



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne

Dottorato di ricerca in Digital Humanities  
Tecnologie digitali, arti, lingue, culture e comunicazione

Curriculum Linguaggi, Letterature, Culture straniere e Tecnologie

TESI DI DOTTORATO

*Intertestualità nell'opera di Violette Leduc*

Candidata: Luana Doni

Tutor: Prof.ssa Gabriella Bosco

Anni accademici 2017/2018, 2018/2019, 2019/2020

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03

*Alle donne della mia famiglia*

*A Giulia, a mia madre, a mia nonna*

## Indice

Introduzione.....	4	
<b>Capitolo 1</b>		
1.1“Nous sommes tous des Violette Leduc”. Vita e opere della scrittrice-trafficante.....	10	
1.2 Genesi degli studi sull’autrice e punto della situazione sulla ricerca.....	27	
1.3 Un approccio intertestuale .....	41	
<b>Capitolo 2 – Maurice Sachs .....</b>		<b>65</b>
2.1 Cronologia di un incontro.....	66	
2.2 Persona/Personaggio: Maurice Sachs da Alias a La Chasse à l'amour.....	77	
2.3 La Bâtarde e Le Sabbat. Una lettura incrociata .....	108	
<b>Capitolo 3 – Jean Genet.....</b>		<b>124</b>
3.1 Di fiori, di ladri e di scrittura .....	125	
3.2 “Et je signe comme si j’étais...Violette Leduc” .....	137	
3.3 Il Saint Genet di Violette Leduc .....	164	
<b>Capitolo 4 – Simone de Beauvoir.....</b>		<b>180</b>
4.1 Un incontro decisivo: Simone de Beauvoir.....	181	
4.2 Commedianti e martiri .....	196	
4.3 La mano di Simone: note sui manoscritti di Violette Leduc .....	211	
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>235</b>	
<b>Bibliografia.....</b>	<b>236</b>	

## Introduzione

Chère Violette apparut, comme ça, un jour [...]. Comment ? Je ne le sais plus. [...] La “pauvre Violette” – on l’a toujours appelée “cette pauvre Violette” – à moitié folle, déprimée. [...] Elle arrivait dans le salon l’air d’une vieille sorcière enturbannée, traînant pieds et cabas [...]. Davantage, folle d’amour. Cela existe: folle d’amour.

*François Reichenbach*

“Connaissez-vous Violette Leduc”? recita il titolo di un articolo apparso su *Parler* del 1958<sup>1</sup>. Violette Leduc – la bastarda della letteratura francese, la donna con la pelliccia di volpe, la Jean Genet al femminile dal fisico esile di una fanciulla e il volto “brutalement laid mais éclatant de vie”<sup>2</sup> – è un nome che comincia a farsi conoscere dai lettori contemporanei.

Tra i pionieri dell’*autofiction*, Leduc è tradotta e pubblicata quasi in quasi tutto il mondo; nel 2020, la casa editrice milanese Neri Pozza stampa una riedizione di *Thérèse e Isabelle* introdotta dalla puntuale prefazione di Sandra Petrignani. *Because the night belongs to lovers*, questo è il singolare titolo con il quale Petrignani introduce un romanzo che, al tempo della sua scrittura, il 1954, viene censurato poiché considerato “d’une obscénité énorme et précise”, capace di attirare “les foudres de la justice”<sup>3</sup>.

Ad oggi, assieme al suo più celebre romanzo *La Bâtarde*, *Thérèse et Isabelle* è il testo più conosciuto di Violette Leduc in quanto simbolo di emancipazione letteraria della donna dalla sempiterna tirannia della letteratura maschile e ciò grazie alla capacità di portare per la prima volta sulla pagina la sessualità femminile nella sua completa e inedita autonomia.

Ma “Connaissez-vous vraiment Violette Leduc?” A questa domanda, forse, in pochi darebbero una risposta affermativa. Nonostante tutto il clamore – il “tourbillon”<sup>4</sup> – come lo definisce Jansiti nella sezione della biografia dell’autrice dedicata all’arrivo della notorietà letteraria – e il riconoscimento da parte della critica letteraria contemporanea, l’indagine sulla scrittura di Leduc ricorre spesso ad interpretazioni mediate da epiteti e pregiudizi che, per anni, hanno cercato di dare una definizione della sua opera senza individuarne la vera originalità.

---

<sup>1</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p.327.

<sup>2</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30.

<sup>3</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 269.

<sup>4</sup> Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 377.

Così, la scrittura di Leduc è quella di una trafficante che un giorno si scopre scrittrice; è una scrittura morbosamente egoista che tutta si aggroviglia intorno al delirio insonne causa dell'amore non corrisposto per Simone de Beauvoir. Quella di Leduc è una scrittura impubblicabile, capace di proporre al pubblico francese del dopo-guerra "une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet", senza alcuna poeticità ma, al contrario, piena di "un tas de tripatouillages atroces"<sup>5</sup> e vagamente disgustosa. È una scrittura esistenzialista, autobiografica; è una scrittura femminista, lesbica, *gender*, *queer*, probabilmente non è neanche possibile farla rientrare nella vera letteratura.

Nella moltitudine di considerazioni che hanno ridotto Violette Leduc ad un collage di pregiudizi, la sua opera si perde tra un milione di parole, appena sufficienti a spiegarne la complessità.

Il mio studio nasce dalla volontà di riflettere sull'autrice partendo dalla sua scrittura; una scrittura tutt'altro che "bastarda": una scrittura consapevole, ragionata, raffinata che si origina, come ogni scrittura, dall'incontro con le altre; una scrittura che nasce e matura nel mondo letterario in cui è immersa e che si forma un'identità grazie alla capacità di rompere i legami con quello stesso mondo che l'ha creata. In virtù di ciò, l'approccio di tipo intertestuale risulta essere quello più adatto in materia di origine della parola letteraria.

La prima parte del lavoro è costituita da un'introduzione all'autrice che si affida al magistrale lavoro biografico di Carlo Jansiti<sup>6</sup>, uno dei punti di riferimento fondamentali per gli studi leduchiani. Successivamente, l'analisi si focalizza sulla ricerca in ambito genetico cercando di fornire una visione quanto più esaustiva possibile sul costante evolversi degli studi sui manoscritti di Leduc e sulle recenti pubblicazioni di parti ancora inedite dell'opera. L'ultima sezione della prima parte del lavoro è invece di carattere metodologico; anche in questo caso si è reso necessario procedere cronologicamente in merito al concetto di intertestualità letteraria e di tutte le varianti connaturate a una definizione che, ancora oggi, dichiara tutta la sua duttilità. Dalla concezione di testo come luogo di scambio costante, come combinazione di frammenti nati da testi anteriori proposta da Julia Kristeva<sup>7</sup> e da quella di polifonia, portata avanti da Bachtin<sup>8</sup>, si arriva alla definizione di "transtextualité" elaborata da Gérard Genette nel 1982, ossia tutto ciò che mette in relazione "manifeste ou secrète"<sup>9</sup> un testo con altri testi.

