

La puissante écriture intertextuelle de Marie Darrieussecq dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*

Catherine Rodgers

Numéro 119, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1086334ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1086334ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rodgers, C. (2021). La puissante écriture intertextuelle de Marie Darrieussecq dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*. *Dalhousie French Studies*, (119), 111–123. <https://doi.org/10.7202/1086334ar>

Résumé de l'article

En 2010 Marie Darrieussecq publiait *Rapport de Police*, *Accusations de plagiat* et autres modes de surveillance de la fiction comme réponse aux accusations de plagiat portées contre elle par Camille Laurens et Marie NDiaye. Dans cet essai elle se réclamait d'une écriture franchement intertextuelle. *Il faut beaucoup aimer les hommes* appartient à ce modèle d'écriture : Darrieussecq puise dans d'autres textes des images fortes pour les renouveler et les prolonger. En particulier, elle y retravaille certains topoï, tels le coup de foudre, la passion hétérosexuelle et les relations Blancs-Noirs. Ses principaux intertextes sont *Passion simple* d'Annie Ernaux, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad ainsi qu'*Apocalypse Now*, le film qu'en a tiré Francis Ford Coppola. Elle met aussi à son service plusieurs textes de Marguerite Duras, ainsi que des chansons, des proverbes, des phrases clés et des anecdotes. Elle explore ainsi de nombreux clichés, entre autres ceux qui concernent deux lieux mythiques, Hollywood et l'Afrique. Cette riche intertextualité aurait pu amener la dilution de sa propre voix si elle n'avait pas aussi ancré son texte dans sa propre expérience, en incluant la présence discrète d'un je auctorial et en s'assurant par un épitexte extensif que les rapprochements autobiographiques avec sa protagoniste Solange soient connus ainsi que le fait que son texte est aussi né de recherches personnelles sur l'Afrique et Hollywood. Avec *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Darrieussecq a ainsi écrit un texte puissant et personnel malgré, ou plutôt grâce à, sa vaste intertextualité.

La puissante écriture intertextuelle de Marie Darrieussecq dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*

Catherine Rodgers

Certes j'ay donné à l'opinion publique que ces parements empruntez m'accompagnent. Mais je n'entends pas qu'ils me couvrent, et qu'ils me cachent : c'est le rebours de mon dessein.

Montaigne.¹

Il faut beaucoup aimer les hommes a obtenu le Prix Médicis en 2013, premier prix grand public reçu par Marie Darrieussecq. *Truismes*, malgré son succès retentissant en 1996, n'en avait pas eu. La réception de ce prix n'est pas un hasard : dans ce roman, Marie Darrieussecq met en œuvre une écriture qui se sert de la force d'autres textes, de clichés et qui s'approprie leur pouvoir évocateur, les plie à sa sensibilité et à son propre style tout en les démontant.

Son entreprise n'a pas été appréciée de tous. Lors d'une table ronde organisée par *L'Express* sur *Il faut*,² la plupart des journalistes sont plutôt critiques. Hubert Artus reproche à Darrieussecq d'être « dans les clichés », « trop dans le stéréotype » sans toutefois avoir indiqué si c'était voulu, dans un but de déconstruction de ces lieux communs, ou non. Delphine Peras va même jusqu'à dire « C'est du Harlequin vu par Duras » ; elle trouve cela « éculé ». Elle n'est pas sûre si Darrieussecq se moque de ses personnages ou non, s'il y a dérision ou non par rapport aux archétypes présentés. Déjà, lors de la publication de son premier roman au titre évocateur, *Truismes*, une polémique avait éclaté quant à la nature de ce texte : s'agissait-il d'un texte féministe ou complice d'une certaine exploitation des femmes ?³

Darrieussecq a toujours affirmé qu'un des buts de son travail d'écrivain était d'exposer les clichés et elle dit avoir commencé ce travail dès *Truismes*. Comme elle l'explique : « J'écris toujours sur les stéréotypes. Ces 'vérités' sont tellement intéressantes à désosser »,⁴ et elle poursuit : « *Le Bébé*, c'est un livre bâti sur les stéréotypes autour de la maternité. *Tom est mort*, sur les stéréotypes autour du deuil ». Mais visiblement, ce désosserment des clichés n'est pas toujours perçu comme tel par une partie de son lectorat.

Il faut est un texte nourri de clichés et d'autres textes qui ont été choisis parce qu'ils ont eux-mêmes atteint le statut de clichés. Marie Darrieussecq est-elle parvenue à tisser sa propre œuvre et à créer sa propre histoire à partir d'une telle mosaïque de textes existants, de phrases toutes faites, de stéréotypes, d'histoires de quatre sous ?⁵ Cette intertextualité

1 Michel de Montaigne. *Essais*. Avec les notes de M. Coste, vol. 9, Londres, Jean Nourse et Vaillant, 1754, p. 88.

2 Baptiste Liger, Marianne Payot, Delphine Peras et Hubert Artus. « Faut-il lire *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq ? » *L'Express*, 10-17-2013, https://www.lexpress.fr/culture/livre/video-faut-il-lire-il-faut-beaucoup-aimer-les-hommes-de-marie-darrieussecq_1291106.html, consulté le 4-2-2021.

3 Pour la réception de *Truismes*, voir Jeannette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*, » *Women in French Studies*, vol. 9, 2001, pp. 181-92 et Colette Trout, *Marie Darrieussecq : Ou voir le monde à neuf*. Leiden, Brill Rodopi, 2016, pp. 11-20.

4 « Marie Darrieussecq : J'écris des romans pour vivre d'autres vies. » Interview avec Hélène Villovitch, *Elle*, <https://www.elle.fr/Societe/News/Marie-Darrieussecq-J-ecriis-des-romans-pour-vivre-d-autres-vies-2574902>, consulté le 4-2-2021.

5 Référence à *Hiroshima mon amour*, le scénario de Marguerite Duras (Paris, Gallimard, 1960, coll. Folio, 1985, p. 118). En parlant de son traumatique amour de jeunesse qui se solde par la mort de son amour allemand et sa

étendue est-elle problématique ? Couvre-t-elle et cache-t-elle Darrieussecq pour reprendre les mots de Montaigne ? Ou au contraire, met-elle en valeur son travail de décapage des clichés et souligne-t-elle sa conception de l'écriture, telle qu'elle l'a exposée dans *Rapport de police* ?⁶

Certes, comme le soulignait Julia Kristeva dans *Séméiotikè* : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».⁷ Cette intertextualité lie certainement les textes littéraires entre eux, mais aussi toutes formes de textes comme l'explique Marko Juvan dans « Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies ». Il rappelle que la notion d'intertextualité a permis d'explorer les « connections of the text with authorial masterpieces of the past but also with contemporary and anonymous discourses, clichés, and stereotypes ».⁸ Comme nous allons le voir, dans *Il faut*, Darrieussecq se sert de plusieurs formes d'intertextualité.⁹

L'histoire que développe Darrieussecq dans son roman, ainsi présentée en quatrième de couverture : « Une femme rencontre un homme. Coup de foudre. L'homme est noir, la femme est blanche. Et alors ? »,¹⁰ lui permet d'explorer plusieurs faisceaux de clichés et de les entrecroiser, en particulier ceux qui concernent la passion hétérosexuelle et les relations Blancs-Noirs, ainsi que ceux qui se rapportent à deux lieux mythiques, Hollywood et l'Afrique. Cette exploration est contenue dans le « Et alors ? » de la 4^e de couverture. Darrieussecq s'appuie particulièrement sur deux auteurs : Marguerite Duras et Joseph Conrad, mais utilise aussi de nombreux autres textes, dont des chansons.

