

LUTTER CONTRE LE SILENCE

Jeux de voix et silenciation dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie

Darrieussecq

Lucie Garrigues

Sorbonne Université – Centre de Recherche en Littérature Comparée

lucie.garrigues@sorbonne-universite.fr

Résumé : Cet article étudie la thématization et les fonctions du silence dans le roman *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq, paru en 2013. Dans un récit qui narre l'élaboration et le tournage d'une mise en scène cinématographique du récit de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, la relation amoureuse ambivalente qu'entretiennent une actrice blanche et le réalisateur noir met au jour des problématiques qui relèvent de la possibilité de la parole et du silence contraint. Les enjeux de pouvoir liés aux questions de genre et de race sont sans cesse imbriqués, reposant avec actualité des questions déjà présentes dans le texte de Conrad qui se trouve ici réécrit et repensé, accordant notamment une voix aux personnages féminins qui en étaient largement dépourvu.

Mots-clés : invisibilisation, intertextualité, silenciation, femmes, colonialisme

Abstract: This paper focuses on the thematization and functions of silence in Marie Darrieussecq's 2013 novel *Il faut beaucoup aimer les hommes*. In a narrative about the development and filming of a cinematic production of Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*, the ambivalent love affair between a white actress and a black director brings to light issues regarding the possibility of speech and constrained silence. Power issues related to gender and race are constantly intertwined, raising questions that were already present in Conrad's novel, which is here rewritten and rethought, giving a voice to female characters who were largely devoid of the right to speak.

Keywords: invisibilisation, intertextuality, silencing, women, colonialism

Dans son roman *Il faut beaucoup aimer les hommes*, paru en 2013, Marie Darrieussecq relate une histoire d'amour entre une actrice blanche et un réalisateur noir sur le tournage d'une adaptation cinématographique du célèbre récit de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Dans ce récit, l'écrivain polono-britannique relatait le voyage, à l'extrême-fin du XIX^e siècle, au Congo d'un marin britannique engagé par une compagnie marchande belge. Une fois arrivé en Afrique, il découvrait le monde colonial et la violence de l'exploitation économique et humaine pratiquée par les Européens. Darrieussecq reprend ce motif du voyage en Afrique, cette fois-ci au début du XX^e siècle, dans un monde devenu postcolonial. Un jeu intertextuel

s'établit tout au long du récit avec l'hypotexte conradien, dont les motifs sont repris, déplacés, inversés, notamment en ce qui concerne les enjeux de pouvoir et de voix, objet qui nous intéressera particulièrement dans cette étude.

Marie Darrieussecq utilise l'intertextualité pour interroger les rapports genrés et raciaux dans notre société contemporaine postcoloniale, les mettant en regard avec ceux que décrit Conrad dans son récit, publié durant l'apogée du colonialisme européen. Le roman dresse un parallélisme qui s'étend sur tout le texte entre la Promise de Kurtz (chez Conrad) et Solange, amoureuse d'un homme qui la réduit au silence. Ce geste de silenciation trouve son aboutissement dans la scène finale qui coïncide avec l'avant-première du film fictif. L'actrice découvre alors qu'elle a été coupée au montage et que toutes ses répliques ont été supprimées. Privée de voix dans le récit enchâssé qu'est le film mais mise au premier plan par la narration, elle lutte contre le silence. Alors que le personnage féminin de Conrad était privé de voix, Darrieussecq lui en redonne symboliquement. C'est par le jeu de la réécriture que la question du silence prend tout son relief, permettant d'interroger la permanence des systèmes de domination tout en montrant que ce qui se joue entre les deux personnages est une confrontation de deux minorités symboliques différentes : Solange est une femme blanche et Kouhouesso est un homme noir.

Quand Marie Darrieussecq propose, en 2013, une variation sur *Heart of Darkness*, elle s'inscrit dans une tradition bien ancrée de réécriture du roman de Joseph Conrad. Depuis la parution du récit et tout au long du XX^e siècle, et jusqu'à nos jours, des auteurs s'attachent à transposer, actualiser, penser le texte de l'auteur polono-britannique, devenu incontournable dans l'histoire coloniale de la littérature occidentale. On pourrait ainsi citer quantité d'œuvres littéraires, de *La Voie royale* d'André Malraux à *El sueño del Celta* de Mario Vargas Llosa en passant par *Les Racines du ciel* de Romain Gary. La particularité de la réécriture de l'hypotexte conradien dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, qui intervient dans notre monde contemporain, est la place de choix que l'autrice accorde à la question du genre, particulièrement dans le cadre du couple. Alors que, dans le texte de Conrad, les personnages féminins étaient très peu nombreux et presque complètement privés de parole, Darrieussecq prend pour personnage principal une jeune femme, Solange, sur laquelle est focalisée toute la narration. La question de la parole féminine, de son empêchement comme de sa possibilité à être énoncée, entendue et prise en compte, est ainsi au cœur d'*Il faut beaucoup aimer les hommes*. Dans *Heart of Darkness* en effet, les femmes sont curieusement absentes, et renvoient à des stéréotypes dont la parole est empêchée ou décrédibilisée, comme c'est le cas de la tante de Marlow :

