

L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste?

Justine Huppe

Numéro 12, 2019

Des Mouffettes d'Atropos aux Sorcières de la République : le parcours et l'oeuvre de Chloé Delaume

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089093ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i12.4836>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huppe, J. (2019). L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste? *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (12), 1–11.
<https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i12.4836>

Résumé de l'article

« Le temps des avant-gardes. Peut-être la seule forme de vie excitante, parce que liée intimement à l'écriture » : voici la manière dont Chloé Delaume se remémore, dans *Où le sang nous appelle* (2014) son enthousiasme premier pour certaines expériences d'activisme poétique et politique, avant pourtant d'en dresser un bilan particulièrement critique. Cette citation, et la suite qui lui est donnée, résume toute l'ambiguïté du rapport qu'entretient Chloé Delaume au legs avant-gardiste, et en particulier situationniste. À la faveur d'une traversée des textes de Delaume – du *Cri du sablier* aux *Sorcières de la République* –, cet article tentera de déplier cette contradiction en montrant comment, malgré sa péremption annoncée, le concept d'avant-garde, dans ses dimensions historique, sociologique et pragmatique, permet de mieux situer Chloé Delaume dans le champ littéraire contemporain.

© Justine Huppe, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste ?

Justine Huppe
Université de Liège
Belgique

À l'occasion du quatrième numéro de la revue littéraire *TINA*, paru à l'automne 2009, Chloé Delaume et Jean-Charles Massera sont revenus, dans le cadre d'un entretien croisé, sur la connivence qui les a souvent conduits à dialoguer voire à collaborer. Dans ce texte, Delaume et Massera s'attachent ainsi à délimiter leur terrain d'entente, sous-tendu par une même contestation du paysage éditorial, qui tend massivement, selon eux, à calibrer et à standardiser tout ce qui se publie : format, taille et genre identifiables, narration aux rouages trop huilés.

Cette critique commune s'observe à même les pratiques artistiques de ces auteurs, qui usent tous deux d'une écriture non-narrative, voire *contre*-narrative¹, inscrite parfois à la lisière de la poésie, du roman et du montage, et opérant par des médias divers (application numérique, performance, fiction audio, installation dans l'espace public, etc.). En réalité, c'est aussi un constat sur le monde, et sur la place que la littérature devrait y prendre, que Jean-Charles Massera et Chloé Delaume partagent : tous deux considèrent que la fiction, le récit et la langue sont au cœur des préoccupations du capitalisme, et que l'écriture doit renouer avec ses potentialités critiques en s'opposant à cette mainmise systématique du marché sur l'imaginaire. Écrire contre cette emprise nécessiterait donc de « parler la langue de l'ennemi » – pour reprendre les mots de Jean-Charles Massera (2010) – ou encore de « se servir des armes que nous donne le système pour le détruire » – comme le dit Delaume, dans une référence appuyée au *Vidéodrome* de David Cronenberg (Massera et Delaume 128)².

Assez vite, néanmoins, le dialogue laisse entrevoir de nettes différences entre les approches de ces deux auteurs. Par rapport à Jean-Charles Massera, Delaume reconnaît en effet incarner une position plutôt « old school » (Massera et Delaume 130) : là où Massera appelle au dynamitage des catégories littéraires de genres héritées du passé, Delaume réaffirme son attachement au roman et aux possibilités qu'il ouvre; alors que Massera pratique le collage et le détournement, Delaume demeure persuadée qu'il n'y a pas de littérature sans singularité de la langue; tandis que Massera doute explicitement des vertus émancipatrices de l'écriture de soi (Massera 23, 27), Delaume fait acte d'autofiction. Enfin, alors que Jean-Charles Massera a fait ses adieux au médium livresque, Chloé Delaume demeure fidèle au format papier, dans lequel sont publiés, *in fine*, la majorité des projets artistiques qu'elle mène.

Cette comparaison initiale entre les travaux de Jean-Charles Massera et de Chloé Delaume illustre bien l'hypothèse de cet article : à savoir que le travail de Chloé Delaume est traversé par un certain nombre de tensions significatives de l'« écriture entre deux chaises »³ qu'elle nous semble pratiquer, entre avant-garde et modernité, voix singulière et vocabulaire partagé, esprit de sérieux et fantaisie. Nous tenterons ainsi de montrer comment Chloé Delaume ne cesse d'osciller entre une conception magique et une conception ordinaire du pouvoir de la littérature, assumant peut-être ainsi moins une position « vieille école » (comme elle le dit) qu'une position « post-école », ou plutôt « post-avant-gardiste ».

Hantises des avant-gardes

Décrire le lieu tremblant depuis lequel écrit Chloé Delaume implique de questionner le rapport ambigu qu'elle entretient avec l'héritage avant-gardiste, tant en regard des propositions qu'elle développe que des postures qu'elle adopte.

Il est nécessaire de distinguer ici les deux sens traditionnellement rattachés au terme d'*avant-garde* : celui, historique, de mouvements de révolte contre les formes d'institutionnalisation de l'art (surréalisme, futurisme, dadaïsme, situationnisme) et celui, sociologique, et plus exactement bourdieusien⁴, de groupe en lutte symbolique pour contester les positions d'une avant-garde dominante et consacrée. En réalité, les deux acceptions du terme trouvent une extension relativement fragile dans le champ littéraire contemporain, qui se montre peu enclin et à l'écriture de manifestes et à l'émergence de mouvements. Bien que de stimulants débats aient récemment montré la caducité de cette notion⁵, le contemporain demeure ainsi fréquemment défini comme une tendance à s'éloigner d'une veine expérimentale, issue des avant-gardes, pour renouer avec un certain souci du sujet, de l'histoire et du monde – pour paraphraser la très efficace et didactique description qu'en donnent Dominique Viart et Bruno Vercier.