Dès « Le Début » (IF,17), Darrieussecq s'attaque à l'un des poncifs de la littérature, le coup de foudre. Comme elle l'a précisé, il y a finalement peu d'histoires dans le monde,¹¹ et la rencontre amoureuse fulgurante en est une. Solange, actrice blanche de deuxième ordre, Française, connaît à Los Angeles un coup de foudre pour Kouhouesso, acteur noir, d'origine africaine mais Canadien, qui veut réaliser une adaptation filmique de *Heart of Darkness* de Conrad.

La « scène de première vue »¹² entre Solange et Kouhouesso rappelle celles de plusieurs grands classiques français : Manon et le chevalier Des Grieux dans *Manon Lescaut*, le roman de l'abbé Prévost, Madame de Rênal et Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Frédéric et Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, Félix de Vandenesse et Madame de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac, et beaucoup plus proches de Darrieussecq, la princesse de Clèves et le Duc de Nemours dans

folie à elle, la Française annonce à son reflet dans le miroir : « Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli » (Duras. *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogue. Paris, Gallimard, 1960, coll. Folio, 1985, p. 118).

6 *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris, P.O.L., 2010.

7 Julia Kristeva. *Séméiotikè*. Paris, Seuil, coll. Points, 1969, pp. 84-85.

8 Juvan, Marko. «Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies. » *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*. Vol. 10, no 3, septembre 2008, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss3/1>, consulté le 4-2-2021.

9 Elisabeth Delrue dans « Les enjeux intertextuels dans *La Busca* et *Mala hierba* de Pío Baroja » (*Cahiers de Narratologie*, 1-9-2006, <http://journals.openedition.org/narratologie/326>, consulté le 4-2-2021) résume ainsi les différents renvois intertextuels que distingue Gérard Genette sous le terme de transtextualité dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982) : « l'intertextualité au sens restreint de présence effective d'un texte dans un autre, sous les formes de la citation, du plagiat et de l'allusion, la paratextualité, ou les relations entre le texte d'escorte (titre, couverture, préface, épigraphes) et le texte proprement dit, la métatextualité qui renvoie aux relations de commentaire unissant un texte à un autre qui parle de lui, l'hypertextualité, définie comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes*, pp. 11-12).

10 Marie Darrieussecq. *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris, P.O.L., 2013. Abrégé à IF.

11 Elle explique à Gaudet « des histoires, il y en a quinze dans le monde, pas plus », Marie Darrieussecq et Jeannette Gaudet. « 'Des livres sur la liberté' : conversation avec Marie Darrieussecq. » *Dalhousie French Studies*, vol. 59, été 2002, 108-118, p. 117.

12 Jean Rousset. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris, José Corti, 1984 (5^e éd.).

La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette ainsi que Michael Richardson et Anne-Marie Stretter dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Darrieussecq reprend plusieurs des éléments clés du coup de foudre et inscrit son texte dans ce topos : le lieu extraordinaire, que ce soit une scène de bal du XVI^e siècle ou une fête à Hollywood au XXI^e siècle; le côté inéluctable de l'attrance des protagonistes; la soudaineté de sentiments violents, qui prend le ou la protagoniste par surprise; l'insistance sur les regards; la contemplation de l'objet désiré qui mène à des descriptions élogieuses de celui-ci, qui semble se détacher du reste du monde et même irradier tant il paraît beau.

Le début est comme une entaille, elle ne cesse de revoir le début, net et tranché dans sa vie, alors que ce qui suit semble monté à l'envers, ou coupé, ou dans le désordre.

Elle l'a vu, lui et seulement lui. À une soirée chez George. La plupart des invités étaient là, mais elle a pénétré dans un champ magnétique. Une sphère d'air plus dense qui les excluait tous. Elle était silencieuse. Sa présence la rendait silencieuse et seule. La voix lui manquait : elle n'avait rien à dire. Un champ de forces irradiait de lui, palpable, éblouissant, le souffle d'une explosion fixe. Elle était traversée par une onde qui la désintérait. Ses atomes étaient pulvérisés. Elle était suspendue et déjà elle voulait ça : la désintégration.

Il était vêtu d'un manteau étrange, long, d'un tissu fin et fluide. Il ne la regardait pas. Il regardait le bas de la ravine, les lumières de Los Angeles. Il portait sa lourde tête sombre comme si cet effort l'occupait tout entier. Comme si de tous les humains présents il était seul à avoir conscience de ce fardeau qu'est une tête. Dans le contre-jour des lanternes ses cheveux longs lui creusaient une profonde capuche et sa silhouette longiligne avait quelque chose de monacal. L'intensité du champ de force devenait telle que l'un d'eux – elle – formula quelque chose, sur la douceur ou George ou ce qu'ils buvaient; et il y eut comme une respiration. Le brouillard blanchissait la nuit, une poudre d'eau se formait sur eux. Il lui roula une cigarette. Leurs mains ne se sont pas touchées, mais le champ de force s'est resserré si brutalement que la cigarette a flotté, est passée entre eux sans qu'ils sachent comment, dans l'espace vibrant et bourdonnant. Il a cherché du feu en pantomime dans le noir, dans les poches sans fond de son manteau. Il n'en avait pas – si – la flamme a jailli. Elle a brûlé ses cheveux en s'approchant de trop près et elle a ri, à tort, puisque déjà il exigeait d'elle, en silence, le plus grand sérieux. Elle a aspiré une bouffée, et elle a fait surface, une dernière fois.

Puis elle a plongé au cœur du monde, avec lui, dans le champ de force, dans le brouillard qui engorgeait Laurel Canyon, dans le bonheur total, opaque et blanc, le bonheur qui désintègre. (IF, 17-18).

