



## **”Ce que j’appelle l’amour” : Les Mains négatives de Marguerite Duras**

Sylvie Loignon

### **► To cite this version:**

Sylvie Loignon. ”Ce que j’appelle l’amour” : Les Mains négatives de Marguerite Duras. Elseneur, 2018, Sur la paroi nocturne : l’art pariétal dans les littératures des XXe et XXIe siècles, 33, pp.35-44. <10.4000/elseneur.971>. <hal-04005394>

**HAL Id: hal-04005394**

**<https://hal.science/hal-04005394v1>**

Submitted on 5 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« “Ce que j’appelle l’amour” : *Les Mains négatives* de Marguerite Duras »

Évoquant le premier dessin de sa fille Pauline dans *L’Enfant éternel*, Philippe Forest rappelle l’origine des mains négatives : de l’enfance de l’art à la première trace inscrite sur la pierre des cavernes, les mains négatives se font signes à déchiffrer. Elles ouvrent à une réflexion sur le temps et sur le sens, et permettent à l’écrivain d’esquisser une analogie entre son art et ces premiers signes tracés sur la pierre, ce qui ne va pas sans le constat d’une certaine vanité :

À mon tour, je refais le geste le plus ancien. J’adresse à personne le salut vide de sens de ma seule main ouverte. Je pose ce chiffre vain sur l’écran noirci des jours. J’étais là... C’est tout... Chaque inscription est une épitaphe, disant le passage de celui qui la trace. Les signes laissés se chevauchent, se recouvrent, s’effacent. Ils ne composent plus qu’un brouillon illisible de lettres et de chiffres. Mais toute marque, pourtant, conserve, en elle-même, le souvenir irrécusable de l’instant où elle fut laissée. J’écris au couteau dans l’écorce d’un arbre, l’épaisseur d’une pierre. Je dessine du doigt dans la poussière, le sable, la cendre. Des initiales, une forme, une date, un cœur, une flèche, que sais-je ? Rien de plus.<sup>1</sup>

Interrogeant la trace et le tracé, Marguerite Duras évoque ces mains peintes non pas comme un salut vide, mais comme une absence fécondante. Elle fait de ce « brouillon illisible » non seulement le signe d’une présence passagère, mais aussi celui de la perpétuation du désir comme trait spécifique de l’humanité. Faille dans la représentation, mode d’expression qui excède le visible, *Les Mains négatives* ouvre à un envers du monde comme l’œuvre donne à voir une préhistoire de l’écrit.

« *L’envers insoupçonné de la présence* »<sup>2</sup> (Jean-Luc Nancy)

Court-métrage tourné en août 1978 à partir de plans abandonnés du *Navire Night*, *Les Mains négatives* doit son titre et son propos aux images d’un Paris filmé à l’aube et traversé par les seules silhouettes obscures des balayeurs et éboueurs de la Capitale, dans la langueur des travellings allant de Bastille aux Champs-Élysées.

D’emblée, une faille se fait jour, entre ce que la voix *off* de Marguerite Duras évoque et ce qui se donne à voir à l’écran, ancrant le court-métrage dans l’image-temps de Deleuze. De ces images « floues », aux tonalités bleue et noire, aux « feux rouges écrasés », selon le mot de Duras<sup>3</sup>, naît la figuration de Paris en caverne. Dans la préhistoire de l’œuvre, le dicible naît du visible, le texte s’originant dans l’image et venant à sa suite : « ce sont les plans eux-mêmes qui ont fait que j’ai parlé des premières grottes de l’histoire de l’humanité »<sup>4</sup>, affirme ainsi Duras.

<sup>1</sup> Philippe Forest, *L’Enfant éternel*, Paris, Gallimard (Folio), p. 131.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, « Peinture dans la grotte », *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 129.

