

Le genre monstrueux : la construction d'une identité
genrée dans *L'Asphyxie* et *La Bâtarde* de Violette Leduc

Christina Visted Jensen



Mémoire de maîtrise

Université de Bergen

Département de langues étrangères

Février 2021

Abstract

This master's thesis seeks to highlight the French author Violette Leduc and two of her works *La Bâtarde* and *L'Asphyxie*. The research first focuses on the autobiographical aspects of her works, and notably, as we will see in the second chapter, how they might also fit into the controversial definition of autofiction according to Serge Doubrovsky. Furthermore, the two first chapters examine the ways in which Violette Leduc challenges the autobiographical pact defined by Philippe Lejeune, and inversely, the way in which she legitimises the identity of her narrator and character in the two works. The third chapter offers a reading of Judith Butler's gender theories, and the subversion of gender norms. This chapter seeks to highlight the way in which Leduc portrays an ambivalent and malleable gendered identity that saps the stable notions of gender and sex. All in all, the thesis investigates the relation between autobiographical genre choices and the construction of a gendered identity in the mentioned works of Violette Leduc.

Remerciements

En premier lieu, je remercie de tout mon cœur Margery Vibe Skagen, professeure à l'Université de Bergen et la directrice de ce mémoire, pour ses conseils et ses suggestions, et surtout de m'avoir accordée autant de patience. Je la remercie également pour toutes les discussions fécondes et inspirantes qui m'ont beaucoup aidé dans mon travail.

Finalement, je tiens à remercier mes ami-e-s Victoria, Annvor, Torje, Sebastian et Jowan pour leurs mots encourageants et leur soutien pendant toute cette période.

Table des matières

Abstract	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
<i>I : Violette Leduc : La Bâtarde et L'Asphyxie</i>	1
<i>II : Littérature secondaire</i>	6
<i>III : La motivation</i>	10
<i>IV : Problématique</i>	11
<i>V : Méthode</i>	13
Chapitre I : Le genre autobiographique, le pacte et les voix : le cas unique de Violette Leduc	15
1.1 <i>Autobiographie</i>	15
1.2 <i>Définitions du genre</i>	16
1.3 <i>Référentialité et nom propre : le pacte autobiographique</i>	17
1.4 <i>Le temps et les voix</i>	20
1.5 <i>Le pacte autobiographique dans La Bâtarde</i>	26
1.6 <i>Statut autobiographique de L'Asphyxie comparé avec celui de La Bâtarde</i>	32
Chapitre II : Contre l'autobiographie classique	42
2.1 <i>La fictionnalisation du soi</i>	42
2.2 <i>L'autofiction et le roman autobiographique</i>	43
2.3 <i>Identification et forme</i>	47
Chapitre III : La construction de l'identité dans La Bâtarde et L'Asphyxie	55
3.1 <i>La construction du sexe et du genre : la performativité et le mécanisme régulateur du genre</i>	55
3.2 <i>Judith Butler et le trouble dans le genre</i>	56
3.3 <i>La construction de l'identité genrée dans l'écriture de Violette Leduc</i>	62
Conclusion	76
Bibliographie	79

Introduction

Une femme descend au plus secret de soi et elle se raconte avec une sincérité intrépide, comme s'il n'y avait personne pour l'écouter.¹

Femme, bâtarde, laide, pauvre, seule, écrivain méconnu, amoureuse de femmes, d'homosexuels, Violette Leduc est la somme de toutes les marginalités dérangeantes.²

J'ai fini par m'y plonger en découvrant la solitude. Ses livres étaient mes compagnons et mes miroirs.³

I : Violette Leduc : *La Bâtarde* et *L'Asphyxie*

Une écrivaine française, connue pour être méconnue par son époque, Violette Leduc a été ressuscitée à plusieurs reprises depuis sa mort en 1972. Par des lettres, des entretiens, et les écrits de ses admirateurs et ses admiratrices, nous sommes incités à entrer dans une lecture qui parle de la solitude étouffante et d'une mélancolie imagée, où la recherche de l'amour impossible est menée par le désir de posséder l'autre.⁴ Violette Leduc, née le 7 avril 1907, commence à l'âge de trente-neuf ans sa voie d'écrivaine avec l'encouragement exprès de Maurice Sachs. Celui-ci la pousse à écrire lors de leur séjour en Normandie pendant la deuxième guerre mondiale. Déjà par les titres de ses premières œuvres d'inspiration autobiographique, on peut cerner cet univers trempé dans la mélancolie et le morbide : *L'Asphyxie* (1946), *L'Affamée* (1948), *Ravages* (1955).

¹ Simone de Beauvoir, préface à *La Bâtarde* (Paris: Éditions Gallimard, 1964), 10.

² Carlo Jansiti, *Violette Leduc* (Paris: Bernard Grasset, 1999, kindle), avant-propos.

³ René de Ceccatty, « La carrière d'une bâtarde, » dans *Violette Leduc: l'Éloge de la bâtarde* (Paris: Éditions Stock, 2013), Kindle, chapitre 1.

⁴ Beauvoir, préface à *La Bâtarde*, 11.

Son histoire, qu'elle considère d'ailleurs comme une chose sans intérêt pour le monde, retient tout de suite l'attention des cercles littéraires et intellectuels de la France. Cette estime n'était néanmoins pas assez pour convaincre les masses. La publication de *La Bâtarde* (1964), le premier tome de son autobiographie, connaît un succès plus étendu à l'époque et la place pour la première fois à l'avant comme écrivaine réussie en France. Dans la préface de *La Bâtarde*, Simone de Beauvoir salue la force de l'écriture de Violette Leduc, reconnue déjà par Beauvoir dans le manuscrit de *L'Asphyxie* avec la phrase célèbre : « Ma mère ne m'a jamais donné la main ». *L'Asphyxie* marque la découverte d'une écrivaine singulière et le début d'une amitié troublante et féconde entre Leduc et Beauvoir. La suite du cycle inspiré par sa propre vie a pris forme par le deuxième et le troisième tome, *La Folie en Tête* (1970), et *La Chasse à l'amour* (publié à titre posthume en 1973). Nous allons voir que *L'Asphyxie* s'inscrit dans une définition autofictionnelle, tandis que les trois tomes évoqués ci-dessus s'inscrivent plutôt dans la définition de l'autobiographie classique.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous focaliserons sur *L'Asphyxie* ainsi que *La Bâtarde*. *L'Asphyxie* raconte l'histoire d'une petite fille sans nom par une suite de chapitres non-chronologiques. Les chapitres décrivent des moments de l'enfance de la fille, vraisemblablement la jeune Violette Leduc. Par épisodes, la narratrice évoque des souvenirs où le personnage-petite fille se sent écrasée par le regard « dur et bleu » de sa mère. L'obsession de cette dernière de maintenir sa beauté et sa jeunesse lui fait projeter sur sa fille la faute d'une naissance illégitime. Dans cette situation écrasante où se trouve la protagoniste, avec une mère sévère qui joue à la fois le rôle de père et de mère, la petite fille trouve du refuge chez sa grand-mère aux yeux doux. *La Bâtarde* reprend les expériences et les sentiments de la petite fille en forme de récit rétrospectif. La narratrice est ici plus présente, organisant une certaine chronologie pour le lecteur. Ce livre

raconte l'histoire à partir de la naissance d'une enfant illégitime et jusqu'à l'émergence d'une écrivaine. L'action dans *La Bâtarde* s'achève au moment de la sortie de *L'Asphyxie*. Dans le présent travail, nous espérons mettre en relief les aspects novateurs de l'écriture de Violette Leduc en étudiant *L'Asphyxie* et *La Bâtarde*. Nous analyserons ces œuvres sous l'optique de la reconstruction de l'identité dans le genre autobiographique en considérant également des notions de genre et de sexe.

Bien que la réception de l'écriture de Violette Leduc ait été obscurée par les descriptions scandalisées de son activité sur le marché noir pendant la guerre, l'histoire de son avortement et de ses relations sexuelles avec des femmes, nous allons tenter, comme l'ont fait ses admirateurs(-trices) déjà, de mettre en valeur l'unicité et le caractère inédit de son écriture. Le langage par lequel elle transpose les événements de sa vie témoigne à la fois de l'authenticité d'une autobiographie véritable sous le pacte autobiographique, mais aussi de la plasticité de la reconstruction d'une identité qui bouleverse la notion du pacte.

Le statut ambigu de l'écriture autobiographique, à la fois libre et restreint, se problématise davantage lorsque l'on entre dans la lecture rapprochée d'une œuvre à laquelle une telle définition est assignée. Écrire toute sa vie, son autobiographie, est-ce véritablement possible ? Violette Leduc était, elle aussi, peut-être méfiante à l'égard de cette question. Une vie selon Violette Leduc, comme l'on va le voir, n'est pas seulement une suite d'événements et d'actions racontés pour créer un ouvrage référentiel sur la vie d'une personne, ou dans ce cas, d'une bâtarde. Elle est aussi la conscience continue de la narratrice protagoniste qui implique non seulement les souvenirs et les faits du passé vécu, mais aussi des rêveries, des insécurités et des fantasmes, qui sont des aspects très présents dans ses livres. Ainsi, nous allons voir que l'effet du

réel de l'écriture autobiographique de Leduc comporte aussi l'effet surréel de l'inconscient et de l'imaginaire.

Bien que Violette Leduc écrivît des romans aussi, *La vieille fille et le mort*, par exemple, son corpus comporte en grande partie des textes d'inspiration autobiographique. Dans *La Bâtarde*, toutefois, elle brouille l'état fictionnel de ce livre-là :

Lecteur, liras-tu *La Vieille fille et le mort* ? [...] Je n'ai pas inventé le café, le village. Ils existent. Tu pourrais te dire : Maurice Sachs, c'est donc le mort ? Tu te tromperais. Le mort est un autre homosexuel que j'ai aimé, le mort est un homme riche et en bonne santé que j'ai changé en vagabond parce que mes doigts tenant le porte-plume pouvaient fermer les paupières d'un vagabond.⁵

C'est à partir de ce type d'embrouillements explicites entre vérité et fiction présentés dans *La Bâtarde* que l'on peut cerner un projet littéraire qui s'aligne moins au genre autobiographique traditionnel qu'à l'idée très ambivalente et controversée d'autofiction, proposée par Serge Doubrovsky. En fait, Céline Curiol, écrivaine française, a souligné cet aspect de l'œuvre lors d'une conférence organisée par l'Institut Français de la Mode en 2014 intitulée « A propos de Violette Leduc ». Elle y fait hommage à Leduc et salue son génie littéraire en l'appelant une pionnière de l'autofiction :

Car Violette Leduc c'est aussi l'histoire de la construction d'une identité par la langue d'abord rétive, puis lentement apprivoisée. [...] Pour ne pas mourir d'insignifiance elle retape sa vie sur les tabliers de l'écriture et sur la page elle se rebâtit une raison d'être. Sur la page elle converse avec ceux qu'elle a aimé, réinventant si besoin leurs dialogues. Elle est ainsi une pionnière, elle est peut-être la pionnière de ce qu'on appelle aujourd'hui l'autofiction. Mais dont le concept alors à l'époque n'avait même pas encore été inventé. Mais la vie est trop vaste pour tenir par écrit, Violette fera âgée cette constatation. [...] Violette Leduc qui nous montre que la littérature peut déjà, et c'est beaucoup, apporter un étayage à une vie en mal de signification.⁶

⁵ Violette Leduc, *La Bâtarde* (Paris: Éditions Gallimard, 1964), 393-394.

⁶ «A propos de Violette Leduc», Podcast, 1 :04 :16, enregistrement d'une conférence organisée par l'institut de la mode en 2014, <https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/a-propos-de-violette-leduc>.

Même si Violette Leduc a tenté l'autobiographie véritable au sens strict dans *La Bâtarde*, elle jette aussi du doute sur la possibilité d'un tel genre :

Une vie c'est plus lent que celle que nous racontons à un cahier. Une vie, ce sont des milliers, des millions de pages à remplir ; ce sont tous les insectes qu'on a rencontrés ou écrasés ; tous les brins d'herbe qu'on a frôlés, toutes les tuiles et les ardoises des maisons qu'on a regardées, les tonnes de nourritures qu'on a absorbées, achetées kilo après kilo, quart après quart. Et les visages, et les odeurs, et les sourires, et les cris, et les coups de vent, et les pluies et les renaissances des saisons... Raconter sa vie en se souvenant uniquement des couleurs, de toutes les couleurs qu'on a aimées, étudiées, négligées.⁷

La narratrice dans *La Bâtarde* illustre justement l'impossibilité de retracer de manière fidèle le passage du temps d'un individu, d'une vie. *Ravages*, un autre texte d'inspiration autobiographique, est encore un exemple du corpus littéraire de Violette Leduc où la vérité et la fiction s'entremêlent.⁸ Ce n'est qu'à partir de *La Bâtarde* qu'on serait capable de croire ou de douter de la vérité de ses œuvres précédentes, celles-ci ne signant aucun contrat de lecture entre le lecteur et le narrateur, ni par la déclaration solennelle ni par l'intention nette de la part de l'auteure. L'écriture de Violette Leduc témoigne d'une volonté de jouer, voire d'ironiser avec les écritures de soi en tant qu'œuvres référentielles d'après les conditions exigées par un pacte autobiographique – si on y croit, on se tromperait aussitôt. Mais en dépit de l'ambiguïté inévitable de l'autobiographie ou même l'impossibilité d'un tel genre, on ne cesse pas d'écrire des autobiographies. Le « genre monstrueux » est la fusion entre la fiction et le texte référentiel, deux éléments incompatibles qui constituent ce qu'on appelle l'autofiction. Il est aussi, comme nous allons le voir dans les deux œuvres étudiées dans ce mémoire, le trouble dans le genre (*gender*) dans la construction de l'identité et la déstabilisation du système binaire du masculin et du féminin. Violette Leduc, une autobiographe avide, ébranle la définition du genre

⁷ Leduc, *La Bâtarde*, 362.

⁸ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie* (Paris: Armand Colin, 1997), 220.

(autobiographie classique) en l'admettant autant qu'elle la refuse dans *La Bâtarde* et peut-être aussi dans *L'Asphyxie*.

II : Littérature secondaire

Les quatre écrivain-e-s que nous avons évoqués au début de cette introduction, révèlent tous-t-e-s dans quelle mesure ils et elles ont été profondément touché-e-s par l'écriture de Violette Leduc, que ce soit par son style inédit, ou que ce soit par la représentation unique de la vie d'une personne marginalisée. Celle qui l'a découverte et qui la placera parmi les auteur-e-s célébré-e-s de son époque, Simone de Beauvoir l'appelle une lecture « ravigotante ». Dans la préface célèbre de *La Bâtarde*, Beauvoir décrit l'estime chez les critiques et des auteurs connus tels que Sartre, Genet et Camus. En 1991, René Ceccatty, un grand admirateur de ses œuvres, lui consacre un recueil d'essais, *Violette Leduc : l'éloge de la bâtarde*. Il est aussi un collaborateur important du film *Violette*, sorti en 2013, qui a, en partie, contribué à ressusciter cette personne qui depuis longtemps était « tombée dans l'oubli ». Carlo Jansiti, inspiré par sa lecture de *La Bâtarde*, embarque en 1985 sur une enquête en France pour connaître la personne derrière le personnage Violette. Avec l'aide des ami-e-s proches de Violette Leduc, et de ses admirateurs-(trices), une biographie s'accomplit et Jansiti parvient à jeter de la lumière sur cette auteure méconnue.

Violette Leduc et son corpus littéraire ont été étudiés par beaucoup de critiques, aussi bien aux États-Unis dans des revues et dans la recherche féministe. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron ont conduit une recherche sur Violette Leduc et l'influence de ses œuvres dans les arts plastiques, la littérature, le cinéma et le théâtre d'aujourd'hui : *Lire Violette Leduc*

aujourd'hui.⁹ Susan Marson, écrivaine et critique, a publié *Le Temps de l'autobiographie : Violette Leduc*, ainsi qu'un article (« Au bord de l'Asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc ») dans un numéro thématique, *Biographismes*. Dans le premier, elle étudie le temps dans les œuvres de Violette Leduc et elle analyse les éléments de l'autobiographie et la possibilité ou bien l'impossibilité d'un tel genre. Dans l'article, elle parle de l'impossibilité d'une autobiographie et pourquoi elle échoue. Cet échec découle de l'idée que « l'objet autobiographique est par sa nature insuffisant, lacunaire. Mettre le dernier mot à une vie peut achever le livre, mais non l'existence, qui va nécessairement dépasser la vie textuelle ».¹⁰ De cette manière, une autobiographie véritable ne peut pas se réaliser au complet, la vie textuelle de Violette Leduc s'achève à la sortie du premier tome de *La Bâtarde* décrite dans *La chasse à l'amour*.

Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone consacrent une analyse à l'écriture de Violette Leduc dans *L'Autobiographie*. Dans la partie intitulée « Portraits d'autobiographes », ils synthétisent très brièvement les livres autobiographiques de Violette Leduc. Selon eux, bien que l'inspiration autobiographique dans les textes de Violette Leduc n'exclue pas la fictionnalisation des événements racontés, « Leduc a pris le risque de l'autobiographie véritable, »¹¹ en tentant d'exposer authentiquement les aspects de fiction et de vérité dans ses tomes autobiographiques précédant.

D'autres critiques anglophones plus récents ont mis en relief les tendances ambivalentes et inédites dans la construction de l'identité chez Violette Leduc. Davis Oliver publie en 2006

⁹ Mireille Brioude, Anaïs Frantz, Alison Péron (dir), *Lire Violette Leduc aujourd'hui* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2017).

¹⁰ Susan Marson, « Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc, » *Biographismes* N°98 (1995) : 57.

¹¹ Lecarme et Tabone-Lecarme, *L'Autobiographie*, 224.

dans *Age, Rage and Going Gently : Stories of the Senescent Subject in Twentieth Century French Writing*, un ouvrage sur la représentation du vieillissement dans la littérature du XXème siècle.

Chapitre trois y est consacré au langage imagé du vieillissement dans la trilogie de Violette Leduc : *La Bâtarde*, *La folie en tête* et *La chasse à l'amour*. Davis observe dans l'écriture autobiographique de Leduc une position ambivalente à l'égard du vieillissement, simultanément renié et reconnu, et une certaine défiance à l'égard de la psychanalyse. D'après Simone de Beauvoir, la vieillesse se manifeste souvent dans le sentiment de perte de signifiante, vécue comme une crise chez la femme. Beauvoir écrit :

La femme est brusquement dépouillée de sa féminité ; c'est encore jeune qu'elle perd l'attrait érotique et la fécondité d'où elle tirait, aux yeux de la société et à ses propres yeux, la justification de son existence et ses chances de bonheur : il lui reste à vivre, privée de tout avenir, environ la moitié de sa vie d'adulte.¹²

Davis remarque que chez Violette Leduc, la protagoniste/le moi ne vit pas cette perte de signifiante, puisqu'elle ne peut pas perdre ce qu'elle n'a jamais eu. D'un côté, en intériorisant ce jugement sur soi en tant que femme laide, elle est déjà « aux yeux de la société » moins une femme et ainsi la vieillesse ne signifierait pas une perte. Par manque de beauté et de féminité, elle a déjà raté « l'essentiel » de l'expérience féminine (son existence).¹³ De l'autre côté, les descriptions de l'expérience du vieillissement sont ancrées dans l'obsession et le retour incessant à l'enfant souffrant :

Her writing, with its age oxymorons and identifications of different phases in the lifespan, produces the abiding reality of her childhood experience as a perpetual present. These features of Leduc's writing combine to convey a strong sense of the enduring presence of the suffering child in Violette's adult experience.¹⁴

¹² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, II* (Paris : Gallimard, 1976), 450.

