

# Le cycle autobiographique (1964-1972) de Violette Leduc : trajectoire d'une Bâtarde

**LAETITIA CHANOS**

Ecole Normale Supérieure de Lyon / France

✉ [laetitia.chanos@ens-lyon.fr](mailto:laetitia.chanos@ens-lyon.fr)

**RÉSUMÉ.** Cet article se donne pour objectif d'étudier la vie et l'œuvre de Violette Leduc dans une démarche mêlant littérature, études de genre et sociologie de la littérature. Il explore les raisons de la marginalité démultipliée de Violette Leduc, autrice périphérique du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, bâtarde et lesbienne, pour mieux ensuite analyser son parcours au sein du paysage littéraire et institutionnel de son temps et actuel. Leduc se heurte à certaines limites dans son parcours en tant qu'autrice et sa reconnaissance par les institutions du champ littéraire demeurerait partielle.

**RESUMEN.** *El ciclo autobiográfico (1964-1972) de Violette Leduc: trayectoria de una bastarda.* Este artículo tiene como objetivo estudiar la trayectoria de Violette Leduc mediante un enfoque que combina literatura, estudios de género y sociología de la literatura. Explora las razones de la marginalidad amplificada de Violette

**MOTS CLÉS :**

Sociologie de la littérature ; Violette Leduc ; marginalité ; consécration ; lesbianisme

**PALABRAS CLAVES:**

sociología de la literatura; Violette Leduc; marginalidad; consagración; lesbiana

---

**Pour citer cet article**

Chanos, Laetitia. (2024). Le cycle autobiographique (1964-1972) de Violette Leduc : trajectoire d'une Bâtarde. *HYBRIDA*, (9), 71-91. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.9.28877>

Leduc, autora periférica del siglo xx, bastarda y lesbiana, para luego analizar mejor su trayectoria dentro del panorama literario e institucional de su época y actual. Leduc se enfrentaría a ciertas limitaciones en su camino como autora, y su reconocimiento por parte de las instituciones del campo literario seguiría siendo parcial.

**ABSTRACT.** *Violette Leduc's autobiographical cycle (1964-1972): trajectory of a bastard.* This article aims to study the trajectory of Violette Leduc using an approach that combines literature, gender studies, and sociology of literature. It explores the reasons for Violette Leduc's multiplied marginality, as a peripheral author of the mid-20th century, born illegitimate, woman and lesbian, to better analyse her trajectory within the literary and institutional landscape of her time and of the present. Leduc encountered certain limitations in her journey as an author, and her recognition by literary institutions remained and remains partial.

**KEY-WORDS:**  
Sociology  
of literature;  
Violette Leduc;  
marginality;  
consecration;  
lesbian

## 1. Introduction

« Commencée en marge du monde cette vie s'achevait dans la reconnaissance, huit ans de gloire assombris par la maladie et par une immense solitude [...] Mais elle laissait une œuvre. Par elle la bâtarde avait réussi sa vie » (Jansiti, 1999, p. 448), ainsi s'exprime Carlos Jansiti dans sa biographie consacrée à Violette Leduc. Il fait ainsi du geste d'écrire l'instrument du passage de la marge au centre. C'est cette dynamique que nous nous proposons de questionner en prenant pour corpus le cycle autobiographique de Leduc composé de trois tomes : *La Bâtarde* (1964), *La Folie en tête* (1970) et *La Chasse à l'amour* (1973). Nous ferons aussi quelques incursions par d'autres textes de Leduc (*Thérèse et Isabelle*, *Ravages*, *Trésors à prendre*) pour éclairer certains de nos arguments, car ces textes, hybrides du point de vue générique, entre fiction et autobiographie, nous donnent également à voir la tentative de légitimation de Leduc. Elle y évoque *via* des processus de fictionnalisation à la fois les obstacles et les soutiens qu'elle a rencontrés dans son parcours d'écrivain.

Dans la plupart de ses œuvres, Violette Leduc se représente seule, vivant et revivant sans cesse des amours impossibles tant avec des femmes qu'avec des hommes. C'est d'ailleurs un amour contrarié qui lui donne l'impulsion qui lui manquait pour se mettre à écrire : en 1942, en Normandie, Maurice Sachs, écrivain homosexuel dont elle est amoureuse, lui ordonne d'écrire ses souvenirs d'enfance.

Maurice m'a dit le lendemain :

Vos malheurs d'enfance commencent de m'émmerder. Cet après-midi vous prendrez votre cabas, un porte-plume, un cahier, vous vous assoirez sous un pommier, vous écrirez ce que vous me racontez. [...]

Assise sous un pommier chargé de pommes vertes et roses, je trempai ma plume dans l'encrier et, en ne pensant à rien, j'écrivis la première phrase de *L'Asphyxie* : « Ma mère ne m'a jamais donné la main ». Légère de la légèreté de Maurice, ma plume ne pesait pas. [...]

Le soir, je montrai mon devoir à Maurice. Il lisait, j'attendais la bonne ou la mauvaise note

Ma chère Violette vous n'avez plus qu'à continuer, me dit-il. (Leduc, 1964, pp. 399-400)

Leduc couche donc sur le papier le fameux incipit de *L'Asphyxie* qui sera remarqué par Simone de Beauvoir. Après ce premier élan donné par Maurice Sachs et les encouragements de Beauvoir, Violette Leduc n'aura de cesse d'écrire. Entre 1946 et 1971 elle publie six romans, toujours d'inspiration autobiographique, bien que tous très différents dans leur structure interne et leur mode de représentation. Après *L'As-*

*phyxie* (1946) vient *L’Affamée* (1948) qui donne à voir la passion mystique de Leduc pour Beauvoir même si cette dernière n’est jamais nommée. En 1955, elle publie *Ravages* qui retrace ses trois histoires d’amours successives, d’abord celle avec Isabelle puis celle avec Denise Hertgès (nommée Cécile ici, et Hermine dans *La Bâtarde*) et enfin avec Jacques Mercier prénommé Marc dans ce roman (Gabriel dans *La Bâtarde*). Viennent ensuite *La Vieille fille et le mort* (1958) et *La Femme au petit renard* (1965) où elle délaisse pour un instant l’inspiration autobiographique. Dans les années 1960, malade et fatiguée, après les échecs successifs de ses textes et de ses relations amoureuses, elle se retire dans la ville de Faucon et travaille sur le manuscrit de *La Bâtarde* qu’elle pensait d’abord intituler *La Cage*. Elle est, à cette période de sa vie, admirée par des figures notoires du féminisme et de l’écriture féminine comme Anaïs Nin ou Françoise d’Eaubonne et, en 1971, un an avant sa mort, elle signe le « Manifeste des 343 ». Cette période est aussi celle de la rédaction de son cycle autobiographique. L’écriture viendrait alors transfigurer une existence faite de solitude et conjurer l’illégitimité de la naissance par une nouvelle naissance et une recreation du monde sur le papier. Nous étudierons la conjugaison des stratégies textuelles et institutionnelles – la fréquentation des milieux littéraires par exemple – dans ce cycle autobiographique.

