

## Chloé Delaume : la chanson revenante

Jean-Bernard Vray

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/5326>

DOI : [10.4000/fixxion.5326](https://doi.org/10.4000/fixxion.5326)

ISSN : 2295-9106

### Éditeur

Ghent University

### Édition imprimée

ISBN : 2033-7019

ISSN : 2033-7019

### Référence électronique

Jean-Bernard Vray, « Chloé Delaume : la chanson revenante », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 21 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/5326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.5326>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Chloé Delaume : la chanson revenante

Jean-Bernard Vray

---

- 1 La littérature contemporaine se construit sans cesse dialogiquement, en relation à d'autres arts : les arts antiques et "nobles" (architecture, danse, musique, peinture) ; mais aussi des arts populaires (le cirque, la tauromachie, le music-hall) et les arts de la modernité liés à la reproduction industrielle (photographie, cinéma, arts liés au numérique). La chanson investit la littérature narrative de bien des façons. L'univers de la chanson peut être thématisé fortement, au point de déterminer la diégèse du récit. On peut repérer, depuis une quinzaine d'années, une riche série de livres, entre fiction biographique et biographie. Par exemple : *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya<sup>1</sup>, ou *Rolling Stones une biographie*<sup>2</sup> de François Bon.
- 2 Il est un autre mode de prégnance de la chanson sur le récit littéraire qui pratique alors un jeu intertextuel ou intersémiotique. Annie Ernaux, dans un texte récent, évoque la survenue, pendant l'agonie d'Emma Bovary, d'un quatrain de la chanson de l'Aveugle, associée précédemment à l'amour pour Léon. C'est, écrit-elle, "un moment d'une horreur à la fois simple et sublime". À ce "retour ultime de l'Aveugle – qui traverse le roman, sans nom, avec une majuscule comme le Destin" répond le "rire atroce, frénétique, désespéré" d'Emma, "celui d'une ironie tragique de l'être devant le néant". Ernaux se dit émerveillée par "un usage tragique et métaphysique de la chanson"<sup>3</sup> que Flaubert inaugurerait.
- 3 C'est un usage pareillement tragique de la chanson que je décrirai et analyserai dans l'avant-dernier roman de Chloé Delaume, *Dans ma maison sous la terre*<sup>4</sup> qui forme diptyque avec son deuxième roman, *Le Cri du sablier*<sup>5</sup>.

\*

- 4 La première narration de la matière tragique qui fait retour dans *Ma Maison sous la terre* s'effectue en 2001 dans *Le Cri du sablier* (les deux textes, romans, sont présentés par l'auteur comme des autofictions) :

Mon synopsis est clair. En banlieue parisienne il y avait une enfant. Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lorsqu'elle apprit le drame. (CS, 19)

