# DU REFUS DU ROMANESQUE ET DE LA RÉVOLUTION TEXTUELLE DANS *LE CRI DU SABLIER* DE CHLOÉ DELAUME

**Eugue Sédrac Paul MELESS**
Université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire)
meless.eugue@hotmail.fr
&
**Germain TCHÉÏ**
Université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire)
henrigermaintchei@gmail.com

**Résumé :** Le romanesque est un des paradigmes de la création littéraire. En ce sens, il relève de la fiction. Cependant, certains écrivains, au nombre desquels figure Chloé Delaume, ne s'accommodent pas de ce principe. Ils s'opposent à l'idée que l'œuvre littéraire, en général, et le roman, en particulier, soient exclusivement le fruit de l'imagination de leurs auteurs. Partant de ce constat, l'article s'attache à démontrer qu'on trouve bien des œuvres dans lesquelles le désir d'être vrai chez l'écrivain l'emporte sur le fictif et c'est le cas du roman, *Le cri du sablier* de Chloé Delaume. En effet, les registres autofictionnel et diaristique dans lesquels s'inscrit ce récit, le font basculer du côté du vécu, du véridique, laissant le champ libre à l'auteure pour effectuer un véritable travail de création sur la langue tant au niveau syntaxique que lexical.

**Mots clés :** refus du romanesque, révolution textuelle, autofiction, écriture diaristique, langue

## FROM THE REJECTION OF THE ROMANTIC AND THE TEXTUAL REVOLUTION IN CHLOÉ DELAUME'S THE HOURGLASS CRY

**Abstract :** The novelistic is one of the paradigms of literary creation. In this sense, it is fiction. However, some writers, including Chloé Delaume, do not accept this principle. They are opposed to the idea that literary works in general and novels in particular are exclusively the fruit of the imagination of their authors. Based on this observation, the article endeavours to demonstrate that there are indeed works in which the writer's desire to be true prevails over the fictional, as is the case with Chloé Delaume's The Hourglass Scream. Indeed, the autofictional and diaristic registers in which this story is inscribed, make it tip over to the side of the experienced, the truthful, leaving the field open to the author to carry out a real creative work on the language both syntactically and lexically.

**Keywords:** refusal of the romantic, textual revolution, autofiction, diaristic writing, tongue

## Introduction

Lorsqu'un écrivain décide d'évoquer sa vie personnelle dans son texte, il s'éloigne du romanesque qui est de l'ordre de la fiction. Son œuvre intègre le champ des écritures du moi. Ces dernières entretiennent un rapport étroit avec le vécu de leurs auteurs et passent pour être des œuvres de vérité. L'auteur de ce genre d'écrits nie toute idée de

créativité et/ou d'inventivité au sujet de la diégèse tout en affichant son désir de liberté. C. Delaume (2012, pp. 3-4) fait sienne cette approche lorsqu'elle affirme :

> [Mon projet] implique un rapport vie/écriture bien trop dense, chaque objet est au centre d'une expéri-mentation précise, qui mêle toujours les deux. J'utilise du ressenti […], le travail peut consister à lui rendre sa violence initiale, agencer faits, Je, événements […], je tente de transmettre le vécu au plus juste.

Pour Chloé Delaume, l'écriture est au service du réel, du vécu de l'auteur. C'est pourquoi, dans *Le cri du sablier*, elle se borne à relater son enfance douloureuse dont le meurtre-suicide de ses géniteurs reste le point central. Pour réussir la transcription de ce pan de sa vie, Delaume a opté pour une écriture intimiste de la diversité générique. Et sous le choc de la tragédie familiale, l'autrice-narratrice-protagoniste propose au lecteur son récit dans une langue expérimentale. Il est judicieux de souligner que de nombreux critiques tels que M. Murat (2004), J. M. Schaeffer (2004), A. Schaffner (2004), B. Havercroft (2014), entre autres, ont consacré des travaux au romanesque, toutefois, ceux-ci ont abouti à des résultats variés : théorisation du romanesque, forme hybride du récit. D'un autre côté, M. Gaudreau (2011), M. Bertrand (2018), R. Henrie-Gouin (2023) et autres, qui se sont intéressés à l'œuvre, *Le cri du sablier*, ont centré leurs analyses sur le trauma, la violence et l'identité. Se voulant différente de ces études, notre contribution analyse le récit delaumien dans ce qu'il a de non romanesque en rendant visible l'esthétisation de l'écriture. On est alors en droit de se demander sous quels genres, Chloé Delaume livre son récit et comment elle utilise la langue pour exprimer son ressenti. Les réponses à ces questions s'obtiendront dans une approche narratologique qui permet d'examiner l'organisation structurale du texte dans l'optique d'une reconstitution de l'histoire authentique de l'auteure. Partant de l'hypothèse que Chloé Delaume puise la matière de son écriture dans sa vie passée, l'étude procède, *primo*, au déblayage terminologique du romanesque et de la révolution ; passe au crible, *secundo*, les registres autofictionnel et diaristique employés par l'écrivaine dans sa construction d'un récit véridique ; met en lumière, *tertio*, le travail effectué sur la langue par celle-ci.