Quello intertestuale è un approccio secondo il quale la stessa Leduc concepisce la scrittura – "Je travaille et je m'aperçois qu'on n'écrit qu'un seul livre avec d'autres sujets"<sup>10</sup> –, ecco perché il

---

<sup>5</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 462-463.

<sup>6</sup> Ci si riferisce naturalmente alla più importante biografia dell'autrice, pubblicata per la prima volta nel 1999, che contiene non soltanto una completa documentazione sulla vita di Leduc ma anche una puntuale analisi dell'opera. Cfr. C. Jansiti, op. cit.

<sup>7</sup> J. Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>9</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

<sup>10</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, p. 126.

confronto tra l'autrice e gli altri autori presi in esame nel mio lavoro è introdotto da una riflessione sull'intertestualità interna in Leduc. Un tale elemento fa emergere il carattere circolare della sua scrittura: in ogni libro c'è la ripresa, più o meno esplicita, di libri precedenti ripresa che determina quella che può definirsi una struttura a catena dal carattere intertestuale e metatestuale.

Sono tre gli autori che vengono messi in relazione con Leduc: Maurice Sachs, Jean Genet e Simone de Beauvoir. La scelta è determinata dal fatto che, all'interno dell'opera di Leduc, i tre autori appena citati sono una presenza quasi costante e, soprattutto, la loro produzione artistica e il loro punto di vista sulla letteratura risulta determinante nella genesi della sua scrittura. Il lavoro è dunque articolato, da questo punto di vista, secondo tre momenti di influenza.

Il primo è rappresentato da Maurice Sachs, "point de départ d'une impossible passion"<sup>11</sup> che è anche quella per la letteratura; è Sachs a consigliare a Leduc di cominciare a scrivere della sua infanzia, di sua madre, di tutto quello che aveva fatto di lei una colpevole. È Sachs l'origine de *L'Asphyxie*, motivo per il quale la sua presenza resterà legata all'opera di Leduc anche dopo la sua morte; Sachs diventa un personaggio, forse l'unico all'interno dell'opera, ecco perché la prima parte dello studio si concentra sulla ricorrenza del personaggio di Maurice nella parte inedita de *L'Asphyxie* e nei romanzi dal 1948 al 1973.

La seconda parte della sezione dedicata a Sachs entra nel merito del confronto tra la struttura de *Le Sabbat*, che Leduc conosceva bene anche grazie alla lettura dei manoscritti dell'autore, e quella de *La Bâtarde*, pubblicato quasi una decina di anni dopo ma che ripercorre il periodo di vita legato all'infanzia e all'incontro con il personaggio di Maurice.

Segue la parte dedicata alla seconda influenza letteraria fondamentale, quella di Jean Genet. Dopo aver illustrato i punti per i quali Violette Leduc è considerata l'analogo femminile di Genet<sup>12</sup>, l'analisi entra nello specifico dell'opera. Nel caso di Genet, l'approccio è di natura sia intertestuale che metatestuale; la prima parte della riflessione presenta infatti un approfondimento sui testi di Leduc che risentono, sia da un punto di vista stilistico che contenutistico, dell'influenza genetiana. La lettura de *L'Affamée* è incrociata con quella del *Miracle de la rose*, il primo testo di Jean Genet che l'autrice ha modo di leggere e apprezzare a tal punto da ricrearne il tono mistico-erotico nella narrazione della sessualità, arricchendo il testo di allusioni alla simbologia cara a Genet come quella relativa al mondo dei fiori (la rosa), dei colori (il blu) e della prigione sia interiore che esteriore. La presenza dei riferimenti al *Miracle de la rose* risulta essere uno dei filtri interpretativi di *Thérèse et Isabelle*, mentre la lettura, verso la fine del 1948, del romanzo *Notre-Dame-des-Fleurs* risulta

---

<sup>11</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 90.

<sup>12</sup> "Vous m'affligez, Adriana, lorsque vous associez mon nom à celui de Jean Genet écrivain. [...] Devrais-je vous froisser, je vous dis et je vous redis que lui est un créateur exceptionnel et que je qui je suis un petit artisan qui peine". Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 186, *passim*.

fondamentale per la costruzione di alcune figure centrali del romanzo *Ravages*. Un ulteriore aspetto d'interesse è rappresentato dal ribaltamento dei ruoli di genere presente in maniera analoga nei due romanzi; la femminilizzazione del personaggio di Divine – protagonista di *Notre-Dame-des-Fleurs* – è accostabile alla femminilizzazione del personaggio di Marc e alla mascolinizzazione del personaggio di Thérèse in *Ravages*, testo che porta in scena la stessa dinamica triangolare.

In una lettera a Paul Morihien del 1947<sup>13</sup>, Violette Leduc dimostra la sua ammirazione per l'autore del *Miracle* accennando a un progetto che prevede la scrittura di un saggio dedicato proprio al romanzo di Genet. Il progetto non venne mai portato a termine ma, grazie alle molteplici allusioni metatestuali e le citazioni tratte dalla sua opera, la seconda parte della riflessione è il tentativo di ricostruire, in via ipotetica, l'antico progetto leduchiano, riunendo tutte le parti concernenti l'opera di Genet presenti nella trilogia autobiografica di Leduc.

La quarta e ultima parte del lavoro è invece una ricognizione su una delle relazioni più controverse della letteratura del tardo Novecento francese, quella tra Violette Leduc e Simone de Beauvoir.

Artefice della notorietà di Leduc in ambito letterario, Simone de Beauvoir ne diventa, nel 1945, l'ispirazione e il censore al contempo; attraverso una panoramica dei rapporti letterari tra le due autrici, ben delineati nella biografia di Deirdre Bair e in quella di Carlo Jansiti e dalla corrispondenza 1945-1964<sup>14</sup>, l'analisi si concentra su quelli che sono stati i danni e i benefici del patrocinio accordato da Simone de Beauvoir all'opera di Violette Leduc. Il caso dell'autrice de *La Bâtarde* è accostato a quello di altri due autori che subirono il *parrainage* esistenzialista agli esordi della loro carriera, Jean Genet e Nathalie Sarraute.