<sup>3</sup> « [...] les plans des *Mains négatives*, de ce travelling qui va de la Bastille aux Champs-Élysées, n’étaient pas bons, je ne sais pas pour quelles raisons techniques. Les feux rouges sont complètement écrasés, comme des taches de sang, l’image est floue. [...] j’ai presque tout gardé des plans ratés. », écrit l’écrivain dans « Aurélia Aurélia quatre », *Les Yeux verts*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, t. III), p. 732.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, éd. Benoît Jacob, 2001, p. 176.

Le visible, confronté à la parole durassienne, est paradoxalement traversé d'invisible : seuls certains éléments portés par la voix *off* semblent coïncider avec ce qui est montré à l'image. Par exemple, la solitude de l'homme peignant sur la paroi de granit surgit au moment où la caméra glisse sur l'inscription « SELF » présente sur un trottoir parisien, ou encore les « couloirs / [l]es voies de pierre »<sup>5</sup> trouvent une figuration dans les immeubles de la rue Rivoli qui enferment le regard. Les couleurs bleu et noir associées aux mains – comme elles le sont à la terre et à la mer convoquées dans le texte durassien – semblent saturer l'image et lui conférer une indétermination qui participe d'un déchiffrement du réel.

L'écart entre texte et image est aussi à entendre comme une erreur, un *contresens* de Duras quant à la définition des mains négatives donnée à l'ouverture du court-métrage. Ce qu'elle décrit à l'orée du film, alors que le noir domine encore et que le travelling n'a pas encore commencé, ce sont non pas des mains négatives, mais celles qu'on appelle « mains positives » :

On appelle mains négatives les mains trouvées sur les parois des cavernes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique. Ces mains étaient simplement posées sur la pierre après avoir été enduites de couleur. En général elles étaient noires, ou bleues. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.

Jouant du contour et du vide, le texte publié s'offre alors non pas seulement comme la correction du film – et de sa voix *off* –, mais comme son envers :

On appelle *mains négatives* les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique. Le contour de ces mains – posées grandes ouvertes sur la pierre – était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.<sup>6</sup>

Ainsi, le texte publié met en quelque sorte en abyme le procédé même qui préside à la peinture préhistorique : donner à voir la présence par l'absence, et, plus encore, faire de la disparition le moment et le moyen d'une épiphanie.

Déjà, l'écart entre la voix *off* et l'image à l'écran inquiète le visible et participe de l'avènement de l'invisible au sein de celui-ci. Si l'aube parisienne figure ce que Bataille appelle « ces temps d'aurore et de commencement »<sup>7</sup>, les rares silhouettes qui surgissent du noir de la nuit sont celles de balayeurs et d'éboueurs pour la plupart noirs. Duras établit un lien étroit entre cette grotte parisienne et ces travailleurs des premiers temps. Ce sont eux qui, tels l'homme aux mains négatives, crient leur désir d'aimer dans les couloirs du temps. Le film se propose alors de donner de la visibilité à cette minorité invisible, à ces travailleurs qui disparaissent avec la venue du jour<sup>8</sup>, notamment en jouant sur le blanc et le noir captés par la caméra<sup>9</sup>. La caverne parisienne, révélée dans *Les Mains négatives*, fait alors résonner un *discours politique*<sup>10</sup> et donne à voir un film sur l'émigration.

---

<sup>5</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, in *Le Navire Night, Césarée Cesarea, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner [1979], Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; t. III), 2014, p. 493.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>7</sup> Georges Bataille, *Lascaux*, Genève, Skira, 1955, p. 28.

<sup>8</sup> Voir Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, p. 178.