## 1. Positions théoriques autour des concepts de « romanesque » et de « révolution »

Le terme « romanesque » renvoie inéluctablement et indubitablement au roman. Suivant cette déclinaison, *Le Larousse* (2024, en ligne) présente le romanesque comme « ce qui est propre au genre du roman, [qui relève] de la fiction littéraire ». Pour le dictionnaire du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (2012, en ligne), le romanesque est assimilable à « [l'] amour sentimental, [à l'] imagination débordante, [au] goût des intrigues, de l'extraordinaire, [de l'] idéalisme ». Dans ces définitions dictionnairiques, les expressions, « fiction littéraire », « l'imagination débordante », « goût de l'extraordinaire et de l'idéalisme », dévoilent le caractère fantasmé du romanesque. N'étant pas un genre proprement dit (B. Havercroft, 2014, p. 2), ce mot qui charrie un « grand flottement sémantique » (A. Schaffner, 2004, p. 267), s'est toujours défini par rapport au roman. M. Murat (2004, p. 223) confirme cette idée lorsqu'il écrit que le romanesque est une « catégorie esthétique [qui] s'est constituée dans une référence au roman ». Dans son étude intitulée « Romanesque », A. Souriau (1990, p. 1245) propose une approche du concept en s'appuyant sur trois critères principaux :

1. *La prédominance de l'affectif* ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié et de quelques autres attachés à un idéal ;
2. *La densité des événements* et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien ;
3. *La fréquence des extrêmes et des purs* (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre.

J. M. Schaeffer (2004, pp. 291-302) reprend à son compte ces trois traits du romanesque puis y ajoute un quatrième dans « La catégorie du romanesque » :

1. L'importance accordée dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestations les plus absolus et extrêmes […];
2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du pôle négatif […] ;
3. La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie […] ;
4. Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur.

La caractérisation du romanesque telle qu'adoptée par Schaeffer aboutit à l'émergence de deux sens principaux : « l'un générique et l'autre thématique » (B. Havercroft, 2014, p. 2). Le premier sens « se rapporte […] à une spécification [du roman]. Le dernier renvoie aux traits précis exemplifiés par les récits, tel l'accent soutenu sur la vie affective et les passions des personnages » (B. Havercroft, 2014, p. 2). Dans la présente réflexion, le romanesque sera examiné dans sa première acception, selon la conception de Jean-Marie Schaeffer. Ce faisant, on pourra cerner la démarcation qu'observe Chloé Delaume vis-à-vis du roman. En effet, elle raconte le trauma vécu dans son enfance sans véritablement épouser une ligne générique fixe. Dans ces conditions, cette analyse de G. Rye (2004, p. 117), au sujet de l'œuvre autoréférentielle de Christine Angot, s'applique bien à celle de Chloé Delaume : « [Il y a une] relation indéfinissable entre autobiographie et fiction, entre le dedans et le dehors (du texte et du soi) [...], entre fiction et réalité, entre l'auteure extratextuelle […] et le "sujet" [intratextuel] ». La pratique scripturale de Delaume est également au cœur du rapport entre la littérature et la vie qu'entraîne le romanesque et la confusion de ces deux instances qu'il nourrit (A. Schaffner, 2004, pp. 268-280).

Le mot « révolution » est initialement d'origine scientifique. Il désigne un « retour sur soi », une é-volution qui revient, un éternel retour. Comme le mouvement des configurations astrales, le rythme des saisons, le jeu des cyclones… (C. Doridot, 2024, p. 1). On peut donc l'appréhender comme « un mouvement cyclique qui advient dans un rythme connu et reconnu » (C. Doridot, 2024, p. 1). Au fil des siècles, il prend diverses acceptions : politique et littéraire, entre autres. En politique, ce terme renvoie à la chute de la Bastille, la nuit du 14 juillet 1789, en France[1]. Dans ce domaine, la révolution

[1] Le duc de la Rochefoucauld-Liancourt porte à la connaissance du roi Louis XVI la chute de la Bastille. Celui-ci affirme : « C'est une révolte ». Le duc lui répond : « Non, Sire, c'est une révolution », Caroline

s'inscrit dans une logique de rupture, de remise en question des fondements de l'État, de sa continuité (C. Doridot, 2024, p. 1). Elle s'oppose à un ordre établi qu'elle considère comme inégalitaire et injuste (C. Doridot, 2024, p. 1). Elle implique l'idée de bouleversement, de transformation, d'évolution. Dans le champ littéraire, cette signification ne change pas fondamentalement. Toutefois, la révolution peut revêtir diverses formes. Dans cette étude, on s'intéressera aux différentes manières dont Chloé Delaume prend ses distances par rapport au roman, à divers niveaux : genre, typographie, langue. Nous savons du *Cri du sablier* qu'il est le récit de l'enfance martyrisée de Delaume[2] et du meurtre-suicide de ses géniteurs. Sous le choc de ces événements, elle sert au lecteur un texte marqué du sceau de l'hétérogénéité genrologique.

