



PROJECT MUSE®

---

“Tout vu, rien inventé”: *Hiroshima mon amour* dans  
l’œuvre de Chloé Delaume

Marie-Chantal Killeen

French Forum, Volume 42, Number 2, Fall 2017, pp. 265-279 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/frf.2017.0027>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/684997>

## “Tout vu, rien inventé”

*Hiroshima mon amour* dans l’œuvre de Chloé Delaume

MARIE-CHANTAL KILLEEN

“Comme toi, j’ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d’ombres et de pierre.”<sup>1</sup>

Tant pour l’innovation formelle d’Alain Resnais et le scénario envoûtant de Marguerite Duras, que pour sa méditation sur l’oubli et sur les limites de la représentation, *Hiroshima mon amour* est un film qui fait date. L’ampleur de son retentissement peut se jauger à l’aune de sa capacité toute singulière à générer de nouvelles œuvres. Car s’il est vrai, comme le soutenait Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, que ce film intournable et jamais refait demeure sans héritier légitime (173), *Hiroshima mon amour* n’en continue pas moins d’engendrer depuis 1959 des rejetons bâtards d’une remarquable diversité: le cinéma, la littérature, la musique et les arts plastiques témoignent depuis plus d’un demi siècle de son emprise profonde sur l’imaginaire contemporain.<sup>2</sup>

Mais au lieu de nous présenter, tel le musée à Hiroshima, des “reconstitutions, faute d’autre chose” (HMA 24), c’est-à-dire des *remakes* plus ou moins fidèles du film originel, les hommages à *Hiroshima mon amour* prennent couramment la forme d’emprunts ponctuels et de citations stratégiques. On y pioche à loisir, comme autant de pièces amovibles, un procédé mémorable, une image choc ou une formule fétiche. C’est d’ailleurs à ce corps vivant mais atomisé, morcelable et donc indéfiniment recomposable, que se reconnaîtrait l’œuvre culte. Pour Umberto Eco, l’œuvre culte ne se constitue comme telle qu’à cette seule condition: il faut pouvoir la désarticuler et la démonter en parties autonomes, en sorte que l’on se souvient d’abord et même surtout de celles-ci, indépendamment de leur rapport à l’ensemble (Eco 4).<sup>3</sup> Le film de Resnais et de Duras se prêterait d’autant mieux à cet exercice que sa forme éclatée rend d’emblée caduque la prétention à l’unité.

Je veux me pencher ici sur l'œuvre de Chloé Delaume qui s'inscrit de façon tout à fait inédite dans cette foisonnante descendance d'*Hiroshima mon amour*. Inspiré d'un "OULIPO<sup>4</sup> *homemade*" (Delaume, citée par Havercroft; entretien en ligne)<sup>5</sup> où le jeu le dispute sans cesse au sérieux, son projet autofictionnel se caractérise par un usage intensif de la technique du *cut-up*,<sup>6</sup> s'abreuvant aussi bien de poésie symboliste et d'alexandrins raciniens que de comptines et de paroles de chansons. "Tous mes livres sont bâtis sur des monticules d'os et à base de fragments de moult cages thoraciques" (Havercroft; sans pagination; entretien en ligne), explique Delaume, pour qui *Hiroshima mon amour* s'avère être une sorte de colonne vertébrale, dirait-on pour filer sa métaphore. Est ressassée inlassablement, de livre en livre, depuis le tout premier roman *Les mouffettes d'Atropos* en 2000, jusqu'au récent ouvrage écrit avec Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle* de 2013, une phrase matrice tirée du film de Resnais et de Duras: "Tout vu, rien inventé." Ces quatre mots répétés sans relâche au fil de l'œuvre, examinés sous divers angles et retournés dans tous les sens, agissent à coup sûr comme un formidable catalyseur de son écriture et de sa pensée. D'une rare plasticité, cette phrase polysémique ne fournit pas seulement la devise qui résume l'art poétique delaumien. On verra qu'elle sert également de toile sur laquelle s'imprime l'ombre d'une catastrophe familiale qui fonde la création—à la fois de l'œuvre de Chloé Delaume et du "personnage de fiction"<sup>7</sup> qui porte ce nom—, et même de levier critique pour analyser les mécanismes les plus retors de notre société du spectacle.

### La séquence d'ouverture d'*Hiroshima mon amour*

Mais avant toute chose, resituons rapidement ces bribes de phrase dans leur contexte premier. "J'ai tout vu. Tout." (*HMA* 22); "Je n'ai rien inventé." (*HMA* 28), voilà bien sûr les fameuses répliques que prononce, à l'orée d'*Hiroshima mon amour*, l'héroïne anonyme jouée par Emmanuelle Riva. Sur fond de corps nus enlacés, couverts tour à tour des sueurs de l'amour et des cendres de la bombe atomique, deux voix s'affrontent hors champ: la Française, d'une part, qui dit savoir pertinemment ce qu'elle a vu à Hiroshima; le Japonais, d'autre part, tout aussi sec, qui ne laisse de lui couper la parole et de la contredire: "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien." (*HMA* 22); "Tu as tout inventé" (*HMA* 28). S'articulant autour de cette antithèse qui n'est scandée pas moins de cinq fois dans le premier quart d'heure du film, leur dialogue se pose ainsi en amont et en surplomb du récit dont il nous livre la clef. Or, plus souvent qu'à son tour, ce récitatif

incantatoire semble avoir prêté à confusion. Dans l'histoire du cinéma il aurait même le triste honneur, selon le critique du *Monde* Thomas Sotinel, d'être "le lieu idéal de tous les malentendus, cristallisés par la réplique 'tu n'as rien vu à Hiroshima,' objet de tous les pastiches, de toutes les dérisions" (7).