Una grande importanza, al fine di fornire alcuni esempi significativi in merito alla censura beauvoiriana, riveste la critica genetica; la riflessione verrà pertanto concentrata sullo studio dei manoscritti di *Thérèse et Isabelle*, *Ravages* e *La Folie en tête* secondo il lavoro portato a termine dalla studiosa francese Catherine Viollet e da quanto emerge dalla lettura dei manoscritti de *La Folie en tête* e della versione dattiloscritta di *Thérèse et Isaebllle* conservati al Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France.

Parafrasando quanto scritto da Mireille Brioude in un volume dedicato alla produzione inedita di Violette Leduc, la sua è un'opera che si è andata costruendo a spirale intorno all'indicibile<sup>15</sup>, manifestando a piena voce i caratteri del suo tempo: quelli determinati dalla fine di un conflitto

---

<sup>13</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 198.

<sup>14</sup> Le lettere prese in esame sono in parte contenute nel volume delle *Lettres à Sartre* di Simone de Beauvoir (Paris, Gallimard, 1990); in quello delle sue *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964* (Paris, Gallimard, 1997) e nel volume della corrispondenza di Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972* (Paris, Gallimard, 2007).

<sup>15</sup> A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 199.

mondiale dal quale l'umanità esce in frantumi, *ravagée*, come recita il titolo del suo romanzo più discusso.

Dopo anni in cui la sua opera sembrava vittima di una “conspiration du silence”<sup>16</sup>, l'eredità che Leduc lascia è quella di una scrittura ‘intrépide’, fortemente innovativa e rivoluzionaria, in grado di sovvertire i canoni della narrazione della sessualità femminile “comme aucune femme ne l’a jamais fait”<sup>17</sup>.

Per quanto riguarda l'aspetto digitale della ricerca, il mio lavoro si avvale delle potenzialità fornite dall'ipertesto digitale.

In modo particolare, utilizzo l'immagine fornita da Robert Darnton nel testo *Il libro futuro*<sup>18</sup>.

Darnton parla infatti di ‘libro piramidale’, capace di permettere vari livelli di lettura e di analisi, uscendo così dalla dimensione superficiale del libro stampato, gettando le basi per la creazione di un libro infinito. Fondamentale per la realizzazione formale del sito è stata la riflessione del teorico Serge Bouchardon in merito al concetto di dinamicità del testo e della funzione del lettore all'interno di quella che diventa, a tutti gli effetti, una relazione di scambio tra il testo e il suo fruitore. Come scrive Eleonora Marzi in un articolo dedicato alle caratteristiche dell'ipertesto nella letteratura digitale: “il testo è dinamico perché segue il lettore, iscrivendosi dunque in una prospettiva relazionale: il testo è in attesa di una reazione del lettore dando libero spazio al concetto di interattività”<sup>19</sup>.

Il supporto, o meglio, la piattaforma di cui mi sono servita per la realizzazione digitale del progetto è WordPress, non soltanto per l'immediatezza dell'utilizzazione e la gratuità di accesso, ma anche perché risulta essere la piattaforma più duttile per realizzazioni digitali di ricerca scientifica in campo letterario.<sup>20</sup>

L'idea è stata quella di creare una piattaforma letteraria che rimanga ‘aperta’ alla continua evoluzione della ricerca soprattutto per quello che concerne gli autori minori e contemporanei.

Quello che rende possibile infatti il digitale tramite l'inserimento di commento in piattaforme blog come WordPress è l'opportunità di mettere in comunicazione esperti provenienti da ogni parte del mondo e questo aspetto in particolare credo possa favorire la rinascita dello studio sull'opera di Violette Leduc.

---

<sup>16</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 327.

<sup>17</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., p. 287.

<sup>18</sup> R. Darnton, *Il libro futuro*, Milano, Adelphi, 2011.

<sup>19</sup> E. Marzi, *Tra linearità e causalità. Le caratteristiche dell'ipertesto nella letteratura digitale*, in «Quadri» Quaderni di RiCOGNIZIONI, vol. VI, *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari*, 2016, p. 133.

<sup>20</sup> A questo proposito, cito ad esempio i progetti digitali letterari dell'Observatoire de la vie littéraire (OBVIL) come l'*HyperApollinaire* o il *Projet Molière*.



Il sito *L'Intertextualité dans l'œuvre de Violette Leduc* è strutturato seguendo lo schema riportato nel lavoro, ossia la divisione dei tre momenti principali di influenza intertestuale sull'opera di Leduc rappresentati da Maurice Sachs, Jean Genet e Simone de Beauvoir. Il sito raccoglie tutte le porzioni di testo messe a confronto dalla mia analisi e una sezione dedicata alle date di produzione e pubblicazione delle opere.

## 1.1 “Nous sommes tous des Violette Leduc”<sup>21</sup>. Vita e opere della scrittrice-trafficante

Thérèse, Andrée, Violette Leduc nasce nel 1907 ad Arras, nel Nord-Pas-de-Calais.

“Je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m’avez déclarée le 8. Je devrais me réjouir d’avoir commencé mes premières vingt-quatre heures hors des registres. Au contraire, mes vingt-quatre heures sans état civil m’ont intoxiquée”.<sup>22</sup>

È il frutto di una fugace relazione tra la madre, Berthe Leduc, e il primogenito della famiglia Debaralles, André, famiglia aristocratica originaria del Pas-de-Calais, presso la quale Berthe prestava servizio come domestica.

La piccola Thérèse<sup>23</sup>, non riconosciuta dal padre, trascorre l’infanzia a Valenciennes con la madre e la nonna Fidéline:

Grand-mère vivait des longues heures dans les églises, surtout dans l’église Saint-Nicolas proche du temple protestant. Quelle puissance d’ennui ont les enfants, comme l’ennui amplifie. Je vivais une longue matinée quand je l’accompagnais à la grand-messe, je vivais une longue demi-journée quand j’assistais aux vêpres avec elle. [...] Hélas, Fidéline, assise à côté de moi, s’envolait. Je posais ma main sur sa jaquette, sur sa longue jupe tombant jusqu’aux pieds, Fidéline ne bougeait pas, Fidéline ne me regardait pas. Où était-elle ? si j’appelais tout bas : grand-mère, grand-mère, elle ne répondait pas.<sup>24</sup>

*L’ange Fidéline* muore di tubercolosi nel 1916, anno in cui anche André Debaralle cade vittima della stessa malattia. Rimasta sola con la figlia, Berthe Leduc decide di trovare un lavoro a Parigi assieme alla sorella Clarisse e mette la figlia in Collegio a Valenciennes.

Gli anni del collegio sono particolarmente dolorosi per Violette, tanto da costarle una pleurite che la costringe ad abbandonare gli studi e a sistemarsi in campagna dalla zia Laure.