## 2. Une écriture autofictionnelle et diaristique

Dans *La règle du Je. Autofiction : un essai,* C. Delaume (2010a, p. 79) précise le principe de base de son écriture : « Autofiction, fiction […] : comme un trouble dans le genre ». Pour l'ensemble de son œuvre et singulièrement pour *Le cri du sablier*, elle a fait le choix de l'hétérogénéité générique. En conséquence, notre *corpus* recycle les traits caractéristiques de l'autofiction et du journal intime. L'autofiction est un genre dérivé de l'autobiographie. Cette dernière, elle-même, est née avec les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau au XVIII^e^ siècle. En prélude à son projet d'écriture personnelle, J. J. Rousseau (1765-1767, p. 4) prévient : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi ». Dans ses prolégomènes sur l'écriture du moi, Rousseau prend le lecteur à témoin sur le caractère unique et véridique de son œuvre. Et c'est cette dimension véridique, ce rapport au réel qui fonde l'essence de l'autobiographie[3]. Analysant l'œuvre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, G. Genette (1982, pp. 357-358) indique que :

> La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de "roman à la première personne" […]. Mais nous savons – et Proust sait mieux que personne – que cette œuvre n'est pas non plus une autobiographie. Il faudra décidément dégager pour la *Recherche* un concept intermédiaire […]. Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction.

L'autofiction a bel et bien existé avant *Fils* de S. Doubrovsky (1977), son œuvre de référence dans la pratique. Toutefois, son officialisation est intervenue à partir de la publication de l'ouvrage de cet écrivain. C'est ce que rappelle Annie Richard (2013, p. 9) en ces termes :

---

Doridot, 2024, « Qu'est-ce qu'une révolution? Définitions et comparaisons ». URL : https//classes.bnf.fr/pdf/Revol1_Definitions.pdf. Consulté le 10 janvier 2025.

[2] Nous le démontrerons dans cette étude.

[3] Étymologiquement, le terme « autobiographie » se compose de trois radicaux d'origine grecque à savoir *« graphein »* qui a pour signification « «écrire », *« bios »* qui veut dire « vie » et *« autos »* qui a pour acception « soi-même ». On lira, avec intérêt, à ce sujet, *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune publié en 1975, aux éditions du Seuil, à Paris. L'auteur y fait reposer l'autobiographie sur une identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal (p. 15).

> L'autofiction a toujours existé en littérature mais qu'elle n'était pas reconnue comme telle. Les critiques au fil des siècles ont toujours pu détecter dans le champ romanesque la présence de l'auteur, de son univers transposé dans son roman d'une façon qui pourrait être directe ou voilée.

En réalité, l'autofiction a été créée par Doubrovsky pour combler les lacunes constatées dans la discrimination réalisée par Lejeune entre l'autobiographie et le roman. En effet, dans son approche comparative des deux genres, Lejeune a pu relever que le protagoniste d'un roman (qui relève de la fiction) puisse porter le même nom que son auteur alors que celui d'une autobiographie (relatant la vie réelle de l'auteur) ait un nom différent de celui-ci. D'où la trouvaille de Doubrovsky qui associe désormais au critère onomastique (à l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal), le critère générique (c'est-à-dire le label "roman"). Doubrovsky explique lui-même sa démarche à P. Lejeune (1980), dans une lettre qu'il lui a adressée le 17 octobre 1977, qui le cite : « J'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire ». Ce « texte critique » dont il est ici question, est bien *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1975). Ce que Doubrovsky « étai[t] en train d'écrire » est son ouvrage *Fils*. Après ce bref rappel de la genèse de l'autofiction, comment peut-on alors l'appréhender ?

Si S. Doubrovsky (1977, p. 125), son précurseur, la définit comme une fiction d'événements et de faits strictement réels adossée au langage libre[4], elle ne change pas fondamentalement avec ses héritiers. Ainsi, pour V. Colonna (1989, p. 30), elle est une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle ». Quant à P. A. Sicart (2005), il l'assimile à « un récit intime dont un auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont le texte et/ou le péritexte indiquait qu'il s'agit d'une fiction ». A. Richard (2013, p. 10) la considère, de son côté, comme une occasion que l'écrivain peut mettre à profit pour peindre la vérité absolue de son vécu. En somme, l'autofiction est la représentation du « moi » d'un auteur ayant un ancrage dans son vécu personnel qui emprunte la forme d'un roman sans renoncer au désir de celui-ci d'être vrai. Comment se perçoit-elle dans *Le cri du sablier* ?

Avant de démontrer le caractère autofictionnel du récit delaumien, il est opportun de rappeler cette déclaration de C. Delaume (2010b, 109) : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ». À travers cette affirmation, transparaît le projet de l'écrivaine, personne réelle, qui se propose de devenir un être fictif pour ainsi créer une fusion entre réalité et fiction (A. Batoul, 2017-2018, p. 21). Cette démarche de Delaume rapproche son récit de l'autofiction. On sait que le premier critère d'une œuvre autofictionnelle est l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Or, Chloé Delaume est le nom de la protagoniste dans la plupart des textes de cette auteure, qui raconte, le plus souvent, son histoire à la première personne du singulier, « je ». C'est ce que le lecteur découvre dans *Le cri du sablier* où le personnage principal et la narratrice portent le même nom que l'auteure : *« Chloé »* (C. Delaume, 2001, pp. 20 ; 28). Concernant le deuxième critère qui est la présence de la mention « roman » sur la couverture, l'œuvre n'y satisfait pas dans l'édition en notre possession. Toutefois, cela

[4] Nous reviendrons sur la notion de « langage libre » dans les lignes qui suivront.

n'empêche pas le traitement romanesque de la matière et la convocation d'éléments puisés dans la vie de l'auteure. Somme toute, *Le cri du sablier* épouse les caractéristiques d'une œuvre autofictionnelle puisqu'il y a une coïncidence entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal d'une part, et de l'autre, une appartenance générique au roman. Qu'en est-il du journal intime ?