Dans cet historiographie qui caractérise le contemporain littéraire par le retour du récit, du réel et du sujet, Chloé Delaume trouve bien souvent une place de choix : soit qu'on l'affilie à une veine autofictionnelle marquée par la réémergence du sujet écrivain en littérature (Kaufmann 183-190); soit qu'on l'intègre à une

nébuleuse d'« écritures féminines » ayant mis un frein à la recherche formelle et ayant estompé la dimension politique de leur travail « au profit d'une recherche plus égotiste, sensible et ironique » (Viart et Vercier 339); soit encore qu'on assimile son projet à une visée thérapeutique au cœur de la grandeur sociale que la littérature tenterait de se faire reconnaître depuis le début des années 2000 (Gefen 92-94). Dans *La Littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent toutefois l'une des spécificités du travail de Delaume :

Rares sont aujourd'hui les femmes qui travaillent considérablement leur écriture, comme le firent autrefois Monique Wittig ou Hélène Cixous : c'est qu'il ne s'agit plus de trouver la manière propre d'une écriture spécifiquement « féminine ». Seule Chloé Delaume (*Les Mouffettes d'Atropos*, 2000; *Le Cri du sablier*, 2001), qui manie provocation et parodie culturelle à jet continu, conjoint l'élaboration syntaxique aux tournures familières, le vulgaire et le baroque, parfois à la limite de l'hermétisme. (340)

Les deux chercheurs esquivent toutefois cette apparente objection à leur paradigme, en ajoutant que Chloé Delaume ne se revendique d'aucun féminisme (ce qui, notons-le, a nettement changé depuis lors, depuis *Les Sorcières de la République* (2016) et *Mes bien chères sœurs* (2019)), et en décrivant une atténuation générale du militantisme en littérature.

À contre-courant de ces lectures, qui tendent à évacuer les dimensions par lesquelles l'œuvre de Chloé Delaume se veut fidèle à la critique politique et à l'expérimentation formelle – dimensions qui sont au cœur de son entente avec un écrivain comme Jean-Charles Massera – nous voudrions ici faire valoir que, malgré la fin des avant-gardes historiques sur laquelle s'accordent les historiens de l'art⁶, le modèle avant-gardiste continue d'agir et d'avoir des effets sur un certain nombre d'auteurs ainsi « décatégorisés », puisqu'à la fois expérimentaux sans plus être d'« avant-garde », à la fois critiques quant à certaines formes d'engagement mais toujours attachés à un désir de désaliénation collective⁷.

Ainsi, concept d'avant-garde conserve, et c'est l'une de hypothèses que nous voudrions ici défendre, une valeur heuristique. Les ambivalences de cette position « post-avant-gardiste » - pour reprendre un terme utilisé par Peter Bürger (1974, trad. fr. 2013) et par Alain Farah (2013) – nous paraissent ainsi jouer à trois niveaux chez Chloé Delaume, que nous distinguerons et que nous qualifierons un peu sommairement de politique, d'artistique et de pragmatique.

Politique : entre collectivités et subjectivités

Dans sa *Théorie de l'avant-garde*, le philosophe et théoricien de la littérature Peter Bürger expliquait la fin des avant-gardes artistiques en l'éclairant d'abord par l'histoire des mouvements d'émancipation du XX^e siècle. Ceux-ci auraient progressivement perdu, après Mai 68, leur foi dans une conception révolutionnaire de la temporalité sociale. Bürger affirmait ainsi :

Le rapport qui, pour les théories révolutionnaires, liait crise économique et insurrection révolutionnaire semble désormais hors de propos dans les pays occidentaux. La crise persistante de la finance, le surendettement, autant que la manière dont la classe politique s'emploie à déplacer les problèmes, engendrent certes un malaise à grande échelle et une peur diffuse de l'avenir, mais aucune protestation incisive tournée vers une transformation de la société . . . Même si notre présent partage avec l'avant-garde une fascination pour le présent, nous ne nous reconnaissons plus dans son projet (175).

Peter Bürger écrivait ceci en 1974, en pleine période de décrue de la téléologie révolutionnaire marxiste, sous l'effet notamment de la révélation des exactions commises par le régime soviétique (*L'Archipel du goulag*, de Soljenitsyne, paraît en 1973). Ce faisant, il pointait la difficulté pour ses contemporains de se reconnaître dans le projet révolutionnaire de certaines avant-gardes, tout en annonçant ce qu'il répétera dans un article publié vingt ans plus tard, à savoir que notre présent ne peut « ni absolument se rattacher » aux avant-gardes, « ni s'en débarrasser comme d'une erreur que nous pourrions éviter » (Bürger 20). Cet « héritage ambigu de l'avant-garde », pour reprendre le titre de cet article de Bürger, est tout à fait lisible dans la distance que se ménage Chloé Delaume à leur égard.

D'emblée, on remarquera que la portée autoproclamée « révolutionnaire » du projet de Delaume s'accompagne d'un vocabulaire guerrier qui avait, lui aussi, nourri la verve des avant-gardes – faut-il seulement rappeler que le terme même d'« avant-garde » est un emprunt au lexique militaire ou encore se remémorer la séduction exercée par le vocabulaire agonistique, voire terroriste, sur la rhétorique des surréalistes ou des situationnistes (Ferreira Zacarias, pars. 7-11). Ainsi Delaume se présente tour à tour en sentinelle, aux avant-postes d'une réalité dont elle tente d'avertir ses contemporains (*Télévision* 26) ou encore en chef d'armée alignant par l'écriture la troupe désordonnée des « moi » qui la composent (*Femme*

61). Pour elle, « la fiction et la langue sont des outils guerriers » (*Femme 71*), qu'il s'agit d'utiliser non pas (seulement) pour soigner ou réparer, mais pour transformer et déconstruire.

À cette rhétorique guerrière s'ajoute une description du monde en tant que simulacre généralisé, à laquelle l'attrait de Delaume pour le situationnisme n'est pas étranger. Intéressée par les lettristes, les pensées de Guy Debord ou encore de Jean Baudrillard, Delaume reconduit en partie leur verdict sur le stade spectaculaire du capitalisme : la plupart des désirs et des rapports sociaux sont médiés par des images, modelés par des spots publicitaires, des clichés de ce qu'il faut avoir pour être, quitte à ce que ces représentations dominantes se substituent au vécu réel. Certains aphorismes de *La Société du spectacle* – dont le fameux détournement de Hegel : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » (Debord §9) – informent d'ailleurs explicitement certains textes et performances de Delaume⁸. Ainsi, dans *J'habite dans la télévision* (2006) ou dans *Corpus simsi* (2003), Delaume s'attache à décrire une véritable colonisation de la vie par les images de la télévision ou des jeux vidéo, pour décrier la mise en conformité de la vie réelle avec des représentations marchandes. Elle conclut ainsi *Corpus simsi* sur une note que n'aurait certainement pas contredit Guy Debord⁹ :

Les Sims sont un reflet fidèle et condensé de l'existence de l'homme dans les sociétés occidentales contemporaines. Une négociation permanente avec le champ des possibles, une succession de situations inéluctablement virussées parce que construites par et sur le capitalisme. (124)

Le véritable point de tension entre le legs avant-gardiste et l'œuvre de Delaume se trouve dans la manière dont cette dernière envisage les logiques de groupe. La sociabilité exclusive et l'identité esthétique forte des avant-gardes sont en effet partiellement mises à distance par l'auteure. Si Chloé Delaume affiche un attrait incontesté pour les projets collectifs, notamment autour de revues (*Evidenz*, *TINA*, *Extraction...*) et de réseaux littéraires où se croisent une nébuleuse d'artistes, de performers et de poètes proches de certaines petites maisons d'édition (Léo Scheer, Al Dante...), il ne s'agit jamais pour elle de se fédérer sous une bannière, comme avaient coutume de le faire les avant-gardes.

