



## L'expérience de la flânerie dans *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras

Luciene Guimarães de Oliveira

### Résumé:

Cet article vise à explorer, à partir du court-métrage *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras, l'idée de la flânerie comme un bouleversement perceptif que l'on peut rattacher à la déambulation urbaine. Une telle expérience qui évoque la flânerie benjaminienne est intimement liée à l'espace de l'écriture poétique durassienne, dans un parcours qui oscille entre texte et image et échappe ainsi au logocentrisme. Ce parcours privilégie la perspective intermédiaire.

**Mots-clés:** Marguerite Duras, cinéma de Marguerite Duras, écriture poétique durassienne, intermédialité

### Resumo:

Esse artigo visa a explorar no curta-metragem *Mãos negativas*, de Marguerite Duras, a ideia da flânerie como um descentramento perceptivo ligado à deambulação urbana. Tal experiência, que evoca a flânerie benjaminiana, esta intimamente ligada ao espaço da escritura poética durassiana, percurso que oscila entre o texto e imagem e que escapa ao logocentrismo. Tal percurso sera explorado numa perspectiva da intermedialidade.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras, cinema de Marguerite Duras, escritura poética durassiana, intermedialidade

### Abstract:

This article aims to explore in Marguerite Duras' short film *Les mains négatives* (1979), the idea of flânerie as a perceptual upheaval in accordance with urban strolling. An experience such as this one, that evokes the Benjaminian's flânerie is intimately linked to the space of poetic Durassian writing, in a path that oscillates between text and image and escapes logocentrism. This path will be explored according to the intermedial perspective.



**Keywords:** Marguerite Duras, Duras cinema, poetic Durassian writing, intermediality

Dans le court-métrage *Les mains négatives* (1979)<sup>1</sup>, la caméra déambule par les rues du centre-ville de Paris pendant que la voix *off* de Marguerite Duras, apparemment séparée de la bande image, se consacre à dire le texte. La caméra, par le moyen du travelling en voiture, invite le spectateur à une errance nocturne, de l'aube au matin, de la bastille aux Champs-Élysées. Cette déambulation évoque l'expérience de la flânerie benjaminienne. Celle-ci est difficile à cerner, car elle s'inscrit dans une dimension sociale et historique au tournant du vingtième siècle tout en faisant actuellement l'objet d'un regain d'intérêt dans le cadre des études littéraires et filmiques. Auteur de *Paris, capitale du XIX siècle*, Walter Benjamin propose une réflexion sensible quant aux nouveaux modes de perception et d'observation instaurés par de nouvelles technologies issues de la modernité et qui transforment et bouleversent l'espace urbain de la grande ville. La photographie et le cinéma, venant tout juste de naître, instaurent une nouvelle esthétique qui s'intéresse à la reproduction des images. Cette esthétique entraîne un changement de paradigme dans le regard et la perception de la ville, à caractère fragmenté. Les passages<sup>2</sup> représentent la synthèse de l'expérience de la figure du flâneur "qui s'abandonne aux fantasmagories du marché" (Benjamin, 2013: 8) dans la déambulation de l'espace urbain. Benjamin explore l'ambiguïté et l'instabilité dans la figure du flâneur, lequel oscille entre le désir refoulé de regarder et celui d'être anonyme dans la foule. Afin de mettre l'accent sur la perception, on retiendra l'aspect esthétique de la flânerie, telle que conçue par Suzanne Liandrat-Guigues. D'après Guigues,

"la flânerie est un concept de la modernité rompant avec l'idéal de la perspective héritée de la Renaissance parce qu'elle est fondée sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité d'une part, et d'autre part, de la rencontre insolite ou insoutenable, en accord avec la déambulation urbaine" (Liandrat Guigues, 2009:12).

Dans l'espace cinématographique, guidée par les longs travellings et plans-séquence, cette déambulation participe, d'après Liandrat-Guigues, d'un "bouleversement perceptif

<sup>1</sup> Dans le court-métrage *Les mains négatives*, Marguerite Duras utilise des chutes de son film *Le Navire night* (1979). Les années 1970 sont une période dans laquelle l'écrivaine se consacre essentiellement à son œuvre cinématographique. Or, elle cesse même de publier des romans pour s'y consacrer. Il est pertinent de souligner que le cinéma durassien se fait connaître à partir des projections dans les festivals qui privilégient des films réalisés en marge du cinéma commercial. *Les mains négatives* est l'un des films qui met en scène des villes en explorant l'espace urbain dans le cadre d'une esthétique déambulatoire.

