

Cahiers Marguerite DURAS

Duras féministe ?

n° 5 • 2025

Comment citer cet article ?

Chloé CHOUEN-OLLIER, « "Vous croyez être le roi" : Duras ou le masculin démystifié », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 45-60, [en ligne].

URL : <https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1042>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2025.

ISSN électronique : 2804-7338.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■ ■ ■ ■
 Publications
académiques

« Vous croyez être le roi »

Duras ou le masculin démythifié

45

« Enfer libre » : c'est à travers cet oxymore que Marguerite Duras publie, le 19 décembre 1963 dans *France-Observateur*, l'entretien qu'elle réalise avec Marie Thérèse, prostituée¹. Loin de la vision métaphorique, fantasmatique et mythifiée de la prostitution que l'on voit poindre dans les textes de l'auteur depuis *Les Impudents* (1943), Duras expose ici la voix d'une marginale qui, dès le début de l'interview, souligne la réification par laquelle elle est passée avant de « devenir » (je souligne) une « putain » : « — Au début, quand on aime un bonhomme, même quand c'est lui qui vous oblige à faire le métier, c'est très dur. Surtout les premiers temps. Le métier par lui-même, il faut des années pour s'y habituer » (EL, p. 111). Il est intéressant ici de constater tout à la fois l'emploi du verbe « devenir »

1 L'entretien « Enfer libre » par Marguerite Duras est publié à la suite de l'ouvrage de Marie Thérèse, *Histoire d'une prostituée*, Paris, Gonthier, « Femme », 1964, p. 111-121 (nous renverrons désormais au texte par l'abréviation EL, référencé dans le corps du texte).

dans la question posée par Duras « — Comment devient-on une putain ? » (EL, p. 111) et le rôle joué par l'homme dans ce passage. « Devenir », on le sait, est un verbe d'état qui signifie, « être engagé dans un processus évolutif devant aboutir à un changement d'état »². L'homme, désigné ici sous l'appellation « julot », le proxénète, serait à l'origine de ce changement, ce qui n'a rien d'étonnant dans une société patriarcale où la femme est objet de désir et de marchandisation. Elle subit, au point de s'habituer à cette situation. « Servitude volontaire », pour reprendre l'expression utilisée par La Boétie au xvi^e siècle dans un autre contexte. Marie Thérèse dira ainsi un peu plus tard dans l'entretien que cette situation, une fois admise, est recherchée : « Le Julot, il n'admet aucune discussion. Si vous posez une question de trop, une claque en guise de réponse. Le Julot, il agit, il ne donne jamais de raison. Surtout le Julot-voyou. Celui-là n'est pas aimable. [...] Et pourtant, on n'aime que les Julots » (EL, p. 117). La dépendance, soulignée par la négation restrictive, aboutit au mot « liberté », repris sous forme adjectivale dans le titre (« Enfer libre ») ; malgré cet enchaînement, Marie Thérèse explique trouver dans ce schéma une liberté comme on peut le lire à la toute fin de l'entretien : « Pour la "femme seule", c'est la liberté complète, elle n'a aucun compte à rendre, pas de patron, aucune servitude, pas de merci à dire à personne, si elle veut de l'argent, elle va au tapin » (EL, p. 120-121). Le renversement est total, et si l'axiologie demeure inchangée, on voit ce paradoxe émerger : la prostitution, initiée et introduite par l'homme, pour l'homme, permettrait une émancipation. La voix féminine, voix d'une femme portée par une femme, parvient à soustraire de sa réflexion le champ d'action de l'homme pour ériger une sorte de philosophie de la liberté : celle de la femme.

2 *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <https://www.portail-lexical.fr/definition/devenir>, consulté le 20 déc. 2025.