Pire, la rhétorique manifestaire¹⁰, les politiques d'exclusion¹¹ et les logiques bien souvent patriarcales (Bonnet 173-184) qui étaient au cœur du fonctionnement des groupuscules d'avant-garde la rebutent viscéralement. Racontant son implication dans la revue *Evidenz*, sous la houlette de son ex-mari, Medhi Belhaj Kacem¹², et leur collaboration éphémère avec la revue *Tiqqun*, marquée quant à elle par la figure de Julien Coupat, Chloé Delaume dresse un bilan très critique de ces expériences collectives vécues à la fin des années 1990. Au départ, plutôt emballée par le projet – « Le temps des avant-gardes. Peut-être la seule forme de vie excitante, parce que liée intimement à l'écriture » (Delaume et Schneidermann 201), écrit-elle – elle déchantait progressivement, trouvant difficilement sa place dans ces groupes où les disciples manient le concept à tour de bras en se pâmant autour des maîtres (Belhaj Kacem d'un côté, Coupat de l'autre), dont les compagnes respectives (Delaume et Fulvia Carvenale) sont aussi, étonnamment, les seules membres représentantes du sexe féminin. Elle s'y sent niée dans sa singularité et dans sa pratique d'écriture dont personne ne semble se soucier : elle n'apparaît pas dans la composition du comité de rédaction du premier numéro d'*Evidenz* (et s'agace : « je n'ai pas fait que la vaisselle, je suis aussi dedans » (Delaume et Schneidermann 203)), elle ne parvient pas à greffer sa pratique autofictionnelle sur un programme théorique fondé sur la communauté, elle regrette que l'humour et la parodie ne trouvent aucune place dans ces revues, elle raille l'éthos bourgeois et intellectuels de ses camarades (qui appellent leurs parents quand ils ont besoin d'argent et tractent à Saint-Denis sans jamais en avoir vu les banlieues), et critique le fonctionnement autoritaire et sexiste de ces groupes. Ainsi, près de quinze ans après avoir expérimenté ce qui s'approchait d'une dynamique artistique avant-gardiste, Delaume se désole surtout qu'une « fiction collective » en vienne ainsi à annihiler les « je » de ses membres.

Cette défense radicale des subjectivités est au cœur du projet delaumien : il s'agit, comme l'indique la quatrième de couverture de *La Règle du je*, d'imaginer une « politique révolutionnaire » opposée à toute structure collective contraignante, de l'idéal familial au *storytelling* national, en passant par toutes les formes de lutte qui homogénéisent les individualités. Argumentant longuement sur son choix de l'autofiction et sur sa fidélité à la première personne du singulier, Delaume y voit une politique contestataire et émancipatrice, tout en ironisant sur l'assimilation qu'on pourrait faire de son travail à une littérature vaguement réformiste, type « démocrate-chrétienne », comme elle le dit, avec humour, à Jean-Charles Massera (Massera et Delaume 125).

Si l'œuvre de Chloé Delaume, dans ses propositions idéologiques et formelles, demeure, à n'en pas douter, tributaire d'une certaine lignée d'auteurs pour qui action poétique et activité politique allaient de pair, ce legs semble donc considérablement compliqué par ce partis pris « subjectiviste » delaumien. En réalité, cette apparente contradiction trouve sinon sa résolution, du moins une piste d'explication possible, dans l'ancrage générationnel et dans la position féministe de plus en plus assumée par Chloé Delaume. D'un point de vue générationnel, Delaume partage en effet avec bon nombre de ses contemporains ce mélange d'attirance et

de rejet pour les avant-gardes artistiques. On pense au collectif Inculte, déclarant par le truchement d'Arno Bertina :

Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever. Non parce qu'il y aurait, au sein d'Inculte, un tropisme béni oui-oui, ni parce que tout nous semble magnifique, mais parce que nous nous nourrissons à la fois du nouveau roman, des années 1980 et des années 1990. Nous n'avons personne à débiter, ou en tout cas pas de temps à consacrer à ça . . . Donc, pas de manifeste, pas de petite cuisine idiote. (Viart et Demanze 269)

On pense, aussi, et de manière plus directement liée au travail de Delaume puisqu'elle faisait partie du comité de rédaction de cette publication, à la revue littéraire *TINA* qui prenait soin, dès ses premières livraisons, de se distancier de toute prétention dogmatique et/ou avant-gardiste :

Notons que créer un espace-revue contemporain est une bonne idée qu'un espace n'est pas le QQ d'un réseau, d'une communauté, d'un groupe éditorial mais un espace bien plus grand, bien plus impliqué dans l'expérimentation du monde et de ses formes. (no.1; 6)

Ou encore :

Quand même puisque les avant-gardes sont mortes depuis trente ans, ça ne sert à rien de porter le deuil, encore moins de sortir le défibrillateur. (no.2; 6)

On aurait cependant tort d'interpréter cette mise à distance comme le signe d'une simple dépolitisation du champ littéraire contemporain, marqué par un individualisme exacerbé. Au contraire : tous ces auteurs, au premier rang desquels Delaume, font montre et d'un goût pour le travail collectif, et d'un désir d'arrimer une visée critique à leurs pratiques d'écriture.

