

L'université de Lund  
FRAK01 Automne 2011  
Mémoire de 90 crédits

## Pour une Plume Puissante de l'Auteur Féminin

*L'écriture* comme un méta-discours féministe dans le roman *Emily L*  
de Marguerite Duras

Johannes Carlsson

Directrice de mémoire : Margareth Wijk

<b>1. Introduction</b> .....	<b>2</b>
<b>2. But</b> .....	<b>3</b>
<b>3. Résumé du texte</b> .....	<b>4</b>
<b>4. Théorie</b> .....	<b>4</b>
<b>4.1 Lecture d'un méta-discours</b> .....	<b>4</b>
<b>4.2 Lecture féministe</b> .....	<b>5</b>
<b>5. Méthode</b> .....	<b>7</b>
<b>6. Analyse</b> .....	<b>8</b>
<b>6.1 Explication brève de la structure du roman</b> .....	<b>8</b>
<b>6.2 La référence à Emily Dickinson</b> .....	<b>8</b>
<b>6.3 La matrice</b> .....	<b>9</b>
<b>6.4 La scène prototype</b> .....	<b>10</b>
<b>6.5 Le regard de la femme – universel ou singulier ?</b> .....	<b>11</b>
<b>6.6 Le corps et l'écriture</b> .....	<b>15</b>
6.6.1 La prise du regard comme stratégie féminine pour s'échapper de la réification ...	16
<b>6.7 Le regard de l'homme – comblant l'espace à l'extérieur</b> .....	<b>17</b>
<b>6.8 L'histoire de l'écriture littéraire – Une histoire de qui ?</b> .....	<b>19</b>
<b>7. Conclusion</b> .....	<b>21</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>23</b>

## 1. Introduction

Au milieu du XXe siècle, la théorie littéraire du Nouveau Roman a cherché à redéfinir le roman, particulièrement en ce qui concerne la relation statique entre auteur et lecteur. La narration réaliste et incontestée des écrivains contemporains a été critiquée pour avoir rendu le rôle du lecteur passif. En déclarant la mort de l'auteur en paraphrasant Nietzsche « Dieu est mort », on a également déclaré mort le personnage littéraire. Le Nouveau Roman se propose de se débarrasser de la psychologie traditionnelle et met en valeur un personnage qui est souvent « privé de nom, parfois réduit à une initiale. » C'est ainsi que celui-ci « subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales ». <sup>1</sup> À la place de l'intrigue et du personnage on a introduit l'exploration de l'identité et des flux de consciences comme focalisation.

Alain Robbe-Grillet a défini le Nouveau Roman comme une recherche qui ne propose pas de signification toute faite. Les représentants du Nouveau Roman ont voulu ainsi inviter le lecteur à participer activement dans la communication littéraire. Cette nouvelle focalisation a donné lieu aux nouvelles modalités de narration et de formations thématiques. Dans son article « More than a Method : Trends and traditions in contemporary film performance », Frank P. Tomasulo écrit, à propos du Nouveau Roman, que : « One of the hallmarks of the literary movement is the writer's interest in the provisional, the contingent and the fleeting sensations of the moment ». <sup>2</sup> Cela veut dire que le Nouveau Roman s'intéresse moins à une écriture traditionnellement prosaïque. On déplace la focalisation vers la visualité du langage qu'on trouve auparavant dans la poésie et on s'inspire même de la narration séquentielle qu'on trouve dans les films.

Marguerite Duras est considérée comme un des participants de la « pléiade » du Nouveau Roman encore qu'elle dise elle-même qu'elle se méfie des théories. Toujours est-il que sa manière d'écrire correspond bien à celle des autres membres du groupe comme Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor et Claude Simon. Une de ses sources d'influence est sans aucun doute le cinéma puisque Marguerite Duras est connue pour son intérêt porté à ce genre. Elle est elle-même cinéaste et

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963, Paris: Minuit : Introduction

<sup>2</sup> Frank P. Tomasulo, *More than a Method: Trends and traditions in contemporary film performance*, Wayne State University Press, Detroit, 2004, p. 207.

pratiquement tous ses textes sont formés comme des scénarios de films. Dans ses ouvrages publiés vers la fin de sa carrière, on peut détecter la conception littéraire du Nouveau Roman, surtout dans l'intangibilité des milieux, créés à partir d'émotions et de sensations ainsi que les personnages malléables.

Elle a par exemple pratiqué le mode de « non-personnages » en publiant son roman *Emily L* en 1987. Le nom se réfère au personnage principal du roman. Il peut effectivement se traduire Emily-elle – c'est-à-dire la femme. Emily est un nom porté par deux écrivains anglophones : Emily Dickinson et Emily Brontë. La signification de cette identité est signalée par Vicki Mistacco dans « Plus ça change... The critical reception of Emily L » : « Emily L.'s lot reconfigures the perennial situation of the woman writer; indeed, she evokes other Emilies, Emily Dickinson whose poem she re-writes, Emily Brontë .... If she is Elle, the archetype of the woman writer in history, she also affords a pretext for telling the narrator's and Duras's modern-day story of writing. »<sup>3</sup> Dans le texte il s'agit en effet d'une femme écrivain et de sa situation par rapport à l'homme.

Le style de Duras a cependant évolué vers une focalisation thématique et narrative de sa propre écriture. Duras a en effet établi une méta-conception où elle a créé une mise-en-scène de la production créatrice du roman-même. Le terme « Poioumena » est inventé par Alastair Fowler pour décrire ce type de méta-fiction où la production littéraire est focalisée par plusieurs niveaux narratifs.<sup>4</sup> *Emily L* est, pourrait-on dire, un bon exemple de ce genre de méta-conception.

