

Cahiers

Marguerite

DURAS

Duras féministe ?

n° 5 · 2025

Comment citer cet article ?

Aynaz GHADERI GHALEHNO, « La posture esthétique féministe dans le cinéma de Marguerite Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 133-155, [en ligne].

URL : <https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1051>



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

La posture esthétique féministe dans le cinéma de Marguerite Duras

Parler du cinéma de Marguerite Duras, c'est entrer dans un univers qui échappe aux catégories toutes faites¹. Si Duras se méfie du féminisme revendiqué, son cinéma met pourtant en avant la centralité des femmes, leurs désirs et leur solitude. Cette tension, entre prudence affichée face au féminisme et attention profonde aux expériences féminines, a marqué sa réception critique et continue de nourrir les débats. Les travaux de Christiane Blot-Labarrère et d'Eva Ahlstedt², tout comme les entretiens menés par Xavière Gauthier dans les

-
- 1 Voir François Bovier & Serge Margel, « Introduction : "Que le cinéma aille à sa perte" (destruction et pathos dans les films de Marguerite Duras) », in *Le Cinéma que je fais : écrits et entretiens*, éd. par François Bovier & Serge Margel, Paris, POL, 2021, p. 9-33.
 - 2 Voir Christiane Blot-Labarrère, « Une mise en doute de la lumière », *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1992, p. 123-129, et Eva Ahlstedt, « Marguerite Duras féministe malgré elle ? Réflexions sur la réception féministe de l'œuvre durassienne des années 1970 jusqu'à nos jours », in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, dir. par Eva Ahlstedt & Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 157-169.

années 1970³, montrent bien cette complexité, ce va-et-vient entre affirmation et retrait, entre engagement et réserve.

Il convient également de replacer ces films dans le climat intellectuel et politique de leur époque. La France des années post-68 est traversée par de profondes secousses : luttes pour l'avortement, débats autour de l'écriture féminine, apparition de revues militantes telles que *Sorcières*. Comme le souligne Iris Brey,

[e]n France, les articles militants et politiques du recueil *Paroles... Elles tournent !* (1976), écrits par des cinéastes, techniciennes et comédiennes du collectif Musidora, abordent des sujets qui continuent d'animer les débats féministes contemporains : les questions de pouvoir sur un plateau, la définition d'un « regard des femmes », le silence qui entoure les œuvres de femmes, la place du collectif dans la création, le manque de femmes aux postes techniques, le manque de visibilité des femmes vieillissantes au cinéma⁴.

C'est dans cet environnement que Duras réalise *Nathalie Granger* (1972) et *La Femme du Gange* (1974). Sans reprendre le langage des manifestes, ces films en partagent néanmoins l'élan critique. Par le recours au silence, à la lenteur, à la fragmentation narrative et à la dissociation entre images et son, ils déplacent les conventions du récit cinématographique et ouvrent un espace où l'expérience féminine peut se penser autrement, à distance des formes dominantes de représentation.

La problématique qui guide cet article s'inscrit dans le prolongement des théories féministes du cinéma développées par Laura Mulvey et Teresa de Lauretis. Comme l'ont montré ces théoriciennes, l'enjeu n'est pas seulement dans la représentation visible, mais dans la manière dont une

3 Voir Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

4 Iris Brey, « Pour un cinéma non sexiste », in *Théories féministes*, dir. par Camille Froidevaux-Metterie, Paris, Seuil, 2025, p. 456-457 (*Paroles... elles tournent !*, ouvrage collectif par Musidora, Paris, des Femmes, 1976).

œuvre trouble les regards établis et invente d'autres formes de subjectivation⁵. Dans cette perspective, le regard n'est pas envisagé uniquement comme une question de visibilité ou d'identification, mais comme un dispositif structurant les rapports de pouvoir, les modalités de narration et les positions spectatoriales.

Les choix esthétiques de Duras – pauses, ellipses, refus de la clôture narrative – peuvent ainsi être compris comme une stratégie de désobéissance aux codes du récit cinématographique tel qu'il s'est constitué dans un imaginaire largement patriarcal, lequel proposait des représentations stéréotypées et répétitives des femmes, à l'inverse de la diversité accordée aux figures masculines⁶. Cette critique vise aussi bien le cinéma hollywoodien analysé par Mulvey que certaines formes du cinéma d'art et d'essai européen⁷.

Ce cadre théorique est complété par les apports de Luce Irigaray⁸, tels que mobilisés notamment par Bolton et Bainbridge⁹, dont les réflexions sur l'art comme espace privilégié d'expression et de transmission des subjectivités féminines permettent d'élargir l'analyse aux dimensions sensorielles et matérielles du cinéma. Comme le souligne Irigaray, la répression des généalogies et des cultures

5 Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » [1975], *Visual and Other Pleasures* [1989], Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 14-27 ; Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

6 Voir Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema » [1973], in *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, dir. par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, Condé-en-Normandie, Charles Corlet, 1993, p. 157.