Par ailleurs, s'il est bien une leçon que Chloé Delaume a pu tirer de ses lectures dans le domaine des *gender studies*, et en particulier de Judith Butler, c'est qu'une défense des subjectivités n'est pas synonyme d'un individualisme libéral. Au contraire, les études de genre, et plus exactement la théorie *queer*, travaillent à récuser la naturalité des identités. Ainsi, dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler dépasse l'opposition entre le sexe biologique et le genre socialement construit, en considérant que le sexe est lui aussi le résultat d'une construction culturelle. Butler évacue de la sorte toute considération « naturelle », pour considérer les identités de genre et de sexe comme toujours déjà prises dans des rapports de pouvoir. Ainsi, il s'agit d'articuler chez Butler à la fois une analyse des contraintes symboliques qui pèsent sur la construction des identités genrées et sexuelles, tout en s'intéressant à la façon dont chaque individu performe à sa façon celles-ci (avec la possibilité d'y introduire de la distance ou du jeu, à l'instar des performances de *drag-queens*). De cette manière, la marge d'action des individus est pensée dans ses corrélations avec le pouvoir qui les constitue.

Or, l'autofiction delaumienne rejoue à sa façon cette articulation entre contraintes symboliques collectives et gestualités individuelles. En décidant de se réinventer par l'écriture fictionnelle, Delaume ne chante en effet pas les louanges d'une subjectivité omnipotente : elle rappelle surtout la possibilité subjective de tenter de faire dévier ou du moins de visibiliser certaines normes et institutions (mariage, hétérosexualité, nomenclature médicale, etc.). Si Delaume est rétive à toute forme d'asphyxie de son « Je » et redoute la sujétion au sein des collectifs, cette crainte, à l'aune de laquelle on mesure le plus nettement la distance qui la sépare des avant-gardes historiques, n'a donc rien d'apolitique. Il s'agit plutôt d'une position revitalisée par les « nouvelles pensées critiques » (Keucheyan s.p.) ayant émergé dans les années 1990. Après avoir expressément commenté le travail de Judith Butler dans *La Règle du je*, Delaume précise d'ailleurs :

Je poursuis et je m'appelle : « Le je est l'effet d'une répétition, celle qui produit un semblant de continuité ou de cohérence » . . . Sur le sol, à la craie, je trace pleins et déliés l'équation constituante. Être un personnage de fiction signifie échapper aux fables du réel. L'autofiction = un pas de côté = réappropriation de sa vie par la langue = mon Je est politique. (*Règle* 80-81)

Artistique : entre nouveauté et appropriation ludique

Outre un idéal politique – dans *Dans ma maison sous terre*, l'auteure souscrit à l'idée d'une littérature en interaction avec le réel et capable de le modifier, parce que le contraire, selon elle, consisterait à faire de la « littérature bourgeoise » (191) – Chloé Delaume partage aussi avec les avant-gardes un goût pour l'expérimentation formelle qui se couple avec une critique acerbe de l'industrie culturelle. Elle revendique clairement une démarche expérimentale, qu'elle met à l'œuvre et tend à favoriser chez d'autres, puisque la collection « Extraction », qu'elle dirige aux éditions Joca Seria, promeut les propositions novatrices pour s'opposer, dit-elle, à l'« hégémonie du roman sympathiquement rentable »¹³.

Mais là aussi, son travail hésite entre, d'une part, une sacralisation de la singularité de la langue littéraire opposée aux productions dégradées du marché culturel, et, d'autre part, une certaine empathie pour le langage commun et pour la pop culture. L'une des lignes directrices de son travail consiste en effet à rappeler, comme le fait la Sybille des *Sorcières de la République*, que celui ou celle « [q]ui détient le langage possède déjà le pouvoir » (*Sorcières* 261). Ainsi, chez Delaume, la langue de l'autre – celle du père (*Cri* 25), celle de la télévision (*Télévision* 87), celle de l'écrivain admiré – est une menace d'uniformisation, de colonisation voire d'étouffement. Dès lors, la condition pour qu'il y ait littérature est qu'il y ait habitation singulière de la langue (*Juins* 30), recherche et conquête d'une manière inédite de parler (*Vanité* 77, 88).

Néanmoins, cette valorisation presque parfois puérile de l'appropriation des mots – « J'ai peur de perdre mes mots. Les miens. À moi toute seule » (*Vanité* 77) – est contrebalancée par de fréquents recours au dictionnaire, *Le Petit Robert* étant en effet l'un des plus fidèles compagnons de Chloé Delaume. En transcrivant et en interrogeant les définitions de termes tels que « modèle », « étrangère » ou encore « partenaire », c'est sur la langue commune et nécessairement impropre du dictionnaire que Delaume arrime paradoxalement son propre idiome.

Cette hésitation entre distinction et indistinction de la langue littéraire, obsession de la nouveauté et concessions aux conventions s'observe également au travers des renvois à la culture de grande diffusion. Si Delaume prend souvent la culture du divertissement pour repoussoir – magazines, télé-réalité, *best-sellers* de développement personnel – elle ose aussi jouer avec les paroles de tubes de variété, s'assume en ex-groupie du groupe Indochine et réécrit à partir d'épisodes de la série *Buffy contre les vampires*. Le fait même qu'elle tire son propre nom de l'accouplement improbable d'Antonin Artaud (pour *L'Arve et l'aume*) et de Boris Vian (pour la Chloé de *L'Écume des jours*) en dit long sur l'ambivalent équilibre qu'elle tente de trouver entre une poétique de l'extrême, de la marge, et un goût assumé pour la fantaisie et les genres plus populaires tels que la chanson (« Chloé Delaume : la chanson revenante »).

Là où les avant-gardes artistiques radicalisaient à leur façon l'impératif moderne de la nouveauté, en tentant de faire table rase de la tradition¹⁴, Delaume s'inscrit davantage dans une temporalité où les héritages et traditions sont moins niés qu'assumés de manière joueuse, comme, par exemple, lorsqu'elle invente, un peu à la Cendrars, une bibliographie fictionnelle attribuée à l'un de ses alter egos fictionnels (i.e. l'écrivaine Clotilde Mélisse, présente dans *Certainement pas* (2004), dans *La Nuit je suis Buffy Summers* (2007) et dans *Dans ma maison sous terre* (2009)), ou lorsqu'elle imagine des généalogies quasi balzaciques à certains de ses personnages (la famille Pithiviers, par exemple, depuis la Françoise Pithiviers de *Certainement pas* (2004) jusqu'à la Marjolaine Pithiviers des *Sorcières de la République* (2016)).

En oscillant entre affirmation de la radicale singularité de sa démarche et consentement au métissage de sa langue, en hybridant ses références des plus populaires aux plus légitimes, en assumant en quelque sorte l'actualité perpétuelle de ses héritages artistiques (Zola et Vian et Buffy Summers), Chloé Delaume illustre bien ce qu'expliquait Camille de Toledo, dans un contraste assumé avec le modèle des avant-gardes historiques :

Je pense que l'idée d'avant-garde appartient au XX^e siècle comme l'idée de progrès au XIX^e . . . Le temps littéraire dans lequel nous sommes n'est pas un moment de rupture, ni de table rase, ni de prescription, ni de dogme. C'est un moment où l'on ramasse les fruits, où l'on moissonne, sans trier, où tout est bon à prendre. (de Toledo 66).

