

La narration et le corps dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq

*I*l faut beaucoup aimer les hommes¹ titre Marie Darrieussecq dans son dernier roman paru en 2013, redonnant corps, dans sa narration, à la formule durassienne. Lors d'une soirée à Hollywood, Solange, une actrice de second plan, rencontre Kouhouesso, un acteur noir camerounais d'origine. Elle sombre alors dans une passion dévorante pour cet homme obsédé par l'adaptation cinématographique d'*Au Coeur des ténèbres*. Mais à force de tendre vers cet homme qui n'est présent que par intermittence, elle finit par s'absenter elle-même.

Nous nous proposons de mettre à l'épreuve le paradoxe exprimé par M. Darrieussecq lorsqu'elle déclare que « [m]ême dans [ses] romans de l'absence, il y a de la matière »². Il s'agit dès lors d'interroger une narration qui prend corps, qui s'incarne autour d'une héroïne évanescence dont la corporéité se délite.

Le corps organique, le corps phénoménologique

L'« être au monde » de Solange, c'est-à-dire son expérience du réel, est indissociable du corps. L'héroïne entre en contact avec le monde, avec l'altérité, par le truchement de ses sensations. C'est donc à travers le prisme phénoménologique tel qu'il est développé dans *Phénoménologie de la perception* que

¹ M. Darrieussecq, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L, 2013.

² R. Solé, « L'écriture physique de Marie Darrieussecq », [dans :] *Le Monde des Livres*, www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html.

nous offrons d'observer les enjeux de ce récit du « corps propre », en tant que distinct des autres corps et en tant qu'objet animé, et de fait, constitué d'une âme. Comme M. Merleau-Ponty l'explique, la corporéité est l'impression d'un sujet dans son rapport au réel : « Notre corps [...] est un objet "sensible" à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille »³.

L'expérience du monde effectuée par l'héroïne se constitue précisément de manière sensitive. Lors de leur première rencontre, Solange appréhende d'abord cet homme à travers le regard : « Dans le contre-jour des lanternes ses cheveux longs lui creusaient une profonde capuche et sa silhouette longiligne avait quelque chose de monacal » (*IFBAH*⁴, 18). D'ailleurs, l'image première de Kouhouesso, grâce à la technique cinématographique de l'éclairage à contre-jour, met en relief la tête ; quant au reste de son apparence, il est rendu visuel par l'adjectif « monacal » qui fait sourdre du néant une image assez nette. L'évocation de la fragrance des cheveux insiste davantage encore sur cette aura mystique : « Il sent bon. Elle a envie de le toucher. Il sent comme une église, comme un temple indien » (*IFBAH*, 26).

Dès le début de leur relation, les perceptions laissent la place au souvenir ou plus exactement ils s'entremêlent comme en témoigne le lendemain de leur première nuit d'amour :

Elle a le bout des seins brûlant et ce n'est pas le soutien-gorge. Quand elle courait elle parvenait à ne pas penser. Il était grand, enveloppant, la bouche sur ses seins, les doigts dans ses cheveux, ses hanches aux siennes. (*IFBAH*, 37)

Constatons avec le concept « d'image-souvenir »⁵ bergsonien que la perception et le souvenir interagissent, le corps de Solange est donc une interface avec le monde mais il est, dans un même temps, le lieu investi par la passion.

³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2010, p. 183.

⁴ Nous nous référerons désormais à cet ouvrage à travers la référence suivante : *IFBAH*.

⁵ H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 108 : « Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir [...] ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère ».

La passion faite corps

La scène de *l'innamoramento*, au cours d'une soirée mondaine chez George Clooney, est relatée à travers un lexique des sciences physiques. M. Darrieussecq réinvestit pour l'occasion le poncif de la scène de rencontre dont J. Rousset⁶ isole trois composantes : l'effet, l'échange et le franchissement.