- 5 Les personnages de la tragédie sont posés dans ce synopsis.
- 6 Le triangle familial. La mère, Soazick, professeur de français en collège catholique, est ainsi présentée par Chloé Delaume : “Éducation petite-bourgeoise, droitisme et racisme ordinaire”<sup>6</sup>. Le père (on peut relever la sextuple récurrence de ce terme dans la citation), libanais maronite, Selim Abdallah, rencontré par la mère au Liban (la famille rentre en 1978 du Liban, après le bombardement de sa maison, cf. MST 96). Lorsque Selim Abdallah, naturalisé français en 1980, devient Sylvain Dalain ; l'enfant, âgée de sept ans, change aussi d'état civil (de Nathalie Abdallah à Nathalie Dalain). En 1999, un premier texte publié en revue est signé Chloé Delaume<sup>7</sup>. Ce pseudonyme est choisi en double référence<sup>8</sup> à Boris Vian<sup>9</sup> et Antonin Artaud<sup>10</sup>. Le nom “Chloé Delaume” désigne le personnage, la narratrice et l'auteur qui pratique ce qu'elle nomme “autofiction expérimentale”.
- 7 Quant à la grand-mère, le texte lui laisse le soin de conclure en calembour sur la tête perdue du père.
- 8 Après coup, et après un autre coup de théâtre dont nous parlerons plus loin, dans *La Règle du je*, Chloé Delaume exprime le projet et la manière de l'écriture du *Cri du sablier* : “Dire l'enfance équarrie en pratiquant le vers blanc, parce que les asticots grignotent papa maman. 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” (CS 84). Chloé Delaume dit “[avoir] longtemps tourné autour l'histoire centrale” avant de produire ce récit dont la syntaxe, voulue “ecchymosée comme l'était le corps de l'enfant”, procède par “entrechoquement de mots”. Recourant à une métaphore cuisinière, elle dit son idée “d'avoir comme un laboratoire de sorcières, avec plein d'ingrédients, plein d'éléments et d'essayer de faire une petite soupe bizarre avec” : écriture de laboratoire, désir de “travailler sur la langue elle-même plutôt que sur la fiction pure”<sup>11</sup>. Cette écriture de la brièveté est pourtant surchargée d'harmoniques : intertextualité très allusive, pratique du *cut-up*. Comme l'observe Thierry Guichard, la prose des premiers livres de Delaume paraît composée de vers, non rejetés à l'alinéa<sup>12</sup>.
- 9 *Le Cri du sablier* est une réussite poétique, dans l'exubérante invention d'une forme vive ; c'est aussi une entreprise qui permet “une restauration, la création de Chloé Delaume en tant que personnage fictif autant que réel”<sup>13</sup>, le retour amont libérateur dans une histoire personnelle.
- 10 “L'autofiction, écrit Chloé Delaume dans *La Règle du je*, souvent abrite la tragédie, c'est pour s'en préserver que tous veulent la bannir du biotope commun” (RJ 71). L'image rare mais forte de l'évidement du moi qui se dit en référence aux ombres d'Hiroshima<sup>14</sup> nous place sous le signe d'un désastre majeur. Le registre de la tragédie, ironiquement distancié, est installé et filé tout au long du récit. Ainsi dans cette phrase mixant deux alexandrins blancs : “La princesse au palais s'andromaquait en vain où suis-je qu'ai-je fait que vais-je faire encore” (CS 12). Les figures de Cassandre, Orphée, Euridyce, Calchas, Iphigénie (qui émaillent un dialogue de la narratrice adulte et de son psychiatre) et le jeu sur l'intertexte racinien trament le récit.

- 11 L'intertexte chansonnier est très présent aussi. Ainsi pour évoquer le désir de mort de l'enfant est évoquée l'attention prêtée à "une chanson de Pierre Perret qu'elle a entendue à la radio : *Tonton est mort d'avoir oublié de respirer*" (CS 39)<sup>15</sup>. Suit une évocation d'une tentative de mourir en arrêtant de respirer ou en s'étouffant. Dans une scène de violence infligée par les parents à la fillette, il est mentionné que la mère augmente le volume sonore de la radio : "Un voyage officiel une chanson épuisette la maman des poissons. Oui elle est bien gentille insistait la radio." (CS 44) Il y a référence allusive à la célèbre chanson de Boby Lapointe, *La maman des poissons*<sup>16</sup>. Notons que ces deux chansons drolatiques rehaussent par leur enjouement l'horreur de la situation évoquée. Toutes deux, créées antérieurement à la naissance de l'auteur, peuvent avoir été entendues à la radio par l'enfant; elles ont un caractère puéril : le texte de *Tonton Cristobal* est censé être produit par un enfant, *La maman des poissons* est un pastiche de chanson enfantine.
- 12 La référence ne renvoie à l'adulte que lorsqu'on narre que l'enfant est contrainte et battue par son père pour apprendre le piano, puis confiée à "une dame bien payée" ; et qu'elle interprète gauchement un dimanche "*Douce nuit* devant les hôtes repus par la dinde aux marrons", l'auteur ajoute : "L'enfant fut applaudie et ignorait encore que quelque part très loin très loin au fond plus tard certains chants cavenniens la rendraient si malade" (CS 24). L'intelligence de cet énoncé abrupt suppose que le lecteur se réfère à *Ingrid Caven*<sup>17</sup> de Jean-Jacques Schuhl où à cinq reprises intervient la chanson *Stille Nacht, heilige Nacht*, dans la scansion d'une anamnèse, d'un retour amont vers une scène originelle qui concerne Ingrid Caven<sup>18</sup> :
- Et ce fut le premier concert de cette chanteuse allemande, elle avait quatre ans et demi, c'était Noël, dans un baraquement devant les soldats, des officiers, des prisonniers, son père leur chef Oberleutnant et sous le regard du Führer Adolf Hitler.<sup>19</sup>
- 13 Idéalement, pour sentir ce qui navre la narratrice dans "certains chants cavenniens", il faudrait encore que le lecteur soit amateur de chanson et convoque le souvenir du timbre, du grain de la voix d'Ingrid Caven, actrice et chanteuse, interprète des chansons allemandes des années 20, du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg, de chansons de Brecht, de Piaf ou de celles que composèrent pour elle Rainer Werner Fassbinder, Hans Magnus Enzensberger ou Jean-Jacques Schuhl.
- 14 La perception du jeu intertextuel (citation) induit par cette phrase qui survient sans référence et sans guillemets, avec cependant l'italique : "Il est bientôt minuit mais j'ai beaucoup plus jeune" (CS 82) requiert un lecteur qui possède dans son encyclopédie personnelle la chanson d'Hubert-Félix Thiéfaine, "Autoroutes jeudi d'automne"<sup>20</sup> ou un lecteur actif et coopératif. Aucun signe diacritique ni référence ne vient flécher cette double référence, à la fable de la Fontaine et au *Bois de Saint Amand*<sup>21</sup> de Barbara : "... je resterai équarrie par les nuits de comptines mon panier renversé Perrette au pot aux roses : y a un arbre je m'y colle dans le petit bois j'ai plus d'amant." (CS 92)
- 15 Cette pratique de la référence hyper-allusive est significative de la première manière de Chloé Delaume. Il n'est pas sans intérêt de repérer qu'à deux reprises l'expression-titre *Rose poussière*<sup>22</sup> est encryptée dans le texte de *Dans ma maison sous terre* sous la forme de deux syntagmes : "roses poussière" (MST 37) et "Roses, poussière". La deuxième occurrence est le titre d'une des trente-huit séquences qui composent le livre. Elle comprend une seule phrase, une citation : "La mort saisit le vif, les morts veulent hériter des vivants, de tous sans exception. (Jean-Jacques Schuhl)".