¹³ Oliver Davis, « Violette Leduc and the problem with psychoanalysis, » dans *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth Century French Writing* (Editions Rodopi, 2006), 98.

¹⁴ Davis, « Violette Leduc and the problem with psychoanalysis, » 108.

Tout comme l'écriture de Violette Leduc témoigne d'une ambivalence en ce qui concerne le vieillissement, Suzanne Dow note « un trouble » du genre et du sexe. La mise en scène de la petite fille, orchestrée par sa mère dans *L'Asphyxie*, témoigne des structures du pouvoir « exercées » non seulement par la mère, mais aussi par la société :

One can observe some of the techniques by which the little girl's body is disciplined, and how this power is sustained through surveillance ('elle me toisait', 'elle me fixait'), in order to ensure that her female body will assume the feminine gender.¹⁵

Le regard du public et le regard de la mère sont ainsi des forces qui sont censées assurer la féminité de la petite fille. Ces deux études mettent en relief des éléments essentiels dans la construction de soi et le développement de l'identité dans une perspective rétrospective. Accablée sous les yeux sévères et durs de sa mère qui la voulaient féminine (*L'Asphyxie*), elle se verra plus tard comme une ratée (*La Bâtarde*) ce qui est mis en évidence par la représentation ambivalente de la vieillesse. Ayant rien eu et rien perdu, son identité est profondément ancrée dans un sentiment d'insignifiance (par manque de féminité, de beauté, d'élégance, ou par la faute d'une naissance illégitime).

Dans notre mémoire, nous allons examiner les manifestations d'une identité troublée et labile. On observe dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* un personnage qui s'efforce d'assumer les conditions qui lui sont imposées ou prescrites afin de plaire. Conditions qu'elle se sent incapable de remplir. Nous allons voir comment la construction de soi se transforme selon l'autre, pour plaire à Maurice Sachs, sa mère, Gabriel ou Hermine. L'identité est ainsi instable, troublée, des

¹⁵ Suzanne Dow, « The folly of gender: gender as trouble in Violette Leduc's *L'Asphyxie*, » *Journal of Romance Studies* Vol. 4. N° 2 (2004), 59.

conditions fixes d'une identité « accomplie » sont rejetées. En se considérant une « ratée de l'essentiel » elle nous présente un personnage à la recherche de signification personnelle.

III : La motivation

L'inspiration de ce mémoire découle du désir de mettre en valeur l'écriture des femmes et surtout l'écriture qui bouleverse les notions du genre et de la sexualité. Violette Leduc, en dépit de son insécurité accablante, et qu'elle décrit beaucoup dans ses livres, est une écrivaine audacieuse qui raconte de manière franche la vie d'une femme qui ne se pliait, voire n'était pas capable de se plier aux normes de la société. Ses descriptions imagées de la solitude et de l'amour impossible ont empoigné des lecteurs et des lectrices de l'époque autant qu'aujourd'hui. En paraphrasant les dires de Simone de Beauvoir sur cette vie pleine « de bruit et de fureur », on avertit le lecteur que c'est à cela qu'on peut s'attendre dans les livres de Violette Leduc.¹⁶

Avant d'avoir commencé notre recherche pour ce mémoire, nous venions de lire le premier livre autobiographique d'Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, lecture qui a déclenché notre intérêt pour la littérature autobiographique « queer » ou si l'on veut, LGBTQ+. Cependant, nous voulions mettre en relief la littérature des femmes qui écrivent sur ce sujet et sur soi. L'expression « littérature lesbienne » est assez connue de nos jours, mais on se trompe peut-être si l'on réduit l'écriture de Violette Leduc uniquement à cette catégorie, comme le faisaient souvent ses lecteurs à l'époque en raison des thèmes lesbiens dans *La Bâtarde* et *Thérèse et Isabelle*.¹⁷ Alors qu'il existe une multitude d'hommes homosexuels qui ont pu s'exprimer et qui ont eu de la reconnaissance (Jean Genet, Hervé Guibert, Didier Éribon), l'expression générique «

¹⁶ Beauvoir, préface de *La Bâtarde*, 9.

¹⁷ Guénola Pellen, « Violette était une gamine », *France-Amérique*, 17 juin 2014, consulté le 1 janvier 2020, <https://france-amerique.com/en/violette-leduc-etait-une-gamine-emmanuelle-devos/>

littérature homosexuelle » n'est pas aussi répandue, et on peut se demander si Violette Leduc était évaluée par un registre moins valorisant. Par ses pairs, Violette Leduc était toutefois connue pour ses caprices, comme une personne « entêtée » et « chiante », mais on l'aimait néanmoins pour sa force littéraire.¹⁸ Finalement, nous sommes tombées sur *La Bâtarde*, œuvre dans laquelle nous percevons justement une narratrice qui raconte l'histoire d'une personnalité qui tranche les idées de l'identité et de la sexualité, et notamment de l'écriture de soi.

IV : Problématique

Notre travail cherche à offrir une lecture de l'écriture de soi chez Violette Leduc qui met en valeur les aspects novateurs de ses livres d'inspiration autobiographique ainsi que le questionnement du genre (*gender*). La notion de l'autofiction permet aux auteurs d'écrire sur soi sans proclamer un contrat de lecture comme prévu par Lejeune. Bien qu'Édouard Louis ait affirmé qu'*En finir avec Eddy Bellegueule* est un livre d'inspiration autobiographique, il est marqué roman sur la couverture. Il est donc permis aujourd'hui de se proclamer romancier en écrivant sur soi. Les limites de la fiction se sont, d'une façon, effacées lorsqu'on écrit sur soi. Par conséquent, le statut de l'auteur en tant que référent du personnage et du narrateur est désormais diminué.

Depuis que les femmes ont pris leurs places dans le monde littéraire, l'écriture féminine est souvent dans une catégorie mise à part de l'écriture des hommes. Même s'il peut être désavantageux d'étudier les autobiographies écrites par des femmes comme une catégorie complètement détachée des autobiographies des hommes, l'autobiographie est « étroitement liée [...] à la construction de l'identité » et « ne peut rester étranger à la question du sexe ».¹⁹ Dans

¹⁸ Pellen, « Violette était une gamine. »

¹⁹ Lecarme et Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, 93.

L'autobiographie, Lecarme se pose la question : « On peut se demander [...] si la mise en scène de soi, inhérente au geste autobiographique, n'est pas elle aussi marquée par le sexe de l'autobiographie dans la mesure où elle est tributaire du rapport à soi et au monde ». ²⁰ Il s'agit de l'expérience du sexe ou du genre par rapport aux circonstances de l'époque en question.

Dans le cas de Violette Leduc, on va voir qu'elle manifeste une certaine impuissance envers le sexe ou le genre qui lui ont été assignés ; elle n'aura pas d'enfant et elle fera un acte qui était à l'époque illégal, l'avortement ; elle se sentira incapable de satisfaire les normes de masculinité et de féminité, soit qu'elle souhaiterait être née homme pour être aimée par Maurice Sachs, soit qu'elle cherche à se féminiser pour Hermine.

Notre problématique est donc double : d'un côté, la reconstruction d'une identité dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* met en question les conditions du pacte autobiographique, ce qui nous amènera à la discussion de l'autofiction et de l'écriture évaluée sur un plan référentiel ou fictionnel (en sachant qu'un ouvrage non fictionnel/qui ne rapporte que des faits réels peut aussi avoir des qualités littéraires). De l'autre côté, l'identité reconstruite témoigne d'une plasticité et d'une subversion des notions de genre et de sexe (notions qui sont inhérentes à la construction de soi) qui nous amèneront aux théories de déconstruction et de subversion du genre chez Judith Butler. Nous espérons donc montrer que Violette Leduc, en jouant avec les notions de masculinité et de féminité dans ses œuvres, subvertit les notions de genre et de sexe. L'effet d'une identité labile souligne justement la féminité ambiguë chez Leduc. Cette subversion concerne également la notion d'identité stable construite dans une autobiographie au sens traditionnel du terme.

²⁰ Lecarme et Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, 94.

Dans nos analyses, nous nous poserons les questions suivantes :

- Comment la subversion de l'identité stable se manifeste-elle dans l'écriture de Violette Leduc ?
- Dans quelle mesure *L'Asphyxie* et *La Bâtarde* démontrent-ils l'échec du pacte autobiographique tel qu'il a été défini par Lejeune ? Et inversement comment remplissent-ils les conditions proposées ?
- En prenant compte de sa bâtardise, des éléments homosexuels, de l'avortement et de la pauvreté, de quelle manière ce trouble identitaire de femme marginalisée se transpose-t-il dans la réinvention littéraire ?

Des questions qui découleront de nos analyses seront discutées dans la conclusion :

- L'écriture de soi est-elle une voie par laquelle l'auteur se légitimise ?
- Lorsqu'il est difficile, voire impossible, de s'exprimer dans la société, est-ce que la littérature devient le refuge par lequel la légitimation identitaire est permise ?
- Ensuite, est-ce que l'autobiographie chez Violette Leduc est aussi politique ?²¹

V : Méthode

Afin de répondre à ces questions, nous allons examiner *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* sur trois plans : la première partie va présenter les conditions du pacte autobiographique, la définition de l'autobiographie et les notions de discours et récit dans le but d'offrir une analyse sur la forme

²¹ Anne Diatkine, « Édouard Louis : l'autobiographie est l'une des formes les plus puissantes politiquement, » *Libération*, 18 septembre, 2020, https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/1-autobiographie-est-l-une-des-formes-les-plus-puissantes-politiquement_1799890.

autobiographique dans l'écriture de Violette Leduc. Dans cette partie nous nous appuyerons sur les théories de Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Jean Starobinski, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone et Gérard Genette.

La deuxième partie sera consacrée à la critique contre l'autobiographie classique proposée par Lejeune. Nous nous focaliserons sur le roman autobiographique et l'autofiction afin de discuter la fictionnalisation de l'écriture autobiographique dans *L'Asphyxie* et *La Bâtarde*. Pour ce faire, nous examinerons encore les théories de Philippe Gasparini, Gérard Genette, celles de Lecarme, et aussi la définition de l'autofiction offerte par Serge Doubrovsky.

Dans la troisième partie, nous allons voir - à partir des théories de la subversion du genre chez Judith Butler - comment le genre (*gender*) se manifeste dans les textes étudiés. Nous espérons ainsi mettre en valeur l'état instable du genre autobiographique ainsi que le questionnement du genre (*gender*) et du sexe dans ces deux œuvres de Violette Leduc.

Dans un premier temps, nous allons étudier les aspects autobiographiques dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* afin de voir dans quelle mesure les œuvres répondent aux exigences de la définition de l'autobiographie et d'un pacte autobiographique. Dans un deuxième temps, nous esquisserons les critiques de l'autobiographie pour pouvoir constater enfin comment les œuvres de Violette Leduc remettent en cause le pacte autobiographique et la garantie de la vérité. Dans un troisième temps, nous allons employer les théories de genre proposées par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* dans l'intention de questionner la mise en œuvre de l'identité genrée dans *L'Asphyxie* et dans *La Bâtarde*. Nous avons pour objet d'examiner la déconstruction des significations conçues comme stables du genre et du sexe. Notions qui seront importantes puisqu'elles sont essentielles dans la construction d'une identité de l'écriture de soi (IIème partie).

Chapitre I : Le genre autobiographique, le pacte et les voix : le cas unique de Violette Leduc

1.1 Autobiographie

Que peut être l'autobiographie pour qu'elle existe tout en se posant comme impossibilité ?²²

Dans le cadre de ce travail, nous allons nous limiter à examiner les conditions de l'autobiographie proposées par Philippe Lejeune et certaines critiques du genre qui sont pertinentes pour la lecture de *L'Asphyxie* et de *La Bâtarde*. Les définitions sur lesquelles nous nous concentrerons dans le présent travail, seront celles offertes par Jean Starobinski dans *La relation critique*, Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975), Gerard Genette dans *Fiction et Diction* (1991), Philippe Gasparini dans *Est-il Je* (2004) et Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone dans l'ouvrage de synthèse *L'Autobiographie* (2004). Cela nous permettra d'esquisser le discours concernant les genres littéraires qui sont d'inspiration autobiographique en nous donnant un aperçu sur les « paramètres » souvent assignées à l'autobiographie dans le monde littéraire. Dans le cadre restreint de notre analyse, nous allons nous focaliser sur quelques aspects seulement du genre autobiographique : la forme du langage, l'intention textuelle et paratextuelle, l'identification et le rapport au présent. Ce sont des aspects essentiels pour la discussion de la construction de soi. Ces aspects seront étudiés dans notre analyse de *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* et notamment dans la mise en scène de la « bâtarde ».

²² Susan Marson, *Le temps de l'autobiographie Violette Leduc* (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998), 7-19, <https://books.openedition.org/puv/1015>.

1.2 Définitions du genre

La définition classique, proposée par Philippe Lejeune, affirme qu'une autobiographie est tout d'abord un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». ²³ Selon Lejeune, il ne faut pas confondre l'autobiographie classique avec d'autres formes d'écritures de soi, telles que « le mémoire, la biographie, roman personnel, poème autobiographique, journal intime et autoportrait ou essai [...], puisqu'il faut principalement que cela soit un récit ». ²⁴ Cependant, cela ne veut pas dire qu'une autobiographie ne peut pas inclure plusieurs formes d'écriture de soi à l'intérieur du texte.

Lejeune propose une définition de l'autobiographie qui comporte quatre critères :

- La forme du langage (récit, en prose),
- Le sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité),
- La situation de l'auteur (identité de l'auteur dont le nom renvoie à une personne réelle, et du narrateur),
- La position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit). ²⁵

Il est donc impératif que l'autobiographie soit un récit rétrospectif d'un être humain avec une conscience psychologique, morale et sociale, qui par le biais de sa propre plume reconstruit et

²³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris : Editions du seuil, 1975), 14.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

représente sa vie.²⁶ Ce sont donc les éléments fondamentaux du genre autobiographique selon l'interprétation de Lejeune.

D'après Jean Starobinski, l'autobiographie doit consister d'une « biographie d'une personne faite par elle-même ». En outre, elle exige une narration et « une suite temporelle » (et non seulement une description) qui représente la trace d'une vie vécue.²⁷ Par ailleurs, il s'agit d'un « récit où le narrateur prend pour thème son propre passé », où le style porte « une marque individuelle »²⁸ et unique. Il maintient notamment que toute écriture de soi est simultanément une « auto-interprétation ».²⁹ Il ne s'agit donc pas d'une copie, mais d'une autocréation par laquelle l'auteur, en récapitulant sa vie, peut aussi lui donner une nouvelle orientation vers l'avenir. De cette manière, l'écrivain peut s'identifier à son histoire et à son style, qui sont pour Starobinski, deux aspects inséparables de l'écriture autobiographique.

1.3 Référentialité et nom propre : le pacte autobiographique

Lejeune insiste sur la question de référence et de transparence du rapport entre le texte-même et l'auteur qui proclame sa vérité. Il met l'accent sur le rôle de l'auteur en tant que référent du personnage et du narrateur : il s'agit de la légitimation de l'identité de l'auteur en tant qu'un être humain vivant au moment de la rédaction, celui-ci signalant l'intention autobiographique de son récit. Un contrat en forme d'un pacte autobiographique sert, selon lui, à assurer la sincérité et la véracité de la part de l'auteur puisqu'il assume la responsabilité de la véridicité. Il concerne l'identification du personnage et du narrateur à la personne réelle figurant sur la couverture de

²⁶ Lecarme et Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, 23.

²⁷ Jean Starobinski, « Le progrès de l'interprète, » *L'œil vivant II : La Relation critique*, (Paris : Gallimard, 1970), 83.

²⁸ *Ibid.*, 84.

²⁹ *Ibid.*, 85.

l'œuvre. Une condition essentielle devient ainsi l'inscription du nom propre de l'auteur dans le récit, ce nom propre renvoyant au personnage principal/le héros et au narrateur.

Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation³⁰

Lejeune accentue l'importance du nom propre de l'auteur pour qu'une autobiographie puisse être conclue, puisque l'existence d'une personne réelle dépend d'« une convention sociale » du nom vérifiable. Souvent, précise-t-il, « la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom ». Cette inclusion constante du nom propre sollicite « l'engagement de responsabilité d'une *personne réelle* ». ³¹ Comme nous allons le voir, les conditions d'un pacte sont, prétendument, tout de suite remplies et conclues dès les premières pages de *La Bâtarde*, ceci à côté de la préface écrite par Simone de Beauvoir qui servirait aussi comme une « preuve » identificatrice entre narratrice et auteure.

On peut visualiser le schéma du pacte proposé par Lejeune ainsi : auteur (référent du sujet de l'énonciation, à l'extérieur du texte) = narrateur (référent du sujet de l'énonciation, à l'intérieur du texte) = personnage (référent du sujet de l'énoncé, à l'intérieur du texte). D'un côté, le pacte autobiographique au sens strict est ainsi sollicité pour assurer l'authenticité du récit en tant qu'œuvre référentielle. Effectivement, la responsabilité de la part de l'auteur porte sur la référence non-ambiguë dans le récit. De l'autre côté, Lejeune n'ignore pas les défis rencontrés dans les récits fondamentalement plus ambigus en ce qui concerne le référent du personnage et du narrateur. Quand les exigences d'un pacte ne sont pas remplies, par exemple lorsque « l'auteur ne

³⁰ Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 35.

³¹ *Ibid.*, 23.

conclut aucun pacte, ni autobiographique, ni romanesque »³², l'œuvre est figée dans un état d'« indétermination totale ». C'est à cause de cette indétermination que Lejeune veut distinguer plus strictement les textes d'inspiration fictionnelle des textes « référentiels » :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non 'l'effet de réel', mais l'image du réel.³³

Subséquent, l'indice non-ambiguë qu'exige Lejeune sert de contrat écrit entre l'auteur et le lecteur, ce contrat concluant l'autobiographie. L'impression transmise par ses discussions sur la vérité référentielle de l'autobiographie est celle d'une écriture sur laquelle pèse continuellement le regard du lecteur soupçonneux. D'après ce résonnement, l'image autobiographique du réel serait donc censée remplir une fonction documentaire/historique sur la représentation de la personne vraie, similaire à celle de la tradition photographique.

La fonction référentielle de l'autobiographie est donc soumise à une obligation rigoureuse de la part de l'écrivain, dont le but est de créer un texte qui porte, dans une certaine mesure, des informations historiques à peu près au même niveau que d'autres textes/documents historiques. Mais s'agit-il donc seulement des informations « vérifiables », retrouvables dans la « réalité objective absolue », si une telle chose existe ? Le contraire serait donc une autofiction. Celle-ci assume la dimension de « réalité » sans l'annoncer pour que le texte ne se soumette pas « obligatoirement » sous le regard soupçonneux d'un lecteur, puisque cela n'est pas nécessaire pour l'intelligibilité ou l'organisation du texte. Philippe Gasparini évoque un exemple de Lejeune pour illustrer l'instabilité d'une autobiographie « déclarée ». Dans cet exemple, l'histoire

³² Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 29.

³³ *Ibid.*, 36.

autofictionnelle se manifeste lorsqu'un texte « apparemment autobiographique » est perçu par un lecteur « comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà. »³⁴

Gasparini conteste cette idée :

Ce critère distinctif, fondé sur la créance du lecteur, est contingent. Un lecteur du XIV^e siècle a pu croire que Dante avait réellement effectué un voyage mystique dans l'au-delà, donc recevoir la Commedia dans un registre référentiel. Le lecteur contemporain, baignant dans une culture différente, jugera plus probablement 'l'histoire comme impossible', donc autofictionnelle.³⁵

Le statut référentiel d'un récit autobiographique serait donc instable, et perpétuellement en transformation selon les informations que l'on a à sa disposition. Le statut référentiel d'un texte peut être contesté par une mise en épreuve de la factualité de la matière. Un récit autobiographique, déclaré tel, est mis en épreuve de façon similaire, mais puisqu'il s'agit d'une histoire personnelle, subjective, et d'une reconstruction d'une personnalité avec toutes ses particularités distinctes à elle, nous sommes limités à croire ou ne pas croire. En outre, la « véridicité » et la « référentialité » du récit sont le plus souvent déplacées afin de faire place à une discussion plus approfondie sur la langue inédite et la force littéraire de l'œuvre.