Elle l'a vu, lui et seulement lui. [...] 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. [...] Un champ de forces irradiait de lui, palpable, éblouissant, le souffle d'une explosion fixe. Elle était traversée par une onde qui la désintégrait. Ses atomes étaient pulvérisés. Elle était suspendue et déjà elle voulait ça : la désintégration. (IFBAH, 17)

« L'effet » est un saisissement du personnage féminin, pétrifié et mutique, dès le premier regard posé sur Kouhouesso. Puis, traditionnellement, « l'échange » est le stade au cours duquel « leurs yeux se rencontrèrent et leurs mains se touchèrent » (IFBAH, 18). Or, l'auteure s'ingénie à détourner cette phase puisque Kouhouesso « ne la regardait pas » (IFBAH, 18) et, précise-t-elle plus loin, « leurs mains ne se sont pas touchées, mais le champ de forces 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 » (IFBAH, 18). Enfin, « le franchissement » pose déjà problème, Solange semble happée dans son champ de forces destructeur, ce qui annonce la souffrance. En outre, la romancière inscrit cette scène de rencontre dans un tissage transtextuel double. Au niveau intratextuel, le lecteur suit l'évolution de Solange, la jeune fille naïve de *Clèves* (2011), dont l'auteure déclare qu'elle est son *alter ego*. Au niveau intertextuel, le titre établit un dialogue avec le récit de Mme de La Fayette. *Il faut beaucoup aimer les hommes* s'inscrit effectivement dans la forme du premier roman d'analyse, mais, par-delà l'héritage générique, perdurent en Solange adulte certaines traces de la Préciosité, telles que l'idéalisation du couple et l'amour malheureux.

⁶ J. Rousset, *Et leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981, « La soudaineté de l'effet » (chapitre IV), « Les modalités de l'échange » (chapitre VI) et « Le franchissement » (chapitre VII).

Le corps pathologique

L'étymologie des mots « passion » et « pathologie » est la même puisque les deux termes sont issus du verbe latin « *patior* » qui signifie « endurer ». Il n'est dès lors pas surprenant d'observer qu'une métaphore filée de la maladie se répand dans le roman. Dès le générique, Solange est affligée d'une mystérieuse maladie de peau. Le lecteur découvre rapidement que ces marques sont une résilience du contact avec les perles qui ornent les tresses de son amant. Effectivement, les rapports physiques sont élidés, et toujours ressaisis *a posteriori*, soit par le souvenir comme nous l'avons noté précédemment, soit par les marques laissées sur la peau.

Rapidement, une maladie plus insidieuse infecte Solange :

L'attente recommençait, l'attente comme une maladie chronique. Une fièvre engluante, une torpeur. Et entre deux rencontres, deux réinfections, elle s'imprégnait lentement de ce paradoxe : elle attendait un homme qu'elle perdait de vue, un homme comme inventé. L'attente était la réalité ; son attente à elle la preuve de sa vie à lui, comme si le corps de cet homme, quand elle le tenait dans ses bras, était de la texture du temps, et fatalement fugitif. (IFBAH, 89)

Solange peine à exister pour elle-même en partie parce que cet homme qui s'absente sans cesse est inextricablement lié au temps. C'est au fond du syndrome de Pénélope, vouée à attendre le retour de son héros, que souffre l'héroïne, comme le confie la romancière lors d'un entretien : « L'attente, j'en parle beaucoup car malgré les luttes féministes auxquelles j'ai participé, nous les femmes, on a une Belle au Bois Dormant dans la tête »⁷.

Enfin, Solange se délite dans cette maladie amoureuse mais il suffit que Kouhouesso la nomme pour qu'elle s'incarne à nouveau, comme l'illustre cette scène de bonheur fugace à Paris : « "Solange". Il l'appelait. [...] Elle existait [...] "Solange" ! » (IFBAH, 168) Or, cette maladie qui la dévaste est, selon le diagnostic de Siphindile, une femme rencontrée à l'occasion du tournage au Congo, la « Jungle fever [...] ce qu'on dit quand une Blanche veut un homme noir » (IFBAH, 256). La Jungle Fever est

⁷ Entretien pour l'AFP le 12 novembre 2013 à l'occasion de la réception du Prix Médicis, J. Demarthon, « Marie Darrieussecq, prix Médicis pour "Il faut beaucoup aimer les hommes" », http://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/le-prix-medicis-a-marie-darrieussecq-pour-il-faut-beaucoup-aimer-les-hommes_1298744.html.

une référence explicite au long métrage éponyme de Spike Lee. Le réalisateur y relate les amours tumultueuses d'un couple mixte formé par un architecte de renom noir et sa secrétaire intérimaire blanche dans l'Amérique des années 90. M. Darrieussecq s'inscrit dans une intertextualité intersémiotique revendiquée à travers laquelle elle prolonge la réflexion sur les questions raciales et les stéréotypes sociaux.

Image de la passion et passion en image, le corps est mis en péril, comme le préfigure cette passion pathologique, qui, dès la scène de rencontre, hypothèque l'identité même de Solange.