Sans doute la méprise résulte-t-elle en partie de ce que le genre du documentaire repose sur une équivalence entre *voir* et *savoir* qu'*Hiroshima mon amour* s'attache d'office à saper. Tandis que sur la bande-son, la voix d'Elle se fait de plus en plus péremptoire, les images qui se succèdent à l'écran nient cette prétendue toute-puissance de la vision: on aperçoit un enfant borgne, une jeune fille aveugle jouant de la cithare ainsi qu'un plan rapproché de mains tenant ouvertes les paupières d'une femme à l'aide de pinces chirurgicales, et qui révèlent une béance à la place de l'œil. Et de même qu'à l'hôpital, les "survivants provisoires" (*HMA* 29) de la bombe atomique se détournent de nous en fuyant l'objectif de la caméra, de même au musée d'Hiroshima semble s'aiguiser la distance d'avec la catastrophe. Le cadrage des plans souligne avec insistance les maquettes de la ville ravagée, les boccas dans lesquels flottent les lambeaux de peaux, les vitrines où sont exposées les chevelures des victimes irradiées, bref tout ce qui s'interpose entre le visiteur et son appréhension du bombardement nucléaire. Il n'est pas jusqu'aux travellings arrière, comme le note Eric Costeix (144), qui ne suggèrent le mouvement de répulsion d'une caméra qui peine à cerner son objet.

"Tu n'as rien vu. Tu as tout inventé," répète le Japonais. Gardons-nous toutefois de voir dans cette réplique une revendication du privilège de parler sur Hiroshima, comme si seules les victimes du désastre détenaient le droit de voir et de savoir. À vrai dire, Duras érige cette impossibilité en principe absolu auquel nul ne saurait attenter. Toute maîtrise d'Hiroshima est interrompue, voire définitivement suspendue.<sup>8</sup> Face à l'incommensurabilité de l'événement, le prologue prône une réponse qui résisterait à la tentation de connaître l'expérience traumatique en l'assimilant par la pensée rationnelle. C'est au demeurant ce qu'explique Duras dans son Synopsis du film:

Leur premier propos sera donc allégorique. *Ce sera, en somme, un propos d'opéra*. Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. (*HMA* 10)

## Autoportrait de l'auteure en *hibakusha*

*Hiroshima mon amour* tâcherait par conséquent de nous soustraire à l'illusion d'un regard totalisateur pour nous donner à percevoir, non sans paradoxe, cela même qui nous empêche de voir. Chloé Delaume, en revanche, semble vouloir sans cesse détourner le sens que Duras et Resnais prêtent à la séquence inaugurale de leur film. Pratiquant une de ces lectures traîtresses dont Sotinel fait le procès, Delaume s'approprie le leitmotiv du prologue tout d'abord pour brosser son autoportrait en *hibakusha*, ainsi que l'on désigne au Japon les survivants des bombardements atomiques.<sup>9</sup> Car la référence récurrente à *Hiroshima mon amour* dans l'œuvre de Delaume nous renvoie d'urgence à l'enfance chaotique de l'écrivaine, et plus exactement au jour où Nathalie Delain (comme elle se nommait à l'époque<sup>10</sup>), vit son père tuer sa mère à bout portant dans leur cuisine avant de se tirer une balle dans la tête et "se nagasaki[er] le crâne" (72), ainsi que le dit la narratrice du *Cri du sablier*, le deuxième roman de Delaume et le seul à prendre pour objet explicite le meurtre de la mère et le suicide du père, malgré la rémanence de ce trauma tout au long de son œuvre. Transplantée dans ce contexte horrifiant, l'épanalepse "J'ai tout vu. *Tout*" apparaît moins comme un "leurre exemplaire de l'esprit" au sens où l'entendait Duras, que comme caution d'autorité, sinon de fiabilité, de celle qui fut naguère plongée dans l'intimité du désastre: "C'était leur éboulement leur propre Hiroshima et sans ombre incrustée aux albums de famille il me fallait pour ça avoir plus de neuf ans" (*Le Cri du sablier* 61) écrit-elle. La dislocation de la syntaxe traduit l'indicible désarroi de la petite fille qu'elle était: "Faire que la syntaxe soit meurtrie, à l'image du corps de l'enfant. Ce que je redessine, c'est mon ombre sur la pierre après Hiroshima. [. . .] Parce que *tout vu*, alors: *rien inventé*. J'ai juste reconstruit, donné une langue, une forme" (*La règle du Je* 84).<sup>11</sup> Telle une formule magique capable de conjurer le mauvais sort, l'intertexte d'*Hiroshima* tiendrait à distance la folie qui guette l'écrivaine depuis ce moment, et qu'elle se représente parfois sous les traits de la Française emmurée dans la cave à Nevers.