Non è solo la malattia a farle conservare un brutto ricordo di quei primi anni Venti; più grande delle compagne di almeno un paio d’anni, Violette Leduc è anche una figlia illegittima:

-Où est ton père?

-Je te dis que ma mère travaille à Paris.

-Je te demande où est ton père. Je ne te parle pas de ta mère.

---

<sup>21</sup> Il titolo è tratto da un articolo di Bernard Frank in merito all’uscita de *La Folie en tête*, comparso su *L’Actualité* nell’aprile del 1970.

<sup>22</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

<sup>23</sup> “Le docteur Baude, qui avait assisté à l’accouchement, déclare l’enfant sous le patronyme de Violette et les prénoms de Thérèse, Andrée. Sa mère, Berthe Leduc, ne reconnaîtra sa fille que deux ans et deux mois plus tard, en juin 1909 ! Le patronyme devint alors prénom”. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 31.

<sup>24</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 35, *passim*.

-[...] Ma mère c'est mon père.  
 -Tu es folle, tu es idiote. J'ai un père, j'ai une mère. Ma mère ce n'est pas mon père.  
 -Je ne suis pas folle, je ne suis pas idiote. Il n'y a pas de père chez nous. Il y a ma mère. [...]  
 -[...] Tu es venue au monde comme moi: avec un père et une mère.  
 -Fiche-moi la paix. Je suis venue au monde avec ma mère. Jouons.  
 [...] Pourquoi ne forment-ils pas une confrérie ? ils devraient tout se pardonner puisqu'ils ont en commun ce qu'il y a de plus précieux, de plus fragile, de plus fort, de plus sombre en eux: une enfance tordue comme un vieux pommier. [...] je voudrais voir écrit en lettres de feu : "Boulangerie pour bâtards".<sup>25</sup>

Una bambina taciturna e sgraziata che si appassiona a quelle letture proibite che rimarranno, col tempo, pilastri essenziali alla base della sua scrittura.

*Mort de quelqu'un* di Jules Romains, *la Confession de minuit* di Georges Duhamel, ma soprattutto *Les Nourritures terrestres* di Gide, diventano gli unici confidenti e compagni della solitudine della giovane liceale.

Nel 1924, dopo la nascita di suo fratello Michel, figlio legittimo di Berthe e del commerciante Ernest Dehous, Violette Leduc comincia a frequentare il Collège des jeunes filles di Douhais, attuale Lycée Jean-Baptiste Corot, dove conosce la giovane Isabelle P., l'Isabelle protagonista del romanzo scandalo *Thérèse et Isabelle* (1966):

Nous commençons la semaine le dimanche soir dans la cordonnerie après notre grande sortie. [...]  
 Nous cirions dans une chapelle de monotonie, sans fenêtres, mal éclairée; nous rêvions avec nos chaussures sur nos genoux les soirs de rentrée. L'odeur vertueuse du cirage, cette odeur fortifiante dans les drogueries nous anémiait. [...]  
 Je peux compter et recompter: il y a trente jours que, de nouveau, je suis pensionnaire, il y a vingt-six soirs qu'Isabelle crache sur le collègue en crachant sur sa chaussure.<sup>26</sup>

Tuttavia, nel 1926, la relazione con la musicista e sorvegliante Denise Hertgès le costa l'espulsione dal Collège e il trasferimento a Parigi con la madre Berthe e la sua nuova famiglia:

Quel roulement solennel sous la verrière, quelle abondance de porteurs. C'est sombre, c'est vaste, c'est énorme et voici que j'adore la suie des locomotives qui se reposent à Paris. J'ai tant moissonné les rails aux embranchement. Je voyais ma mère au premier rang: une tache d'élégance. Une jeune fille et une jeune femme. Pacte de grâce. Je l'ai embrassée, elle a répondu: " Ma robe te plaît-elle ?"

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 57-58, *passim*.

<sup>26</sup> *Ivi.*, p. 84, *passim*.

Nous parlions de sa toilette dans le taxi. Ma mère devenue parisienne anéantissait la directrice, le collègue se volatilisait. Pas la moindre insinuation. Elle me donnait son tact en me donnant Paris.<sup>27</sup>

È quasi certo che Berthe Leduc non ignorasse l'ostracismo e i pregiudizi nei confronti dell'omosessualità femminile ma, come del resto è testimoniato nell'opera di Leduc, l'idea che Violette si salvasse dalla possibilità di diventare una madre sola bastava a farle accettare di buon grado le scelte anticonformiste della figlia:

Pour ma grand-mère, les hommes étaient tous des salauds. Elle m'en parlait avec le plus grand mépris. Elle m'avoua une fois, alors que je venais de me marier, qu'elle n'hésiterait pas à payer un tueur à gages si elle apprenait que mon mari me faisait souffrir. Grand-mère n'avait jamais oublié son passé, mais il est évident que ses prédictions n'ont pas eu sur moi la même emprise que sur sa fille.<sup>28</sup>

A Parigi, Leduc prosegue, in maniera discontinua, gli studi presso il Lycée Racine<sup>29</sup> fino al 1927 quando, dopo aver fallito l'esame orale di *baccalauréat*, inizia a frequentare i corsi de La Maison du Livre per la formazione degli impiegati nel campo dell'editoria. Leduc affronta *en passant* la questione del titolo di studio; talvolta, il fatto di non avere una cultura accademica verrà esibito nell'opera come un tratto caratteristico dell'autrice, una sorta di presa di distanza da chi attinge alla cultura attraverso i luoghi canonici di imposizione del sapere<sup>30</sup>: “Mon expérience, ma supériorité me venaient de mes sens. Je devais la cacher à tout le monde”.<sup>31</sup>

Nel gennaio del 1928, Leduc comincia a lavorare per il servizio stampa della casa editrice Plon.

La celebre casa editrice, fondata nel 1845 da Henri Plon, rappresenta il primo contatto ufficiale di Leduc con la letteratura:

J'ai ouvert la première porte sans me presser, j'ai été coiffée par la verrière. J'ai ouvert la deuxième porte, j'ai reçu l'horizon des livres dans les casiers. [...] La grandeur de la salle, la hauteur du plafond, la dimension des échelles devant les casiers, la discrétion des employés sur les échelles, glissant ou sortant les livres des cases me saisissaient. Fini, le silence antique des bibliothèques de nos

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>28</sup> Intervista di Carlo Jansiti a Claude Dehous, nipote di Violette Leduc, ottobre 1992. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 43.

<sup>29</sup> “Le lycée Racine à côté de la gare Saint-Lazare, proche du métro du même nom, dans les parages des grands magasins, des hôtels des touristes, des cafés et restaurants bondés me donna la fièvre. Je venais chercher de l'enseignement en pleine fournaise. J'entendais le bruit de la foule et de la circulation jusque dans les classes”. Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 133.