Evoquant ses amours lesbiennes, Leduc continue ce qu’avaient entamé des autrices du tout début du xx<sup>e</sup> siècle comme Natalie Clifford Barney, Renée Vivien, Lucie Delarue Mardrus ou encore Colette. Mais après la « décennie saphique » (Reid, 2010, p.150) autour de 1900, le paysage littéraire français connaît une disparition de la figure de la lesbienne et un retour de la censure. La visibilisation de l’homoérotisme féminin est notamment rendue difficile par les lois du 16 juillet 1949 et l’ordonnance du 23 décembre 1958. La censure ne s’assouplit qu’en 1967. Leduc subit donc ce contrôle moral, social et judiciaire notamment en 1955 lorsqu’elle cherche à publier *Ravages*. Ce texte est en effet amputé des passages qui correspondent aujourd’hui à *Thérèse et Isabelle* ainsi que d’une partie du récit de l’avortement, passages si scandaleux que Martine Reid parle à leur sujet d’une « impudeur corporelle et érotique hors normes » (Reid, 2020, p. 315). Ce scandale et sa répression participent de la position périphérique de Violette Leduc au sein du monde littéraire tant de son vivant qu’après sa mort puisque *Thérèse et Isabelle* n’a été publié qu’en 2000 par les éditions Gallimard – et de façon isolée – après une censure qui aura donc duré une quarantaine d’années.

Leduc demeurerait aussi une autrice excentrée dans la mesure où elle semble refuser de se rattacher à un quelconque courant littéraire ou philosophique. Sa littérature ne serait ni existentialiste ni une production de ce que nous appelons aujourd’hui Nouveau Roman. Pourtant, Beauvoir, éminente figure de la philosophie existentialiste

est son modèle et Leduc est aussi l'amie de Natalie Sarraute, qui s'emploiera à la déconstruction des formes romanesques. Ces deux autrices font finalement exception dans le paysage littéraire français des années 1950 et 1960, car rares sont les femmes qui font de l'écriture leur métier. Comme l'a montré Alexandre Antolin (Turbiau et al., 2022, pp. 83–112), même si les femmes sont de plus en plus présentes dans le champ éditorial, il demeure rare pour les autrices<sup>1</sup> d'accéder à la publication sans avoir été recommandées aux éditeurs par un pair masculin. Il cite notamment le cas d'Hélène Bessette dont le manuscrit de *Lili pleure* (1953) passe entre les mains de Leiris avant d'être lu par Queneau qui dirige le comité de lecture de Gallimard, ou encore le cas de Béatrix Beck, proche de Gide et sous l'égide de Jacques Lemarchand. Violette Leduc évolue elle aussi dans ce cercle littéraire, ses textes finissent par être publiés dans la collection « Espoir » dirigée par Albert Camus d'abord, et rencontrent un succès d'estime mais ne se vendent pas. Beauvoir elle-même « bénéficie du parrainage de Sartre pour intégrer Gallimard, ce qui lui a permis à son tour de devenir mentore de jeunes autrices » (Turbiau et al., 2022, p. 89). Malgré ce soutien – celui de Beauvoir tout particulièrement – Leduc reste une écrivaine marginale. Nous étudierons davantage les questions des fréquentations dans le champ littéraire dans la quatrième partie de cet article.

Cette marginalité est dans une certaine mesure toujours d'actualité. Si les textes de Leduc n'appartiennent plus désormais à l'avant-garde, ils restent très largement méconnus des lecteurs et sont lentement redécouverts par les universitaires. Les études féministes et les études de genre ont en effet contribué à leur relecture depuis les années 1980. L'œuvre de Leduc a ainsi été l'objet de plusieurs thèses qui ont fait avancer la recherche autour des plumes de femmes, nous pensons notamment à celle de Mireille Brioude (1991) autour de la figure instable du sujet leducien et plus récemment aux travaux d'Anaïs Frantz (2010) et d'Alison Péron (2017). Mais pour le grand public, son œuvre reste peu accessible et demeure absente des programmes scolaires. C'est dans ce contexte de transition vers la légitimation et la reconnaissance, que nous proposons cet article qui a pour but de revenir sur la marginalité démultipliée de Leduc, thème déjà bien étudié. Cela dit, nous nous pencherons surtout sur les moyens textuels et institutionnels dont elle dispose pour s'en extraire. Textuellement, elle se met en scène en tant que bâtarde, femme ou lesbienne pour mieux compenser cette marginalité plurielle qui la caractérise. Institutionnellement, enfin, elle s'inscrit dans une filiation littéraire légitimante et entame ainsi son chemin vers la reconnaissance.

---

<sup>1</sup> Et encore davantage lorsqu'elles évoquent des questions de sexualité et d'homoérotisme.

## 2. Le sujet leducien à la lisière : bâtarde, femme, pauvre et lesbienne

Née le 7 avril 1907, déclarée le lendemain comme elle le raconte dans *La Bâtarde*, Violette Leduc est la fille naturelle de Berthe Leduc et d'André Debaralle, un fils de famille de Valenciennes. Violette Leduc est donc bâtarde et Berthe Leduc est une mère célibataire, les deux femmes vivent alors dans la précarité. La vie de Violette Leduc commence par « vingt-quatre heures sans état civil » (Leduc, 1964, p. 25), elle se trouve ainsi dès ses premiers instants placée en périphérie de la société. Cette situation hante la vie et l'œuvre de Leduc au point que « la bâtardise définit sa genèse et détermine le mode de sa vie » (Noel Evans, 1982) d'après Martha Noel Evans. Par sa naissance hors du mariage et hors des registres donc, Leduc se sent exclue du corps social :

Je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m'avez déclarée le 8. Je devrais me réjouir d'avoir commencé mes premières vingt-quatre heures hors des registres. Au contraire, mes vingt-quatre heures sans état civil m'ont intoxiquée. (Leduc, 1964, p. 25)

Cette naissance illégitime soumet par la suite Violette Leduc au regard des autres, à la honte et aux injures. En témoigne par exemple l'épisode raconté dans *La Bâtarde* où la jeune enfant ne comprend pas le sens de l'insulte qu'une « famille voulant tenir le haut du pavé » (Leduc, 1964, p. 45) vient de lui lancer. Mal intégrée par le corps social, elle se voit donc condamnée à ressentir une honte qui dure bien au-delà de la naissance (« Ma naissance ce n'est pas une réjouissance », (Leduc, 1964, p. 26)) ou de l'enfance (« les bâtards sont maudits. [...] une enfance tordue comme un vieux pommier » (Leduc, 1964, p. 51)). Non-reconnue par son père, elle vit avec sa mère dans une société qui accable de honte les mères célibataires et les enfants naturels. Marginales, Violette et Berthe Leduc, le sont également du point de vue de leur situation économique. Les questions d'argent sont omniprésentes dans l'œuvre et donnent parfois lieu à de la culpabilité chez notre narratrice. Dans l'enfance, le foyer de Violette Leduc n'a que peu de ressources matérielles (« les livrets de caisse d'épargne fondaient » (Leduc, 1964, p. 28)). Même après le mariage de sa mère qui leur offre une certaine sécurité financière, la jeune narratrice est inquiète au sujet de ses dépenses. Elle décrit par exemple avec cette énumération de comparatifs la précarité à laquelle elle a été habituée : « Fideline et sa petite-fille, plus pauvres, plus sales, plus lamentables qu'elles ne l'avaient été, ressuscitaient » (Leduc, 1964, p. 67). Lorsque la jeune Violette est malade, seul l'argent dépensé pour ses soins et sa scolarité manquée la préoccupent. Elle se sent coupable de coûter si cher à sa mère. De même, après son échec aux examens,