<sup>2</sup> Les passages sont des galeries qui servent au commerce, construits à Paris au XIX siècle. Ce qui motive la construction des galeries est d'abord le marché des tissus dans les grands magasins et les marchandises de luxe. L'architecture était aussi imposante, avec sa construction métallique, "couloirs au plafond vitré et aux entablements de marbre." Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*, Paris, Ed. Allia, 2013, p. 12.



“qui suggère un rapprochement avec l’acte filmique “qui découpe, cadre, multiplie et redistribue par le moyen du montage” (Liandrat Guigues, 2009:16).

Nous proposons donc d’explorer cette idée de flânerie en privilégiant son caractère fragmenté. En effet, cette fragmentation permet de nouveaux modes d’observation et de perception en accord avec l’espace urbain. On s’intéresse ici à la déambulation qui s’inscrit dans l’espace filmique de *Les mains négatives*. Cette notion nous permettra d’explorer le lien avec l’écriture durassienne également déambulatoire, car elle n’est pas soumise à un discours logocentrique. De même, dans son cinéma, sur le plan formel, l’apparente dissociation de la bande-son et de la bande image atteste d’une rupture avec l’organisation de l’espace filmique<sup>3</sup> du cinéma narratif classique, soit le cinéma qui se plie aux conventions formelles et se base sur la vraisemblance psychologique.

Tout d’abord, dans le court-métrage, la déambulation implique l’espace filmique dans la représentation de la ville parisienne. D’ailleurs, en mettant en scène les Champs Élysées dans *Les Mains négatives*, Duras semble faire allusion au cinéma des premiers temps, évoquant l’une des projections des frères Lumière, *Paris des Champs-Élysées*, de 1896. Ce film met en scène la circulation des voitures et des piétons, fragment de la vie bourgeoise. Cependant, dans *Les Mains négatives*, le déplacement aléatoire de la caméra par le moyen du travelling — images réalisées à partir d’une voiture — propose un regard démystifiant par rapport à la Ville Lumière, habituellement touristique. À cet égard, dans *La Couleur des mots*, Dominique Noguez souligne que, dans *Les mains négatives*, Duras nous montre, “ d’une façon totalement inhabituelle et éblouissante, ce que normalement on devrait voir, et qu’on ne voit pas, quand on vit à Paris<sup>4</sup>. “Par le trajet emprunté par le *travelling* pendant le parcours évoluant de la Bastille à l’Arc de Triomphe, au fur et à mesure que le temps avance, le dévoilement de la ville se fait graduellement. Ainsi, dans les premières secondes d’images nocturnes, on ne distingue que des points lumineux émanant des phares des voitures en mouvement. Ensuite, les lumières des fenêtres des bâtiments, les lampadaires et le feu de circulation contribuent également à l’éclairage du film. Dans les plans-séquences qui prédominent, le temps s’écoule de l’aube au matin, de façon linéaire. Lorsque l’éclairage du jour permet de mieux distinguer la ville, les images du trottoir révèlent la saleté des rues où des travailleurs anonymes sont les seuls “acteurs” urbains montrés par la caméra. Enfin,

<sup>3</sup> Dans une tentative de définir l’espace filmique, Antoine Gaudin le conçoit comme polysémique. Ainsi, l’espace filmique peut englober “ le lieu du récit comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmenté par le découpage) ; pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieurs naturels (en grande part “ recueilli “ par la caméra) ; pour poser la question de la surface de l’écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception). “ Antoine Gaudin, *L’espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie*. Paris, Armand Colin, 2015, p. 9.