It's queer how out of touch with truth women are. They live in a world of their own, and there has never been anything like it, and never can be. It is too beautiful altogether, and if they were to set it up it would go to pieces before the first sunset. (Conrad, 1988 : 16)

Curieux, à quel point les relations entre les femmes et la vérité peuvent être distantes. Elles vivent dans un monde à elles, et il n'a jamais rien existé qui lui ressemble ; et jamais il ne pourra y avoir rien de tel. C'est tout simplement trop beau, et si elles devaient le mettre sur pied, il s'effondrerait avant la fin du premier jour. (Conrad, 2017 : 642)

Lorsqu'il prononce cette sentence à propos des femmes, Marlow critique la crédulité de sa tante face aux discours de propagande des chantres de l'impérialisme britannique. Il justifie le maintien des femmes dans l'ignorance par la nécessité de ne pas briser leurs illusions ; c'est pourquoi il choisit de leur taire la vérité, qu'il s'agisse de cette tante ou de la Promise de Kurtz.

À propos de la fiancée de Kurtz, Marlow prononce en effet aussi des paroles sans équivoque, qui rendent compte à la fois de sa misogynie et de sa décision délibérée de ne pas accorder de réelle place aux personnages féminins dans son récit :

Girl! What? Did I mention a girl? Oh, she is out of it—completely. They—the women, I mean—are out of it—should be out of it. We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse. (Conrad, 1988 : 49)

Une jeune fille ? Quoi ? J'ai parlé d'une jeune fille. Oh, elle est en dehors de l'affaire – complètement. Elles – je veux dire les femmes – sont en dehors de l'affaire – devraient être en dehors de l'affaire. Nous devons les aider à rester dans ce monde de beauté qui est le leur, de peur que le nôtre empire. (Conrad, 2017 : 693-694)

Pour Marlow, hommes et femmes ne vivent pas dans le même monde, et l'univers féminin doit être préservé à tout prix du réel. Ajoutons à ces deux figures féminines blanches une troisième, noire cette fois-ci, en la personne de la concubine de Kurtz au Congo, femme décrite par Marlow selon les stéréotypes typiques de la sexualisation et de l'animalisation des corps noirs dans de nombreux récits de la période coloniale. En donnant à voir et entendre ces personnages, du moins la Promise de Kurtz et la femme noire – qui restent majoritairement aphones dans le texte de Conrad – Darrieussecq leur donne une épaisseur, une voix.

C'est bien, de manière significative, sur la thématique du silence que s'ouvre le roman, dans la section intitulée « Le début » – notons que le récit est entièrement construit à la manière d'un scénario de film, distinguant les différentes séquences qui, au montage, forment l'œuvre :

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 désintégrait. Ses atomes étaient pulvérisés. Elle était suspendue et déjà elle voulait ça : la désintégration. (Darrieussecq, 2013 : 19)

Le *topos* de la rencontre amoureuse qui se joue dans ces quelques lignes, reprenant une tradition héritée de *La Princesse de Clèves* chère à Darrieussecq – Solange était déjà présente dans son précédent roman *Clèves* – rend compte du lien intrinsèque entre amour et voix dans le récit. Ces phrases, si elles révèlent la tension de l'actrice au moment de la rencontre amoureuse avec Kouhouesso, réalisateur, sont aussi nettement programmatiques du déroulement de la relation entre les deux personnages. Alors que Solange est caractérisée par ce manque de voix, ce silence étouffant qui la prive de toute possibilité de s'exprimer et de se faire entendre, Kouhouesso au contraire parle sans cesse, s'écoute parler et discourir. De fait, un écho est construit entre ce paragraphe presque inaugural, et les phrases suivantes, tirées du pénultième chapitre intitulé « Ensuite » : « S'il la touche. Elle disparaîtra. S'il lui parle, même, un mot suffirait. » (*idem* : 285) La désintégration annoncée au début du roman semble ici sur le point devenir réalité, par le pouvoir du mot. Solange est une fois encore placée en position précaire, de danger. Si la voix manque à Solange au début du récit, elle en est entièrement dépossédée à la fin, lorsqu'elle est coupée au montage du film.