7 Loc. cit.

8 Voir Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

9 Voir Lucy Bolton, *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011 ; Caroline Bainbridge, *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2008.

féminines limite les formes de subjectivation disponibles pour les femmes, et l'art demeure un moyen essentiel pour représenter, communiquer et sublimer les expériences corporelles et sensibles. Cette approche trouve une résonance particulière dans le cinéma, qui ne repose pas exclusivement sur le langage écrit ou sur la visualité : « Cinema does not depend solely on its visuality: [...] the soundtrack, the editing/camera-positioning, and the way of diegetic time and space are represented also contribute to the construction of a film's textuality »¹⁰. Ces perspectives théoriques offrent ainsi des outils pertinents pour penser les stratégies formelles par lesquelles Duras élabore des figures de subjectivité féminine non normatives.

Sur le plan méthodologique, cet article ne propose pas une analyse exhaustive des films étudiés, mais une lecture ciblée d'extraits choisis. Le corpus – *Nathalie Granger*, *La Femme du Gange*, *Baxter*, *Vera Baxter* (1977) et *Agatha et les lectures illimitées* (1981) – a été retenu en raison de la cohérence de leurs dispositifs esthétiques et de leur capacité à rendre visibles les lignes de force du cinéma durassien. Les extraits analysés ont été sélectionnés pour leur caractère exemplaire, notamment en ce qui concerne le travail de la voix, la suspension narrative, la durée, la dissociation entre son et image et les positions de regard qu'ils instaurent. Il s'agit donc d'un examen ponctuel de moments significatifs, permettant de déplier une esthétique filmique féministe sans prétendre à une lecture intégrale des œuvres.

Enfin, une relecture contemporaine permettra de montrer comment ce cinéma, situé à la frontière du cinéma expérimental, à la fois ancré dans son contexte historique

10 *Ibid.*, p.12 (« Le cinéma ne repose pas uniquement sur sa dimension visuelle [...] : la bande sonore, le montage et le cadrage, ainsi que la manière dont le temps et l'espace diégétiques sont représentés, contribuent également à la construction de la textualité d'un film », ma traduction).

et résolument visionnaire, continue de résonner avec les débats actuels, qu'ils soient post-#MeToo, intersectionnels ou transnationaux.

Entre refus du militantisme et esthétique du féminin : situer Duras dans l'histoire des féminismes

Ambivalences déclaratives et contradictions publiques

Marguerite Duras occupe une place singulière dans le paysage littéraire et cinématographique français des années 1970. Dans un champ culturel et institutionnel largement dominé par les hommes, elle s'impose à la fois comme romancière reconnue et comme cinéaste, à une époque où les femmes sont rares à mener conjointement ces deux carrières. Son inscription dans le champ cinématographique, malgré les résistances institutionnelles et les critiques récurrentes, constitue une remise en cause de l'ordre esthétique et symbolique établi. Ses films ont ainsi été fréquemment jugés trop littéraires, monotones ou dépourvus d'action, reproches qui relèvent moins d'une faiblesse formelle que d'une contestation des normes narratives et spectatorielles dominantes. Qualifié par Dominique Noguez de « cinéma de la littérature »¹¹, ce cinéma se définit avant tout comme un cinéma de la parole, où la voix, le texte et le silence deviennent des matériaux filmiques à part entière. La persistance de Duras à poursuivre cette voie, en dépit des attentes normatives, prend dès lors une portée politique : affirmer une subjectivité artistique féminine dans un univers cinématographique

137

11 Dominique Noguez, « Le cinéma de la littérature », in Marguerite Duras, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez (autour de huit films)*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 17-21.

structuré par le masculin relève d'une forme de résistance symbolique¹².

Cette posture apparaît d'autant plus paradoxale que Duras a souvent exprimé des réserves à l'égard d'un féminisme explicitement militant, déclarant en 1973 à Susan Cohen : « Je ne suis pas "féministe" »¹³. Son engagement n'en est pas moins attesté par des gestes concrets : sa signature au bas du Manifeste des 343, en 1971, sa collaboration à la revue *Sorcières*, fondée en 1975 par Xavière Gauthier et la publication des *Parleuses* en 1974, un texte majeur pour une réflexion sur la parole féminine. Ce double mouvement de distance et d'implication a suscité de nombreux commentaires critiques.

Le contexte des années 1970 en France : écriture féminine et luttes des femmes

138

Les années 1970 constituent en France un moment charnière au cours duquel la réflexion féministe investit de manière décisive les enjeux du langage et de la création artistique. Autour d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray et de Julia Kristeva¹⁴, la notion d'« écriture féminine » émerge comme tentative de réélaborer les formes de l'expression afin de rendre pensable l'expérience des femmes en dehors des cadres patriarcaux dominants. Si Marguerite Duras n'a jamais théorisé son travail à partir de cette notion, ses textes et ses films s'inscrivent néanmoins dans un dialogue critique avec ces

12 Voir à ce sujet Simona Crippa, « Féminisme », *Dictionnaire Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère, Paris, Champion, 2020, p. 251-253.