<sup>9</sup> Voir l'analyse de James Williams : « Duras's solitary camera projects workers from the Third World into a new visibility », « The point of no return : chiasmic adventures between self and other in *Les Mains négatives* and *Au-*

Faisant allusion aux *Mains négatives* dans *Le Monde extérieur*, Duras oppose en effet aux tentatives d'assimilation qu'elle considère comme des erreurs, une France construite par les étrangers et profondément changée par la confrontation entre soi et l'autre. C'est cette confrontation qui nourrit « une certaine idée de la France »<sup>11</sup> et l'idéal d'une terre d'accueil. Bien plus, Marguerite Duras évoque à propos de ces ombres travailleuses des *Mains négatives* une « donnée coloniale de l'humanité »<sup>12</sup>. Le discours politique met au jour une relation de domination et d'oppression, dont le paradigme est, pour Duras, le colonialisme : « Depuis l'Indochine, depuis ma jeunesse, je n'avais jamais vu une telle population coloniale réunie dans un seul endroit. L'amour, c'est à eux qu'il s'adresse. »<sup>13</sup> La caverne parisienne donne à voir une humanité primitive qui appelle à la reconnaissance de son prochain – tout comme la caverne préhistorique permet à l'homme de se révéler en tant qu'homme à la personne qui « entendra qu[il] crie »<sup>14</sup>.

Pour Duras, il n'est pas d'humanité sans désir, ce mot, synonyme d'amour, qui « n'est pas encore inventé » (p. 492). À travers les peintures, par l'art, c'est l'humanité tout entière qui se revendique comme telle. Ainsi, de même que l'homme seul a peint les mains négatives pour crier son amour, de même ces travailleurs de l'ombre « appellent autant à être aimés, à être reconnus comme des êtres vivants qu'au commencement du monde. »<sup>15</sup> Le désir, cette donnée de l'humanité primitive, traverse le temps et surgit, intact, depuis les parois de granit des mains peintes jusqu'à l'obscurité de la grotte parisienne. Ouvrant à un déchiffrement du visible, celle-ci permet de réfléchir les images d'un réel inquiétant ou intolérable – le désir aux prises avec le travail et le rapport de forces qu'il induit. Selon Bataille, l'art pariétal naît en effet d'une forme de transgression de l'interdit – celui-ci garantissant « le monde organisé par le travail à l'abri des dérangements que sans cesse introduisent la mort et la sexualité. »<sup>16</sup>

Rendre visible l'invisible, c'est tout à la fois faire advenir une minorité ténébreuse et laissée pour compte, faire entendre le désir comme donnée primitive de l'humanité, creuser l'écart dans la représentation pour mieux faire surgir cette part transgressive inhérente à l'art. « Exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, exigence, en un mot, d'un monde sacré »<sup>17</sup>, la transgression s'oppose à la production laborieuse et trouve son accomplissement dans le geste épiphanique d'une exposition et d'une expression<sup>18</sup>. La primitivité du désir, exacerbée par cette échappée vers le commencement du monde évoqué par la caverne, rejoint une telle exigence :

C'est à ce stade-là que ce que j'appelle l'amour se dit dans un regard, dans une parole, peut-être aussi dans une caméra. Je crois que ce hurlement, ce hurlement de désir, est le même, il est le même que celui qui était proféré devant Dieu.<sup>19</sup>

---

delà des pages », in Marguerite Duras, *Lectures plurielles*, Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), Amsterdam, Rodopi (Faux titre ; 144), p. 80 et sq.

<sup>10</sup> Voir Marguerite Duras, « Réponses à Jean Versteeg », *Le Monde extérieur, Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 224.

<sup>11</sup> Marguerite Duras, « Une certaine idée de la France », *ibid.*, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>13</sup> Marguerite Duras, « Aurélia Aurélia quatre », in *Les Yeux verts*, p. 733.

<sup>14</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 493.

<sup>15</sup> Marguerite Duras, Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, p. 179.

<sup>16</sup> Georges Bataille, *Lascaux*, p. 37.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>18</sup> De même, écrire se fait « quand le travail cesse dehors », « quand la nuit commence à s'installer », Marguerite Duras, *Écrire* [1993], Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 50.

<sup>19</sup> Marguerite Duras, Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, p. 179.