Pragmatique : entre magie et impuissance

Le troisième plan à partir duquel se mesure toute l'attraction ambiguë de Chloé Delaume pour les avant-gardes historiques concerne son désir explicite d'articuler la littérature à la vie. Tout son travail autofictionnel est en effet un double pari, à la fois sur la capacité de situations réelles à susciter l'écriture et sur l'aptitude de l'écriture à provoquer à son tour des événements (*Maison* 186). De cette manière, Delaume retrouve l'imaginaire d'une sortie du livre hors de lui-même qui avait soutenu la plupart des projets avant-gardistes, et dont Nathalie Quintane, contemporaine de Delaume, rappelait les filiations lors d'une soirée organisée par la revue *Le Crieur* :

Quand il s'agit de fabriquer autant que de penser ce qui nous arrive, ça signifie très concrètement, et de plus en plus, quand on considère les événements et le contexte aujourd'hui, au présent, maintenant; ça signifie ne pas penser une littérature qui soit close, qui se regarde elle-même, qui soit une sorte d'objet de contemplation ou d'auto-contemplation, qui soit simplement une façon de constater ce qui arrive, de le... éventuellement d'admirer sa mise en forme dans la langue. Ça ne signifie pas seulement produire des effets de réel, par exemple, mais faire l'effort de penser que ça va quand même avoir un effet social, même si ça peut sembler « dangereux », « tendancieux », aller

vers une forme de « littérature engagée », etc. – mais enfin ça on pourrait y revenir.

La sortie de la littérature hors d'elle-même, elle est, je crois, aujourd'hui plus que jamais, indispensable, et ça, il y a une partie de la poésie qui l'a pensé depuis très longtemps. Cette sortie hors du livre et hors de la poésie en tant qu'objet de contemplation et d'auto-contemplation et d'autosatisfaction, elle a été pensée par les avant-gardes historiques et elle a été pensée – en continuité et sans rupture historique – ensuite par une certaine partie de la poésie et aujourd'hui une certaine partie de la littérature contemporaine (Quintane et Boucheron, « Comment réarmer l'idée de progrès ? »).

La résolution avec laquelle Delaume affirme le caractère performatif de sa pratique littéraire se comprend mieux à la lumière de ce qu'esquisse ici Nathalie Quintane, à savoir un héritage ayant transité depuis les avant-gardes historiques jusqu'à certaines portions du champ poétique et littéraire contemporain et ayant perpétué l'impératif d'un art refusant d'être considéré en discontinuité avec la vie sociale.

Chloé Delaume ne cesse en effet de rappeler que l'écriture est un outil pour se réassigner une place contre celles imposées par les normes, l'histoire familiale ou encore les nomenclatures médicales. Écrire est donc pour elle un geste éminemment « performatif » (*Femme* 13), puisque c'est par la seule puissance de la profération que bougent les lignes, que tremblent les catégories, que s'inventent des devenirs un peu moins aliénés. Paraphrasant fréquemment J. L. Austin et Judith Butler, Delaume ne cesse d'ailleurs de prêter allégeance au pouvoir des mots : pour elle, le dire est à la fois « faire » (« Le Soi est une fiction », incarnation, « conjuration » (*Femme* 64) voire rituel sorcier.

De prime abord, cette manière de modéliser l'efficacité de la littérature sur le monde n'est pas très éloignée du modèle « post-magique », « mystique » ou « sympathique » que Christophe Hanna, dans son ouvrage *Nos dispositifs poétiques* (51-60), voit à l'œuvre chez des poètes comme Rimbaud, Mallarmé ou encore Bonnefoy. Dans ce modèle, le langage poétique constitue une sorte de réserve pour la compréhension, une parole pluridimensionnelle qui s'oppose à l'hégémonie de principes organisateurs uniques (la mathématique, la logique, la méthode). Il est produit par un poète qui parvient ainsi à élaborer un rapport direct – naturel, sympathique voire guerrier, dans le cas de Delaume – entre l'expérience et l'écriture. À sa façon, Delaume met parfaitement en scène cette corrélation presque magique entre les mots et le monde, assumant une forme de fascination à l'endroit des paroles efficaces : berceuses, serments, réquisitoires, prophéties, vœux et autres sorts, rappelant à l'environnement que « l'alchimie du verbe » (« Le Soi est une fiction », pars. 7-9) est une chose à prendre au sérieux¹⁵.

L'insistance avec laquelle Delaume reconnaît du pouvoir aux mots s'accompagne d'une quasi divinisation de la parole. Multipliant les références au prologue de l'évangile de Saint-Jean – « Au commencement était le Verbe », martèle Delaume – c'est l'imaginaire d'un langage démiurgique qui inspire son travail. Comme le verbe divin crée le monde, celui de l'auteure le modifie, ordonne des châtiments, permet des incarnations (comme dans le bien nommé *Corpus simsi*) ou instaure de nouvelles cosmogonies – il n'est pas anodin que dans *Les Sorcières de la République*, la propagande du parti féministe « du Cercle » s'appuie non pas sur un « petit livre rouge », mais un texte intitulé *Le Nouveau commencement*. Puisque la parole littéraire prend ainsi des allures de verbe divin, c'est la figure de l'auteur qui s'en trouve implicitement transformée, puisque presque dotée des pleins pouvoirs. En tant qu'instance narrative, Chloé Delaume s'apparente ainsi parfois à une entité sinon omnipotente, du moins quasi autosuffisante, puisque capable de s'enfanter, de se baptiser ou encore de se prendre pour son propre sujet d'expérimentation.

Et pourtant, à bien y regarder, ces figurations de l'auteur en démiurge n'ont de cesse d'être contrecarrées par les rappels de son impuissance ou de sa maladresse. C'est presque un topos chez Delaume : les vœux s'exaucent toujours de travers (ayant souhaité la mort de son père, ce sont ses deux parents qu'elle voit mourir), les mots exercent un pouvoir ou bien non maîtrisé (dans *Une femme avec personne dedans*, elle évoque l'une de ses lectrices qui se serait suicidée à la fois à cause d'elle, et bien malgré elle) ou bien minime (si sa grand-mère meurt effectivement après la publication du texte censé la tuer, Delaume reconnaît que les choses ont été grandement facilitées par l'âge avancé de cette dernière).

