grand-mère. La tuer et, si possible, pas seulement symboliquement. Dans un très beau billet de blog, Arnaud Maisetti déclare à propos de ce roman :

D'une écriture qui se voudrait performative : de celle capable de donner la naissance de la mort, accomplissant l'acte qu'elle énonce : mais ce qu'elle énonce, ce n'est pas : tu meurs, tu vas mourir. C'est sans doute plus que cela : j'écris pour que tu meures. Et que la mort vienne ou non, ce n'est pas le plus important [23].

Delaume croit en l'efficace du « Verbe » avec une majuscule, au pouvoir « illocutoire » du langage, pour reprendre le vocabulaire du philosophe du langage John Austin. Et ce n'est pas un hasard si dans ses dernières expérimentations dans le cadre du *Parti du Cercle* elle a recours à la magie, à la performativité du rituel de sorcellerie et du sortilège. D'ailleurs, dans un entretien avec Barbara Havercroft, elle déclare à ce sujet :

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* [24].

En effet, le langage a des effets illocutoires et perlocutoires redoutables et le décès de la grand-mère de Chloé Delaume à l'issue de la parution de *Dans ma maison sous terre* ne dément pas la puissance de ses sortilèges. Néanmoins, au-delà de la magie noire, c'est la force de vie ou de survie que Delaume semble dégager du langage qui interpelle le plus souvent le lecteur.

User de la fiction pour construire, reconstruire, le passé le présent signifie rester maître de son propre destin. Contrer Parque et fatum, se redresser par le biais des techniques narratives. Ne jamais filer doux, tisser son quotidien. Dire non, rester debout. Se réapproprier sa propre narration existentielle, utiliser la langue pour parer aux attaques rampantes et permanentes issues du Biopouvoir. Position verticale, riposte politique [25].

Au-delà de l'autofiction, Delaume fait donc preuve d'un rapport vital à l'écriture. Pour elle, comme pour Proust dans *Le Temps retrouvé*, « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent, c'est la littérature [26] » et ce quel que soit son mode de médiatisation.

Si jusque-là le livre, de par son pouvoir consacrant, était, pour les auteurs et leurs exégètes, un « horizon d'écriture incontournable [27] », pour reprendre l'expression de Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal dans « La Littérature exposée [28] », il est aujourd'hui indispensable d'accompagner le mouvement amorcé par des auteurs comme Pierre Guyotat, François Bon, Jean-Luc Raharimanana, Éric Chauvier, Jean-Yves Jouannais, ou encore Éric Chevillard, etc. [29], qui proposent un rapport tout à fait différent à l'écriture et qui dépassent le rapport quasi métonymique entre la littérature et le livre. Chloé Delaume appartient résolument à ces écrivains capables de penser la littérature hors le livre. D'ailleurs, dans un billet issu de la section « remarques et compagnie » (aujourd'hui disparue) de son site Web, elle réagit au fait qu'on lui demande régulièrement son avis sur le livre numérique et la tant annoncée mort du livre, et déclare une absence d'attachement – d'aucuns parleraient de fétichisme – pour le livre :

Je ne comprends pas cette peur du numérique. C'est le texte qui importe, pas son support. [...], le rapport charnel au livre, c'est vrai que je ne le saisis pas, je ne l'ai jamais vécu, la bibliophilie, les reliures, ça me laisse de glace, seul le contenu me touche. Mais je reste perplexe, quand même, face à cette frayeur de la fin du livre, comme si ça signifiait la mort de la littérature, le numérique [30].