Les mains posées sur la paroi, tels des cris, indiquent la volonté de relier (*religare*) ce qui est délié. Duras évoque d'autres cavités – plus récentes – qui ne sont pas sans rapport avec cet *homo ludens* dont parle Bataille. Ainsi, *Roma* fait résonner l'histoire d'amour de Titus et de Bérénice en évoquant dans le dialogue encadrant entre l'homme et la femme une civilisation contemporaine de Rome, désormais disparue, qui habitait dans les trous de la lande noire au nord de l'Italie. Sans connaissance de l'écriture ou de la lecture, les « hommes des trous »<sup>20</sup> semblent figurer les amants romains silencieux. Ne demeurent alors que les cris de leurs mains tracés dans l'argile pour exprimer le désir d'amour :

[...] sur certaines argiles profondes on avait trouvé des traces de ces mains plaquées sur les parois. Des mains d'hommes, ouvertes, quelquefois blessées.

- C'était quoi d'après l'institutrice, ces mains ?

- C'était des cris, elle disait, pour plus tard, d'autres hommes les entendre et les voir. Des cris dits avec les mains.<sup>21</sup>

Or, contemplant la mer, le ciel, le vent, ou encore le dehors, la seule occupation de ces hommes des trous « avait trait à Dieu » : « Ils parlaient avec Dieu comme jouent les enfants. »<sup>22</sup> C'est une même transgression qui unit l'homme des *Mains négatives* et les hommes des trous. Un même désir souterrain les pousse à crier. L'amour qu'ils adressent à l'autre et à Dieu est paradoxal : il se fait désir de présence dans l'absence même, désir d'unité dans la séparation, puisque l'absence nourrit le désir de présence, puisque la séparation nourrit le désir d'unité.

Jouant de la présence et de l'absence, du visible et du dicible, *Les Mains négatives* révèle la capacité de l'art à apprivoiser le réel et sa puissance mortifère, tout comme l'œuvre invite à mettre en exergue tout à la fois le désir d'unité de l'homme avec l'univers et l'impossibilité d'accomplir ce désir. Ainsi, le texte des *Mains négatives* évoque la totalité par la fragmentation même – les locatifs essaient dès les premières lignes : « *Devant l'océan / sous la falaise / sur la paroi de granit* »<sup>23</sup>. Ils créent « un effet d'expansion permanente du paysage » et tendent à « repousser, voire excéder les limites du visible (et de la représentation) », comme l'analyse Anne Cousseau<sup>24</sup>. Surtout, ces locatifs ne cessent de montrer, d'indiquer un emplacement, de renvoyer la voix au regard – quand, inversement, peintes « *pour que quelqu'un les ait vues* »<sup>25</sup>, les mains négatives sont aussi des cris. Les mains négatives procèdent alors d'une monstration vide. Elles montrent l'absence *au* monde ; elles désignent l'absence *du* monde. Car montrer, c'est faire advenir un monde et tout à la fois le tenir à distance : montrer, nous dit Jean-Luc Nancy, ce « n'est rien d'autre que mettre à l'écart, mettre à distance de présentation, sortir de la pure présence, absenter et ainsi absolutiser. »<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Marguerite Duras, *Roma*, in *Écrire*, p. 98.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>23</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 490.

<sup>24</sup> Anne Cousseau, « Architectures poétiques », in *Marguerite Duras, La Tentation du poétique*, Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 35.

<sup>25</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 491.

<sup>26</sup> Jean-Luc Nancy, « Peinture dans la grotte », *Les Muses*, p. 122. Il parle d'« *homo monstrans* » plutôt que d'« *homo sapiens* ».