<sup>30</sup> *La Bâtarde* inizia con un avvertimento al lettore proprio in riferimento al fatto di non avere studiato: “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. Les larmes et les cris m'ont pris beaucoup de temps”. Cfr. V. Leduc, op. cit., p. 23.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 133.

lycées. Livres non lus, livres fermés vivaient, voyageaient dans la salle. Jeunes femmes et jeunes filles, avec des livres derrière elles dans les casiers, avec des livres devant elles sur les comptoirs, triaient, séparaient, rassemblaient, intercalaient des feuilles de papier. [...] J'ai descendu les marches, j'ai montré la convocation.<sup>32</sup>

Le mansioni di Leduc si limitano, in un primo momento, a quelle della *colleuse d'articles*, ritagliare e, successivamente, incollare su altri fogli tutti gli articoli apparsi sui quotidiani locali riguardanti gli autori pubblicati dalla casa editrice Plon. Come spiega lei stessa in un'intervista rilasciata a Pierre Lhoste nel 1964 ed evocata da Jansiti nella biografia, il lavoro come *colleuse* lascia lo spazio a quello di scrittrice vera e propria.

Era l'epoca de "l'avant-garde de la littérature de gauche"<sup>33</sup>, rappresentata dalle riviste come *Europe*, fondata nel 1923 da Romain Rolland, alla quale Leduc dedica importanti considerazioni sul suo personale processo di formazione critico-letteraria: "je trouvais à ma place les journaux du soir, je cherchais les encadrements ou bien l'X bleu au coin de l'article, je lisais du commencement à la fin la plus anodine des critiques pour le plus anodin des romans. Je satisfaisais ma conscience d'employée".<sup>34</sup>

Le vengono così assegnati i primi articoli: brevi trafiletti, degli *échos*, di argomento letterario e dedicati agli scrittori contemporanei tra cui Henri Bordeaux, Gabriel Marcel, "suggérant le négligé vestimentaire d'un pur intellectuel"<sup>35</sup>; Julien Green, "timide, il intimidait"<sup>36</sup>; Georges Bernanos, "beau de la beauté d'un hidalgo de quarante ans"<sup>37</sup> e Jean Cocteau che usciva finalmente dai libri e dalle fotografie per diventare reale.<sup>38</sup>

"Quand j'avais vingt ans, j'avais les cheveux rasés, un pardessus, enfin, j'étais plus garçon que n'importe qui et, au même temps, j'avais honte. [...] J'exagérais, j'exagérais beaucoup".<sup>39</sup>

Quelli che possono essere considerati *les folles années* di Violette Leduc si riassumono tutti in questa frase e nei due concetti che ne reggono il senso più profondo: l'esagerazione e la vergogna.

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 152, *passim*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Jean Cocteau rappresenta un punto cardine nella formazione letteraria dell'autrice. Anoverato tra le prime letture proibite della giovinezza, la presenza letteraria e umana di Cocteau accompagna Leduc per tutta la vita. Nel 1925, l'autore di *Plain-Chant* è nel comitato di direzione della collana *Le Roseau d'Or*, edizioni Plon, diretta da Jacques Maritain. Cfr. M. Bressolette, *Jacques Maritain et Le Roseau d'Or*, in *Littératures* n. 9, 1984, pp. 291-297.

<sup>39</sup> *Violette Leduc racontée par elle-même*, film-documentario realizzato da Pierre-André Boutang, 1970, INA Distribution.

“Je me voulais un concentré de curiosité pour le public d’un café, pour le promenoir d’un music-hall parce que j’avais honte de mon visage et en même temps je l’imposais”<sup>40</sup>.

Nel 1935 Violette Leduc diventa un’assidua frequentatrice della libreria di Adrienne Monnier<sup>41</sup>, La Maison des Amis des Livres:

J’entrai dans la librairie, le parquet ciré me surprit. La propreté dénude. La propreté aurait dénudé la pièce si de nombreuses photographies d’écrivains contemporains ne l’avaient pas habillée. [...] Adrienne Monnier recevait tout ce qui paraissait: livres, revues, manifestes, plaquettes. Les noms lus dans *La Nouvelle Revue française* ou *Les Nouvelles littéraires*, nous les retrouvions sur la longue table d’Adrienne Monnier.<sup>42</sup>

In base a quanto afferma Carlo Jansiti nella biografia dell’autrice, è attraverso la frequentazione della libreria di Adrienne Monnier che Violette Leduc ha conosciuto la giornalista e scrittrice Alice Cerf<sup>43</sup>, responsabile del suo incontro con Simone de Beauvoir nel 1945.

Nel 1937, Alice Cerf, che Leduc definisce dotata di una “intelligence musclée”<sup>44</sup>, presenta Violette Leduc a Denise Tual, pseudonimo di Denise Batcheff, fondatrice e direttrice della casa di produzione Synops.

Sceneggiatrice e montatrice, Batcheff aveva fondato, con la collaborazione di Gallimard, un’azienda di creazione di sceneggiature tratte dai classici della NRF. Leduc viene assunta in un primo momento come sceneggiatrice, successivamente come segretaria. Nel volume autobiografico *Le Temps dévoré*, Tual dà una puntuale testimonianza del *milieu* artistico che orbitava intorno a Synops negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale. Tra i nomi delle personalità illustri del mondo della letteratura e del cinema, fa capolino quello di Violette Leduc<sup>45</sup>, che Tual introduce nel testo attraverso la rievocazione di un singolare aneddoto riguardante la scelta del titolo di un film di Marcel Carné del 1937:

---

<sup>40</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 178.

<sup>41</sup> La Maison de Amis des Livres, sita al numero 7 della rue de l’Odéon a Parigi, è stata fondata nel 1915. La libreria, sala di lettura e di prestito, rappresentava negli anni Venti del Novecento un importante punto di ritrovo del *milieu* intellettuale parigino. Tra i frequentatori della libreria di Adrienne Monnier c’erano infatti Paul Valéry, André Gide, Jules Romains, Pascal Pia, Nathalie Sarraute, André Breton, Simone de Beauvoir. Tutte personalità che, in un modo o nell’altro, saranno importanti nella vita letteraria di Leduc.

Per un inquadramento più approfondito della storia de La Maison des Amis des Livres, si veda A. Monnier, *Rue de l’Odéon*, Paris, Albin Michel, 1989.

<sup>42</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 244, *passim*.

<sup>43</sup> Amica intima di Clara e André Malraux, Alice Cerf, che scriveva con lo pseudonimo di Jean Alley, è autrice della *Préface* alle *Lettres* di Maurice Sachs (Paris, Le Bélier, 1968), presentatole da Leduc appena dopo la guerra.