Cependant, si Darrieussecq joue de notre familiarité avec ces scènes de coup de foudre, elle renouvelle aussi ce lieu commun. D'abord, elle rajeunit la scène en l'inscrivant résolument dans le XXI^e siècle : elle la présente comme extraite d'un film (d'ailleurs, comme l'a remarqué Christine Marcandier,¹³ tout le *livre* est structuré comme un DVD, et Kouhouesso fait penser à un Jedi, comme le remarquera Solange plus tard [IF, 31]). Puis, elle a recours au vocabulaire de la physique nucléaire pour décrire cette rencontre : « champ magnétique », « irradiait », « explosion », « atomes », « champ de force ». De plus, avec l'épisode de l'allumette, elle injecte une touche d'humour dans cette scène archétypale : non seulement le coup de foudre allume les sentiments de Solange pour le bel

13 Christine Marcandier. « L'Afrique fantôme de Marie Darrieussecq. » *Mediapart*, 2-9-2013, <https://www.mediapart.fr/tools/print/335985>, consulté le 9-2-2021.

et énigmatique Kouhouesso, mais elle s'enflamme littéralement. La beauté et l'intensité du passage cohabitent donc avec un certain humour et une distanciation certaine. Il est en effet devenu difficile de décrire une telle scène sans passer au deuxième degré, mais la dernière phrase nous replonge dans l'intensité de la passion et, par son rythme, son mélange de sensations et notations physiques à côté d'éléments abstraits, fait inévitablement penser à Marguerite Duras.¹⁴

Que Darrieussecq ait placé cette scène tout au début de son roman lui confère un rôle primordial. Basilio Kelly signale dans son étude de l'incipit que celui-ci, « peut de la sorte être vu comme une image en raccourci du roman, comme son image emblème »,¹⁵ ce qui en fait selon lui « le lieu le plus stratégique du texte ». Darrieussecq, d'emblée, indique ainsi discrètement sa stratégie dans *Il faut* : revisiter des lieux communs de la littérature, s'appuyer sur des textes existants, les faire vibrer au sein de son écriture, mais les renouveler, par un vocabulaire nouveau, mais aussi une sensibilité et un ton résolument ancrés dans l'époque contemporaine. Cette scène-clé d'énamouration, placée en incipit du récit proprement dit est aussi le moment où le texte séduit la lectrice, où elle accepte elle aussi d'entrer dans le « champ de force » de l'écriture darrieussecquienne, d'y être « désintégrée ».

Darrieussecq retravaille aussi le thème de la femme amoureuse qui est consignée à l'attente de l'être aimé. Ce thème est un autre poncif de la littérature, à commencer par Pénélope, la Belle au bois dormant, la Princesse de Clèves ou Madame Bovary.¹⁶ Les événements d'*Il faut* sont focalisés par Solange, qui éprouve une passion dévorante pour Kouhouesso (elle est certainement vécue sur le mode de l'oralité : ainsi elle voudrait que ce « cannibale » « la mange à jamais » [IF, 265]). Son intérêt à lui pour elle étant beaucoup plus restreint – il est surtout obsédé par « sa grande idée », soit son projet de film – elle se trouve dans la situation de la femme qui attend. Comme le lui dit son amie Rose, psychologue, « Attendre est une maladie. Une maladie mentale. Souvent féminine » (IF, 61), croyance que semble partager Marie Darrieussecq puisqu'elle a expliqué que « l'on a toutes encore une Belle au bois dormant dans la tête ». ¹⁷ Pour ne prendre qu'un exemple des nombreuses mentions d'attente dans *Il faut* : « Et les heures jusqu'au matin, crucifiantes, furent comme un condensé de ce qu'elle vivait avec lui, à attendre encore un autre jour, à attendre insoutenablement » (IF, 274). Parmi les intertextes possibles de Darrieussecq dans le traitement de l'attente, on peut citer *Passion simple* d'Annie Ernaux, Darrieussecq ayant elle-même signalé cette inspiration : « Il y a un grand antécédent pour moi, c'est Annie Ernaux avec *Passion simple*, qui arrive à dire l'attente ». ¹⁸ Non seulement Annie Ernaux a traité ce thème de la passion vécue et vue par une femme à la merci d'un homme moins épris dans *Passion simple*, mais aussi dans *Se perdre*. ¹⁹ En effet, *Passion simple* est la reprise beaucoup plus distanciée et analytique de cette année de passion racontée à chaud dans son journal et publiée sous le titre révélateur « se perdre ». La narratrice, que ce soit dans un texte ou l'autre, s'est prise d'une passion dévorante (elle est « mangée de désir à en pleurer » (SP, Loc. 98) pour un diplomate russe, plus jeune qu'elle, et dont elle ne parvient jamais à connaître les sentiments à son égard. Dans *Passion simple*

14 L'épisode de la cigarette est-il aussi un clin d'œil à *L'Amant* de Marguerite Duras dans lequel le Chinois aborde la jeune fille en lui offrant une cigarette sur le ferry ?

15 Basilio Kelly. « Incipit romanesque et coup de foudre amoureux. » *Poétique*, vol. 157, no 1, 2009, pp. 69-88, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-1-page-69.htm>, consulté le 9-2-2021.

16 Exemples cités par Marie Darrieussecq, à part pour Pénélope, dans Mariane Grosjean « Marie Darrieussecq jamais à sec. » *Tribune de Genève*, 29-05-2015, <https://www.tdg.ch/culture/marie-darrieussecq-jamais-sec/story/19010874>, consulté le 9-2-2021.

17 *Ibid.*

18 Cité par Nelly Kaprielian dans « L'amour, toujours ». *Les Inrockuptibles*, 14-8-2013, disponible sur le site de P.O.L., <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1924-5>, consulté le 9-2-2021.

19 Annie Ernaux. *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1992 et *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001.

la narratrice explique qu'elle « ne raconte pas une histoire [elle] accumule seulement les signes d'une passion » (PS, 31). Le principal signe est l'attente. Elle annonce : « je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme » (PS, 13). Le mot attente est le leitmotiv de « Se perdre ». En plus de l'attente, les autres signes que note Ernaux et que l'on retrouve dans le texte de Darrieussecq sont l'impossibilité de s'engager vraiment dans une action qui ne graviterait pas autour de l'être aimé ; vivre pour son prochain coup de téléphone ou texto, selon l'époque ; n'apprécier que ce qui touche à lui ; être en manque quand il n'est pas là ; être en proie à l'angoisse devant son manque d'intérêt. La Solange d'*Il faut* vit donc sa passion sur un mode fort semblable à celui du « je » d'Ernaux, mais Darrieussecq a signalé que cette attente était aussi basée sur sa propre expérience,²⁰ et peut-être n'y a-t-il pas tant de façons différentes pour une femme de vivre sa passion pour un amant peu attentionné. D'autres traits rapprochent les œuvres des deux autrices. Comme Kouhouesso, de nationalité canadienne mais d'origine camerounaise, A., l'amant de la narratrice de *Passion simple*, est un étranger : il est russe. Ce fait est un facteur d'attraction, d'exotisme pour elle, mais aussi, il creuse encore plus des différences inévitables puisque selon elle, de toute façon « L'homme qu'on aime est un étranger » (PS, 36). Dans ce cas-ci, il l'est doublement puisqu'elle ne comprend ni sa langue, ni son milieu culturel. Dans les deux histoires la femme est ainsi confrontée à un amant qui lui demeure « impénétrable, mystérieux » (SP, loc. 140). Darrieussecq, dans sa fiction, a donc choisi de reproduire la situation biographique d'Ernaux, situation qui lui a permis d'explorer, en la décuplant, l'altérité de l'homme aimé. Le fait que Kouhouesso est Noir ajoute en plus tout un réseau de difficultés supplémentaires.