<sup>4</sup> Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 169.



quelques piétons solitaires participent de cet anonymat de la ville. L'éclairage joue un rôle prédominant dans le trajet évoluant de l'aube au matin. Cette évolution part de l'image noire à la lumière surexposée du matin. Cette gradation démontre l'intention de filmer en valorisant la lumière naturelle. Pour cette raison, le montage intervient très peu, et on est bien loin de la mise en scène du cinéma dominant. En outre, comme la bande sonore ne s'incarne apparemment pas à l'image, cela peut déstabiliser le spectateur habitué à l'organisation de l'espace filmique du cinéma dominant. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure le spectateur participe-t-il de cette déambulation dans l'espace et le temps filmique? En effet, ce qui est raconté par la voix, évoque un autre temps et espace, celui de l'empreinte des mains négatives dans les grottes préhistoriques. En privilégiant une perception audiovisuelle, Térésa Faucon écrit:

Tout au long de cette apparente séparation des éléments audiovisuels, au cœur de ce trouble perspectif, naît une vision imaginaire : Paris transformé en une grotte magdalénienne, Paris non reconnaissable et pourtant ancré dans une réalité, celle du travail des balayeurs au lever du jour. Cette dimension éternelle de l'humanité vient du choc historique entre les premières grottes de l'humanité et Paris contemporain. (Faucon, 2009 :130).

Dans une perception audiovisuelle, le spectateur est invité à dépasser le temps et l'espace, guidé par le parcours déambulatoire rythmé par la voix, afin de saisir le sens qui convoque l'imaginaire.

## 1. Déambulation et écriture

Dans ses écrits consacrés aux Cahiers du cinéma *Les Yeux verts*, Marguerite Duras affirme, à propos de la déambulation:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Il faut partir en repérage sans aucune idée, sans rien. Il faut laisser venir l'extérieur à vous (Duras, 1987: 153).

Cet extrait intitulé "Le repérage" démontre que la déambulation, dans le court-métrage *Les Mains négatives*, est une idée qui s'inscrit à même la manière dont le cinéma durassien se développe. Or, les personnages durassiennes déambulent d'une œuvre à



l'autre, autant dans les films que dans sa littérature<sup>5</sup>. De surcroît, l'idée de déambulation est également présente dans le processus de réalisation de films, alors que certains des court-métrages de Duras sont réalisés à partir de plans abandonnés de longs-métrages. C'est le cas de *Les mains négatives*, dont la réalisation emprunte des plans délaissés du long-métrage *Le Navire night* (1979). Dans *Les yeux verts*, Duras explique les raisons techniques pour lesquelles ces plans étaient délaissés:

Les plans de *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. On a refait les plans [...] j'ai presque tout gardé des plans ratés. (Duras, 1987: 153).

De même, les plans abandonnés du *Navire Night* sont récupérés pour la production de *Césarée* et des *Mains négatives*, alors qu'une partie de *L'Homme atlantique* est composée des plans non utilisés d'*Agatha*. Cette manière particulière de réaliser un film témoigne d'une façon de déambuler à l'intérieur même de son œuvre. Selon la perspective de l'intermédialité, on pourrait désigner cette récupération comme un processus à caractère *intramédial*, c'est-à-dire un processus qui permette la reprise et l'échange d'une œuvre à l'intérieur d'un même médium. Cette notion est empruntée à la réflexion d'Irina Rajewsky sur le débat actuel à propos de l'intermédialité:

Un modèle à deux niveaux tel que celui-ci permet, dans un premier temps, de séparer le domaine de l'intermédialité de celui de l'intramédialité, c'est-à-dire de phénomènes qui n'impliquent qu'un médium, conventionnellement considéré comme distinct (par exemple références intertextuelles ou références entre différents films, différentes peintures etc.).<sup>6</sup> (Rajewsky, 2015)

Par ailleurs, la notion d'intermédialité s'impose lorsque le poème *Les mains négatives* est soumis à un nouveau support qui, par conséquent, le modifie. Pris en charge par le médium cinématographique, le texte lu en voix *off* devient médiatisé. Par la voix *off* de Marguerite Duras, le poème commence avec la possible définition d'une image inspirée par le texte, plus précisément, la pratique artistique de l'empreinte des mains.

On appelle mains négatives, les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Le contour de ces mains – posées

<sup>5</sup> À titre d'exemple, dans le cycle indien, certains personnages de l'ouvrage *Le ravissement de Lol V. Stein* se trouvent dans les films *India Song*, *La femme du Gange* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Pour réaliser ce dernier film, Duras a utilisé des plans d'*India Song* dans le montage.

<sup>6</sup> Irina Rajewsky. "Le terme d'intermédialité en ébullition – 25 ans de débat" *Intermédialités*, Textes réunis par Caroline Fischer, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes, 2015.



