

Ariane Audet et
Eftihia Mihelakis
Université de Montréal

La femme de la fin du monde.
La maladie de la mort de Duras

[A]border la venue d'un *viens* qui soit un récit, voilà l'impossible, l'obscénité imprésentable qui ne nous lâchera plus, comme la Chose qui, dit [Blanchot] quelque part, « se souvient de nous »¹.

Jacques Derrida
Parages

Le féminin apocalyptique de Duras se situe précisément au cœur d'une absence de définition. Indifférente au regard de l'homme, la femme de *La maladie de la mort*² engendre la terreur en ce qu'elle brouille les genres (sexuels, grammaticaux, textuels) et se pose passivement en amont de toute personnification genrée; avant toute grammaire, nom, pronom ou identification, elle demeure *hors-différence*

1. Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 74.

2. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 60 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MM*.

de quelques conditions qui lui seraient imposées. Plus encore, la femme se présente sous la forme d'une série « d'états limites », tels que les a définis Blanchot — de la folie à la passivité. Ainsi sacralisée dans son extrême soumission, déployée et performée dans le sacrifice, la passivité de la femme donne lieu à une apocalypse, au tremblement terrifiant d'un récit « qui, au contraire de la globalisation, révèle la spectralité du différentiel, d'une *poïèse* et de l'intraitable *phantasia* à l'œuvre³. »

Le mouvement vers

Elle serait toujours prête, consentante ou non. C'est sur ce point précis que vous ne sauriez jamais rien. Elle est plus mystérieuse que toutes les évidences extérieures connues jusque-là de vous.

Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle-même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien en apprendre d'elle.

Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci quel que soit le nombre de siècles qui recouvriraient l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir. (*MM*, p. 19-20)

Au bord de l'inexistence, informe et physiquement inconnaissable par la soumission, le féminin se transforme ici en une puissance d'action qui se traduit par le fantasme — *phantasia* —, et qui donne lieu à une structure à double complément : si la *phantasia* sert parfois à penser le rêve, le faux, l'illusoire ou encore l'hallucination, bref, toutes conditions de perception impossible, son rôle se situe surtout dans la possibilité de faire apparaître cet objet-*ci*, inéluctablement désirable, afin de permettre que l'on se meuve vers lui.

3. Mireille Calle-Gruber, « Viens, liminaire », Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber [dir.], *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 9-10.

De façon similaire, le pouvoir du fantasme, le *phatasma*, incarné par la femme du récit, ne relève pas de l'imagination ou d'une activité d'un sujet, mais plutôt d'une réception. C'est donc le mouvement « vers », infiniment désirable et méconnaissable de l'homme vers la femme, qui se dévoile être le plus terrifiant, le plus apocalyptique. Terrifiant dans la mesure où dans le non-savoir, le silence et l'inaction, la femme réactualise sans cesse cet ordre redoutable du vocable hospitalier et terrifiant : « viens ». Derrida aura pensé ce « viens » originaire dans son livre *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, et souligne à juste titre que ce qui paraît « le plus remarquable dans tous [les] exemples bibliques qu'il donne à lire [...], c'est que le geste de dénuder ou de donner à voir, le mouvement *apocalyptique* est ici plus grave, parfois plus coupable et plus dangereux que ce qui s'ensuit et ce à quoi il peut donner lieu, par exemple l'accouplement [...]»⁴.

La puissance apocalyptique du non-savoir

En parlant du regard et du sexe, Pascal Quignard écrit : « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit⁵. » Dans *La maladie de la mort*, l'homme est obsédé par la recherche de cette autre image se trouvant derrière tout ce qu'il voit. Le narrateur, en parlant de l'homme regardant la femme dormir, dit : « Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit. » (*MM*, p. 16) En effet, les paupières fermées de la femme interdisent le savoir et c'est cet aveuglement de l'homme par l'entremise du sommeil de la femme qui menace la stabilité du monde et qui fait trembler. À plusieurs reprises, le récit répète cet inaccessible savoir par le regard aveugle : « Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, de comment elle voit » (*MM*, p. 19). Ce savoir de l'autre côté du sommeil, de l'autre image, de la *phantasia*, demeure inaccessible et c'est de cette façon que la femme appelle l'expansion de la terreur : « Le malheur grandit dans la chambre en même temps que s'étend son sommeil. » (*MM*, p. 17)

4. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1983, p. 15.

5. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 9.

En même temps que l'homme est dans ce face-à-face avec le non-savoir, le narrateur juxtapose l'étrangeté de la femme à la mer noire qui commence à monter (*MM*, p. 30-31) afin de montrer l'arrivée de l'abîme. Cette noirceur qui monte et qui se répand est doublement puissante à cause de l'extrême réceptivité de la femme qui a la puissance de recevoir cet abîme. Ainsi, le pouvoir terrifiant du féminin, dans sa posture « réceptacle », ne s'inscrit pas dans un savoir qui lui serait extérieur : la femme est à la limite de la vie (et donc de la mort), là où la soumission et la fragilité du corps appelle au meurtre, à la mort comme sacrifice : « Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale. » (*MM*, p. 31)

Cette Toute Puissance de la passivité, si elle constitue le tremblement premier des genres, indifférente aux conséquences de ce « viens », se déploie jusque dans le *logos* de l'homme. Ces paroles et certitudes ébranlées par le non-savoir de la femme, s'ensuit alors la désagrégation de la Raison et des évidences, incorporés dans ce corps féminin. La parole toute puissance de celle-ci, qui fait naître la possibilité de nommer la « maladie de la mort », est ainsi récupérée par la femme-offrande; elle dit qu'elle « ne sait pas encore le dire », dire l'ignorance de l'homme face à ce dont il est atteint. Et lorsqu'il lui demande « En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? » (*MM*, p. 18) elle répond : « En ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie. » (*MM*, p. 24)

Le « non-savoir », si particulier à Duras, participe à la tonalité de fin du monde du récit. Cette tonalité, si elle se déploie dans une inconnance double — de l'homme par rapport à la femme qui s'offre à lui, et de celle-ci, née du fantasme, se confondant aux draps, à la mer, au rêve, bref, sans identité propre et tardant à « nommer » —, il en naît cependant une parole aussi prophétique qu'apocalyptique : « Vous découvrez que c'est là, en elle, que se foment la maladie de la mort, que c'est cette forme devant vous déployée qui décrète la maladie de la mort. » (*MM*, p. 38)

La prophétie

La phrase est entendue comme une prophétie. En établissant un lien entre l'expérience de la maladie de la mort et la parole prophétique, Duras donne à lire le commencement comme interprétation d'une parole divine dont le sens actuel lui échappe. En ce sens, l'écriture prophétique de Duras ressemble au propos de Blanchot dans *Le livre à venir* :

La prophétie n'est pas seulement une parole future [...]. Prévoir et annoncer quelque avenir, c'est peu de chose, si cet avenir prend place dans le cours ordinaire de la durée et trouve expression dans la régularité du langage. Mais la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. Quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable⁶.

La sentence, le jugement dernier, la mort de l'homme — et de son savoir — passe par cette tonalité de la voix féminine. Survenue dans l'immémorialité de la parole, le temps passe d'un conditionnel, au début du récit — « Vous pourriez l'avoir payée » (*MM*, p. 7). Quand? Cela importe peu. Où? Encore moins — on passe à un conditionnel à la négative. Celui-ci signifie, d'une part, l'impossibilité du corps de l'homme à rejoindre celui de la femme, une distance « conditionnellement » établie, dira Blanchot, mais illustre aussi par là le caractère fantasmatique du féminin dans l'œuvre de Duras. C'est précisément là, au cœur de ce conditionnel fantasmé, que se déploie toute la terreur de cette voix. En personnifiant le fantasme, la femme s'incarne dans un présent qui conduit les amants à l'intérieur d'une demeure temporelle, d'un présent absolu qui ainsi accueille cette chose impossible, inconnaissable et inconcevable qu'est non seulement « la maladie de la mort », mais surtout son décret. La terreur ne vient donc pas de ce qu'éveille la parole féminine, mais de l'acte de dire seul, qui met ainsi, tout aussi indifféremment, à distance :

6. Maurice Blanchot, « La parole prophétique », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 117-118.

elle ignore le cri de l'homme, « se retourne vers le mur [...] [et] dit : Ça va être la fin, n'ayez pas peur. » (*MM*, p. 25).