Si, dans *Les Sorcières de la République*, Delaume sort du terrain de l'autofiction, on retrouve cette même ambivalence puisque la narratrice, la Sybille, dont la parole prophétique est censée être nimbée de puissances magiques et politiques, témoigne avant tout de son impuissance : vouée à une destinée qu'elle n'a jamais désirée – elle aurait préféré être artiste –, elle est en réalité peu ou mal écoutée et perpétuellement condamnée à refouler ses pulsions. Dans le décor du grand tribunal où s'organise son procès, elle ne cesse de soupirer : « L'impuissance, c'est usant, monsieur le Président, plus encore que l'échec, vous ne vous rendez pas compte » (*Sorcières* 324).

Ces façons de nuancer les puissances et impuissances de l'écriture s'appuient en réalité sur une certaine réflexivité de Delaume à l'endroit du sort de la littérature contemporaine, à la fois invisibilisée par le marché

culturel et désinvestie par les institutions. Dans *Les juins ont tous la même peau*, le texte qu'elle adresse à Boris Vian, elle confie à son maître qu'ils sont désormais nombreux les auteurs qui, comme elle, s'attèlent au travail en sachant qu'ils ne servent néanmoins à rien, sans espoir de laisser la moindre trace, puisque les attentions sont obnubilées par des simili-écrivains paradant sur les plateaux télévisés (62-63). En dialogue avec Théophile, qui se moque de ses velléités meurtrières, la narratrice de *Dans ma maison sous terre* lui répond en faisant elle aussi preuve d'une certaine lucidité ironique :

Personne ne prend au sérieux la littérature. Si un roman est capable de tuer, ne serait-ce qu'une vieille dame, l'État va investir, les budgets du Ministère de la Culture et du Centre national du livre vont notablement augmenter, soutenant ainsi de nombreux poètes schizophrènes et écrivains non-salariés, ce qui peut donc sauver le monde. (118).

Dans un même temps, c'est une sorte d'optimisme qui transparaît dans d'autres pages, où Delaume s'enthousiasme pour les devenirs offerts à la littérature par le numérique (*Maison 28*), ou par les intelligences possibles entre le livre et les ateliers, performances et autres manières de fédérer les publics – comme l'atteste tout le travail réalisé par le « parti du cercle », dans *Les Sorcières de la République*, pour faire infuser, au-delà du médium livresque, les propositions défendues dans leur texte de référence. Lorsque Delaume prétend écrire « pour modifier le réel » (*Femme 72*), il faut donc moins y lire une ferveur aveugle pour l'efficacité subversive de l'art qu'un effet de manche ou qu'une hésitation, bien illustrée par ces oscillations entre ces portraits de l'écrivain en mage ou en prophète inaudible.

Pour être comprises, ces ambivalences méritent d'être saisies par une étude des deux acceptions possibles du terme « performatif ». Dans un article intitulé « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif » (2006), Jonathan Culler est revenu sur les traditions divergentes frayées par Austin et Butler en ce qui concerne la performativité. Chez Austin, les actes performatifs sont des actes singuliers, accomplis une fois pour toutes en fonction de conditions matérielles et institutionnelles précises (être maire pour déclarer un mariage, être arbitre pour valider un but, etc.). Bien qu'Austin se soit explicitement opposé à l'extension de son concept au champ de l'art, on perçoit bien comment cette conception du performatif peut servir à souligner le caractère événementiel de l'œuvre, caractère que l'on retrouve chez Delaume lorsqu'elle pense que se renommer suffit à renaître ou qu'écrire sa propre histoire permet d'infléchir son vécu. Cette conception volontariste, sinon magique, met la littérature en position d'agir directement sur le monde.

À l'inverse, la performativité étudiée par Judith Butler ne relève pas d'actes singuliers, mais de processus historiques au sein desquelles une catégorie, comme le genre, par exemple, advient par sa répétition massive et quotidienne. Appliquée aux œuvres, cette définition de la performativité met plutôt en évidence une capacité à reprendre des formes, des normes tout en ouvrant la possibilité de les faire dévier, même imperceptiblement. Cette acception du terme, moins magique qu'historique et holiste, permet de mieux comprendre, nous semble-t-il, la foi de Delaume dans les potentialités de subversion, à la fois désespérées et résolues, de la littérature.

Le travail de Chloé Delaume oscille donc entre non pas deux, mais plusieurs chaises : travail expérimental mais non pas avant-gardiste (du moins au sens strict), goût du collectif mais refus d'y subsumer l'individualité, valorisation de la langue littéraire et reprise ludique de genres mineurs, survalorisation des pouvoirs magiques de l'écrivain et description lucide de sa position actuelle, moins installée sur un trône que sur une sellette.

La notion d'avant-garde, dans ses dimensions politique, artistique et pragmatique, permet donc de mettre en évidence la manière dont Chloé Delaume hérite de schémas qu'elle refuse toutefois de réactiver pleinement, de souligner la façon dont elle s'organise moins dans des groupes que des réseaux, et d'insister sur la lucidité avec laquelle elle voit sa foi dans les capacités critiques de la littérature à la fois mise en péril par un marché culturel massifié et revigorée par un monde qui la nécessite plus que jamais. À l'appui du cas de Chloé Delaume, tout porte donc à croire que pour certains auteurs contemporains attachés à la fois à la recherche formelle et à une critique du monde social et artistique, l'avant-garde offre un modèle aussi efficace qu'ambigu, sous forme de rémanences nostalgiques ou de repoussoir, parfois les deux à la fois, dans un mouvement de hantise que nous avons qualifié, à la suite de Peter Bürger, de « post-avant-gardiste », mouvement qui nous invite en quelque sorte à complexifier les mailles de la grille de lecture généralement appliquée à l'histoire littéraire du contemporain.