L'ambivalence du silence est au cœur du texte. C'est au début un silence prometteur, qui semble annoncer une communion ; il est présenté comme un gage de communion des cœurs et des esprits se passant de mots : « Ils ne disent rien. Le silence est merveilleux. » (*idem* : 27). Mais très vite ce silence devient forcé, signe d'une répression de la part de la jeune femme qui « aurait tant de choses à lui dire. Tant de choses à lui expliquer » (*idem* : 28). Au cours du même paragraphe, la nature fluctuante du silence est pointée du doigt par la narratrice : « Le silence évolue, change de courbe » (*ibidem*). Cela permet de le penser comme une véritable agent, un personnage qui s'immisce dans la relation du couple. C'est d'ailleurs ce qui est suggéré plus loin dans le récit, au moment où Solange et Kouhouesso se trouvent au Cameroun pour le tournage :

Dans la voiture au retour, le silence était celui de leur fatigue singulière ; comme une troisième personne dans leur duo, cette fatigue embarquée à l'arrière, presque un enfant fatigué, qui pouvait à tout moment

leur sauter à la gorge et les faire basculer dans un ravin d'angoisse et de haine – oui, de haine, une haine rentrée et silencieuse, une haine fatiguée. « Parle-moi », supplia-t-elle. (*idem* : 124)

Cette supplique de Solange fait de la fatigue chargée de silence un personnage qui nuit à l'intimité. Ce silence s'installe peu à peu dans la relation des deux personnages, qui semble très déséquilibrée et asymétrique, lourde de non-dits.

La thématization du silence dans les échanges entre Solange et Kouhouesso révèle leurs contradictions ainsi que la place prise par des enjeux de pouvoir et de domination dans leur relation. Si expansif lorsqu'il s'agit de discourir sur Conrad, *Heart of Darkness* et le racisme ordinaire dans la société contemporaine, il se révèle souvent froid et silencieux dans ses interactions avec Solange qui cherche davantage, elle, le dialogue : « Elle l'entend respirer dans le silence. Il n'aime pas les bavardes, ça doit être ça. Ou les explications. » (*idem* : 29) Dès les débuts de leur liaison, ce silence est une obsession pour elle, elle le remarque et s'en inquiète en permanence, elle qui tente de parler : « Elle badinait, elle avait trop bu. Moins que Kouhouesso, mais trop. À ce moment de la conversation il était enfoncé dans son mutisme. » (*idem* : 123) « Ils se replièrent chez elle. Comme chaque fois que la réalité était contrariante (et elle l'était souvent) Kouhouesso était silencieux. Elle essayait de se taire aussi, mais elle n'y arrivait pas. » (*idem* : 139) Solange, au contraire, est en proie à des questionnements incessants qui créent dans son esprit et dans la narration un véritable vacarme :

Elle ne le voyait pas pendant dix jours, puis soudain, il était là. Entièrement là pour elle. Elle commençait à croire qu'il existait, qu'il ne sortirait pas d'un coup de sa vie. Elle subissait en silence ses intervalles de silence. Mettait tout son orgueil à lui taire ses journées vides – pas tant vides que dévastées. (*idem* : 92)

Blessée et meurtrie par le silence de l'homme qu'elle aime, Solange lui répond également par le silence, qui se charge cette fois d'une valeur différente. S'il l'ignore par désintérêt, indifférence, ou difficulté à appréhender son altérité, elle choisit de se taire par orgueil, pour cacher la puissance de son amour non réciproque. À cet égard le silence est aussi de sa part un choix, celui de la passivité et de l'attente. Au fil du roman, ce silence prend une place de plus en plus forte et met un terme à la relation amoureuse :

Ils habitaient la même ville mais il était resté dans son film, tout à son montage, dans son fleuve, là-bas, à ne donner aucune nouvelle, et quand ses textos à elle devinrent des suppliques il avait eu une dernière phrase, une de ses phrases coupeuses de jambes : « Il faut tourner la page, Solange. » (*idem* : 277)

Le silence devient ainsi violence, se substituant à une explication qui semblerait nécessaire au personnage féminin. Choissant parfois le mutisme plutôt que le dialogue, Kouhouesso peine à communiquer. C'est avec une autre femme que Solange peut parler du silence de Kouhouesso, s'épancher et mettre en mots la violence symbolique de l'expérience amoureuse qu'elle est en train de vivre :

La patronne s'appelait Siphindile et l'ennui était tel, dans la nuit noire à dix-neuf heures, devant un téléfilm français avec Mimie Mathy, l'ennui et l'angoisse, qu'elle lui raconta tout, Kouhouesso, son absence, son silence massif, à quoi Siphindile répondit que les fesses de la marmite ne craignent pas le feu. (*idem* : 198-199)

Ce proverbe, qui signifie que quand on a de l'assurance, on ne craint pas l'épreuve, intervient comme une parole de courage qui lui est transmise par une autre femme. De la même manière, c'est un autre personnage féminin qui trouve des mots de réconfort dans la scène de visionnage du film de Kouhouesso : Olga, la costumière du film qui se tient aux côtés de Solange et tente de l'épauler.