les reproches de la mère relatifs à l'argent viennent contraindre Violette Leduc à trouver un emploi. En ménage non plus, elle ne connaît jamais l'opulence. Au contraire, lorsqu'elle décrit l'hôtel meublé où elle emménage avec Hermine, elle s'attarde sur le manque d'isolation sonore et le manque de meubles (Leduc, 1964, p. 175). De même, elle parle de « misère » à propos de son ménage avec Gabriel : « j'avais honte de notre misère, de Gabriel pauvrement vêtu, malingre, muet, buté, content de son sort » (Leduc, 1964, p. 310) D'ailleurs, ce mariage qui devait lui apporter une sécurité financière, se révèle un nouvel échec : « La troisième nuit je regrettai mon mariage, je réalisai le ratage, je me prédis des mauvais lendemains [...] Gabriel m'écrivit que je ne pouvais pas toucher l'allocation militaire » (Leduc, 1964, p. 302). Du fait de sa situation sociale modeste, elle développe un rapport obsessionnel à l'argent visible, par exemple, dans *La Folie en tête* puisqu'elle explique cacher des billets dans ses sous-vêtements, par peur de manquer :

Ce matin-là, je n'avais pas eu le temps d'attacher sous ma jupe, avec trois épingles de sûreté, mon gant éponge bourré de billets de banque. J'arrive, porte de Saint Cloud, me voici soulevée, portée par la foule. Nous voulons monter tous en même temps, je baisse les yeux, je hurle. Mon sac, dont l'anse tient à de solides anneaux, a disparu. Ce que je ressens d'abord : une humiliation. Tout m'a été enlevé, quel ouragan. Mes vêtements... Envolés. Mon linge... volatilisé. J'arrive au monde, je suis nue, gémissante et sanguinolente. On vient de me prendre jusqu'à la saleté sous mes ongles. Mon argent... mon néant. (Leduc, 1994, p. 52)

Toujours concernant la question financière, l'acte d'écrire est souvent ramené à une fonction purement utilitaire : « ce babillage, c'était pourtant mon gagne-pain » (Leduc, 1964, p. 310). Malheureusement, dans *La Folie en Tête* puis dans *La Chasse à l'amour*, l'autrice en devenir montre bien que ce « gagne-pain » rapporte finalement peu. Citons, par exemple, ces quelques mots tirés du deuxième tome : « Je pleure la nuit : on n'achète pas mon livre. On ne le voit pas aux vitrines des librairies. On n'en parle pas. Aussitôt imprimé, aussitôt disparu. C'est un naufrage qui passe inaperçu » (Leduc, 1994, p. 189). Plus tard dans le même tome, alors que la narratrice attend Colette Audry, elle souligne à nouveau sa relative pauvreté qui la maintient dans l'ombre en comparaison des autres autrices en vue à l'époque : « Pourquoi ne vient-elle pas ? Je ne connais qu'elle ici. Est-ce ma pauvreté, est-ce mon échec en littérature qui l'éloignent ? Je rumine, je m'accuse » (Leduc, 1964, p. 517). Dans *La Chasse à l'amour* elle propose une nouvelle comparaison entre une autrice qui aurait accédé à une forme de consécration, Françoise Sagan, et sa propre situation :

— Vous, vous n'êtes pas une Françoise Sagan, cria-t-il du haut de son tilleul.

Pourquoi, monsieur ?

Pourquoi ! dit-il en ricanant.

...

Une branche tomba sur son bourrasse

Parce que vous ne gagnez pas d'argent comme elle ! (Leduc, 2000, p. 418)

Leduc ne connaîtra jamais l'abondance. Lorsqu'elle finit par accéder temporairement à la sécurité financière, c'est toujours par des moyens à la limite de la légalité, moyens qui la maintiennent donc à nouveau hors des normes et des lois. Ainsi, pendant la Seconde Guerre mondiale elle participe au marché noir et cette activité lui offre une stabilité dont la nouveauté semble la surprendre :

Je sors mes liasses, je compte mes dizaines et mes dizaines de billets de mille francs pour le plaisir de compter, pour le plaisir de revoir les numéros et les vignettes, pour le plaisir de piquer des épingles dans l'argent. Ces liasses que je convoitais derrière les grillages des banques, je les ai, je les possède, je les cache, je les garde. (Leduc, 1964, p. 426)

Elle plonge encore plus profondément dans l'illégalité et s'enfonce alors dans des pratiques et des espaces interlopes pour pallier le manque financier. En effet, dans *La Bâtarde* elle s'adonne plusieurs fois au vol, une fois dans l'enfance où elle dérobe des légumes, plus tard à l'âge adulte elle se livre à des trafics pendant la guerre et plus tard encore elle vole dans un grand magasin parisien :

Nuages blancs, nuages roses, nuages bleus, nuages verts. Ils m'attirèrent. Je soupesais, je chiffonnais, je caressais, je griffais, j'enfonçais mes ongles. Je barbotais dans cette mousse qu'on appelle le luxe à la portée de tous. Une chaleur m'envahit. Nuage parmi les nuages parce que vendeuses, clientes, chefs de rayon s'agitaient loin de mon commerce et de mes amitiés avec la soie. [...] Je mis, comme si je l'avais toujours fait, le noir, le bleu, le jaune, l'orange, le saumon dans ma serviette. Un vol, une rose étranglée. La magnificence de mon petit vol me venait de la rapidité avec laquelle la chose à vendre se changeait en chose vendue sans payer. Je cueillais des cache-sexes. Je bruissais, j'avais des ailes, des ailes et des ailes dans la tête, j'étais fiévreusement seule en ayant le monde dans mon dos. (Leduc, 1964, p. 179)

De façon assez surprenante, aucun des épisodes de vol n'est associé à la honte sociale. Au contraire, on y voit se déployer l'isotopie du plaisir et de la joie. Dérober c'est combler le manque financier mais aussi le manque de féminité qui tiraille le sujet leducien (« Je volais aussi pour dérober aux femmes ce qui les féminise », (Leduc, 1964, p. 179)). Elle semble prendre plaisir à commettre ce larcin. On note une véritable lé-

gèreté qui accompagne le geste de la voleuse qui voit pour un instant disparaître tous ses fardeaux et combler tous ses manques. L'espace hétérotopique ouvert par le vol ou le trafic serait un espace de relative liberté procurant à notre autrice-narratrice une fugace plénitude.

A propos de la féminité, thème que nous venons d'effleurer, Leduc entretient un rapport très ambigu à sa condition de femme et plus précisément à son corps. Le corps féminin semble être un corps en défaut, un corps manquant, elle cherche alors parfois à contrer sa féminité. A d'autres occasions, au contraire, elle va tenter de l'exacerber pour masquer sa laideur. En effet la narratrice du cycle autobiographique n'a de cesse de se dénigrer et insiste sur son manque de grâce. Globalement, le corps féminin est un corps sale et honteux notamment parce que la faute et le péché lui restent durablement associés. A l'image de Berthe Leduc, dans les rapports sexuels hors mariage, les femmes sont de toute façon perdantes : leur réputation risque d'être entachée durablement et leur corps en portera les stigmates, qu'un enfant naisse ou non de l'union adultère. Les femmes semblent ontologiquement souillées et donc reléguées à une position subalterne. Le sujet leducien se représente souvent se lamentant sur sa féminité par exemple dans ce passage de *La Bâtarde* où elle aimerait être un jeune garçon séduisant aux yeux de Sachs : « J'avais honte de mes hanches de femme quand je lui dis au revoir. Je me prenais pour Aphrodite, j'assassinais ma croupe. Me métamorphoser en jeune toréro sortant vainqueur et glorieux de l'arène... » (Leduc, 1964, p. 265).