13 « Entretien avec Marguerite Duras par Susan D. Cohen » [juil. 1972], *Initiales* (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon), n° 3, « MD », janv. 2014, p. 48.

14 Voir Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54 ; Julia Kristeva, *La Révolution poétique*, Paris, Seuil, 1974.

préoccupations. Son écriture, souvent qualifiée de « blanche » ou de « neutre », se caractérise par des phrases brèves, un lexique volontairement dépouillé et une économie syntaxique rigoureuse. Cette épuration formelle ne vise pas l'effacement des marques du genre, mais leur déplacement. Comme l'a montré Bernard Alazet¹⁵, cette esthétique engendre une véritable « dramaturgie d'un neutre » au sein duquel chaque signe est travaillé par une tension interne, ouvrant un espace où l'identité féminine peut se formuler autrement, hors des assignations stabilisées. Au cinéma, cette logique se prolonge par des dispositifs tels que la fragmentation narrative et une temporalité distendue. Ces choix formels ne relèvent pas d'une simple expérimentation esthétique, mais participent d'une remise en cause des structures symboliques qui organisent la représentation. Teresa de Lauretis rappelle à cet égard que la représentation féminine ne consiste pas uniquement à montrer des femmes à l'écran, mais à inventer des dispositifs capables de déplacer les régimes de visibilité imposés¹⁶. La construction du genre apparaît ainsi à la fois comme le produit et comme le processus de sa propre représentation¹⁷. En plaçant au centre des figures féminines dont la parole se fait elliptique, parfois réduite au silence ou rendue spectrale, les films de Duras s'inscrivent partiellement dans certains modes narratifs hérités de la Nouvelle Vague, tout en s'en démarquant. Ils ouvrent ainsi un champ d'expression singulier pour

15 Bernard Alazet, « "Elle marcherait, et la phrase avec elle" : la phrase, le neutre, l'androgynie chez Marguerite Duras », *La Revue des Lettres modernes*, série Duras, n° 1, « Les Récits des différences sexuelles », dir. par Bernard Alazet, 2005, p. 37.

16 Voir Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

17 Voir Teresa de Lauretis, « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg [2007]*, trad. de l'anglais (États-unis) par Sam Bourcier, Paris, La Dispute, « Le genre du monde », nouv. éd. 2023, p. 40 et sq.

la subjectivité féminine, fondé sur la disjonction, l'absence et la puissance signifiante du non-dit.

Réceptions critiques de Duras et de la posture esthétique féministe

La critique a fréquemment souligné la difficulté de situer Marguerite Duras au regard du féminisme. Pour Christiane Blot-Labarrère¹⁸, son œuvre se dérobe aux assignations idéologiques stabilisées, oscillant entre le refus d'un militantisme explicite et l'exploration persistante de ce que Marini désigne comme les « territoires du féminin »¹⁹. Eva Ahlstedt a qualifié cette position de « féminisme malgré elle »²⁰, tandis que Michelle Royer évoque un féminisme *discret*²¹, perceptible à la fois dans la parole publique de Duras et dans ses choix esthétiques. Si ces approches ont largement structuré la réception féministe de son œuvre, elles appellent à être prolongées par une analyse des dispositifs cinématographiques à travers lesquels cette posture se matérialise. Dans cette perspective, l'esthétique filmique de Duras peut être envisagée comme un ensemble de choix formels qui déplacent les régimes dominants de regard et de narration. Conformément aux analyses de Laura Mulvey, l'enjeu ne réside pas uniquement dans la présence de figures féminines à l'écran, mais dans l'organisation des positions de regard et des modalités d'identification²². Les films de Duras s'inscrivent précisément dans un travail de

18 Voir Christiane Blot-Labarrère, « Une mise en doute de la lumière », *Marguerite Duras*, op. cit., p. 123-129.

19 Voir Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, « Autrement dites », 1977.

20 Voir Eva Ahlstedt, « Marguerite Duras féministe malgré elle ? », art. cité.

21 Voir Michelle Royer, *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019, p. 27-30.

22 Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, op. cit.

déstabilisation de ces mécanismes : suspension de l'action, fragmentation narrative, dissociation entre voix et image, refus de la clôture dramatique. Ces procédés entravent les logiques scopiques traditionnelles et reconfigurent l'économie du désir.

Les travaux de Teresa de Lauretis permettent d'éclairer ce déplacement en ce qu'ils envisagent le genre comme un effet produit par des dispositifs narratifs et esthétiques plutôt que comme une donnée préalable. Le cinéma de Duras ne se contente pas d'opposer des figures féminines à des figures masculines ; il élabore des formes de subjectivation instables, fondées sur la dissociation entre parole, corps et action. La subjectivité féminine y apparaît comme un processus, inscrit dans la durée, le silence et la disjonction, plutôt que comme une identité assignable.