- 16 La phrase citée désigne la hantise de saisissement du vif à quoi s'oppose le retour amont de l'écriture de *Dans ma maison sous terre* comme déjà celle du *Cri du sablier*. La référence à Schuhl est significative de la part d'un écrivain "expérimental" dont l'art du montage, du *cut-up* est structurant.
- 17 On voit que la pratique de la citation ou de l'allusion à des chansons participe à un jeu intertextuel beaucoup plus large, qui foisonne et leste le texte.

\*

- 18 Mettons en place le second coup de théâtre qui redouble le tragique et débouche sur l'écriture de *Dans ma maison sous terre*.
- 19 Interrogée dans *Le Matricule des anges*, Chloé Delaume précise que "s'il n'y avait pas eu la 'bonne nouvelle'", elle n'aurait pas écrit *Dans ma maison sous terre* : "le projet que j'avais, c'était le livre des morts. Je n'apparaissais pas du tout. J'étais partie d'une nouvelle de Jean Teulé : "L'Amour de Monsieur Armand" qui raconte l'histoire vraie d'un homme qui tombe amoureux d'une morte en voyant son médaillon dans un cimetière. J'avais envie de travailler là-dessus et sur "La Maison des morts" d'Apollinaire et faire le chœur des morts"<sup>23</sup>. Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que ce poème d'*Alcools* est une mise en poème d'un petit conte en prose, "L'Orbituaire"<sup>24</sup> ; et que Théophile partage la passion nécrophilique du personnage de J. Teulé.
- 20 C'est par antiphrase qu'il est question dans *Dans ma maison sous terre* de "bonne nouvelle": "2004. C'était quelque chose comme avril. [...] Ma cousine [...] m'a informée avec un sourire désarmant de bonne foi qu'elle avait eu, par la grand-mère, une bonne nouvelle qui va te faire plaisir. [...] Sylvain n'est pas ton père = une bonne nouvelle qui va te faire plaisir." (MST 44). Cette "révélation de ma soudaine bâtardise, écrit la narratrice, a eu pour conséquence un éboulement du Moi, et [...] ça doit se payer" (MST 204). "Éboulement" qui se dit dans une formule abrupte : "Je n'ai plus de père, comprenez-vous. Cela fait vingt-cinq ans que je suis orpheline et me voilà maintenant à moitié fille de rien. Je ne sais plus qui je suis, je ne sais plus d'où je viens ni à qui je ressemble ni contre qui je lutte." (MST 71)
- 21 Dans *La Règle du je*, C. Delaume mentionne en 2004 sa treizième tentative de suicide : "Printemps 2004. Je suis diagnostiquée maniaco-dépressive. J'ouvre l'enveloppe destinée à mon médecin traitant : État limite et border-line. Affection Longue Durée, psychose dysthymique" (RJ 89). *Le Cri du sablier* est dit "une grande délivrance"<sup>25</sup>. Dans ce livre qui avait permis une "restauration"<sup>26</sup> se libérait l'obsession d'un héritage paternel pathogène : "Lien du sang bien touillé folie en héritage" (CS, 72). Et tout est remis en cause : "Car ça change tout, tout, vous savez. Mon identité comme la donne" (MST 17). C'est l'identité du sujet qui vacille. S'impose alors la nécessité d'échapper aux "remugles de [la] famille maternelle" (MST 16), de se refuser aux "fictions collectives" et notamment familiales, "aux fables qui saturent le réel" (RJ 77). En choisissant l'autofiction, "une forme littéraire parfaitement subjective, où le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie" (RJ 77). En composant un chant de vengeance qui "fasse la peau" à la grand-mère : "Ce qu'il faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, [...] C'est le choc en retour, l'hygiène de Némésis" (RJ 72).