Davantage qu'une violence subie par le personnage, le silence devient même une image lugubre, fatale : c'est de cette manière que nous interprétons la référence au motif des Tours du silence, représentation du caractère mortifère du silence dans la relation du couple. Dans les débuts de leur liaison, Solange relate à Kouhouesso une anecdote qui prend vite l'allure d'une métaphore du rôle du silence :

il lui demande de répéter, elle s'égosille : les exposent en haut d'une tour, les Tours du Silence – elle hurle – les vautours viennent les dévorer, une vingtaine de vautours ça prend dix minutes pour des os bien blancs, rassemblés ensuite dans la tour, en cercles, système hypersophistiqué, gouttières et écoulements (*idem* : 32)

Si d'emblée on voit dans cette référence un signe de la volonté de Solange de montrer à Kouhouesso qu'elle est cultivée, afin de combler un sentiment d'infériorité manifeste, il apparaît que le choix de l'anecdote n'est pas anodin dans la mesure où il lie de manière intrinsèque le silence et la mort. Les Tours du silence sont des structures architecturales réalisées par les Zoroastriens pour accomplir les rites funéraires : les corps des défunts étaient exposés dans ces tours, en attendant que des oiseaux de proie viennent dévorer les dépouilles. Dès lors dans son propos, alors même que les questions de la parole et du silence sont déjà omniprésentes, Solange évoque le silence comme une forme de mort. Et c'est bien ce qui se

produit de manière métaphorique dans la suite du roman. L'ensemble de la relation s'apparente à une longue agonie pour le personnage féminin qui souffre de l'absence de communication amoureuse, et du silence auquel elle est réduite par ricochet dans le film réalisé par Kouhouesso.

Le texte est ainsi saturé du lexique de la parole et du silence, ne faisant que souligner l'écart grandissant entre les deux personnages. Le mutisme de Kouhouesso, qui va de pair avec son obsession grandissante pour *Heart of Darkness*, est associé au fil du récit à une disparition progressive du personnage dans son œuvre. Kouhouesso, qui lutte avec ce passé colonial, semble habité par le texte de Conrad, et devient peu à peu un personnage de *Heart of Darkness* aux yeux de Solange, comme lors du tournage des scènes sur le fleuve, qui rappellent la poétique impressionniste de l'hypotexte : « Un fin trait de brume voilait le milieu du fleuve, la silhouette de Kouhouesso devenait grise, translucide. Dans ce sens-là, le passage se faisait en silence, mû par le courant ou elle ne savait quoi d'étrange et lisse. » (*idem* : 242-243) Le lexique de la brume, caractéristique de l'écriture de Conrad, permet ici à Darrieussecq de rendre compte de la fusion progressive entre l'univers du tournage et le monde de la diégèse de *Heart of Darkness*.

Ils ne parlent plus le même langage au fur et à mesure que Kouhouesso, happé par le roman de Conrad et par l'ampleur de la tâche que représente l'adaptation cinématographique, s'identifie de plus en plus au Kurtz de *Heart of Darkness* et cesse de se soucier de la réalité et de Solange : « Les mots du cinéma, il n'usait plus que de ceux-là, ça devenait les mots de la vie. Elle se demandait s'il ne prenait pas des amphétamines ou quelque chose. Les mots de l'amour, elle, elle les parlait tout bas. » (*idem* : 261) L'écart entre les langages parlés par les personnages rend, de fait, la communication entre eux impossible. Le silence qui précède chaque prise cinématographique est à cet égard symbolique : la phrase consacrée « silence moteur » (*ibidem*) devient elle aussi une manière de dire que le monde du cinéma se substitue à la réalité, privant Solange d'interactions avec le metteur en scène.

Plusieurs raisons au triomphe du silence sont avancées dans la narration, dont une qui porte une charge politique considérable : la question du poids du passé colonial qui s'invite dans la relation intime entre une femme blanche et un homme noir. L'héritage de la colonisation pèse en effet dans les échanges des deux amants : ce sont autant de silences et de hantises qui les empêchent de communiquer. Comme le souligne Kouhouesso au cours du récit, « [q]u'ils le veuillent ou non, fais quoi fais quoi, ils héritaient de siècles de mains coupées, de coups de fouet et de déportation » (*idem* : 161). Par la mention des mains coupées, Marie Darrieussecq fait allusion aux pratiques mises en place dans l'État indépendant du Congo sous la domination du roi de Belgique Léopold II. Durant la période d'existence de cet État qui constitue une

exception juridique – le roi Léopold le possède à titre personnel et non en tant que souverain de Belgique – une pratique se met en place parmi les agents des compagnies coloniales pour justifier de l’utilisation des balles de fusils pour se défendre et non pour la chasse : « Parfois [...] les soldats tirent une cartouche sur un animal à la chasse ; ils coupent ensuite la main d’un homme vivant ». (Hochschild, 1998 : 278) Dans son roman, Darrieussecq redonne vie à ces exactions de la période coloniale longtemps passées sous silence, bien que les États fassent preuve depuis quelques années d’une volonté manifeste de redécouvrir ce passé. Ainsi le roi de Belgique a-t-il présenté des regrets officiels pour la colonisation du Congo en 2020, dans le cadre d’un travail de mémoire. Sur les questions du racisme colonial et de ses traces persistantes dans le monde contemporain, Marie Darrieussecq refuse le silence et son propos se charge d’une valeur politique affirmée, comme elle le déclare dans un entretien :