La réception critique a souvent cristallisé ces enjeux autour de la figure de Delphine Seyrig, dont la présence dans *Baxter*, *Vera Baxter* a été perçue comme emblématique. Actrice engagée et figure centrale du féminisme cinématographique des années 1970 – associée à *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman (1975) et aux pratiques militantes des collectifs *Les Insoumuses* –, Seyrig incarne chez Duras une femme dépourvue de toute inscription biographique ou sociale stabilisée. Cette indétermination, fréquemment commentée par la critique, relève moins d'un motif narratif isolé que d'un principe esthétique récurrent, qui affecte les conditions d'énonciation de la parole et l'organisation temporelle des films. L'apport de Luce Irigaray permet enfin de penser cette esthétique comme une pratique attentive aux formes sensibles de l'expression féminine²³. En privilégiant la voix, le silence, le rythme et la durée comme matériaux filmiques, le cinéma de Duras s'inscrit dans une conception de l'art qui ne repose ni sur la centralité du logos

23 Voir Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit.

ni sur la primauté du visible, mais sur la possibilité d'élaborer des subjectivités à partir d'expériences sensorielles et relationnelles. L'esthétique féminisée de Duras ne se définit ainsi ni par un discours militant explicite ni par la représentation de figures exemplaires, mais par un travail formel qui transforme les régimes de regard, de parole et de narration.

Dès lors, la difficulté à réduire l'œuvre de Duras à une position féministe univoque – souvent relevée par la critique – constitue moins une limite qu'un opérateur critique. Cette indétermination participe pleinement de la force de son cinéma et de sa place singulière dans l'histoire des esthétiques féministes, en engageant le féminisme comme une expérience formelle du cinéma plutôt que comme un contenu idéologique stabilisé.

Figures féminines et dispositifs filmiques : quatre films

Nathalie Granger : espace domestique, désaffection et politique du silence

Réalisé en 1972, *Nathalie Granger* met en scène une journée dans une maison occupée par deux femmes (interprétées par Lucia Bosè et Jeanne Moreau), où les gestes domestiques, les temps morts et les silences constituent la matière même du récit. L'espace intérieur, presque exclusivement féminin, devient le lieu central de l'action, tandis que l'extérieur demeure marginal. Cette organisation spatiale peut être mise en relation avec la division genrée des rôles sociaux, telle que Duras l'évoque elle-même en associant l'espace domestique à une forme de confinement imposé aux femmes²⁴. La fillette,

²⁴ Voir Marguerite Duras, *Le Livre dit : entretiens de Duras filme*, éd. par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014, p. 118-119.

Nathalie, apparaît rarement à l'écran ; sa violence est suggérée par des traces matérielles – jouets abîmés, objets déplacés – qui déplacent le conflit hors champ. Ce choix formel décentre l'attention de l'événement vers l'organisation du temps et de l'espace, et inscrit la tension dans une dramaturgie de la durée plutôt que dans l'action. Le récit se structure ainsi autour de gestes ordinaires et de répétitions, transformant le quotidien en surface d'inscription du sens.

Sur le plan esthétique, cette durée se manifeste par des plans prolongés, un rythme peu accentué et une absence de progression causale marquée. Pour le spectateur, l'effet produit n'est pas une simple dilatation temporelle, mais une modification du régime d'attention : le temps filmique ne prépare pas un événement à venir, il s'installe comme une présence continue. Cette temporalité de l'attente, souvent associée à l'expérience féminine, est ici rendue perceptible sans être naturalisée, par un travail formel qui substitue la persistance à l'efficacité narrative. La séquence du représentant de commerce (joué par Gérard Depardieu) cristallise ces enjeux. Son discours rapide et insistant introduit une logique d'intrusion dans un espace régi par d'autres rythmes. La réponse des deux femmes – brève, mesurée, ponctuée de silences – ne relève pas de l'affrontement, mais d'un refus inscrit dans la temporalité même de la scène. La mise en scène privilégie la stabilité du cadre, la durée des plans et l'attention portée aux objets ordinaires (table, chaises, surfaces domestiques), au détriment d'une dramaturgie psychologique. L'échange ne progresse pas ; il s'épuise, révélant l'incompatibilité entre deux régimes de parole.