Delaume fait donc sienne l'impertinence<sup>12</sup> de la métaphore durassienne pour évoquer schématiquement, si ce n'est par allusions feutrées, le trauma initial impossible à mettre en mots. Le signifiant *Hiroshima* circulerait dans son œuvre comme ce fameux "mot-trou, creusé en son centre d'un trou" du *Ravissement de Lol V. Stein*, mot qu'on "ne pourrait pas [. . .] dire mais [qu']on pourrait [. . .] faire résonner" (48), un mot qui, tel un "gong vide," ne serait audible que dans ses réverbérations sur d'autres surfaces. Mais

outre l'inadéquation du langage à dire le désastre, c'est l'attestation de la survie de l'auteure qui se trouve engagée dans la répétition lancinante de ce mantra. Le mot *survie* n'est pas trop fort. Tel le phénix, Chloé Delaume entend renaître de ses cendres atomiques. Dans l'épitéxte abondant qui accompagne son œuvre, elle tient à expliquer comment et pourquoi elle s'est faite l'artisane de sa métamorphose en personnage de fiction. Au départ, il lui importait de se révolter contre le destin que lui imposaient, à son corps défendant, sa famille et la société: "Je suis le personnage d'une fiction à la con, d'un scénario gore, d'un roman familial putride et affligeant auquel je me refuse" (*Les Juins ont tous la même peau* 33), constate Delaume avec un sang-froid imperturbable. Réfractaire à toute conception thérapeutique de la littérature, elle écrit pour se façonner un *Je* nouveau, et par là même s'affranchir de ce qu'elle appelle les "fictions collectives," qu'elles soient "[f]amiliales, religieuses, économiques, politiques, sociales" (Delaume, "S'écrire mode d'emploi" 111). Au géniteur<sup>13</sup> meurtrier, l'orpheline substitue donc deux pères tutélaires, Antonin Artaud et Boris Vian, grâce à qui elle se forgera une généalogie alternative, un nom et une œuvre pour frayer avec l'irréparable.

Pour Delaume, l'autofiction serait un de ces arts de l'existence qui permet au sujet de faire jouer, aux deux sens du mot, les structures qui le prennent en étau. Sa démarche consiste dans cette optique à "[t]ricoter la fiction et l'autobiographie, le vécu comme matériau, injecter du Tout vu et parfois inventer" (*RJ* 6). S'exerçant à provoquer des expériences par le biais de contraintes et de protocoles où elle se prend pour cobaye, Delaume fait de sa vie son laboratoire de création. Quitte à mettre en péril sa santé et son équilibre mental: c'est le cas notamment pour le rituel inquiétant qu'elle s'entête à suivre dans son roman *Dans ma maison sous terre*, en vertu duquel elle se recueille chaque jour sur la tombe de sa mère. Cet entretien quotidien avec les morts au cimetière ne tarde pas à ranimer sa hantise d'être à nouveau internée à l'hôpital psychiatrique. À contrecœur, elle se résigne à s'éloigner du gouffre vers lequel son projet d'écriture l'entraîne: "Je ne pourrai pas dire *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*. Je me protège d'Hiroshima. Mes fantômes resteront, captifs, mon âme une ombre [. . .]. Parce que j'ai peur, bien sûr. J'ai peur que tout remonte car jadis *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*" (*Dans ma maison sous terre* 188–89).

On aura donc compris que dans cette vaste entreprise qui ménage l'entrée en autofiction du personnage nommé "Chloé Delaume," *Hiroshima mon amour* joue le rôle d'intercesseur favori. Le film agit premièrement en tant que support sur lequel sont déportées puis recueillies les traces éparées

de la scène traumatique, celle-ci étant, de par sa nature même, fragmentaire et frappée d'opacité: "[Ma mémoire] est déficiente, précise Delaume dans son essai sur l'autofiction *La règle du Je*, elle ment, elle scotomise, souvenirs reconstruits, un inconscient vivace, un passé en crevasses, un présent pointillé. Je sais que j'ai *Tout vu*. Je n'ai rien à inventer" (RJ 55). Insistons tout de même sur ce scotome qui ampute, en la déformant, une partie du champ visuel. C'est à cause de lui justement que peuvent s'intervertir les termes de sa devise poétique. Ne lit-on pas dans le même essai que seule l'imagination est à même de pallier les défaillances de la mémoire traumatisée? "Puisque *Tout vu*, donc inventer. Il ne peut en être autrement. À cause de la mémoire, de l'impossibilité de s'en remettre à elle" (RJ 18). Plutôt que de renvoyer dos à dos les verbes *voir* et *inventer*, à l'instar de la Française d'*Hiroshima*, Delaume introduit ici la conjonction de coordination "donc" pour exprimer la conséquence rigoureusement logique entre véracité et fiction. C'est bel et bien la brutalité des faits vrais qui astreint l'auteure à l'affabulation, et qui l'incite à modifier et à infléchir le "réel," mot que Delaume prend toujours soin d'assortir de guillemets de protestation.

On pourrait affirmer dès lors que le refrain "*Tout vu, rien inventé*" a valeur d'écran aux deux sens du terme. Parce que ce n'est pas simplement une surface vierge sur laquelle Delaume projette la scène fondatrice de l'œuvre et son autoportrait en *hibakusha*. C'est aussi un blindage qui protège ce *Je* si patiemment réinventé contre son éventuelle récupération par le lecteur. Raccourci commode, l'allusion à *Hiroshima mon amour* prend acte de l'événement dévastateur sans que l'écrivaine ait chaque fois à en déballer les détails. Car la tentation est grande, très grande pour qui connaît l'héritage de Delaume, de vouloir rabattre systématiquement son écriture sur lui, comme si ce trauma à lui seul suffisait à éclairer l'œuvre tout entière. L'auteure se trouve en effet constamment confrontée à cette impasse. Évoqué à demi-mot par le truchement d'*Hiroshima* mais jamais perdu de vue, le drame familial menace d'imposer sa mainmise totale sur une œuvre qui n'existerait du reste, au dire de son auteure, que pour lui refuser ce rôle définitoire. Delaume n'est pas sans savoir que le genre de l'autofiction comporte des risques, dont le plus patent est d'attirer des lecteurs mus par une curiosité malsaine à son égard. Pour parer à ce problème, elle mobilise deux stratégies. Primo, elle s'arme d'humour, noir de préférence, "la seule façon de contrer l'empathie dégoulinante et son ignoble copine la pitié," confie-t-elle dans une interview avec Barbara Havercroft. Et secundo, elle multiplie les acrobaties verbales d'une prose