Ce geste de soustraction qui se dessine à mesure de l'entretien de 1963 paraît être au fondement même de la réflexion durassienne quant à la question de la différence sexuelle : non pas annulation de l'homme mais déport, déplacement du masculin vers le féminin comme l'a montré la critique durassienne où le masculin laisse place à un féminin éclatant, revendiqué. C'est dans ce déport, ce décalage constant du masculin que se joue le féminin chez Duras, *a fortiori* dans les textes des années 1980 où la question du féminisme est oblitérée au profit d'un questionnement plus large sur le genre. Le féminisme, pour Duras dans ces années-là, n'est pas son sujet. L'écrivaine, dans de nombreux entretiens, notamment à Montréal en 1981, rappelle combien ce mot, associé pour elle au militantisme, renvoie à l'infirmité³. Elle dira ainsi en 1987 lors d'un entretien donné à Pierre Assouline sur France Inter : « Une féministe c'est à fuir. Ce n'est pas le bon moyen si l'on veut changer les choses. [...] Je ne suis pas féministe du tout »⁴. Nous nous inscrivons donc davantage dans le sillage de ce que formule Christiane Blot-Labarrère lorsqu'elle écrit : « Certes, il s'agit, pour elle, de défendre la cause des femmes, mais, à coup sûr, sa lutte n'épouse pas celle du féminisme partisan. [...] L'œuvre révèle bien plus l'intérêt pour la féminité »⁵. S'il y a bien eu *Les Parleuses* en 1974 avec Xavière Gauthier ou encore *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) avec Michelle Porte qui témoignent d'une réflexion politique œuvrant à une libération de la parole des femmes, si Duras a participé au *Manifeste des 343* en 1971, on note toutefois une difficulté chez elle à s'associer à un groupe, à être identifiée à un pluriel qui tend à annihiler l'identité.

3 Voir « Rencontre du 10 avril 1981 », *Marguerite Duras à Montréal*, dir. par Suzanne Lamy & André Roy, Montréal – Paris, Spirale – Solin, 1984, p. 33-35.

4 « Interlire », entretien avec Pierre Assouline et al., France Inter, 5 juil. 1987.

5 Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 125.

Les textes ne cessent de dire une quête ontologique que le collectif peine à porter, et plus les années passent, plus le regard de Duras quant à la question du féminisme se fait oblique, critique, excluant toute appartenance à un groupe dans lequel elle ne se reconnaît pas. « *Femme* dans les livres de Duras ne désigne pas quelque essentialisme (la-femme). *Femmes*, c'est pluriel et c'est *du* féminin, un ensemble de qualités contraires et une grammaire au genre féminin » rappelle ainsi Mireille Calle-Gruber à l'article « Féminin » dans le *Dictionnaire Marguerite Duras*⁶.

L'inscription du corps, l'érotique des corps, prégnante à partir de *L'Homme assis dans le couloir* en 1980, pose d'avantage la question de la différence sexuelle, celle d'un écart entre les êtres, d'une voix qui dit l'autre du désir. Les corps se mêlent, tentant d'approcher ce qui se dérobe, innervés de désir pour les uns (*L'Homme assis dans le couloir*, *L'Amant*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*) empêchés pour les autres (*La Maladie de la mort*, *La Pute de la côte normande*), mais dans ces différents *scenarii*, ce qui se joue, toujours, c'est la quête du féminin, l'attente d'un féminin qui se déploie dans la mort à venir, d'un féminin qui s'exacerbe au contact d'un masculin *a priori* surpuissant. Comme si la femme ne pouvait se révéler qu'à travers la perte, dans l'effacement brutal d'elle-même, là où le corps de l'autre brise la loi et fait vaciller le sujet. Parler de masculin et de féminin, d'un trop plein du masculin pour qu'advienne le féminin, c'est percevoir le couple dans une danse permanente, celle d'un mouvement sans fin, tout à la fois mortifère et fécond. Duras, par le biais parfois de la voix narrative, procède à une distanciation du masculin, distanciation qui passe par la mise en place d'un schéma où l'homme violente la femme afin que cette dernière puisse

6 Mireille Calle-Gruber, « Féminin », in *Dictionnaire Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère, Paris, Champion, 2020, p. 245.