Le racisme aujourd'hui se présente comme une sorte de bon sens objectif, brimé et censuré, qui prétend s'opposer au racisme de grand-papa, celui qui biologisait la différence. On ne parle plus d'infériorité des races, mais d'infériorité des civilisations ou d'infériorité des pratiques. L'explosion éjaculatoire du vieux racisme « Banania » nous saisit, nous surprend : c'est un rappel qu'il est toujours aux racines de cette idéologie. (Darrieussecq, 2013)

Il faut beaucoup aimer les hommes rend compte de cette persistance de biais racistes dans les interactions entre les individus. Darrieussecq prend le microcosme hollywoodien comme objet d’étude du prolongement de comportements ethnocentrés sous une forme qui, si elle n’est pas aussi ouvertement choquante qu’à l’époque coloniale, n’en est pas moins héritée de discours sur l’inégalité des races.

En tant que metteur en scène noir dans un Hollywood désespérément blanc, Kouhouesso souhaite lever le silence sur le fait colonial et modifier considérablement le point de vue porté sur le texte. « Il parlait de “Cœur des ténèbres”. Il racontait le roman de Conrad. [...] Était-ce un roman raciste ? Non. Mais il était temps qu'un Africain s'empare de Hollywood. Il était temps de reprendre à l'Amérique l'histoire des peuples. » (Darrieussecq, 2013 : 68) Dans ce discours, Kouhouesso veut ouvertement se distinguer de deux de ses prédécesseurs, cinéastes fameux qui se sont attachés à transposer *Heart of Darkness* au cinéma : Werner Herzog dans *Aguirre, der Zorn Gottes* et Francis Ford Coppola dans *Apocalypse Now*. Or ces deux cinéastes sont blancs, occidentaux, et ont adapté le texte dans une perspective ethnocentrée que Kouhouesso récuse, lui qui souhaite rompre avec ces représentations impérialistes. Il manifeste une volonté de donner une voix aux Noirs, qui ont été écartés de l’autorité du discours. De fait, dans *Heart of Darkness*, les personnages noirs n’ont ni identité précise ni droit à la parole. Or dans le récit de

Darrieussecq, c'est un réalisateur noir en la personne de Kouhouesso qui s'occupe de l'adaptation cinématographique. Le rôle de Jessie, acteur noir, devient donc plus important qu'il ne l'était chez Conrad. Par le biais du personnage de Kouhouesso, le roman de Darrieussecq rétablit d'ailleurs un certain nombre de faits sur l'histoire coloniale, notamment en ce qui concerne la violence dont font preuve les agents de l'administration.

Darrieussecq, en écrivant une variation sur l'intrigue de *Heart of Darkness*, réécrit elle-même le texte de Conrad, se dotant ainsi d'une auctorialité, d'une voix d'autrice d'une époque différente, dans un monde postcolonial qui porte un regard rétrospectif critique sur la littérature de l'époque coloniale. L'autrice met en abyme dans son œuvre ce processus de la réécriture par le biais du personnage de Solange qui souhaite réécrire le texte de Conrad pour donner plus d'ampleur au personnage de la Promise. C'est bien le constat du rôle pour le moins mineur de la Promise qui conduit Solange à porter un regard critique en termes de genre sur le texte de Conrad : « C'était frappant, à quel point ce roman laissait peu de place et aux femmes et aux Africains (quel rôle allait donc jouer Jessie ?) » (*idem* : 103). Il apparaît qu'elle a une compréhension hasardeuse et pour le moins incomplète de *Heart of Darkness*, d'où le récit alternatif qu'elle imagine et donne une place plus importante au personnage féminin :

Tout changeait si on décidait que la Promise accompagnait Kurtz au Congo. Elle y devenait un certain genre de femme d'expatrié : superbe et rebelle, proche des Noirs, à la fois timide et charnelle, en proie à l'ennui et à l'émerveillement. Là-bas, ils se mariaient, dans une petite chapelle évangélique. Et quand Le Cœur des ténèbres, c'était elle : éclairant de sa bonté, de son grand cœur, l'envoûtement infernal de la colonisation. (*idem* :103)

Cette interprétation du récit se révèle orientée par le souhait de l'actrice d'étoffer son rôle dans l'adaptation cinématographique. C'est une lecture somme toute égocentrée et qui ne rend pas justice à Conrad et à la dénonciation du colonialisme qui est à l'œuvre dans son roman. L'interprétation de Solange joue en effet sur le sens du mot « cœur ». Cette réélaboration est ambivalente : si elle contribue bien à remettre le personnage féminin sur le devant de la scène, contrant ainsi la suprématie masculine du texte de Conrad, elle conduit aussi à repenser entièrement la signification de *Heart of Darkness*, qui était avant tout une critique du colonialisme. Alors que le cœur des ténèbres renvoyait chez Conrad à l'horreur coloniale incarnée par Kurtz et ses exactions, Solange y voit une image romantique. Le regard de Darrieussecq sur son personnage est ici empreint d'une grande ironie : elle se moque de l'ignorance de Solange et de sa lecture naïve du roman. Autre signe de sa candeur, Solange

s'immerge d'ailleurs entièrement dans le jeu de l'identification entre actrice et personnage. Elle s'identifie à la Promise et voit en Kouhouesso un nouveau Kurtz : « Elle croyait entendre la voix de Kouhouesso glissant de partout sur le fleuve. » (*idem* : 213) L'adhésion totale de Solange à la fiction la conduit à céder d'une certaine manière à la domination du réalisateur qui la fascine.