difficile d'accès, toute en paronomases, allitérations et allusions intertextuelles, de manière à repousser les amateurs de faits divers sensationnalistes: "Souvent il m'est reproché de faire preuve d'hermétisme, particulièrement en tout début d'ouvrage, explique Delaume. C'est pour décourager tous ceux venus à moi en quête de croustillant" (*RJ* 66).<sup>14</sup>

### *Un leitmotiv protoplasmique*

Nul doute alors quant à la solidité du lien qui soude l'enfance sinistrée de l'auteure et sa devise "tout vu, rien inventé." Il y aurait néanmoins quelque imprudence à réduire ce fragment de phrase à cette seule et unique fonction, tant Delaume s'ingénie à le redéployer dans chacun de ses écrits, que ce soit par exemple pour déverser sa bile sur un mari infidèle dans *Les mouffettes d'Atropos*,<sup>15</sup> ou bien pour attester sa longue et minutieuse fréquentation de l'œuvre de Boris Vian dans *Les Juins ont tous la même peau*.<sup>16</sup> Sitôt repéré dans ses textes, ce refrain étonnamment protoplasmique ne manque pas de dégager sur nous une vive impression de *déjà vu* et de *déjà lu*. À telle enseigne que cela devient même une forme de jeu qui réoriente l'attention du lecteur assidu de son œuvre, un peu comme dans ces livres pour enfants où il s'agit de retrouver dans des dessins fourmillant de détails un personnage caché, ou encore les films de Hitchcock où le spectateur se met à guetter la brève apparition de la silhouette du maître à l'écran. À la limite on pourrait croire que les textes de Delaume ne deviennent véritablement siens qu'une fois "contresignés" par la référence obligée à *Hiroshima*.

Un grand nombre de fonctions se cristallisent ainsi autour du leitmotiv. Tantôt il coule l'*Urszene* dans un moule tout fait afin de réfracter le portrait de l'auteure en rescapée du désastre; tantôt il éclaire le rapport de Delaume à l'écriture et légitime son recours à l'autofiction. Il arrive même à la phrase-sésame de servir d'outil de mobilisation contre la réification des êtres humains à l'ère du capitalisme tardif. C'est ce que je me propose d'examiner, au terme de ce survol de l'œuvre de Delaume, à la lumière de son roman contestataire *J'habite dans la télévision*. Elle y redonne à sa référence préférée, envisagée jusqu'ici comme métaphore d'un drame strictement personnel, toute sa portée collective. Creusant le paradoxe du *tout vu / rien vu*, Delaume nous invite à réfléchir sur ce que signifient *voir* et *inventer* dans notre société du spectacle, entrée d'ores et déjà, dit-elle, dans une phase aiguë de "l'autophagie capitaliste" (*J'habite dans la télévision* 155).<sup>17</sup>



### *J'habite dans la télévision*

Au principe de cet ouvrage de 2006 se trouve la polémique suscitée, deux ans plus tôt, par une interview qu'avait donnée Patrick Lay, qui était alors le président-directeur général de la chaîne TF1. Ses propos tiennent lieu d'incipit:

Patrick Le Lay dit: Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective business, soyons réaliste: à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. [. . .]

Patrick Le Lay dit: Pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible, c'est-à-dire de le divertir, de le détendre, de le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. (*JT* 12)

Au moins Le Lay a-t-il le mérite de dire les choses clairement. En somme, les chaînes de télévision ne visent à divertir le spectateur que pour le rendre plus sensible à la publicité. Sous couvert de distraire ou d'informer, il n'y a vraiment qu'un unique mot d'ordre: faire acheter.

Delaume porte une attention particulière dans ces pages à la neuroéconomie et au neuromarketing, dont l'émergence se présente comme l'aboutissement logique des thèses qu'avaient formulées, dès les années 1960, Guy Debord et Pierre Bourdieu. Financés à grands frais, ces nouveaux champs de recherche signalent l'extension du domaine de la marchandisation jusque dans les replis du cortex préfrontal médian. On y examine la plasticité neuronale dans le dessein exprès de transformer l'être humain en meilleur consommateur, si l'on entend par là un sujet malléable à souhait qui ne s'interroge pas sur les prétendus choix qu'il fait. Voilà qui recoupe de manière pour le moins déconcertante l'intrigue de *Videodrome* qui, de pair avec *Hiroshima mon amour*, constitue une référence cinématographique importante ici. Dans ce film culte réalisé en 1983 par David Cronenberg, le maléfique professeur Brian O'Blivion<sup>18</sup> se consacre à la création d'un nouvel organe dans le cerveau des téléspectateurs qui faciliterait la manipulation politique de ces derniers. Sa "mission cathodique" s'exécute au moyen d'une chaîne de télévision pirate qui montre en direct meurtres, scènes de torture et sévices sexuels, et qui par le canal de ces images sidérantes n'opère rien de moins qu'une mutation du cerveau de celui qui les visionne. De l'univers dystopique mis en scène par Cronenberg jusqu'à

l'avènement des lendemains toujours plus optimisés et rentabilisés que mettent en chantier les chercheurs en neuroéconomie de l'Institut Bright-House, l'écart serait, à en croire Delaume, moins grand qu'on ne le pense.