À corps perdu. Absente à elle-même

Solange perd peu à peu de sa consistance au cours de cette relation passionnelle, ce qui s'exprime en premier lieu par une forme de vie suspendue. Son amour l'accapare tout entière, à tel point que cette femme indépendante, qui a su se frayer une place dans le cercle hollywoodien, cesse tout à coup d'exister⁸ comme en témoigne l'énumération suivante, preuve de son retrait de toute activité sociale « Elle décommandait ses amies, son coach, son yoga, sa psy pour être sûre d'être disponible ». (IFBAH, 91)

En deuxième lieu, elle est prise d'une impossibilité intellectuelle : « son cerveau est vide quand elle est près de lui » (IFBAH, 94). Cet effacement s'accompagne d'une anamnèse impossible lorsqu'elle se retrouve à Clèves pour fêter Noël avec sa famille, tandis que Kouhouesso est retenu à Paris par des rendez-vous professionnels. Elle se trouve dans l'incapacité de se remémorer ce qu'elle faisait l'année précédente à la même période, elle en vient à constater qu'au fond ce souvenir n'a aucune importance car elle se trouvait déjà, sans le savoir, dans l'attente de cet homme qui apparaît comme le dernier chaînon qui la relie à elle-même.

⁸ Nous entendons le terme au sens où Merleau-Ponty le définit dans *Sens et Non-sens*, « L'existence au sens moderne, c'est le mouvement par lequel l'homme est au monde, s'engage dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue sur le monde ». M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1956, p. 143.

En dernier lieu, sa disparition se concrétise physiquement en ce sens que son corps menace sans cesse de disparaître dès lors que son amant n'est pas à ses côtés. Citons l'épisode du tournage au cours duquel Solange, délaissée, est prise d'une envie irréprensible de pleurer :

Elle se retint de pleurer parce que si elle pleurait, là, c'en était fini d'elle, si elle pleurait elle fondrait littéralement, si elle ouvrait les yeux elle se viderait de son eau et on ne retrouverait d'elle [...] qu'un petit tas de poudre, blanche. (*IFBAH*, 214)

Paradoxalement, dans ce climat humide, les larmes pourraient réduire son corps en poussière. Or, avoir un corps c'est avoir un présent mais celui de l'héroïne est hypothéqué car elle est sans cesse tendue vers cette « survivance en soi du passé »⁹ à travers la réminiscence de moments avec Kouhouesso, ou, au rebours, vers l'avenir, synonyme de retrouvailles avec l'homme qu'elle aime.

Dès lors, la mise en péril de sa corporéité est inextricablement liée à ce désordre dans la temporalité mais aussi à une perturbation d'ordre géographique.

Un personnage décentré

Lentement, le corps de Solange se vide de sa présence, victime d'une force centrifuge, elle devient extérieure à son enveloppe charnelle. Il faut donc qu'elle se trouve dans les bras de l'homme qu'elle aime pour se trouver au centre du monde. Mais il ne lui propose qu'une présence intermittente. À défaut d'être avec lui, elle se plonge dans sa culture, s'immerge dans ses films. À cette occasion, elle se projette sur tous les objets que le regard de Kouhouesso a caressés comme en témoigne l'usage du conditionnel pour exprimer toutes les éventualités qui s'offrent à elle :

Un regard sur la mer et elle voudrait être la mer. Un regard sur les vagues et elle voudrait être les vagues. Elle voudrait être le vide, elle voudrait être l'ailleurs, elle voudrait être la chanson qu'il a dans la tête et elle voudrait qu'il la chante, elle, qu'il dérive, oui, mais vers elle ; elle voudrait être cette pensée évasive et déserteuse, cet en dehors du film d'il y a trois ou quatre ans. (*IFBAH*, 45)

Les choses la touchent dans son intimité la plus profonde, la rendent étrangère à elle-même. Elle subit l'absence de celui

⁹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 198.

qu'elle aime comme une forme de violence et, tout en demeurant dans sa corporéité, elle entre en *ek-stase* et vient habiter l'altérité de Kouhouesso. Elle peut, selon la formule de M. Merleau-Ponty, « "être ailleurs" tout en demeurant ici, et si l'on [la] retient loin de ce [qu'elle] aime, [elle se] sent excentrique à la vraie vie »¹⁰.