De plus, la condition féminine est un fardeau qui accentue la place périphérique de Leduc. Les femmes subissent un sexisme qui est, par exemple, nettement visible dans une scène de *Trésors à prendre* où la narratrice note les injustices qu'elle subit. La scène se déroule après que la narratrice a été témoin de racisme dans un café, elle se demande alors si elle doit intervenir :

Je suis de sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible, effacé dans une salle de douze hommes, douze puissances d'indifférence après le boire et le manger. Que pouvais-je faire ? Prendre la parole, attaquer la gérante, les ouvriers... Je ne me délivre pas d'une éducation innée, de ma saloperie d'hérité de bâtard, je ne m'en délivre pas surtout dans un cas de terrifiante injustice comme celui-ci. [...] Je suis une femme seule donc à cause de cette fatale anomalie, je dois la fermer. (Leduc, 1978, pp. 84–85)

Dans cet épisode, sa position périphérique est renforcée par sa situation de « femme seule ». Violette Leduc a longtemps été célibataire ou du moins perçue comme telle puisque même après son mariage avec Jacques Mercier elle dissimule son alliance et n'utilise pas son nom d'épouse. Ce mariage est d'ailleurs un échec : elle l'épouse en

1939, leur vie de couple est tumultueuse, ils vivent ensemble dans la précarité, lui, se refuse souvent à elle car il est homosexuel tandis qu'elle vit encore dans les souvenirs de ses précédentes passions pour des femmes. Ils se séparent après un an de vie commune après qu'elle a subi un avortement particulièrement violent à près de cinq mois de grossesse et a tenté de se suicider. Le mariage qui aurait pu être une stratégie sociale pour sortir de la marginalité se révèle donc inefficace : « même dans ses tentatives de normalisation les plus concrètes, son mariage avec un homme et sa maternité avortée, Violette Leduc défait toutes les représentations bienséantes. Elle est marginale même dans le mariage hétérosexuel, schéma normatif par excellence » (Brioude et al., 2017, p. 148). Elle prolonge ainsi une lignée de femmes « flouées par la vie » pour reprendre l'expression de Carlos Jansiti (1999, p. 89). En effet, sa grand-mère, Fideline, trompée le jour de son mariage puis veuve à 18 ans élève seule sa fille Berthe qui elle-même se retrouvera mère célibataire en ayant une fille naturelle : Violette. Ces femmes qui constituent l'ascendance de Violette Leduc, parce qu'elles sont soit veuves ou répudiées, et surtout pauvres, sont des femmes marginalisées

La sexualité lesbienne de notre autrice participerait aussi de sa marginalisation au sein d'une société hétéronormative. En disant avec force une sexualité autre, Violette Leduc met en œuvre une « résistance vis-à-vis de la norme » (Péron, 2011). Elle met en péril par la littérature et par sa sexualité le modèle classique hétérosexuel. Ainsi, dès le pensionnat et dès la passion pour Isabelle, Violette Leduc transgresse un ordre social rapidement rétabli. Les deux collégiennes doivent se cacher, leurs rencontres sont brèves, silencieuses et nocturnes, elles craignent la surveillante qui risquerait de les surprendre ou le regard des autres élèves et professeurs. La passion lesbienne naissante ouvre donc un autre espace en marge de l'ordre social établi ici symbolisé par le pensionnat. De même avec Hermine qui sera renvoyée pour cet amour illicite. Ainsi, le lesbianisme affirmé de Leduc, pourrait la faire sortir d'un ordre social où les femmes sont diminuées tant moralement que socialement, la faire sortir de ce que nous appelons aujourd'hui l'hétéronormativité ou l'hétérocentrisme, un système politique, social et économique qui a pour base l'hétérosexualité et qui condamne moralement et socialement tout ce qui sort de ce modèle : « L'hétérocentrisme est le système qui régit la société aujourd'hui. Il place les individus dans des rôles sociaux et sexuels basés sur les dichotomies mâle/femelle, masculin/féminin et hétérosexualité/homosexualité » (Péron, 2011). D'après Wittig, les lesbiennes sortent de cet ordre social hétérocentré et à ce titre ne sont plus des femmes. Le sexe est pensé comme une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle », ce n'est non pas une « affaire d'êtres mais de relations » (Wittig, 2018, p. 47). Dans *La Pensée straight* elle affirme donc :

« Lesbienne » est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...] relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles. (Wittig, 2018, p. 64)

Du point de vue de la représentation de l'homoérotisme, l'audace de Leduc a participé de son invisibilisation au sein du paysage littéraire. Comme nous l'avons mentionné plus tôt elle subit la censure pour *Thérèse et Isabelle* notamment. Elle évoque la violence de cette censure dans *La Chasse à l'amour* et n'hésite pas à figurer le monde de l'édition, institution centrale du champ littéraire,<sup>2</sup> qui a contrecarré l'ambition littéraire de notre autrice : « Pourquoi ne s'explique-t-on pas avec la censure ? pourquoi ne puis-je pas rencontrer les éditeurs ? Je plaiderais la cause de mes deux illuminées. Où dort-elle la censure ? Nous parlerons assises sur son lit. Je la convaincras » (Leduc, 2000, p. 23). Dans la même page de *La Chasse à l'amour* elle élargit sa critique à la société tout entière qui condamne les amours lesbiennes représentées de manière poétique mais puissante dans *Thérèse et Isabelle* : « La société se dresse avant que mon livre paraisse. Mon travail est mis en pièces » (Leduc, 2000, p. 23). Leduc défend pourtant son geste et son œuvre face aux institutions du champ littéraire qui se dressent devant elle :

Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. Ils n'ont pas voulu de la sincérité de Thérèse et d'Isabelle. Ils craignent la censure [...] je lui dirais le début de *Ravages* ce n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. Elles s'aiment dans un collège pendant trois jours et trois nuits. Elles ne voient pas le mal. La censure le verrait-elle où il n'est pas ? (Leduc, 2000, p. 22)

Sa radicalité dans l'expression de l'érotisme lesbien lui vaut donc une censure sévère qui la maintient dans l'ombre, qui la contraint à rester à la lisière.