<sup>44</sup> Passaggio inedito de *L’Asphyxie* riprodotto in C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 84.

<sup>45</sup> Esattamente al Capitolo 10, *Le Palais-Royal et ses habitants: Colette.- Emmanuel Berl.- Rencontre avec Gaston Gallimard.- Création de Synops.- Antoine de Saint-Exupéry.- Violette Leduc.- Drôle de drame*. in D. Tual, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980.

Il fallait trouver un titre, insolite lui aussi. Sortant de sa rêverie, une lectrice du bureau lança d'une voix blanche: "Drôle de drame!", titre qui fut accepté sur-le-champ. La lectrice était Violette Leduc. Violette Leduc avait atterri dans mon bureau, envoyée par une amie qui m'assurait qu'elle avait un "talent fou", que, de plus, elle avait "faim". Cette horrible introduction me donnait l'obligation de l'engager sans même la connaître.<sup>46</sup>

Qualche riga più avanti, Denise Tual passa alla narrazione del loro primo incontro:

Je vis arriver un long pantin qui se balançait d'une jambe tordue sur l'autre et qui recalait sur des pieds démesurément longs un corps absurde surmonté d'une tête surprenante, tignasse d'où émergeait un nez long, immense, comme je n'en avais jamais vu d'autre. [...] C'est sans la regarder que je lui donnai du travail. Il s'agissait d'un sujet à résumer, en magnifiant le rôle du personnage central.

En quelques heures elle me rendit un remarquable papier, mais qui n'avait plus rien de commun avec l'histoire originale.

Pour ne pas la décourager, je lui donnai plusieurs semaines de suite de travaux analogues. Le même phénomène se reproduisait invariablement. Je lui avais confié des histoires de Simenon, de Mac Orlan, de Marcel Aymé; elle me remettait des histoires méconnaissables, souvent amusantes, de Violette Leduc. [...] Violette dut convenir que son imagination travaillait dans un sens personnel. Et qu'elle se sentait incapable de se maîtriser pour rentrer dans "le sillon creusé par un autre". Ce n'était donc pas de cette façon que je pouvais l'employer.<sup>47</sup>

La lunga parentesi di Tual in merito a quella singolare figura dal "talent fou" che si presentò per caso nel suo ufficio delinea in modo particolarmente pertinente il lavoro di creazione di Leduc, anche per quanto riguarda la sua stessa letteratura. Si tratta di un lavoro d'immaginazione irrefrenabile che procede in maniera autonoma, quasi incontrollabile, incapace di camminare per sentieri battuti da altri, appunto.

Questa espressione, questo modo di concepire il proprio lavoro artistico verrà ridimensionato al momento della collaborazione con Simone de Beauvoir, quando il concetto di libertà assoluta della creazione si scontrerà con il mondo della censura editoriale.

L'esperienza presso la casa di produzione Synops dura abbastanza per fare da sfondo al primo degli incontri capitali nella vita di Violette Leduc, quello avvenuto nel 1938 con lo scrittore Maurice Sachs.

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 123-124.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 124.

È ancora Denise Tual a fornire un'ulteriore descrizione del primo incontro tra queste due personalità controverse della letteratura francese del Novecento:

Violette oubliait facilement un visiteur dans la salle d'attente. Ce jour-là c'était Maurice Sachs, qui avait quitté le secrétariat particulier de Gaston Gallimard mais était resté lecteur, ce qui lui laissait plus de temps pour écrire. S'intéressant au théâtre, il avait traduit la pièce de T. Rattigan, *The Winslow Boy*, succès londonien. L'adaptation française avait pour titre *L'Écurie Watson*.

C'est donc là, dans l'antichambre de SYNOPS, que Violette Leduc le vit pour la première fois. En entrant dans mon bureau, Maurice s'esclaffa: "Ma chère, quelle curieuse personne vous avez dans votre entrée! Elle parle de vous en disant tous les deux mots : l'impresario par-ci, l'impresario par-là. Quelle idée! et quel nez elle a!" ajouta-t-il, stupéfait. Quel nez! Mais où l'avez-vous dénichée, cette créature?"

Il poursuivit avec un rire sardonique: "Je lui ai demandé si elle pensait du bien ou du mal de l'amour!"

Ce fut leur première rencontre, le début d'une curieuse liaison, d'une complicité malsaine et d'un sordide marché noir dans lequel ils se vautrèrent sous l'Occupation.<sup>48</sup>

L'incontro con Sachs, fondamentale sotto molti punti di vista, determina prima di tutto lo slancio definitivo di Leduc verso la scrittura come lavoro artistico, di creazione. È infatti Sachs ad introdurre Leduc nel mondo del giornalismo; nell'estate del 1940, alla nascita della repubblica di Vichy, Leduc comincia a lavorare come scrittrice di racconti, editorialista e reporter presso due celebri riviste parigine: « Paris-Soir » e « Pour Elle »<sup>49</sup>:

Je me sentis fondre de bonheur et de tristesse. Je le souhaitais sans oser me l'avouer. Oui c'était mon souhait qui n'avait jamais vu le jour. Je lisais mon nom à l'étalage des libraires, c'était une joie et une maladie secrète, c'était l'impossible. [...] Écrire...

[...] – Je ne peux même pas conjuguer l'imparfait du subjonctif, dis-je à Maurice Sachs.<sup>50</sup>

Come ricorda Antolin in un articolo dedicato a Leduc giornalista, a quell'epoca la rivista femminile risponde "aux nouveaux impératifs de la devise de l'État Français: 'travail, famille, patrie'"<sup>51</sup>, ecco

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>49</sup> Per quanto riguarda gli scritti per « Paris-Soir », l'unica testimonianza è quella offerta da Jansiti nella biografia dell'autrice, nella quale egli afferma di non essere riuscito a reperire nessun reportage firmato da Violette Leduc per il quotidiano. Il caso degli articoli scritti per il settimanale femminile « Pour Elle », è diverso. È sempre Jansiti nella celebre biografia a darci un indice esaustivo di tutti gli articoli apparsi sulla rivista, indice grazie al quale, nel 2019, Alexandre Antolin (Cfr. A. Antolin, *Violette Leduc journaliste*, in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, pp. 19-46) è riuscito a trascrivere e pubblicare un totale di otto articoli tra i più significativi degli esordi letterari dell'autrice. Gli articoli di Violette Leduc per « Pour Elle » sono in tutto ventitré (Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., pp. 482-483).