Le corps de Solange, en l'absence de Kouhouesso, devient une coquille vide, comme le prouve son soulagement lorsqu'elle le retrouve après plusieurs jours de séparation pendant le tournage :

Il tirait sur sa cigarette et elle le retrouvait, son expliqueur, son déplieur, son royal agenceur du monde. [...] Comment avait-elle fait, sans son descriptif inlassable ? C'était comme être privée de ses propres yeux. De ses propres mains, songeait-elle en les prenant dans les siennes. De sa propre tête sur son propre cou. De sa propre voix douce et mouillée. (*IFBAH*, 239)

Solange se livre donc, à travers une comparaison qui se déplie sur plusieurs phrases averbales, au récit d'une dépossession. Il suffit qu'il revienne à ses côtés pour qu'elle reprenne corps ou plus précisément qu'elle se fasse chair : « Ils faisaient l'amour. Il la touchait, elle était reprise, d'un seul coup, d'un basculement » (*IFBAH*, 92).

Solange est désormais dans l'incapacité d'habiter le monde par sa seule corporéité qui, par la force de l'entropie amoureuse, s'est vidée comme le résume la formule : « Si elle dessinait leur amour sous forme de cercles, il occuperait tout le centre de son moi ; et elle, elle serait à la périphérie de lui » (*IFBAH*, 177). Selon G. Deleuze, le désir incarne une ligne de fuite qui doit permettre au moi de se déterritorialiser afin de se libérer des assignations sociales. Ce concept de déterritorialisation renvoie ainsi à la rupture du lien de territorialité entre une société et un territoire, il implique donc des rapports de pouvoir.

Solange assujettie

Solange semble avoir complètement intégré le pouvoir de Kouhouesso alors même que ce dernier n'impose délibérément aucune forme de domination. Rappelons que, pour M. Foucault,

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 330.

« l'exercice du pouvoir n'est pas simplement une relation entre des "partenaires", individuels ou collectifs ; c'est un mode d'action de certains sur certains autres »¹¹. Cependant, une relation de pouvoir est un mode d'action qui ne s'exprime pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui influe sur leur action propre. Observons qu'à plusieurs reprises, la bête tentaculaire, métaphore qui repose sur l'évocation de la longue chevelure tressée de Kouhouesso, retient Solange prisonnière. Se développent ensuite plusieurs comparaisons animales pour désigner une femme asservie, prisonnière de son amour, à travers l'image de l'oiseau retenu dans sa cage dorée de Beverly Hills ou selon une variante, celle de l'insecte « [e]t désormais, au moment où sa voiture tournait derrière l'hôtel Bel Air, elle restait à la baie vitrée comme si un bocal était tombé autour d'elle » (*IFBAH*, 100). Solange est une prisonnière en quête d'un enfermement complet en Kouhouesso qui atteint son paroxysme lorsqu'elle en vient à espérer qu'il la dévore : « "Mange-moi", songea-t-elle. Une prière, une supplique au cannibale. Mange-moi. Qu'on en finisse. Qu'il la mange à jamais » (*IFBAH*, 265). La reprise anaphorique du subjonctif donne à cette supplique intérieure une tonalité pathétique car elle voit là une solution ultime. Cette évocation du cannibalisme n'est pas sans rappeler l'article « anthropophages » de l'*Encyclopédie*. Diderot y lit une référence à la tradition eucharistique qui promet la communion avec Dieu par le biais de l'ingestion du pain et du vin. Il semble bien que Solange s'inscrive dans cette même volonté d'union absolue en un corps unique avec cet homme qui la délaisse, tout entier dévolu à son film. Cette évocation cannibale est en outre connotée, elle renvoie à des préjugés fermement ancrés dans un imaginaire occidental teinté de colonialisme.

Cette passion amoureuse menace donc l'intégrité de Solange, reste à observer si son statut social de comédienne peut lui permettre de reprendre corps.

¹¹ M. Foucault, « Le Sujet et le pouvoir », [dans :] *Idem, Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1054-1055.