1.4 Le temps et les voix

Les textes de Philippe Lejeune et de Jean Starobinski insistent sur la référentialité (identité onomastique auteur-narrateur-héros de l'autobiographie). En même temps, ils présentent la distinction entre le *discours* et le *récit*. Deux concepts qui sont importants dans un récit rétrospectif et autobiographique où la narration est souvent étroitement liée au moment de l'énonciation. La distinction entre *récit* (histoire) et *discours* est établie par le linguiste Émile

³⁴ Philippe Gasparini, *Est-il Je* (Paris: Éditions du Seuil, 2004), 25.

³⁵ Ibid.

Benveniste. A l'égard des temps verbaux, le récit (l'énonciation historique) est caractérisé par l'emploi du passé simple et l'imparfait. De cette manière, le moment de l'action dans le passé se révèle par l'usage de ces temps verbaux. Ensuite, bien que les romans ou les récits historiques fassent souvent usage du pronom il/elle pour qu'un narrateur s'efface derrière l'histoire qu'il raconte, l'autobiographie, quant à elle, fait surtout usage du pronom personnel (à la première personne) pour dépeindre les actions et événements qui se déroulaient dans le passé de l'autobiographe. *L'Asphyxie*, qui est une œuvre largement racontée à la première personne, contient aussi des parties où la perspective passe de la première personne à la troisième personne :

Armandine n'arrivait jamais en retard. Quand elle entra dans la classe, cette fois, la composition de géographie était commencée. « Restez au fond », lança Mlle Lepèze. Armandine s'installa sur le banc. Il grinçait. « Faites moins de bruit », cria Mlle Lepèze. « Ce n'est pas ma... » répondit l'élève.

Dans cette partie courte de l'œuvre, le récit est raconté uniquement à la troisième personne « elle » - la perspective d'Armandine. Le passage se lit comme si la protagoniste est un participante à l'arrière-plan, observant la situation du côté, mais joue aucun rôle dans l'événement qui se déroule. Le récit est donc marqué par la troisième personne, et les temps verbaux du passé : le passé simple et l'imparfait. Le discours (à la première personne et à la deuxième personne) est révélé par la voix de l'enseignante et Armandine, où la première émet des ordres auxquels la fille répond. Le discours rapporté est l'énonciation qui se rapporte à celle ou celui qui parle au « présent » (le présent étant ici en forme de discours rapporté), dans ce cas, le discours se rapporte à l'enseignante et la petite fille Armandine. Le discours est ainsi ancré au moment de l'énonciation, alors que le récit se dissocie du moment de l'énonciation, permettant de

repérer les événements de l'histoire dans le passé comme s'ils se faisaient tous seuls. Cet extrait démontre un récit typique dans un roman rétrospectif pour les raisons que nous venons de décrire.

En ce qui concerne le récit et le discours dans un texte autobiographique, les choses se compliquent. Le discours est toujours lié au présent, au moment de l'énonciation, ce qui signifie que l'énonciation appartient naturellement à celui ou à celle qui parle. Dans un récit autobiographique, on distingue le « je narré » (le sujet raconté dans le passé) et le « je narrant » (le sujet qui raconte dans le présent). Starobinski affirme qu'il s'agit à la fois d' « un écart temporel et [d']un écart d'identité. »³⁶ Le je narrant « se rapporte au présent de l'énonciateur », le je narré relève du récit « détaché du présent de l'énonciateur, comme s'il se faisait tout seul. »³⁷ Starobinski souligne que la première personne « je », continuellement présente, est ambiguë parce que le je renvoie à la fois au je narrant et au je narré, le je narrateur étant différent de ce je qu'il était dans le passé.³⁸ Les déictiques (les pronoms personnels dans ce cas) n'ont pas de référence fixe : « je/tu n'ont pas de concept », c'est-à-dire, que « le 'je' renvoie, à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions *du fait même* qu'il parle. »³⁹ La définition symétrique pour « tu » qui renvoie, comme le fait « je », à chaque fois à la personne à qui l'énonciation s'adresse : « Ces définitions visent *je* et *tu* comme catégorie du langage et se rapportent à leur position dans le langage. » Il y a d'autres indicateurs qui sont liés au point de référence du « je » et du « tu », tels que les adverbes et des « locutions adverbiales » ce qui permettent de « [délimiter] l'instance spatiale et temporelle. » Les déictiques, tels que *maintenant* et *ici*, se comprennent par « la présente instance de discours contenant *je*. »⁴⁰

³⁶ Starobinski, *La relation critique*, 92.

³⁷ Bernard Bouillon, « Le verbe, » L'énonciation en linguistique, consulté le 13 janvier 2021, bbouillon.free.fr/univ/ling/fichiers/enonc/enonc.htm

³⁸ Starobinski, *La relation critique*, 92.

³⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), 252.

⁴⁰ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 253.

Le récit autobiographique, au lieu de désigner son personnage à la troisième personne, témoigne le plus souvent de l'usage d'un « je narré » - avec une fonction qui ressemble à celle de la troisième personne dans le récit d'un roman ou historique. En empruntant les idées de Benveniste, Starobinski examine le discours versus le récit dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Pour illustrer les deux modes de narration (récit et discours), Starobinski met en relief une scène où le passé simple et l'imparfait dominant le récit. Il y a donc une dissociation nette entre ce personnage du passé et le narrateur qui écrit au présent. Cette dissociation est accentuée par le fait que ce serait possible de remplacer la première personne par la troisième personne « il ». Le narrateur se dissocie du récit dans le sens qu'il se distance des actions racontées par l'emploi du passé simple ; ce sont des actes qui ont pris place dans un passé lointain du moment de l'énonciation (du présent). Le « je narré » ne s'identifie plus au personnage (je narré) puisqu'il s'agit d'un « moi » qui n'est plus le même qu'il est aujourd'hui. Il s'agit ainsi d'un passé qui se dissocie temporellement du moment de l'écriture. Ce petit roman, s'achève aux mots finals : « et bientôt je n'y pensai plus. »⁴¹ Le personnage cessait d'en penser, mais le narrateur, quant à lui, fait resurgir ce souvenir. Ce petit récit, remarque-t-il en utilisant les mots de Rousseau, a la forme « en raccourci, [d]un petit roman ». Il note aussi que cette instance devient une parodie du « roman » classique (Don Quichotte).

Dans *La Bâtarde*, nous allons voir comment le discours et le récit s'entremêlent. La narratrice s'identifie souvent avec ce qu'elle raconte au passé :

Une famille, qui voulait tenir le haut du pavé, qui ne me répondait pas quand je lui disais bonjour, m'appela bâtarde. 'Qu'est-ce que ça veut dire ?' ai-je demandé à ma mère en arrivant en trombe dans notre cuisine. Ma mère blêmit. 'Ça ne veut rien dire.' Elle me quitta, l'air furieux. J'ouvris la lucarne, j'entendis qu'elle leur parlait en criant fort. Je regrettais ma curiosité.⁴²

⁴¹ Starobinski, *Relation critique*, 101.

⁴² Leduc, *La Bâtarde*, 50.

La question de sa bâtardise survient souvent au début de *La Bâtarde* ; les enfants au collège qui demandent de savoir qui est son père, et les familles qui l'ignorent et la traitent mal. Ici, le passé simple est employé « m'appela bâtarde » ce qui relie l'événement et l'action (la honte de sa bâtardise par le mal traitement des autres familles/enfants) au passé. Pourtant, la question posée à sa mère « qu'est-ce que ça veut dire ? ai-je demandé à ma mère », au passé composé relève d'une voix rapprochée au moment de l'énonciation de la narratrice adulte. C'est une question que la petite fille se demandait peut-être souvent pendant son enfance – mais le rapprochement au présent de la narratrice révèle que cette question demeure toujours « pertinente ». Dans une certaine mesure, la narratrice adulte est perpétuellement « formée » par la honte transmise par l'usage de ce mot et le refus de sa mère de l'expliquer lorsqu'elle était enfant. On ne « l'appelle » plus bâtarde dans la rue, le mot ayant perdu la signification qu'il avait pour elle en tant qu'enfant (puisque'il s'agit d'un mot péjoratif pour des enfants nés des pères inconnus/hors mariage). Cependant, le mot/le nom resonance toujours dans l'identité de la narratrice adulte.

Conformément aux théories de Benveniste, Gasparini adresse la bipartition de *l'histoire* et du *discours*, signalant le facteur d'énonciation et le facteur de temps :

L'histoire se caractérise par l'emploi de la troisième personne et la prééminence de l'aoriste (ou passé simple), tandis que le discours s'énonce principalement à la première personne du présent ou du parfait (en français le passé composé). [...] le mode discursif n'exclut pas le récit. [...] L'autobiographie relèverait donc, selon [Benveniste], du discours plus que de l'histoire. Pour qu'il y ait histoire, il faut que le narrateur s'efface derrière les faits qu'il évoque, derrière la représentation qu'il suscite.⁴³

La Bâtarde relève justement du discours plutôt que du récit, autrement dit, le discours de la narratrice prévaut dans le récit. Inversement, la narratrice dans *L'Asphyxie* s'efface dans le récit.

⁴³ Gasparini, *Est-il Je*, 186-187.

Le « je narré » est ainsi identifié par les éléments du récit (histoire), il se situe dans le passé, la voix est caractérisée par la mode du récit « historique » et de l'aoriste (passé simple). Dans *La Bâtarde* notamment, la narratrice s'adresse souvent à quelqu'un : un lecteur imaginé, un lecteur spécifique (sa mère, Hermine, Gabriel), ou bien, elle-même. Cette situation relève aussi de discours – soulignant encore à quel point le discours domine dans le livre.

Gasparini évoque aussi d'autres formes d'écriture de soi : le récit mémoriel et le journal intime. Le récit mémoriel se forme par deux axes du temps : « le temps remémoré, le temps du récit au passé. » La narratrice dans *La Bâtarde*, comme nous l'avons vu, fait usage de ce type de récit pour s'éloigner des événements au passé. De même, *l'Asphyxie* relève surtout de ce type de récit dans le monde du passé. L'autre axe se déroule par « un moment, dans lequel s'exerce l'activité d'énonciation. »⁴⁴ *La Bâtarde* ressemble beaucoup au genre du journal intime, où souvent, les événements que la narratrice est en train de raconter se rapprochent du moment de l'énonciation, accompagnés par son commentaire. L'arrangement temporel du journal intime « est souvent utilisé pour alléguer la véridicité du texte. »⁴⁵ D'une certaine manière, la narratrice garde le lecteur de près en racontant ce qu'elle a vécu, c'est soit un lecteur imaginé, soit la mère, ou Gabriel, Hermine ou Maurice Sachs. Ainsi, elle nous empêche peut-être de douter de ce qu'elle raconte – le journal intime se transforme en ami-e intime – à qui on peut tout révéler authentiquement. *La Bâtarde* relève donc d'un récit mémoriel mais en se penchant en partie sur la forme du journal intime, où la narratrice intervient avec une datation renvoyant au moment de l'écriture et souvent avec un commentaire. Le commentaire, comme nous allons le voir dans la partie suivante, se réfère au lecteur pour rectifier ou pour ajouter à l'événement des pensées ou l'environnement du moment de l'écriture. *L'Asphyxie* témoigne plutôt d'un récit mémoriel, où la

⁴⁴ Gasparini, *Est-il Je*, 185.

⁴⁵ *Ibid.*, 186.

présence de la narratrice est moins dominante, laissant couler le récit sans beaucoup d'interruption.

1.5 Le pacte autobiographique dans *La Bâtarde*

Est-ce que *L'Asphyxie* et *La Bâtarde* concluent le pacte autobiographique ? En outre, est-ce qu'un récit autobiographique non-conclu peut néanmoins fonctionner comme une autobiographie ? Pour commencer, nous prenons en main les premières pages de *La Bâtarde* avant d'analyser l'incipit de *L'Asphyxie*. Ensuite, nous allons examiner quelques extraits des deux œuvres afin de les comparer.

Voici un passage central de la première page de *La Bâtarde* :

Cependant mon extrait de naissance me fascine. Ou bien me révolte. Ou bien m'ennuie. Je le relis du début à la fin chaque fois que j'en ai besoin, je me retrouve dans la longue galerie où se répercute le bruit des ciseaux du médecin-accoucheur. J'écoute, je frissonne. Finis les vases communicants que nous étions lorsqu'elle me portait. Me voici née sur un registre de salle de mairie, à la pointe de la plume d'un employé de mairie. Pas de saletés, pas de placenta : de l'écriture, un enregistrement. Qui est-ce Violette Leduc ? L'arrière-grand-mère de son arrière-grand-mère après tout.⁴⁶

L'extrait de naissance et le nom propre de l'auteure à l'intérieur du récit, présentent justement deux indices qui servent à vérifier l'identité de la narratrice, de l'auteure et du personnage selon les conditions du pacte. Le nom propre « Violette Leduc » est ici indiqué, le même nom qui figure sur la couverture. L'acte de naissance constitue un autre indice identifiant, ce qui signale effectivement un texte officiel qui est censé affirmer l'état civil d'un nouveau-né. Cependant, la dernière phrase pose peut-être un nouveau problème. Ce nom identitaire, appartient-il

⁴⁶ Leduc, *La Bâtarde*, 23.

instinctivement à cet individu qui se nomme l'autorité du livre ? Ne se peut-il pas que l'histoire de Violette Leduc soit l'histoire de « l'arrière-grand-mère », qui s'appelait Violette Leduc ? Une telle affirmation changerait le statut du livre autobiographique en fiction, donc, la dernière question de la citation ci-dessus témoigne plutôt d'une réservation par rapport à une déclaration solennelle. Elle semble dire : exister sur les registres en tant que Violette Leduc, ce n'est pas unique. Bien que cette inscription du nom et de l'acte de naissance affirme, selon le pacte autobiographique de Lejeune, l'identité de la narratrice et du personnage, la narratrice semble rejeter la stabilité d'une telle référence à la réalité. *La Bâtarde* commence cependant avec une légitimation de l'identité de la personne vraie et vérifiable dont le nom figure à la couverture. L'acte de naissance et le nom propre inscrits dans le récit servent à affirmer l'identité de la narratrice et du personnage ; l'histoire racontée et la voix de la narratrice appartiennent à « Violette Leduc, la bâtarde ».

Tel qu'il est décrit, l'acte de naissance met en place deux aspects intéressants : l'un portant sur l'affirmation de l'identité du personnage, de la narratrice et de l'auteure, l'autre concernant la juxtaposition entre l'accouchement naturel et la déclaration de la naissance devant la loi. Elle juxtapose deux conditions nécessaires d'une existence véritable ; ceux de l'enregistrement formelle et de l'accouchement biologique. L'écriture, évoquée par « la pointe de la plume » deviendra une troisième condition de la réalisation de son existence. En plus, l'acte de naissance la rappelle aussi de sa bâtardise, de son statut d'enfant « illégitime » : « Née d'un père inconnu », la volonté de se légitimer est accentuée par cette preuve flagrante d'un père absent et inexistant de sa vie.

La narratrice raconte ensuite la naissance d'une petite fille : « Je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m'avez déclarée le 8 ». ⁴⁷ Cette information correspond à la date de naissance de l'auteure que l'on connaît du dehors du texte, devenant encore un indice qui sert de manière indubitable à identifier la narratrice avec l'auteure. Ces deux phrases introduisent le retour en arrière où la narratrice décrit avec une certaine rancune les vingt-quatre heures avant sa déclaration. Elle décrit sa naissance dans deux démarches séparées :

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. [...] J'ai été déclarée, baptisée, vous avez fait venir le médecin sans compter, pour les bronchites, les broncho-pneumonies, les congestions pulmonaires. [...] Tu es née, tu as pleuré. Jour et nuit. Ce que tu as pu braire... Me voici coupable d'avoir pleuré sur un bavoir. ⁴⁸

Bien qu'elle ait existé plusieurs heures avant d'exister sur les registres, son existence, dont elle s'est sentie coupable, se consolide par la déclaration de sa naissance. Au lieu de rendre coupable sa mère d'avoir cédée à cet homme absent et d'avoir « gardé » un enfant chétif et illégitime, elle est « intoxiquée » par l'état de son être sans état civil, de ne « pas exister » de ne pas avoir une identité « consolidée » par la plume d'un maire, même si cette déclaration était au détriment de la situation où se trouvaient sa grand-mère Fideline, sa mère Berthe et sa marraine Clarisse. La narratrice imagine dans ce même paragraphe la charge qu'elle a dû être pour ses parents : « J'ai supposé que toutes les trois vous vous demandiez si un oreiller sur ma trogne couleur de tomate n'était pas préférable à l'avenir que je vous imposais. » ⁴⁹ Il est sous-entendu que son existence était d'une certaine mesure dépendante de cette déclaration. En se mettant dans la peau de ses parents (mère, grand-mère et marraine), elle imagine qu'elles avaient raté la possibilité (les vingt-

⁴⁷ Leduc, *La Bâtarde*, 30.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

quatre heures avant la déclaration) de se sauver, dans leur pauvreté, de la responsabilité d'une enfant illégitime et chétive.

De cette manière, la volonté de se légitimer en écrivant *La Bâtarde* ne se réalise pas sans un certain sentiment de malaise ou détachement à l'égard de l'acte de naissance. La déclaration solennelle de l'intention autobiographique se pose comme une volonté d'attacher au récit à la fois la personne réelle qui reconstruit son passé, et peut-être – comme l'on va voir – les œuvres précédentes de la même auteure qui ne portent pas une telle déclaration (*L'Asphyxie*, *Ravages*, *L'Affamée*). En dépit de la réservation contre la déclaration de l'identité, l'acte assure le niveau de référentialité qu'exige Lejeune.

Nous observons chez Violette Leduc une conscience du pouvoir que l'acte d'écrire permet. Dans *La Bâtarde*, la construction de l'identité se bâtit autour l'émergence d'une écrivaine. D'un côté, la déclaration de son identité dans la salle de mairie témoigne déjà du pouvoir de l'acte d'écrire. La naissance se conclut par l'enregistrement de l'identité du nouveau-né par l'écriture. En revanche, la légitimation de l'identité était dans ce cas-là malheureuse : elle est non-reconnue par un père et une charge affligeante pour ses parents femmes. De l'autre côté, l'écriture devient une force par laquelle la narratrice découvre plus tard (par l'encouragement de Maurice Sachs) une autorité : l'autorité assurée par les possibilités de l'écriture et de la légitimation.

Mon récit n'était pas commencé pourtant ma feuille de papier ressemblait à un échiquier. Je plaçais, je déplaçais. Je voulais un arbre, j'obtenais un arbre ; je voulais une maison, j'obtenais une maison. Je voulais la nuit, je voulais la pluie... je pouvais tout avoir, il suffisait de l'imaginer. Je changeais les nuages en lévrier ; les vieux chênes en jeunes danseurs sur des galères où ils se nourrissaient de pétales de fleurs.⁵⁰

⁵⁰ Leduc, *La Bâtarde*, 333.

Cette fascination de la création littéraire met en relief un caractère romanesque chez la narratrice. De plus, cette scène survient juste après qu'on lui a demandé d'écrire un récit pour une maison d'édition. Dans une certaine mesure, elle considère l'acte d'écrire comme un jeu de stratégie, le papier ressemblant à un « échiquier », il suffit pour elle de placer et de déplacer sa plume pour arriver à ses fins, autrement dit, pour gagner.