Dans cette perspective, le silence ne peut être interprété comme un signe de passivité. En écho aux réflexions de Luce Irigaray, il apparaît comme un espace d'expérience intérieure, à partir duquel peuvent s'élaborer des formes

de retrait, de résistance et de subversion²⁵. Le silence et les pauses deviennent ainsi des opérateurs esthétiques qui rendent sensible à la fois l'oppression et la possibilité de son déplacement. Cette écriture filmique rejoint les cadres du féminisme cinématographique, tels que les ont formulés Laura Mulvey et Teresa de Lauretis, en ce qu'elle déplace les conditions de visibilité et d'audibilité du féminin. En s'écartant des formes narratives dominantes, le film peut également être mis en dialogue avec l'idée d'un « contre-cinéma » développée par Claire Johnston : en effet, *Nathalie Granger* privilégie une esthétique de la retenue, fondée sur la durée, le hors-champ et la suspension, qui rend perceptibles les mécanismes d'assignation sans les reconduire sous une forme spectaculaire. Enfin, les conditions de production – tournage rapide, moyens limités, espace domestique réel, équipe réduite – participent pleinement de cette cohérence formelle. L'économie matérielle devient un principe esthétique, favorisant une attention accrue au temps, à l'espace et à la parole. Le caractère féministe du film ne repose donc ni sur un discours explicite ni sur des figures exemplaires, mais sur une forme cinématographique qui produit, par ses moyens propres, un autre régime de représentation du quotidien et du féminin.

La Femme du Gange : dissociation voix/image, spectralité et écriture « au féminin »

Avec *La Femme du Gange*, Marguerite Duras radicalise une expérimentation formelle centrale de son cinéma : la dissociation entre voix et image, qui rompt avec les principes de continuité, d'identification et de causalité propres au cinéma narratif classique. Les voix féminines, majoritairement

²⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit.

acousmatiques, ne coïncident ni avec les corps visibles à l'écran ni avec une source énonciative stable. Elles circulent dans l'espace sonore du film sans s'ancrer durablement dans un personnage, instaurant un décalage structurel entre le visible et l'audible.

Ce dispositif apparaît de manière particulièrement nette dans les séquences situées à l'intérieur de l'hôtel du bord de mer. Des figures féminines sont montrées à l'image – marchant lentement, immobiles ou silencieuses – tandis que les voix évoquent des souvenirs ou des fragments de récits amoureux sans lien causal immédiat avec l'action visible. La parole ne commente ni n'explique l'image ; elle s'y superpose de manière disjointe. Cette configuration produit un effet de spectralité, entendu non comme motif fantastique, mais comme présence vocale sans ancrage corporel ni inscription temporelle univoque. La voix semble provenir d'un ailleurs – mémoire, absence, survivance – et acquiert une autonomie qui la détache de la représentation directe du corps féminin. Loin de relever d'une recherche formelle autonome, ce dispositif engage une remise en question des conventions narratives fondées sur la lisibilité, la progression dramatique et l'assignation claire des voix aux personnages. La lenteur du film – marquée par des plans fixes prolongés et des déplacements lents dans un espace peu peuplé – accentue cette mise en crise : le temps filmique n'est plus orienté vers l'avancée de l'action, mais vers la suspension et la persistance des images. L'expérience spectatorielle se trouve ainsi déplacée, substituant à l'attente événementielle une attention soutenue à la durée elle-même. Dans ce cadre, le « féminin » ne renvoie pas simplement aux figures représentées, mais à un régime de représentation qui déplace les modes habituels de construction du sens et de la subjectivité. Il convient dès lors de distinguer le féminin comme catégorie esthétique et symbolique – associée ici à la discontinuité, à la fragmentation et

à l'errance de la voix – des personnages féminins incarnés, volontairement peu caractérisés. Le féminin se manifeste comme une modalité d'énonciation et de temporalité, plutôt que comme une identité narrative assignable.

À cet égard, *La Femme du Gange* peut être mise en dialogue avec les propositions de Laura Mulvey, lorsqu'elle appelle à « libérer le regard de la caméra en l'inscrivant dans sa matérialité temporelle et spatiale, et celui des spectateurs en cultivant la dialectique et le détachement passionné »²⁶. Sans transposer directement un cadre théorique élaboré dans un autre contexte, le film engage néanmoins un geste comparable : en dissociant voix et image et en suspendant les mécanismes d'identification, Duras déplace les conditions habituelles du regard cinématographique et invite le spectateur à une posture de distance critique. Cette distance peut également être rapprochée de ce qu'Azélie Fayolle définit comme un critère du « *feminist gaze* », à savoir la conscience de l'arbitraire de la domination²⁷. Dans *La Femme du Gange*, cette conscience ne s'énonce pas discursivement ; elle se construit par la forme. La dissociation voix/image et la spectralité rendent perceptibles, par leur absence de transparence, les mécanismes d'assignation du sens et du regard, en refusant toute naturalisation de la parole ou de la subjectivité féminine. En fragilisant ainsi les codes du cinéma réalistes – centralité du personnage, identification psychologique, lisibilité narrative –, Duras élabore une forme filmique où la subjectivité ne se donne plus comme présence pleine, mais comme trace et résonance. *La Femme du Gange* constitue

26 « To free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment » (Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, op. cit., p. 27).

27 Voir Azélie Fayolle, *Des femmes et du style : pour un feminist gaze*, Paris, Divergences, 2023.

dès lors une étape décisive de sa recherche esthétique, dans laquelle la dissociation et la spectralité deviennent des opérateurs formels pour penser une expérience du féminin fondée sur la mémoire, l'absence et la durée, hors des cadres représentationnels dominants.