- 22 On retrouve dans *Dans ma maison sous terre* le registre tragique, notamment par le choix et l’affichage insistant du motif de la vengeance, et par la sourdine de l’intertexte racinien pour dire une situation ressentie comme foncièrement tragique : “Plus je réfléchis au dedans plus je me sens graine de fatum, [...] le témoin licencieux d’une ironie tragique qui ferait de moi l’innocent coupable” (MST 87). Et reste l’image d’Hiroshima dans l’allusion au film *Hiroshima mon amour* : “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 ; [...]” (MST 188). Et, comme dans *Le Cri du sablier*, mais cette fois en extension, déployé dans un jeu magistral, intervient le contrepoint chansonnier.
- 23 *Dans ma maison sous terre* se présente comme une juxtaposition de trente-huit séquences (récits, pages de carnet, Lettre à la Mort...) qui renvoient à la fréquentation par la narratrice d’un cimetière où elle trouve “une oreille attentive” (MST 138) et un interlocuteur dans le personnage de Théophile, qui fréquente assidûment la “maison des morts” où gisent dans la même tombe “la mère et le grand-père dessus” (MST 7) : “c’est tellement dégoûtant, de l’inceste imposé en terreau post-mortem” (MST 8). La narratrice est en attente d’une parole de la mère. Mais ce sont d’autres morts du cimetière qui lui parlent, dont elle se met à imaginer des bouts d’existence.
- 24 La restitution de la prise de connaissance de la “bonne nouvelle” se fait par le biais d’entretiens rapportés avec Théophile. Dans le chapitre qui suit cette narration, il est question du changement de nom du père. La narratrice explique que la mère avait honte du prénom Selim et “l’appelait Sacha” (MST 47) et qu’au moment de la naturalisation de Selim Abdallah, la préfecture refusa Sacha, proposé par la mère qui voulait un nom snob. On attribua le prénom de Sylvain. La narratrice explique encore qu’elle n’admet pas qu’on prononce le vrai prénom de son père (Sylvain) et notamment la cousine dont la famille n’avait jamais accepté Selim le Libanais. Elle ajoute :
- Sylvain n’est pas ton père* ce n’est pas une phrase correcte, elle aurait dû dire. Quoi. Autre chose. Ton père n’est pas ton père n’est pas plus tolérable. J’étais la fille d’un assassin et me voilà moins que ça encore. J’étais la fille d’un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le moi Théophile, dites comment ça s’appelle. Je ne sais pas, répond Théophile. À vous de vous souvenir de la chanson que votre mère vous avait fait apprendre quand vous étiez petite. Je vous mène à la tombe qui pourra vous aider. (MST 49)
- 25 Commence alors un nouveau chapitre intitulé : “Sacha Distel (1933-2004)”. C’est un des six chapitres du livre qui réfèrent à une tombe, à un mort. Mais alors que les cinq autres chapitres évoquent la vie du défunt, ce chapitre ne contient que la mention des auteurs (parole et musique) et la citation intégrale, en italique, de la chanson *Scandale dans la famille* dans la version française qu’interpréta en 1965 Sacha Distel<sup>27</sup>.
- 26 Cette chanson, fut créée en anglais pour le film *Vaudou* de Jacques Tourneur. Elle fut réécrite en 1962 par Lord Melody<sup>28</sup>, le refrain resta et les couplets furent changés. Très dansante, elle fut interprétée tour à tour sur le mode du calypso, du ska, du cha-cha-cha puis du reggae. C’est la version de Trini Lopez qui la popularise internationalement dans les années soixante. Lance Percival (acteur de comédie) la popularise au Royaume-Uni en 1965. Traduite par Maurice Tézé, elle sera interprétée la même année en France par Sacha Distel et Dalida.
- 27 Cette chanson met en scène un triangle familial exotique : “À Trinidad, tout là-bas aux Antilles” vivent “[...] la Mama et le Papa/ Et le grand fils aîné/ Qui à quarante ans/