---

<sup>2</sup> Nous reprenons la définition donnée par Bourdieu du champ littéraire : « Un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. » (Bourdieu, 1991)

### 3. L'écriture comme stratégie de mise en scène de soi : conjurer ou renforcer la marginalité ?

Leduc met en place différentes stratégies textuelles à commencer par une appropriation et une intériorisation de son illégitimité qui conduisent à un mouvement double et ambigu dans l'œuvre : à la fois dépréciation permanente – notamment visible dans *La Bâtarde* – et forme de mise en scène de soi. Le choix du titre du premier tome est de ce point de vue particulièrement intéressant : retourner le stigmate de sa bâtardise en en faisant le titre de son récit le plus célèbre, préfacé par Beauvoir elle-même, est un geste fort. Dès le titre, elle se constitue pour elle-même le rôle de « bâtarde », rôle qui vient s'inscrire dans une comédie sociale plus large qui n'est pas sans rappeler le topos du *theatrum mundi*. Ainsi, Mireille Brioude affirme :

Se dire bâtarde, c'est choisir de se mettre en scène comme victime d'une comédie grotesque et s'affirmer comme individu à part entière. La marginalité sociale d'abord puis sexuelle avec le choix de l'homosexualité, est le moteur d'un processus de surcompensation dans la création artistique. (Brioude, 1991, p. 195)

Ce processus de surcompensation se fait donc dans l'entreprise de création littéraire après s'être d'abord manifesté dans le comportement de la jeune Violette. Revêtant le rôle de la bâtarde, ayant intériorisé et compris sa condition tôt dans son enfance, la jeune fille vient la compenser par un travail de mise en scène, d'exagération et de travestissement :

Je suis la fille non reconnue d'un fils de famille, je dois rivaliser en soins, en médaille et chaînette d'or, en robes de broderie, en longues anglaises, en teint clair, en cheveux soyeux avec les enfants riches de la ville lorsque ma grand-mère me promène dans le jardin public. (Leduc, 1964, p. 27)

Le costume vient ici pallier le premier manque à être de notre narratrice, comme il viendra combler un second manque à être, celui d'être une femme. Dès l'enfance, donc, la narratrice se met à jouer un rôle dans la vaste comédie sociale qui l'entoure pour mieux s'insérer dans un espace social qui l'avait d'abord rejetée. La théâtralité et le motif du déguisement traversent l'œuvre de Leduc et plus particulièrement *La Bâtarde*, ces motifs sont généralement convoqués autour du thème de la féminité. L'ambiguïté que nous avons évoquée autour de sa condition de femme est le lieu privilégié de cette mise en scène de soi. Dans ses relations lesbiennes elle cherche à exacerber sa féminité. La recherche de vêtements luxueux et rares aux côtés d'Hermine dans *La Bâtarde* – qui confine parfois au grotesque – est un des moyens à la disposition de la narratrice pour pallier son manque de féminité et de grâce. D'où, une fas-

cination pour la haute couture et notamment pour la boutique Schiaparelli à laquelle Leduc consacre de très longues pages dans le cœur du récit de *La Bâtarde*, un passage particulièrement théâtral. Leduc propose une véritable mise en scène de l'achat d'un tailleur qu'elle porte ensuite fièrement sur le Pont de La Concorde. Mais la beauté du vêtement se révèle vaine : sur le pont, une femme lui fait remarquer sa laideur. La théâtralisation de cet épisode est palpable puisque chaque paragraphe commence par des « roulements de tambours » et des apostrophes à des musiciens imaginaires (« Baguettes frappez. Tambours, jouissez et que ce soit lent. Martelez longs doigts des forêts [...] Roulement premier : mes bas » (Leduc, 1964, p. 200)). Ces procédés viendraient donner un cadre musical à cette scène si essentielle dans l'économie de l'œuvre. Le même effet de dégonflement se retrouve quelques pages plus loin, au moment du « roulement de tambour final », vêtue d'un chapeau Rose Descat et de ce qu'elle appelle son « costume de toréro », elle avoue « je passe inaperçue » (Leduc, 1964, p. 203). La scène se dégonfle donc d'elle-même et laisse apparaître la futilité d'une telle mise en scène de soi. Amoureuse d'un homme, et généralement d'un homosexuel, Leduc doit, au lieu de la rechercher à outrance, contrer cette féminité toujours pesante et encombrante. Le travestissement et le costume servent donc à séduire Gabriel ou Maurice Sachs en se travestissant :

Avouons-le : je désirais plaire à Gabriel. Ma cravate, mon sexe pour Gabriel ; l'œillet à ma boutonnière, choisi chez la fleuriste à l'orée de Levallois Perret, mon sexe pour Gabriel. C'est avec de la fièvre que j'achetais mon premier short, un short d'homme, pour une journée de canotage sur la Marne. [...] Je rejetais la femme au loin, je collais le compagnon à la peau de Gabriel lorsque ma manchette frôlait sa manchette pendant notre poignée de main. (Leduc, 1964, p. 167)

Là encore, l'effort du costume se révèle vain, elle raconte : « Dix ans plus tard il m'a dit : "Ton short était trop grand, je ramais, je voyais, c'était plus douloureux que ma blessure au pied." » Trop femme pour être aimée pleinement de Gabriel ou de Maurice Sachs, pas assez femme pour l'être d'Hermine, Leduc, cherche à combler les manques et les excès par le travestissement et la théâtralité.

La mise en scène de soi et la théâtralisation passent aussi par la concurrence entre deux systèmes temporels, celui de la diégèse et celui de la rédaction, que Mireille Brioude a appelés « chronographies » (Brioude, 1991). Or, chez Leduc, la chronographie surplombante du temps de la rédaction est omniprésente et se matérialise dans le texte par la présence fréquente de dates. Leduc se représente en écrivaine, nous touchons ici à la deuxième stratégie mise en place pour contrer son illégitimité plurielle. Certes, cette chronographie donne un cadre à la narration mais cette structure tend

« à la désigner comme récit, creusant peu à peu un écart entre l'énonciation et l'énoncé, jusqu'à produire une mise en scène du récit » (Brioude, 1991, p. 411). Les interruptions fréquentes du récit par le présent de l'écriture au fil du cycle autobiographique auraient précisément une fonction de mise en scène :

Les fonctions de mise en scène du récit que nous offre le présent de l'écriture donnent une dimension exclusivement spectaculaire et artificielle au texte, en ce sens que la chronographie qui met en jeu présent et passé dans le même texte coupe ainsi l'œuvre du réel pour édifier un espace de représentation clos sur lui-même. (Brioude, 1991, p. 72)

Ainsi, le système de dates couplé à l'isotopie du théâtre et au motif du costume introduit une forme de théâtralité dans l'œuvre. Cette théâtralité souligne l'excentricité apparemment ontologique de notre narratrice et ses efforts pour combler les manques par l'artifice et la mise en scène de soi à la fois au sein de la diégèse mais aussi dans les moments où elle se représente en train d'écrire. La représentation de Leduc au travail est particulièrement frappante dans *La Folie en tête* et *La Chasse à l'amour* qui se concentrent davantage que *La Bâtarde* sur la trajectoire du sujet leducien en tant qu'autrice. Citons par exemple un extrait du deuxième tome du cycle autobiographique où se conjugue représentation de la pauvreté et de l'écrivain en recherche d'inspiration :

Je commençai d'écrire *L'Affamée* dans mon réduit, à la table où Gabriel mangeait du bout des lèvres mes nouilles Rivoire et Carret. Se mettre à écrire à une table, dans le silence artificiel d'une cour d'immeuble, dans le clair-obscur malsain d'un réduit, exigeait plus d'apparat qu'à la campagne. [...] Je rejetais mes épaules, je venais à ma table comme je serais venue à un examen. Écrire, je l'ai dit, c'est se ramasser, c'est être une abeille féroce. Nous menons pour être menés. Chercher le mot juste, c'est se concentrer, c'est aussi s'égarer dans les labyrinthes de l'impuissance. (Leduc, 1994, pp. 162–163)