Baxter, Vera Baxter : dialogue, sororité et reconfiguration du désir

Dans *Baxter, Vera Baxter*, le dispositif narratif repose sur un échange prolongé entre Vera Baxter et une femme demeurée sans nom, déplaçant le centre du récit hors du cadre conjugal. Cette rencontre instaure un espace de parole exclusivement féminin, soustrait aux rapports de pouvoir qui structurent les relations avec le mari et l'amant. Le dialogue ne vise ni la confession ni la résolution, mais s'inscrit dans une logique d'écoute fondée sur la durée et la suspension.

La répétition du nom « Vera Baxter » joue un rôle structurant. Elle opère comme un geste d'auto-nomination par lequel le personnage se détache progressivement des identités assignées par le mariage et par les récits sociaux du désir. Dire et redire son nom n'équivaut pas à stabiliser une identité, mais à ouvrir un espace d'énonciation où celle-ci peut être reformulée, en dehors de l'alternative narrative imposée entre le retour au mari et la poursuite d'une relation explicitement transactionnelle. La femme inconnue ne constitue ni un modèle ni une instance de conseil ; sa présence permet avant tout de maintenir la parole ouverte. Le refus de toute issue narrative clairement balisée – réconciliation, rupture définitive ou transgression spectaculaire – se traduit par un état de suspension qui traverse l'ensemble du film. Cette suspension relève d'un choix formel et politique, en ce qu'elle soustrait la trajectoire de Vera aux impératifs de cohérence et de clôture propres au récit classique. Sur le plan esthétique, cette logique s'inscrit dans une mise en scène qui privilégie

la durée des plans, la rareté de l'action visible et la centralité de la parole.

La reconfiguration du désir s'exprime également dans le traitement du corps féminin. Le cadrage et la composition de certains plans mettant en scène le corps nu de Claudine Gabay (Vera Baxter) accordent une attention particulière à la matérialité sensible du corps, notamment à travers la fixité du plan et sa durée prolongée. Ce choix formel privilégie une expérience haptique et contemplative plutôt qu'une logique scopique orientée vers la captation ou la consommation visuelle du corps. Détachée de toute progression narrative immédiate, l'image se rapproche du *tableau vivant*, conjuguant excès de réalisme et intensité sensorielle, et déplaçant ainsi les conditions habituelles du regard porté sur le corps féminin²⁸. Baxter, Vera Baxter élabore ainsi une forme de subjectivation fondée sur l'écart, la parole partagée et la suspension. Le désir n'y est ni résolu ni assigné, mais maintenu dans un état d'interrogation, rendu possible par une écriture filmique qui reconfigure les rapports entre voix, corps et regard, et qui inscrit l'expérience féminine dans une temporalité ouverte, irréductible aux schémas narratifs conventionnels.

Agatha et les lectures illimitées : incestus, intimité et souveraineté de la voix

Réalisé en 1981, *Agatha et les lectures illimitées* repose sur un dispositif narratif volontairement minimal : deux figures – un frère et une sœur –, un espace unique, et une relation maintenue dans l'indétermination. Le motif de l'inceste, récurrent chez Duras, n'y est ni représenté ni constitué en événement narratif. Il se déploie de manière indirecte, à travers des

²⁸ Voir Michelle Royer, *The Cinema of Marguerite Duras*, op. cit., p. 76-78.

fragments de parole, des allusions et des silences, sans être nommé ni inscrit dans une temporalité explicite. L'interdit ne fonctionne donc pas comme un contenu à révéler, mais comme une structure discursive qui organise la circulation de la parole et le régime temporel du film. Le dispositif filmique accorde une primauté à la voix qui devient le lieu central de production du sens. Celle-ci se déploie selon un régime de répétition, d'interruption et de reprise, instaurant une temporalité intérieure largement dissociée de l'action visible. L'image, souvent fixe ou faiblement mobile, ne vient ni illustrer ni expliquer le discours ; elle en suspend au contraire l'évidence, créant les conditions d'une écoute prolongée. La subjectivité ne se construit plus par l'action ou l'identification psychologique, mais par la manière dont la parole se forme, se diffracte et persiste dans le temps. L'articulation entre écriture littéraire et écriture filmique se manifeste dans une diction distanciée et un jeu non naturaliste, qui refusent toute transparence référentielle. Certaines séquences se réduisent presque entièrement à une présence vocale, où le texte est dit plutôt que joué, et où la parole n'est pas subordonnée au corps qui l'énonce. Comme le souligne Royer, l'analyse de la subjectivité féminine chez Duras ne peut passer par la représentation des personnages féminins, mais par l'ensemble du dispositif filmique : fragmentation des figures, lenteur extrême, effacement de la présence visuelle au profit de l'oralité et transformation des conditions mêmes de la représentation²⁹.