En plaçant au centre de son récit un personnage féminin qui souhaite jouer la Promise dans l'adaptation cinématographique de *Heart of Darkness*, Darriussecq aborde bien la question de l'effacement des femmes dans l'hypotexte avec une perspective critique. Dans une scène finale du roman, qui donne à voir l'avant-première du film de Kouhouesso à Los Angeles, la disparition des séquences de l'adaptation où le personnage féminin était présent matérialise son invisibilisation au sens propre puisqu'elle disparaît littéralement de l'écran :

Quelque chose clochait, mais quoi ? Une question de rythme ? d'intensité perdue ? Elle aurait dû être là. Maintenant. Apparaître. Robe blanche et mains tendues. « L'un et l'autre au même endroit du temps... » Elle n'apparaissait pas. La forme blanche qu'elle aurait dû être. « Ce loquace fantôme. » Le fantôme, personne. Sa voix, perdue. (*idem* : 282-283)

La perte de la voix du personnage, le silence auquel elle est contrainte coïncide avec son effacement de l'écran, de l'œuvre qui a été construite, en opposition complète avec le « loquace fantôme » qu'était la Promise de Kurtz et que Solange devait incarner dans l'adaptation cinématographique. La Promise se caractérise dans les dernières pages du roman de Conrad par sa logorrhée et son emphase, le caractère théâtral de son discours et son apparence fantomatique, spectrale.

La narration se poursuit, toujours dans une saisie des pensées et des questions qui assaillent l'esprit de Solange : « 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. » (Pujol, 2015 : 111) De fait, Solange constate qu'elle n'est plus nulle part dans le film :

Pourquoi n'allait-on pas en « Europe » ? Où étaient les scènes tournées à Kribi ? Où était-elle ? Où demeurait-elle, dans quels pixels s'était-elle arrêtée ? Pourquoi la musique allait-elle vers sa fin et le film vers sa chute et pourquoi les mots *The End* s'inscrivaient-ils, comme autrefois, comme dans les vieux films, pourquoi écrire déjà que c'était fini ?

Applaudissements, applaudissements fracassants sur son absence. Elle n'était pas là. Elle n'était pas dans le film. Lumière assassine. Ses trois scènes manquaient. Même Olga s'agitait. Elle s'était peut-être

entrevue... le halo cendré... le teint vampirique... Kurtz disait « horreur... horreur... » et on percevait peut-être une lueur blanche, une impression rétinienne... Non. Il avait coupé toutes ses apparitions. (Darrieussecq, 2013 : 283-284)

Au silence sur l'écran et à l'absence répond la cacophonie de son intériorité qui cherche à comprendre. Cette scène qui se joue lors de l'avant-première du film de Kouhouesso est symptomatique du rôle de la Promise dans le texte de Conrad : elle n'a pas de réelle utilité si ce n'est en tant que symbole du monde colonial, et peut donc être supprimée à loisir car l'enjeu principal ne réside pas là.

Plusieurs lectures peuvent être faites de cette effacement à la fois de Solange et de la Promise qu'elle incarne à l'écran. Premièrement, une lecture diégétique conduit à la compréhension d'un accent mis sur la négation de l'importance des femmes dans le texte de Conrad : Kouhouesso adaptant *Heart of Darkness* se rend compte que le personnage de la Promise de Kurtz ne sert pour ainsi dire à rien, et décide donc de l'effacer. Dans une lecture davantage contextuelle, on peut y voir un signe de l'invisibilisation des femmes à la fois dans l'œuvre cinématographique et dans l'œuvre romanesque. Solange a participé au tournage, a vécu le périple au Cameroun avec le reste de l'équipe du film, et se rend compte seulement au visionnage du film qu'elle en a été supprimée. Enfin, pour ce qui concerne ce que cet effacement révèle du lien entre Solange et Kouhouesso, on note évidemment la violence de la relation amoureuse qui conduit à un anéantissement de l'autre, certes au sens figuré et par le détour par la fiction.