Cette posture qui fait primer le texte, l'écriture, l'expérimentation sur le support, elle la développera également à travers le dialogue entre Théophile et Clotilde Mélisse dans *Dans ma maison sous terre*. Clotilde Mélisse, qui aime à déclarer « le livre est mort, vive la littérature [31] ! », avec un point d'exclamation comme le précise Théophile, est une sorte *d'alter ego* militant du personnage de fiction Chloé Delaume, « un creuset à fantômes, un transfert très grossier [32] » dit-elle. La littérature hors le livre selon Delaume possède une dimension indéniablement politique, voire éthique : contre « la république bananière des lettres [33] », puisque le livre est aussi pour elle, dans une certaine mesure, symbole de ce monde éditorial rongé par le monopole des grandes maisons d'éditions et leurs démarches commerciales. Ainsi, chercher à s'échapper du livre par la performance est également comme un moyen de remettre en question son monopole symbolique. Cela permet aux auteurs comme Delaume d'exercer le littéraire à l'extérieur du monde normatif de l'édition, l'objectif étant avant tout de laisser plus de place à l'expérimental.

Au-delà du simple exercice promotionnel, les écrivains contemporains revendiquent leur place dans l'espace public, et la lecture et la performance participent résolument de cette nouvelle présence. Loin d'être un locuteur *in absentia*, l'auteur contemporain s'incarne, s'expose, voire se trouve « surexposé », comme le constatent Ruffel et Rosenthal :

L'écrivain, s'il veut être présent et exister en tant qu'écrivain, doit désormais se rendre visible. Ses interventions dans le champ social vont de pair avec le développement du spectaculaire et d'une industrie culturelle littéraire pour lesquels le corps physique de l'auteur est de plus en plus requis : des signatures en librairie aux lectures publiques jusqu'au développement inédit et massif des festivals littéraires, on assiste à une transformation de la présence sociale de l'auteur. La visibilité de l'écrivain devient à la fois un principe esthétique et une condition sociale [34].

L'exercice même de la performance permet de pallier les écueils que peuvent parfois former la présence publique de l'écrivain en le faisant entrer dans l'espace et en lui donnant corps sur un mode purement représentationnel et fictionnel, mode qu'embrasse absolument Delaume. Grâce à son pseudonyme concaténant références à *L'Écume des jours* de Boris Vian et *L'Arve et l'Aume*

d'Antonin Artaud, adaptation-traduction de *La Traversée du miroir* de Lewis Carroll, l'auteure reste toujours du même côté du miroir, le seul dans lequel la vie est possible : la fiction.

Notes

[1] V. Roselee Goldberg, *Performances - L'Art en action*, Londres, Thames & Hudson, 1999 ; Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, [1979] 2001 ; Cynthia Carr, *On Edge - Performance at the End of the 20th Century*, Middletown, Wesleyan University Press, [1993] 2008 ; Arnaud Label-Rojoux, *Acte pour l'art*, Paris, Al Dante, [1989] 2007.

[2] Je souligne. « On the one hand there was performance [...] the work of a single artist, often using material from everyday life and rarely playing a conventional "character", emphasizing the activities of the body in space and time, sometimes by the framing of natural behaviour, sometimes by the display of virtuosic physical skills or extremely taxing physical demands, and turning gradually toward autobiographical exploration. On the other hand there was a tradition, not often designated as performance until after 1980 but subsequently generally included in such work, of more elaborate spectacles not based upon the body or the psyche of the individual artist but devoted to the display of non-literary aural and visual images, often involving spectacle, technology, and mixed media. » (Carlson Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 115).

[3] V. Dorine Muraille, *Mani*, Fat Cat Records, 2003.

[4] Une partie de cette analyse de *Corpus Simsi* est tirée d'un article précédemment publié : Anaïs Guilet, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », *Questions de communication, série acte 8 : Les jeux vidéo au croisement du social, de l'art et de la culture*, Sylvie Craipeau, Sébastien Genvo et Brigitte Simonnot (dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

[5] « Performance as an aesthetic act is above all the art of experiment, the art of intensity and communicability, the art having the greatest number of signs at each moment of its evolution, the art of constant narrative, chromatic and formal transformation. Where the artist is also no longer the contemplative creator of his own work, but lives the art he creates and creates an art that lives. » (Fernando Aguiar, *Performance : the Essence of the Senses*, en ligne ici).