## 2. But

L'analyse va donc expliquer comment Duras utilise la méta-conception pour concevoir un discours complexe où les voix des différents niveaux narratifs du roman se dirigent tous vers le procédé d'écrire un roman : une recherche du procédé imaginaire, conditionnée par les potentiels ou les contraintes du sexe. Dans l'analyse d'*Emily L*, c'est surtout cet aspect du sexe qui sera focalisé. Comme le deuxième point de départ théorique, la lecture féministe sera donc employée. L'objectif d'une telle lecture est de dégager le discours de *l'écriture féminine* que mène la narratrice du

---

<sup>3</sup> Vicki Mistacco, « Plus ça change...: The Critical Reception of Emily L. », *The French Review*, Vol. 66, No. 1 (Oct., 1992), p. 77

<sup>4</sup> J A Cudden, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin. London, 1998, p. 54.

roman ; un discours qui se déclenche par la méta-structure et qui porte sur les hypothèses féministes d'une dominance masculine. En établissant le lien entre l'émancipation de la femme et l'écriture, l'analyse se propose ainsi d'identifier la problématique centrale du roman : *comment l'écriture féminine, peut-elle se positionner par rapport à la dominance masculine ?* Pour mieux cerner cette thématique, l'analyse s'appuiera sur quelques enjeux centraux :

1. *Comment le roman, aborde-t-il le thème de l'écriture féminine ?*
2. *Comment la méta-structure narrative, affecte-elle le discours de ce thème ?*
3. *Comment l'écriture féminine, est-elle mise en valeur par rapport à la domination masculine ? C'est-à-dire - Quels sont les potentiels et les contraintes de l'écriture féminine qui sortent du discours que mène la narratrice ?*

Par une analyse féministe et linguiste, ce mémoire cherche à montrer comment Duras offre une vision et un rêve d'une imagination féminine émergente d'une autre perception de la réalité.

### **3. Résumé du texte**

Le roman *Emily L* est raconté par une femme qui passe du temps avec son amant dans la ville normande Quillebeuf. Ils se promènent dans la ville, regardent le fleuve et souvent ils sont assis dans le bar de la Marine en parlant de leur relation. La conversation passe par ce qu'ils voient : le fleuve, la ville et les touristes, mais surtout ils observent le vieux couple anglais qui est assis au comptoir dans le bar. Ils s'amuse à inventer leur histoire. Le couple, « le Captain » et sa femme, « Emily L » est un couple qui a remplacé l'amour par l'alcool et les voyages au bateau. Il y a longtemps que leur relation a changé. Le changement s'est fait sentir lorsqu'Emily a commencé à écrire des poèmes. Cependant, c'est un événement spécifique qui est focalisé : le poème *Les après-midi d'hiver* d'Emily L. Le mari, enragé par ce qu'il a lu, a décidé de le brûler. En racontant cette histoire le destin du Captain et Emily L se mêle avec celle de la narratrice et de son amant.

## 4. Théorie

### 4.1 Lecture d'un méta-discours

La structure du récit d'*Emily L* peut-être considérée comme une mise-en-scène. Duras a créé un roman où la narratrice ne raconte pas seulement sa propre perspective, mais elle invente aussi l'histoire d'Emily L. C'est le rapport entre ces deux niveaux du récit qui constitue le discours central du roman. L'histoire de la narratrice émerge par l'histoire qu'elle raconte. Ainsi, l'histoire d'Emily L devient une mise-en-scène du discours que mène la narratrice. En employant une telle perspective, la structure et le langage gagnent de la signification eux-mêmes. L'usage du langage devient un méta-commentaire sur la valeur, la modalité et la condition du langage, de soi. Dans sa publication « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes se pose une question à propos des méta-fonctions du langage littéraire :

« [I]l n'est plus guère possible de concevoir la littérature comme un art qui se désintéresserait de tout rapport avec le langage, dès qu'elle en aurait usé comme d'un instrument pour exprimer l'idée, la passion ou la beauté : le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure : la littérature, singulièrement aujourd'hui, ne fait-elle pas un langage des conditions mêmes du langage ? »<sup>5</sup>

Par conséquent, l'interprétation du roman ne se contente pas de mettre en valeur la parole, mais elle évalue également la position de la parole dans la structure du discours.

### 4.2 Lecture féministe

L'analyse prend son point de départ dans une lecture féministe où la narratrice du roman est premièrement vue comme un auteur féminin qui cherche à analyser son rapport avec la domination masculine par l'écriture. Dans son article « La domination masculine », Pierre Bourdieu observe comment fonctionne cette domination « comme un système de catégories de perception, de pensée et d'action » ;<sup>6</sup> surtout dans un contexte social, mais aussi dans « les poèmes ou dans des représentations graphiques

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 4

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, « La domination masculine », publié dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol 84, septembre 1990, p. 6

». <sup>7</sup> L'analyse se propose de montrer comment le discours central d'*Emily L* intègre les notions de la domination masculine au niveau de la représentation littéraire (textuelle et imaginaire) et celles de la domination au niveau social. Les notions sociales se trouvent, selon Bourdieu, « par exemple dans la structure de l'espace [...] et tout spécialement dans les techniques du corps, postures, manières, maintien. » <sup>8</sup> Dans l'analyse d'*Emily L*, on verra comment la séparation des sexes se manifeste dans les pratiques des personnages dans le bar ; notamment par leurs regards.

Cependant, les notions plutôt littéraires de la domination sont encore plus centrales dans l'analyse. Ici, les modèles de pensée hégémoniques seront interrogées, en particulier leur impact limitant l'imagination de la femme. D'après Bourdieu « [c]'est la concordance entre les structures objectives et les structures cognitives qui rend possible ce rapport au monde qu'[Edmund] Husserl décrivait sous le nom d'« attitude naturelle » ou d'expérience doxique, mais sans en rappeler les conditions sociales de possibilité. C'est *l'accord* entre la conformation de l'être et les formes du connaître, entre les attentes *intérieures* et le cours *extérieur* du monde, qui fonde l'expérience doxique. » <sup>9</sup> Cette expérience qui se forme à partir de l'accord entre *être* et *connaître*<sup>10</sup> est donc une expérience exclusive à l'homme ; une expérience *phallogocentrique*. Ce terme va être utilisé pour décrire la lecture qui est faite selon l'expérience prédominante de l'homme qui définit *l'être féminin* comme un objet du *connaître masculin* : un tel procédé nous rend *une lecture phallogocentrique*.

La dichotomie évoquée par Bourdieu entre *intérieur* et *extérieur* joue un grand rôle dans le roman. Bourdieu écrit que « [l]'homme (vir) est un être particulier qui se vit comme un être universel (homo), qui a le monopole, en fait et en droit, de l'humain, c'est-à-dire de l'universel, qui est socialement autorisé à se sentir porteur de la forme entière de l'humaine condition. » <sup>11</sup> Cet extérieur appartenant à l'homme va être abordé comme *la géographie masculiniste* selon la terminologie de Rosemary Chapman. <sup>12</sup> Dans l'analyse, ce terme sert à aborder la question identifiée comme étant centrale du roman : *comment créer un espace où l'expérience féminine peut être exprimée ?*

---

<sup>7</sup> Bourdieu, p. 5

<sup>8</sup> Bourdieu, p. 6

<sup>9</sup> Ibid, mon accent.