## Dépasser les limites

Marguerite Duras peine à définir les mains négatives, on l'a vu. Au-delà de l'erreur commise initialement par l'auteur, ouvertes sur la paroi sans pour autant donner prise au discours qui les évoque, les mains négatives semblent prendre sens dans le désir qu'elles expriment et qu'elles suscitent. En effet, ces mains permettent à Duras de « donne[r] corps au manque d'aimer »<sup>27</sup> selon la belle formule de Bernard Alazet. Si le procédé métonymique à l'origine des peintures souligne d'emblée l'impossible complétude, l'impossible union avec l'autre, les mains négatives mettent au jour l'indétermination propre à ce manque d'aimer – ce dont témoignent la caractérisation succincte et abstraite de l'homme – « *je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche* »<sup>28</sup>, et de la personne à laquelle il s'adresse : « *pour que quelqu'un les ait vues* »<sup>29</sup> ; « *j'aimerais quiconque entendra que je crie* »<sup>30</sup> ; « *personne n'entendra plus* »<sup>31</sup>. Il en est de même de l'évocation du lieu par des articles définis (la grotte, la paroi, l'océan, l'eau, le vent...) renvoyant à des réalités élémentaires, le recours au pluriel – « *Il se tient au centre de la pierre / des couloirs / des voies de pierre / de toutes parts* »<sup>32</sup> – ou encore certaines caractérisations renvoyant à l'indéfini : « *Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues* »<sup>33</sup> ; « *Au-dessus de lui les forêts d'Europe, / sans fin* »<sup>34</sup>. Le texte publié est ainsi marqué par le manque de délimitation, encore accentuée par l'absence de ponctuation forte – il se place sous le signe de la transgression des limites, y compris textuelles.

Il en est de ces mains négatives comme d'une rencontre sans cesse différée avec l'altérité la plus singulière et la plus radicale dans les couloirs du temps. C'est dans cet écart temporel que se jouent la possibilité même de cette rencontre et la transgression des limites. L'écart temporel – transposé dans le film par l'écart entre voix *off* et images à l'écran – garantit la résonance du cri : il est d'abord marqué dans le texte de Marguerite Duras par un jeu sur les temps verbaux. Passé, présent et futur se conjuguent pour suggérer la traversée du temps et le retentissement du cri de l'homme seul à travers les siècles. Duras semble esquisser une poétique de l'écho, qui diffère la réalisation du désir et préserve sa virtualité. L'écho prend forme dans le jeu des répétitions et confère au texte une tonalité élégiaque. Ainsi, l'intensification du désir et du cri qui le soutient va de pair avec une gradation renvoyant l'homme à sa solitude :

*Je t'aime*

*Je crie que je veux t'aimer, je t'aime*

*J'aimerai quiconque entendra que je crie*<sup>35</sup>

---

<sup>27</sup> Bernard Alazet, Notice de *Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, t. III), 2014, p. 1673.

<sup>28</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 492.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 491.

Et un peu plus loin :

*Je t'aime plus loin que toi*

*J'aimerai quiconque entendra que je crie*

*que je t'aime*<sup>36</sup>

Par leur anonymat, les embrayeurs (je / tu) résonnent ici comme des signifiants vides, à l'instar des mains peintes sur la paroi de granit. Ce flottement des pronoms participe de l'indétermination et de l'incomplétude du texte durassien. Ne prenant sens qu'au moment de l'énonciation, ils semblent reproduire l'incomplétude de ces mains, dont le sens advient pour celui qui les voit. Ces répétitions<sup>37</sup> touchent aussi l'affirmation de la présence de l'homme, à travers la litanie des « je suis », et valent pour une tentative de définition paradoxale, puisque l'identité et l'humanité de l'homme, bien qu'affirmées, s'inscrivent dans la dépendance de l'autre, toujours à venir.

Cette poétique de l'écho contamine non pas seulement les structures phrastiques, mais aussi les mots. Les mêmes termes reviennent, désignant une réalité primitive, tandis que les échos sonores participent d'une personnification de cette même réalité :

*Les vagues luttent contre le vent*

*Elles avancent*

*ralenties par sa force*

*et patiemment parviennent*

*à la paroi*<sup>38</sup>

L'écho orchestré par les répétitions donne à entendre la force du Verbe, son pouvoir d'universelle analogie et révèle la dimension poétique des *Mains négatives*. Ce texte présente en effet des fragments de phrase, un éclatement des mots sur la page qui rappelle la disposition typographique du poème. Sa brièveté, sa densité, cette structure en écho participent encore de cette dimension poétique. Poète visionnaire, Duras fait ainsi surgir un monde au lieu même de sa disparition, en donne les contours textuels en le creusant d'absence et de manque.