Cependant, par-delà des similarités marquantes, Darrieussecq adopte une position narrative totalement différente de celle d'Annie Ernaux. Dans *Se perdre*, Ernaux consigne au jour le jour, même heure par heure, dans un texte obsessionnel et répétitif, tout ce qui se rapporte à sa passion pour son amant. Dans le lapidaire *Passion simple*, son ton est détaché, et si elle dit avoir vécu sa « passion sur le mode romanesque » (PS, 30), elle dit ne pas connaître la nature de ce récit : témoignage, confidence, manifeste, procès-verbal, commentaire de texte ; tous ces mots sont proposés (PS, 30-31). Le mode de narration de Darrieussecq est éhontément fictionnel, romanesque à souhait. D'autant plus qu'elle nous plonge d'emblée dans le monde du cinéma en situant cette passion dans l'univers d'Hollywood. Il faut dire que pour elle « Hollywood, c'est la grande machine à fabriquer des stéréotypes ».²¹ L'importante intertextualité de son roman, émaillé de noms de stars du cinéma et de chanteurs, renforce ce parti pris du mode romanesque.

La femme amoureuse vouée à l'attente est un des éléments mineurs de *Heart of Darkness*, le roman de Joseph Conrad que Kouhouesso veut adapter pour le cinéma et qui est le principal intertexte de Darrieussecq. En effet la fiancée du protagoniste principal de Conrad, Kurtz, se languit de lui en Angleterre. Elle est « la Promise ». À la fin d'*Il faut* (253-4, 278), Darrieussecq, très savamment, mêle les niveaux diégétiques et se sert des phrases du roman de Conrad sur la place secondaire qu'occupent les femmes dans un monde d'hommes et la Promise dans la vision de Kurtz pour décrire l'attitude de Kouhouesso (un autre K., cas ?) envers Solange. Quand celui-ci fait la remarque à Solange que la scène qu'elle a imaginée pour le film où elle joue la Promise « ne marche pas » (IF, 283), il lui annonce ainsi en fait son détachement d'elle ainsi que son évacuation de sa vie et de son film.

Solange est une Belle au bois dormant moderne, « allumée » par Kouhouesso au début du texte, puis ne vivant que de ses attentions, renonçant à toute indépendance pour être à

20 « Marie Darrieussecq jamais à sec », *op. cit.*

21 Marie Darrieussecq. « Entretien avec Marie Darrieussecq (27-2-2017) ». *Les rencontres d'Afriques transversales*. Colloques Fabula. <http://www.fabula.org/colloques/document6352.php>, consulté le 9-2-2021.

sa disposition. Elle se voit comme son satellite. Si Darrieussecq suit un syndrome qu'elle est prête à reconnaître comme étant féminin, et qui a été traité par d'autres, elle y apporte sa patte, et inscrit le fait qu'elle est aussi psychanalyste. Le conte de fée affiche clairement un éclairage psychanalytique, Solange étant parfaitement consciente de la similarité entre son attente de Kouhouesso et celle qu'elle avait de son père quand elle était jeune enfant. De plus, la contemplation de son amant fait ressurgir en elle une image de son père (IF, 260), le père idéalisé de l'enfance.²²

Elle se rend aussi graduellement compte que Kouhouesso est en partie une projection, une image et ce n'est donc pas une coïncidence si l'histoire se passe à Hollywood et concerne le tournage d'un film. La passion est une question d'images, un phénomène dont Darrieussecq nous permet de prendre conscience par le biais de Solange. L'actrice reconnaît qu'il est « un homme comme inventé » (IF, 89), à « l'existence intermittente », qui « se dématérialisait » (IF, 91). Alors que les fils entre les deux amants se dénouent, il devient de plus en plus fictif : « il était passé ailleurs, dans la fiction » (IF, 227) et il perd de sa solidité dans le brouillard ambiant qui baigne la rivière (IF, 261). Sa description se confond avec celle de Kurtz dans *Heart of Darkness*. Il est tout aussi obsédé que lui par un projet démesuré, enfiévré et amaigri (IF, 221). Faute d'acteur, c'est même Kouhouesso qui joue le rôle de Kurtz mourant.

Mais alors que la passion se termine souvent mal, Darrieussecq montre que dans le cas de Solange, elle lui apporte une éducation, peut-être moins sentimentale que culturelle ou même politique. La Française perd une partie de son innocence et prend pleinement conscience des ramifications de l'histoire coloniale et de ses conséquences racistes. Sa passion la construit plus qu'elle ne la détruit, et le temps où une héroïne amoureuse délaissée se suicidait, plongeait dans la folie, ou se survivait à peine ne semble plus de mise.

Si la passion de Solange pour Kouhouesso tombe sous le cliché de *Jungle fever* – un des titres de chapitres – fréquenter Kouhouesso permet à Solange de recevoir pleinement la force des clichés qui entourent les relations Noirs-Blancs et contre lesquels « elle bataille » (IF, 53). Comme l'explique Darrieussecq : « cet homme noir et cette femme blanche se débattent dans l'avalanche de clichés qui entoure les couples qu'on dit 'mixtes' ». ²³ Elle se sert habilement des clichés qu'une bonne partie de ses lecteurs ont sur l'Afrique, sur les Noirs pour les questionner à travers Solange. Celle-ci passe ainsi en revue les lieux communs sur les éléphants (IF, 31), les enfants faméliques (IF, 59), et même, avec humour heureusement, « the big one » (IF, 54) des Noirs. Au contact de Kouhouesso, Solange devient consciente de la couleur des peaux, ce qu'elle n'avait pas fait des années auparavant avec un autre amant noir, qui était demeuré « incolore » pour elle (IF, 80). Darrieussecq nous sensibilise à cette question de la couleur de la peau en nous donnant, par l'intermédiaire de Solange deux descriptions frappantes de Kouhouesso endormi : la première détaille ses volumes, la qualité de sa peau « souple, élastique, lisse, épaisse » (IF, 49), sans mention de sa couleur. Après un échange entre eux, où Solange spécifie que c'est le contact de sa peau qu'elle aime, elle se permet de détailler aussi sa couleur, ou plutôt sa palette de couleurs : « Il était brun cuivre, chocolat, le creux du cou presque noir, l'intérieur des mains presque rouge, la plante des pieds orange » (IF, 50). Et, Solange découvre ses propres couleurs : « elle était beige pâle, bleutée aux poignets, rose pâle aux seins, brun

22 Dans « Je suis devenue psychanalyste, par Marie Darrieussecq », Marie Darrieussecq dit « Freud, j'ai lu un peu et pratiqué beaucoup » (*L'Express*, 1-11-2006, https://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html, consulté le 21-6-2021). Psychanalyste freudienne, elle ne remet pas en cause l'hypothèse freudienne selon laquelle de nombreuses femmes cherchent à retrouver dans l'homme qu'elles désirent le père idéalisé de la petite enfance.