N'était toujours pas marié". À trois reprises, le fils parle au père de ses projets matrimoniaux mais la réponse est invariable : "Hélas mon garçon, hélas tu ne peux pas/ Car cette fille est ta sœur/ Et ta mère ne l'sait pas". La troisième fois, il conte son malheur à sa mère qui réplique : "[...] Ne t'en fais pas/ Ton père n'est pas ton père/ Mais ton père ne l'sait pas".

- 28 On comprend alors pourquoi Théophile encourageait son interlocutrice à se souvenir d'une chanson apprise par la mère. La mère, pense la narratrice, aurait beaucoup à dire : "Elle me doit des explications, peut-être juste une chanson" (MST 137). Les mots de la "ritournelle" : "Ton père n'est pas ton père" a d'abord fait irruption dans le texte sans signe diacritique (MST 49). Puis c'est en italique (sans guillemets) que cette phrase fait onze fois retour. L'usage de l'italique dans ce roman est remarquable. Il affecte des paroles virulentes : à douze reprises la citation de la clause de la chanson *Scandale dans la famille*, mais aussi tel propos déplaisant ou raciste de la grand-mère ou encore telle citation d'un écrivain qui compte pour la narratrice et fait nœud d'intensité dans le texte. Il est significatif, et cela renvoie à la douleur de l'écriture<sup>29</sup>, que C. Delaume écrive avant la cinquième citation de la formule fatidique : "Mais les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi" (MST 69).
- 29 Chloé Delaume dit son histoire "peuplée de fantômes aux draps tirés d'un fil retors et translucide", ses fictions qui toujours "en filigrane retracent les contours des spectres familiaux, reproduisent leurs chuintements" (RJ 12).
- 30 Dix reprises de la ritournelle burlesque/tragique s'insèrent dans un groupe de sept chapitres constituant le cœur de la démarche de remémoration qui consiste pour la narratrice, dont l'identité se trouve ébranlée par la "bonne nouvelle", en une reconstruction du passé familial : "La première chose qui m'est venue à l'esprit, c'était que les fondations du *Cri du sablier* ne tenaient plus debout, avec l'impression d'avoir menti..." (LGT 27). Le lecteur du *Cri du sablier* a l'impression que mère et père sont placés sur le même plan. Ainsi, dans cette adresse au père : "Tu m'as craché ta fin en cadeau cervelas comme la mère naguère me vomit à la vie. Ça sut gerber tellement dans cette foutue famille" (CS 122). La révélation de n'avoir pas eu le père comme géniteur creuse comme creuse l'italique de la ritournelle. Le creusement va dans deux directions fléchées par la ritournelle du "n'est pas" : l'abjection de la grand-mère qui probablement savait tout dès le début, le mystère paternel. Le père est certes conservé comme figure brutale pour l'enfant, avec la lâche complicité de la mère. Mais la narratrice entre dans une compréhension de sa folie et s'approprie son histoire familiale et peut-être politique. Le père est présenté précisément, comme libanais, aîné de la fratrie des quatorze frères et sœurs Abdallah, dans une famille maronite de chrétiens pratiquants (MST 96). Selim est frère de Georges Ibrahim Abdallah, qui crée en 1979 puis dirige le mouvement terroriste palestinien Fraction armée révolutionnaire libanaise (FARL), démantelé en 1986 après l'arrestation de son chef (le 24 octobre 1984, à Lyon, cf. MST 99), qui organisa de nombreux attentats contre des personnalités américaines ou israéliennes tenues pour impérialistes. Le père appartenait-il à la FARL ou se contentait-il de rendre "de menus services" (MST 99). La narratrice dit à son interlocuteur Théophile qu'elle ignore "ce que ça peut faire [...] d'être l'époux d'une raciste lorsqu'on est arabe" et qu'alors "quelque chose ronge et liquéfie, le cerveau est en prise à une schizophrénie qui vous assèche le cœur" (MST 58). Cette démarche est ironisée par Théophile qui répond que Chloé cherche des motifs, des raisons : "ça ne vous regarde plus, plus rien n'est à regarder, tout est enfoui sous terre, [...] Pourquoi il