Texte et film tout à la fois, *Les Mains négatives* apparaît sans genre défini – l'œuvre épouse différentes formes artistiques et donne à entendre une adresse (par l'omniprésence des pronoms de la première et de la deuxième personnes), un intervalle entre narration et description, une esquisse de récit (avec le recours à l'imparfait et au pronom de la troisième personne) et un poème. Ainsi, l'indétermination générique des *Mains négatives* va dans le sens d'une quête, d'un déchiffrement à opérer par le lecteur – de même que le réel est à déchiffrer par celui qui voit les mains peintes sur la paroi ou les travellings du film dans un Paris en clair-obscur.

*Rejoindre « une sauvagerie d'avant la vie »*<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>37</sup> Dans le court-métrage, si le mouvement d'ensemble relève du travelling, quelques plans sont répétés – suggérant un désir de voir insatiable, une quête infinie au cœur du réel.

<sup>38</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 493.

Offrant un bel exemple de transmédiatité et de transgénéricité, *Les Mains négatives* interroge le signe et le statut de l'œuvre d'art. Si l'art pariétal témoigne de la « croyance universelle du pouvoir magique de la peinture », selon l'expression de Gombrich<sup>40</sup>, la peinture est avant tout un moyen d'*expression*, un médium pour mettre hors de soi ce qui est de nature intérieure. L'analogie entre peinture et langage, et plus encore entre peinture et écriture, est ainsi très présente chez Duras. Évoquant *Emily L.*, l'écrivain affirme :

On ne passe pas d'une écriture mentale à une écriture tangible. On passe d'une écriture mentale qui est l'illimité de l'écriture, le "big bang", chaos tourbillonnant de l'illimité de l'écriture à une sorte de traduction de ça. [...] La peinture est d'abord dans les tubes de couleur. L'écriture n'est pas seulement dans les mots, les mots à eux seuls ne pourraient pas former le chaos.<sup>41</sup>

Si, dans *Les Mains négatives*, l'homme est « saisi dans son accès au langage »<sup>42</sup>, si l'humanité elle-même est saisie dans sa Genèse, les mains négatives participent de celle-ci. Elles sont lieu de création, rassemblant les éléments primordiaux qui entourent l'homme et sa solitude : « ces mains / du bleu de l'eau / du noir du ciel »<sup>43</sup>. Il s'agit alors de remonter au premier temps du signe, et de raconter, dans le tracé de ces mains, comment l'écrit se fait.

Figure de l'écrivain, l'homme seul de la grotte magdalénienne rejoint ainsi « une sauvagerie d'avant la vie [...] celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. »<sup>44</sup> Marguerite Duras affirme encore à propos d'*Emily L.* : « Je vois la littérature comme ça, comme une chose qu'on peut comparer à la chasse préhistorique. Quand aucun mot encore n'était écrit. »<sup>45</sup> L'écrivain véritable serait alors celui qui serait apte à traduire en mots l'en-deçà du langage, le « chaos tourbillonnant de l'illimité de l'écriture »<sup>46</sup>. Politique et poétique, *Les Mains négatives* se donne à lire aussi comme un discours poétique et souligne les fonctions essentielles, primitives pour ainsi dire, de l'écrivain. Par la fragmentation, par l'indétermination, *Les Mains négatives* confronte l'homme à ce qui le dépasse, tout comme l'œuvre trouve le visible d'invisible : l'écrivain est là pour mettre en mots le manque d'aimer, l'incapacité à dire et la confrontation de l'homme seul à ce qui lui fait défaut. Intermédiaire avec le lecteur / spectateur aussi bien, l'écrivain est encore ce qui relaie le premier regard porté sur les mains peintes sur la paroi de granit et sur la grotte parisienne. Ce rôle d'intermédiaire est perceptible dans l'alternance entre les adresses de l'homme et l'évocation par la voix narrative à la fois de la grotte et des actions de celui-ci, entre les pronoms des deux premières personnes et celui de la troisième personne, entre les pronoms de la *présence* et celui de l'*absence*.