23 Résumé du livre sur le site de P.O.L., <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1924-5>, consulté le 9-2-2021.

mauve aux aréoles, un hématome un peu vert au sternum » (IF, 50). Elle finit par se rendre compte qu'« [e]lle était blanche et elle ne le savait pas » (IF, 50). Elle se met alors à réfléchir sur les jaunes respectifs d'une Japonaise, d'une Asiatique, d'une Arabe ou d'une Espagnole (IF, 53). A cause de leur couleur de peau différente, Kouhouesso et Solange forment un couple politique. Darrieussecq raconte plusieurs anecdotes qui font ressortir le racisme dont Kouhouesso est victime, comme quand le propriétaire d'une voiture le prend pour un voiturier juste parce qu'il est Noir.

Darrieussecq n'hésite pas à exploiter la force percutante du travail que le directeur artistique de Benetton, Oliviero Toscani, a effectué contre le racisme à travers les publicités coup de poing de la marque. Solange fait référence (IF, 53) à « l'universelle couleur Benetton de son sang », et on ne peut s'empêcher de penser aux posters de 1996 qui montrait l'accouplement d'un étalon noir et d'une jument blanche.²⁴ Cet exemple montre l'opportunisme de Darrieussecq qui pour déconstruire les clichés racistes ne recule pas devant l'utilisation de la puissance d'autres clichés, en l'occurrence les campagnes publicitaires de Benetton.

Vers la fin du texte, Solange a changé ses perspectives : ce sont les blancs de l'aéroport qui lui paraissent étranges après les semaines passées en Afrique, et elle se rend compte que son amant « l'avait rendue un peu noire » (IF, 247). En effet, grâce à son désir pour Kouhouesso, elle se documente sur l'Afrique, elle en comprend mieux la multiculturalité qui fait qu'il n'y pas une seule Afrique, mais des Afriques ; elle se familiarise avec ses coutumes et légendes ; elle supporte les conditions difficiles du tournage dans la forêt du Cameroun. Elle étend même son vocabulaire, apprenant des mots africains pour mieux décrire la réalité des différentes espèces d'arbres. Le texte, focalisé par Solange, se modifie, intégrant du camfranglais. Le lecteur est donc entraîné dans cette africanisation, devant lui aussi s'adapter à ces étrangetés langagières pour mieux comprendre un monde qui lui était jusqu'alors inconnu.

La phrase « Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord c'est de quelle couleur ? » que Genêt mit en exergue de sa pièce *Les Nègres* en 1958, et que Darrieussecq reprend dans le résumé de son livre sur le site de P.O.L sous la forme « C'est quoi un Noir, et d'abord c'est de quelle couleur ? » sert de programme à l'exploration que fait Solange, et à travers elle Darrieussecq, du racisme, mais aussi de l'Afrique. A l'opposé de ce questionnement de Genêt qu'elle reprend, Darrieussecq cite comme repoussoir un long extrait du discours de Dakar, prononcé par Sarkozy en 2007 (IF, 178-9), qu'elle qualifie de « chef d'œuvre de poncifs sur l'Afrique »,²⁵ plusieurs étant hérités du XIX^e siècle. Entre ces deux extrêmes, se situe le principal intertexte d'*Il faut, Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Ce texte est un des grands classiques de la littérature en anglais. De façon beaucoup plus prosaïque, Darrieussecq le décrit comme « la tarte à la crème, pour l'Afrique », commentaire repris dans le texte par Solange (IF, 68).²⁶ Ce qui a intéressé Darrieussecq est le fait que le texte de Conrad est connu de tous, et qu'ainsi elle n'ait pas à le présenter. Comme elle l'a expliqué : « j'avais besoin de manier un cliché : le cliché Conrad. C'est un livre qui suscite le débat, qui convoque tous les stéréotypes ». ²⁷ Selon Paul B. Armstrong dans son introduction au texte de Conrad, c'est « a central text in

24 Sophie Rosemont. « Les pubs Benetton : de l'art du scandale. » *Vanity Fair*, 21-1-2016, <https://www.vanityfair.fr/mode/diaporama/les-pubs-benetton-du-scandale-a-l-art/25081>, consulté le 9-2-2021.

25 Phrase de Darrieussecq citée dans Christine Lamaison. « Marie Darrieussecq, de phrase en phrase. » *Sud-Ouest*, 28-4-2014, p. 1.

26 Voir par exemple son entretien du 11 juillet, 2013 avec l'éditeur Jean-Paul Hirsch, « Marie Darrieussecq, *Il faut beaucoup aimer les hommes*. » <https://www.youtube.com/watch?v=iYKtFdwtgY>, consulté le 9-2-2021.

27 « Entretien avec Marie Darrieussecq (27-02-2017) », *op. cit.*

ongoing debates about race and empire ». ²⁸ Il charrie des archétypes puissants, même s'ils sont critiquables, en particulier ses portraits de la femme africaine en la personne de l'amante noire de Kurtz, et de la femme européenne en la Promise. Darrieussecq reprend ces deux portraits dans son texte à plusieurs niveaux : elle cite les passages les plus marquants du texte de Conrad, mettant leur force au service de son texte, et elle les transpose dans sa propre histoire. Ainsi Solange se confond-elle avec la Promise alors que Favour joue le rôle de l'amante africaine de Kurtz. Mais en même temps, Darrieussecq les modifie, puisque contrairement à la Promise, Solange se remettra de sa passion. Certes le patriarcat moule encore la psychè des femmes – et des hommes – mais la société a tout de même évolué depuis le XIX^e siècle, et les romans aussi. Que Darrieussecq joue ouvertement de l'ambiguïté que peut comporter l'inclusion de stéréotypes controversés dans un texte ou un film est souligné par l'incorporation de cette remarque de Solange, qui fonctionne comme mise en abîme de son propre travail sur les clichés :

Favour aussi était à l'image, [...] aussi flamboyante et sauvage que Solange était pâle et languide, à se demander si Kouhouesso ne tombait pas, à elles deux, dans les clichés qu'il voulait dénoncer. (IF, 281)

En fait, bien que *Heart of Darkness* ait été promu au rang de « tarte à la crème » de l'Afrique, ce n'est pas un texte aux messages univoques, et c'est peut-être aussi son ambiguïté, sa richesse d'interprétations qui ont attiré Darrieussecq. Comme le souligne Armstrong, qu'il s'agisse de l'impérialisme, des relations Noirs/Blancs ou du traitement des femmes, « [w]hether Conrad purveys illusions or debunks them is once again open to dispute, and this ambiguity has continued to inspire commentary ». Cette difficulté d'interprétation est représentée dans *Il faut* par la controverse entre Jessie qui trouve le texte raciste et Kouhouesso qui le défend.

Ce n'est pas seulement du texte de Conrad dont se sert Darrieussecq, mais aussi de son adaptation à l'écran par Francis Ford Coppola avec *Apocalypse Now* (1979). Les difficultés de tournage de Kouhouesso en Afrique font écho à celles que Coppola a rencontrées aux Philippines, que ce soient les écueils dus aux conditions physiques hostiles, aux soucis financiers, jusqu'aux complications posées par l'acteur jouant Kurtz. ²⁹ Darrieussecq a compté sur le fait que le lecteur aura vu le film de Coppola et que ces images viendront nourrir la lecture de son texte. Elle a commenté : « Il y a des tas de références à Coppola. Je voulais que pour le lecteur ou la lectrice il y ait une référence immédiate qui soit aussi la référence à *Apocalypse Now* ». ³⁰ D'ailleurs, comme elle l'a signalé, ³¹ l'histoire de Solange, dont les images sont exclues de la version du film montrée lors de la première, reprend ce qui est arrivée à l'actrice Aurore Clément qui, elle aussi ayant joué la Promise pour Coppola, s'est vue effacée à l'écran, pour ne réapparaître que dans des versions ultérieures du film, comme Solange ne se verra finalement que dans les parties bonus du DVD du film.