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. (Duras, 1979: 106).

L'historien de l'art Georges Didi-Huberman confirme le caractère énigmatique des empreintes des mains négatives, dont la fonction reste à dévoiler. Il conçoit l'image en tant que geste qui pose la marque de l'individualité:

Pas plus que les tracés digitaux, les innombrables empreintes de mains, dans les cavernes de la préhistoire, n'ont révélé leur fonction et leurs sens exacts : nous ne savons toujours pas ce qu'elles représentent. De quoi s'agit-il ? Un geste qui devient système figural, et même production de ressemblances (...) l'application directe de la main, son contour ou son ombre, la rendent immédiatement visible, voire reconnaissable comme individualité. (Didi-Huberman, 2008 : 43).

Cette trace préhistorique liée à l'individualité nous renvoie à l'époque contemporaine, que l'on pense à l'empreinte digitale que porte la signature, ou à toute marque personnelle qui distingue chaque individu et atteste du lien avec la société de droit. En revanche, en ce qui concerne les arts, la notion d'auteur s'impose dans la mesure où nous pouvons identifier une œuvre d'art selon un style, une école ou une poétique. Pour ce qui est du cinéma, la signature nous renvoie au cinéma d'auteur. Steven Bernas soutient l'existence d'une signature au cinéma d'auteur, rendue possible lorsque le réalisateur devient le scénariste et le producteur de son film. D'après Bernas,

"il existe une signature d'auteur, spécifique au cinéma, qui relève d'une autre démarche que la simple signature graphique. Il s'agit de la présence réelle à l'image de l'auteur, et ce recours à la plasticité de cette image, à cette présence du cinéaste dans son œuvre" (Bernas, 2012 : 65)

qui, selon lui, "s'apparente aussi à une signature" (Bernas, 2012: 65). À cet effet, dans le cinéma d'auteur, nous remarquons que certains cinéastes apparaissent dans leurs propres films pour assurer un "effet de présence"<sup>7</sup>. Dans le cas du cinéma durassien, c'est la voix *off* de Marguerite Duras qui permet cette présence d'auteur. En outre, dans le texte *Les mains négatives*, Duras semble évoquer, dans son propre poème, les traces de sa littérature, lorsqu'elle se réfère à la mer,<sup>8</sup> motif qui participe de l'univers durassien. Cette répétition des motifs d'une œuvre à l'autre est donc une caractéristique intratextuelle de son œuvre.

<sup>7</sup> Bernas cite l'exemple de Godard, Truffaut et Hitchcock.

<sup>8</sup> La mer reste un élément omniprésent autant dans la littérature que dans le cinéma de Marguerite Duras. Dans le cinéma durassien, à titre d'exemple, nous pouvons mentionner le cycle atlantique (*L'Homme atlantique*, *Agatha*) et le cycle indien (*India Song*, *La femme du Gange*).



Par ailleurs, Duras explore le lien entre l'image et l'écrit à travers les empreintes de mains, car elles évoquent le commencement de l'écriture, les premiers signes par lesquels l'homme essayera de s'exprimer:

Ces mains-là, noires  
 La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre  
 Je suis quelqu'un,  
 je suis celui qui appelait,  
 qui criait dans cette lumière blanche  
 Le désir  
 le mot n'est pas encore inventé. (...) (Duras, 1979 : 113).

Dans ces vers, le phénomène de la "réfraction de la lumière" renvoie à la projection d'images, dans la mesure où la lumière est autant primitive que le désir de l'homme de s'exprimer, avant même l'invention de l'écriture. L'homme exprime ce désir à travers le geste de l'empreinte des mains afin d'inscrire les traces d'une existence. En outre, le lien entre l'image et l'écriture a toujours nourri la création durassienne.

## **L'image et l'écriture**

En tenant compte du support de l'empreinte des mains négatives, en tant que geste et pratique artisanale, comment peut-on établir un lien entre l'image et l'écriture ? L'idée que l'image est née de l'écriture est au cœur de la pensée de l'écran. En ce sens, Anne-Marie Christin soutient que "l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant – de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran" (Christin, 1995: 6). En effet, cette constatation s'applique bien à l'empreinte des mains négatives dont la paroi constitue le support de l'image, son écran. Reconnaître le support comme constitutif de l'image, c'est aussi considérer la base matérielle du support, indispensable à la représentation. Ce constat s'avère une condition pour l'intermédialité, d'après Mariniello: "Comme elle se concentre sur le médium, l'intermédialité ne peut pas ignorer la surface à laquelle la lettre prend part, ne peut pas ignorer la base matérielle du médium, le mode de transmission, la matérialité de la communication" (Mariniello, 2007 :184).