Émerge ainsi dans cet effacement final une forme de gémellité entre Solange et la Promise à une centaine d'années d'écart, dans un monde devenu postcolonial mais dans lequel perdurent des rapports de domination, qu'ils soient raciaux ou genrés. Cette suppression ultime du personnage que joue Solange, réduite donc symboliquement au silence, rejoue sur un mode décalé un silence pesant de Marlow qui se dérobe face aux interrogations de la Promise dans la dernière scène du récit enchâssé de *Heart of Darkness* : alors celle-ci lui demande quels ont été les derniers mots de Kurtz, Marlow choisit de taire la réalité – le défunt a crié « L'horreur ! L'horreur ! », dénonciation de la violence coloniale – et de lui substituer une version plus acceptable, à savoir le souvenir amoureux : il fait ainsi croire à la jeune femme que les *ultima verba* de Kurtz étaient son nom. Alors que Marlow choisissait le silence pour préserver à la fois la Promise et l'illusion du monde colonial, Solange est privée de sa parole à son insu. Le triomphe du silence et de l'effacement rejoue dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* la victoire des ténèbres dans le récit de Conrad. La question de la violence symbolique de cet acte est

présente dans les dernières pages du texte, à travers la réaction de Solange. Le lexique de la mort envahit les paragraphes au fur et à mesure que Solange comprend qu'elle a été coupée, effacée : « S'il s'approche encore, elle va mourir » (*idem* : 285). Cette déflagration vécue par le personnage correspond à la prise de conscience, davantage que de la mort de la liaison amoureuse, du fait que cette dernière n'a jamais vraiment existé.

Montrer les biais ethnocentrés et les préjugés qui pèsent sur le lien amoureux entre Solange et Kouhouesso et qui la condamnent, c'est aussi rendre compte de la difficulté de la rencontre de deux cultures, d'autant plus lorsqu'il s'agit de deux minorités symboliques qui entrent en concurrence. Pour Alain Mabanckou, « Darrieussecq revisite la confrontation des civilisations, de deux mondes, l'un prétendument civilisé, l'autre plongé au cœur des ténèbres, avec en arrière-plan les mœurs hollywoodiennes » (Mabanckou, 2013). La question de la couleur est bien omniprésente dans le récit. À propos de son roman, Marie Darrieussecq déclare en effet dans un entretien : « *Il faut beaucoup aimer les hommes* est l'histoire d'une femme qui apprend qu'elle est blanche. C'est ce qui m'est arrivé en Afrique, et c'est important de faire ce constat. Le monde n'est pas blanc. » (Darrieussecq, 2014) Revisitant *Heart of Darkness* et son célèbre voyage en Afrique, elle en profite pour scruter les relations amoureuses et les rapports de domination ambivalents qui se nouent entre les individus. Ainsi Kouhouesso, en proie à la fièvre de la création artistique, change progressivement de comportement, devenant autoritaire et exerçant une domination sur le reste de l'équipe de tournage, particulièrement sur les femmes et les employés locaux :

Kouhouesso, avant le clap, faisait entendre à chacun la musique du roman, plusieurs pages de *Cœur des ténèbres*. Les passages sur les femmes, est-ce que ça parlait d'elle ? « Extraordinaire, la façon dont les femmes vivent en dehors de la réalité... Un monde trop parfait d'un bout à l'autre et tel que si elles avaient à le réaliser, il s'écroulerait avant le premier coucher de soleil ! » C'était un homme littéral, Kouhouesso, et qui s'y connaissait en sujétion, qui s'y connaissait comme elle sur les faits de domination, mais personne ne protestait, pas plus Favour qu'Olga. Une question de narration, d'époque, de point de vue... (Darrieussecq, 2013 : 259)

Dans ces quelques lignes, Darrieussecq crée un parallélisme entre la domination raciale et la domination genrée. Si noir qu'il est, Kouhouesso reste un homme, et ses rapports avec les femmes sont empreints, du point de vue de Solange, de la même misogynie que le récit de Marlow dans le texte de Conrad. L'idée qui était au fondement du projet d'adaptation cinématographique proposée par Kouhouesso était bien de combler les silences du texte de

Conrad, de restaurer une parole auparavant niée, empêchée, et rétablir la perspective pour la décentrer un peu le regard occidental. Pourtant, il continue à priver d'autres de parole, les femmes sont réduites au silence et ainsi « personne ne protestait, pas plus Favour qu'Olga ». C'est cette ambivalence du personnage de Kouhouesso dans son rapport aux questions de domination et de hiérarchie qui ajoute une difficulté supplémentaire à sa relation avec Solange :

Darriussecq montre comment le couple Solange / Kouhouesso se trouve emprisonné dans un entrelacement de clichés racistes sous-jacents, provenant d'un passé colonial difficile à ignorer, mais aussi provenant d'une impossibilité pour Kouhouesso à voir Solange en dehors des clichés sur les blanches. Ce qui semble le plus étonnant, toutefois, c'est que malgré sa dénonciation de l'héritage colonialiste, Kouhouesso va reproduire au Cameroun, lors du tournage, une relation de dominants à dominés avec son équipe, surtout avec le personnel local qu'il emploie. (Trout, 2016 : 190)