– et le paradoxe s'accuse – revendiquer une « gloire du subissement »⁷ pour reprendre l'expression de l'auteure. Le substantif « subissement » contenu dans cette expression oxymorique, substantif peu usité avant Duras, attesté dans quelques dictionnaires du XIX^e siècle⁸, peut ici se lire comme nécessité d'adopter sur le plan langagier un renversement qui dirait la fin de l'orthodoxie, la fin d'un schéma binaire homme/femme où la femme serait toujours du côté d'une victimisation liée à la nature même de son sexe, « faible » pour beaucoup. Dire ce mot, « subissement », considéré comme un emploi rare, c'est pour Duras dire la mort subite de la morale judéo-chrétienne, celle de la culpabilité, de la pudeur, du regard que l'on baisse. C'est pour Duras opérer une trouée du réel. « "La langue est le fouet de l'air" » rappelle Valère Novarina citant Alcuin ; « elle est aussi le fouet du monde qu'elle désigne » poursuit Novarina⁹. « Gloire du subissement » est la trace d'une brisure : celle d'un féminin qui, s'il veut exister, doit réinventer une autre langue pour inventer une autre réalité. Subissement ici n'est plus subir : le substantif s'éloigne de son étymologie et transmue la passivité en force¹⁰. Cette vision, l'auteure la théorise dans l'entretien qu'elle donne à Jean-Pierre Ceton en 1980 :

- 7 Les Nuits magnétiques, France Culture, 27-31 octobre 1980, transcription : Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras* : « On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture », éd. par Jean Cléder, Paris, François Bourin, 2012, p. 81.
- 8 Dans le Complément du Dictionnaire de l'Académie française en 1842, dans Le Dictionnaire des mots nouveau de Jean-Baptiste Richard en 1845, dans Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse, dans Le Dictionnaire universel de la langue française de Louis-Nicolas Bescherelle en 1856. Le mot apparaît également dans Le Gai savoir de Nietzsche.
- 9 Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 17.
- 10 La construction du substantif est d'ailleurs intéressante : le mot est formé à partir du radical sub (qui a aussi donné « soumission »), du suffixe -ment, et de l'infixe -iss-. L'infixe -iss- met en scène le déroulement d'un procès en action.

Il est vrai qu'il y a une gloire du subissement chez la femme que beaucoup de femmes nient.

C'est le règne du subissement, c'est la femme qui est royale là-dedans [...].

Je regrette pour beaucoup de femmes qu'elles ignorent tout de ça, il y en a pas mal, je crois... [...]

Il y en a beaucoup qui ignorent ça, cette espèce de bonheur incomparable d'être bafouée, d'être les sorcières des places publiques, hein, c'est pareil.

Je crois que là il y a une amplitude [...] de la féminité, qui est encore atteinte de nos jours, par le truchement de cette violence-là, subie, de l'homme, par la femme et qui est perdue.

Et je pense que s'il n'y a pas ça, il y a une sexualité infirme chez les femmes, incomplète¹¹...

Ces propos aujourd'hui paraissent être peu compatibles avec ce que ce l'on entend par « féminisme » et pourraient difficilement être publiables. Duras convoque une fois de plus l'image de la sorcière, image de la femme forte, et met en exergue la féminité, « l'amplitude de la féminité » à travers un renversement de la *doxa*. Car cette féminité pour elle passe nécessairement par l'acceptation et la revendication d'une violence sexuelle, d'une sauvagerie, notamment celle du viol.

Dans *La Vie matérielle* :

pour la plupart [des hommes], ce couple de *L'Amant*, [...] les remplit d'un désir inattendu qui arrive du fond des siècles, du fond des hommes, celui de l'inceste, du viol. Pour moi cette petite fille qui marche dans la ville comme pour aller au lycée, dans l'immense avenue sillonnée de trams, les marchés, les trottoirs noirs de monde pour aller vers cet homme, vers cette obligation servile envers son amant, elle a une liberté que moi j'ai perdue¹².