Darrieussecq a dit de son utilisation de *Heart of Darkness* : « mon roman n'est pas une lecture de Conrad : il est plutôt fait pour le garder comme une sorte d'objet clos, dont

28 Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. [1899], édité par Paul B. Armstrong, W. W. Norton & Company, (5^e édition, 2016).

29 Voir *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, coréalisé par Fax Bahr et George Hickenlooper et sorti en 1991. Éric Aeschmann dans « Marie Darrieussecq : 'C'est l'histoire d'une femme qui apprend qu'elle est blanche en aimant un Noir' » affirme que Darrieussecq a « épluché le journal d'Eleanor Coppola racontant le tournage d'*Apocalypse Now* ». Bibliobs, 12-9-2013, <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2013/20130912.OBS6750/marie-darrieussecq-c-est-l-histoire-d-une-femme-qui-apprend-qu-elle-est-blanche-en-aimant-un-noir.html>, consulté le 9-2-2021.

30 Entretien avec Jean-Paul Hirsch, *op. cit.*

31 Marie Darrieussecq. « Entretien avec Marie Darrieussecq (27-02-2017) », *op. cit.*

je me sers ». ³² Pourtant, comme on l'a vu, *Heart of Darkness* s'insinue dans la structure, l'histoire, le développement des personnages d'*Il faut*, les deux romans étant pris dans une relation hypertextuelle.

Plusieurs textes de Duras sont aussi visibles dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, ³³ ce que Darrieussecq annonce d'emblée en ayant accepté la suggestion de son éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, de choisir une phrase de Duras tirée de *La Vie matérielle*, qui était déjà un titre de chapitre, comme titre de son roman. De plus, elle cite tout le paragraphe en exergue et celui-ci est envoyé par Solange à son amant sous forme de texto (IF, 107). Le titre est ironique, mais son ironie ne devient apparente qu'une fois qu'on a lu tout le paragraphe de Duras : il faut beaucoup les aimer pour pouvoir les supporter... Cette déstabilisation du sens du titre est à mon avis emblématique d'une partie du travail de Darrieussecq sur les clichés, les lieux communs et les intertextes qu'elle utilise.

Cet emprunt n'est pas le seul lien à Duras ; dans une interview (France culture, 5-8-2013) Darrieussecq utilise pour rendre compte de la rencontre entre Solange et Kouhouesso une phrase du script d'*Hiroshima mon amour* (« Tu me plais. Quel événement »), ³⁴ soulignant qu'« il y a un côté Duras » dans l'histoire d'*Il faut*. En fait, c'est plus à *L'Amant* que pourrait *a priori* faire penser son roman. ³⁵ Dans les deux textes, il s'agit de passion au sein d'un couple « mixte », entre une femme blanche et un homme de couleur, avec toutes les difficultés que cela entraîne. Si la société hollywoodienne du XXI^e siècle est moins ouvertement raciste que la ville de Saïgon dans les années 1920, les deux couples ont cependant à affronter des réactions racistes, celles des autres surtout, mais aussi leurs propres préjugés. Les deux autrices jouent de l'exotisme de l'amant pour leur protagonisme femme, exotisme physique et culturel. Certains détails d'*Il faut*, comme le rôle de la cigarette lors de la première rencontre, ou le rapprochement des mains et la tentative de bise à travers la vitre rappellent le texte de Duras ou l'adaptation qu'en fit Jean-Jacques Annaud en 1992. Les deux textes se terminent sur la réponse à la même question : qu'est devenue cette passion des années plus tard ? Alors que le texte de Duras reproduit un dénouement typique de la romance avec l'aveu d'un amour éternel de la part du Chinois, ³⁶ celui de Darrieussecq entretient un rapport plus ironique à ce type de textes : l'éternité a été remplacée par une durée de trois ans, en accord avec le texte de Frédéric Beigbeder, *L'Amour dure trois ans*. ³⁷

Le côté durassien d'*Il faut* a certainement été perçu négativement par certains, comme nous l'avons vu dans le cas de Delphine Peras. En plus de rapprochements thématiques possibles, certaines phrases de Darrieussecq ont des accents particulièrement durassiens. Aliette Armel perçoit « La proximité de Marie Darrieussecq avec l'auteur de *La Vie matérielle* [...] dans la tonalité des phrases, courtes, incisives ». ³⁸ Personnellement, je la

32 Marie Darrieussecq. « Entretien avec Marie Darrieussecq (27-02-2017) », *op. cit.*

33 J'ai traité du rapprochement entre Duras et Darrieussecq dans « De Marie Darrieussecq à Marguerite Duras ; de MD à MD ou entrer dans la chambre d'échos. » In Catherine Rodgers. *Descendances durassiennes, écritures contemporaines*. Caen, Passage(s), 2020.

34 Marguerite Duras. *Hiroshima mon amour*. In *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 22.

35 J'ai montré dans « De Marie Darrieussecq à Marguerite Duras », *op. cit.*, que des rapprochements avec *Le Marin de Gibraltar* de Duras étaient aussi possibles.

36 Mireille Calle-Gruber dans « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? » montre cependant qu'une lecture simpliste de ce texte, « une lecture de midinette » encouragée par certains aspects du roman – et elle cite en particulier la déclaration d'amour du Chinois à la fin de *L'Amant* – est erronée et que sa réception a en grande partie reposé sur un malentendu (*Littérature*, n° 63, oct. 1986) 104-19, p. 117. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1399, consulté le 10-2-2021.

37 Paris, Grasset et Fasquelles, 1997.

38 Aliette Armel. « De Clèves au Congo. » *Le Magazine Littéraire*, sept. 2013, disponible sur le site de P.O.L., <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1924-5>, consulté le 10-2-2021.

saisis plutôt dans certaines longues phrases enveloppantes qui mêlent sensualité, lyrisme et abstraction, comme celle-ci : « Puis elle a plongé au cœur du monde, avec lui, dans le champ de force, dans le brouillard qui engorgeait Laurel Canyon, dans le bonheur total, opaque et blanc, le bonheur qui désintègre » (IF, 18-9). Ou je retrouve Duras au détour d'une phrase gauchie exprimés : « Mêmes ses copines moins belles, ses copines pas actrices, lui racontent comment sont les hommes et ils sont comme ça » (IF, 66). Ou dans cette phrase : « Elle marchait, la voici qui marche sur la plage » (IF, 289) qui rappelle celles de *L'Amour*. Loin de nier cette inspiration, Darrieussecq est même allée jusqu'à dire qu'elle écrivait sous « l'influence » de Duras.³⁹ Mais dans le cas de l'écriture d'*Il faut*, elle a précisé : « J'ai réalisé *après coup* que Marguerite Duras avait elle aussi écrit à sa façon, dans *L'Amant*, une histoire de couples mixtes ». ⁴⁰