*La Folie en tête* est ponctuée de passages métalittéraires où Leduc réfléchit à sa pratique ou se représente en train d'écrire. Elle se met en scène, assidue au travail, mais peinant à produire un texte, l'écriture est une souffrance nécessaire : « Écrire est une corvée, un châtement, un boulet qu'on traîne au pied. Cessons d'écrire. Ce sera un châtement pire que le précédent, une malédiction, on en meurt. » (Leduc, 1994, p. 445)

Malgré cela, ne pas écrire c'est mourir, c'est ne pas exister, c'est retomber plus profondément encore dans la marginalité. Elle affirme ainsi toujours dans *La Folie en tête* : « J'existe quand j'écris » (Leduc, 1994, p. 360). Sa pratique est conditionnée et

hantée par la perspective d'accéder enfin à une forme de reconnaissance : « J'ouvre mon cahier, j'arrache deux pages. Je jette l'une, je garde l'autre Sera-t-elle assez grande ? Est-ce qu'on la remarquera ? Oui, ça ira. » (Leduc, 1994, p. 569)

#### 4. Des marges au centre : récit d'une distinction et/ou d'une invisibilisation

Devenir écrivain est pour Leduc une manière de conjurer cette marginalité démultipliée que nous avons évoquée. Anaïs Frantz rappelle ainsi dans son article « Le passage à l'acte d'écrire de Violette Leduc : être femme et écrire, de la bâtardise à l'autorité » que devenir auteur, étymologiquement, c'est accéder à une forme d'autorité.<sup>3</sup> Ce geste est d'autant plus fort lorsqu'on est une femme, privée d'autorité, objet plutôt que sujet, et encore davantage lorsqu'on est bâtarde. Pour tenter d'y accéder, néanmoins, elle s'entoure des figures centrales de la littérature du milieu du xx<sup>e</sup> siècle. Ainsi, elle s'inscrit dans le champ littéraire autonome identifié par Bourdieu (Bourdieu, 1991). Les écrivains sont omniprésents dans le cycle autobiographique de Leduc, qu'il s'agisse de Beauvoir, Sartre, Sarraute, Sachs, Camus, Genet ou encore Cocteau. Elle rapporte les entrevues avec ces différentes figures du paysage littéraire et se crée donc par là une filiation littéraire qui viendrait pallier l'absence de filiation biologique. Son relatif succès est avant toute chose un succès d'estime, elle est saluée par les auteurs contemporains mais pas par le grand public comme le rapporte Beauvoir dans sa préface à *La Bâtarde* :

Quand au début de 1945, je commençais à lire le manuscrit de Violette Leduc – « Ma mère ne m'a jamais donné la main » – je fus tout de suite saisie : un tempérament, un style. Camus accueille d'emblée *L'Asphyxie* dans sa collection « Espoir ». Genet, Jouhandeau, Sartre, saluèrent l'apparition d'un écrivain. Dans les livres qui suivirent, son talent s'affirma. Des critiques exigeants le reconnurent hautement. Le public bouda. Malgré un considérable succès d'estime, Violette Leduc est restée obscure. (Leduc, 1964, p. 7)

Leduc est surtout remarquée par Simone de Beauvoir qui lui prodigue conseils et encouragements et qui la représente parfois face aux éditeurs comme nous pouvons le lire dans *La Chasse à l'amour* :

Simone de Beauvoir a lutté pour le début de *Ravages*. Elle a lutté de toutes ses forces. Elle s'est révoltée. Elle a porté mon texte chez d'autres éditeurs. Elle s'est désolée. Ils n'en veulent pas. Le livre paraîtra donc privé de son début. C'est à prendre ou à laisser. (Leduc, 2000, p. 25)

---

<sup>3</sup> *Auctor, oris, m* : celui qui augmente, qui fait avancer ; garant ; autorité ; source ; modèle ; maître

Beauvoir est donc omniprésente dans le récit de Leduc mais aussi dans sa correspondance. Les lettres de Leduc, quasi-quotidiennes à certaines périodes, témoignent du rôle de mentor joué par la philosophe. Outre Beauvoir, d'autres figures littéraires sont admirées par Leduc à l'instar de Jean Genet dont elle dit dans une lettre à Gaston Gallimard : « J'ai la plus grande admiration pour l'œuvre de Jean Genet mais plus encore pour la façon dont il s'en sert pour vivre. » (Jansiti, 1999, p. 50). De plus, Violette Leduc côtoie de nombreuses autres figures des milieux lettrés notamment des familiers de la maison Gallimard comme Monique Lange mais aussi l'éditeur Jean Denoël ainsi que d'autres femmes autrices parfois plus engagées dans la cause féministe à l'image de Françoise D'Eaubonne, son amie, qu'elle mentionne fréquemment dans ses lettres durant l'année 1970 (Leduc, 2007, pp. 461, 462, 465) et avec qui elle signe le « manifeste des 343 » en 1971. Elle fréquente aussi des lieux emblématiques comme *Le Café de Flore* ou la librairie d'Adrienne Monnier qui reçoit les grands écrivains de l'époque comme Gide ou Valéry. Elle rencontre aussi régulièrement Sarraute et Colette Audry<sup>4</sup>. Elle met également en scène sa rencontre avec Camus avec la plus grande solennité dans *La Folie en Tête* :

J'entrai dans le bureau d'Albert Camus. La moquette grise, l'imperméable mastic sur le fauteuil me surprisent. Encore le silence, encore l'absence. Je l'attendis un moment.  
Par où est-il venu ? Il est là. Debout. Nonchalant. Sérieux. Grave. Indolent. Moderne, Romantique. Solitaire. Il est là, il ressemble à ses photos. (Leduc, 1994, p. 87)

La bâtardise et la filiation biologique tronquée de Leduc viennent trouver un pendant, complet cette fois-ci, dans le monde de la littérature. Elle se constitue une véritable filiation littéraire, essentiellement féminine d'ailleurs. Cette importance accordée aux fréquentations serait un trait caractéristique de l'écriture de soi au féminin comme le suggère Laetitia Hanin : « le récit de vocation masculin est, au féminin, un récit de filiation » (Hanin, 2018, p. 15).

Cette sphère littéraire autonome dans laquelle Leduc cherche à s'insérer *via* ses fréquentations est structurée par des normes internes et des instances diverses qui accordent ou non la légitimité au sein du champ littéraire. Jacques Dubois dans *L'Institution de la littérature* (Dubois, 1986) rappelle les instances qui interagissent au sein du champ littéraire pour élaborer la définition et/ou la légitimation d'une œuvre. Il s'agirait en premier lieu de la famille et de l'appareil juridique. Ensuite, lors de la pu-