Dans *La Maladie de la mort* :

Elle demande : Quelles seraient les autres conditions ?

Vous dites qu'elle devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres, se plier complètement à vous, à votre vouloir, vous être soumise

¹¹ Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, op. cit., p. 81.

¹² Marguerite Duras, *La Vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 48.

entièrement comme les paysannes dans les granges après les moissons lorsque éreintées elles laissaient venir à elles les hommes [...] ¹³.

Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles (MM, p. 21).

Duras féministe ? Ces extraits répondent à cette question par la négative : d'une part Duras ne cherche pas à travers ses textes une égalité homme/femme (égalité qui ferait abstraction de la question de l'altérité ¹⁴), d'autre part, elle semble faire ressortir une supériorité du féminin sur le masculin. Mais ce féminin, pour être éclatant, doit passer par l'expérience de la violence. Le sujet féminin chez Duras se constitue en effet dans la violence, par la violence. Le viol plusieurs fois évoqué et voulu s'inscrit dans une dimension fantasmatique qui explique d'ailleurs une certaine confusion sémantique entre les termes choisis : « viol, inceste, désir », sont posés finalement comme une équivalence car ce qui importe avant tout, c'est la porosité, la circularité du désir. L'écriture fait résonner des pulsions primitives, archaïques, et les termes pour le dire sont tout autant mêlés que les corps qui se conjuguent au multiple. Si les personnages féminins pourraient aujourd'hui, dans une perspective sociologique, apparaître comme des victimes, ils ne le sont pas pour Duras, pour qui l'écriture n'a rien à voir avec la morale. Écrire, c'est être au-delà de la morale. Plus encore : il s'agit de la transgresser, de la subvertir.

13 Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 10 (nous renverrons désormais à ce texte par l'abréviation MM dans le corps du texte).

14 Eberhard Gruber le rappelle : « Réclamer une part "équivalente" à celle de l'autre sexe force à se rendre "comparable", à effacer son altérité au profit de sa comparabilité » (« Quant au neutre », *Du féminin*, éd. par Mireille Calle, Grenoble – Québec, Presses universitaires de Grenoble – Le Griffon d'argile, « Trait d'union », 1992, p. 37).

Le féminisme, récusé dans des prises de parole théoriques, est donc plus encore mis à distance dès lors que l'écrivaine assume la transgression en faisant parler une voix qui appelle, dans une perspective toute bataillienne, au meurtre. La question de la différence sexuelle se lit donc d'abord à travers le couple mythique Eros/Thanatos, déjà convoqué dans plusieurs textes, notamment dans *Moderato cantabile* en 1958, mais Duras, dans les années 1980, va plus loin (dans le dévoilement des corps, des fluides, dans l'écriture ciselée qui fait jaillir l'impudeur et dit l'impensable du féminin).

Si certains textes ont pu choquer et ont suscité la polémique, notamment *L'Homme assis dans le couloir* à sa publication en 1980, c'est d'abord du fait d'une revendication d'une toute-puissance féminine qui passe par un appel à la destruction. Ceci est mon corps, et mon corps t'appartient jusqu'au meurtre. Ceci est mon corps et mon corps en offrande. Mais l'offrande ici n'est plus sacrifice aux dieux : elle est sacrifice à l'homme. Du moins, à première vue. C'est là le tournant véritable que Duras opère avec le féminisme. Marcelle Marini condamne le texte, percevant dans « La mort d'une érotique » (1983) la position de la femme comme humiliante : « Pour une femme, lire sous la plume d'une autre femme les séquences comme la philosophie de l'érotisme noir, redouble la souffrance, à cause de la voix qui les porte. Peut redoubler le désespoir, le refus, la haine. Ce sont des femmes qui ont réagi avec violence contre *L'Homme assis dans le couloir*. J'ai vécu, moi aussi, comme insupportables, ces paroles »¹⁵. Dans ce sillage, Yvonne Guers-Villate parle, deux ans plus tard, d'une publication « aussi surprenante qu'inattendue » et d'une « soumission dégradante »¹⁶. En effet la voix de

15 Marcelle Marini, « La mort d'une érotique », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 106, « Duras / Beckett », nov. 1983, p. 43-44.