On peut dire que la légitimation de soi est intégralement présente dans l'écriture leducienne, l'écriture devient une voie par laquelle elle trouve sa signification. En ce qui concerne la question de référentialité, la légitimation de l'auteure en tant que référent du personnage et de la narratrice est ainsi établie par l'inscription de l'acte de naissance qui lui accorde une existence enregistrée et retrouvable. C'est avec défiance qu'elle regarde cet acte de naissance, mais sans lequel elle n'existerait pas au sens juridique et elle n'aurait peut-être pas survécu. Encore ici, nous observons ce que Davis remarque du caractère ambivalent de l'écriture leducienne.

Selon les quatre critères de Philippe Lejeune que nous venons de présenter dans la partie précédente, le récit dans *La Bâtarde* correspond à la définition offerte par Lejeune. Il s'agit d'un récit rétrospectif en prose, où le sujet traité est l'histoire d'une personnalité qui s'identifie à la personne réelle dont le nom figure sur la couverture et qui est vérifiable par une convention sociale. Le premier chapitre donne aussi de l'information sur sa situation familiale. Violette révèle son père inconnu, le fils d'une famille d'importance chez qui sa mère était domestique, et qui ne l'a pas reconnue officiellement comme sa fille. De plus, l'histoire brève de sa mère et de son père, nous amène à l'importance de sa grand-mère qui reste une figure essentielle dans ses écritures.

En discutant l'identification d'une autofiction, qui assume un pacte autobiographique tout en proclamant l'aspect de fiction, Philippe Gasparini mentionne qu'il existe des « opérateurs

d'identification » qui servent à étayer la fonction autobiographique de l'œuvre. Sans doute, les personnages entourant Violette Leduc pendant son enfance et sa vie d'adulte dans *La Bâtarde*, seraient, eux aussi, retrouvables hors du texte. Ces « opérateurs d'identification » sont des éléments qui relient l'auteur à son héros même quand le narrateur ne porte pas le même nom que l'auteur. Ce sont par exemple « leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession [...] », des éléments qui existent hors et dans le texte. Dans l'exemple suivant, la narratrice décrit une photo de son père donnée par sa mère :

Elle m'a donnée ses photographies. Étrange instant que celui où vous interrogez un inconnu sur une image, lorsque l'image et l'inconnu sont vos nerfs, nos jointures, votre moelle épinière. Née de père inconnu. Je le regarde. Qui me parle, qui me répond ? Le photographe. Il signe au dos de la photographie, il donne son nom à celui qui n'a pas voulu donner le sien. C'est un beau nom : Robert de Greck. Il donne gare du Flon. Il donne Lausanne avec téléphone entre parenthèses. Il précise : 'Les clichés sont conservés.' Le photographe donne à foison. Je reçois le n° 19233. [...] Un dimanche de froidure, de maladie, de désespoir, de solitude, j'ai brûlé ses photographies avec l'acte de décès.⁵¹

Bien qu'elle ne connût pas son père, elle retrace sa personnalité et son apparence par les souvenirs racontés par sa mère, et les souvenirs brefs de son enfance. Cette preuve identificatrice, la photo et l'acte de décès, établit la relation familiale de la fille à son père, puisqu'ils partagent les « nerfs », les « jointures ». Quoique réservée, elle admet dans une certaine mesure cette relation familiale tout en y renonçant. Ce n'est pas l'image de son père qui « dit » quelque chose par la photo, c'est le photographe ; « Qui me parle, qui me répond ? » se demande la narratrice en regardant la photo d'un père inconnu. La liaison familiale, l'aspect biologique, sont mis à l'écart, tandis que le nom propre du photographe au dos de la photo lui « parle » plus que ce visage (à qui elle ressemble) de la personne qui lui a refusé son nom. Dans une certaine mesure, elle décrit les informations du photographe comme une bienveillance que son père ne lui a jamais accordée.

⁵¹ Leduc, *La Bâtarde*, 33.

L'information que fournit la photo donne accès, à l'intérieur du texte, au réel hors-texte. Autrement dit, la photo et l'acte de décès sont des références solides de l'existence de ce père, un document vérifiable : le nom du photographe, le numéro de la photo et les « clichés » conservés rendent la photo récupérable comme une source de référence du dehors du récit. Dans le récit, en revanche, elle efface l'existence de la photo quand elle la brûle (avec l'acte de décès) tout en la préservant par l'écriture.

Les premières pages présentent donc une série d'éléments vérifiables de l'identité de la narratrice. Sa voix intervient dans le récit pour commenter les actions ou les souvenirs qu'elle vient d'évoquer, établissant en quelque sorte un contrat entre la narratrice et le lecteur, qui signifierait qu'elle prend la responsabilité de la véridicité. Le titre de l'œuvre reflète la bâtardise dont elle parle beaucoup dans le premier chapitre. « La bâtarde » ou « l'enfant illégitime » renvoie ainsi à cette petite fille qui est née dans une situation infortunée : « Tu es née, tu as pleuré. Jour et nuit. Ce que tu as pu braire... Me voici coupable d'avoir pleuré sur un bavoir. »⁵² La culpabilité qu'elle ressent ressort souvent des mots (que nous supposons) de la mère, la narratrice attache donc à cette identité « déclarée » des larmes et des sanglots – les malheurs d'enfance qui l'ont marqués pour la vie. Encore un trait qui renforce l'identification entre le je narrant et le je narré, le personnage du passé.

1.6 Statut autobiographique de *L'Asphyxie* comparé avec celui de *La Bâtarde*

Tout en ne concluant aucun pacte autobiographique, *L'Asphyxie* est le plus souvent considéré comme une œuvre autobiographique. À l'intérieur de ce texte à la première personne, il n'y a

⁵² Leduc, *La Bâtarde*, 30.

aucune déclaration solennelle, ni en forme de nom propre du personnage ou du narrateur, ni sur la couverture de l'édition. Est-ce qu'une œuvre telle que *L'Asphyxie* peut être considérée comme autobiographique lorsqu'elle ne correspond pas aux exigences du genre ? Assurément, nous ne sommes pas dans la position de le nier, mais cette première publication de Violette Leduc nous offre peut-être la possibilité d'examiner l'œuvre sous l'optique de l'autofiction ; ceci en observant la forme de l'œuvre, l'intention littéraire et les opérateurs identificateurs. Nous allons commencer l'analyse par étudier l'incipit de l'œuvre en demandant dans quelle mesure il conclut un pacte autobiographique :

Ma mère ne m'a jamais donné la main... Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. Cela m'humiliait. Je me croyais dans la carcasse d'un vieux cheval qu'un charretier tirerait par l'oreille... Un après-midi, alors qu'une calèche fuyait, éclaboussant de ses reflets le sinistre été, au milieu de la chaussée, je repoussai la main. Elle me pinça davantage et me souleva de terre comme un poulet qu'on enlève par une seule aile. Je devins molle. Je n'avançais plus.⁵³

Nous entrons immédiatement dans le monde du personnage au moment où la narratrice nous présente l'humiliation vécue habituellement par la petite fille. Contrairement à l'incipit de *La Bâtarde*, la narratrice dans *L'Asphyxie* n'offre pas de déclaration solennelle ni le nom propre figurant sur la couverture dans le récit, ce qui résulte dans une situation que Lejeune appelle « l'indétermination totale ». Dans l'édition renouvelée en 1973, aucun pacte (ni romanesque, ni autobiographique) n'est conclu. Si l'on arrache le récit de toute information hors texte, il est impossible pour un lecteur de savoir si la narratrice et le personnage partagent l'identité de l'auteure. Cependant, comme l'écrit Gasparini, « [p]ourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur. »⁵⁴ En

⁵³ Violette Leduc, *L'Asphyxie* (Paris : Éditions Gallimard, 1973), 7.

⁵⁴ Gasparini, *Est-il Je*, 25.

reprenant l'argument de Gasparini que le statut référentiel est instable et dépend de l'information que l'on possède au moment de la lecture, on peut s'imaginer qu'à l'époque, lors de la publication de *L'Asphyxie*, on manquait l'information « essentielle » pour l'espace autobiographique, sauf peut-être une intention déclarée par l'auteur à la sortie du livre. Aujourd'hui, en revanche, nous avons assez d'information pour soutenir que le récit assume une dimension autobiographique. Si l'on lit *La Bâtarde* et *L'Asphyxie* simultanément, l'histoire semble être une redite.

En ce qui concerne la mode de narration dans *L'Asphyxie*, le discours de la narratrice est presque inexistant sauf peut-être dans l'incipit, tandis que le récit (histoire) domine. La première phrase de *L'Asphyxie* révèle la présence de la narratrice où justement elle introduit son œuvre. Le livre commence ainsi avec « Ma mère ne m'a jamais donné la main... ». L'emploi du passé composé rapproche l'énonciation intimement au moment d'écriture, au moment actuel de l'écriture de la narratrice. L'affirmation sur la mère vaut encore au moment de l'énonciation pour le moi narrant, pour l'adulte et non seulement pour l'enfant (le je narré). Avec les phrases suivantes, à l'imparfait (« elle m'aidait à monter », « cela m'humiliait », « je n'avançais plus ») et au passé simple, (« je repoussai la main », « elle me pinça davantage et me souleva de terre », « je devins molle »), nous sommes dans le monde du *récit*. La narratrice se contente donc, d'une certaine manière, de ce niveau de présence dans l'histoire, en s'effaçant déjà après la première phrase. Selon Benveniste, comme déjà évoqué, l'autobiographie se penche surtout sur le *discours*, ce qui n'est pas le cas avec *L'Asphyxie*.

Cette première phrase est d'ailleurs reprise vers la fin de *La Bâtarde* : « 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.' »⁵⁵

La Bâtarde donne donc à un lecteur avide des œuvres de Violette Leduc, un récit qui raconte les conditions sous lesquelles ce premier livre s'est construit. Dans ce cas, ironiquement, la narratrice de *La Bâtarde* se retire, (« je trempai ma plume dans l'encrier », « j'écrivis la première phrase », pour raconter l'histoire de son personnage au passé qui narrait son premier livre *L'Asphyxie*.

Susan Marson se demande, dans sa lecture de l'œuvre (« Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc »), « qui parle ? ». Contrairement à la forme de *La Bâtarde*, où la narratrice a une voix dominante menant un lecteur à travers un récit quasi-chronologique, la narratrice dans *L'Asphyxie* s'efface derrière la présence du personnage, et reste, avec sa voix adulte, presque anonyme, dans l'arrière-plan.

Sa voix parle du point de vue de l'enfant, et le récit fait comprendre, sans l'énoncer, l'évènement que l'enfant voit et saisit sans avoir les mots exacts pour le nommer, ou sans pouvoir s'emparer des mots qui lui permettrait de le cerner et de se distancier de l'évènement. Si la scène se raconte à travers les mots de l'enfant, la distance entre narratrice et personnage n'est pas celle qui sépare l'enfant de l'adulte, mais plutôt celle qui la divise face aux adultes, par son incapacité de raconter sans s'impliquer dans ce qu'elle ne devrait ni savoir, ni dire.

Marson décrit une scène où la petite fille est agressée par M. Pinteau. Sans s'annoncer (passé composé, ou par intervention) comme elle le fera dans *La Bâtarde*, la voix de la narratrice fournit de l'information que la petite fille ne serait pas capable d'énoncer : « la narratrice communique, fait comprendre sans le dire, ce que l'enfant, faute de savoir, ne peut énoncer. » Par compréhension après coup, la narratrice reconstruit le monde du protagoniste au passé. À côté du repérage de discours et de récit par le passé composé ou le passé simple, Marson affirme que la reconstruction du passé leducienne se forme comme un refus ou une dissimulation.

⁵⁵ Leduc, *La Bâtarde*, 423.

Tout se passe comme si, pour pouvoir parler d'une chose, ou d'une personne, il fallait la nier, la déplacer, l'évoquer de façon détournée sans l'énoncer. [...] Ce refus de la parole directe marque l'écriture autobiographique de Leduc : comme dans la reconnaissance d'un certain aveuglement, ou dissimulation, le silence se fait entendre pour laisser parler le passé.⁵⁶

Le discours (les dialogues entre les enfants, mais surtout la petite fille face à sa mère) est souvent « étouffé » par le discours de la mère. Le personnage petite fille se fait souvent taire par tous les « tais-toi ! » et le « regard dur et bleu » de sa mère. Il est intéressant de noter comment la présence étouffante des « autres », surtout la mère, rend la petite fille « muette », elle « renonce » à s'exprimer. Dans les premières pages de *L'Asphyxie*, la narratrice raconte l'histoire du père inconnu et de la mère, sans l'énoncer directement comme elle le fera plus tard dans *La Bâtarde*. Dans ces deux passages, par exemple, la mère et la grand-mère projettent sur la petite fille l'existence (ou l'absence) d'un grand-père (et par conséquent d'un père) :

Un jour, nous croisâmes un homme âgé. Il changea de trottoir. Il n'avait pas l'air content ni de nous ni de lui-même.

- Cet homme-là, c'est ton grand-père.
 - Je n'ai pas de grand-père.
 - Tu en as un !
 - Je n'ai pas de grand-père, je ne l'ai jamais vu.
 - Tais-toi !
- Je n'insistai pas.⁵⁷

La mère renie l'absence du père, toujours convaincue de pouvoir l'épouser. Elle insiste sur la relation familiale que la petite fille ait avec cet homme. La narratrice montre effectivement qu'il s'agissait de son grand-père du côté de son père, mais qui en même temps ne l'avait pas reconnue « officiellement » dans les registres. Sans le dire, la situation et ce dialogue illustrent sa bâtardise. Le regard malcontent du vieil homme et le changement de trottoir signifient, pour la petite fille,

⁵⁶ Marson, « Au bord de L'Asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc, » 54.

⁵⁷ Leduc, *L'Asphyxie*, 9.

un homme « inconnu » qui ne veut pas la reconnaître, cet acte démontrant ce qu'un « vrai » grand-père ne ferait pas. Ensuite, quelques pages après, nous observons une conversation similaire entre la petite fille et la grand-mère. Celle-ci renonçant au grand-père sur lequel la mère insiste :

- Je n'ai pas de grand-père.
- Mais si, tu en avais un. Il n'est plus.
- Il n'est pas mort, puisque je l'ai rencontré.
- Ah ! je vois... Celui-là n'est pas le vrai. Mon mari l'était.
Je renonçai.⁵⁸

Le « vrai » grand-père c'est celui qui l'a « reconnu ». La grand-mère dit à sa fille ce que sa mère est incapable de dire : elle est née d'un père (et un grand-père) inconnu. Dans les deux instances la fille se tait face à ces parents, elle « renonce », elle « n'insiste » plus. Elle est étouffée par ces insistances, elle ne peut pas s'exprimer sur son identité illégitime – comme nous le voyons dans *La Bâtarde*. Comme remarqué par Marson, le reniement de la mère et le silence de la petite fille deviennent la voie par laquelle l'histoire se raconte. Dès ces premières pages, nous savons qu'il s'agit d'un personnage d'identité « illégitime », née d'un père inconnu. Comme nous l'avons évoqué dans la sous-partie précédente, la narratrice dans *La Bâtarde* fait écho à ce reniement de sa mère en ce qui concerne sa bâtardise. Le protagoniste dans *L'Asphyxie*, en revanche, est réduit au silence face à son interlocuteur – elle-même incapable d'énoncer ce qu'elle n'est pas censée savoir.

Dans la scène de *La Bâtarde* citée ci-dessous, la narratrice raconte les conditions de son enfance où ses parents la représentent comme une fille de famille – une fille qui mérite des produits de luxe.

⁵⁸ Leduc, *L'Asphyxie*, 11.

Dans la chambre, c'est presque la misère – mon vase de nuit se transforme en saladier au début des repas – dehors c'est la représentation. Vanité des vanités ? Non. Ma mère et ma grand-mère sont intelligentes, elles ont de la personnalité, elles ont été écrasées l'une et l'autre à vingt ans, elles veulent combattre la malchance quand elles enrubannent une petite fille. Le Jardin publique est l'arène, je suis leur petit torero, je dois vaincre les enfants cossus de la ville. La sous-préfète a demandé pourquoi mes cheveux brillaient tant, ce qu'on leur faisait. Ma mère, implacablement, me donne trois cents coups de brosse trois cent soixante-cinq jours par an. Ma tête penche, c'est cela mon premier souvenir.⁵⁹

D'un côté, la narratrice décrit la pauvreté de sa famille pendant son enfance. De l'autre côté, la mère et la grand-mère, comme si elles veulent effacer la bâtardise honteuse et la pauvreté, fabriquent un extérieur qui assure l'élégance qu'exige sa mère. Notamment, cette partie illustre bien la narration dans *La Bâtarde*, où la présence de la narratrice (par l'énonciation de discours) est dominante, racontant au présent et au passé composé.

Des scènes d'enfance semblables apparaissent à travers *L'Asphyxie*, où la mère tient le rôle d'un artiste ou d'un peintre lorsqu'elle « enrubanne » sa fille avant de sortir :

Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille. »⁶⁰

La narratrice dépeint sa mère comme une artiste qui tente de modeler sa fille en une image d'élégance, de féminité qui correspond aux idéaux des « riches », pour s'éloigner de la pauvreté. Et, peut-être aussi pour se rapprocher de ce père inconnu et absent. D'une manière, la scène dans *La Bâtarde* « explique » le comportement de sa mère – et de sa grand-mère lorsqu'elles l'embellissaient avant de sortir. Similairement, quand la petite fille perd un parapluie « trop belle » que sa mère lui a acheté, cette perte donne lieu à une scène violente :

⁵⁹ Leduc, *La Bâtarde*, 31.

⁶⁰ Leduc, *L'Asphyxie*, 7.

- Dire que je me crève pour ça. Elle nous mettra sur la paille. Un parapluie tout neuf. Le plus beau de la ville. Ça n'est pas digne de ce qu'on fait pour elle. [...] Ça n'a rien dans le cœur, ça n'a rien dans le ventre. Maboule ! Espèce de maboule.
Elle secouait mes épaules, elle secouait mes bras. Elle me projetait en avant, elle me projetait en arrière. Elle me jetait sur le côté.
[...]
Elle me lâcha. A distance, son regard réduisait mon visage. Ses traits à elle, se réalisaient au maximum.
[...]
- Cette fois-ci, je vais te démolir. Approche !
[...]
- Elle m'a perdu son parapluie. Vous croyez qu'elle n'est pas à tuer ?
Je fixai grand-mère. J'attendais. Mes larmes coulaient et ne se faisaient pas remarquer.
- Tu lui achètes de trop belles choses pour son âge. Tu la rendras malade.⁶¹

La mère, qui ne veut pas admettre sa pauvreté et non plus l'illégitimité de sa fille, exige un « dehors », une « représentation » afin de dissimuler cette situation « honteuse ». L'incapacité de la fille de maintenir cet apparence, se transmet en honte – la fille est « réduite » par le visage dur et sévère de sa mère. Pour « vaincre » les autres riches du village, la mère donne à sa fille la responsabilité de se vêtir telle une fille qui est reconnue par son père « riche ».

Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune confronte aussi les cas indéterminables, les cas dits « aveugles ». Il s'agit par exemple d'indices intentionnés par l'auteur/le narrateur qui peuvent rendre un lecteur davantage sceptique en ce qui concerne la vérité ou la réalité du récit autobiographique. Est-ce un roman, déclaré tel, quand le personnage partage le même nom que l'auteur ? Est-ce une autobiographie, déclarée telle, quand le personnage a un nom différent de celui de l'auteur ? Cette incertitude donne lieu à ce que Lejeune appelle « un jeu pirandellien d'ambiguïté ». De cette manière, le récit ne se lirait ni comme un roman, ni comme une

⁶¹ Leduc, *L'Asphyxie*, 127-128.

autobiographie.⁶² Donc, les textes d'inspiration autobiographique risquent toujours de provoquer la méfiance du lecteur.