Par ailleurs, selon cette réflexion<sup>9</sup>, la pensée de l'écran tient également compte de la

<sup>9</sup> Afin d'établir un parallèle avec les idéogrammes, Christin mentionne que l'écriture alphabétique (d'ancrage occidental) est une écriture de sons ou phonèmes, tandis que l'écriture de l'idéogramme est, au contraire, écriture de signes dans laquelle "un caractère vaut pour un ou même plusieurs mots complets de la langue".



remise en question de l'écriture alphabétique qui, à l'inverse de l'idéogramme, repose sur une conception de la linéarité du langage. Les écritures idéographiques sont un exemple des signes qui communiquent des images. Dans le monde occidental, cependant, l'alphabet s'avère un système d'écriture "appauvri en regard de la flexibilité visuelle / verbale que propose l'idéogramme" (Christin, 1995 :7)

Dans notre culture orale, reposant sur le phonocentrisme, tout change dans la littérature à partir de Mallarmé, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce dernier explore autrement l'écriture graphique où il réintègre la part visuelle et spatiale évoquée par la parole (les intervalles, la pause, le vide, les silences). De surcroît, l'écriture mallarméenne, grâce à la spatialisation du texte, permet la souplesse d'une lecture déambulatoire explorée d'une page à l'autre, tant horizontalement que verticalement. L'image visuelle et la parole dialoguent et se réconcilient. Dans la spatialisation du texte, le blanc constitue un élément de composition et "parce que la spatialisation accorde au blanc une fonction dans la création, celle-ci s'éloigne d'une conception de l'écriture qui privilégie le verbe sur l'image<sup>10</sup>". Selon Christin, ce changement fait en sorte de "restituer la plénitude active de l'écriture" (Christin, 1995: 7). De même, dans l'écriture durassienne, à caractère fragmentaire et inachevée, ces blancs font appel aux silences et ouvrent des espaces de vide et d'absence:

Il fallait descendre la falaise  
 Vaincre la peur  
 Le vent souffle du continent il repousse l'océan  
 Les vagues luttent contre le vent  
 Elles avancent  
 Ralenties par sa force  
 Et patiemment parviennent  
 à la paroi<sup>11</sup>  
 (...) Trente mille ans  
 J'appelle  
 J'appelle celui qui me répondra (Duras, 1979: 113).

Ces blancs, constitués par les intervalles entre les phrases du texte et les pauses, soumettent le texte, médiatisé par la voix, à un autre rythme de lecture et contribuent ainsi à l'ouverture du sens. Certes, cette ouverture est propre au langage poétique mais, dans *Les mains négatives*, ces blancs représentés par les silences et les pauses s'inscrivent dans un mouvement non-linéaire permettant une déambulation.

<sup>10</sup> Isabelle Chol, "La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers", *Poétique*, Paris, Seuil, 2009/2 (n° 158), p. 231-247. [Disponible en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-231.htm> [Site consulté le 10 mars 2017].

<sup>11</sup> Marguerite Duras, *op.cit.*, p. 110.



Ces blancs évoquent également l'indicible et empêchent "un alourdissement et une surcharge de la phrase. Les blancs stratégiques ouvrent des espaces d'absence, de vide, où réside la véritable richesse du texte, sa dimension profonde. Matérialisations visibles de cet indicible, ils inscrivent l'indicible, limite du dicible, au cœur de l'écriture" (De la Motte, 2004: 49).