16 Yvonne Guers-Villate, *Continuité-discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 201 et 203.

la femme fait entendre une exigence absolue, radicale, qui défait les images convenues et stéréotypées du couple ; elle ouvre, œuvre à une communauté, celle qui s'entrevoit au-delà de la limite, celle déjà formulée dans *Hiroshima mon amour*. On se souvient de cette formulation presque incantatoire : « Tu me tues. / Tu me fais du bien »¹⁷, déclinée dans la version de *L'Homme assis dans le couloir* à plusieurs reprises. Ainsi peut-on lire : « La main descend, frappe sur les seins, le corps. Elle dit que oui, que c'est ça, oui. Ses yeux pleurent. La main bat, frappe, chaque fois plus sûre elle est en train d'atteindre une vitesse machinale »¹⁸. Ce sont des « femmes puissantes », pour reprendre l'expression de Marie NDiaye¹⁹, qui se laissent lire sous la plume de Duras. Le féminin, virilisé, est du côté de la parole, du côté de l'injonction, fût-ce moralement difficile à soutenir. L'hésitation – oscillation entre discours direct et indirect : « Elle dit que oui, que c'est ça, oui » – rend saillante la volition d'un sujet qui tend au masochisme et renforce l'inconfort du lecteur, l'inquiète. La description des parties du corps qui reçoivent les coups, l'indécidabilité du discours rapporté font retentir la douleur de façon organique chez le lecteur. Le féminin se veut déploiement de l'imaginaire, invitation à un scénario où le lecteur, dans un jeu spéculaire et voyeuriste, reçoit la parole qui veut la mort prochaine. C'est la raison pour laquelle Duras associe la femme – et ce, dès les années 1970 –, à la transgression.

Cette transgression est manifeste et amplifiée dans *La Maladie de la mort* : non seulement la voix narrative se pose comme metteur en scène, mais elle met à distance

17 Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 35.

18 Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980, p. 33-34.

19 Voir le roman de Marie NDiaye (*Trois Femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009).

le masculin en le démystifiant. « Vous croyez savoir vous ne savez quoi, vous n'arrivez pas au bout de ce savoir-là, vous croyez être à l'image du malheur du monde à vous seul, à l'image d'un destin privilégié. Vous croyez être le roi de cet événement en cours, vous croyez qu'il existe » (MM, p. 43). Le verbe « croire », répété ici de façon litannique, rappelle ici l'emploi du verbe « cuidier » en ancien français : « cuidier », qui vient de *cogitare*, renvoie le plus souvent à une croyance mal fondée. Il signifie au Moyen Âge : « croire à tort », « imaginer ». Il s'oppose en ancien français au verbe « croire » au sens de « penser ». C'est cette signification que Duras réactive ici : l'homme croit, comme au Moyen Âge d'ailleurs, dans une logique patriarcale ancestrale, que la femme « devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres, se plier complètement à [lui], à [son] vouloir, [lui] être soumise entièrement comme les paysannes dans les granges après les moissons lorsque éreintées elles laissaient venir à elles les hommes, en dormant... » (MM, p. 10). Mais là encore, il est du côté du verbe « cuidier », du côté de l'erreur. Car ce schéma ancestral ne peut être celui adoubé par Duras dès lors que le désir vient à manquer ; si le féminin est déploiement de l'imaginaire, il est aussi déplacement des lignes, déplacement des forces. Le roi n'est plus. L'homme est ainsi celui qui porte en lui la trace d'un système révolu. Révolu parce qu'il ne sait pas voir l'autre, parce qu'il est atteint ici d'une cécité qui obture le désir et renforce la césure avec l'autre. La voix narrative de *La Maladie de la mort* souligne le simulacre dans lequel se trouve piégé le masculin : il croit être roi et comme tel, s'illusionne. La scène de la différence sexuelle, révélation d'un écart entre soi et l'autre, expose de façon prophétique un futur avorté. « Durant votre passage, il vous faudra donc croire à votre inaliénable royauté », fait entendre la voix dans *L'Homme atlantique*,