<sup>10</sup> Ici, *être* signifie les attentes intérieures et *connaître* le cours extérieur du monde.

<sup>11</sup> Bourdieu, p. 7

<sup>12</sup> voir 6.7 Le regard de l'homme – comblant l'espace de l'extérieur

## 5. Méthode

Dans l'analyse, *l'écriture féminine* n'est pas seulement identifiée comme le thème principal, mais également comme *la matrice* du roman, selon la méthodologie de Michael Riffaterre.

Dans son article « L'illusion référentielle », Riffaterre propose avant tout une méthodologie pour les analystes littéraires. Il présente des modèles d'interprétation à partir d'un point de départ suggérant que la référentialité se trouve entre le texte et le lecteur plutôt qu'entre l'auteur et le texte. La signification du terme *référent* dans ce contexte est tout simplement la modalité de l'interprétation d'un mot ou une unité sémantique : « Précisément, la croyance fondamentale du lecteur en matière de langage écrit lui vient de son usage quotidien de la langue : les mots signifient en relation aux choses. Plutôt que de *choses*, je me servirai du terme de *référent*. »<sup>13</sup>

Pour la lecture d'un texte littéraire, Riffaterre propose un procédé qui efface ce lien directe à la réalité.<sup>14</sup> La signification d'un texte littéraire implique une série d'incompatibilités comme chacune des unités référentielles sont conçues selon le réel et non pas selon la fiction. Riffaterre propose donc une approche herméneutique ; ça veut dire que l'interprétation est au centre et qu'elle va plus loin que la mimétique. On fait ici des interprétations structurelles ou « latérale » ; des interprétations où le texte et son discours poétique est vu comme une entité.<sup>15</sup> Par une interprétation structurelle on peut donc apercevoir les référents qui se présentaient premièrement comme des incompatibilités, comme une structure d'équivalence qui constituerait l'atteinte de *significance*.

La méthode que propose Riffaterre pour obtenir la signification d'un texte littéraire, c'est de trouver son nœud référentiel : *sa matrice*. Ça peut être une image, un événement, un référent intertextuel etc. Cependant, en identifiant la matrice, il faut

---

<sup>13</sup> Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », publié dans *Littérature et réalité*. 1982. Paris : Seuil. Traduit de l'anglais par Pierre Zoberman. Publié originellement en anglais ; « The referential Fallacy » dans *Columbia Review*, 57, 2 (hiver 1978), p. 92

<sup>14</sup> La thèse de Riffaterre évoque la modalité du référent littéraire. Il s'oppose à l'idée que le langage littéraire fonctionne selon les mêmes principes que l'usage quotidien de la langue. Dans le cas de l'usage quotidien, les références imaginaires se font selon un procédé heuristique ; ça veut dire, « une lecture » où le lecteur / écouteur fait référence à partir de son propre univers des idées, liées à sa réalité. Il s'agit donc d'une induction du sens mimétique des mots, une réflexion de la réalité. Ainsi on obtient, selon Riffaterre, *la signification* d'un « texte ».

<sup>15</sup> Riffaterre, p. 94

reconnaître le texte littéraire comme un système fictif qui dans une certaine mesure est autosuffisant.<sup>16</sup>

## 6. Analyse

### 6.1 Explication brève de la structure du roman

La galerie des personnages dans *Emily L* est restreinte, mais la complexité de la structure narrative demande une lecture où il faut faire attention aux valeurs de chaque parole. Le principe qu'il faut reconnaître, c'est que le roman est construit à deux niveaux narratifs.

Au premier niveau, la narratrice raconte sa propre histoire. Ni elle ni son amant ne portent un nom propre. Ils sont tout simplement dénommés « je » et « vous ». Les deux observent un couple anglais qui est assis au comptoir du bar : un homme et une femme. La conversation du couple est perçue et reproduite de temps en temps par la narratrice.

Au deuxième niveau, la narratrice et son amant inventent l'histoire du vieux couple. Leurs observations se transforment et deviennent l'histoire du « Captain » et sa femme « Emily L ». Ici, il est indispensable de faire la distinction entre le couple dans le bar et le couple inventé par la narratrice. L'analyse fait ainsi une distinction entre « la femme dans le bar » et « Emily L », ainsi qu'entre « son mari » et le « Captain ».

### 6.2 La référence à Emily Dickinson

Comme on a déjà pu le constater, le poème « fictif » *Les Après-midi d'hiver* joue un rôle central. C'est Emily L qui écrit le poème et qui reconnaît une singularité du poème. Cependant, c'est une singularité qui reste indéfinie pour elle. Son mari, le Captain, par contre, identifie tout de suite ce qui se dégage dans le poème ; l'absence de soi.<sup>17</sup> Pour la narratrice qui invente l'histoire du Captain et Emily L, ces deux personnages ont des fonctions spécifiques : le Captain tient le rôle du régime prédominant de *l'homme* tandis qu'Emily L tient celui de l'auteur féminin. Cette interprétation des rôles représentatifs – des identités plutôt que des individus – est

---

<sup>16</sup> Riffaterre, p. 118

<sup>17</sup> Marguerite Duras, *Emily L*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987/2008, p. 86

supportée par le fait que la narratrice leur donne des épithètes et non pas de noms. « Le Captain » signifie une autorité masculine. Emily L ou « Emily [Elle] » signifie une représentation des femmes.

Le poème intégral n'est jamais cité. On se réfère seulement à des extraits. Comme les personnages Emily L et le Captain, le poème occupe un rôle essentiel. Les strophes cités sont tirées directement du poème *There's a certain slant of light* d'Emily Dickinson. Le titre *Les Après-midi d'hiver* se réfère déjà à la première strophe : « There's a certain Slant of light, Winter Afternoons ». <sup>18</sup> Dans un passage important, Emily L essaie de se rappeler le poème brûlé par son mari. Elle cherche le principal du poème dans les strophes de Dickinson : « sauf... j'ai oublié et c'était ça le principal. Sauf celle... [...] Sauf celle d'une différence interne au cœur des significations ». <sup>19</sup> Le nœud du poème qu'elle identifie, c'est la traduction directe d'une strophe du poème de Dickinson : « But internal difference, Where the Meanings, are ». Cette strophe va revenir, non seulement comme une référence intertextuelle, mais aussi comme un commentaire sur la singularité de l'écriture féminine ; un commentaire central dans le discours que mène la narratrice. La narratrice crée un espace entre un auteur féminin historique (Dickinson) et un auteur féminin inventé (Emily L) dans lequel elle peut amener le discours sur l'écriture féminine.