De même, dans l'espace filmique du court-métrage *Les mains négatives*, la lecture en voix *off* se déroule de manière fragmentaire, avec de longues pauses, des espaces de silence "libres de toute parole". Cela n'est pas un hasard, c'est une manière, selon Duras, de s'attacher au livre:

J'ai cherché comment faire pour mettre ensemble le livre et le film du livre, que l'on sente qu'à l'origine, il y a un livre. Pas un script, mais un livre. Dans mes films il y a beaucoup d'espace libre de toute parole. Je cherche à ce que les silences aient la densité de ceux des livres, avec des espaces morts, des longueurs pas tout à fait nécessaires, des gens seuls accompagnés par des paroles qui disent leurs histoires et qui se taisent. Les films, c'est ça. Je ne peux pas détruire l'atmosphère des livres.<sup>12</sup>

La voix *off* qui n'est pas subordonnée à la bande image, assume, selon Duras, le rôle du livre, espace qui doit être comblé par l'imaginaire du lecteur. En privilégiant l'ouverture du sens, la voix *off* invite le spectateur à imaginer donc à voir davantage que ce qui est représenté à l'écran.

Toutefois, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier mène quant à elle une réflexion sur la voix écartée dans le cinéma de Marguerite Duras. Inspirée par la philosophie de Jacques Derrida, qui critique le modèle de signification basé sur le logocentrisme, Ropars observe que la tyrannie du sens imposée par le phonocentrisme intervient dans l'histoire du cinéma parlant, particulièrement dans le cinéma français. D'après Ropars, la soumission de la voix à l'image, "que développe la tradition du vraisemblable" (Ropars, 1981: 130) ne fait que "masquer l'ancrage de la représentation visuelle dans le signe verbal" (Ropars, 1981: 130). Le cinéma de Marguerite Duras échappe pourtant à ce mode de représentation, car l'écart des voix favorise la conciliation entre la parole et l'écriture:

"Par la place qu'il accorde au texte, le travail filmique de Marguerite Duras offre ainsi ce paradoxe de faire de la voix la ressource de l'écriture: de réintroduire donc, suivant le projet derridien, l'écriture dans la parole" (Ropars, 1981: 130). Ainsi, privilégier la parole, c'est se libérer de la tyrannie du sens imposée par le *logos* et échapper à une conception

<sup>12</sup> Entrevue de Marguerite Duras dans le magazine "Les Inrockuptibles", Paris, no. 21, fév.-mars 1990, p. 111.



de linéarité du langage.

Dans le cadre des études intermédiaires, Silvestra Marinello développe une réflexion autour de la notion de *littéracie*<sup>13</sup> qui repose également sur la critique du langage (*logos*.) La *littéracie* implique "la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé (et détermine encore) notre façon de penser le langage ainsi que notre participation à une configuration historique du savoir" (Mariniello, 2007: 167) Comme la *littéracie* est produite par le système scripturaire, elle se trouve à être incompatible avec le monde audiovisuel qui change notre manière de percevoir et aussi de comprendre le monde, car notre expérience est médiatisée par les médias (la photographie, le cinéma, les médias électriques et électroniques). La *littéracie*, puisqu'elle est basée sur la perspective du logocentrisme s'avère donc "insuffisante à déchiffrer le monde contemporain" (Mariniello, 2007 : 167).

En outre, dans la critique de la *littéracie*, Mariniello souligne la convergence entre les études des médias, la philosophie et la théorie littéraire, critique qui tient compte de la pensée de l'écran, développée par Anne-Marie Christin:

Si on ne refoulait pas l'aspect technique de l'écriture, on devrait réfléchir à sa complexité, ses ouvertures et ses limites et on reconnaîtrait ce que Christin appelle " la pensée de l'écran ". De réfléchir à l'écriture, la base matérielle sur laquelle les signes s'inscrivent ; cela signifie reconnaître la surface comme partie de la figure. De penser à l'écriture en tant que technique, cela signifie apprendre à penser l'espace en tant que partie du sens et inséparable du temps. De penser à l'écriture en tant que technique, cela signifie déconstruire un concept d'écriture dépendant d'une certaine compréhension du langage. (Mariniello, 2007 : 167)

Par conséquent, Mariniello soutient que le cinéma et la photographie "ont rendu évidentes de nouvelles dimensions que la littéracie du logos avait refoulées." (Mariniello, 2007: 175). Dans le travail filmique de Marguerite Duras, comme nous l'avons démontré, la subversion de la syntaxe cinématographique échappe à la tyrannie du sens. Cette manière de voir et de raconter propre au cinéma durassien ne s'inscrit pas dans le modèle logocentrique du langage. Ainsi, on constate également la résistance et la tension avec la *littéracie*, logique à laquelle le cinéma de Duras ne participe pas.