<sup>50</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, p. 326, *passim*.



perché, lontani da quelli che saranno i temi centrali della scrittura leduchiana, i soggetti degli articoli di « Pour Elle » spaziano dalla cura della persona a brevi racconti di taglio ottocentesco, passando per i sottili trucchetti per mascherare i segni del tempo che passa.<sup>52</sup> Certo è che, pur non rappresentando l'anticamera dello scandalo, la produzione di Leduc per « Pour Elle » porta già traccia di alcune pose che saranno in seguito caratteristiche dello stile di Leduc. Prima di tutto, per quanto riguarda gli articoli incentrati sulla moda e gli stilisti, si può notare come questi abbiano favorito lo sviluppo di un'attenzione non comune al dettaglio estetico riferito alla moda, al trucco, alla marca dell'oggetto, sviluppato poi nelle lunghe descrizioni così frequenti nei romanzi di Leduc. Gli esempi sono vari e già presenti ne *L'Asphyxie*, dove, al personaggio della madre, vengono associati una serie di imperativi estetici che richiamano senza ombra di dubbio quell'ossessione per la bellezza e per la posizione sociale rispecchiate dalle riviste femminili degli anni Quaranta.

“Tandis qu'on montait les baraques, les manèges, ma mère faisait une cure de repos dans le noir. Elle se couchait à cinq heures de l'après-midi. Son livre *Rester belle* ne la quittait plus. Elle évitait de parler, de s'impatienter. Elle buvait du consommé, de l'eau minérale, mangeait des fruits”.<sup>53</sup>

Il ruolo della madre ne *L'Asphyxie* è infatti caratterizzato dall'adesione agli stereotipi più pregnanti della propaganda imposta dalla politica francese durante l'Occupazione; gli sforzi fatti per “rester belle”, come suggerisce il titolo del suo *livre de chevet*, non sono soltanto relativi al mantenimento di un'apparenza giovanile, ma alla volontà di attirare l'attenzione maschile, di uscire dalla zona d'ombra nella quale sono segregate, come si vedrà entrando nel merito del romanzo, tutte le donne vittime di una maternità indesiderata. Nel capitolo riguardante *La femme mariée* ne *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir spiega del resto che “la destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas”.<sup>54</sup>

Leduc segue il pensiero di de Beauvoir, ritornando, ne *La Bâtarde*, proprio agli esordi da giornalista per « Pour Elle »: “Irrésistible célibat, j'avais dissimulé mon alliance dans mon sac à main avant d'entrer dans la salle du journal. Je croyais qu'avec mon anneau je n'intéressais pas. Une femme qui se suffit, c'est une femme seule”.<sup>55</sup>

I consigli riguardanti l'estetica e la cura della persona vengono peraltro dati con la stessa lucida ironia che sempre caratterizza lo sguardo di Violette Leduc sul mondo. Il grande mistero della

---

<sup>51</sup> A. Antolin, op. cit., p. 21.

<sup>52</sup> A questo proposito si veda K. Renaud, *Les soins de beauté pour “effacer l'âge”: diktats du canon de beauté et rapport au temps dans les chroniques de Violette Leduc (Pour Elle, 1940-1941)*, in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., pp. 47-55).

<sup>53</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 9.

<sup>54</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 195.

<sup>55</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 328. Si ricorda che il riferimento alla fede nuziale è relativo al matrimonio con Jacques Mercier, commerciante e fotografo che Leduc conobbe nel 1927 e sposò nel 1939.

bellezza spiegato in “cinq pots”<sup>56</sup> si chiude con un appello incredulo agli abitanti di Parigi, “des célibataires, des jeunes gens – et des maris! –”<sup>57</sup> colpevoli di non sapere che “la beauté se ‘défait’ à la nuit pour se ‘refaire’ dans le clair matin”<sup>58</sup>, un segreto di cui anche l’olimpico della poesia francese era a conoscenza: “‘la beauté est amère’ a dit le poète Rimbaud. En effet, la jouée aérée, lubrifiée, allégée de la poussière, ne sent-elle pas la citronnelle, le camphre?”<sup>59</sup>

E, “si, exceptionnellement, vous n’avez pas le temps de faire de la culture physique, frottez vos parquets. Les ménagers peuvent être considérés comme un sport auquel ne manque que le plein air”<sup>60</sup>, anche perché, come spiegherà anni dopo ne *L’Affamée*, “le ménage, qui exige la gymnastique, c’est le bordel accessible à la femme”.<sup>61</sup>

Ma gli anni di « Pour Elle » sono anche quelli della creazione letteraria in senso stretto; tra i racconti più significativi pubblicati per il settimanale figurano quelli dedicati alla nonna Fideline<sup>62</sup>, personaggio centrale de *L’Asphyxie*, e la novella *Deux yeux clairs*<sup>63</sup> in cui compaiono nomi che verranno ripresi nei romanzi a venire come “Mlle Bara!”, aferesi del cognome del padre biologico di Leduc, e il nome “Cécile” che verrà prestato a uno dei personaggi protagonisti del romanzo *Ravages* del 1955, ispirato a Denise Hertgès, compagna dell’autrice dal 1925 al 1935 e che, esattamente come la Cécile della novella, è istitutrice.

Nel 1942, nel bel mezzo di una Parigi devastata dalla guerra, Violette Leduc ritrova Maurice Sachs, “aux abois”<sup>64</sup>, in un caffè nei pressi dell’École militaire.

Sola e innamorata dello scrittore, decide di seguirlo non soltanto nell’attività di mercato nero, svolta da Sachs durante la guerra, ma anche nella fuga dai creditori verso la Normandia.

La Normandia, più precisamente il villaggio di Anceins, è il quadro di gestazione del primo romanzo di Violette Leduc, che nasce dall’impossibile passione per Sachs e dal doloroso vissuto legato ad un’infanzia tormentata:

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

---

<sup>56</sup> A. Antolin, op. cit., p. 35.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 43

<sup>61</sup> V. Leduc, *L’Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 92.

<sup>62</sup> *Devenir une femme*, n. 53, agosto 1941; *Le vrai Noël et l’autre...*, n. 72, dicembre 1941.

<sup>63</sup> N. 6, settembre 1940.

<sup>64</sup> “Maurice Sachs est aux abois. Il traîne les bistrotts du Champ-de-Mars, de l’École militaire. Il ne se ‘refait’ pas aussi vite que d’habitude”. Cfr, V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 370.

main”. [...] Je continuai avec l’insouciance et la facilité d’une barque poussée par le vent. Innocence d’un commencement. ‘Racontez votre enfance au papier.’ Je racontais”.<sup>65</sup>

Violette Leduc è “une sentinelle aux portes de la littérature”<sup>66</sup>, quando, seduta all’ombra di un melo, comincia a scrivere il romanzo che, negli anni Sessanta, le farà guadagnare il titolo di pioniera dell’*autofiction*.