- a tiré, pourquoi ces cruautés, trouvez-lui des excuses, faites de votre papa la victime du schéma, ça ne change pas l'équation qui résulte des graphiques. [...] FARL + UDF = un précipité cyanuré" (MST 58).
- 31 Le creusement de l'italique s'accompagne de "vertige" : "au dedans ça tourne. *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas.*" (MST 68). Mais la mémoire ni l'imagination ne flanchent : "Je remonte donc le fil, dans mes mains une pelote" (MST 70).
- 32 S'échafaudent des scénarii de la rencontre du père et de la mère, des variations pour répondre à la question : qui savait, depuis quand ? Et le dernier chapitre de ce groupe de sept chapitres d'anamnèse dix fois scandée par la ritournelle en vient à l'élaboration d'une scène de chant primitive : "Est-ce une scène inventée ou pas, je suis petite et nous sommes trois à reprendre *Scandale dans la famille*. Est-ce une scène inventée ou pas, du temps de Selim ou de Sacha mais pas de Sylvain nous rions, rions à gorge déployée". Le (faux ?) souvenir est de ne pas comprendre les paroles, d'imiter les grands : "[...] je partage avec mes parents l'hilarité engendrée par une grosse blague colonialiste. Le chaloupé du calypso = une danse collective dans le salon. Je crois que nous sommes à Beyrouth. Peut-être en banlieue parisienne". Le chaloupé du calypso rythme celui d'une mémoire qui tangué entre des lieux, des époques. L'interrogation se poursuit : était-ce vraiment un trio de chanteurs ? La mémoire semble certaine pour le duo : "[...] c'est précis dans mon crâne, ma cervelle restitue le chant clair de la mère, j'y perçois aujourd'hui une ironie pointue, tranchante aux entourures" (MST 76). Quant au père, il chante légèrement faux, de sa voix "d'un rauque velouté", avec "au timbre cet accent libanais qu'il perdra par la suite" : "*Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*, il fait la chute en chœur et la mère s'en amuse, elle détache chaque syllabe, c'est un instant très gai, une vraie complicité" (MST 77).
- 33 La séquence régressive de sept chapitres, cœur chansonnier du livre, finit en chargeant la mère : "Ma mère n'était pas que victime. [...] C'est aussi celle qui fait chanter à sa fille et son mari la genèse de leur piètre famille. Elle devient comme l'initiatrice de son propre malheur détricoté maille à l'envers maille à l'endroit filer la laine et puis voilà *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*" (MST 77). Quant au père, une hypothèse se formule : peut-être n'était-il pas schizophrène mais, devenu fou, a-t-il tiré quand il a su, peut-être parce que la mère le lui avait appris (elle se séparait de lui) ? Qui punissait-il en battant celle qu'il appelait l'enfant : "[...] il ne voulait pas d'une fille, il ne voulait pas de moi, mais je n'étais pas de lui" (MST 78). Et le chapitre se clôt sur la question "Est-ce qu'il était au fait, je n'en sais rien du tout" et sur cette réponse de Théophile : "Vous ne le saurez jamais" (MST 78).
- 34 La ritournelle-chute de chanson fait retour deux fois à la fin du livre. Une première fois lorsque la narratrice confie à Théophile qui lui a parlé de son sentiment d'être "trahi par une morte" : "figurez-vous que c'est la même chose pour moi. *Ton père n'est pas ton père*, c'est comme une trahison post-mortem" (MST 201). Et l'ultime citation de la chanson est celle revient au premier vers et à la vengeance, car les morts "sont capables de sales coups", restant "les mêmes, en plus silencieux". À l'injonction de Théophile de digérer la mère et sa parole, la narratrice répond : "la parole de ma mère *Ton père n'est pas ton père*, la parole de ma mère *À Trinidad vivait une famille*, Trinidad = Trinité = le père, la mère, le géniteur. C'est ma mère que je veux tuer" (MST 201).
- 35 Changement de triangle. Restent les deux morts et le géniteur inconnu. Exit Nathalie et Anne<sup>30</sup> Dalain, que la clausule du livre déclare "mortes en 1999"<sup>31</sup> : "Fantômes envahissants et parfaitement geignards. Sont reliés à la mère, se nourrissent de sa