le court-métrage réalisé par Duras en 1981²⁰. L'adjectif « inaliénable », associé une fois de plus au verbe « croire », souligne le renversement opéré : le masculin n'a de gloire que dans l'éphémère. C'est la femme au contraire chez Duras qui devient « reine » : Anne-Marie Stretter est la « reine de Calcutta »²¹, la jeune fille de *L'Amant* est désignée comme « reine »²², terme également utilisé par Duras dans *Roma* : « — Elle se livre d'elle-même au sort qui se propose. Elle veut bien être une reine. Elle veut bien être une captive »²³.

Ce désir de renversement peut se lire dans une perspective carnavalesque, au sens où l'entend Bakhtine quand il parle du carnaval dans l'œuvre de Rabelais :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant [...].

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêtait une signification toute particulière. En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille²⁴.

Bakhtine rappelle combien le carnaval est d'abord renversement des limites : or que propose *La Maladie de la mort* sinon un dépassement de soi assorti à un renversement du

20 Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1980, p. 12.

21 Marguerite Duras, *Le Vice-consul* [1966], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982, p. 202.

22 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 111.

23 Marguerite Duras, « Roma », *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 123.

24 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 18.

cliché féodal ? Le texte pointe ce désir carnavalesque dès le début avec l'emploi du verbe « essayer » ; mais ce schéma, on le sait, s'avère aporétique. L'homme a beau essayer, il ne parvient pas à « tenter la chose, tenter connaître ça » (MM, p. 8). Le récit dit l'impuissance de l'homme malgré des tentatives répétées, mais il dit aussi, en creux, combien la voix narrative devient la reine dans ce système féodal inversé.

Une reine qui, à mesure du texte, démystifie le masculin, au point de le rendre asexué et de l'infantiliser. Le renversement est social tout autant que sexuel. Non seulement l'homme n'est plus le roi, mais il est celui qui se soumet à la parole de l'autre, celui qui cherche une écoute, qu'il n'obtient pourtant pas : il est suspendu à ce geste d'extériorité, à ce souffle qui s'éloigne de lui page après page. Le masculin tend alors vers une asexualité qui renforce conjointement la toute-puissance de la femme, du moins, son désir d'omniscience, et la supériorité de la voix narrative (qui souligne l'incapacité de l'homme) :

Vous continuez l'histoire de l'enfant, vous la criez. Vous dites que vous ne savez pas toute l'histoire de l'enfant, de vous. Vous dites que vous avez entendu raconter cette histoire. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu et lu aussi beaucoup de fois cette histoire, partout, dans beaucoup de livres. [...] Vous la suppliez de dire. (MM, p. 51-52.)

Cet extrait souligne l'inversion des rôles qui s'opère au cours du récit : la femme payée au départ pour obéir à son amant devient la mère qui répond à un enfant, tout entier du côté de la supplique. Un déplacement s'opère, où le féminin est associé au savoir, quand le masculin est du côté du non-savoir. On assiste ainsi à une déconstruction de la masculinité (ce que l'on trouve dans de nombreux textes, on pense notamment au personnage du Chinois dans *L'Amant*). Si renversement carnavalesque il y a, il est ici du côté du tragique : celui de ne pas savoir. Cette association homme homosexuel/

enfance participe d'une représentation complexe du masculin, où l'autre est tout à la fois dénigré, caricaturé, et désiré pour son étrangeté même. C'est cette « ambiguïté »²⁵ qu'il nous faut alors interroger.