Pour mieux comprendre comment se fabrique au juste la "disponibilité" du cerveau humain et sa réceptivité aux manœuvres de marketing, l'écrivaine conçoit une contrainte redoutable: elle se donne pour tâche de regarder la télévision dix-huit heures par jour, vingt-deux mois<sup>19</sup> durant, en notant soigneusement, au fur et à mesure, les changements physiques et psychologiques qu'elle subit. D'un air mi-grave, mi-narquois, Delaume fait ainsi l'expérience du spectaculaire au sein de l'intime, traquant au plus près les effets délétères sur son corps, sur sa façon de parler, d'agir et même de penser. De cette performance permanente où elle s'arroge les rôles de "ganglion sentinelle" et de "Versuchsperson"<sup>20</sup> tout ensemble, résultent vingt-sept chapitres pétillants de colère et d'humour, autant de pièces d'un "dossier" qui se veut d'utilité publique, dûment soumis à ce qu'elle baptise le "Ministère de la Culture et du Divertissement, Département de la Fiction sur support Papier™."<sup>21</sup>

Accuser Delaume de ronchonnement réactionnaire contre la culture écranique serait passer à côté de la question, d'autant qu'il est difficile de songer à un écrivain contemporain plus attentif à la culture de masse actuelle ou plus "branché" sur la sphère numérique.<sup>22</sup> Le problème, à l'évidence, est ailleurs. Aux yeux de Delaume, sont tenus pour particulièrement suspects les journaux télévisés et les séries de télé-réalité, à savoir les programmes qui feignent de montrer le monde tel qu'il est tout en se faisant le relais privilégié de la "grande fiction collective" (*JT* 165). Par la délimitation du champ visuel, ils effectuent ce que Judith Butler, parlant des reportages de guerre, appelle un morcellement sélectif de la réalité qui détermine, d'entrée de jeu, ce qui sera perceptible et intelligible. Ces cadres, poursuit Butler, "non seulement organisent l'expérience visuelle, mais établissent et engendrent des ontologies spécifiques du sujet" (9).<sup>23</sup> Par la transmutation des êtres humains en "personnages"<sup>24</sup> et du quotidien en spectacle continu, le télé-réalisme offre un exemple éclatant de ce processus dont personne, au final, ne sortirait indemne. Plus on y déréalise les "participants," livrés en pâture pour le bon plaisir des téléspectateurs, et plus le public sanguinaire—la narratrice la première—donne libre cours à ses pulsions sadiques.

D'où la nécessité, plus pressante que jamais, de mettre au jour des fictions singulières qui puissent contester l'hégémonie de la doxa médiatique. La littérature serait un de ces espaces de résistance susceptibles d'élaborer

un autre rapport au réel, le dilemme existentiel ne se posant plus, pour Delaume, en termes du choix sartrien entre vivre ou raconter, mais entre écrire ou “être écrite” (*JT* 95). Cette résistance, si futile qu’elle paraisse face à la suprématie du petit écran et à l’uniformisation de la pensée qui en découle, passerait avant tout par un travail sur les *mots*. En effet, malgré le très lourd impact de cette expérience sur sa santé,<sup>25</sup> la narratrice s’intéresse beaucoup plus à la façon dont le média met à mal la langue, y compris la sienne. Happé par la redite, saturé de slogans et de “mots prémâchés standard” (*JT* 80), le jargon télévisuel apparaît comme la digne parente de la novlangue qu’avait imaginée Georges Orwell dans *1984*. Son fidèle *Petit Robert* à la main, l’héroïne s’attelle à rémunérer ce défaut de la langue en réveillant la mémoire des mots que l’Ogre, lui, s’efforce de reléguer aux oubliettes. Au gré d’associations que l’on pourrait qualifier de rhizomatiques à la suite de Deleuze (à qui la narratrice adresse d’ailleurs un appel au secours dans la pièce 18 de son dossier), Delaume s’évertue à disséminer le sens des vocables et à multiplier les résonances potentielles entre eux afin de restituer leur force performative.<sup>26</sup>

Ce devoir de mémoire paraîtra d’autant plus urgent que l’ouvrage est ponctué à intervalles stratégiques par une autre phrase de Patrick Le Lay: “La télévision, c’est une activité sans mémoire” (*JT* 18, 23, 24, 48). Ce qui s’évanouit d’abord, dans ce présent perpétuel caractérisé par le flux ininterrompu d’informations (sans que celles-ci ne soient jamais remises en question ni confrontées les unes aux autres), c’est la *source* du discours. À peine la narratrice commence-t-elle à écouter ces journaux télévisés diffusés en boucle qu’elle se retrouve à les seriner sans discrimination, comme s’il s’agissait d’opinions personnelles. Sa voix est rongée par celle de l’Ogre, inquiétant ventriloque qui se met à parler en elle.