<sup>4</sup> Citons par exemple : « J'ai revu Nathalie Sarraute et Colette Audry au *Royal Saint-Germain* » (Leduc, 1994, p. 89) ; « Deux ou trois fois par semaine j'attendais Nathalie Sarraute à neuf heures du soir, dans le bar d'une rue calme des Champs Elysées » (Leduc, 1994, p. 167)

blication d'un texte, des maisons d'édition, des salons et revues, des académies et jurys et enfin de l'institution scolaire et l'enseignement des lettres. Leduc suivrait en partie ces étapes de la trajectoire d'un écrivain schématisée par Jacques Dubois (Dubois, 1986) et la succession d'instances qui participent de la consécration d'un auteur. Pour commencer, la découverte de la littérature par la lecture ne se fait pas dans le cercle familial de Leduc, néanmoins, elle découvre des auteurs modernes lorsqu'elle est pensionnaire et Beauvoir fait d'ailleurs de cette lecture le point de départ de la vocation d'écrivain de Leduc : « Tout a commencé le jour où elle est entrée dans une librairie demander un livre de Jules Romains. Dans son récit elle ne souligne pas l'importance de ce fait dont sur l'instant elle ne soupçonne évidemment pas les conséquences » (Leduc, 1964, p. 12). Elle accède ensuite à une légitimité toute relative en étant publiée dans la prestigieuse maison Gallimard et en fréquentant les cercles lettrés dont nous avons parlé précédemment. Toutefois, elle n'obtiendra pas de prix littéraire, pas même pour *La Bâtarde* qui connaît un certain succès. Enfin, Leduc n'est pas reconnue ni mentionnée par l'institution scolaire. Ainsi, pour reprendre le schéma proposé par Jacques Dubois, Violette Leduc franchirait seulement certaines étapes du processus de légitimation. Ces étapes au nombre de quatre sont aussi rappelées par Benoit Denis (Denis, 2010) : émergence, reconnaissance, consécration et canonisation. Dans sa trajectoire, Leduc n'atteindrait que la seconde. Ses textes, parce qu'ils sont édités deviennent de la littérature : elle dépasse ainsi le simple « vouloir être » de la littérature. Néanmoins, elle n'est pas reconnue comme de la *bonne* littérature hormis par un cercle très restreint d'écrivains et d'artistes. Enfin, elle n'est pas reconnue par l'École comme faisant partie du patrimoine littéraire. Ainsi, dans ce processus d'accumulation de capital symbolique pris en charge par des instances sociales, Leduc reste relativement mise de côté et n'accède pas à la consécration contrairement à Genet (pourtant orphelin, homosexuel et voleur) par exemple, ni à la canonisation comme Beauvoir qui figure aujourd'hui dans les programmes scolaires tant en Lettres qu'en Histoire. Leduc reste une écrivaine « miniature » comme le sous-entendait Carlo Jansiti commentant la correspondance de Leduc :

Elle [Beauvoir] lutta avec elle [Leduc], pour elle contre la censure éditoriale puis s'engagea définitivement en lançant *La Bâtarde* par une préface dithyrambique, où certains critiques ont vu à juste titre peut-être le pendant « miniaturisé » du *Saint Genet, comédien et martyr* de Sartre. (Leduc, 2007, p. 22)

Finalement, l'œuvre de Leduc appartiendrait à ce que Dubois nomme les « littératures minoritaires ». En effet, elle s'élabore dans le champ même de l'institution – Leduc s'entoure de modèles éminents et est publiée chez Gallimard – mais, pour des raisons idéologiques et morales, elle subit une forme de censure et se trouve ainsi exclue

des filières de reconnaissance et de consécration. Ainsi, les textes de Leduc, loin d'être canonisés ou sacralisés sont même parfois mis à l'Index, écartés des circuits de commercialisation de la littérature et donc du paysage culturel de l'époque. *L'Asphyxie* est même mis au pilon car il ne se vend pas comme Leduc l'explique dans *La Chasse à l'amour* :

Diatkine tenait ma main sur ses genoux l'autre jour, je tiens la lettre de Gallimard sur les miens. Il y a sur cette lettre un mort frais comme un charnier, un mort abandonné comme une chaussure dépareillée sur le sable d'une carrière. Ils mettent au pilon *L'Asphyxie*. Mon livre meurt, il n'a pas vécu, il n'a pas été lu. Jour de deuil, je perds un enfant. [...] C'est une nécessité pour l'éditeur, c'est une humiliation pour l'auteur » (Leduc, 2000, p. 143)

L'acte d'écrire serait, dans le cas de Violette Leduc, à la fois l'accomplissement d'une vocation et une tentative pour passer du manque au plein, une tentative qui n'aboutirait cependant pas complètement. Dans *La Folie en tête* elle se représente même comme une « sentinelle aux portes de la littérature » (Leduc, 1994, p. 45), sentinelle qui attend mais n'entre jamais vraiment ni dans le paysage littéraire ni dans les rayonnages des librairies. Quelques pages plus loin elle se désigne comme un « écrivain méconnu » (Leduc, 1994, p. 155). La fréquentation de Simone de Beauvoir qui est sans doute l'autrice la plus en vue à cette période ne favorise pas la distinction de Leduc, elle reste dans l'ombre de son mentor. Elle n'hésite pas à affirmer dans *La Folie en tête* : « Je suis un faussaire qui copie mal sur sa voisine » (Leduc, 1994, p. 360) et l'on comprend aisément que cette « voisine » n'est autre que Beauvoir. Leduc entretient cette comparaison et use abondamment de l'isotopie de l'ombre face à la lumière dans sa correspondance avec la philosophe. Elle s'humilie et se dénigre quand Simone de Beauvoir, elle, est élevée : « Je ne parle que de moi parce que je suis inférieure à vous en tout. [...] Je sais que je suis l'ombre qui aime la lumière. » (Leduc, 2007, p. 150) Dans sa correspondance, elle se rabaisse aussi en tant qu'autrice et dénigre son écriture : « Ma littérature me donne la nausée » (Leduc, 2007, p. 104)

Cette perpétuelle dépréciation de soi conjuguée à sa position excentrique à bien des points de vue aboutit donc à cette invisibilisation que Leduc a constatée de son vivant. Elle se lamente sur sa condition d'écrivain dans *La Folie en tête* à propos de la publication de *L'Affamée* par Sartre par exemple :

Ils n'ont pas annoncé au dos de la revue les extraits de *L'Affamée* à paraître. Ils ont honte. Je ne suis pas connue. Mon nom ne vaut rien. Il est enterré. Après être montée au début du sommaire, je suis redescendue au sous-sol des « Exposés ». Je ne me relèverai pas dans leurs sommaires. J'ai passé comme l'herbe des champs après avoir atteint le firmament d'une revue. Oui, Sartre m'en veut. (Leduc, 1994, p. 582)

Dans le dernier tome de son autobiographie, lorsqu'elle revient sur l'expérience de la censure, elle insiste également sur l'incomplétude de sa trajectoire littéraire : « C'est *Ravages* foulé aux pieds avant qu'il paraisse. C'est un geste qui abat mon avenir littéraire » (Leduc, 2000, p. 65). Les chercheuses contemporaines qui travaillent sur l'œuvre de Leduc ont elles aussi souligné son manque de visibilité dans le champ littéraire actuel, Alison Péron s'exprime ainsi :

Violette Leduc n'est pas un écrivain très reconnu, elle reste en marge de la littérature « académique ». Cependant, elle continue de hanter certains esprits, dont le mien. Il est intéressant de constater ce décalage entre l'impact global de l'œuvre (échelle institutionnelle) et l'importance qu'a pu prendre pour certaines cette expérience intime de lecture (sphère privée). (Péron, 2011)

C'est peut-être cette expérience de lecture intime et puissante qui permet à Violette Leduc de s'ancrer en littérature. D'après Isabelle de Courtivron citée par Mireille Brioude dans sa thèse, Leduc « met en place une révolution sexuelle et textuelle » (Brioude, 1991, p. 41). Et Violette Leduc elle-même considérait son œuvre comme un essai qui pourrait ouvrir la voie à une future génération de femmes audacieuses :

Je visais à plus de précision, j'espérais des mots suggestifs et non des comparaisons approximatives. Il y avait autre chose à dire, je n'ai pas su. J'ai échoué, je ne doute pas de mon échec. Je ne regrette pas mon labeur. C'était une tentative. D'autres femmes continueront, elles réussiront. (Leduc, 1994, p. 498)

Effectivement, d'autres femmes ont poursuivi l'exploration des lisières en littérature et y ont réussi. On pense bien sûr à Annie Ernaux, transfuge de classe venue d'un milieu populaire, qui a évoqué corporalité et sexualité avec force et impudeur dans nombre de ses œuvres et qui contrairement à Leduc a connu la consécration par les différentes institutions du champ littéraire, qu'il s'agisse des éditeurs, de l'école ou des jurys jusqu'à recevoir en 2022 le Prix Nobel de Littérature.