L'homme dans les ouvrages des années 1980 est celui qui ne sait pas, celui qui crie, celui qui a une sexualité effrénée, débridée avec les autres hommes. Une caricature se dessine ainsi dans plusieurs textes. Le cri, déjà évoqué dans *La Maladie de la mort*, se retrouve dans *La Pute de la côte normande* ; en voici quelques occurrences : « C'est à cette époque-là que Yann entre dans une période de cris, de hurlements » (PCN, p. 11) ; « Il crie contre moi » (*loc. cit.*) ; « il crie, pour dire qu'il ne sait pas ce qu'il veut. Et il crie aussi pour savoir » (*loc. cit.*), « Quand il revient, il crie, il hurle contre moi » (PCN, p. 13) – le verbe « hurler » est encore répété deux fois dans cette même page – ; « j'écrivais des phrases, des mots, des dessins, pour faire croire que je n'entendais pas qu'on criait » (PCN, p. 13-14). Si le cri est signe d'impuissance, il tend, dans son caractère répétitif et compulsif, à faire de la figure masculine, homosexuelle, un être hystérique. On sait que pendant très longtemps, sous l'impulsion de Freud notamment, l'hystérie était associée aux femmes ; elle est ensuite devenue, et l'est encore aujourd'hui, une caricature du féminin. Dans l'opuscule publié en 1986, la caricature d'ordinaire associée au féminin se déplace sur le masculin, là encore pour renverser la représentation traditionnelle. L'homme est associé à une névrose, est marqué du sceau du non-savoir, au point que les deux se rejoignent dans *La Pute de la côte normande* : « Il savait de lui et sa colère aussi peu qu'une bête, rien, il ne savait même pas qu'il criait » (PCN, p. 15). À l'image de l'homme dans *La Maladie de la mort*, l'homme ne sait pas.

25 Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, Paris, Minuit, 1986, p. 10 (nous renverrons désormais au texte à travers l'abréviation PCN).

Il était celui qui ne voyait pas : il est désormais aussi celui qui n'entend pas. Cette infirmité soulignée n'est pas la seule caractéristique de cette dévalorisation ; l'insistance portée à la sexualité, excessive, effrénée, participe de cette représentation caricaturale du masculin. S'il était déjà question, dans *L'Homme atlantique*, du « déferlement milliardaire des hommes autour de vous »²⁶, l'auteure renforce ce trait en 1986 lorsqu'elle parle de son amant, Yann Andréa, et qu'elle le nomme :

Il va de colline en colline. Il va dans les grands hôtels, il cherche des hommes beaux. Il trouve quelques beaux barmen. Sur les terrains de golf aussi, il cherche. Il s'assied dans le hall de l'Hôtel du Golf et il attend, il regarde. Le soir, il dit : « Je me suis bien reposé, à l'Hôtel du Golf, j'étais tranquille. » (PCN, p. 12.)

Ironie de la voix narrative qui se fait entendre dès le passage au discours direct : dès lors que le propos de l'homme est restitué, il est rendu inaudible par l'antiphrase. Le seul discours audible semble être celui du féminin. L'homme tend à être assigné à un seul sème, le sème sexuel :

On pouvait dire qu'il était illimité. Il allait dans tous les sens, dans tous ces hôtels, pour chercher au-delà des hommes beaux, des barmen, des grands barmen natifs de la terre étrangère, celle d'Argentine ou de Cuba. Il allait dans tous les sens. Yann. Tous les sens se rejoignaient en lui à la fin des journées, des nuits. (PCN, p. 19.)