Pour mieux distinguer la fiction de l'autobiographie, Lejeune ajoute qu'une autobiographie conclue devient « indubitable » lorsque le nom propre de l'auteur est explicité dans le texte (hors-récit, ou dans le récit) et sur la couverture. Par conséquent, une autobiographie conclue « est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil [...] et le contrat d'édition.⁶³ En outre, une question de vérité se pose encore : est-ce qu'une autobiographie, pour être tenue pour vraie, nécessite une enquête externe qui, de manière objective, puisse authentifier les événements relatés ? Lejeune signale qu'une autobiographie d'un auteur inconnu « manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à [...] 'l'espace autobiographique' ». ⁶⁴ Le pacte autofictionnel, comme l'on va voir, met l'accent sur le fait que la vérité représentée n'est jamais totale. Il est donc maintenu que l'élément de fiction, ou bien la narration littéraire, fait nécessairement partie de la définition de l'autobiographie.

Ainsi, si l'on suit les conditions de Lejeune au sens strict, un pacte autobiographique est impossible dans le cas de *L'Asphyxie*. Selon Lejeune, ce livre, en raison du manque de déclaration solennelle ou de nom propre de l'auteur, se placerait dans une catégorie « d'indétermination totale ». La proposition moins contraignante de Gasparini, offrirait au statut autobiographique de *L'Asphyxie* une nouvelle possibilité. Il est possible de se servir de l'information hors texte dont un lecteur potentiel est pourvu. De cette manière, l'information avec laquelle nous lirions *L'Asphyxie* aujourd'hui, rend difficile de nier les similitudes entre la

⁶² Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 30-31.

⁶³ Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 35.

⁶⁴ *Ibid.*, 23.

narratrice et le personnage de cette dernière avec le personnage et la narratrice dans *La Bâtarde*. On peut dire plutôt que *La Bâtarde*, une œuvre d'inspiration autobiographique « déclarée », vient « vérifier » la vérité ou les mensonges racontés dans *L'Asphyxie*. Il est intéressant de noter également que Fidéline, la grand-mère, est la seule à être identifiée du nom propre vrai dans le texte (*L'Asphyxie*), ce qui correspond à un nom retrouvable dans la réalité et repris plus tard dans *La Bâtarde*. En fait, l'utilisation du nom propre de la grand-mère témoigne du grand impact que ce personnage a eu sur la petite fille, ainsi que pour la narratrice par la suite. L'influence significative de la figure de sa grand-mère semble se révéler tout au long de *L'Asphyxie* « sans le dire » (par le discours de la narratrice). L'incipit de *L'Asphyxie* semble « incomplet », comme l'a déjà évoqué Marson, c'est comme si la voix de la narratrice était coupée ou effacée avant qu'elle n'ait réussi à terminer la phrase : Ma mère ne m'a jamais donné la main...c'était toujours ma grand-mère. »⁶⁵

Dans *L'Asphyxie*, la construction de l'identité de la petite fille se révèle plutôt par les dialogues ; Elle se tait, elle se réduit. Quant à *La Bâtarde*, l'adulte-narratrice, qui était peut-être une fois cette petite fille, ne se tait plus de la même manière ; la construction de l'identité à travers l'écriture autobiographique devient une voie pour se légitimer, pour se raconter, et peut-être pour trouver de signification.

⁶⁵ Marson, « Au bord de l'Asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc, » 54.

Chapitre II : Contre l'autobiographie classique

2.1 La fictionnalisation du soi

Que peut être l'autobiographie pour qu'elle existe tout en se posant comme impossibilité ?⁶⁶

Dans cette partie, nous nous focaliserons sur la critique contre l'autobiographie en nous penchant sur les ouvrages de Philippe Gasparini (*Est-il Je*), Lecarme et Lecarme-Tabone (*Autobiographie*) et Serge Doubrovsky (« Autofiction/Vérité/psychanalyse »). L'objet de cette démarche est donc de mettre en question la validité de l'autobiographie telle qu'elle est définie par Lejeune, en nous appuyant sur ses critiques et la forme plus récente, nommée « l'autofiction » par Serge Doubrovsky qui a mis en relief un genre problématique. Nous mettrons l'emphase sur les écritures de soi et plus spécifiquement, sur la reconstruction de l'identité dans le roman autobiographique et l'autofiction. Comme nous l'avons constaté déjà, l'autobiographie classique, telle qu'elle est préconisée par Lejeune, est problématique. Le rôle de l'auteur en tant que référent de l'énonciation y est accentué, et nous sommes tout de suite conscients de l'aspect de « vérité » et de « réalité » de l'énoncé. En revanche, les critiques du genre contestent l'idée que l'autobiographie soit tenue pour un texte référentiel. Dans un récit autofictionnel, l'auteur est déplacé, autrement dit, il est effacé pour mettre le texte lui-même au premier rang.

Au cœur de la discussion – difficilement résolue – de l'autobiographie en tant qu'œuvre littéraire, nous questionnons le défi concernant la « validité » quand la « vérité » et la fiction sont mêlées dans le récit supposé une histoire vraie ou tirée de la réalité de la personne vraie qui écrit. Selon les conditions exigées par le pacte autobiographique, peut-on véritablement affirmer la

⁶⁶ Susan Marson, *Le temps de l'autobiographie: Violette Leduc* (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998), 7-19, <https://books.openedition.org/puv/1015>.

vérité des événements racontés ? Suffit-il de déclarer son intention de sincérité ? En outre, est-ce que c'est nécessaire ?

2.2 L'autofiction et le roman autobiographique

Serge Doubrovsky (le créateur du néologisme l'autofiction) conteste notamment que l'autobiographie soit perçue sur un plan de « vérité ». Une autofiction, qui assume deux registres opposés de fiction et de vérité, « ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un 'roman' qui 'démultiplie' les récits possibles de soi. »⁶⁷ Le terme « autofiction » paraîtra pour la première fois avec la publication de *Fils* de Serge Doubrovsky, à peu près dix ans après la parution de *La Bâtarde*. La question de vérité dans la narration littéraire se lève contre l'autobiographie classique jusqu'alors acceptée comme norme dans le canon littéraire non-fictionnel. Doubrovsky critique la définition offerte par Lejeune, celui-ci faisant de l'autobiographie une partie des écritures « référentielles », à côté de celles des biographies et des documents historiques. Avec l'autofiction, il ne s'agit pas nécessairement de créer un nouveau genre, mais plutôt de renouveler l'ancien en le critiquant.⁶⁸ Il s'agit donc d'une critique contre l'autobiographie, en questionnant « la vérité » référentielle des œuvres proclamées autobiographiques. En outre, Doubrovsky critique le récit d'enfance tel qu'il est raconté « chronologiquement » - chez lui, l'enfance est évoquée par bribes, racontée à partir du présent.⁶⁹ Autrement dit, l'autobiographie porterait selon lui toujours un aspect de fiction et d'invention.

Dans *L'autobiographie*, Lecarme et Lecarme-Tabone essaient à leur tour de définir la place de l'autofiction sur l'échelle littéraire : « L'accent est mis sur l'invention d'une personnalité

⁶⁷ Philippe Gasparini, « Autobiographie vs. Autofiction, » *Tangence*, n° 97 (2011) : 15.

⁶⁸ *Ibid.*, 14.

⁶⁹ *Ibid.*, 17.

et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue⁷⁰ ». La fictionnalisation de l'expérience vécue n'implique, de cette manière, pas nécessairement que les événements, les personnages et les endroits doivent être conçus comme fictionnels, mais qu'il y a une marque de fiction dès que le style, la forme, ou la narration-même prennent une route plus poétique ou artistique. L'événement « vrai » est déplacé dans les marges pour laisser entrer le poétique, et cela nous rappelle aussitôt qu'il s'agit toujours d'une création. De plus, il note que l'aspect « monstrueux » qu'on projette souvent sur la question de l'autofiction s'explique par son ambiguïté inévitable : « Le pacte autofictionnel se doit d'être contradictoire, à la différence du pacte romanesque ou du pacte autobiographique qui sont eux univoques ».⁷¹ La définition de Serge Doubrovsky vise à mieux représenter ce que signifie l'acte d'écrire sa vie « réelle ». En établissant le néologisme de l'autofiction, il déclare son intention romanesque sur la couverture de *Fils*.

Dans « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », Doubrovsky revendique l'indétermination d'un texte dans l'entre-deux (ni romanesque, ni autobiographique), en mettant sur la couverture de *Fils* à la fois son propre nom (avec tous les « opérateurs » identificateurs) et « roman ». À l'égard de toute écriture de soi, la fiction est déjà, selon Doubrovsky, présente dans l'autobiographie par le fait qu'il est impossible de nier ou de vérifier catégoriquement les événements relatés dans le récit. La fiction et le réel travaillent ensemble dans la création du récit qui est censé refléter le réel.

Dans « Autobiographie vs. Autofiction », Philippe Gasparini discute et synthétise les critiques du concept d'autofiction par rapport à l'autobiographie. L'article non-exhaustif révèle

⁷⁰ Lecarme et Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, 269.

⁷¹ *Ibid.*, 277.

pourtant qu'une définition stable du concept est difficilement établie entre les critiques. Doubrovsky cherche à affirmer « l'autobiographie en tant que discours fallacieusement référentiel ». ⁷² Les critiques évoquées par Gasparini, fondaient, eux aussi, leurs « pratiques » sur la critique de l'autobiographie à la même époque que celle de Doubrovsky. L'écriture de Paul Nizon, par exemple, rejette l'idée que l'autobiographie est une reconstruction du passé, qu'il s'agit d'une recherche du « moi ». Le « moi » est fluide et « insaisissable », « la fonction de [l'] écriture n'est [donc] pas tant rétrospective qu'exploratoire. ⁷³ Quant à Alain Robbe-Grillet et Raymond Federman, ils récusent « la réception référentielle du texte » autobiographique. Au lieu d'entrer dans une œuvre déclarée autobiographique ou non pour vérifier ou authentifier le texte comme objectivement « historique » ou référentiel, ils conseillent plutôt de se concentrer sur le travail lui-même comme une œuvre d'art. Il ne s'agit pas d'une contestation des écrits d'inspiration personnelle, mais ils contestent l'idée qu'un pacte autobiographique « garantirait la vérité » d'un récit. ⁷⁴ De cette manière, il existe un certain consensus concernant l'impossibilité que l'autobiographie puisse servir de texte référentiel. L'autofiction est donc fondée sur la critique de l'autobiographie classique jusqu'alors jugée « référentielle » aux côtés des textes documentaires qui sont censés relater de l'information vérifiable. Comme l'a remarqué Starobinski, « 'Trop beau pour être vrai' devient le principe d'une défiance systématique », car le risque d'entrer dans la fictionnalisation des événements racontés se révèle par l'acte-même de reconstruire une vie par l'écriture. ⁷⁵

Comment distinguer entre le roman autobiographique et l'autofiction ? Les deux formes s'inscrivent à la fois dans l'espace fictionnel et l'espace réel. Le site autofiction.org, codirigé par

⁷² Gasparini, « Autofiction vs. Autobiographie », 17.

⁷³ Ibid., 19.

⁷⁴ Ibid., 20-21.

⁷⁵ Starobinski, *La relation critique*, 85.

Arnaud Genon et Isabelle Grell, publie des articles courts concernant le genre de l'autofiction en prenant comme point de départ la définition offerte par Serge Doubrovsky. Dans une intervention, Isabelle Grell explique brièvement la distinction essentielle entre les deux modes d'auto-écriture. Quoique les deux modes partent d'un « je » narrateur qui porte le nom de l'auteur, le roman autobiographique a souvent une forme linéaire avec une introduction classique où le narrateur introduit son récit avant d'entrer dans « le récit d'une vie vécue ». L'autofiction, quant à elle, n'est presque jamais linéaire, et elle montre plutôt une structure plus aléatoire. Cela ne veut pas dire que les « sauts de temps, de strates de la temporalité » n'ont pas de fonction, ou sont jetés au hasard, mais ce sont des éléments nécessaires pour que « le lecteur ne s'identifie pas obligatoirement au narrateur ». ⁷⁶ Dans une œuvre autofictionnelle, l'emphase n'est pas sur la vérité de la même façon que dans le roman autobiographique. « L'autofiction porte en elle un enjeu plus universel. On n'a pas besoin de savoir si c'est vrai ou non. C'est réel. » ⁷⁷ La place de l'auteur en tant que référent est accessoire, il est effacé.

L'auteure de *L'Asphyxie*, avec sa narration non-chronologique, son récit à la première personne et son manque de pacte conclu (signature du nom figurant sur la couverture), admettrait peut-être dans l'après coup une intention autofictionnelle (vu que le terme apparaît vers la fin des années soixante-dix, une trentaine d'années après la sortie de *L'Asphyxie*). Susan Marson reconnaît l'autobiographie intentionnée dans l'écriture Violette Leduc en acceptant dans une certaine mesure les aspects contradictoires du genre autobiographique :

Le texte ne va-t-il pas toujours défaillir face aux exigences de la notion ? N'y aura-t-il pas toujours des exceptions à la règle ? Il ne s'agit donc pas de démentir le jugement de la critique, mais d'accepter le constat contradictoire auquel il donne lieu. L'œuvre de Leduc est

⁷⁶ Isabelle Grell, « Roman autobiographique et autofiction, » consulté le 01.01.2020, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>

⁷⁷ Grell, « Roman autobiographique et autofiction. »

autobiographique, même si [...] elle ne peut pas l'être. Mais ce serait là sa valeur exemplaire : elle met l'autobiographie en question sans nier son existence.⁷⁸

Comme nous l'avons vu dans la partie portant sur le pacte autobiographique dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie*, la narratrice de *La Bâtarde* témoigne, d'un côté, d'une réservation en ce qui concerne une déclaration qu'exigerait une autobiographie au sens strict. De l'autre côté, elle se veut légitimisée en témoignant d'une volonté d'authenticité et d'honnêteté vis-à-vis du lecteur, celui ou celle qui daigne lire ce qu'elle a à dire. Ce qui commençait comme des « histoires » et des « radotages » desquels Maurice Sachs voulait se délivrer, servait à renforcer le don de Violette Leduc pour l'écriture et son identité d'écrivaine.

2.3 Identification et forme

Gérard Genette évoque le pacte autobiographique comme décrit par Lejeune et sa formule de référence Auteur=Narrateur=Personnage. Au sens le plus strict, le narrateur doit avoir comme référence l'auteur pour que le récit soit considéré factuel :

L'auteur assume [dans le récit factuel] la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation (A≠N) définit la fiction.⁷⁹

Doubrovsky et Lecarme proposent une possibilité ambiguë et double en réponse à cette définition de la fiction (par la dissociation de l'auteur et du narrateur). Dans le schéma ci-dessous, l'autofiction assume les deux places de référentialité et de fictionnalité. Elle représente à la fois les modèles A=N=P et A≠N=P.⁸⁰ Quant à Gasparini, il tente de démêler les critères qui font une autofiction ou un roman autobiographique dans *Est-il Je*. Dans cet ouvrage, il met en question

⁷⁸ Marson, *Le temps de l'autobiographie Violette Leduc*, 7-19.

⁷⁹ Gérard Genette, *Fiction et Diction* (Paris, Éditions du seuil, 1991), 80.

⁸⁰ Lecarme et Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, 270.

l'incompatibilité de la fiction avec le texte autobiographique prétendument « référentiel » en s'interrogeant aussi sur le contrat de lecture entre le lecteur et l'auteur.

Comme déjà évoqué dans la partie portant sur l'autobiographie classique, Gasparini prétend qu'il existe une multitude d'indices ou « d'opérateurs », autres que les noms propres. Ce sont par exemple les aspirations, les professions ou tout simplement l'âge que le personnage et le narrateur partagent avec l'auteur. Ainsi, en ce qui concerne le roman autobiographique et l'autofiction, Gasparini suggère que l'auteur a à sa disposition de jouer « la disjonction ou la confusion des instances narratives », et qu'il s'agit davantage de « leur degré de fictionnalité » pour « différencier les deux stratégies ». ⁸¹ Comme le terme contradictoire de « science-fiction », il propose que la même formule s'applique au néologisme d'autofiction : « l'autofiction est au moi créateur ('auto') ce que la science-fiction est à la science et à la technique : un développement projectif dans des situations imaginaires ». L'autofiction n'est pas un genre en soi, souligne-t-il, mais plutôt une catégorie dans la tradition romanesque. ⁸² Dans le tableau ci-dessous, Gasparini tente de catégoriser les indices qui peuvent aider à identifier un récit à la première personne :

	Identité onomastique auteur-narrateur-héros	Autres opérateurs d'identification	Identité contractuelle ou fictionnelle (vraisemblance)
Autobiographie (Confessions)	Nécessaire	Nécessaires	Contractuelle
Autobiographie fictive (<i>La Vie de Marianne</i>)	Disjonction	Disjonction	Disjonction
Autofiction (d'après Kosinki)	Facultative	Nécessaires	Fictionnelle

⁸¹ Gasparini, *Est-il Je*, 25.

⁸² *Ibid.*, 26.

Roman autobiographique	Facultative (souvent partielle, parfois complète)	Nécessaires	Ambiguë (indices contradictoires) ⁸³
------------------------	---	-------------	---

Le roman autobiographique et l'autofiction sont des catégories largement variables et libres. La différence la plus évidente est alors la dernière case – « l'identité contractuelle ou fictionnelle (vraisemblance) » : tandis que le roman autobiographique se comporte de manière plus ambiguë en ce qui concerne un « pacte » assurant une identité commune par des indices ou par une déclaration solennelle, l'autofiction se délivre de toute responsabilité de référence. En maintenant la définition assignée à *Fils*, marqué « roman » sur la couverture, nous sommes pourtant conscients du fait que le personnage porte des caractéristiques qui ressemblent largement à ceux de l'auteur. La démarche autofictionnelle n'a peut-être pas pour objet d'inciter une enquête de vérification de tous les éléments « réels » évoqués dans un texte d'inspiration autobiographique. Mais, en raison de « l'identité onomastique auteur-narrateur-héros » et les opérateurs identificateurs, l'intention autobiographique est inévitable. Même si l'identité contractuelle (pacte) dans l'autofiction est « fictionnelle », on a beau oublier l'aspect du réel, cherchant peut-être inconsciemment à identifier l'œuvre avec l'auteur. La stratégie de l'autofiction essaierait plutôt d'admettre l'aspect réel tout en effaçant l'auteur derrière un narrateur-personnage qui peut ainsi paraître plus universel.

Dans *La Bâtarde*, comme nous l'avons vu dans le chapitre portant sur l'autobiographie, la narratrice assume la responsabilité concernant la vérité de ses œuvres précédentes (publiées avant *La Bâtarde*) ainsi que l'œuvre qu'elle est en train d'écrire. La narratrice intervient pour orienter le lecteur vers tel ou tel ouvrage. Elle affirme (ou non) les événements qui se déroulent, ou elle les raconte d'une manière qui est, peut-être à ce moment-là, plus véridique.

⁸³ Gasparini, *Est-il Je*, 27.

Qu'est-ce que ça voulait dire, céder ? Ne pas revoir le sang, grossir jusqu'à ce qu'un enfant sorte de vous, tombe dans le ruisseau avec vous. Après une telle leçon la faute est impossible : j'étais prévenue. Ma mère s'était surpassée en courage, en énergie, en magnanimité quand elle avait quitté la maison d'André. Elle pardonnait pas aux autres hommes ce qu'elle avait fait pour un seul. J'ai parlé de ça autrement dans *Ravages*, dans *L'Asphyxie*. J'ai mêlé la vérité au roman.⁸⁴

Dans *L'Asphyxie*, la petite fille devient observatrice et victime de la colère et du chagrin de sa mère lorsque son père biologique refuse de l'épouser. Cette colère, qui devenait souvent violente pour la petite fille, se reproduisait lorsque d'autres hommes la quittaient. « Céder » pour une femme hors mariage devient presque synonyme de la bâtardise de la narratrice, l'acte étant la cause de sa naissance illégitime. La petite fille retient les mots de sa mère comme un avertissement contre les dangers des hommes. Dans *La Bâtarde*, la narratrice admet que la façon dont elle la décrit dans les deux autres œuvres est en partie fictionnelle. La narratrice de *La Bâtarde* semble donc assumer une certaine responsabilité non seulement de ce livre, mais aussi des autres livres qui ont été publiés sous le même nom.