Notes

¹ Le terme « contre-narration » ou « contre-récit » a connu une émergence particulière dans le champ intellectuel francophone à la faveur de la dénonciation des pratiques de *storytelling* telle qu'elle a été initiée par Christian Salmon (2007) et par Yves Citton (2010). C'est que les pratiques de communication narrative, dont Salmon a tenté de baliser l'ampleur dans *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, ont en commun de produire, de recueillir ou de réélaborer des récits (histoire, anecdote, témoignage, etc.) dans le but d'induire des comportements (consommation, vote, adhésion). À partir du milieu des années 1990, le récit est ainsi devenu un vecteur privilégié de séduction dans des secteurs aussi différents que le marketing (les marques se mettent à construire des univers narratifs cohérents auxquels le consommateur s'identifie mieux qu'à un simple logo), le management (le récit permet une meilleure gestion des émotions dans un nouveau contexte organisationnel moins hiérarchique, plus participatif, dominé par les valeurs d'innovation et d'autonomie), le jeu vidéo (développeurs, scénaristes hollywoodiens et experts du Pentagone collaborent pour l'entraînement des militaires) ou encore la communication politique (où règnent des *spin doctors* capables de renverser une élection en vendant la « bonne » histoire). Assez naturellement, ce « nouvel ordre narratif », tel que décrié par Christian Salmon, a laissé envisager des pratiques de résistance symbolique tour à tour qualifiées de contre-narratives (chez Salmon) ou de contre-fictionnelle (chez Citton). Dans le cadre du travail littéraire de Chloé Delaume et de Jean-Charles Massera, l'idée d'écrire pour défaire les récits et les jeux de langage dominants est particulièrement saillante. Dans la communication qu'elle a présentée lors d'une décade de Cerisy consacrée à l'autofiction, Delaume citait des passages de l'essai de Salmon, et ajoutait : « Christian Salmon il y a cinq ans appelait, dans le cadre de ses interviews à la presse, à la mise en forme de "pratiques symboliques visant à enrayer la machine à fabriquer des histoires, en défocalisant, en désynchronisant ses récits". Aujourd'hui, 2012, c'est le 23 juillet, corps féminin, race blanche, par sa bouche il affirme l'autofiction un geste qui enrayer la machine, un changement de focale, le Je désynchronise. L'autofiction charrie un flux de narrations propres, quel que soit leur mobile, des Je s'élèvent en marge des fictions collectives. » (Delaume « Politique & Autofiction »).

² Ce film raconte l'histoire de Max Renn, programmeur pour une chaîne télévisée spécialisée dans la pornographie, qui, dans sa quête de contenus toujours plus extrêmes, se trouve fasciné par *Videodrome*, une émission de torture non fictionnelle (i.e. une sorte de *snuff movie*). Progressivement, on s'aperçoit que *Videodrome* n'est pas un simple contenu télévisuel, mais qu'il s'agit d'un programme délibérément destiné à exercer une influence sur ses destinataires : Renn a en réalité été piégé par une corporation, qui diffuse des contenus via des ondes provoquant tumeurs et hallucinations, et qui transforme ses admirateurs en véritables petits soldats gagnés à sa cause. Renn, réduit à l'état d'esclave halluciné, apprendra finalement (et littéralement) à retourner les armes de l'ennemi contre lui-même. Ceci explique à la fois que Chloé Delaume fasse référence à ce film dans cet entretien, mais aussi qu'elle l'érige au rang de source d'inspiration majeure de *J'habite dans la télévision* (Verticales, 2006), ouvrage dans lequel l'auteure s'adonnait à une consommation massive de contenus télévisuels pour tenter de comprendre les ressorts de l'économies de l'attention (et pour mieux cerner les enjeux de la fameuse phrase de Patrick Le Lay, alors PDG de la chaîne de télévision française TF1, qui avait déclaré que la politique publicitaire de celle-ci consistait à « vendre à Coca-Cola du temps de cerveau disponible », sur ce sujet voir Dawn M. Cornelio, 2018).

³ Nous reprenons cette idée « d'entre deux chaises » à Delaume elle-même lorsqu'elle évoque sa situation générique (roman ou poésie ?) difficilement identifiable et compliquant son assimilation dans le circuit de reconnaissance de l'institution littéraire (*Juins* 55).

⁴ Chez Bourdieu, l'avant-garde est avant tout un concept « relationnel », qui permet de mettre en évidence les prises de distance opérées par une génération qui cherche à « faire date » et à déclasser l'avant-garde consacrée de la génération précédente. Sur le caractère « relationnel » de l'avant-garde chez Bourdieu, et sa comparaison avec la perspective plus historique de Peter Bürger, voir Asholt, 2015.

⁵ Voir par exemple André et Barraband, 2015; et Barraband, 2013.

⁶ Viart rappelle comment bon nombre d'écrivains ont progressivement remis en doute la notion, de Jean-Paul Aron à Marcelin Pleyne en passant par Christian Prigent ou Pierre Guyotat (324-325).

⁷ Nous reprenons cette hypothèse à Alain Farah.

⁸ Cette intertextualité situationniste a été soulignée, en ce qui concerne *Corpus Simsi*, par Marika Piva (2017).

⁹ Le même Debord qui écrivait par exemple : « De l'automobile à la télévision, tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des "foules solitaires" », Debord (773-774).

¹⁰ « Elle pense à l'importance de son communiqué. À des slogans, à des mots-clefs. La force de l'infinif, l'usage très discutable de la violence éculée du point d'exclamation. Elle n'aime pas tellement ça, les points d'exclamation. Elle trouve le procédé grossier . . . » (Delaume et Schneidermann 117).

¹¹ Revenant sur sa première rencontre avec le groupe de la revue *Tiqqun*, revue philosophique définie comme « l'organe conscient du Parti imaginaire » (entretenant des liens étroits avec la philosophie de Giorgio Agamben, et une nette proximité avec le comité invisible), Delaume se rappelle du malaise ressenti dès le début des conversations : « Ce dernier [Joël Gayraud] nous informe qu'il regrette la perte de Rémi. Je présente mes condoléances. Flottement. Rémi a récemment été exclu » (Delaume et Schneidermann

204).

¹² La revue *Evidenz*, fondée par Medhi Belhaj Kacem, fera paraître deux numéros : l'un publié chez Tristram en 1999 et intitulé « Du désœuvrement », le second publié chez Sens & Tonka en 2002 et nommé « De la ludicité ». Il s'agit d'une revue philosophique et littéraire marquée notamment par les pensées de Jean-Luc Nancy et d'Alain Badiou.

¹³ Voir la présentation qu'elle en donne sur le site des éditions. Dans bien des textes de Delaume, le roman « commercial » joue un véritable rôle de repoussoir (*Vanité* 15; *Juins* 43). Elle critique ouvertement l'assimilation de la littérature comme loisir culturel (*Télévision* 14).