La répétition de l'adjectif indéfini « tous » fait apparaître une multiplicité : la sexualité homosexuelle est présentée comme une multiplication accrue de partenaires régie par une pulsion sexuelle incontrôlée, vision caricaturale ici renforcée par un autre cliché, celui introduit par l'exotisme. Cette démystification caricaturale du masculin passe aussi par le recours au pluriel et l'assignation à un groupe. Ainsi la voix narrative, s'adressant à l'homme dans *La Maladie de la mort*,

²⁶ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, op. cit., p. 10.

utilise-t-elle à deux reprises le pluriel : « revenir vers le corps des autres » (MM, p. 16), « vos semblables » (MM, p. 37). On peut lire cet emploi du pluriel comme le refus de présenter l'homme comme une personne autonome. Didier Eribon, dans *Réflexions sur la question gay*, écrit à ce propos :

L'individu « inférieurisé » se voit refuser ainsi le statut de personne autonome par la représentation dominante puisqu'il est toujours perçu ou désigné comme le simple échantillon d'une espèce (et d'une espèce condamnable toujours plus ou moins monstrueuse ou ridicule)²⁷.

On le voit, plusieurs textes tendent à démystifier le masculin. Pour autant, ce masculin est essentiel, consubstantiel même à la scène de la différence sexuelle : « Je suis dans un amour entre vivre et mourir. C'est à travers ce défaut de votre sentiment que je retrouve votre qualité, celle justement de me plaire » peut-on lire dans *L'Homme atlantique*²⁸. De même, si *La Pute de la côte normande* s'apparente à un procès du masculin, on y lit aussi et surtout la nécessité, pour le féminin, de créer de l'entre : « Bientôt, même quand il était absent, je ne pouvais pas écrire. J'attendais ses cris, ses hurlements » (PCN, p. 14). Attendre le cri, c'est ici attendre l'écrit. Attendre ce qui du vide et de l'espacement fera naître une présence au monde, celle des mots retrouvés sur la page. Le masculin est certes tenu à distance dans plusieurs passages du texte, mais c'est précisément dans l'absence toujours creusée que l'écriture advient, que l'écrit se fait.

« Enfer libre » : la formulation oxymorique pourrait dès lors s'appliquer au masculin (hétérosexuel comme homosexuel) dans l'œuvre durassienne, et comme tel, écarter Duras définitivement de toute catégorisation. Parce que la femme recherche la violence pour mieux se libérer, parce

27 Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* [1999], Paris, Flammarion, « Champs essais », nouv. éd., 2012, p. 113.

28 Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, op. cit., p. 31.

que le masculin tend à la démystification mais suscite, dans son éloignement, la fascination à l'origine même de l'écriture, on voit combien Duras, encore aujourd'hui, est un écrivain à rebours : à rebours de la *doxa*, à rebours d'un féminisme partisan, à rebours de la langue instituée. C'est dans l'écart de soi que l'écrit peut se faire, et les textes des années 1980 ne disent pas autre chose que la tentative toujours renouvelée d'un écrivain qui creuse le manque pour mieux explorer le féminin. Il s'agit d'aller contre, de contrer, de se « frotter » au masculin au sens premier du terme, à savoir « mettre deux corps en contact par un mouvement différent, souvent inverse »²⁹. Duras inverse, renverse, renouvelle l'impossibilité, et ce faisant, fait écriture. « L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelé qui en fait la grandeur » écrira ainsi Duras dans *La Vie matérielle*³⁰. Frotter le masculin au féminin, faire le jeu de la différence sexuelle, c'est opérer un décentrement, celui-là même depuis lequel s'origine « l'écriture du non-écrit »³¹.

Chloé CHOUEN-OLLIER

CPGE Lycée Guez de Balzac
Membre associée THALIM –
Université Sorbonne nouvelle
chloe.chouen@yahoo.fr

29 *Trésor de la langue française*, [en ligne], URL : <https://www.portail-lexical.fr/definition/frotter>, consulté le 20 déc. 2025.

30 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 45.

31 Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 86.