Le journal intime s'est constitué en genre littéraire à la fin du XVIII^e siècle en même temps que les autres formes d'écriture autobiographique. Ses origines remontent à l'époque de la Renaissance[5]. Lorsqu'émerge ce genre, on est à l'ère de la Révolution française qui a promulgué les droits de l'homme, la liberté d'expression et l'autonomie de l'individu. Le diariste s'approprie ces libertés et se distingue par la contradiction, la contestation ou la sécession (C. Burgelin, 2025, p. 1). E. Marty (1985, p. 17) en déduit que le discours intime se déploie en opposition avec les événements du dehors dans la mesure où le journal pose une modalité de conscience de soi qui est contradictoire avec le Monde. D. W. Kunz (2005, p. 14) nous enseigne qu'il est le produit du « déséquilibre entre l'intimité individuelle et les événements du monde, [du] vide central où le moi ne se fonde que dans une conscience de l'éphémère et dans sa propre incapacité à avoir prise sur le réel ». C'est pourquoi, conclut-il, « la conscience d'un désœuvrement du sujet, de son impuissance historique et personnelle sont au principe de [sa] naissance » (D. W. Kunz, 2005, p. 14). M. Biran (1815, p. 127), philosophe et homme politique français, dira, au sujet de l'œuvre intime dont il a entrepris l'écriture, à cette période, que c'est : « [S]on petit monde intérieur ». Le propos de ce diariste sous-tend que le journal intime est marqué du sceau du secret, relève de la vie personnelle de son auteur. C'est un genre dans lequel le diariste se raconte quotidiennement comme le souligne Stendhal (1801) : « J'entreprends d'écrire l'histoire de ma vie jour par jour ». Par ailleurs, l'auteur, dans le journal intime, s'exprime généralement à la première personne du singulier, « je », cependant, il peut utiliser la troisième personne du singulier (« il », « elle ») par souci d'objectivité. Il a recours à la datation des événements qu'il convoque. Même s'il n'est assujetti à aucune règle fixe, le texte du journal intime est de nature prosaïque.

Opérant une synthèse des éléments susmentionnés, A. Girard (1963, p. 36) défend l'idée selon laquelle « le journal intime […] est bien un genre, car il a une histoire, une signification liée à un certain état de la société ». On peut inférer que le journal intime est un canal, un moyen par l'entremise duquel le lecteur découvre la souffrance, la désolation, les malheurs, la perte d'un être cher ainsi que les actions, les sentiments, les pensées les plus enfouies du personnage principal. C'est aussi l'espace où l'auteur livre au lecteur ses impressions, ses réflexions personnelles. Dans *Le cri du sablier*, le journal intime est présent de différentes manières. La narratrice-protagoniste évoque ses souvenirs liés à sa vie enfantine, familiale et scolaire. Aux pages 62-63, on peut lire :

[5] Le journal s'identifie, à cette ère, à la tenue de livres de comptes ou de livres de raison, à la chronique régulière d'événements plus ou moins marquants (*Journal* de l'Estoile, de Dangeau ou de Samuel Pepys), en particulier lors de voyages (Montaigne), à la notation d'exercices spirituels et de leur cheminement, Claude Burgelin, 2025, « Journal intime », *Encyclopedia Universalis*, mis en ligne le 29/01/2025, p. 1. URL : https : //www. universalis.fr/encyclopedie/journal-intime. Consulté le 20 février 2025.

> Tu es cause première. Sans le ténia honteux sans ta présence abjecte au creux de mes entrailles à moi destin radieux tu es le clinamen le plus odieux qui soit […] je te maudis. J'aurais aimé être veuve et par trois fois stérile […]. Combien de fois ma fille mon tourment mon dégoût ai-je espéré qu'enfin tu ne sois qu'un mirage. […] Ma Chloé mon erreur (C. Delaume, 2001, pp. 62-63).

Ces propos sont de la mère de la narratrice-protagoniste. Ils traduisent sa colère et son amertume pour l'avoir engendrée. Pour elle, la narratrice-protagoniste n'aurait pas dû naître. En réalité, ses géniteurs espéraient avoir un garçon en lieu et place d'une fille :

> Si l'enfant avait été un garçon il se serait appelé tout de suite. Mais l'enfant était contrariante […]. Le jour de l'expulsion les parents constatèrent avec dépit la présence incongrue du doublon chromosome et renoncèrent à tout effort d'appellation. Durant quarante-huit heures le nourrisson ne fut personne […]. Au matin du troisième jour la mère […] jeta un œil exaspéré au fruit déjà gâté de ses entrailles (C. Delaume, 2001, pp. 27-28).

Pour les parents biologiques de la narratrice-protagoniste, seul l'enfant mâle peut être considéré comme un être humain et, par conséquent, mérite d'être nommé. Chloé, la fille, représente, pour eux, un gâchis. Par ailleurs, l'image que la narratrice-protagoniste retient de son père, est celle d'un homme autoritaire, à qui elle prêtait des pouvoirs surnaturels :

> Le père aimait beaucoup exercer son pouvoir. […] Elle le croyait immense et sa peur se bleutait. Par jeu souvent le soir le père lui répétait des prières exotiques tirées d'un livre noir à la couverture cuir. Il lui disait alors que Dieu n'était personne et qu'il le connaissait. Il lui disait aussi que la mort n'était pas et que le mal non plus (C. Delaume, 2001, p. 21).