À ce rabâchage vain et abrutissant qu’intronise le chant ensorcelant de la télévision—“la répétition est en soi constitutive et de la voix de l’Ogre et de ce media” (*JT* 68), observe Delaume—va s’opposer le ressassement fécond de l’écriture, qui affine la pensée critique au lieu de l’émousser. À la différence de la voix amnésiante de l’Ogre, la littérature et le cinéma (ou en termes delaulmiens, la “vraie” fiction par opposition aux simulacres médiatiques) révèlent de manière tangible les rouages de la répétition et de l’oubli, et partant, que quelque chose se répète et s’oublie.

## Regarder pour voir

Bien entendu, affirmer avoir *tout vu* revêt un tout autre sens dans le contexte inusité de *J’habite dans la télévision*. Toujours est-il que Delaume

ne se satisfait pas simplement de démontrer l'argument, somme toute banal, que la télévision nous accule à une passivité aliénante; elle révèle de surcroît comment cette passivité se présente à nos yeux comme une activité librement choisie. Ce qu'elle en est venue à *voir*, au bout de tous ces mois qu'elle a passés rivée au petit écran, relève d'une prise de conscience qui ne passe plus par le regard. Ou alors ce qui devient singulièrement perceptible au cours de l'ouvrage, c'est la mystification que nous fait subir la télévision, la façon dont celle-ci distord le regard du téléspectateur pour lui faire croire qu'il conserve encore son libre arbitre, voire qu'il s'épanouit en "vivant" une aventure collective. Et surtout, grâce au pouvoir illusoire que lui procure sa télécommande, qu'il reste *maître* du dispositif. Naïveté que partagent même ces lecteurs qui, boudant la télé, se targuent aussitôt d'échapper au joug tyrannique de la société du spectacle et à son injonction consumériste: "Vos ergots s'avaient bacilles de fatuité, gallinacées entrailles bouffies d'une farce lardée interactions subliminales grossiers ficelages purée châtaignes bio" (JT 15). En d'autres mots, les dés sont jetés: ce que nous tenons pour la réalité à l'heure actuelle est truqué d'avance, traversé de fond en comble par l'idéologie capitaliste que véhiculent les médias. Quoi de mieux pour illustrer l'immixtion consternante de ceux-ci dans notre vécu que l'exemple d'Arnold Schwarzenegger? Il suffit de voir comment "des personnages de fiction pure galvanisent les foules, proclamant *Le chômage, je lui dis hasta la vista baby* et sont élus gouverneur de Californie" (JT 154) pour constater à quel point la "vraie vie" est désormais infiltrée et contaminée en son principe par la grande fable globale. (Et ceci bien avant l'ascension d'une vedette de télé-réalité à la présidence des Etats-Unis!) Delaume s'acharne à nous mettre sous les yeux notre complicité et notre asservissement en rendant visible cette hyperspectacularisation qui nous aveugle. Nous voilà donc revenus à ces "leurre[s] exemplaire[s] de l'esprit" qu'évoque Duras dans son synopsis d'*Hiroshima mon amour*. C'est dire aussi qu'après maints et maints détours, l'entreprise delaumienne rejoint en quelque sorte celle de Resnais et de Duras.

De témoin oculaire qu'elle était, "Chloé Delaume" deviendra dans *J'habite dans la télévision* voyante et même visionnaire de l'Apocalypse. Dans le droit fil de la Française d'*Hiroshima mon amour* qui anticipait l'inévitable recommencement de l'horreur atomique,<sup>27</sup> la narratrice annonce elle aussi l'arrivée prochaine de la catastrophe: "Qui ne fut pas au Videodrome ne peut susurrer j'ai tout vu, car ici est Hiroshima" (JT 153). Sortie perdante de son corps-à-corps avec l'Ogre, elle finira par passer de l'autre côté du plasma, engloutie pour de bon dans sa télé, ainsi que le certifie le rapport

de disparition déposé par son conjoint “Igor Tourgueniev” dans l’une des pièces finales du dossier. Fort à propos, le roman s’achève par une mise en garde qu’il convient de considérer comme une véritable mise en demeure du lecteur: “La télévision est la voix qui vous dit d’oublier que votre corps se trouve dans une cave à Nevers, que vous avez tout vu et qu’il est interdit de dire: c’est inventé” (*JT* 155).

La coda nous renvoie à la tension permanente dans l’œuvre de Delaume entre le singulier et le collectif, cette même tension qui faisait se croiser et s’entrechoquer Hiroshima et Nevers dans *Hiroshima mon amour*. Comment donc arraisonner tous ces phénomènes qui nous obnubilent à force d’être omniprésents? Pour l’écrivaine qui cherche ici à évaluer l’impact de la consommation de masse afin de se donner—et de nous donner—les moyens d’y résister, il faut d’abord la réduire à l’échelle de l’individu: le social s’incorpore en lui. Ainsi Chloé Delaume fait-elle de son œuvre singulière une plaque sensible capable d’enregistrer, en les gauchissant, les grandes fables collectives de notre temps.

*University of Oxford*

## Notes

1. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris: Gallimard, 1960, p. 33. Désormais paginé dans le texte, suivi du sigle *HMA*.