[6] Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, décembre 2010, p. 9. En ligne ici.

[7] David Ruffel, « La littérature contextuelle », *ibid.*, p. 62. En ligne ici.

[8] *Ibid*, p. 63.

[9] Chloé Delaume, « Vie, saisons, épisodes », en ligne ici.

[10] « [It] has been picked up among the existing physical bodies and it has been shown or ostended » (Umberto Eco, «Semiotic of Theatrical Performance», *The Drama Review : TDR*, Vol. 21, n° 1, *Theatre and Social Action Issue*, mars 1977, p. 110).

[11] « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Je le dis, le redis, sans cesse partout l'affirme. Je m'écris dans des livres, des textes, des pièces sonores. J'ai décidé de devenir personnage de fiction quand j'ai réalisé que j'en étais déjà un. À cette différence que je ne m'écrivais pas. D'autres s'en occupaient. Personnage secondaire d'une fiction familiale et figurante passive de la fiction collective. J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon

identité » (Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi*, Publie.net, 2008).

[12] « Within the play frame a performer is not herself (because of the operation of illusion) but she is also not not herself (because of the operations of reality). Performer and audience alike operate in world of double consciousness » (Carlson Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 49).

[13] Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 24.

[14] « [...] the use of performance to explore alternate *selves* or to reveal fantasies or psychic autobiography had by the mid 1970's become a major approach to performance in the United States » (Carlson Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 126).

[15] Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009, p. 202.

[16] Entretien radiophonique avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de... », France Culture, dimanche 9 août 2009.

[17] Description de la performance « Messalina Dicit » sur le site d'*Actoral.11*. En ligne ici.

[18] Retranscription de la performance « Messalina Dicit » réalisée par Chloé Delaume et Gilbert Nouno, le 14 septembre 2011 à La Criée à Marseille lors du festival *Actoral.11*. En ligne ici, consulté le 25 mars 2016.

[19] *Ibid.*

[20] Entretien radiophonique avec Colette Fellous, « Vingt-quatre heures dans la vie de... », France Culture, dimanche 9 août 2009.

[21] V. Chloé Delaume, *La Vanité des Somnambules*, Paris, Leo Scheer, 2003 ; Chloé Delaume, *Corpus Simsi*, Paris, Leo Scheer, 2003 ; Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012 ; *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, 2015.

[22] Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi*, Publie.net, 2008.

[23] Arnaud Maïsetti, « Chloé Delaume *Dans ma maison sous terre* : Poétique de l'autofiction », billet de blog, 28 février 2009, en ligne ici.

[24] Chloé Delaume, « Le soi est une fiction », entretien avec Barbara Havercroft, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. En ligne ici.

[25] Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi*, Publie.net, 2008.

[26] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard [1927], 1990, p. 202.

[27] Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, *op. cit.*, p. 4.

[28] *Ibid.*

[29] Auteurs que citent David Ruffel dans « Une littérature contextuelle », *Littérature*, *op. cit.*

[30] Chloé Delaume, billet de blog, « Remarque et cie », anciennement en ligne ici, consulté le 13 juin 2010.

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

[32] *Ibid.* p. 29.

[33] *Ibid.* p. 27.

[34] Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature, op. cit.*, p. 10.

Auteur

Anaïs Guilet est maîtresse de conférences en Lettres et en Sciences de l'information et de la communication à l'université Savoie-Mont Blanc. Elle fait partie de l'équipe G-SICA, consacrée à la recherche sur l'image, la communication et les arts numériques, du laboratoire LLSETI. Spécialisée dans les humanités numériques, ses recherches portent sur les esthétiques numériques et transmédias, ainsi que sur la place du livre dans la culture contemporaine. Son site Web : www.cyborglitteraire.com.

Copyright

Tous droits réservés.