Dans un autre passage de *La Bâtarde*, la fiction dans *Ravages* est encore fermement établie par la narratrice, qui le désigne comme un roman :

Archange, j'ai été injuste avec toi dans *Ravages*. C'est un roman, c'est notre roman, c'est romancé. Archange, tu auras bientôt soixante ans. Archange, je ne crois pas que tu volais dans les troncs. J'espère que tu me hais. Tu peux haïr, tu as été imparfait. Voici comment je le rencontrai.⁸⁵

⁸⁴ Leduc, *La Bâtarde*, 45.

⁸⁵ *Ibid.*, 133.

En même temps qu'elle affirme que son récit (*Ravages*) comporte de la fiction, elle offre la version « vraie »/ « réelle » de sa rencontre avec Gabriel dans *La Bâtarde*. À propos d'une autre scène, pourtant, l'événement raconté dans *Ravages* est affirmé :

Il prit pour lui un billet de quai, il me foudroya de surprise lorsqu'il monta dans le train, risquant une amende, une nuit au poste puisqu'il n'avait pas de quoi payer. J'ai raconté avec exactitude, dans *Ravages*, nos voyages, sa disparition et sa réapparition.⁸⁶

Ce va-et-vient entre fiction et vérité complique le statut autobiographique. Même si la narratrice dans *La Bâtarde* vient affirmer ou contredire ce qu'elle a déjà raconté, ce n'est pas possible pour un lecteur de savoir si la présente version est véridique. Si un pacte ou un contrat de lecture sont les seuls moyens pour assurer la crédibilité du récit autobiographique, ce n'est jamais une garantie. Cependant, ces commentaires de la narratrice servent à rectifier les « mensonges » du récit romancé, ce qui produira peut-être une impression d'authenticité chez le lecteur.

Dans l'incipit de *La Bâtarde*, la narratrice introduit son œuvre en proclamant l'histoire comme un cas « pas unique », ce qui fait de son œuvre un projet littéraire qui contraste avec celui du père du genre autobiographique, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Voici un extrait de l'incipit de *La Bâtarde* :

Mon cas n'est pas unique : j'ai peur de mourir et je suis navrée d'être au monde. Je n'ai pas travaillé, je n'ai pas étudié. J'ai pleuré, j'ai crié. [...] La torture du temps perdu dès que j'y réfléchis. [...] Le passé ne nourrit pas. Je m'en irai comme je suis arrivée. Intacte, chargée de mes défauts qui m'ont torturée. J'aurais voulu naître statue, je suis une limace sous mon fumier. Les vertus, les qualités, le courage, la méditation, la culture. Bras croisés, je me suis brisée à ces mots-là.⁸⁷

⁸⁶ Leduc, *La Bâtarde*, 169.

⁸⁷ *Ibid.*, 23.

Ce sentiment d'être une personnalité sans importance et de ne pas être « unique », évoquerait les mots de Serge Doubrovsky dans *Fils* : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. »⁸⁸ Violette, en dépit de sa célébrité dans les cercles littéraires, ne croyait peut-être jamais tout à fait que ses écrits avaient une quelconque importance. « Je suis un désert qui monologue »⁸⁹ écrit-elle dans une lettre à Simone de Beauvoir. Quant à Rousseau, il mentionne dans l'incipit de son œuvre : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. »⁹⁰ Son entreprise est celle d'avoir inventé l'autobiographie classique. Contrairement à l'incipit de Leduc, qui avertit son lecteur que son cas « n'est pas unique », Rousseau proclame l'unicité de son œuvre et ainsi de « son cas » : « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. »⁹¹ Même si les deux œuvres commencent par une légitimation de l'identité dont le nom figure sur la couverture, l'histoire de la famille et la date de naissance, les deux attachent à leur œuvre une qualité qui les oppose profondément. Chez Rousseau, c'est la célébration de cette entreprise inédite ; l'acte de mettre à nu ses secrets humiliants et ses défauts humains pourrait bien nous faire penser à Violette Leduc, mais celle-ci ne semble vouloir attacher aucune valeur à son histoire et à son être. On peut dire qu'elle se regarde comme un échec humain parce qu'elle n'a fait que crier et pleurer, mais sous-jacent à ce sentiment, elle se met au niveau avec ceux et celles qui ne font pas partie des « important-e-s ». Rousseau se pose comme un cas unique. Quant à Leduc, elle écrit l'histoire de sa personnalité comme à un/une am-i-e, elle parle à ses « semblables ». En

⁸⁸ Serge Doubrovsky, *Fils*, (Paris: Éditions galilée, 1977).

⁸⁹ Beauvoir, préface à *La Bâtarde*, 9.

⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (Groupe « Ebooks libres et gratuits », kindle, 2004), 2.

⁹¹ Rousseau, *Les Confessions*, préambule.

proclamant que son cas n'est pas exceptionnel, elle invite le lecteur à s'y identifier comme à un personnage de roman.

L'Asphyxie et *La Bâtarde* sont incontestablement considérés comme des œuvres d'inspiration autobiographique. Une intention claire et une déclaration solennelle sont des éléments qui consolideraient le statut autobiographique, comme illustrées dans *La Bâtarde*. En revanche, l'idée de l'autofiction admettrait que la reconstruction du soi en littérature implique un travail aussi complexe qu'une vie. Le travail du souvenir ne peut être chronologique au sens littéral puisque la mémoire peut mentir, la mémoire recrée, et dans le processus de la recréation elle se fabrique une nouvelle chronologie. A partir de cette admission, les écrivains de soi peuvent proclamer la référentialité du narrateur et du personnage. En ce qui concerne *L'Asphyxie*, le récit rétrospectif comporte des chapitres courts et non-chronologiques – ce qui contribue à effacer les traces de la voix de la narratrice – et par conséquent l'identification à l'auteure. Les opérateurs identificateurs, à part de la description de l'édition à l'arrière du livre, rendent l'œuvre susceptible de se placer dans un espace autobiographique. Surtout, en considérant le fait que *L'Asphyxie* s'attribue une sorte de déclaration solennelle par sa représentation dans *La Bâtarde*. La narratrice assume dans une certaine mesure la responsabilité des deux œuvres même si elle a omis déclaration solennelle dans le premier.

En conclusion, les deux œuvres témoignent de traits qui les situent indéniablement dans l'espace autobiographique. Bien que les deux œuvres se croisent et s'entremêlent à travers *La Bâtarde*, le récit non-linéaire de *L'Asphyxie*, la forme libre et surtout le statut ambigu de l'identité de la narratrice et le personnage, relève d'une autofiction selon les critères cités ci-dessus. En ce qui concerne *La Bâtarde*, si ambiguë que soit la narration de la narratrice, avec ses ruptures temporelles dans le récit au passé produites par son discours et aussi par des séquences poétiques

au présent, cette œuvre remplit les exigences d'un pacte autobiographique. On peut dire que l'autofiction se dépouille de toute responsabilité tout en proclamant l'identité onomastique, directement ou indirectement, tandis que Violette Leduc dans *La Bâtarde* risque le regard soupçonneux du lecteur en acceptant la responsabilité de ses écrits. D'une manière, on peut constater que *La Bâtarde* s'inscrit dans le « roman autobiographique », ce qui offre au récit la liberté de se détacher, au moins vaguement, de la responsabilité rigide du pacte autobiographique. La narratrice dans *l'Asphyxie* s'efface dans ce récit, elle est beaucoup plus présente dans *La Bâtarde*, où le mode du discours est plus dominant. Ainsi, la narratrice se rapproche aussi du lecteur créant un lien d'amitié et d'identification. Cependant, le consensus en ce qui concerne Violette Leduc, c'est qu'elle était avant tout une romancière/une écrivaine par le travail de l'écriture qui est manifeste aussi dans ses œuvres d'inspiration autobiographique.

Chapitre III : La construction de l'identité dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie*

3.1 La construction du sexe et du genre : la performativité et le mécanisme régulateur du genre

Au préalable, nous allons présenter les théories de Judith Butler dans le but d'esquisser une analyse de la construction d'une identité genrée dans *La Bâtarde* et *L'Asphyxie*. Nous allons voir dans quelle mesure les deux œuvres illustrent les arguments de Butler, et comment Leduc subvertit les notions de genre. Dans *Trouble dans le genre* (1990), la philosophe et critique propose que les notions de genre et de sexe soient culturellement construites. En outre, ces constructions sont, selon Butler, instables. L'une de ses théories se base sur une redéfinition de la performativité telle qu'elle est établie par J. L. Austin. Celui-ci a défini la performativité comme un acte de parole qui fait ce qu'il dit, comme par exemple « Je déclare », « Je promets » : « les énoncés performatifs sont des actes de parole qui ont un effet spécifique, celui de réaliser l'acte même auquel l'énoncé utilisé pour le faire se réfère. »⁹² La performativité chez Butler prétend qu'un acte effectué répétitivement est « performatif » lorsqu'il produit une suite d'effets. Dans ce cas, c'est « la performance » d'un genre (masculin ou féminin) qui est répétée et imitée afin d'être naturalisé dans la culture. On *est* le genre en le simulant. Par ailleurs, ces actes sont, à travers des époques, des cultures, des classes, renégociés et rétablis, le genre est ainsi toujours en transformation. Butler s'interroge également sur la stabilité d'une catégorie « femme » dans les luttes politiques féministes, dénonçant l'universalité de cette catégorie. Ensuite, en abordant la question du genre en tant que construction sociale ou culturelle, elle fait voir comment le « sexe »

⁹² Bruno Ambroise, « Performativité et actes de parole, » (Hal, Archives-ouvertes.fr, 2009), 1.

(considéré comme un fait biologique et immuable) est aussi une construction appréhendée par la culture.

Nous allons, dans un premier temps, tenter de mettre en relief les notions centrales des théories de Butler qui sont pertinentes pour le cadre de ce mémoire. Nous allons également reprendre quelques idées de Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe, II*, 1976), qui, elle aussi s'interrogeait sur la condition des femmes et la construction culturelle de la femme.

En premier lieu, en ce qui concerne notre analyse, nous examinerons de plus près la manière dont le protagoniste de *L'Asphyxie* éprouve un trouble lié au genre sous les yeux sévères de sa mère. Tout d'abord, nous allons voir que le genre (devenir une femme) devient associé avec la violence et la sanction ; la protagoniste subit les effets étouffants de la violence et des paroles abusives de sa mère lorsqu'elle tente de modeler sa fille en femme. En second lieu, la narratrice dans *La Bâtarde* nous fait voir comment le personnage Violette se sent étouffée et impuissante lorsqu'elle essaie de plaire à l'autre (à Hermine, sa mère, Gabriel et Maurice Sachs). Le problème du genre dans *La Bâtarde* apparaît lorsque le personnage Violette se transforme en rôles « masculins » ou « féminins » afin de plaire. L'idée d'un genre fixé sur un corps dans un système binaire est ébranlée par l'ambiguïté de l'identité qu'exprime Violette ainsi que par les rôles ambigus des personnes qui l'entourent.

3.2 Judith Butler et le trouble dans le genre

Les travaux de Butler, notamment *Trouble dans le genre*, sont largement consacrés aux théories queer, féministe et du genre. Ce livre est sorti pour la première fois en 1990, et ressorti avec une nouvelle introduction en 1999, et il est encore aujourd'hui beaucoup lu, critiqué et appliqué dans les études féministes et dans les théories du genre. Il est aussi, comme le souligne Judith Butler, « né d'une rencontre entre le monde académique et les mouvements sociaux auxquels [elle a]

participé, et il est le ‘produit intérieur’ d’une culture gaie et lesbienne sur la côte est des États-Unis. »⁹³ Elle s’interroge sur les questions de genre et de sexe en s’appuyant sur des nombreux(-euses) théoricien-e-s, entre autres, Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Julia Kristeva, Michel Foucault, Lévi-Strauss, Luce Irigaray. Le livre est écrit en mode autobiographique, se penchant sur ses propres expériences dans la vie académique ainsi que dans la vie sociale. Elle fait donc une démarche très large et diversifiée (linguistique, structuraliste, poststructuraliste, féministe).

Nous allons nous focaliser premièrement sur les notions du genre et du sexe en tant que constructions culturelles. Deuxièmement, nous allons tenter de mettre en relief la théorie de performativité selon Butler, et de quelle manière le genre devient une « performance » qui se naturalise dans la culture à travers le temps et la répétition, ce qui constitue le corps en tant que concept historique.

Butler conteste notamment l’idée de la femme (et « les femmes ») comme sujet féministe. Cette catégorie prétend assumer un « sujet stable du féminisme » qui est « cohérente et homogène ». Butler rebute cette idée parce qu’elle montre plutôt « les limites inhérentes à la politique identitaire ». ⁹⁴ Au lieu de se coaliser en tant que catégorie « femmes » aux fins stratégiques, Butler suggère une voie plus interne. Ceci « consiste à formuler, à l’intérieur de ce cadre établi, une critique des catégories de l’identité que les structures juridiques contemporaines produisent, naturalisent et stabilisent. »⁹⁵ Le sujet se nommant « femme » est trop vaste et complexe pour être défini en un seul terme/catégorie qui est censé la représenter à travers les époques, les cultures, les classes sociales etc. Cette supposition d’universalité de la catégorie « femme » ignore, selon Butler, les autres faces de l’oppression à travers des cultures et du temps.

⁹³ Butler, *Trouble dans le genre*, 37.

⁹⁴ Ibid., 68.

⁹⁵ Ibid.

Ensuite, Butler examine les concepts du sexe et du genre. Le sexe a souvent été distingué du genre en ce qu'il est considéré comme un donné ou un fait biologique. Le genre est conventionnellement conçu comme une construction sociale et culturelle. Butler, en revanche, prétend que les deux concepts sont culturellement construits. Si le genre est construit et il représente en même temps le miroir parfait du sexe, le sexe serait aussi un produit du langage. Butler entreprend donc une critique qui cherche à déconstruire ces notions de genre et de sexe (celui-ci supposé un donné biologique duquel découle le genre).

le « sexe » et le genre sont tous deux des constructions culturelles, sociales et politiques susceptibles d'être transformées. Butler insiste aussi sur le fait que le « sexe », le genre, la sexualité, l'orientation sexuelle et l'identité sexuelle ne partagent aucun lien structurel, nécessaire ou même métaphysique. Elle rappelle que ces divers éléments ont été juxtaposés culturellement afin de s'insérer dans une matrice de pouvoir hétéronormative et hétérosexiste.⁹⁶

De cette manière, elle conteste la stabilité de ce système binaire en affirmant que la construction culturelle du genre « implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin. »⁹⁷

Ensuite, Butler parle de la construction du genre comme un « mécanisme » qui produit et naturalise les notions de masculin et de féminin – et que ce système binaire des genres est « susceptible » à une déconstruction.⁹⁸ C'est, d'après Butler, « les normes, le langage et les jeux de pouvoir qui modèlent le 'sexe' mâle et femelle.⁹⁹ Elle soutient donc qu'il n'existe rien d'essentiel dans le genre et le sexe en soi sauf par le mécanisme du pouvoir et le langage qui régulent et naturalisent les genres binaires de « femme » et de « homme » par lesquels découleraient le féminin et le masculin. Judith Butler affirme, en réponse à l'essai de Beauvoir,

⁹⁶ Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du 'sexe' : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes* vol. 20, n° 2 (2007) : 63.

⁹⁷ Butler, *Trouble dans le genre*, 70-71.

⁹⁸ Baril, « De la construction du genre à la construction du 'sexe' », 68.

⁹⁹ Ibid.

que : « sous-jacent à sa formulation, il y a un agent, un cogito, qui prend ou s'approprie ce genre et qui pourrait en principe, endosser un tout autre genre. »¹⁰⁰

Le « trouble dans le genre » survient lorsque ces notions ne parviennent pas à se rendre compte de l'instabilité du genre attaché à un corps sexué. Simone de Beauvoir a tenté de faire voir comment « la masculinité » se manifeste chez la femme. Dans *Le deuxième sexe, II*, Simone de Beauvoir discute la condition féminine, d'une manière qui - comme nous allons le voir par la suite - a été critiquée par Butler. Beauvoir condamne les contraintes sous lesquelles les femmes sont formées dès la naissance ; la malédiction de la femme c'est de ne pas pouvoir s'assumer en tant qu'être à soi et non comme l'autre dans l'ordre social : « On ne naît pas femme, on le devient ». Cette phrase substantielle suggère que le genre assigné au corps est déterminé par une formation ou une régulation sociale. La destinée des femmes est décrite à travers la formation d'un sujet « femme » qui devient aussi « l'autre » selon le système binaire, comme un manque : « Beauvoir affirme clairement que l'on 'devient' une femme, mais toujours sous la contrainte, l'obligation culturelle d'en devenir une. »¹⁰¹ Dans son chapitre « La lesbienne », elle affirme qu'il y a un malentendu dans le système d'interprétation du sexe et du genre. Dans le chapitre portant sur l'homosexualité (« La lesbienne »), Beauvoir soulève des exemples des femmes qui, par leur comportement, leur attributs physiques ou leur sexualité, brouillent le statut de femme sur l'ordre hétérosexiste.

C'est qu'on admet qu'il est naturel pour l'être humain femelle de faire de soi une femme féminine : il ne suffit pas d'être une hétérosexuelle, ni même une mère, pour réaliser cet idéal ; la 'vraie femme' est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats ; ses prétendus 'instincts' de coquetterie, de docilité, lui sont insufflés comme à l'homme l'orgueil phallique.¹⁰²

¹⁰⁰ Butler, *Trouble dans le genre*, 73

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, II* (Paris : Gallimard, 1976), 195.

D'un part, il s'agit d'un ensemble d'effets et d'attributs qui sont censés désigner un « homme » ou une « femme ». Dans les cas où les femmes ont pris une vocation plus virile ou masculine, elles semblent manifester un certain dégoût de la condition des femmes qui « assument leur destin féminin ». L'idée de se « donner au mâle » en tant que femme devient insupportable, et elles cherchent plutôt l'amour avec d'autres femmes avec lesquelles elles peuvent exprimer leur masculinité et leur agressivité. Ceci semble suggérer que le destin « féminin » sur l'ordre hétérosexiste est toujours celui de docilité et de passivité, alors que le destin masculin est celui de dominance et d'agressivité. Beauvoir décrit un exemple où la femme « virile » se différencie par rapport aux femmes « soumises » et « féminines » par un dégoût de la féminité (ou la condition féminine), en faisant de ces femmes l'objet de la même façon que font « les hommes viriles », ou pour imiter les hommes viriles :

C'est en partie pour répudier toute complexité avec elles qu'elle adopte une attitude masculine ; elle travestit son vêtement, son allure, son langage, elle forme avec une amie féminine un couple où elle incarne le personnage mâle : cette comédie est, en effet, une 'protestation virile' ; mais elle apparaît comme un phénomène secondaire.¹⁰³

De cette manière, Beauvoir suggère que ces femmes s'approprient le sexe masculin pour jouer le rôle de protecteur/protectrice pour une femme/amie, ce rôle servirait à donner un sens hétérosexuel au couple. Ainsi, affirme-t-elle, il s'agit d'une comédie où la femme virile joue le rôle d'un « personnage mâle », comme si, d'une manière qui n'est pas naturelle, mais pour une raison ou une autre elle a dû s'arracher du sexe féminin pour s'approprier l'idée d'un « homme. »

La lesbienne joue d'abord à être un homme ; ensuite être lesbienne même devient un jeu ; le travesti, de déguisement se change en une livrée ; et la femme sous prétexte de se soustraire à l'oppression du mâle se fait l'esclave de son personnage.¹⁰⁴

¹⁰³ Beauvoir, *Le deuxième sexe, II*, 198.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 215.