[Ce] rapport à la mort ou à la fin d'un monde est tout sauf morbide, il fait au contraire intervenir le *kairos*, l'instant présent, le moment opportun dans la succession du temps pour que quelque chose ait lieu qui n'avait été ni planifié ni même déjà pensé⁷.

La fin commence avec une erreur dans l'univers

Or voici que, lui, le narrateur (est-ce « un » narrateur ou « une narratrice »?), lui dit : « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. » (*MM*, p. 52). Et elle, « Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit : Par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. » (*ibid.*) L'amour n'appartient pas au monde du savoir, de la logique, ou de l'ordre préconçu. Il en est de même pour tout dans ce récit. La femme, elle, qui semble contenir tout le savoir de l'univers, on dit d'elle qu'« [e]lle, elle ne sait pas le savoir. » (*MM*, p. 20) En effet, la volonté de savoir l'amour s'inscrit plutôt en faux contre toute possession de savoir. Donnée à lire comme « modalité suspensive du possible [...], l'amour ne saurait appartenir qu'à l'ordre de la foi ou du témoignage⁸. » Il faut croire sur parole, c'est-à-dire aussi croire au non-savoir, à ce qui échappe au savoir du témoin, faire un saut au-dessus de l'abîme, regarder la venue de l'apocalypse avec des yeux d'aveugle et entendre la voix qui nous dit : « viens ».

Nullement question dans *La maladie de la mort* de raconter une histoire vécue dans le savoir et la visibilité. Tout comme la maladie de la mort, tout comme l'amour, tout s'offre à nous comme véritable erreur de l'univers, un instant de mort dans la placidité du Cosmos. Il y a eu tremblement. Et l'événement aurait eu lieu. Si cette histoire s'apparente à un témoignage, c'est parce que la voix du témoin provient toujours

7. Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 220.

8. Jacques Derrida, « Fourmis », Mara Negrón [dir.], *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Edition des femmes, 1994, p. 84.

d'un lieu *in extremis* où la voix résiste et persiste en écho à une scène, à un événement inatteignable. C'est à cette logique de la dernière (limite toujours inscrite dès le commencement), qu'il convient de penser. Ce travail de la fin ne pourra jamais être accompli de façon exhaustive (c'est-à-dire qu'il ne pourra jamais être effectif; la fin ne pourra jamais arriver une fois pour toutes); il est toujours à recommencer. « Votre mort a déjà commencé. » (*MM*, p. 48)

Ainsi, le féminin se situe dans une gravité terrifiante et sacrée, non seulement à voir, mais aussi à entendre. Le décret résonne comme une sentence. Né du non-savoir — « dès que vous m'avez parlé j'ai vu que vous étiez atteint par la maladie de la mort. Pendant les premiers jours je n'ai pas su nommer cette maladie. Et puis ensuite j'ai pu le faire. » (*MM*, p. 23) — il nous paraît nécessaire de rappeler que la femme porte cette parole apocalyptique comme une gestation. Accueillant en elle à la fois la vie et la mort, la « maladie de la mort » afin de la décréter, celle-ci, absolue, ne peut se faire que dans un rapport extrême à l'autre : au meurtre, au viol ou à l'étranglement, le corps féminin appelle à lui la pulsion de mort. Ce faisant, il place aussi le masculin du côté de la mort, d'un décret qui « prend le ton apocalyptique [et] vient vous signifier [...] à la fin du monde⁹. » Mais qu'est-ce que signifie ce ton? Derrida dira que « la fin commence ». Nous ajouterons que la fin commence avec l'amour *indifférent*.

Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit : Par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. Vous demandez : Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore? Vous la suppliez de dire. Elle dit : De tout [...]. (*MM*, p. 52)

La parole prophétique de la femme fait entendre, à répétition, l'événement *indifférent* par excellence, celui qui fait trembler le genre — humain, dans son caractère mortel, l'homme, le sexe, le récit —, elle-même indifférente à sa capacité à posséder le *logos*. Ainsi, ce que l'on ne pardonne pas à la voix féminine dans ce texte, c'est précisément cette

9. *Ibid.*, p. 69.

indifférence, non seulement aux genres sexués, mais aussi à la prise de parole.