En effet, Kouhouesso au Cameroun se comporte, toute proportion gardée, comme un dominant colonial face à des individus ayant un statut social inférieur. Il traite ainsi les locaux qui participent au tournage en subalternes, loin de ses discours inauguraux sur la nécessité de renverser les rapports de pouvoir traditionnels. Il agit en conquérant, reproduisant dans une certaine mesure les représentations culturelles qui associent la colonisation à une prédation masculine. L'ouvrage de Anne McClintock *Imperial Leather – Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* expose les rouages de cet imaginaire sexuel de la conquête colonial comme domination et viol d'un corps féminin :

Women are the earth that is to be discovered, entered, named, inseminated and, above all, owned. Symbolically reduced, in male eyes, to the space on which male contests are waged, women experience particular difficulties laying claim to alternative genealogies and alternative narratives of origin and naming. (Mc Clintock, 1995 : 31)

Les femmes sont la terre à découvrir, pénétrer, nommer, inséminer et, plus que tout, posséder. Symboliquement réduites, aux yeux masculins, à l'espace sur lequel s'engagent les querelles masculines, les femmes font l'expérience de difficultés singulières à réclamer des généalogies alternatives ainsi que récits d'origine et de dénomination alternatifs. (nous traduisons)

Le lien entre exploitation genrée et exploitation coloniale apparaît ici, et ces deux questions sont profondément liées dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Comme le souligne Colette Trout, « [l]e couple de Kouhouesso et de Solange repose sur une relation de dominé à dominant, dans lequel c'est la femme blanche qui, ironiquement, est la dominée » (Trout, 2016 :

192). L'inversion du récit de Conrad est ici flagrante : « Ainsi, dans ce roman, Darrieussecq analyse dans tous ses détails les clichés racistes mais examine également le déséquilibre du pouvoir dans une relation où la femme s'est donnée totalement à l'amour » (*idem* : 193). Ainsi, si le rapport de domination penche du côté de Solange en ce qui concerne la question de la race, elle subit le pouvoir de Kouhouesso en tant que femme. C'est dans cette confrontation des minorités que la question de l'incapacité à communiquer prend tout son sens : Solange se débat avec sa culpabilité intériorisée de femme blanche découvrant la réalité de l'histoire coloniale, et Kouhouesso change peu à peu sous le poids de ce passé qu'il veut mettre en scène.

C'est par la réécriture de *Heart of Darkness* que Darrieussecq interroge la permanence de rapports de domination raciaux et genrés dans notre société postcoloniale. Le silence de Solange, rendu impératif par l'indifférence de Kouhouesso, est porteur d'une interrogation cruciale sur la violence inhérente aux rapports amoureux entre les hommes et les femmes, d'autant plus lorsque la question de la couleur de peau intervient dans la relation. L'écriture apparaît ainsi dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* comme un moyen de rompre ce silence dévastateur. On peut voir dans le personnage de Solange une manière de redonner une place de choix à la Promise si effacée du récit de Conrad. Laissant la part belle à la focalisation de son personnage féminin, Darrieussecq lui donne littérairement une voix pour narrer son histoire et contrer la silenciation dont elle fait l'objet. L'intertextualité permet de faire entendre une voix possible du personnage féminin de Conrad. La fin de l'œuvre est néanmoins porteuse d'une ambivalence considérable puisque cette voix permise par la narration est réduite au silence dans l'œuvre cinématographique fictionnelle : interrogeant les mécanismes de pouvoir dans l'autorité de l'œuvre, l'auteur souligne l'importance de l'espace de parole que constitue le roman.

Bibliographie

- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness* (1988). éd. Robert Kimbrough. New-York : Norton Critical Edition [*Blackwood Magazine*, n° 1000, 1001 et 1002, de février à avril 1899]. Traduit par Jean Deurbergue. *Au cœur des ténèbres et autres écrits* (2017). éd. Marc Porée. Paris : Gallimard.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2013). *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris : Gallimard.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2014). Entretien avec Valérie Marin la Meslée. "Le Point" <URL : https://www.lepoint.fr/culture/marie-darrieussecq-le-prix-medicis-2013-raconte-son-afrique-multiple-19-08-2014-1857843_3.php> [consulté le 12/VIII/2024].

- DARRIEUSSECQ, Marie (2013). Tribune. “Le Monde” <URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/15/pour-christiane-taubira_3514753_3232.html> [consulté le 12/VIII/2024].
- HOCHSCHILD, Adam (1998). *King Leopold's Ghost - A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, Boston, Mariner Books. Traduit par Marie-Claude Elsen et Frank Straschitz. *Les Fantômes du roi Léopold : la terreur coloniale dans l'État du Congo, 1884-1908* (2007). Paris : Tallandier.
- MABANCKOU, Alain (2013). « Un retour au pays natal ». “Jeune Afrique”<URL : <https://www.jeuneafrique.com/136247/culture/un-retour-au-pays-natal/>> [consulté le 27/VII/2014].
- MCCLINTOCK, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York / Londres: Routledge.
- PUJOL, Marie-Laure (2015). « La narration et le corps dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq », *Cahiers ERTA*, n° 8, pp. 101-113.
- TROUT, Colette (2016). *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*. Leiden : Rodopi.