Ce que dit la narratrice-protagoniste au sujet de son père, est édifiant. Celui-ci est un être pour qui la mort n'existe pas et qui ne fait pas de discrimination entre le bien et le mal. Il s'agit surtout d'un impie : « Pour le père Dieu n'était pas. Le père parlait du Diable il y tenait beaucoup » (C. Delaume, 2001, p. 36). Son père a choisi de placer le diable au-dessus de Dieu et croit en ses pouvoirs. De plus, il est sans limite et paraît omniscient : « Le père toujours sait. Car toujours il sait tout. Il voit. Et sait même lorsqu'il est au loin. Au vrai loin. Au vrai de vrai, au loin de continents entiers avec des pays et des mers des océans » (C. Delaume, 2001, p. 34). C'est un époux qui n'hésite pas à user de violence à l'égard de la mère de sa fille par ailleurs sa femme : « Le père gifle la mère, c'est pas un gosse que tu as chié ma pauvre c'est un putain d'animal » (C. Delaume, 2001, pp. 40-41). C'est aussi un père qui brutalise sa fille et qui lui inspire la terreur :

> Le père revient […] déroulant derrière [l'enfant] un tuyau d'arrosage. Le jet glacé abrupt violace lèvres et veinures la giclade déversée sur le sommet du crâne, tentacules acérés pénétrant jusqu'aux tempes ça palpite en cristaux le sang se fige […]. L'enfant est restée seule hagarde après la grêle. Elle n'a pas su bouger (C. Delaume, 2001, p. 41).

La narratrice-protagoniste sert au lecteur l'image d'un père sadique, qui tire jouissance de la souffrance de son épouse et de sa fille. Outre le double portrait moral de la mère et du père, on apprend que Chloé a une peur bleue des mathématiques :

> L'enfant confia dans un sanglot combien la terreur la saisissait dès que les devoirs de calcul alignaient leurs cabalistiques symboles. C'est du chinois […]. Ne sois pas crétine gronda la mère, ce sont des chiffres *arabes*. L'enfant comprit alors. Les chiffres appartenaient à la langue du père. Celui-ci surgissait à travers tout contact mathématique. Toujours les équations lui feraient violence (C. Delaume, 2001, p. 31).

La narratrice-protagoniste a une aversion pour les mathématiques parce qu'elles se font avec des chiffres arabes qu'elle qualifie de « cabalistiques » c'est-à-dire de sibyllins, de difficiles. Or, l'arabe est la langue de son père, un père qui représente, pour elle, un épouvantail. Les difficultés de la narratrice ne se limitent pas seulement qu'aux mathématiques, elle a aussi un problème identitaire :

> De nom il n'y avait pas. Et quand il y en avait ils n'étaient jamais propres […]. On m'appela l'Enfant jusqu'à ce que mes parents se soient neutralisés. Neuf mois je fus la Petite. Ensuite s'accumulèrent l'inventaire d'adjectifs qui tous se déclinèrent en fonction de l'humeur et des situations. La Grande et la Conasse. La folle et la Pétasse. L'Être et l'Événement (C. Delaume, 2001, p. 19).

La narratrice-protagoniste vit la crise du nom. Maltraitée, elle est désignée par « l'enfant », la « Petite », « la Grande », « la Conasse », « la Folle », « la Pétasse », « l'Être », « l'Événement ». Ces noms qui sont des noms communs, ont une portée péjorative et ravalent la narratrice-protagoniste au rang de chose : « L'enfant maltraité est plus souvent objet que sujet, il est la possession de ses parents […]. Fréquemment, l'enfant objet n'est pas nommé, les parents parlent de lui comme s'il était asexué » (P. Straus et M. Manciaux, 1982, p. 112). L'enfance de Chloé est surtout marquée par le deuil, le meurtre-suicide de ses parents :

> Le 30 juin [1983] la maman en instance de divorce avait fait ses valises et la malle de l'enfant pour partir en vacances au fond du Finistère […]. La mère pensait quitter la ville et puis le reste sans prévenir son mari. La mère pensait finir le 30 juin cette sale vie. […] Le grand-père était là venu chercher fille, petite-fille et bagages bien remplis. […] Le grand-père en voyant l'arme vipérée du père […] était quatre pattes réfugié aux toilettes quand retentit la salve liquidation maman et autoparricide (C. Delaume, 2001, pp. 73-74).

Dans l'extrait ci-dessus, l'écriture diaristique inscrit le meurtre-suicide des géniteurs de la narratrice-protagoniste dans le système calendaire : « Le 30 juin [1983] ». Cette tragédie intervient à la suite de la décision de la mère de quitter son autoritaire et violent époux. Elle enregistre deux témoins oculaires qui sont la jeune Chloé (alors âgée de dix ans) et son grand-père maternel. Au final, « l'écrivain est plus près de la vérité dans le journal et n'a pas l'excuse de la fiction » (B. Didier, 2000, p. 38). Se situant entre l'autofiction et le journal intime, *Le cri du sablier* est surtout une œuvre de l'expérimentation textuelle.