L'avortement de la parole

Plus encore, la particularité apocalyptique de l'œuvre de Duras se situe dans la contamination de l'indifférence, où l'impuissance de l'homme à parler naît de la passivité toute puissante de la femme, une parole qui achoppe et engendre l'avortement généralisé du geste langagier :

Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve plus par où passer. Le temps ne passe plus. Vous vous dites qu'elle devrait mourir. Vous vous dites que si maintenant, à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase. (*MM*, p. 30)

On se heurte à quelque chose. On bute contre les mots. On les répète. Et puis, ça arrive : « dès qu'on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique¹⁰. » La révélation — verbale ou visuelle — est exemplaire. Sans autoreprésentation ni destination, rappelons-nous que le récit débute par une énonciation au « je », omnisciente, qui présente les deux protagonistes dans une adresse à l'homme : « Vous devriez ne pas la connaître » (*MM*, p. 7). Elle aussi dans le non-savoir (« je ne sais pas non plus », « je ne le crois pas » [*MM*, p. 15]), cette voix s'ajoute aux deux autres.

Nous disions un peu plus tôt une trilogie de voix. Trois voix desquelles une, suivant le paradigme durassien, devra être sacrifiée. À la question « laquelle? » résonne ici le cri de la femme : une femme ou toutes les femmes, de l'archaïque « bruit sourd et lointain » (*ibid.*) de son rôle :

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

10. *Ibid.*, p. 77.

granges après les moissons lorsque éreintées elle laissent venir à elles les hommes, en dormant [...] qui serait à votre merci comme les femmes de religion le sont à Dieu [...] (MM, p. 10-11).

C'est donc en cela aussi que la femme est terrifiante : par cette passivité, cet abîme de soumission extrême, où elle donne lieu, par un renversement, à la disparition du pouvoir masculin. L'homme, délesté de ses toutes puissantes certitudes, finira lui aussi par crier, devant le silence de la femme, offerte, indifférente à ses demandes et ses histoires.

Par crier, mais aussi par venir. « Elle demande : Quelles seraient les autres conditions? » (MM, p. 9). Se taire. Laisser « venir ». Alors, « chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient. » (MM, p. 11). À ce stade du récit, le contrat se conclut, la temporalité change. Au présent, « viens », il n'y a d'injonction. La femme ne dira jamais à l'homme de venir. « Ni désir ni ordre ni prière ni demande¹¹ », « viens » demeure le geste dans la parole, même s'il n'est pas nommé. « Viens », c'est « la maladie de la mort », ce qui se cache sous le langage, ce qu'on ne réussit jamais à nommer dès le départ, ce qui risque toujours de ne pas être entendu.

Essayer de dire « viens » — qui peut se prononcer sur tous les tons, et vous verrez, vous entendrez, l'autre d'abord entendra — peut-être ou non. C'est [...] ce geste qui ne se laisse pas reprendre par l'analyse — linguistique, sémantique ou rhétorique — d'une parole.

[...]

« Viens » est *seulement* dérivable, absolument dérivable, mais seulement de l'autre, de rien qui soit une origine ou une identité vérifiable, décidable, présentable, appropriable, de rien qui ne soit déjà dérivable et arrivable sans rive.

Vous serez peut-être tentés d'appeler cela le désastre, la catastrophe, l'apocalypse. Or justement s'annonce ici, promesse ou menace, une apocalypse sans apocalypse, une apocalypse sans vision, sans vérité, sans révélation, *des envois* (car le « viens » est pluriel en soi), des adresses sans message et sans destination, sans destinataire ou destinataire

11. *Ibid.*, p. 93.

décidable, sans jugement dernier [...] « Viens » n'annonce pas telle ou telle apocalypse : déjà il résonne d'un certain ton, il est en lui-même l'apocalypse de l'apocalypse, *Viens* est apocalyptique¹².