Marguerite Duras explique ce rôle non pas seulement d'intermédiaire et de traductrice, mais encore de visionnaire, en rapprochant l'homme seul des *Mains négatives* des « gens des petites annonces »<sup>47</sup> :

---

<sup>39</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, p. 24.

<sup>40</sup> Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], Phaidon, 16<sup>e</sup> édition, 2001, p. 42.

<sup>41</sup> Marguerite Duras, « Réponses à Jean Versteeg », *Le Monde extérieur*, p. 214.

<sup>42</sup> Bernard Alazet, Notice de *Le Navire Night*, *Césaire*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, p. 1672.

<sup>43</sup> Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p. 491.

<sup>44</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, p. 24.

<sup>45</sup> Marguerite Duras, « Comme une messe de mariage », *Le Monde extérieur*, p. 212.

<sup>46</sup> Marguerite Duras, « Réponses à Jean Versteeg », *Le Monde extérieur*, p. 214.

<sup>47</sup> Marguerite Duras, « Les petites annonces », *Les Yeux verts*, p. 649.



Les gens des petites annonces dans les journaux, ce sont les gens des *Mains négatives*, mais sans réponse jamais. Et eux ne savent pas appeler. L'homme qui a posé ses mains sur les parois de granit de la grotte de El Castillon de même que l'homme du Bronx qui écrit son nom et son adresse sur les murs et les métros, ne savent pas crier, appeler. Je suis là pour ça, pour le savoir, moi. C'est encore cette fonction que je m'accorde. Le trajet du travelling traverse ce monde d'appels jamais vu.<sup>48</sup>

Mettre en mots le cri de l'homme des *Mains négatives*, c'est non pas seulement tenter de le traduire, mais bien plus laisser ce non langage imprégné de désir, ce que Duras appelle « l'écrit non écrit » sourdre dans l'écriture<sup>49</sup>. À l'instar de Bataille et par cette indétermination originelle des *Mains négatives*, Duras « invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant. [Elle] nous désapprend la littérature. »<sup>50</sup>

Si la caverne magdalénienne est souvent comparée à un univers utérin – en témoigne notamment Jean Rouaud dans ses *Préhistoires*<sup>51</sup> – Marguerite Duras laisserait affleurer sous le tracé de ces mains « *du bleu de l'eau / du noir du ciel* » non pas seulement une poétique de l'écho mais une véritable « écho-graphie »<sup>52</sup>, une écriture qui invente de rejoindre l'écrit non écrit en faisant résonner le souffle du désir dans le grain de la voix.

Sylvie Loignon

Université de Caen Normandie – LASLAR EA 4256

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> On se reportera ici aux analyses de Bernard Alazet : « C'est appeler ainsi l'écriture à épouser le magma originel, celui que Duras nomme "l'écrit non écrit", qui fait signe vers un texte qui garderait trace de son origine de boue et de silence. », « La réécriture chez Marguerite Duras entre épuisement et relance », in *Écriture, écritures*, Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), Caen, Lettres modernes Minard (série « Marguerite Duras » ; 2), 2007, p. 72.

<sup>50</sup> Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », *Outside* [1981], Paris, P.O.L., 1984, p. 34.

<sup>51</sup> Jean Rouaud, *Préhistoires* [2007], Paris, Gallimard (Folio), 2011.

<sup>52</sup> Sur la notion d'« écho-graphie », voir Pascal Lécroart et Frédérique Tourdoire-Surlapierre (dir.), *Éclats de voix, expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, Éditions de l'improviste, 2005.