Dans cette perspective, *Agatha et les lectures illimitées* élabore une esthétique qui reconfigure les modalités de représentation de l'intime. En écartant la dramatisation, la causalité narrative et la résolution, le film maintient le désir et l'interdit dans un régime de latence qui échappe aux cadres

29 Voir Michelle Royer, *The Cinema of Marguerite Duras*, op. cit., p. 52.

interprétatifs stabilisés. La primauté accordée à la voix, dissociée de l'action et de la visibilité corporelle, instaure un mode d'énonciation fondé sur la durée, la répétition et la suspension. Ce travail formel ne cherche pas à figurer une identité, mais à rendre sensibles les processus par lesquels le sens se constitue à l'écran, selon des modalités proprement cinématographiques.

L'analyse des films étudiés met en évidence une cohérence esthétique qui ne repose ni sur la centralité de figures masculines ni sur leur exclusion explicite, mais sur un déplacement du fonctionnement narratif. Lorsque la figure de l'homme apparaît, elle ne structure pas le récit comme principe moteur ; elle agit plutôt comme un point de tension autour duquel s'organisent d'autres formes de parole et d'expérience. Les échanges entre femmes, loin d'être secondaires, constituent ainsi des espaces d'énonciation marqués par le retrait, l'obliquité et la mise en relation, où se déploient des formes de solidarité non spectaculaires. Pour saisir cette logique, il convient de déplacer l'analyse vers les modalités esthétiques de l'énonciation. Trois lignes de force se dégagent. D'abord, les films s'organisent à partir de perspectives féminines qui structurent l'économie du récit, y compris lorsqu'elles sont dissociées de l'image ou de l'action. Ensuite, le traitement du temps – fondé sur la durée, l'ellipse et la répétition – substitue à la progression dramatique une expérience sensible qui engage autrement le regard et l'écoute. Enfin, des gestes de déliaison perturbent les schémas narratifs et symboliques habituels, ouvrant un espace critique à partir de l'intime.

Dans cette perspective, le cinéma de Duras peut être envisagé comme l'élaboration d'un langage filmique singulier, capable de penser l'expérience féminine en dehors des cadres représentationnels hérités. En résonance avec les réflexions théoriques sur la nécessité d'inventer d'autres

modes d'expression, ces films déplacent les conditions de visibilité, de parole et de sens, et proposent une écriture cinématographique fondée sur l'indétermination, la résonance et la suspension, plutôt que sur la fixation des rôles ou des identités.

Relire Duras à l'aune des féminismes contemporains

À partir des années 1980, l'œuvre de Marguerite Duras a occupé une place centrale dans plusieurs champs des études féministes, tant dans les études féministes françaises (*French Feminism*) que dans les études de genre (*Gender Studies*). Elle a été fréquemment rapprochée des travaux de Cixous ou d'Irigaray et interprétée comme une tentative d'expérimentation d'une subjectivité féminine et d'une écriture au féminin³⁰. Ces lectures ont joué un rôle déterminant dans la reconnaissance internationale de Duras, mais elles ont également contribué à circonscrire son œuvre à la question de la différence sexuelle, laissant en retrait d'autres enjeux liés aux rapports sociaux, aux inégalités de classe ou aux questions raciales. Les débats féministes contemporains, marqués par l'essor de l'intersectionnalité³¹ et par les reconfigurations discursives induites par le mouvement *#MeToo*, invitent ainsi à reconsidérer son œuvre dans un cadre élargi, attentif à la pluralité des expériences et aux conditions différenciées d'accès à la parole. Ce qui entre aujourd'hui en résonance avec ces débats ne tient pas tant à la représentation d'une parole empêchée – dimension largement établie par la critique – qu'à la manière dont les films de Duras interrogent

30 Voir *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*, dir. par James S. Williams, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

31 Voir Kimberle Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex », *University of Chicago Legal Forum*, n° 1, 1989, p. 139-167 ; Sirma Bilge, *Théorisations féministes de l'intersectionnalité*, Paris, L'Harmattan, 2010.

les conditions mêmes de son émergence. Les paroles fragmentées, hésitantes ou suspendues, qui traversent ses figures féminines ne signalent pas une incapacité à dire, mais rendent perceptibles les cadres discursifs et symboliques qui orientent, limitent ou retardent la prise de parole. Comme l'a montré Catherine Rodgers³², le silence chez Duras ne relève pas d'une posture passive, mais d'une tension entre désir de dire et structures patriarcales qui en contraignent l'énonciation. Cette dynamique est particulièrement lisible dans des figures telles qu'Anne-Marie Stretter dont la présence excède toute interprétation fondée sur le retrait ou la soumission. Chez Duras, retenue, silence et puissance ne s'opposent pas ; ils constituent des modalités spécifiques d'inscription de la parole dans le récit.