Indifférent. À qui l'énonce, ou non. Affirmation du fantasme, « viens » souligne d'un nouveau trait le tremblement engendré par la femme de *La maladie de la mort*. Plus terrifiant encore que la passivité, cette certitude indifférente de la femme amène avec elle l'homme du côté de la mort. S'il y a sacrifice, catastrophe ou apocalypse, il passe non seulement par elle, mais surtout par cette cruauté indifférente qui porte au devant le masculin devant l'abîme, le dépouille de tout savoir, et l'abandonne à son néant.

Néantisation des connaissances, mais aussi de toutes formes de (re)connaissance telles qu'elles nous apparaissent comme certitudes. La femme — toujours étrangère, blanche, effacée et par conséquent, infiniment héroïque — donne ainsi lieu au déploiement d'un autre type d'évidences : « plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort. » (*MM*, p. 30-31) Délaissée par la vie, et qui laisse *venir* à elle la mort.

L'a-venir apocalyptique de l'amour

Ainsi invalidé par cet état du féminin dans le récit, le savoir de l'homme est lui aussi saisi de cette indifférence. Plus encore, à cette impossibilité du savoir, s'ajoute un non-vouloir-savoir :

Elle dit qu'elle espère ne jamais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, rien au monde. Elle dit : Je ne voudrais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, avec cette certitude issue de la mort, cette monotonie irrémédiable, égale à elle-même chaque jour de votre vie, chaque nuit, avec cette fonction mortelle du manque d'aimer.

Elle dit : Le jour est venu, tout va commencer, sauf vous. Vous, vous ne commencerez jamais. (*MM*, p. 50-51)

12. *Ibid.*, p. 93 et 95.

Ce qu'il y a de terrible, dans cette citation, se trouve peut-être dans le « manque d'aimer », dans ce sous-entendu « mortel » du : « tu ne sais pas comment *venir*. » Venir à elle, venir à la vie par la mort, venir au monde par cette indifférence et indifférenciation des sexes, du genre, des personnes — et en amont de ceux-ci. Bref, *venir* comme elle vient. Dans la jouissance, dans un cri ou dans le plus absolu des silences.

Peut-être, en somme, que *viens* est aussi apocalyptique en ce qu'il réitère la différence, de la même manière que la voix décrète, à la toute fin : « Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare. » (*MM*, p. 56)

Admirable apocalypse? Loin d'être nihiliste, le récit dégage ce passage de l'homme par et à travers un féminin qui, s'il fait trembler, ne détruit pas pour autant, repense les lignes de failles qui permettent de redéfinir le genre, et les relations sexuées entre ceux-ci. Décréter « la fin commence », c'est disparaître, comme la finale de *La maladie de la mort* l'illustre, alors que le jour débute, s'effacer après avoir expérimenté ces états limites de la folie et de l'appel au meurtre — le meurtre peut aussi « venir » — bref, c'est se sacrifier comme ces « passeurs de frontières qui en temps de guerre sauvent des vies quotidiennement, risquant la leur souvent sans témoins et sans bruit¹³. »

Un jour elle n'est plus là. Vous vous réveillez et elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. La trace du corps est encore dans les draps, elle est froide.

C'est l'aurore aujourd'hui.

[...]

Il n'y a plus rien dans la chambre que vous seul. Son corps a disparu. La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine.

[...]

Le lendemain, tout à coup, vous remarqueriez peut-être son absence dans la chambre. Le lendemain, peut-être éprouveriez-vous un désir de la revoir là, dans l'étrangeté

13. *Ibid.*, p. 219.

de votre solitude, dans son état d'inconnue de vous. (*MM*, p. 53-54)

Au début du jour, la fin, sa disparition, commence. Et si l'amour est vécu au cœur de la perte, par ce sacrifice du féminin, elle donne aussi la possibilité à l'homme « d'abandonner » ses recherches — comme la femme l'avait plus tôt abandonné devant l'abîme. Ce faisant, elle le laisse la rejoindre, dans la différence et l'indifférence d'être, et lui chuchote (peut-être) : « viens, soyons un instant, nous qui ne savons pas encore qui nous sommes, un instant avant la fin les seuls survivants, les seuls à veiller [...] nous formerons une espèce, un sexe ou un genre [...], à nous tout seuls, nous nous donnerons un nom¹⁴. »

14. *Ibid.* p. 70 et 72.