terre, ne mâchent que des vers blancs” (MST 1999). Finie la tragi-comédie de “l’identité créée par les parents, la fiction familiale”<sup>32</sup>. Avec *Dans ma maison sous terre*, se clôt un cycle de Nathalie Dalain<sup>33</sup>, dont l’histoire hantait l’auteur et qui a été nommée pour la première fois dans ce livre.

\*

- 36 C’est en cours d’écriture que Chloé Delaume dit “s’être rappelé cette histoire de chanson”, et a décidé de “positionner ce thème à plusieurs endroits”. Après, dit-elle, “la ritournelle un peu psychotique qui revient m’est apparue en cours d’écriture”<sup>34</sup>.
- 37 Cette ritournelle appartient à ce que, depuis que Boris Vian a peut-être introduit cette acception du mot dans la langue, on nomme un “tube”. Chloé Delaume a installé dans son roman un dispositif qui introduit dans son texte l’intensité, le fonctionnement en boucle, la puissance obsédante de ces airs qui nous hantent, de “cette sorte de virus qui nous gagne ; ce que certains appellent des vers d’oreille”<sup>35</sup>. Que les tubes aient partie liée avec les fantômes, c’est ce qu’étudie le livre bref mais très riche de Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Utilisant la catégorie de “haunting melody” de Theodor Reik<sup>36</sup> – “mélodie obsédante, ou plutôt revenante” –, Szendy montre que les tubes, que “nous écoutons sans leur prêter l’oreille”, “vivent en nous, avec nous, voire comme nous, mais comme malgré nous”. Ces mélodies “reviennent en nous, malgré nous, pour nous parler de nous. Elles nous font même accéder à nous”<sup>37</sup>.
- 38 C’est le cas de *Scandale dans la famille*, chanson revenante qui structure *Dans ma maison sous terre*, qui en est l’âme ironiquement tragique. C’est cette virulence que sur une autre modalité *Les mots d’amour*<sup>38</sup> d’Édith Piaf installe dans *Savannah Bay*<sup>39</sup> de Marguerite Duras<sup>40</sup>, ou *Stille Nacht, heilige Nacht* dans *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl.

---

## NOTES

1. Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros*, Paris, Minuit, 1978.
2. François Bon, *Rolling Stones, une biographie*, Paris, Fayard, 2002.
3. Annie Ernaux, “C’est extra”, *La Nouvelle Revue Française* N° 601, juin 2012, “Variétés : littérature et chanson”, p. 51.
4. Chloé Delaume, *Ma Maison sous la terre*, Paris, Seuil, <Fiction & Cie>, 2009. Nous abrègerons ce titre : MST.
5. Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Farrago-Éditions Léo Scheer, 2001 ; rééd. Paris, Gallimard, <folio>, 2003, p. 19. Nous abrègerons ce titre : CS.
6. Chloé Delaume, *La Règle du je*, Paris, PUF, p. 10. Nous abrègerons ce titre : RJ.
7. Cf. l’entretien de Chloé Delaume avec Thierry Guichard : “Laboratoire de génétique textuelle”, dans *Le Matricule des anges*, n° 100, février 2009, p. 23 ; désormais abrégé en LGT.
8. “... née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée” (RJ 6).
9. Le personnage de *L’Écume des jours*.
10. Référence à “L’Arve et l’Aume”, traduction-transposition, publiée en 1947 par Artaud, du sixième chapitre du livre de Lewis Carroll, *À travers le miroir*.