¹⁴ Sur l'acception moderne de la nouveauté, Peter Bürger écrivait : « Ce qui distingue la catégorie du nouveau propre à la modernité des formes antérieures, parfaitement légitimes, d'usage de la même catégorie, c'est la radicalité de la rupture avec ce qui avait prévalu jusqu'alors. Il ne s'agit plus de rompre avec des techniques artistiques ou des principes stylistiques qui étaient tenus pour valides jusqu'alors, mais de nier la tradition de l'art tout entière » (Bürger 101). Pour lui, les avant-gardes artistiques ont poussé à ses conséquences cet impératif de nouveauté, en ayant ainsi pour effet d'abolir en quelque sorte la flèche du temps artistique.

¹⁵ Ce faisant, Delaume joue régulièrement avec le fantasme d'une littérature capable de tuer, voire écrite pour tuer – le roman *Dans ma maison sous terre* est explicitement écrit pour tuer la grand-mère de l'auteure –, fantasme meurtrier qui est aussi l'un des lieux communs de l'autofiction, attesté notamment chez Serge Doubrovsky ou chez Christine Angot. La compagne de Doubrovsky se serait suicidée à cause du *Livre brisé* qu'il était en train d'écrire. Quant à Angot, elle suggère, dans *Quitter la ville*, qu'il y aurait un lien entre la publication de *L'Inceste* et la mort de son père, et se demande, dans *Les Petits*, s'il n'y aurait pas un rapport entre la maladie d'Hélène [Elise Bidoit] et les révélations qu'elle avait faites sur elle dans *Le Marché des amants* (voir Kaufmann 139-142 et 153-159).

Bibliographie

- André, Marie-Odile et Mathilde Barraband (dir.). *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- Asholt, Wolfgang. « La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art*. » *Le Symbolique et le social, la réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la direction de Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, Presses Universitaires de Liège, 2015, pp. 169-178.
- Barraband, Mathilde (dir.). « L'Histoire littéraire du contemporain ». *Tangence*, no.102, 2013.
- Bonnet, Marie-Josèphe. « L'avant-garde, un concept masculin ? ». *Itinéraires*, no.1, 2012, pp. 173-184, www.journals.openedition.org/itineraires/1336. Consulté le 16 novembre 2018.
- Bürger, Peter. « Fin de l'avant-garde ? ». *Écriture contemporaine*, vol. 31, no. 2, hiver 1999, pp. 15-22. *Érudit*, doi:10.7202/501231ar. Consulté le 23 mars 2018.
- . *Théorie de l'avant-garde*. 1974. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti. Questions Théoriques, 2013.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*. 1990. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. La Découverte, 2005.
- Citton, Yves. *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*. Amsterdam, 2010.
- Cornelio, Dawn M. « Activism and Autofiction: Chloé Delaume's Response to the Patrick Le Lay Affair ». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 22, no. 1, 2018, pp. 15-22, doi:10.1080/17409292.2018.1457614. Consulté le 15 mai 2019.
- Culler, Jonathan. « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif ». *Littérature*, no. 144, 2006, pp. 81-100. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41705146. Consulté le 23 octobre 2015.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle. Œuvres*, édité par Jean-Louis Rançon. 1967. Gallimard, 2006.
- Delaume, Chloé. *Corpus simsi*. Léo Scheer, 2003.
- . *Le Cri du sablier*. Folio, 2003.
- . *Dans ma maison sous terre*. Seuil, 2009.

- . *Une femme avec personne dedans*. Points, 2013.
- . *J'habite dans la télévision*. Verticales, 2006.
- . *Les Juins ont tous la même peau*. Points, 2009.
- . « Politique & Autofiction. » Culture(s) et Autofiction(s), Centre culturel international de Cerisy, 23 juillet 2012, colloque sous la direction d'Arnaud Genon et Isabelle Grell, <http://www.chloedelaume.net/wp-content/uploads/2015/07/Politique-Autofiction-def.doc>. Consulté le 20 mars 2018.
- . *La règle du Je*. PUF, 2010.
- . « Le Soi est une fiction. » Entretien avec Barbara Havercroft. *Revue critique de fiction française contemporaine*, no.4, 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671>. Consulté le 5 mars 2018.
- . *Les Sorcières de la république*, Seuil, 2016.
- . *La Vanité des somnambules*. Farrago/Léo Scheer, 2003.
- Delaume, Chloé et Schneidermann, Daniel. *Où le sang nous appelle*. Seuil, 2013.
- Farah, Alain. *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*. Classiques Garnier, 2013.
- Ferreira Zacarias, Gabriel. « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde ». *TRANS-*, no. 15, 24 février 2013, doi:10.4000/trans.776. Consulté le 30 septembre 2016.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La Littérature française face au xx^e siècle*. José Corti, 2017.
- Hanna, Christophe. *Nos dispositifs poétiques*. Questions théoriques, 2010.
- Kaufmann, Vincent. *Dernières nouvelles du spectacle*. Seuil, 2017.
- Keucheyan, Razmig. *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*. La Découverte, 2017.
- Massera, Jean-Charles et Chloé Delaume. « Pour nous en fait, écrire c'est pas... mais plutôt... et contrairement à ce qu'on pourrait penser ». *TINA. There Is No Alternative. Littérature*, no. 4, 2009.
- Massera, Jean Charles. « It's Too Late to Say Littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) ». *Revue Ah !*, n° 10, 2010.
- Piva, Marika. « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume ». *Fabula / Les colloques*, 15 février 2017, www.fabula.org/colloques/document4173.php. Consulté le 18 février 2018.
- Quintane, Nathalie et Patrick Boucheron. « Comment réarmer l'idée de progrès ? ». Paris, église Saint-Eustache, 2 avril 2016, www.youtube.com/watch?v=xPk0ygvupNA. Consulté le 13 janvier 2018.
- Salmon, Christian. *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. La Découverte, 2007.
- TINA. There Is No Alternative*. Éditions è@e, no. 1, août 2008.
- TINA. There Is No Alternative*. Éditions è@e, no. 2, janvier 2009.
- Toledo, Camille de. *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*. PUF, 2008.
- Viart, Dominique et Laurent Demanze (dir.). *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I. Armand Colin, 2012.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Bordas, 2008.

Huppe, Justine. « L'Écriture entre deux chaises : Delaume, post-avant-gardiste ? »
Nouvelle Revue Synergies Canada, N° 12 (2019)

Vray, Jean-Bernard. « Chloé Delaume : la chanson revenante ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, no.5, 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.03/656>. Consulté le 12 février 2018.