### 6.3 La matrice

La définition technique du terme *matrice* a été signalée dans la section sur la méthodologie. Dans l'analyse, ce modèle de Riffaterre est appliqué comme une structure interprétative où *l'auteur féminin* se trouve au centre. Ça veut dire que l'analyse identifie un discours central sur l'auteur féminin dont les références « poétiques » du roman (métaphores, références intertextuelles, discontinuités...) dérivent. La matrice dans le modèle proposé par Riffaterre se donne par la scène prototype du roman : La narratrice, en cours de mener une discussion avec son amant sur leur histoire par rapport à l'écriture, regarde la femme dans le bar et projette sur elle un récit inventé qui raconte l'histoire d'un auteur féminin, celle d'Emily L. Cette scène montre la structure du roman où *l'écriture féminine* se trouve à tous les niveaux

---

<sup>18</sup> Emily Dickinson, dans *The selected poems of Emily Dickinson*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1994, p.98

<sup>19</sup> Duras, p. 114

narratifs : Celui d'Emily, celui de la narratrice et également, comme le montre Mistacco, celui de Duras.<sup>20</sup>

Comme Riffaterre le fait remarquer, la matrice sert à appuyer une lecture cohérente du roman en donnant la clé commune des références « poétiques » du roman, et non seulement une lecture où les références sont perçues comme une série de significations discontinues.

La matrice ne fonctionne donc pas seulement comme un moyen interprétatif, mais elle est également intégrée dans le texte. Le choix d'employer la matrice a donc une double motivation. Premièrement, il s'agit de lier les références « poétiques » à un nœud interprétatif, deuxièmement de toucher et évoquer la modalité de la structure qu'utilise la narratrice dans son discours fictif. Ça veut dire que la narratrice utilise elle-même la matrice comme un moyen dans son projet féministe d'écriture ; un moyen pour découpler l'écriture féminine d'un imaginaire masculiniste.

#### 6.4 La scène prototype

Le roman commence par les regards de la narratrice (je) et son amant (vous) sur la femme dans le bar. Elle est assise à côté de son mari, le captain, avec sa tête baissée ; regardant le sol, habillée aux sandales d'enfants. Celle-ci est l'image qui déclenche l'histoire d'Emily L. C'est l'image d'une femme brisée, et entièrement contrôlée par l'homme.

La narratrice et son amant commencent à inventer l'histoire de cette femme, mais plutôt qu'une histoire, il s'agit d'un discours de l'écriture féminine projeté sur la femme. La femme dans le bar sert à incorporer l'identité de l'auteur féminin et par son histoire fictive, la narratrice qui est en train d'écrire un livre, peut négocier son propre rôle comme auteur féminin ; sa tradition, ses idées, ses contraintes aussi que son rôle envers son amant : *l'homme*.

Vicki Mistacco montre dans son article comment la réception des livres de Duras affecte le rôle de l'identification de l'auteur féminin dans *Emily L*. Mistacco analyse les techniques de suppression par les critiques d'hommes dans les revues de critiques littéraire en les mettant en analogie avec le geste du Captain. Ces techniques sont les actions par lesquelles l'homme cherche à maintenir la dominance masculine. Comme le Captain le fait dans *Emily L*, les critiques substituent le rôle de l'auteur

---

<sup>20</sup> Mistacco, p. 77

féminin (Duras) de celui de sa production de texte : « Duras going public after *L'Amant*, has resulted, paradoxically, in a loss of authority over her person and her texts, now recast, parodied, and debased. No wonder that in the novel [*Emily L*] the caretaker pleads for Emily L's authority over her poems even as he pleads for her authorship. »<sup>21</sup>

Le raisonnement de Mistacco se dirige vers des aspects centraux dans *Emily L* : Le détachement du texte de l'auteur féminin et la lecture phallogcentrique de l'homme comme technique de suppression. Dans *Emily L*, le contrôle de la femme se manifeste par la soumission de l'écriture féminine à la lecture phallogcentrique ; en définitif lorsque le Captain brûle le poème d'Emily L.

L'image de *l'auteur féminin*, connotée des références à Emily Dickinson est manifestée par la narratrice qui regarde la femme assise dans le bar. Elle constitue ainsi la matrice du roman : l'homme (le Captain) qui regarde, évalue et contrôle sa femme ; la femme (Emily L) regardant le sol, brisée et détachée de son texte et volé de son identité comme auteur féminin ; elle (la narratrice) qui, avec son regard non-consommateur, mais producteur, crée un discours de son propre rôle comme auteur féminin.

Il y a ici une distinction importante entre le regard de l'homme et le regard de la femme. Comme on va voir, le regard de l'homme soit contrôle et anéantit la femme (le Captain), soit il examine et évalue ses actions (l'amant de la narratrice). Le regard de la femme, au contraire, est soit insaisissable et déclaré (Emily L), soit sensiblement observant, auto-réflexif et conscient (la narratrice). C'est cette dernière position de la narratrice qui mène le discours, qui cherche à négocier sa position comme auteur féminin, et qui est focalisée dans l'analyse.

## 6.5 Le regard de la femme – universel ou singulier ?

La narratrice prend son point de départ du discours sur l'auteur féminin dans la perception de la femme dans le bar. L'impression signifiante, c'est la passivation totale de cette femme : « C'est le Captain alors qu'elle regarde pour savoir [...] Elle reste là, adossée à la desserte du bar, à se reposer on dirait, à perdre son regard dans la direction du fleuve, celle de la fosse profonde des eaux bleues et noires. »<sup>22</sup> Dans cet

---

<sup>21</sup> Mistacco, p. 81

<sup>22</sup> Duras, p. 33

état de soumission, il y a toujours, dans la perception de la narratrice, un désir ou une aspiration en déclin dans ce regard tourné vers le fleuve. Dans *Emily L* le regard de la femme est ainsi rendu passif, mais possède toujours un désir inhibé. Tel est le regard prototype de la femme : la femme dans le bar est dépeinte par la narratrice comme une héroïne battue, constamment regardant le sol. Cette phrase, « elle qui ne regardait que le sol », est répétée tout au long du roman. Sa résignation est totale, elle a abandonné l'écriture et s'est résigné à être guidé comme un enfant par son mari. Mais par la narration de son histoire fictive, sa puissance et ses caractéristiques perdues sont mises à jour : « - Elle était forcément plus fragile que lui. Moins raisonnable, mais plus divertissante peut-être, plus drôle à vivre et, curieusement, moins effrayée que lui devant la vie. Plus pessimiste que lui. Et moins effrayée devant la mort. »<sup>23</sup>