Relus dans un contexte post-#MeToo, ces silences apparaissent moins comme des signes d'effacement que comme des opérateurs critiques, capables de rendre visibles les entraves structurelles qui pèsent sur la parole des femmes, tout en suggérant des formes de contournement. L'actualité de Duras ne réside donc pas dans une anticipation thématique des débats récents, mais dans la précision formelle avec laquelle son cinéma pense, dès les années 1970, les rapports entre parole, contrainte et expérience vécue³³. Un regard critique demeure néanmoins nécessaire. L'univers durassien se concentre majoritairement sur des figures féminines issues d'un milieu social relativement homogène, ce qui limite la portée représentative de son cinéma. Toutefois, certains

32 Voir Catherine Rodgers, « De Marie Darrieussecq à Marguerite Duras : de MD à MD ou entrer dans la chambre d'échos », in *Descendances durassiennes : écritures contemporaines*, dir. par Catherine Rodgers, Caen, Passage(s), 2021, p. 71-92.

33 Voir Rosalind Gill & Shani Orgad, « The Shifting Terrain of Sex and Power: From the #MeToo Movement to the Harvey Weinstein Trials », *Sexualities*, vol. 21, n° 8, p. 1313-1324.

dispositifs esthétiques ouvrent des lignes de fuite au-delà de ce cadre. Dans *La Femme du Gange*, par exemple, la présence de figures déplacées ou marginales esquisse, de manière allusive, des expériences de dépossession et d'exil qui peuvent entrer en résonance avec des problématiques développées par les féminismes postcoloniaux³⁴, sans pour autant les thématiser explicitement.

Au croisement de ces héritages théoriques et des relectures critiques contemporaines, l'œuvre de Duras peut ainsi être envisagée comme un lieu d'élaboration d'un féminisme esthétique, entendu comme une réflexion inscrite dans les formes mêmes du cinéma. Ce féminisme ne procède ni de l'énoncé programmatique ni de la production de figures exemplaires, mais d'un travail sur les conditions de circulation de la parole, sur ses interruptions, ses détours et ses silences. En ce sens, le cinéma de Duras ne cherche pas à imposer une vérité discursive, mais à rendre perceptibles les cadres symboliques qui régulent l'accès à la parole et à la reconnaissance. Par cette attention aux formes non linéaires de l'énonciation, l'œuvre de Duras entre en dialogue avec certaines interrogations contemporaines portant sur la valeur politique du retrait, de l'opacité et de la discontinuité. La figure féminine en marge, silencieuse ou oblique peut ainsi être rapprochée de la puissance critique associée à la figure de la sorcière, comprise comme sujet indocile et irréductible aux normes de la domination³⁵. De même, l'attention portée aux dimensions sensibles de l'expérience – au temps du corps, à la mémoire et à l'affect – rejoint des réflexions actuelles sur la corporéité féminine et ses modes d'expression singuliers³⁶.

34 Voir Chandra Talpade Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2003.

35 Voir Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018.

36 Voir *Théories féministes*, op. cit.

Relue à l'aune des féminismes contemporains, l'œuvre de Duras apparaît ainsi traversée par une tension productive. Si elle demeure inscrite dans une relative homogénéité sociale et culturelle, elle élabore néanmoins une poétique exigeante de la parole et du retrait, ouvrant un espace de résistance symbolique qui continue d'éclairer les débats actuels sur les régimes de représentation, de visibilité et de légitimité des expériences féminines.

Le cinéma de Marguerite Duras ne se laisse pas appréhender à partir des catégories esthétiques ou idéologiques usuelles. Par un travail rigoureux sur les formes du récit, de la parole et du temps, Duras élabore une écriture cinématographique qui interroge les conditions mêmes de la représentation et de l'expérience, en particulier lorsqu'elles concernent les figures féminines. Le féminisme qui s'y déploie ne relève ni d'un discours programmatique ni d'une logique démonstrative, mais d'un déplacement des cadres narratifs et perceptifs à partir desquels le sens se constitue.

L'ensemble des films étudiés révèle une cohérence formelle fondée sur la suspension, la dissociation et la durée, qui modifie les régimes d'attention, d'écoute et d'identification. Ces choix esthétiques ne visent pas la rupture spectaculaire, mais une transformation discrète des modes d'énonciation et de visibilité, où l'expérience féminine se pense dans l'écart, l'obliquité et la non-clôture. Relue dans le contexte des féminismes contemporains, l'œuvre de Duras ne saurait être réduite ni à une anticipation thématique ni à un corpus figé. Elle demeure opérante comme espace de réflexion formelle sur les rapports entre parole, contrainte et expérience vécue, tout en appelant une lecture critique attentive à ses limites sociales et historiques. En ce sens, le cinéma de Duras ne

propose pas un modèle, mais une méthode : penser le politique à partir des formes et concevoir l'esthétique comme un lieu privilégié de questionnement des rapports de pouvoir.

Aynaz GHADERI GHALEHNO

Université de Montréal

aynaz.ghaderi.ghalehno@umontreal.ca