Afin de se distancier de la femme féminisée, l'homosexuelle virile adopte un rôle qui se base sur les idées ou les normes de l'homme « vrai » ou masculin. De plus, Beauvoir semble suggérer que le lesbianisme, ou l'homosexualité, est une « attitude *choisie en situation* ». ¹⁰⁵ Cette attitude est donc une résolution pour « les problèmes posés par sa condition en général ». ¹⁰⁶ Pour pouvoir échapper aux contraintes de la condition féminine et « l'oppression du mâle », l'homosexualité et le travestissement deviennent des voies par lesquelles elle peut accéder au monde universel – c'est-à-dire, au monde duquel les femmes sont rejetées sur l'ordre social. Beauvoir soutient donc que le genre est un produit de la culture, une construction sociale ainsi qu'un rôle catégorique dans la société. En même temps, elle critique notamment le fait que la femme soit délimitée à son destin de mère, de docilité et de « manque ». Être née avec un corps féminin signifierait qu'elle soit exclue comme participante des multiples facettes de la société.

Ce dégoût des femmes féminines dont parle Beauvoir, provient de l'idée que attaché à ce corps féminin est un « genre » qui représente un avenir et un « rôle » fixés dès la naissance : un avenir et un « rôle » que ces « femmes viriles » ne sont pas « naturellement » enclines à assumer. La misogynie qui s'inscrit dans cette ligne de pensée montre à quel point le « genre » féminin est exclu en tant qu'être ou identité viable dans la société. Au cœur de cette discussion se trouve l'idée que pour laisser une femme entrer dans une voie autre que le destin prescrit par la condition féminine, il faut aussi rejeter la « féminité ».

Butler, de son côté, critique la pensée de Beauvoir en ce que pour elle « le sexe relève du fait immuable, le genre est acquis. » ¹⁰⁷ Ce n'est pas de dire que Butler ignore les différences physiques comme le pénis et le vagin, mais que « le sexe est un attribut analytique de l'humain ».

¹⁰⁵ Beauvoir, *Le deuxième sexe, II*, 215.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Butler, *Trouble dans le genre*, 238.

Elle affirme que le corps est toujours sexué, mais que « le sexe n'est pas la cause du genre, et le genre ne peut pas se comprendre comme le reflet ou l'expression du sexe. »¹⁰⁸

La performativité est selon Butler « la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être. »¹⁰⁹ C'est donc « l'énonciation et la répétition des genres normatifs » qui produisent le masculin et le féminin.¹¹⁰ On peut ainsi dire que « le régulateur » sert de préserver le système binaire des genres. Transgresser ces frontières dans lesquelles les genres sont confinés, serait sanctionné.

Butler mentionne :

Performing one's gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all.¹¹¹

Échouer le genre assigné est sanctionné, et comme nous allons le voir dans *L'Asphyxie*, ce thème semble récurrent dans la vie de la protagoniste.

3.3 La construction de l'identité genrée dans l'écriture de Violette Leduc

La notion de genre est centrale dans la construction de l'identité. Dans cette sous-partie, nous allons examiner de plus près la manifestation d'une identité genrée et comment cette facette importante de l'identité se manifeste dans la construction d'un « moi » chez Violette Leduc. Dans l'écriture de Leduc la notion d'identité genrée/genre (gender) est mise en relief de manière ambivalente et fragmentée. Au cœur de *La Bâtarde* il y a une personnalité qui peint un

¹⁰⁸ Butler, *Trouble dans le genre*, 238.

¹⁰⁹ Ibid., 114.

¹¹⁰ Baril, « De la construction du genre à la construction du 'sexe', » 65.

¹¹¹ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, » *Theatre Journal*, vol. 40, N° 4. (The John Hopkins University Press, 1988), 528.

autoportrait flou, toujours en transformation ; l'image de soi qu'elle présente est celle d'une héroïne « pitoyable » qui se moque d'elle-même avec des métaphores humiliantes. Les aspects autodépréciants et autodévalorisants témoignent d'un certain usage du langage qui accentue l'unicité de l'écriture leducienne. L'enfant que l'on rencontre dans *L'Asphyxie* est étouffée par le monde qui l'entoure, réduite au silence face à sa mère qui, avec ses yeux bleus et durs, tente de mouler sa fille en femme. L'adulte dans *La Bâtarde* a trouvé dans le silence une voix intrépide qui ironise sur l'identité stable. Inhérente à l'histoire de sa personnalité réside le sentiment d'insuffisance. Ayant « raté l'essentiel » (l'échec de féminité, l'échec du sexe, l'échec de la sexualité), en tant qu'être féminin, son identité perd sa signification. Elle a raté l'essentiel d'une vie en ignorant comment « être » une identité genrée ; la mère, Berthe et sa compagne Hermine, la voulaient féminine ; tandis qu'elle était le « bonhomme » et le mari de Gabriel ; et pour Maurice Sachs elle se voudrait le plus beau garçon du monde. Il s'agit à la fois d'un trouble du genre vécu par la petite fille qui n'arrive à satisfaire ni la mère lorsqu'elle veut faire de sa fille « une femme », ni l'adulte-narratrice dans *La Bâtarde* qui brouille les « frontières » des notions du masculin et du féminin, demeurant une personnalité labile et malléable.

Avant de poursuivre notre analyse, nous allons reprendre l'exemple de Suzanne Dow dans son article écrit en 2004 : « The folly of gender: gender as trouble in Violette Leduc's *L'Asphyxie* ». Dow observe dans ce livre, et dans l'écriture leducienne, un certain trouble du genre. Elle s'appuie en partie sur la lecture d'Alex Hughes qui remet en question l'idée qu'il s'agirait seulement du mauvais traitement de la mère envers son enfant. Au lieu de coller sur la mère l'étiquette de « mauvaise mère », ou « mother on trial », Hughes propose que le comportement sévère de la mère envers sa fille soit aussi le résultat d'une oppression genrée vécue par elle et les femmes de l'époque en général :

Hughes shows successfully the ways in which the text allows the reader to account for the mother's cruelty by contextualizing it within the broader matrix of oppressive gender relations.¹¹²

Alors qu'Hughes soutient que le traitement cruel et asphyxiant de la mère envers sa fille découle de sa propre oppression sous la condition féminine, Dow va plus loin en proposant que cette oppression s'applique également aux contraintes binaires du genre et du sexe. La petite fille ne parvient pas à maintenir un niveau de féminité que sa mère semble vouloir lui imposer dès son plus jeune âge. Nous allons examiner *L'Asphyxie* et *La Bâtarde* simultanément afin de montrer de quelle manière le genre est produit, maintenu et régulé, et comment dans *La Bâtarde* cette construction du genre est renégociée, répétée et rétablie.

Nous prenons comme point de départ les images autodévalorisantes dans *La Bâtarde* afin de discerner l'identité troublée dans une perspective plus large. Nous allons voir aussi que ces images sont étroitement liées à l'expérience de la petite fille racontée dans *L'Asphyxie*. Pour commencer, nous allons revenir au premier paragraphe de *La Bâtarde*. La narratrice introduit son œuvre en décrivant sa personnalité. Une personnalité qui reste figée dans un passé torturant, une personne inefficace qui n'a rien à offrir au monde :

Mon cas n'est pas unique : j'ai peur de mourir et je suis navrée d'être au monde. Je n'ai pas travaillé, je n'ai pas étudié. J'ai pleuré, j'ai crié. [...] La torture du temps perdu dès que j'y réfléchis. [...] Le passé ne nourrit pas. Je m'en irai comme je suis arrivée. Intacte, chargée de mes défauts qui m'ont torturée. J'aurais voulu naître statue, je suis une limace sous mon fumier. Les vertus, les qualités, le courage, la méditation, la culture. Bras croisés, je me suis brisée à ces mots-là.¹¹³

L'incipit témoigne d'une identité brisée. L'humiliation qu'elle vivait pendant son enfance, comme nous le voyons aussi dans *L'Asphyxie*, s'enchaîne aux malheurs de l'adulte, l'enfance la

¹¹² Dow, « The folly of gender, » 57.

¹¹³ Leduc, *La Bâtarde*, 23.

suit. Le travail du passé ne « nourrit » pas, il est une torture. Se voulant née statue, stable et ancrée, elle rêve d'être perçue comme un vrai « caractère » parfait et constant – une création intentionnée – ce qu'elle ne peut pas être à cause de sa bâtardise ou sa « laideur » ou sa « paresse ». En se comparant à une limace sous son fumier – elle donne au lecteur l'image d'un être paresseux et destructeur, qui mange les restes pourris et les plantes en décomposition. Comme une limace elle ne sait que dévorer. Elle se transforme en une espèce « molle » et « labile ». De cette même image, ressort aussi la malléabilité de son caractère – comme une limace. Sa manière de se déprécier devient ainsi centrale dans son retour au passé et dans la construction de soi. Elle est toute une série de descriptions humiliantes de ses actions, de ses manières et de son apparence qui ironisent sur son existence et sa recherche d'une « identité ». Elle est d'une certaine manière moulée par toutes ses insécurités et ses humiliations. Dans *L'Asphyxie*, similairement, le personnage devient « mou » lorsque sa mère la soulève du sol par l'emmanchure de son manteau, ce traitement humilie le protagoniste. Ces insécurités et humiliations de l'adulte relèvent peut-être aussi de la présence incessante de l'enfant souffrant, ce traitement de la mère ayant pour conséquence qu'elle « n'avancait plus ». Elle est figée dans les images et les souvenirs humiliants de son passé.

À cet effet, on peut s'imaginer qu'aux yeux de la société, mais peut-être surtout aux yeux de la narratrice, sa vie apparaît comme un échec. Les attentes de la société, formelles ou sociales, seraient celles de suivre une éducation formelle, le mariage accompli, produire des enfants, avoir une profession ou avoir des objectifs professionnels et des ambitions. Violette, au contraire, ne cesse pas de nous rappeler qu'elle n'a « rien fait », ni en études qu'elle n'avait d'ailleurs pas terminées, ni dans sa vie professionnelle où elle manquait toujours des ambitions en dépit de sa capacité reconnue par ses pairs. D'une manière, cette pensée révèle encore son reniement de ses

capacités en tant qu'écrivaine – elle ne pensait pas mériter une telle signification. Même si elle se marie avec Gabriel dans *La Bâtarde*, ce sera aussi une relation « ratée ». Elle décrit aussi son avortement dans *La Bâtarde*, un acte qui était à l'époque illégal, et son activité illégale sur le marché noir pendant la guerre. Elle tombe amoureuse avec des femmes autant qu'avec des hommes. Son apparence fluctue souvent entre le masculin et le féminin et les changements vestimentaires correspondent aux personnes avec qui elle se rapporte. Les scènes de *L'Asphyxie* réapparaissent dans *La Bâtarde*, et les mots et les regards contraignants reviennent avec force.

L'Asphyxie, une œuvre sans fil apparent, raconte par bribes des scènes courtes qui représente l'univers asphyxiant de la petite fille. Dans l'exemple suivant, nous observons une situation où, afin de rendre le genre de sa fille « intelligible » avant de sortir, la mère est décrite comme un peintre qui évalue et perfectionne son image de féminité sur sa fille :

Elle commençait par m'habiller la première. Quand j'étais prête, je tournais comme un manège devant elle. Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille. [...] Quand je bougeais pour moins sentir les fibres s'incruster dans mes chairs elle me fixait. C'était bleu et dur. En pensée, je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise. Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité. Mais ce n'était qu'en pensée...¹¹⁴

Ce regard sévère de sa mère est porteur d'une signification punitive pour l'enfant, par l'intimidation, elle force sa fille à se comporter de manière élégante et féminine. Nous lisons entre ces lignes, l'enfant qui veut jouer comme les autres enfants. La mère le lui empêche, voulant la façonner comme une « petite femme ». Tout signe de malaise ou de gêne est pénalisé par ce seul regard significatif de la mère. Il y a ainsi une force familiale et sociale qui sert comme régulateur des conventions du genre. Derrière la mère, nous pouvons le supposer, est la société

¹¹⁴ Leduc, *L'Asphyxie*, 7-8.

qui exige à son tour une « cohérence » et une identité rendue intelligible par les conventions culturelles du genre.¹¹⁵ Dans cette scène citée ci-dessus, l'image imposée par la mère produit l'atmosphère contraignante et asphyxiante où toute expression divergente est sanctionnée. La compréhension de la mère de ce que signifie être une « fille » est dans ce cas étouffant et contraignant pour l'enfant. C'est l'image de la féminité « impossible ». Comme nous l'avons vu, les regards durs et bleus de sa mère se transforment dans d'autres scènes en violence et avec des mots abusifs.

Dans une autre scène, la fille marche dans la rue avec Fernand, un contrebandier du village, lorsqu'elle se rend compte d'encre un de ses attributs « embellissants » que la présence de sa mère exigerait:

J'étais en tablier. Mes cheveux tiraient à hue et à dia. Je cherchais ma chaîne et ma médaille sous ma flanelle, je les ramenais sur l'empiècement de mon tablier pensant qu'elles m'habilleraient un peu plus élégamment. Je faisais cela pour ma mère qui était en ville. Nous pouvions la rencontrer. Elle n'eût rien dit, mais elle m'eût fixée avec son regard dur et bleu. Je chassais ce regard. Nous croisâmes Estelle. Elle aimait Fernand. Il s'en foutait. Je vis qu'elle m'enviait. Je lui demandais s'il voulait que je m'en aille. J'aurais remis ma chaîne et ma médaille sous ma flanelle avec le soulagement de quelqu'un qui enlève ses 'souliers du dimanche'.¹¹⁶

La protagoniste fait ici ce qu'elle pense que sa mère aurait approuvé. Si elle cherchait l'élégance que cette médaille semblait représenter, elle se rendrait plus plaisante pour Fernand en inspirant de la jalousie chez Estelle. Il y a aussi l'anticipation du regard punitif de sa mère ; elle serait venue s'assurer que la fille se présente d'une manière adéquate. Par ailleurs, avec la possibilité que Fernand la renvoie pour favoriser Estelle, elle aurait remis sa chaîne « avec le soulagement de quelqu'un qui enlève ses 'souliers du dimanche.' » Cela suggère que le comportement correspondant aux notions culturelles et sociales de féminité et d'élégance ne

¹¹⁵ Butler, *Trouble dans le genre*, 88.

¹¹⁶ Leduc, *L'Asphyxie*, 16.

s'étend qu'à l'approbation immédiate de Fernand, et peut-être de sa mère. Dès qu'elle ne serait plus en leur présence, elle enlèverait sa chaîne médaille avec soulagement, comme s'il s'agissait d'un costume inconfortable que l'on ne porte que pour des occasions spécifiques ou pour se déguiser. À la fin de *L'Asphyxie* quand la fille est déjà au pensionnat au collège, elle tombe sur sa mère lorsqu'elle passe par la maison. Après une série d'interrogations, elle la quitte, et l'on observe encore un soulagement : « un corset de fer tomba à mes pieds quand je la quittai. »¹¹⁷

Les répercussions d'avoir échouée aux yeux de sa mère deviennent, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, violentes. Adulte, ces violences viennent plutôt d'elle-même à cause d'une insécurité imposante. Quoique autodépréciant, elle crée des images qui reflètent parfaitement sa volonté de se faire l'objet de ses propres moqueries. Dans le passage cité ci-dessous, par exemple, elle vient de sortir de la maison d'édition pour laquelle elle est censée écrire un récit :

Je sortis de la salle de rédaction, la ville me montra ses griffes. Toi écrire oh la la parlons-en chuchotèrent dans les yeux les paillettes d'un escalier de métro. Tu passais, nous existions. C'était cela te mettre à écrire avec tes petits yeux. Maintenant que tu nous vois, tu te prends au sérieux. Je vous décrirai. Tu n'en seras pas capable. [...] Nous te plaignons, grenouille. Pourquoi grenouille ? Tu te gonfles, parasite des grandeurs. Pitié, il faut que j'écrive un récit. Pars. Pas maintenant. [...] Je commence à écrire, j'essaie d'écrire, j'apprends à écrire. Tu joues la balle, fillette.¹¹⁸

La narratrice raconte un dialogue imaginé du personnage, Violette, et les paillettes qui décorent le mur dans une station de métro. Cette scène illustre un des moments charnières où la voie vers sa carrière d'écrivain est en train de se former. Dès lors qu'elle se sent « validée » par une maison d'édition et qu'elle se sent pour un instant « une importante » qui sait écrire, la ville (les paillettes) se transforme en agresseur et la voix de ses insécurités. Les paillettes la comparent à

¹¹⁷ Leduc, *L'Asphyxie*, 188.

¹¹⁸ Leduc, *La Bâtarde*, 329-331.

une grenouille qui se gonfle pour faire l'illusion de grandeur, une « parasite » qui s'infiltré dans un espace dans lequel elle n'appartient pas. C'est comme si le statut d'écrivain lui a donnée « des nouveaux yeux » une perspective attentive pour qu'elle reconnaisse même les petites paillettes d'une station de métro. Encore ici, nous retrouvons peut-être les mots et les insultes de sa mère pendant son enfance dans *L'Asphyxie*. Ces insultes réduisant le protagoniste à quelque chose qui ne mériterait même pas un nom (« ça n'a rien dans le ventre ! », « Mais qu'est-ce que tu as ? Réponds, sauvage ! », « espèce de toquée », « maboule ! »). Ces insultes et ces humiliations semblent s'inscrire dans l'être même de Violette. Elle ne « devient » rien devant sa mère. La petite fille porte sur son dos la faute de ne pas satisfaire à l'ambition de sa mère, de ne pas être « comme les autres ». On peut cependant se demander ce que l'on entend par « autres », et dans quel but la petite fille est censée imiter ces « autres ». On peut dire, dans ce cas, que les mots de sa mère deviennent plus forts même que la violence physique :

Elle recommença la même besogne. Elle disait des mots, des mots, des mots et je mourrais entre chaque mot. Ou bien, entre les mots, elle faisait de moi le pire des assassins : l'assassin imaginaire.¹¹⁹

À bien des égards, il semble plutôt que la mère veuille que sa fille remplisse un rôle d'amie, de petite adulte, qu'elle remplisse l'image d'elle-même (d'élégance, de féminité). Sa fille assassine, aux yeux de la mère, cette image impossible de la féminité. La narratrice dans *La Bâtarde* devient aussi « l'assassin imaginaire » d'elle-même, lorsqu'elle se moque de sa laideur et de ses insécurités.

Cet autodénigrement transmis par la mère se reproduit également dans d'autres images où elle se compare aux animaux d'une manière qui crée une image humiliante ou ridicule. Dans cette

¹¹⁹ Leduc, *L'Asphyxie*, 128.

prochaine scène, la narratrice raconte sa vie avec Hermine et sa « féminisation », et une nouvelle obsession avec des produits de luxe. Avec chaque roulement des tambours, elle s'embellit pour se féminiser, pour se rendre plaisante aux yeux des autres.