2. On peut penser par exemple à *H. Story* (2001) du réalisateur japonais Nobuhiro Suwa, au film *Nô* de Robert Lepage auquel j’ai consacré un article, “*Nô* de Robert Lepage, ou *Hiroshima mon amour* revu par Feydeau” (*Québec Studies* 62 [Fall/Winter 2016]: 117–135) ou à l’installation vidéographique *After Hiroshima mon amour* (2008) de l’artiste argentine-américaine Silvia Kolbowski, qui envisage la guerre en Irak et l’impact de l’ouragan Katrina sur la Nouvelle-Orléans au prisme du film de Resnais. Compte pour beaucoup, dans la fascination qu’exerce *Hiroshima mon amour*, son titre provocateur. Nombreux sont les artistes, musiciens et écrivains qui se l’approprient pour faire une œuvre à nouveaux frais: citons seulement les chansons d’Ultravox, “*Hiroshima mon amour*” (1978) et de Bryan Ferry, “*Hiroshima*” (2002), et le tableau de ce nom d’Aloïse Corbaz, l’une des figures emblématiques de l’art brut. Le titre est de ces formes ouvertes dont on peut décliner des variantes à l’envi, telle la phrase leitmotiv de Pascal de Duve dans son journal autobiographique *Cargo Vie*, “*Sida mon amour*” (128, 129, 149, et 171).

3. *Hiroshima mon amour* s’apparenterait ainsi à une espèce de corps hôte dont il serait possible de prélever des organes au choix pour ensuite les greffer sur des corps étrangers. Au risque parfois d’enfanter une étonnante, pour ne pas dire monstrueuse progéniture . . . Il n’est que de songer dans cette veine au refrain que la Française psalmodie en *off* sur les images d’Hiroshima reconstruite: “Tu me tues. / Tu me fais du

bien. / J'ai le temps. / Je t'en prie. / Dévore-moi." (HMA 35), hymne à l'Eros qui aurait fait son chemin, paraît-il, jusque dans les boîtes de strip-tease de Paris. (Duras et Gauthier 197.)

4. Regroupant écrivains, poètes et mathématiciens depuis 1969, l'Ouvroir de littérature potentielle, mieux connu sous son acronyme OuLiPo, s'emploie à explorer les vertigineuses potentialités de la langue et de la littérature. Dans le sillage des Grands Rhétoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle qu'ils qualifient plaisamment de "plagiaires par anticipation," les Oulipiens se servent de contraintes formelles de toutes sortes pour fabriquer leurs textes.

5. Voir "Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft," 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaisecontemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671>.

6. À la fin des années 1950, William Burroughs et Brion Gysin donnèrent le nom de *cut-up* à la technique du montage aléatoire de fragments textuels. La prose exubérante de Delaume s'enrichit d'un tel florilège d'allusions dont l'identification reste très souvent à la charge du lecteur, afin que nous découvriions ces textes à notre tour. Sa pratique du *cut-up* entre en résonance certaine avec la réflexion qu'amorce Christian Prigent dans son essai "Morale du Cut-up," *Une erreur de la nature* (Paris: P.O.L., 1996), 170–78.

7. "Je m'appelle Chloé Delaume et je suis un personnage de fiction" est une formule d'embranchement réitérée *ad libitum* par l'auteure en début d'œuvre. Voir à ce titre *La Vanité des sonnambules* (7), *Corpus simsi Une femme avec personne dedans* (4), *La règle du Je* (5, 21, 35, 44, et 79), "S'écrire mode d'emploi" (109).

8. Depuis l'assertion emphatique de la Française dans la séquence d'ouverture—"J'ai vu les actualités. Je les ai vues." (HMA 27)—jusqu'à l'aveu qu'elle se fait à elle-même dans sa chambre d'hôtel à la fin—"On croit savoir. Et puis, non. Jamais." (HMA 109)—, on mesure toute l'étendue de son cheminement.

9. Ces victimes lourdement stigmatisées ont longtemps été mises au rebut de la société japonaise. Delaume partage le sentiment d'être marquée comme elles d'une tare qui pourrait se transmettre d'une génération à l'autre.

10. En fait elle porta d'abord le nom *Abdallah* qui fut ensuite francisé par son père en *Delain*.

11. Désormais *RJ*.

12. Que dire de l'évidente démesure du rapprochement entre un drame individuel, si épouvantable soit-il, et un cataclysme mondial, si ce n'est rappeler que c'est bien Duras qui avait d'abord osé "[mettre] face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par [elle]"? (Duras, *Les Yeux verts* 34).

13. Géniteur, l'est-il vraiment? Le doute est semé par la grand-mère maternelle dans le roman *Dans ma maison sous terre*, bien qu'elle semble avoir rétracté son aveu par la suite.

14. Sans aucune garantie d'ailleurs que cela fonctionne, puisqu'elle est obligée de concéder: "Tant que tu diras Je le lecteur viendra à toi pour de mauvaises raisons. Peu lui importe ta langue, seule ton histoire croustille" (*RJ* 28).

15. Le monologue de la Française à Hiroshima s'enchevêtre avec le "cinéma" que se fait la narratrice dépitée quand elle imagine son époux au lit avec sa maîtresse:

J'ai tout vu. Tout. J'ai vu ses bourrelets moirés. Ses fesses pendeloquant de désir. Ses seins vergetés par tes paumes. Ses reins usés au va-et-vient. Ainsi je les ai vus. J'en suis sûre. Ils existent. Là-bas ou à Hiroshima. / Comment aurais-je évité de les voir. [...] Là-bas ou à Hiroshima. Jusqu'à la dernière secousse. Séisme oiseau du râle comme je jouis mon amour. Jusqu'à la dernière goutte. Je n'ai rien inventé. (*Les mouffettes d'Atropos* 181)

16. Moyennant quelques glissements opérés par la rime, le leitmotiv "J'ai tout *lu*. Tout" et "J'ai tout *su*. Tout" (*Les Juins ont tous la même peau* 45 et *passim*), révèle l'ambition forcenée de l'auteure de faire corps avec l'œuvre du "Bison Ravi," qu'elle découvre à l'adolescence et qui lui fait l'effet d'un coup de foudre.