## 3. Une écriture de l'affranchissement[6]

Pour mieux cerner cette articulation de notre étude, nous partirons de cette assertion de C. Delaume (2012, p. 5) elle-même :

> Les contraintes me stimulent. Mais raconter des histoires, ça ne m'intéresse pas tellement. Ce qui m'excite, c'est l'architecture du livre, et le jeu sur les registres de langue, l'usage de mots si oubliés qu'à force de ne pas être utilisés ils vont mourir, et surtout le tricot syntaxique, la composition rythmique, son chant, sa musique, les harmonies imitatives et suggestives portées par les assonances et les allitérations.

Delaume jette les bases d'un projet scriptural innovant. Elle refuse de s'aligner sur les anciens préceptes qui ont prévalu dans l'écriture du roman jusqu'à une certaine période au regard de l'histoire de ce genre. En effet, de nombreux écrivains se bornaient, dans le déploiement de leur art, à raconter principalement des histoires aux lecteurs. Tel n'est pas le cas de Chloé Delaume qui a choisi d'investir l'écriture d'une mission d'exploration. Ainsi, dans *Le cri du sablier*, les matériaux de cette littérature expérimentale[7] sont essentiellement les distorsions syntaxiques et les distorsions lexicales.

Ces difficultés liées à l'expression sont dues au traumatisme que vit la narratrice-protagoniste à la suite du meurtre-suicide de ses parents. Cette tragédie familiale participe à sa déstabilisation psychologique. D'ailleurs, elle prévient le lecteur sur le type de langage auquel elle a recours dans le récit : « 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 » (C. Delaume, 2001, p. 84). « Hiroshima » que la narratrice-protagoniste mentionne, est l'une des deux villes japonaises ayant fait l'objet d'un bombardement atomique en août 1945 par les États-Unis au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Ce qui a causé de nombreuses pertes en vies humaines et en matériels. Il s'agit d'une situation désastreuse qui a marqué l'humanité toute entière. C'est l'idée de dissémination, de démolition que renferme le nom « Hiroshima » qu'on retrouve chez la narratrice-protagoniste. Sa langue ne se conforme pas aux règles syntaxiques pour traduire son état psychique. Et la « syntaxe brisée » selon le mot de B. Havercroft (2014, p.11) est perceptible dans de nombreux passages du récit :

> Les hommes nombreux forcèrent la porte. Réfugiée au-dedans je ne pouvais qu'entendre. […] Leurs semelles dans les flaques, ils investirent le crime. Se gorgèrent du réel avec satisfaction. Ils aspiraient chaque goutte pour se forcer à croire pour se forcer à dire j'y étais sans la peur sans le dégoût sans choc sans envier la crécelle de l'enfant moite d'A+ (C. Delaume, 2001, p. 9).

[6] Nous consacrerons exclusivement ce point au travail que fait l'auteure sur la langue.

[7] C'est ainsi que Chloé Delaume désigne son écriture, cf. Barbara Havercroft et Chloé Delaume, 2012, « Le soi est une fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine* (En ligne), 4/2012/ mis en ligne le 15 juin 2012, p. 6. URL : http://journals.openedition.org/fixxion/6511. Consulté le 20 février 2025.

Dans ce premier extrait qui est l'incipit, on note l'absence de signes typographiques comme la virgule entre les différents membres des constructions : « refugiée au-dedans je ne pouvais qu'entendre », « leurs semelles dans les flaques ils investirent le crime », « ils aspiraient chaque goutte pour se forcer à croire pour se forcer à dire j'y étais sans la peur sans le dégoût sans choc sans envier la crécelle de l'enfant moite d'A+ ». Quant à la phrase « se gorgèrent du réel avec satisfaction », elle manque de sujet. Continuant, la narratrice nous apprend que : « Le commissaire entra. Dissipa les badauds. Sur le siège moleskine de la Renault flicaille la fenêtre entrouverte laissait tomber gouttelettes car le temps se couvrait. Le gris inopportun du trente à dix-neuf heures » (C. Delaume, 2001, p. 11). Dans ce second extrait, l'auteure omet le sujet de la deuxième phrase et la virgule dans la troisième phrase et supprime le verbe dans la dernière phrase. Plus tard, on lit :

> Le grain du père. Toujours et encore. Là. Le grain du père en corpuscule immiscé organique et veule […]. Les hébergeurs pourraient passer l'aspirateur secouer plumeau se chiffonner elle portait la grenaille en elle. […] L'hérédité bien siliceuse au silence gravé intérieur. Elle commença à avoir peur. Pas des hébergeurs non pas vraiment. Elle n'était plus du tout enfant et savait comprendre les choses (C. Delaume, 2001, pp. 85-86).

Le troisième extrait est composé de phrases nominale (« le grain du père ») ; adverbiales (« toujours et encore, là » ; « pas vraiment ») ; averbales (« le grain du père en corpuscule immiscé organique et veule », « l'hérédité bien siliceuse au silence gravé intérieur »). En outre, dans certaines phrases de cet extrait, la majuscule est ignorée après le point, (« […] L'hérédité bien siliceuse au silence gravé intérieur. Elle[8] commença à avoir peur. Pas vraiment. Elle[9] n'était plus du tout enfant et savait comprendre les choses »).