Si Conrad, Duras étaient encore vivants, crieraient-ils au plagiat ? La question peut sembler saugrenue. Si je l'aborde, c'est que Darrieussecq a été accusée de plagiat à deux reprises, par Marie NDiaye et Camille Laurens, pour *Naissance des fantômes* et *Tom est mort* respectivement.⁴¹ Sans reprendre les analyses de ces accusations déjà très médiatisées, il me semble que ces deux autrices n'avaient pas plus de raisons de se sentir plagiées que Conrad, Ernaux ou Duras pourraient en avoir.⁴² Certes comme le rappelle Fayçal Falaky, même au XVII^e siècle, alors que les emprunts à d'autres auteurs étaient courants, il était tout de même moins gênant de reprendre des auteurs morts (Duras, Conrad) et si possible d'une autre culture (Conrad), que des auteurs contemporains, mais *de toute façon* la démarche de Darrieussecq n'est pas celle du plagiat, mais de l'intertextualité déclarée. Darrieussecq a souligné ses intertextes pour *Il faut* dans le texte même : la citation de Duras est clairement identifiée et celles de Conrad sont marquée par des guillemets ou introduites comme telles. La précision sur la traduction utilisée pour les citations de Conrad (319) signale auprès des lecteurs qui auraient pu ne pas identifier la nature du texte les emprunts faits.⁴³ Et pour les autres éléments intertextuels moins reconnaissables, elle les a généralement signalés dans des entretiens comme je l'ai montré.

Les romans ne sont pas les seuls intertextes d'*Il faut*. Darrieussecq se « sert » aussi de nombreuses chansons pour tisser son roman. Celles-ci ponctuent le déroulement de l'histoire et les sentiments des personnages. Elle a mis une strophe d'une chanson de Joséphine Baker, « J'ai deux amours », en exergue, et une autre strophe, adaptée puisqu'elle a substitué « Hollywood » au « savane » originel, page 176. Non seulement les paroles de la chanson reflètent les rêves de Solange et de Kouhouesso, deux étrangers attirés par les lumières de Hollywood, mais l'identité complexe de Joséphine Baker, d'origine espagnole, afro-américaine et amérindienne, née américaine, puis de nationalité

39 Elle a dit : « Quand on écrit, on est constamment sous influence. Je suis sous celle de Duras, Joyce, Faulkner, Perec », « Darrieussecq : Plagiaires, vos papiers ! », propos recueillis par David Caviglioli, *Le Nouvel Observateur*, 7-1-2010, Bibliobs <https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html>, consulté le 11-2-2021.

40 Marie Darrieussecq. « Entretien avec Marie Darrieussecq (27-02-2017) », *op.cit.* Mon emphase.

41 Marie Darrieussecq. *Naissance des fantômes*. Paris, P.O.L., 1998 ; *Tom est mort*. Paris, P.O.L., 2007.

42 Parmi les nombreuses analyses des accusations de plagiat, voir en particulier celle de Nora Cottille-Foley, « Un texte en cache-t-il un autre ? Le palimpseste chez Marie Darrieussecq. » *French Literature Series*, vol. 37, 2010, 129-140 et Anne Strasser, « Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du 'plagiat psychique' à la mise en questions de la démarche autobiographique. » *ConTEXTES*, 10, 2012, <http://journals.openedition.org/contextes/5016>, consulté le 11-2-2021.

43 Certes, Darrieussecq modifie parfois quelque peu les passages pour mieux les intégrer à son texte. Ainsi, p. 304-5, se trouvent rassemblées des citations exactes, mises entre guillemets, mais aussi l'écho d'une citation inscrit en italique. Ce dernier – « Oh, elle le connaissait, personne ne le connaissait mieux qu'elle » reprend une citation de Conrad utilisée page 83 où elle apparaît comme une citation entre guillemets « J'avais toute sa noble confiance... Personne ne le connaissait comme moi... », mais qui n'est pas en fait une citation exacte puisque l'original est : « personne ne l'a connu comme je l'ai connu... J'avais toute sa noble confiance... C'est moi qui le connaissais le mieux... » (Conrad, *op. cit.*, p. 307). Darrieussecq a concaténé deux phrases en une.

française, renvoie à celle de Kouhouesso. D'autres chansons – « Don't stop me now » de Queen (IF, 29), « Suzanne » de Leonard Cohen (IF, 90), « Mon amour de Saint-Jean » de Lucienne Delyle (IF, 170), « Le soleil donne » de Laurent Voulzy (IF, 277) sont autant de miroirs dans lesquels les phases de l'histoire entre Solange et Kouhouesso se reflètent, anticipant parfois sur leur dénouement. Darrieussecq en cite des phrases, mais c'est l'ensemble de leurs paroles qui souvent est pertinent.

Quelques phrases clefs agissent aussi comme des éléments générateurs de son texte. Nous avons déjà vu son utilisation de la phrase de Genet. Dans « La résonance d'une phrase »,⁴⁴ elle suit les tribulations d'une autre phrase dont elle se sert comme titre de chapitre – « *Seuls les gens sans vision s'échappent dans le réel* » (IF, 229) – à travers le monde : proverbe « zoulou », qui se retrouve dans des textes d'Arno Schmidt, de Wilhelm Jensen, de Freud et d'André Breton. Si ces deux phrases, ou celle de Duras, sont clairement identifiées dans *Il faut*, une autre phrase clef – « L'Afrique n'existe pas » –, qui suscite une réflexion sur la signification des phrases selon leur locuteur, n'est, elle, pas référencée. C'est par hasard, au détour d'un de ses entretiens, que j'ai appris qu'elle provient de Michel Leiris, mais que Darrieussecq l'a lue dans *Le Paradis* d'Hervé Guibert.⁴⁵ Elle n'hésite pas à incorporer ainsi des citations sans le déclarer dans le texte même. Dans son plaidoyer pour une écriture intertextuelle, *Rapport de Police*, elle révèle de nombreux emprunts non déclarés (11). Pour elle, c'est moins l'appartenance des écrits qui compte que leur mise en relation, car être écrivain, poète, consiste justement à « provoquer ces rencontres de mots » et « se trouver dans ces vallées d'échos ».⁴⁶

Pour faire rêver ses lectrices et donner consistance au monde d'Hollywood, Darrieussecq n'hésite pas non plus à faire du *name dropping* : *Il faut* regorge de noms d'actrices et d'acteurs, de réalisateurs, de producteurs, d'artistes. Certains sont donnés en entier (Matt Damon), d'autres par leurs prénoms (George, pour George Clooney), d'autres transposés (Jessie pour Will Smith). La plupart sont vrais, mais certains sont imaginaires (Lola Behn). Certains sont déformés : s'agit-il d'erreur ou est-ce volontaire ? Ainsi il est plus probable que ce devrait être Katherine Dunham plutôt que Durham (IF, 176), et le film *Dazzle* (1999) que *Dazzled*.⁴⁷ La lectrice est éblouie par ce tourbillon de références cinématographiques, ne sachant plus départager celles qui sont vraies de celles qui sont inventées, ce qui la plonge dans le monde factice d'Hollywood.