À la fin, la narratrice va conclure le discours sur l'écriture qu'elle a mené avec son amant tout au long du roman : « Je vous ai dit qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition. »<sup>24</sup> Ici, la narratrice présente ce qu'on pourrait appeler son manifeste finale de l'écriture féminine. Ce qui est au centre dans ce projet, c'est d'établir une imagination féminine, un regard – une perception imaginaire qui ne passe pas par le regard de l'homme. Cette écriture n'est pas premièrement motivée au niveau de l'esthétique – « ce n'était pas assez d'écrire bien ou mal, de faire des écrits beaux ou très beaux »<sup>25</sup> – mais au niveau d'établir un point de vue féminin – « selon soi » – non censuré par la réflexion ; par l'homme. Ce projet se trouve au centre de la matrice ; la recherche de l'identité comme *auteur féminin*. En mettant l'auteur féminin dans un contexte historique – comme le fait Duras en faisant référence à Emily Dickinson – l'existence de l'écriture féminine en soi est mise au centre du roman. Une écriture qui dépasserait la compréhension de l'homme est condamnée à brûler dans les flammes – une image

---

<sup>23</sup> Duras, p. 130

<sup>24</sup> Duras, p. 153-154

<sup>25</sup> Duras, p. 153

illustrative de la prédominance masculine historique dans la littérature.<sup>26</sup> Le potentiel de l'écriture féminine est évoqué dans *Emily L*, contrastant ainsi avec l'image de la femme effacée et insaisissable. L'écriture féminine dépasse les flammes, et, en conséquence, également la mort : « Vous dites qu'il leur restait seulement à résoudre le problème de la mort. Qu'ils le résolvent un soir comme celui-là. Qu'ils décideront d'un lieu pour le faire. Qu'ils se tiendront à cette décision. Vous avez une idée de l'endroit ? Vous dites : Le détroit de Malacca. C'est soudain. Un soir. Elle voyagerait donc encore ? Vous souriez : – *Le bruit court, oui.* »<sup>27</sup>

La narratrice et son amant constatent qu'Emily survivra par son écriture. Or, Emily L, n'est pas de cet avis. Dans son rôle comme représentante de l'identité de l'auteur féminin, elle subit la crise d'apercevoir son altérité ; son « otherness ». La crise se forme à partir de sa croyance qu'elle fait partie d'un imaginaire *commun* :

Elle [Emily L] croyait que lorsque des poèmes étaient écrits dans un pays donné, très vite ils se répandaient ailleurs, propulsés par leur seule évidence, leur seule existence, au-delà des distances, des ciels, des mers, des continents, des régimes politiques, des interdits. Elle était quelqu'un qui avait tendance à croire que partout on écrivait le même poème sous formes différentes. Qu'il n'y avait qu'un seul poème à atteindre à travers toutes les civilisations.<sup>28</sup>

Dans la perception de la narratrice, cette croyance d'Emily L est perçue comme naïve ; une naïveté qui est pourtant brisée dès qu'elle écrit son poème *Les après-midi d'hiver*. Emily éprouve elle-même la particularité de ce poème, mais c'est la réaction extrême de son mari, le Captain, qui souligne la provocation que signifie ce poème ; la provocation de l'imagination féminine. La découverte d'Emily L de son singularité se manifeste dans une paraphrase du poème d'Emily Dickinson : « Non, il s'agissait de la perception de la dernière différence : *celle interne, au centre des significations*

---

<sup>26</sup> Sandra Gilbert et Susan Gubar abordent, dans leur article « Introduction: The female imagination and the modernist aesthetic », l'émergence d'un désir féminin dans le modernisme ; un désir qui menace cette prédominance totale de l'imagination masculine : « Thus, while women like Nora Zeale Hurston and H.D. dream of male death leading to female rebirths, mortal men and immortal women, men like Yeats and West mourn the irrevocable death of the hero slaughtered by or because of the willfulness of revolting women. » (Sandra Gilbert & Susan Gubar, « Introduction: The female imagination and the modernist aesthetic. » *Women's Studies*; Nov. 1986, Vol. 13 Issue 1/2, p1, p 5)

<sup>27</sup> Duras, p. 130-131, mon accent

<sup>28</sup> Duras, p. 80-81

». <sup>29</sup> La singularité se trouve « au centre des significations », ça veut dire que le procédé cognitif – l’interprétation de signification – n’est pas universel, mais fonctionne selon la même prédominance masculine que dans la société en général. Ce principe est un point de départ important pour la narratrice : comme femme, il faut inventer selon soi – selon sa singularité *interne* – pour ne pas subir les définitions hégémoniques de l’homme.

Dans « Reading Women : Essays in feminist Criticism », Mary Jacobus aborde ce thème de la différence interne : « Femininity can be defined as the uncanny difference of masculinity within and from itself : feminist reading (correspondingly) can be defined as the uncanny internal difference or division – the ambiguity – by which reading refuses phallogentric identity as the measure of available meanings. »

<sup>30</sup> Le poème qu’Emily L écrit est précédé d’une perception, un procédé imaginaire qui prend son point de départ ailleurs que dans l’identité phallogentric. Lorsque le Captain trouve le poème, il identifie la différence là-dedans justement comme l’absence de l’homme :

Ce poème avait l’air d’avoir été fait pour faire du mal au Captain. C’était plus encore : dans ce poème, le Captain était ignoré. Le Captain était à la torture. Il avait encore cherché ce jour-là ce qu’il avait bien pu faire pour démériter à ce point aux yeux de sa femme – et aussi ce qu’il aurait dû faire pour que son existence fût signalée dans le poème, même de façon allusive et très lointaine. Et puis il a découvert la vérité, à ses yeux, abominable, à savoir que dans l’univers de cette femme, lui, il n’avait jamais existé et il n’existerait jamais. <sup>31</sup>

La narratrice pousse l’analyse de la colère du Captain plus loin en abordant la modalité de lecture que fait le Captain : « Le Captain avait lu le poème à travers les *ratures et les régions claires de l’écriture*. Cette région-là lui paraissait plus étrangère que celles dont elle avait douté. » <sup>32</sup> Ça veut dire que l’existence du Captain ne s’empare que dans les ratures du poème ; qu’il se trouve être véritablement barré du poème. Le poème est devenu une preuve de son effacement total de la vie de sa

---

<sup>29</sup> Duras, p. 85, mon accent

<sup>30</sup> Mary Jacobus, – *Reading Women : Essays in feminist Criticism*. New York. Columbia UP. 1986. p. 286

<sup>31</sup> Duras, p. 84

<sup>32</sup> Ibid

femme ; même comparable à sa castration – et sa réaction est furieuse : il brûle le texte.