Le corps de l'image ; l'actrice et le corps social

Solange est actrice mais ses prestations à Hollywood se limitent à incarner un cliché, celui de la Française sophistiquée, parée de Chanel et de Louboutin. De même que l'on enferme Kouhouesso dans des rôles stéréotypés d'homme noir : boxeur ou truand, l'industrie américaine assigne à Solange une place spécifique. D'ailleurs, à Hollywood, le corps apparaît comme un objet esthétique soumis à des normes dont l'héroïne se moque lorsqu'au cours du tournage avec Matt Damon, la poche de sang éclate après la prise. Elle se voit contrainte de changer de soutien-gorge mais son habilleuse se trouve dans l'incapacité d'en trouver un autre à sa taille : « Pas de soutif en bonnets B : apparemment elle est la seule de cette ville à avoir conservé un volume normal » (*IFBAH*, 35). Ainsi, en tant qu'actrice et en tant que femme, Solange est le fruit des contingences qu'elle a intériorisées, elle a eu un enfant, elle vient rendre visite à ses parents pour les fêtes de fin d'année bien davantage parce que ce sont là des attentes sociales que par véritable choix ou besoin personnel. Elle agit selon le principe de l'*habitus*. L'héroïne est façonnée de manière inconsciente par des agents extérieurs tels que l'éducation qui consiste à *ex-ducere*, c'est-à-dire conduire hors de son état premier, ou faire sortir ce qui était contenu en germes. Mais elle est également modelée de manière consciente par des codes sociaux qu'elle a préalablement intégrés et dont elle dispose sciemment pour se conformer au modèle féminin auquel on lui demande de correspondre.

Il est, à ce titre, très intéressant que Solange et Kouhouesso se rendent au MOCA pour aller visiter l'exposition de la photographe américaine Cindy Sherman. Son travail consiste à mettre en scène son propre corps dans des images dont l'esthétique s'apparente à des photogrammes dans lesquels elle fait varier le même dispositif : ses photographies représentent une femme seule, dans des situations très différentes. Les décors et costumes sont exhibés et plongent celui qui regarde dans une sorte de malaise. C. Sherman investit les deux questions qui occupent Solange : l'identité, à laquelle la photographe donne

une kyrielle de réponses, et le statut même de la femme qui est sans cesse interrogé : « Cindy Sherman désespérée à côté d'un téléphone. Cindy Sherman en dépressive obèse. Cindy Sherman en mémère à chien-chien. Cindy Sherman en cadavre bleui. L'impression désolante de voir défiler son futur » (*IFBAH*, 101). En effet, les clichés qui attirent l'attention de Solange donnent à voir dans leur chronologie l'avenir qu'elle peut envisager avec Kouhouesso.

En outre, l'*habitus* est à tel point incorporé qu'il devient une « *hexis* corporelle » c'est-à-dire une « disposition permanente, une manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* »¹². Citons le choix vestimentaire de Solange à l'occasion de la projection en avant-première du film de Kouhouesso à Los Angeles : « Elle s'habilla sans hésitation. Depuis toujours elle savait qu'elle mettrait son fourreau lamé bleu, un vintage Dior des années 1970, la plus belle pièce de son dressing » (*IFBAH*, 299). Elle s'inscrit donc dans une pratique du corps qui lui est dictée par la société, elle adhère implacablement au patron qu'elle suit depuis toujours et dont elle a pleinement conscience : « c'était la Française qu'on lui demandait : la salope pointue, la froide élégante, la romantique sacrifiée » (*IFBAH*, 19).

En somme, le corps de Solange est déterminé par son statut social d'actrice hollywoodienne.

Un corps sans image

Précisons que si le cinéma est un thème majeur de l'œuvre, il participe aussi de la structure du roman. L'histoire débute par un pré-générique qui tient ici en une évocation de la forêt et du fleuve comme lieux fondateurs du *Cœur des Ténèbres* de J. Conrad. Kouhouesso rêve de tourner la première adaptation du chef d'œuvre de Conrad en Afrique. Le choix de cette œuvre apparaît tout à fait symbolique dans le sens où elle est polémique. Dès 1975 C. Achebe s'insurge contre les relents racistes du roman d'aventures de Conrad dans un cours au titre

¹² P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 117.

écrivain *An Image of Africa : Racism in Conrad's Heart of Darkness*. Il y déplore le portrait primitif du peuple africain, bercé de sorcelleries et empreint de sauvagerie. Or, ce projet ambitieux revêt une dimension politique pour Kouhouesso, comme le montre sa volonté de placer certains mots du discours de Nicolas Sarkozy à Dakar dans la bouche du personnage du directeur de la Colonie.