Les distorsions syntaxiques foisonnent dans l'œuvre de Delaume. Ces autres exemples le prouvent : « Quels faits se déroulèrent le trente exactement » (C. Delaume, 2001, p. 19) ; « Pourquoi ça ne fonctionne pas » (C. Delaume, 2001, p. 39) ; « Comment pratiquer l'extraction » (C. Delaume, 2001, p. 87) ; « Que pensais-tu au juste en ne me criblant pas » (C. Delaume, 2001, p. 123). Comme on peut s'en apercevoir, ces phrases sont des interrogatives, mais elles ne contiennent pas de point d'interrogation. "La syntaxe meurtrie" est également visible dans la convocation du discours direct. Ainsi, on lit dans les lignes suivantes : « C'est du chinois geignait-elle […]. Ne sois pas crétine gronda la mère, ce sont des chiffres arabes » (C. Delaume, 2001, p. 31). Dans cette conversation, entre la mère et sa fille, au sujet des problèmes de calcul de la seconde, l'auteure omet la typographie idoine : les guillemets, les deux points et les tirets. Le procédé est le même lorsque s'engage un dialogue entre le grand-père de Chloé et une femme se préoccupant de son sort à la mort de ses ascendants :

> Où allez-vous placer la petite à présent demanda une dame blonde en costume bleu marine. Avec nous pour l'instant. Ensuite nous verrons bien répondit le grand-père en se grattant genou à travers le lin gris. Elle a de la famille. Nous n'allons tout de même pas la mettre à l'Assistance (C. Delaume, 2001, p. 75).

[8] C'est nous qui soulignons.
[9] C'est nous qui soulignons.

Ici encore, les marques du discours direct (les guillemets, les deux points et les tirets) sont absentes. À la page 85 de l'œuvre, la réaction de colère de la tante de Chloé à son endroit est insérée sans aucun artifice typographique du discours direct : « Tu as peut-être réussi à te mettre le toubib dans la poche mais nous on voit clair dans ton jeu conclut-elle en remettant un bibelot à sa place » (C. Delaume, 2001, p. 85). L'auteure mêle confusément discours et récit dans *Le cri du sablier*. Les principales marques du discours, chez elle, sont les verbes introducteurs et le point. Par ailleurs, le travail sur la langue ne se réduit pas uniquement à la syntaxe, il porte aussi sur le lexique. Influencée par l'oulipo[10], C. Delaume (2012, p. 5) considère l'écriture comme un espace de jeu sur la langue :

> La lecture de Boris Vian, des pataphysiciens, m'a amenée à Queneau très jeune. D'où un besoin de jouer avec la langue, de m'imposer mes propres exercices à contraintes […]. Un côté OULIPO home-made, en quelque sorte. Même si le propos est sordide à l'extrême, je garde toujours un rapport ludique à l'écriture…

Dans son jeu lexical, l'écrivaine française use de deux principaux registres de langue : le registre familier et le registre vulgaire (ou grossier). Recueillie par ses grands-parents maternels, la narratrice-protagoniste, obligée de garder le silence sur le décès de ses géniteurs, avoue : « Ça les arrangeait » (C. Delaume, 2001, p. 17). Dans une adresse à ses lecteurs, elle avertit : « Je ne veux pas vous dire. Parce que toujours […] c'est ça que vous cherchez [au sujet de l'histoire du meurtre-suicide de ses parents] » (C. Delaume, 2001, p. 19). Le pronom « ça », utilisé dans les deux passages, est la forme raccourcie de « cela » dans le style oral. Son emploi enracine le récit dans le registre familier. Se rappelant du traitement inhumain que lui infligeait son père de son vivant, Chloé fulmine contre celui-ci à sa mort : « J'ai trifouillé mémoire durant tellement d'années. Sans jamais y trouver le moindre fragment d'amour » (C. Delaume, 2001, p. 120). Dans cette construction, le verbe « trifouiller » qui a pour acception « chercher quelque chose sans méthode ni précaution » appartient au registre familier.

De nombreux termes et expressions parmi lesquels on a « ouistiti » (C. Delaume, 2001, p. 55), « toubib » (C. Delaume, 2001, p. 85), « insupporter » (C. Delaume, 2001, p. 86), « chouiner » (C. Delaume, 2001, p. 88), entre autres, relevant du langage familier, sont employés dans le récit delaumien. Durant son enfance, la narratrice-protagoniste s'intéressait beaucoup à la langue, particulièrement aux mots nouveaux : « Un jour [elle] entendit un garçon adresser « enculé » sur son vélomoteur à un automobiliste quelconque. De retour au foyer elle s'enquit à [s]a mère de ce mot inconnu même du Petit Larousse illustré » (C. Delaume, 2001, p. 50). Le mot « enculé » (qui a subi une sodomie) introduit le texte dans le registre grossier. Il en est de même pour les termes « saloperie » (C. Delaume, 2001, p. 40), « vilain », « crétin » (C. Delaume, 2001, p. 117) et bien d'autres.

[10] L'oulipo qui signifie « Ouvroir de littérature potentielle », est un groupe interdisciplinaire de recherche fondé en 1960 à Paris par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Il se veut un laboratoire d'exploration de formes scripturales nouvelles privilégiant la structure et la forme. Il dispose de techniques et méthodes variées comme le lipogramme (l'écriture sans une lettre donnée), l'hexamètre (l'utilisation de métriques spécifiques), les mots-valises et anagrammes (le jeu avec les sonorités et significations). Ses figures emblématiques sont Georges Perec et Italo Calvino. Cf. « Qu'est-ce que l'Oulipo ? » URL : https : //apollinien.com/2024/10/05/quest-ce-que-loulipo. Consulté le 10 janvier 2025.