## 6.6 Le corps et l'écriture

Dans le méta-discours de la narratrice, son état d'exception comme auteur féminin est central et également un aperçu nécessaire dans le projet d'écrire et de lire la littérature. Elle rejette donc l'idée naïve d'Emily L que l'auteur féminin partagerait une écriture universelle avec l'homme :

Je voulais vous dire que ce n'était pas assez d'écrire bien ou mal, de faire des écrits beaux ou très beaux, que ce n'était plus assez pour que ce soit un livre à lire dans une avidité personnelle et non pas commune. [...] C'est trop peu la pensée et la morale et aussi les cas les plus fréquents de l'être humain, les chiens par exemple, c'est trop peu et c'est mal reçu par le corps qui lit et qui veut connaître l'histoire depuis les origines, et à chaque lecture ignorer toujours plus avant que ce qu'il ignore déjà.<sup>33</sup>

Cette citation fait partie de la dernière petite partie du livre qui peut être identifiée comme un manifeste littéraire. Dans cette partie, la forme et le contenu coopèrent pour mettre en scène une écriture « à toute allure » et « sans correction ». Le résultat est fragmentaire et discontinu, mais ce que résonne ce passage, c'est encore la notion de *l'interne* (« But internal difference, Where the Meanings, are »). Cette fois-ci, l'interne est liée au corps. En simplifiant le discours, on a finalement une dichotomie entre *l'interne* (corps féminin) et *l'externe* (intellect masculin). Le corps de la femme se méfie de tout ce qui se produit à l'extérieur en formant son discours imaginaire. Ce qui vient de l'extérieur est le produit d'une universalité prétendue qui, en effet, appartient à l'homme. La naïveté d'Emily L est ici enfin complètement brisée ; l'idéal n'est pas d'écrire pour la communauté comme l'affinité passe par une expérience et un imaginaire qui n'appartient pas à la femme. Plutôt, la narratrice met « l'avidité personnelle » au centre ; un désir corporel qui vient de l'interne, de la féminité.

Dans le même passage, la narratrice évoque *l'ignorance* comme moyen dans le procédé de lecture. Ici, une idée se produit sur la transmission imaginaire de l'écriture à la lecture. Au début du livre, la narratrice constate qu'« [é]crire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer »<sup>34</sup> Écrire, c'est donc le moyen pour la

---

<sup>33</sup> Duras, p. 153

<sup>34</sup> Duras, p. 23

femme de repousser les idées phallocentriques de soi ; de se réinventer sans les définitions qui s'imposent sur elle. Par conséquent, la lecture devient une action pour obtenir l'ignorance : apprendre par *désapprendre*.

### 6.6.1 « La prise du regard » comme stratégie féminine pour s'échapper de la réification

Dans *Emily L*, le Captain subit une crise quand sa femme reprend son écriture de poésie. L'action seule d'écrire évoque un sentiment d'impuissance chez le Captain. En reprenant l'écriture, Emily L envahit l'espace masculine ; son corps sort de la position de réification : « Le Captain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût eu une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages. Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore pour le Captain que si elle lui avait été infidèle avec son corps – ce corps ayant été avant ces poèmes la chose du monde qui l'aurait fait sans doute la supprimer si elle l'avait donné à un autre homme. »<sup>35</sup> Voilà, la crise du Captain ; une crise qui s'aggrave lorsque le Captain se rend compte qu'il n'existe pas dans « les régions claires de son écriture », mais seulement dans les ratures. De ce point-là, Emily L a réussi à écrire d'une position interne et non pas selon le cours extérieur masculiniste du monde. Par conséquent, elle écrit également dans une tradition d'imaginaire féminin qui est établi par rapport à Emily Dickinson – selon *la différence interne au cœur des significations*.

Dans les observations de la narratrice et son amant on trouve des marqueurs de la différence entre le regard masculin et féminin. Les deux s'unissent dans une sorte de désir pour cette femme dans le bar. La narratrice, immergée dans sa rêverie de *l'auteur féminin* affirme « que j'éprouve pour elle une sorte de désir », en voyant un prédécesseur ; une ombre triste, mais quand même un reflet de la puissance de l'écriture féminine. Selon la narratrice, le désir de l'amant s'exprime différemment : « Vous dites, vous aussi, vous avez comme une envie de l'avoir contre vous, sa maigreur d'oiseau contre votre peau. »<sup>36</sup> Quand il la voit, il remarque tout à fait la correspondance entre son corps et l'extérieur. Son corps doit être décrit de façon

---

<sup>35</sup> Duras, p. 78

<sup>36</sup> Duras, p. 131

métaphorique pour refléter l'imaginaire de l'amant ; un imaginaire qui consomme le corps de la femme en évoquant sa fragilité et son besoin de pitié et d'une tendresse protectrice de l'homme. Ainsi s'emploie la dichotomie où le masculin se lie à l'externe et le féminin à l'interne : Le désir de l'amant, c'est de posséder et définir le corps de cette Emily L, tandis que la narratrice veut joindre son expérience d'écrivain féminin.

### 6.7 Le regard de l'homme – comblant l'espace à l'extérieur

Dans *Emily L*, le regard de l'homme fonctionne comme une instance qui décide le rapport entre le corps de la femme et l'extérieur, bien qu'elle maintienne ce rapport par des techniques de suppression (le Captain qui détruit le poème – facteur de déséquilibre). Traduit dans le contexte littéraire, le regard de l'homme signifie une lecture où l'homme lit les textes de l'homme et de la femme selon une lecture phallogcentrique et la femme lit les textes selon la lecture (par le regard) de l'homme. Tout l'espace de l'extérieur du corps de la femme se définit, par conséquent, selon l'homme.