S'ouvre ensuite le générique qui présente les deux rôles principaux de l'œuvre *a posteriori*, en d'autres termes après la rupture. Les cinq actes qui suivent forment donc une analepse. La dernière séquence intitulée *The End* montre la disparition de Solange. En effet, après le refus de Gwyneth Paltrow, Solange parvient à s'imposer pour incarner la Promise de Kurtz. Mais après le tournage, Kouhouesso reste « dans son film, tout à son montage, dans son fleuve, là-bas » (*IFBAH*, 299) tandis que Solange revient à la réalité. Ils se séparent et ne se revoient qu'au moment de l'avant-première du film. Elle fait donc venir de France ses parents, son fils ainsi que son amie Rose et son mari. C'est alors qu'elle découvre avec stupéfaction que les scènes dans lesquelles elle intervenait ont été coupées au montage. Elle se définit alors par l'image de l'apparition fantomatique : « Apparaître. Robe blanche et mains tendues [...]. Elle n'apparaissait pas. La forme blanche qu'elle aurait dû être. "Ce loquace fantôme." Le fantôme, personne. Sa voix, perdue » (*IFBAH*, 305). Puis, immédiatement après la projection « elle s'était peut-être entrevue...le halo cendré...le teint vampirique [...] On percevait peut-être une lueur blanche » (*IFBAH*, 306). Au fond, pour transposer la question de Berkeley à propos du monde, que reste-t-il du corps et que reste-t-il de soi quand personne ne regarde ? Le lecteur accède alors à l'incompréhension de Solange à travers un monologue intérieur qui ne cesse d'interroger le lieu, comme si priver l'actrice et l'amante d'existence dans le film revenait, dans le même temps, à l'empêcher d'habiter le monde. Cette humiliation est d'autant plus grande qu'elle a convoqué ses proches pour assister à son absence. Ce n'est qu'une décennie plus tard que cette évanescence est pour partie réparée, lorsque le film sort en DVD

dans sa version longue, les scènes n'y sont pas incorporées mais elles se trouvent dans le bonus.

Or, cette suppression des scènes de la Promise est ressentie comme une mort symbolique pour l'actrice.

En somme, l'auteure accomplit le tour de force de déployer un récit dense et complexe alors même que Solange, le personnage principal, devient une présence fantomatique. Il s'agit pour Marie Darrieussecq, d' « [é]crire pour le corps, vers le corps, au sens de ce qui ne parle pas en nous »¹³, d'ailleurs la coalescence de l'absence et du corps est un schème obsessionnel de l'auteure, songeons à *Naissance des fantômes* (1998) qui peut être lu comme un pendant d'*Il faut beaucoup aimer les hommes* en ce sens que la femme lutte de tout son corps pour faire face à la disparition de celui qu'elle aime.

¹³ R. Solé, « L'Écriture physique de Marie Darrieussecq », *op. cit.*

bibliographie

- Bergson H., *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.
- Bourdieu P., *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- Darrieussecq M., *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L, 2013.
- Demarthon J., « Marie Darrieussecq, prix Médicis pour “Il faut beaucoup aimer les hommes” », [dans :] *L'Express*, www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/le-prix-medicis-a-marie-darrieussecq-pour-il-faut-beaucoup-aimer-les-hommes_1298744.html.
- Duras, M., *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 2003.
- Foucault M., « Le Sujet et le pouvoir », [dans :] *Idem, Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2010.
- Merleau-Ponty M., *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1956.
- Rousset J., *Et leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.
- Solé R., « L'Écriture physique de Marie Darrieussecq », [dans :] *Le Monde des Livres*, www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html.

abstract

La narration et le corps dans Il faut beaucoup aimer les hommes de Marie Darrieussecq

This paper aims at examining the paradox expressed by Marie Darrieussecq when she states that “even in [her] novels of absence, there is material” in *Il faut beaucoup aimer les hommes*. The narrative takes shape around Solange, an actress, whose existence is threatened as her own physique decays, consumed by her passion for Kouhouesso which makes her a fading ghostly figure. The storytelling of the organic body has to be considered under three aspects : phenomenology, deterritorialization and representation.

keywords

narration, body, Darrieussecq, identity

marie-laure pujol

Marie-Laure Pujol est doctorante en littérature générale et comparée à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle travaille sur la poétique cinématographique dans le roman contemporain comme modélisation de la réalité et recherche de la vérité. Elle a publié : « La révolution texane: de l'amnésie mexicaine au mythe hollywoodien, deux distorsions mnésiques », *Écrire l'Histoire*, presses du CNRS, octobre 2014; « Entre mythe et image, l'oubli dans Diane ou la chasserresse solitaire », *Alkemie*, n° 14, Paris, Garnier Classiques, février 2015.