## 5. Conclusion

Pour le dire en quelques mots, la trajectoire de Leduc des marges au centre est incomplète. Elle connaît l'émergence et la reconnaissance identifiées par Denis sans jamais atteindre la consécration ou la canonisation. Elle peine à s'extraire de sa position périphérique et ce malgré les différentes stratégies – textuelles et institutionnelles – qu'elle met en place pour accéder à la reconnaissance sociale et littéraire. Ni la surcompensation par la mise en scène de soi dans l'œuvre, ni le mariage ni la fréquentation

des milieux lettrés parisiens de l'époque dans la vie ne sont suffisants pour contrer la marginalité démultipliée qui la caractérise.

Il nous a semblé pertinent d'insister sur l'échec relatif de ces stratégies tant du vivant de Violette Leduc qu'aujourd'hui. Sa redécouverte entamée dans les années 1980 reste inachevée et circonscrite aux milieux universitaires et militants. Mais cet intérêt contemporain, bien que limité, pourrait finalement la faire sortir de la catégorie des « littératures minoritaires » proposée par Dubois. Les raisons idéologiques et morales qui avaient conduit à son invisibilisation semblent avoir disparues aujourd'hui. Bien au contraire, l'écriture frontale et franche de Leduc est désormais valorisée et mise en avant dans les rayons des libraires ou des bibliothèques. Nous pensons notamment ici au travail remarquable effectué par Anaïs Frantz et Mireille Brioude en 2023 pour rétablir le texte de *Ravages* tel qu'il avait été pensé par l'autrice, réunissant ainsi sous le même titre, sans censure aucune, les deux textes autrefois publiés séparément : *Thérèse et Isabelle* et *Ravages*. Ce travail d'édition conjugué à la recherche pourra offrir à Leduc – du moins nous l'espérons – l'accès à la consécration qui lui avait d'abord été refusé comme nous l'avons montré. Le chemin de la consécration vers la canonisation semble, en revanche, encore long.

Nous nuancions donc les propos de Jansiti cités en introduction : la seule création d'une œuvre littéraire ne suffit pas à conjurer la situation de la Bâtarde. Néanmoins, l'essor de l'autofiction féminine que nous notons actuellement doit sans doute beaucoup aux textes leduciens, pionniers dans l'évocation autobiographique et autofictionnelle de la sexualité, du désir féminin et de l'intimité sous toutes ses formes. Si les stratégies institutionnelles mises en place par notre autrice ont donc échoué, les stratégies textuelles elles ont fleuri *via* les plumes d'autres femmes. Nous retrouvons ce recours à la mise en scène de soi dans le genre de l'autofiction que privilégient de très nombreuses autrices contemporaines comme Nelly Arcan, Camille Laurens, Virginie Despentes, Nina Bouraoui, Chloé Delaume ou encore Assia Djebbar. Elles doivent sans doute beaucoup à Leduc et à son écriture sans équivoque. La « tentative » de Leduc a donc été prolongée comme elle l'appelait de ses vœux. Ainsi, d'autres femmes ont réussi à donner voix et forme à l'expression du désir féminin par exemple tout en accédant à une forme de reconnaissance, de consécration, parfois de canonisation.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bourdieu, Pierre. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89(1), 3-46.  
<https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>

- Brioude, Mireille. (1991). *La mise en scène du «je» dans l'oeuvre de Violette Leduc*. [Thèse de doctorat]. Université de Paris VIII.
- Brioude, Mireille, Frantz, Anaïs, & Péron, Alison. (2017). *Lire Violette Leduc aujourd'hui*. Presses universitaires de Lyon.
- Denis, Benoît. (2010). La consécration : Quelques notes introductives. *CONTEXTES*, (7). <https://doi.org/10.4000/contextes.4639>
- Dubois, Jacques. (1986). *L'institution de la littérature: Introduction à une sociologie*. F. Nathan Éd. Labor.
- Frantz de Spot, A. (2010). *La pudeur au secret de la littérature: Pour une autre lecture du «péché originel»*. Marguerite Duras, Violette Leduc [These de doctorat, Paris 3]. <https://www.theses.fr/2010PA030081>
- Hanin, Laetitia. (2018). L'autobiographie au féminin, ou les codes de la distinction. *Littérature*, 191(3), 15. <https://doi.org/10.3917/litt.191.0015>
- Jansiti, Carlo. (1999). *Violette Leduc*. B. Grasset.
- Leduc, Violette. (1964). *La Bâtarde*. Gallimard.
- Leduc, Violette. (1978). *Trésors à prendre*. Gallimard.
- Leduc, Violette. (1994). *La Folie en tête*. Gallimard.
- Leduc, Violette. (2000). *La chasse à l'amour*. Gallimard.
- Leduc, Violette. (2007). *Correspondance 1945–1972* (C. Jansiti, Éd.). Gallimard.
- Noel Evans, Martha. (1982). La mythologie de l'écriture dans la Bâtarde de Violette Leduc. *Littérature*, 46(2), 82–92. <https://doi.org/10.3406/litt.1982.1380>
- Péron, Alison. (2011). «Thérèse et Isabelle» de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1063033ar>
- Péron, Alison. (2017). *La poétique du décentrement dans l'oeuvre de Violette Leduc* [These de doctorat, Sorbonne Paris Cité]. <https://www.theses.fr/2017USPCA029>
- Reid, Martine. (2010). *Des femmes en littérature*. Belin.
- Reid, Martine. (Éd.). (2020). *Femmes et littérature: Une histoire culturelle*. Gallimard.
- Turbiau, Aurore, Lachkar, Alex, Isler, Camille, Berthier, Manon, & Antolin, Alexandre. (2022). *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*. Le Cavalier Bleu. <https://shs.cairn.info/ecrire-a-l-encre-violette-9791031805160?lang=fr>
- Wittig, Monique. (2018). *La pensée straight* (Nouvelle éd). Éditions Amsterdam.

**Laetitia Chanoz**, élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de Lettres modernes, je travaille notamment sur l'œuvre et la trajectoire de Violette Leduc. Mon premier mémoire réalisé en 2021–2022 portait sur « la poétique du manque » dans le premier tome de son autobiographie, *La Bâtarde*. Mes recherches actuelles portent sur la présence et la subversion du sacré dans l'œuvre leducienne, je suis dirigée par Guillaume Bridet (Paris 3, Sorbonne Nouvelle) pour ce second mémoire. Plus largement, mon champ de recherche porte sur les femmes et les écritures de soi dans la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle. Je m'intéresse tout particulièrement aux questions de genre et à l'écriture du désir et de la sexualité chez les autrices, de l'entre-deux-guerres aux années 1980.