Dans son article *L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois*, Rosemary Chapman fait le rapport entre la prédominance du savoir masculiniste et les pratiques de l'espace. À partir de ce rapport elle examine des stratégies féministes pour créer un espace où la féminité (imagination, savoir, corps) peut exister en définissant sa propre existence : « Afin de sortir du champ masculiniste du savoir, le féminisme doit aller au-delà de la différence sexuelle. Autrement, on risque de ne proposer à la géographie masculiniste que son double, son inverse. Si le patriarcat se trouve partout, dans tous les domaines, comment se situer ailleurs ? »<sup>37</sup> Ce raisonnement de Chapman résonne celui de la narratrice dans *Emily L* : la différence de l'imagination féminine qui se présente dans le poème d'Emily L est décrite comme interne ; ça veut dire qu'elle ne prétend pas se rapporter à une réalité extérieure commune. L'idéal d'écrire selon l'expérience interne est donc central dans le projet d'écriture de la narratrice ; un idéal qui ainsi travaille contre l'affinité entre elle et son amant. Lui, comme le Captain, ne reconnaît pas la référentialité de l'écriture féminine ni la perception féminine. Indigné, il dit à la

---

<sup>37</sup> Rosemary Chapman, « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », publié dans *Recherches féministes*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 15

narratrice : « Vous avez inventé pour moi. Je ne suis pour rien dans l'histoire que vous avez eue avec moi. »<sup>38</sup> Il existe ainsi un parallélisme entre les deux couples et leurs relations réciproques.

Comme Chapman le fait remarquer, il ne faut pas proposer une « géographie » féministe prédominante, du même modèle que celui masculiniste. C'est avec cette notion comme point de départ que la signification de *la matrice* émerge : L'idéal d'écrire selon l'expérience interne ; d'écrire avec sa propre expression imaginaire, signifie une écriture qui s'inscrit dans la tradition féminine. Lorsque Riffaterre parle d'une écriture poétique, il parle d'une écriture qui crée un discours fictif qui est autoréférentiel dans le sens qu'elle n'établit pas de liens directes au réel – à l'extérieur du textuel – mais se réfère plutôt à l'intérieur d'un discours poétique – dans ce cas-ci, une tradition poétique féminine.

Dans l'analyse *d'Emily L*, la matrice ne fonctionne pas seulement comme méthode et moyen interprétatif au niveau du mémoire, mais elle occupe également une position centrale au niveau thématique du roman comme le nœud du projet féministe. Dans les principes que désignent Riffaterre, se trouve une solution potentielle à l'oppression du regard ; de la parole et de l'expression de la femme : *l'expression imaginaire et le langage poétique ne doivent pas présumer de se rapporter au réel – ça veut dire l'extérieur du discours poétique* – ainsi, l'écriture a le pouvoir de changer le monde *de l'intérieur*. La réponse que donne Chapman à sa propre question : « Si le patriarcat se trouve partout, dans tous les domaines, comment se situer ailleurs ? » se joint à cette notion de l'importance du langage en créant un espace féministe : « il faut constituer le sujet du féminisme à travers les langues et les représentations culturelles; un sujet qui prend position à travers les rapports sociaux autres que les rapports « Homme – Femme ». Le sujet féminin est multiple, le site de différences et de contradictions. »<sup>39</sup> et par la suite elle affirme « l'espace féministe comme un espace paradoxal, fluide, contingent. L'imagination géographique devra aider les femmes à reconceptualiser, à revisionner l'espace. »<sup>40</sup>

Dans *Emily L*, les interprétations de l'espace de la narratrice sont questionnées par son amant. En fait, tout le roman commence par une interprétation de l'environnement de la narratrice dont la légitimité est douteuse : « – Pourquoi y a-t-il

---

<sup>38</sup> Duras, p. 25

<sup>39</sup> Chapman, p. 15

<sup>40</sup> Chapman, p. 16

des Coréens à Quillebeuf ? / [...] Vous vous êtes retourné, vous vous êtes arrêté le temps de comprendre ce que ça signifiait pour moi. / [...] – Ce sont des Asiatiques en effet, mais pourquoi seraient-ils des Coréens ? / [...] Vous m’avez dit : Espèce de raciste à la gomme. »<sup>41</sup> La peur qui imprègne les références aux Coréens que fait la narratrice est effectivement rejetée et réduite à des préjugés ridicules par l’amant – et c’est une technique de suppression à laquelle elle est habituée : « Vous avez bien vu que je surveillais les gestes des Coréens, que la peur continuait, qu’aucune logique n’en aurais eu raison, vous le saviez aussi, et que j’étais toujours, je le dirais plus tard dans un livre, aussi lamentable, *désespérante d’idiotie*. Je vous ai suivi dans le café. *Je vous suivais toujours partout, où que vous alliez.* »<sup>42</sup> Ici, la conséquence d’un imaginaire (savoir, perception) différente de celle qui prévaut est illustrée : si elle ne suit pas une logique masculine, celle-ci est rejetée et dépréciée comme de la folie. D’une manière effacée et infantile, elle se laisse conduire par lui, en acceptant sa propre incapacité et idiotie. En reconnaissant ce point de départ dans l’analyse d’*Emily L*, la recherche d’une modalité et légitimité de l’écriture féminine que fait la narratrice par son récit fictif d’Emily L (*l’auteur féminin*), se détache comme le thème principal.

## 6.8 L’histoire de l’écriture littéraire – une histoire de qui ?

L’aspect historique est le dernier de la matrice dans l’analyse. Dans l’espace créé entre l’auteur inventé (Emily L) et l’auteur historique (Emily Dickinson), se produisent des notions sur la tradition de l’écriture. En employant cette perspective et revisitant le « manifeste » de la narratrice, un nouvel aspect du discours survient.

Je vous ai dit aussi qu’il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu’on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l’écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l’état de l’apparition.<sup>43</sup>

Ce raisonnement final évoque la position temporelle de l’auteur : « il faut écrire selon le moment qu’on traverse ». Davantage il faut écrire « sans correction » et sans « rien

---

<sup>41</sup> Duras, p. 12-14

<sup>42</sup> Duras, p. 15, mon accent

<sup>43</sup> Duras, p. 153-154

assagir », ça veut dire sans réflexion du passé ; sans être sous l'influence des normes transmises d'une tradition imaginaire masculine. Ici, la dichotomie de l'interne et l'externe apparaît comme une notion temporelle. *L'interne* signifie le moment qu'on traverse ; ce qui ne se détache pas. *L'externe* signifie ici l'histoire « commune », encore un extérieur qui appartient à l'homme.

Cette conception temporelle d'écriture aborde ce que Walter Benjamin dénomme *Jetztzeit* (le terme se traduit « à-présent »); une position intégrée dans la construction de l'histoire : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d' « à-présent ». »<sup>44</sup> Ainsi *L'histoire* est devenue un texte qui est l'objet de la lecture ou la perception faite dans le présent. Dans ce contexte, « écrire selon le moment qu'on traverse » est un moyen pour la femme de s'attacher à l'histoire ; de produire l'histoire à départ de sa perception dans le présent, de lier l'interne à l'externe.