<sup>13</sup> En respectant la graphie de l'auteure.



## Conclusion

Nous avons tenté de démontrer comment l'idée de déambulation s'inscrit dans l'espace filmique du court-métrage *Les mains négatives* à travers le décentrement de la perspective et le décentrement du texte durassien. Ainsi, nous avons prouvé que déambulation et écriture participent du même mouvement.

D'une part, la déambulation s'inscrit dans un bouleversement de la perception, évoqués par l'acte de filmer et le processus du montage. En effet, le regard flâneur de la caméra dévoile, par le moyen du travelling et de plan séquences, le centre-ville de Paris dans la lueur naissante de l'aube jusqu'au matin, et intervient dans la façon de représenter la ville.

D'autre part, le poème *Les mains négatives*, tel le texte mallarméen, convoque la spatialisation du texte. L'écriture mallarméenne est constituée de vides et de silences dans l'espace de la page blanche. Cette composition mallarméenne témoigne de l'intégration de l'espace et de la parole qui s'éloignent d'une logique phonocentrique. L'écriture devient donc une forme graphique visuelle et spatiale. L'écriture durassienne, pour sa part, dû à son caractère inachevé, explore également les vides et les silences. Une fois le texte médiatisé par la voix *off*, les silences et les intervalles impliquent un rythme de lecture étranger au médium filmique.

Par ailleurs, il semble pertinent de nous demander si l'empreinte des mains négatives elle-même pourrait être considérée comme une écriture. À ce propos, Christin pose la question suivante : "Ne serait-il donc pas plus logique de supposer que c'est le graphisme et non la langue qui a fourni les ressources et les motivations nécessaires à l'apparition de l'écriture?"<sup>14</sup> (Christin, 1995 :11). Or, dans l'œuvre durassienne, ce geste représente le lien entre le mot et l'image. D'ailleurs, les images explorées par le poème évoquent un jeu d'ombre et de lumière, éléments essentiels à la projection cinématographique. Rappelons-nous que, avant même que l'écriture n'apparaisse, l'homme de la préhistoire manifestait déjà le désir de s'exprimer. *Les mains négatives* témoignent de ces traces d'existence.

## Bibliographie

Benjamin, W. (2013). *Paris, capitale du XIX siècle*. Paris: Ed. Allia.

Benjamin, W. (2015). *Rue à sens unique*. Paris: Éditions Allia.

Bernas, S. (2002). *L'auteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan.

---

<sup>14</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 11.



Chol, I. (2009). La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers, *Poétique*, Vol. 2 n° 158, 231-247.

Christin, A.M. (1995) *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion.

De la Motte, A. (2004). *Au-delà du mot. "Une écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*. Munster: Lit Verlag.

Déotte, J.L. Froger, M. Mariniello, S. (2007) *Appareil et intermédialité*. Paris: L'Harmattan.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact*, Paris: Les Éditions de minuit.

Duras, M, (1979). *Le Navire night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner*. Paris: Mercure de France.

Duras, M. (1987). *Les Yeux verts*. Paris: Cahiers du cinéma.

Faucon, T. (2009). *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelles.

Liandrat-Guigues, S. (2009). *Modernes flâneries du cinéma*. Paris: De l'incidence éd.

Liandrat-Guigues, S. (2009). *Propos sur la flânerie*. Paris: Éditions l'Harmattan, coll. Esthétiques.

Noguez, D. Duras, M. (2001). *La couleur des mots*. Paris: Benoît Jacob.

Rajewsky, I. (2015). Le terme d'intermédialité en ébullition – 25 ans de débat, in *Intermédialités*, Textes réunis par Caroline Fischer, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes.

Ropars-Wuilleumier, M.C. (1981). *Le texte divisé*. Paris : PUF.

Witte, B. (2007). *Topographies du souvenir : "Le livre des passages" de Walter Benjamin*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.

Duras, M. (2014) *Les mains négatives* (court-métrage). 14 min. Les films de Losange, 1979 - DVD Benoît Jacob Vidéo.

**Luciene Guimarães de Oliveira** est doctorante en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval – Québec –CA. Membre étudiante CRIalt – Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (Université de Montréal).

✉ [guimalucienne@gmail.com](mailto:guimalucienne@gmail.com)