17. Désormais paginé dans le texte, suivi du sigle *JT*.

18. On pardonnera le piètre jeu de mots: *oblivion* veut dire oublié.

19. Elle met fin à l'expérience au bout de seize mois.

20. On donna le nom de *Versuchspersonen* aux détenus d'Auschwitz qui servirent, sans leur consentement, de sujets d'essai dans les expériences barbares du docteur Mengele. On verra que la question du consentement, ou plus précisément de la fabrication du consentement, nous conduit au cœur des préoccupations de Delaume. Il n'est pas indifférent que ce portrait de l'artiste en *Versuchsperson* entremêle à nouveau l'histoire personnelle et le trauma collectif.

21. Axée sur la consommation de masse, la démarche de Delaume n'est pas sans rappeler celle qu'adopte Morgan Spurlock dans son documentaire *Super Size Me* de 2004. Cette attaque en règle contre la "malbouffe" et l'industrie agroalimentaire découle elle aussi d'une contrainte stipulant que Spurlock se nourrirait exclusivement chez McDonald's pendant trente jours. Or les médecins chargés de le suivre au cours de l'expérience furent si ahuris par les effets nocifs de ce régime sur la santé de Spurlock qu'ils le supplièrent d'abandonner son projet en cours.

22. Ses nombreuses performances multimédia, son ouvrage *Corpus simsi* sur le jeu vidéo de simulation de vie *Les Sims* (dans lequel elle construit l'avatar "Chloé Delaume" dont elle donne ensuite la clef du destin à d'autres joueurs), ainsi que *La nuit je suis Buffy Summers* (Alfortville: Editions Ere, 2007) sur la *fanfiction* de *Buffy contre les vampires* le prouvent assez.

23. Butler n'est pas seule à s'intéresser au découpage différentiel des perceptions et des significations. Jacques Rancière, entre autres, montre comment différents régimes artistiques configurent le champ du visible et du dicible dans *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000).

24. Il faut lire à ce titre la désopilante analyse proppienne intitulée "Morphologie de la Star Académie," dans laquelle une certaine Clothilde Mélisse (alter ego de l'auteure) tire au clair le système invariant de fonctions des "personnages" qui structure cette série (*JT* 124–32).

25. Le bilan des symptômes impressionne: migraines, prise de poids, picotement des yeux, papillome à la paupière, pour ne nommer que ceux-là.

26. Témoin l'expression "s'en moquer comme de l'an 40," qui devient pour Delaume le signe de notre apathie collective. Pour nous secouer de notre torpeur, elle

sonde les origines possibles de cette expression, à commencer par le calendrier républicain institué sous la Révolution dont il importerait au contraire de se rappeler. On apprend également qu'en l'an 40 du calendrier julien, l'empereur Caligula fit bâtir le cirque romain et que 1940 marque une année fatidique pour l'Europe: d'une part, le maréchal Pétain signa l'armistice et la Collaboration; d'autre part Himmler décida la construction d'Auschwitz. Il va sans dire que ces références n'ont rien d'innocent. Selon Delaume, les séries de télé-réalité seraient l'avatar contemporain des spectacles de gladiature, et s'inscrivent dans une logique concentrationnaire à laquelle "collaborent" volontiers les téléspectateurs.

27. "Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. [. . .] / Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera. [. . .] / Un désastre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres" (*HMA* 33).

## Bibliographie

- Butler, Judith. *Frames of War*. London and New York: Verso, 2009.
- Costeix, Eric. *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- De Duve, Pascal. *Cargo Vie*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1993.
- Delaume, Chloé. *Corpus simsi*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2003.
- . *Le Cri du sablier*. Nouv. éd. Collection "Folio." Paris: Gallimard, 2004.
- . *Dans ma maison sous terre*. Paris: Seuil, 2008.
- . *Une femme avec personne dedans*. Paris: Seuil, 2012.
- . *J'habite dans la télévision*. Collection "J'ai lu." Paris: Gallimard, 2006.
- . *Les Juins ont tous la même peau: Rapport sur Boris Vian*. Jaignes: La Chasse au Snark, 2005.
- . *Les mouffettes d'Atropos*. Paris: Gallimard, 2000.
- . *La règle du Je*. Paris: PUF, 2010.
- . "S'écrire mode d'emploi." *Autofiction(s). Actes du Colloque de Cerisy*. Dir. Claude Burgelin, Isabelle Grell, et Roger-Yves Roche. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010. 109–26.
- . *La Vanité des somnambules*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2003.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
- Duras, Marguerite, et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Eco, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage." *SubStance* 14.2, Issue 47: *In Search of Eco's Roses* (1985): 3–12.
- Havercroft, Barbara. "Le soi est une fiction. Chloé Delaume s'entretient avec Barbara Havercroft." *Revue critique de fiction française contemporaine* (2012), <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671>.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. "How history begets meaning: Alain Resnais' *Hiroshima mon amour*." *French Film: Texts and Contexts*. New York: Routledge, 1990. 173–85.
- Sotinel, Thomas. "Montrer ce qui aveugle." Dans "Supplément Hiroshima-Nagasaki, 70 ans après." *Le Monde*, 6 août, 2015. 7.