Si la femme veut connaître *son* histoire, elle n'a que le choix de s'occuper de ce *Jetztzeit* – comme l'histoire objective, cet extérieur, appartient à l'homme. L'homme, par contre, n'est pas obligé d'inclure son imaginaire, ses actions et perceptions dans un discours historique pour connaître son histoire. Ainsi, il peut percevoir l'histoire comme un objet détaché de lui. Il peut se démarquer de l'histoire, comme elle se donne rétrospectivement selon la lecture de l'homme ; celle phallogocentrique.

Dans le cas de la narratrice, il y a quelque chose de non résolu dans l'histoire entre elle et son amant. Dans un dialogue entre eux, l'écriture est mise en opposition à la mort. L'amant commence par : « Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais eu. / Je vous réponds avec retard : – Certaines fois, quand nous parlons ensemble, c'est aussi difficile que de mourir. – C'est vrai. – Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer. – C'est vrai que la mort n'efface rien. »<sup>45</sup> Ici, il devient clair que c'est dans l'écriture que se trouve le potentiel du changement. L'aversion de l'amant d'accepter la perception de la narratrice de l'histoire entre les deux la rend passive et incapable de traiter ses expériences dans le passé. Cette

---

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Œuvres III* (1939), Paris, Gallimard, 2000 p. 439

<sup>45</sup> Duras, p. 23

passivation est représentée par la mort ; une souffrance et un effacement personnel sans que rien ne change. Encore, c'est contre cette passivation que la narratrice lutte en cherchant à créer un espace féminin par l'écriture.

## 7. Conclusion

La dichotomie *l'interne* et *l'externe* est affichée comme le nœud du discours où les notions spatiales et temporelles de la dichotomie sont utilisées pour décrire la modalité de la dominance masculine. Dans l'analyse, *Emily L* est lue par le discours des contraintes de l'écriture féminine ; ça veut dire (en paraphrasant Bourdieu) *le désaccord* entre la conformité de l'être féminin et les formes du connaître, entre les attentes intérieures et le cours extérieur du monde.

L'analyse montre comment la matrice se réalise par le jeu avec cette dichotomie. Le concept de l'interne s'établit dans la référence intertextuelle d'Emily Dickinson : « But internal difference, Where the Meanings, are ». Ou plus précisément, la matrice se réalise dans le rapport entre l'auteur historique, Emily Dickinson, l'auteur inventé, Emily L et l'auteur de la parole, la narratrice.

Dans *Emily L*, le terme *interne* signifie une position singulière de la femme. La première notion du terme est cognitive : le principe que l'imaginaire de la femme n'est pas égal à celle de l'homme ; que l'imaginaire féminin n'est pas incluse dans l'imaginaire universel. Par conséquent, la femme doit abandonner la croyance d'un imaginaire universel afin d'être en mesure de former une imaginaire qui ne passe pas par ce dominant de l'homme.

La deuxième notion du terme est corporel. Dans le discours poétique, le corps de la femme occupe une position particulière comme l'objet par lequel l'intellect masculin conçoit la poésie. Par la « prise du regard », la femme entre dans une position interne du corps, ça veut dire qu'elle sort de la position d'un regard externe qui la définit comme un objet poétique.

La troisième notion du terme est temporelle. L'aspect historique est focalisé dans le projet de l'écriture féminine. La narratrice aborde comment elle peut connaître *son* histoire. Encore, il s'agit d'un extérieur qui n'appartient pas à la femme ; une histoire selon l'homme. *L'interne* signifie ici le moment qu'on traverse ; ce qui ne se détache pas de l'expérience féminine.

Dans l'analyse, le terme de *la géographie masculiniste* sert à aborder la question identifiée comme celle centrale du roman : *comment créer un espace où l'expérience féminine peut être exprimée ?* Chapman identifie une problématique centrale dans ce projet : « Afin de sortir du champ masculiniste du savoir, le féminisme doit aller au-delà de la différence sexuelle. Autrement, on risque de ne proposer à la géographie masculiniste que son double, son inverse. »<sup>46</sup> Celle-ci est la problématique centrale du projet « féministe » dans *Emily L.* Dans *Emily L.*, le terme *interne* ne signifie pas ainsi seulement une position contraignante de la femme, mais c'est aussi la position du potentiel de se libérer.

Comme on l'a vu, le choix de la méthode d'identifier la matrice a une double motivation. Premièrement, il est motivé par le fait que la prose de Duras est identifiée comme poétiquement dense et narrativement rompue. Selon Riffaterre, la lecture d'un tel texte exige une modalité d'interprétation qui surmonte la discontinuité de la prose. Le roman comporte également l'écriture poétique comme motif central. Deuxièmement, le choix est motivé par le fait que les idées de Riffaterre résonnent les idées qui sortent du discours de la narratrice sur l'écriture féminine. Pour Riffaterre, l'autonomie au niveau de signification d'un texte littéraire est centrale. Dans l'analyse, la notion de l'écriture féminine comme autonome, ça veut dire détaché de l'extérieur masculiniste, est identifié comme la condition fondamentale pour créer une *géographie féministe* qui défie la structure hégémonique ; un espace où l'imagination de la femme peut se réaliser sans passer par des notions masculinistes.

---

<sup>46</sup> Chapman, p. 15

## Bibliographie

- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966
- Benjamin, Walter, *Œuvres III* (1939), Paris, Gallimard, 2000
- Bourdieu, Pierre, « La domination masculine », publié dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol 84, septembre 1990
- Chapman, Rosemary, « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », publié dans *Recherches féministes*, vol. 10, n° 2, 1997
- Cudden, J A, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin. London, 1998
- Dickinson, Emily, dans *The selected poems of Emily Dickinson*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1994
- Duras, Marguerite, *Emily L*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987/2008
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar, « Introduction: The female imagination and the modernist aesthetic. » *Women's Studies*; Nov 1986, Vol. 13 Issue 1/2
- Jacobus, Mary, – *Reading Women : Essays in feminist Criticism*. New York. Columbia UP. 1986
- Mistacco, Vicki, « Plus ça change...: The Critical Reception of Emily L. », *The French Review*, Vol. 66, No. 1, Oct., 1992
- Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », publié dans *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982. Traduit de l'anglais par Pierre Zoberman. Publié originellement en anglais ; « The referential Fallacy » dans *Columbia Review*, 57, 2 (hiver 1978)
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, 1963, Paris: Minuit : Introduction
- Tomasulo, Frank P, *More than a Method: Trends and traditions in contemporary film performance*, Wayne State University Press, Detroit, 2004