Face à cette vaste intertextualité, y avait-il danger d'éparpillement, de perte de la perception de la voix de l'autrice ? Peut-être est-ce pour prévenir ce risque que Darrieussecq a inséré un « je » discret, qui apparaît en début de roman, émergeant d'un « on » : « On prend la mer et on atteint un fleuve. On peut prendre un avion, je ne dis pas » (IF, 9) et qui ressurgit ici et là dans le texte (ouvertement [12], implicitement dans l'utilisation d'un « vous » [25], d'un « nous » [28], d'un impératif à la première personne du singulier [283], et clairement mais avec un conditionnel niant toute omniscience dans le Bonus, tout à la fin : « Des années après, je dirais dix » [311]). Ce « je » auctorial me semble appartenir à la fois à Solange, la focalisatrice du texte, mais aussi il peut facilement renvoyer le lecteur à Darrieussecq et à son voyage de recherche en Afrique pour l'écriture d'*Il faut*, à une réalité extratextuelle donc que Darrieussecq a documentée sur son site et dans plusieurs interviews. Cette double appartenance se résout partiellement quand on sait

44 Marie Darrieussecq. « La résonance d'une phrase. » 24-1-2014, *Libération*, https://next.liberation.fr/culture/2014/01/24/la-resonance-d-une-phrase_975334, consulté le 11-2-2021.

45 Bruno Blanckeman, « Entretien avec Marie Darrieussecq », réalisé le 6-1-2015, http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20avec%20Bruno%20Blanckeman%20C%20Revue%20Roman%2020%2050%2C%20janvier%202015_1.pdf, consulté le 11-2-2021.

46 Marie Darrieussecq. « La résonance d'une phrase, » *op. cit.*

47 *The Dazzled*, traduction de *Les Éblouis* est un film de Sarah Suco datant de 2019, donc bien après la publication d'*Il faut*.

que Darrieussecq se projette de toute façon en partie dans Solange. N'a-t-elle pas dit pour le choix de celle-ci : « J'avais besoin de quelqu'un qui en fait me ressemble, une sorte d'alter ego » ?⁴⁸ Bien que discret, ce « je » cimente l'unité du texte et le lie à Darrieussecq.

Par ailleurs, Darrieussecq a défendu l'idée, principalement dans *Rapport de Police*, que toute écriture se fait avec d'autres textes, est nécessairement intertextuelle. Pour elle, la peur de l'intertextualité est en fait la peur de l'Autre⁴⁹ et elle dénonce le concept de plagiat : « Le plagiat, comme croyance, est l'angle mort de l'écriture ; une entrave à la lecture, à l'écriture, au désir – le point où ça ne circule plus ». ⁵⁰

De plus, l'intertextualité peut donner lieu à la naissance d'une voix unique et forte comme l'affirme Frank Wagner. Il cite d'abord Françoise Weck : « Créer c'est dialoguer avec l'autre en le faisant devenir soi », ⁵¹ pour proposer un renversement de sa formule « créer, c'est (aussi) devenir soi en dialoguant avec l'autre » et il explique : « Devenir soi, c'est-à-dire découvrir, ou mieux, inventer sa subjectivité durant l'activité d'écriture-lecture hypertextuelle, et faire ainsi œuvre d'écrivain — non moins authentique que telle création 'expressive' dans le sens essentialiste du terme ». ⁵² Et comme nous l'avons vu, Darrieussecq sait imprimer son style aux emprunts qu'elle fait, que ce soit des idées, des situations, des citations. Comme elle le dit : « Je me suis appropriée par le style des mots qui, au départ, n'étaient pas les miens ». ⁵³ Or ce qui compte pour elle, c'est le style. ⁵⁴

Cette défense de l'intertextualité ne l'empêche pas cependant, d'accorder de la valeur à sa propre expérience. Comme elle l'a précisé dans un entretien avec Hélène Villovitch : « J'écris parce que j'ai lu. [...] J'écris aussi parce que j'ai vécu ». ⁵⁵ Ainsi a-t-elle éprouvé le besoin d'aller en Afrique pour écrire *Il faut* : « Je suis retournée en Afrique pour écrire la partie de mon livre qui se passe là-bas, pour que les détails soient exacts ». ⁵⁶ Sur son site, dans l'« univers » d'*Il faut*, elle a affiché des photos, de courtes vidéos de son voyage de reconnaissance en Afrique, ainsi que des extraits des notes qu'elle y a prises, et même quelques pages qu'elle y a écrites. Grâce à ces notes et à ces documents visuels, il est aisé de constater l'aspect de son écriture ancré dans son expérience, dans le réel. Elle a moins documenté ses recherches sur Los Angeles, mais elle s'y est rendue, grâce à une bourse Stendhal en été 2012. Ainsi elle dit être « restée longtemps à observer les créatures locales évoluer dans leur biotope ». ⁵⁷

Dans *Il faut*, Darrieussecq est donc à la fois narratrice de ses propres expériences – elle est allée en Afrique, à Hollywood, elle est basque comme Solange et elle dit avoir, elle aussi, connu l'attente amoureuse – et lectrice, non seulement de textes littéraires, mais de chansons, de films, de proverbes, d'anecdotes, et elle parvient à allier les deux pour

48 « Marie Darrieussecq, de *Clèves à Il faut beaucoup aimer les hommes* », entretien de Christine Marcandier avec Marie Darrieussecq, *Mediapart*, 2-7-2013, <https://www.dailymotion.com/video/x11ozks>, consulté le 11-2-2021.

49 Marie Darrieussecq. *Rapport de police*, op. cit., p. 104.

50 *Ibid*, p. 192.

51 Françoise Weck. « Le pastiche selon Tardieu (allusions, aérolithes et concrétions). » *Formules*, n° 5 (« Pastiche, collages et autres réécritures »), Paris, Noésis, 2001, 135-144, p. 136 cité par Frank Wagner « Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité). » *Études littéraires*, vol. 34, no 1-2, hiver 2002, 297-314, p. 309.

52 Frank Wagner. « Les hypertextes en questions », op. cit., p. 309.

53 « Darrieussecq : Plagiaires vos papiers », op. cit.

54 Marie Darrieussecq. *Rapport de police*, op. cit., p. 155.

55 Marie Darrieussecq : « J'écris des romans pour vivre d'autres vies », entretien avec Hélène Villovitch, op. cit.

56 Cité dans « L'amour, toujours », op. cit.

57 Marie Darrieussecq, « Rapport de mission Stendhal », http://www.mariedarrieussecq.com/autres_textes, consulté le 11-3-2021.

produire un texte puissant, personnel malgré, ou grâce à, sa vaste intertextualité. De tous ces « habits » qu'elle emprunte et dont elle exploite la richesse et les reflets, de tous ces échos dont résonne son texte surgit un style, une voix très reconnaissable.

Swansea University