Chloé Delaume ne se contente pas seulement de combiner les registres familier et vulgaire dans son œuvre, elle fait aussi montre de créations lexicales. En effet, elle a forgé de nouveaux mots pour mieux traduire certaines de ses pensées : « Corypher » dans « la concierge coryphait le Kleenex à la main » (C. Delaume, 2001, p. 10) c'est-à-dire « la concierge dirigeait de main de maitre… » ; « nagasakier » pour exprimer l'idée de déflagration à partir du nom « Nagasaki » (nom de la ville japonaise détruite à l'arme atomique américaine en 1945), « papa s'est nagasakié le crâne » (C. Delaume, 2001, p. 72) ; « Se kafkayer » du nom de l'écrivain austro-hongrois Franz Kafka, auteur de l'œuvre *La Métamorphose*, qui veut dire « se transformer », « se métamorphoser » dans « le sable peut […] se kafkayer en verre » (C. Delaume, 2001, p. 119). De surcroît, on trouve, dans l'œuvre, d'autres inventions comme « s'andromaquer » (C. Delaume, 2001, p. 12), «dégéniturer » (C. Delaume, 2001, p. 71). Chloé Delaume, en fin de compte, s'invente une langue qui colle avec son "histoire" pour mieux traduire son ressenti.

## Conclusion

Le romanesque qui a son ancrage dans l'imaginaire, l'extraordinaire, est mis à mal dans *Le cri du sablier* de Chloé Delaume. Cette dernière refuse, en effet, de servir à son lectorat un récit purement inventif. De ce choix, découle un texte empreint de l'hétérogénéité genrologique. Dans le souci de transcrire son enfance martyrisée ainsi que la brutale disparition de ses ascendants, l'auteure pratique une écriture qui allie l'autofiction au journal intime. Dans le texte autofictionnel, les critères onomastique et générique participent, d'une certaine manière, à l'authenticité de l'histoire narrée. Quant au journal intime, il permet à l'écrivaine de retrouver ses notes secrètes, de replonger dans ses souvenirs consignés journellement. Rejetant le romanesque, Delaume se démarque, au niveau langagier, des règles conventionnelles. De la syntaxe brisée aux entorses lexicales, elle a adopté une écriture de l'expérimentation qui fait de son œuvre, un laboratoire de fabrique de texte novateur.

## Références bibliographiques

BURGELIN Claude, 2025, « Journal intime », *Encyclopedia Universalis*, mis en ligne le 29/01/2025. URL : https : //www. universalis.fr/encyclopedie/journal-intime. Consulté le 20 février 2025.

COLONNA Vincent, 1989, *Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette.

DELAUME Chloé, 2001, *Le cri du sablier*, Farrago-Éditions Léo Scheer.

DELAUME Chloé, 2010a, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF.

DELAUME Chloé, 2010b, « S'écrire mode d'emploi », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche [éds], *Autofiction(s)* (1-), Presses universitaires de Lyon, pp. 109-126. URL : https : //doi.org/10.4000/books.pul.3546. Consulté le 10 janvier 2025.

DIDIER Béatrice, 2000, *Le journal intime*, Paris, Ellipses.

DORIDOT Caroline, 2024, « Qu'est-ce qu'une révolution ? Définitions et comparaisons ». URL : https//classes.bnf.fr/pdf/Revol1_Definitions.pdf. Consulté le 10 janvier 2025.

DOUBROVSKY Serge, 1977, *Fils*, Paris, Galilée.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GIRARD Alain, 1963, *Le journal intime*, Paris, PUF.
HAVERCROFT Barbara et DELAUME Chloé, 2012, « Le soi est une fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine* (En ligne), 4/2012/ mis en ligne le 15 juin 2012. URL : http://journals.openedition.org/fixxion/6511. Consulté le 20 février 2025.
HAVERCROFT Barbara, 2014, « Le refus du romanesque ? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *Temps zéro*, n°8, (en ligne). URL : http : //tempszero.contemporain.info/document1146. Consulté le 12 janvier 2025.
KUNZ Westerhoff Dominique, 2005, « Le journal intime », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne. URL : https : //www. unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/. Consulté le 22 février 2025.
LEJEUNE Philippe, 1980, « Autobiographie, roman et nom propre », *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « poétique ».
MARTY Éric, 1985, *L'écriture du Jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil.
MURAT Michel, 2004, « Reconnaissance au romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 223-232.
RICHARD Annie, 2013, *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?* Paris, L'Harmattan.
ROUSSEAU Jean-Jacques, 1765-1767, *Confessions*, livre I, Paris, Casin.
RYE Gill, 2004, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's literature of uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68 (automne), pp. 117-126.
SCHAEFFER Jean-Marie, 2004, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 291-302.
SCHAFFNER Alain, 2004, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 267-282.
SOURIAU Anne, 1990, « Romanesque », dans Etienne Souriau [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, « Grands dictionnaires ».
STRAUS Pierre et MANCIAUX Michel, (1982), *L'enfant maltraité*, Paris, Fleurus.