Roulement quatrième : c'est bleu, c'est froid. Ils diront que les peupliers ont pleuré sur mes yeux fermés cet azur courroucé lorsqu'il va pleuvoir en juillet. Dans une brasserie, à la toilette, une femme fatale faisait ses yeux avec la grâce d'une mouche aiguisant ses pattes. Un allegretto. Je barbouille mes cils, Hermine.¹²⁰

Elle se maquille avec de la couleur bleue sur ses paupières. La narratrice décrit l'image d'une « femme fatale » qui fait ses yeux telle une mouche qui se frotte les pattes. Devant le miroir, elle dépeint une femme qui se croit capable d'assumer le rôle d'une femme séduisante et puissante. D'ailleurs, même si le personnage se sent comme une « femme fatale », le lecteur est conscient de l'image dégradante que donne la narratrice de son personnage. Ensuite, devant « la glace à trois faces de Schiaparelli »¹²¹, la glace devient un vampire. Même dans les locaux de la couturière Elsa Schiaparelli, elle est vidée de vitalité quand elle s'aperçoit dans le miroir. Elle est impuissante contre la force de sa « grande bouche », son « gros nez » et ses « petits yeux », les efforts pour plaire ne sont pas suffisants pour effacer sa « laideur » : « Plaire, se plaire. Le double esclavage. »¹²² Bien qu'elle ait, autour d'elle, des personnes qui l'aiment et qui la trouve belle, et suffisante telle qu'elle est – il y a derrière son comportement une nécessité de s'astreindre au maximum pour être aimé de l'autre personne. Elle doit se métamorphoser pour pouvoir plaire. Dans cette scène, le personnage, se sentant « embelli », sort. L'insécurité domine encore son être :

Je t'en prie, Paris, sois plus transparent. Je ne me vois pas dans chaque vitre. J'ai de l'huile dans les articulations, c'est ma gymnastique. L'agent a souri en me voyant, une dame dans son auto

¹²⁰ Leduc, *La Bâtarde*, 214.

¹²¹ *Ibid.*, 215.

¹²² *Ibid.*

m'a regardée. Oui, elle a tourné la tête de mon côté. Bientôt le fleuve d'automobiles sera glacé, les conducteurs monteront sur le toit de leur voiture pour me détailler. Faut te résigner, Lolette. À part l'agent, à part la dame dans son auto... dévorée d'ennui... Je passe, inaperçue. C'est horrible, c'est intenable. Je ne suis pas le centre du monde. Un, marcher au milieu du trottoir. Un, me dégager des vitrines, des objets. Deux, rejeter les épaules. Trois, rejeter aussi la tête, surtout la tête sinon ils me confondront avec une volaille à la chasse aux céréales. [...] J'ai peur, je vais les décevoir. Il y a tant d'inconnus dans mon dos. Ils se disent : bien cambrée, bien balancée. Après vient mon visage, après vient la surprise, le choc. Je dois me dégager de mes vêtements, m'en séparer, tout en étant dedans.¹²³

Il n'y a pas assez de vitres de Paris pour qu'elle puisse se voir, se mirer. Quand elle s'aperçoit soudain qu'en dépit d'avoir tenté de s'embellir avec les produits de luxe, elle n'est toujours pas le centre du monde, elle présume que le regard de la femme et l'agent, qu'au début elle croyait flattant, est critique. Elle se façonne une manière de marcher, de se tenir pour ne pas être confondue avec « une volaille à la chasse aux céréales ». Le sentiment qu'elle retire de ces produits de luxe ne correspond pas à l'image qu'elle voit ensuite dans le regard des autres et dans le reflet des vitres de Paris. D'une femme fatale, elle a soudain l'impression que si elle ne fait pas attention à ses manières, elle sera prise pour une espèce peu élégante. Quoique autodépréciante, l'image ressortie de ce passage est absurde et comique. Notamment, cette féminisation qu'elle a tenté de réaliser afin de se sentir d'une certaine manière et d'obéir aux normes du genre, finit par la décevoir. Les vêtements, les accessoires et le maquillage qui sont souvent liés à ce que nous faisons pour obéir aux normes du genre féminin, sont dans le cas de Violette une sorte d'« esclavage ». La dernière phrase du passage cité ci-dessus, résonne peut-être encore plus fort. Elle doit se séparer de ces vêtements, tout en restant dedans. Cette phrase ambiguë évoque aussi l'idée qu'elle restera en quelque sorte toujours dans ces « vêtements » qu'est son corps féminin.

¹²³ Leduc, *La Bâtarde*, 216.

En ce qui concerne Maurice Sachs, le sentiment de honte chez Violette d'avoir un corps « féminin » est souligné par l'impossibilité d'être « aimée » par lui autrement que comme une amie :

J'avais honte de mes hanches de femme quand je lui dis au revoir. Je me prenais pour Aphrodite, j'assassinai ma croupe. Métamorphoser en jeune torero sortant vainqueur et glorieux de l'arène...¹²⁴

Mon cœur ne battrait pas si fort si je ne l'aimais pas. Mon cœur aux battements solennels, Sachs n'en voulait pas. Je respirais le vague parfum de son eau de toilette, je me demandais pourquoi je n'étais pas le plus beau garçon de la terre.¹²⁵

D'une certaine manière, le genre est un facteur limitant dans sa vie. Ce n'est que dans la littérature qu'elle peut s'imaginer métamorphosée en l'être qu'elle croit que l'autre appréciera. Elle n'a pas raté l'essentiel de la vie parce qu'elle est confinée dans un corps « féminin », comme le suggère parfois le texte, mais parce que sa propre expérience de la vie à *travers* son corps est une déception. Cette expérience porte en elle une limite de genre qu'elle se sent incapable de traverser, ou transgresser.

La Bâtarde dépeint une vie qui se distingue sur plusieurs plans. En ce qui concerne la matrice hétérosexuelle et la régulation du système binaire des genres, Violette Leduc, du moins textuellement, semble s'opposer aux conventions de genre et de sexualité de son époque, des conventions qui sont bien décrites par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe, II*.

L'homosexualité et les relations homosexuelles sont dépeintes directement et sans gêne dans *La Bâtarde*. Elle était amoureuse d'Isabelle, et elle aimait Hermine avec qui elle vivait pendant des années, elle aimait Maurice Sachs, un homosexuel - plus tard elle va aimer Simone de Beauvoir avec intensité. Dans toutes ses relations, il y a un certain ton de mélancolie, il y a toujours

¹²⁴ Leduc, *La Bâtarde*, 281.

¹²⁵ *Ibid.*, 336.

quelque chose dans cet amour qui est inaccessible. Pendant ses années entre Hermine et Gabriel, elle se féminisait pour plaire à Hermine, au détriment de sa relation avec Gabriel, qui la voulait masculine. Elle veut se faire passer pour la belle femme aux produits de luxe – cherchant enfin cette élégance qu'elle associe avec sa mère. Dans cette partie du livre, la narratrice raconte la façon dont son personnage se féminise, en allant dans les soldes de haute couture, en devenant cleptomane dans un magasin, et même en se prostituant pour acheter une table chère.

Dans le passage cité ci-dessous, la narratrice semble vouloir souligner la dynamique ambivalente de sa relation avec Gabriel :

Qu'est-ce que je devenais ? Qu'est-ce que je deviendrais ? Qu'est-ce que j'étais ? Qu'est-ce que je serais ? Maigre, je me voulais plus maigre avec des chandails bleu foncé. Mes épaules décharnées ricanaient. J'entendais une voix : celle de Gabriel, celle d'un absent. 'Tu es solide bonhomme, tu te tais, ça me plaît. Tu veux en écluser un autre ? Qu'est-ce que tu dirais d'une bonne balade le long des quais ?' J'étais son homme, il était ma femme dans ce corps à corps de l'amitié. [...] Hermine me féminisait, cela le mettait hors de lui. Je tricotais étendue sur le divan de notre chambre d'hôtel, ses yeux frôlaient mes jambes, ses yeux se détournaient. Après, son regard m'exprimait : tu deviens une putain, elle fait de toi une putain. Et son sourire navrant : mon bonhomme, mon petit bonhomme à moi est mort et enterré. Il voyait clair. Son pas dans le couloir quand il partait...¹²⁶

On a beau oublier que c'est en effet la narratrice qui peint la position de Gabriel dans leur relation. Elle le décrit comme un homme « pas comme les autres » lorsqu'elle veut l'introduire à sa mère (cette dernière craignant l'idée que sa fille subit les mêmes malheurs qu'elle par rapport aux hommes). Elle imagine que les qualités « féminines » de Gabriel, le mettent dans le rôle d'une femme, alors qu'elle assume celui du bonhomme. Lorsque Violette se féminise pour plaire à Hermine, elle brise cette relation inversée des genres. Violette plait justement à Gabriel parce qu'elle émane une présence masculine. Au début de cet extrait, la narratrice s'interroge sur sa situation, qu'est-ce qu'elle est, et qu'est-ce qu'elle veut ? Elle se veut plus maigre, et peut-être

¹²⁶ Leduc, *La Bâtarde*, 200.

plus androgyne. Ses épaules « décharnées » semblent se moquer d'elle pour leur apparence féminine. Auprès de sa mère, en revanche, elle est peinée lorsque sa mère s'adresse à elle en utilisant des noms masculins : « 'Ne me donne pas le bras. Mais que tu es paysan !' me disait-elle. Paysan. Le masculin m'affligeait. »¹²⁷ Les effets du mauvais traitement dans *L'Asphyxie* est toujours présents dans *La Bâtarde* : son incapacité de jouer le rôle féminin par rapport à sa mère qui, elle, est pour Violette le reflet parfait de l'élégance et de la féminité. Auprès de sa mère, elle est toujours insuffisante.

Par ailleurs, sa relation avec Maurice Sachs accentue le sentiment d'être limité dans l'amour par son genre. Lorsqu'elle est couchée, avec Maurice à côté d'elle en train de parler, la narratrice change de la première personne à la troisième personne. Elle regarde soudain cette scène avec une certaine distance quand elle décrit son amour pour lui. Regardons par exemple l'extrait ci-dessous :

Elle ne peut pas l'imaginer autrement qu'en homosexuel. Son sexe dressé pour elle serait une mascarade. Docile, muette, attentive, allongée sur mes deux matelas, j'engloutis Maurice Sachs.¹²⁸

« Elle » ne souhaite pas que Maurice soit transformé en « hétérosexuel » pour que la possibilité de leur relation se réalise, justement parce que cette amour ne fonctionne « qu'en homosexuel ». C'est-à-dire que l'amour qu'elle imaginerait avec lui ne pouvait être qu'un amour « homosexuel ». « Hétérosexualité » devient une mascarade dans ce cas – l'identité sexuelle qui est si étroitement liée au personnage (Maurice) tel qu'il est décrit dans *La Bâtarde*, démontre à quel point Violette est obsédée par lui. Elle décrit avec une mélancolie profonde l'impossibilité de lui plaire en tant qu'homme.

¹²⁷ Leduc, *La Bâtarde*, 144.

¹²⁸ *Ibid.*, 405.

Pour conclure, le trouble dans le genre chez Violette Leduc se manifeste donc dans une transformation continuelle – selon les projections de la personne avec qui elle se rapporte. Son penchant de tomber amoureuse des homosexuels met en relief le type d’amour qui est pour elle l’idéale – mais qui est de toute manière une impossibilité à cause de sa forme féminine et son genre.

Conclusion

L'intention initiale de notre mémoire était double. Nous avons étudié les deux œuvres de Violette Leduc en interrogeant d'abord leur genre d'écriture de soi et, ensuite, leur manière de témoigner de la construction d'une identité genrée. Dans un premier temps, nous avons donc esquissé les caractéristiques génériques de l'autobiographie afin d'aborder la question de la possibilité d'autofiction, cette dernière se posant comme une critique contre l'autobiographie classique. Dans un deuxième temps, nous avons mis en relief quelques théories la notion du genre et du sexe pour illustrer l'instabilité de la construction de l'identité genrée.

Les deux premières parties de notre projet tente de voir dans quelle mesure les deux œuvres de Violette Leduc (*L'Asphyxie* et *La Bâtarde*) remplissent les conditions d'un pacte autobiographique, et inversement comment elles mettent en relief un genre littéraire problématique. L'enjeu identitaire dans les deux œuvres relève d'une ambivalence en ce qui concerne la vérité et la fiction, où la narratrice assume la responsabilité du récit dans *La Bâtarde* – à l'intérieur duquel elle assume partiellement la responsabilité de *L'Asphyxie* aussi - tout en brouillant les éléments identificateurs. Centrale dans la construction de soi chez Leduc, est la rejection d'une identité stable. La narratrice dans *La Bâtarde* nous avertit dès l'incipit que son cas n'est pas exceptionnel (unique), et que cette identité qu'elle est sur le point de démêler est une identité brisée. Elle maintient la structure d'une autobiographie dans la tradition établie par Rousseau dans *Confessions*. Le récit d'inspiration autobiographique dans *La Bâtarde* est en même temps marqué par une voix novatrice.

L'Asphyxie, comme nous l'avons vu, est le premier livre de Violette Leduc. La narration y est homodiégétique, partant d'une narratrice « je » sans nom. L'anonymité de la protagoniste

laisse le lecteur dans le doute sur la possibilité d'identification de la narratrice et du personnage avec l'auteure. Mais cette « indétermination totale » n'est peut-être pas sans raison. D'un auteur inconnu, cette possibilité permet au lecteur de lire l'œuvre sans spéculations inutiles. L'emphase est sur le texte est non sur son statut référentiel. Ce n'est qu'avec *La Bâtarde* que le nom propre est précisé et qu'une déclaration solennelle semble stabiliser le statut indéterminé de *L'Asphyxie*. Si l'on décide de croire l'autobiographe, la légitimation et les opérateurs identificateurs dans *La Bâtarde* servent justement à affirmer un pacte autobiographique. C'est aussi la raison pour laquelle nous affirmons que *L'Asphyxie* est ce qu'on appelle une autofiction aujourd'hui. L'autofiction, comme nous l'avons vu, n'est pas un genre « monstrueux » parce qu'il mêle la fiction à la vérité, mais parce qu'au fond, il va miner l'idée simplificatrice de la vérité souvent véhiculée par l'autobiographie conventionnelle. La vérité transposée dans l'écriture de Violette Leduc relève des « multiples récits de soi », comme l'a préconisé Serge Doubrovsky. Il s'agit de la recherche de soi et la transposition romanesque d'une vie. Et à cause de cette unicité de son écriture, elle a trouvé des admirateurs et des admiratrices qui l'aimaient pour son audace. On outre, les œuvres sont politiques précisément parce qu'elles font un usage renouvelé du genre autobiographique afin de subvertir les notions de genre comme catégories stables. La littérature devient ainsi le refuge par lequel la légitimation identitaire est permise.

En prenant compte de sa bâtardise, des éléments homosexuels, de l'avortement et de la pauvreté, nous avons vu, dans le dernier chapitre, comment Violette parvient et échoue, à travers la littérature et la réinvention de soi, à transgresser les frontières du genre assigné à sa naissance. Lorsqu'elle se décrit comme une limace – elle fait référence à un mollusque, un être labile et destructeur pour ses entourages. Cependant, cet animal, qui à première vue pourrait inspirer le dégoût, pourrait aussi révéler l'aspect ambigu et androgyne de la personnalité de la narratrice. La

limace est molle, labile, elle est une hermaphrodite qui peut se transformer pour son partenaire afin de copuler. Cette capacité de se reconstruire à travers le regard des autres est un trait très unique dans son écriture. Dans *L'Asphyxie*, notamment, c'est la mère qui « décrit » ce qu'elle est, dans *La Bâtarde*, elle a trouvé les mots pour construire une image d'elle-même – même si cette image est souvent ironique et autodépréciative.

Pour une narratrice qui proclame le retour au passé comme une torture et qui considère sa personnalité sans valeur, sans importance, voire « un désert qui monologue », elle crée un monde riche, sensuel et réaliste. Sur l'acte de naissance elle lit l'affirmation de son identité avec mépris. Qui est-ce Violette Leduc ? Est-ce une homosexuelle qui aime les hommes homosexuels, une bâtarde, une femme, un bonhomme, une limace ? Parmi toutes ses humiliations et tous ses défauts retrouvés dans un passé torturant, elle a trouvé une possibilité dans la littérature de reconstruire son passé afin de démêler les fils de son identité.

Bibliographie

I. Corpus étudié

Leduc, Violette. *L'Asphyxie*. Paris : Gallimard, 1973.

---- *La Bâtarde*. Paris : Gallimard, 1964.

II. Textes à propos de Leduc

Beauvoir, Simone de. préface à *La Bâtarde*. Paris : Gallimard, 1964.

Brioude, Mireille, Anaïs Frantz et Alison Péron. *Lire Violette Leduc aujourd'hui*. Lyon :

Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2017.

<https://journals.openedition.org/lectures/23014>.

Ceccatty, René de. *Violette Leduc : l'Éloge de la bâtarde*. Éditions Stock, 2013. Kindle.

« A propos de Violette Leduc. » Podcast, 1 :04 :16. Enregistrement d'une conférence organisée par l'institut de la mode en 2014, <https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/a-propos-de-violette-leduc>.

Davis, Oliver. *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth Century French Writing*. Editions Rodopi, 2006. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=556482>.

Dow, Suzanne. « The folly of gender: gender as trouble in Violette Leduc's *L'Asphyxie*. » *Journal of Romance Studies*, Vol.4, N° 2, 2004.

Jansiti, Carlo. *Violette Leduc*. Paris : Bernard Grasset, 1999. Kindle.

Marson, Susan. « Au bord de L'Asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc. » *Biographismes*, N° 98 (1995) : 45-58. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_98_2_1576#litt_0047-4800_1995_num_98_2_T1_0050_0000.

---- *Le temps de l'autobiographie Violette Leduc*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998. <https://books.openedition.org/puv/1015>.

Pellen, Guénola. « Violette était une gamine », France-Amérique, 17 juin 2014, consulté le 1 janvier 2020, <https://france-amerique.com/en/violette-leduc-etait-une-gamine-emmanuelle-devos/>.

III. Œuvres théoriques

Ambroise, Bruno. « Performativité et actes de parole. » *Hal*, Archives-ouvertes.fr, 2009.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00430074>.

Baril, Audrey. « De la construction du genre à la construction du ‘sexe’ : les thèses féministes postmodernes dans l’œuvre de Judith Butler¹. » *Recherches féministes*, Vol. 20, N° 2 (2007) : 61-90. <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n2-rf2109/017606ar/>.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, II*. Paris : Gallimard, 1976.

Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. » *Theatre Journal*, vol. 40, N° 4 (1988) : 519-531.

<https://doi.org/10.2307/3207893>.

---- *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*. Traduction française de Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006. Epub.

---- *Défaire le genre*. Traduction française de Maxime Cervulle, postface traduite par Joëlle Marelli. Éditions Amsterdam, 2016.

Diatkine, Anne. « Édouard Louis : l’autobiographie est l’une des formes les plus puissantes

Politiquement, » *Libération*, 18 septembre, 2020.

https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/l-autobiographie-est-l-une-des-formes-les-plus-puissantes-politiquement_1799890.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Éditions galilée, 1977.

---- « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. » *L’esprit créateur*, Vol. 20, N° 3 (Automne 1980) : 87-97. <https://www.jstor.org/stable/26283821>.

Gasparini, Philippe. *Est-il Je*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

---- « Autobiographie vs. Autofiction. » *Tangence*, n° 97, (Automne 2011) : 11-24.

<https://doi.org/10.7202/1009126ar>.

Genette, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris : Éditions du seuil, 1991.

Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du seuil, 1975.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Groupe Ebooks libres et gratuits, 2004. Kindle.

Starobinski, Jean. « Le Progrès de l'interprète. » Dans *L'œil vivant II : La Relation critique*, 82-169. Paris : Gallimard, 1970.

IV. Sites web

« Le verbe. » Bernard Bouillon. L'énonciation en linguistique, consulté le 13 janvier 2021,
bbouillon.free.fr/univ/ling/fichiers/enonc/enonc.htm.

« Roman autobiographique et autofiction. » Isabelle Grell. consulté le 01.01.2020.

<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>.