11. *LGT*, p. 22.
12. *LGT*, p. 25.
13. *LGT*, p. 27.
14. Cf. CS 61 et 72 où l'image s'applique au désastre de la vie des parents, de la mort du père qui s'est "nagasakié le crâne". On peut noter le retour de cette image, dans un autre contexte. Cf. *Les juins on tous la même peau*, Paris, Seuil, <Points>, p. 42.
15. Pierre Perret, *Tonton Cristobal*, 1967.
16. Bobby Lapointe, "La maman des poissons", 1971, Éd. Francis Dreyfus.
17. Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, Gallimard, 2000.
18. Pour une analyse plus précise nous renvoyons à Jean-Bernard Vray, "Le roman connaît la chanson", in Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, "Margini critici", 2005, p. 148-166.
19. Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, *op. cit.*, p. 194.
20. Paroles et musique, Hubert-Félix Thiéfaine , © Editions Masq-Lilith, 1982 (album "Soleil Cherche Futur").
21. Paroles et Musique, Barbara, Philips, 1964, album "Barbara chante Barbara".
22. Jean-Jacques Schuhl, *Rose poussière*, Paris, Gallimard, <Le Chemin>, 1972.
23. *LGT*, p. 24.
24. Cf. Lionel Follet, "Apollinaire entre vers et prose", *Semen*, 3 | 1987, mis en ligne le 04 mai 2012, consulté le 19 octobre 2012. URL : <http://semen.revues.org/5523>.
25. Cf. *LGT*, p. 27.
26. Cf. *LGT*, p. 27.
27. Paroles: Maurice Tézé. Musique: Slim Henry Brown & Huon Donaldson (titre original: *Shame and Scandal in the Family*) © MCA music France, 1965. La chanson fut interprétée en français la même année par Dalida et en 1986 par La Compagnie Créole.
28. Lord Melody (Fizroy Alexander, 1926-1988) est un chanteur de calypso de Trinidad.
29. "ça a été horrible. Tout le contraire du *Cri du sablier* qui a été une grande délivrance ☹...☹, celui-ci n'a été que souffrance".
30. "Anne : mon deuxième prénom. C'est la voix de l'ancien moi du dedans, celle de l'adolescence ☹...☹ mais aussi celle de l'orpheline qui cherche une boule de neige dans laquelle se réfugier." (*La Règle du je*, p. 91)
31. Avec la première signature sous le nom de Chloé Delaume, qui n'est pas qu'un pseudonyme : "J'ai intégré mon corps en 1999. J'ai intégré mon corps sous le nom de Chloé Delaume avec mon premier texte publié en revue." (*LGT*, p. 23)
32. *Id.*
33. Cf. *ibid.*, p. 27.
34. *Id.*
35. Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, "Paradoxe", 2008, p. 11.
36. Theodor Reik, *The haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, Grove Press, 1960
37. Peter Szendy, *Tubes*, *op. cit.*, p. 92.
38. Paroles Michel Rivegache, Musique Charles Dumont, éd. Meridian, 1960.
39. Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris, Minuit, 1982.
40. Sur la force structurante de cette chanson, nous renvoyons à notre contribution : "Décloisonnement et marge : le travail de la chanson dans le texte durassien", in Anne Cousseau et Dominique Denès (éds), *Marguerite Duras. Marges et transgressions*, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 165-169.

---

## RÉSUMÉS

L'article prend en compte la matière tragique qui investit deux récits autofictionnels de Chloé Delaume : *Le Cri du sablier* (2001) et *Dans ma maison sous la terre* (2009). Il étudie le jeu intertextuel avec la chanson sur le mode de la citation, de l'allusion et de la reprise structurante au cœur du second récit du refrain (« Ton père n'est pas ton père... ») de la chanson *Scandale dans la famille* (version française de Sacha Distel). Cette ritournelle obsédante installe dans le texte l'ironie tragique.

## INDEX

**Mots-clés** : Autofiction, chanson, tragique, intertextualité, hantise

## AUTEUR

**JEAN-BERNARD VRAY**

Université de Saint-Étienne