Nel 1946<sup>67</sup> però, il termine *autofiction* non era ancora stato coniato, motivo per cui *L’Asphyxie* è presentato e riconosciuto in un primo momento come un’autobiografia. Ma di cosa si tratta, in realtà?

*L’Asphyxie* è un testo indefinibile da un punto di vista di genere: romanzo, memorie, racconto o trasposizione fantastica del mondo visto con gli occhi di una bambina cresciuta senza padre, *L’Asphyxie* è, prima di tutto, “l’histoire d’une voix étouffée, qui revient, avant l’heure, et dans la bouche d’une autre qui parle à la place de l’enfant mort”<sup>68</sup>. Un *récit d’enfance*, nel quale la giovane protagonista procede mano nella mano con la nonna Fidéline per le vie di un inferno personale che non riesce a comprendere nella sua portata significativa. E così affiorano, uno dopo l’altro, i personaggi di una galleria degli orrori caratterizzata da bizzarre manie, violenza, sensualità morbosa e ricerca d’amore. Ma *l’Asphyxie*, come il titolo stesso suggerisce, racconta, in prima persona, una mancanza che danza al ritmo dei colpi di tosse di un padre fantasma e volteggia intorno alla ricerca dello sguardo materno, “bleu et dur”<sup>69</sup>, privo di qualsiasi accenno di compassione.

Sono forse le parole di Roland Barthes, quelle dedicate alle sfumature dell’assenza amorosa nei celebri *Fragments*, ad aiutare nella definizione di un testo come *L’Asphyxie*, poiché il senso del romanzo sta proprio nell’immagine evocata da Barthes in merito all’assenza dell’altro: “l’absence de l’autre me tient la tête sous l’eau; peu à peu, j’étouffe, mon air se raréfie: c’est par cette asphyxie que je reconstitue ma ‘vérité’ et que je prépare l’Intraitable de l’amour”.<sup>70</sup>

Attraverso quell’asfissia, Leduc costruisce la propria verità, l’unica, quella della scrittura.

Nel novembre del 1942, Maurice Sachs lascia Anceins per arruolarsi come lavoratore volontario ad Amburgo. Come afferma Henri Raczymow nella biografia dedicata all’autore:

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 423.

<sup>66</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 45.

<sup>67</sup> Leduc comincia a scrivere *L’Asphyxie* nel 1942 e termina nel 1945. Il 1946 è la data di pubblicazione del volume presso le edizioni Gallimard. Nel volume *Genèse du ‘Je’: manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS éditions, 2000, Catherine Viollet presenta un’importante tavola sinottica comprendente tutte le date di elaborazione dell’opera di Leduc e di successiva pubblicazione. La tavola è stata successivamente riprodotta nel volume a cura di M. Brioude, A. Frantz, A. Péron, *Lire Violette Leduc aujourd’hui*, Lyon, Presses Universitaires, 2017, p. 26.

<sup>68</sup> S. Marson, *Le Temps de l’autobiographie. Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Paris, PUV, 1998, p. 189.

<sup>69</sup> L’espressione è usata più volte da Leduc per descrivere lo sguardo della madre ne *L’Asphyxie*.

<sup>70</sup> R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 24.

Le certain, c'est, comme il l'écrit à Belaval, qu'il part 'léger de tout'. Disons les choses nettement: il est surtout léger d'être délivré d'un poids, et ce poids n'est d'autre que Violette Leduc. Ses nerfs, ses 'névroses', comme disait Sachs. Ses pleurs. Sa tête d'outre-tombe. S'il quitte Anceins, c'est pour ne plus la voir. Il ne la supporte plus. Son amour lui pèse. Il part simplement. Il part simplement pour recouvrer sa liberté.<sup>71</sup>

Leduc passerà ad Anceins ancora due anni della sua vita a scrivere, senza notizie di Maurice Sachs, fino al 1944, quando, spronata dall'amica Alice Cerf, decide di tornare a Parigi e presentare il manoscritto de *L'Asphyxie* a Gallimard e a Denoël che ne rifiutano, però, la pubblicazione.

Secondo la ricostruzione di Jansiti, è Géraldine Pardo, amica di lunga data delle sorelle de Beauvoir, a contattare la filosofa esistenzialista in merito al manoscritto di Leduc<sup>72</sup>

Mesi dopo, nel febbraio del 1945, Simone de Beauvoir incontra Violette Leduc davanti ad un cinema degli Champs-Élysées: "une femme blonde, élégante, au visage brutalement laid mais éclatant de vie".<sup>73</sup>

È l'inizio di una collaborazione che durerà per tutta la vita dell'autrice.

"Quand, au début de 1945, je commençai à lire le manuscrit de Violette Leduc [...] je fus tout de suite saisie: un tempérament, un style".<sup>74</sup>

De Beauvoir propone la pubblicazione de *L'Asphyxie* per la collana Espoir di Gallimard, allora diretta da Albert Camus responsabile, tra l'altro, di essere l'autore del titolo scelto per il romanzo di Leduc.<sup>75</sup>

L'incontro con Simone de Beauvoir segna profondamente il percorso artistico di Violette Leduc, prima di tutto rendendolo possibile; *L'Asphyxie* viene pubblicato nel maggio 1946, anticipato da un estratto apparso su « Les Temps modernes » nel novembre del 1945.<sup>76</sup>

La debole eco intorno al libro non preclude a Leduc l'ammirazione di una vasta cerchia di intellettuali dell'epoca; grazie al patrocinio di Sartre e de Beauvoir, Leduc fa la conoscenza di Colette Audry, di Nathalie Sarraute<sup>77</sup>, di Madeleine Castaing, dei coniugi Jouhandeau, di Louise de

---

<sup>71</sup> H. Raczymow, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 405.

<sup>72</sup> "Sachant mon intimité avec Simone, [...] Alice Cerf me confia, peu après la guerre, un manuscrit de Violette. [...] C'est moi qui ai contacté Simone". Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 143.

<sup>73</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, Paris, Gallimard, p. 35.

<sup>74</sup> S. de Beauvoir, *Préface*, in V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 9.

<sup>75</sup> Secondo una lettera del 1945 conservata presso l'archivio IMEC e riprodotta da Jansiti nella biografia, Camus risponde in questi termini ai dubbi di Leduc sulla scelta del titolo: "Vos additions sont excellentes. J'aurais préféré vous voir trouver votre titre vous-même. *L'ASPHYXIE* me paraît bon pourtant. C'est un titre fidèle au récit et à la manière". Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 164.

<sup>76</sup> Si tratta del breve racconto *Une mère, un parapluie, des gants*, parte integrante de *L'Asphyxie*. Violette Leduc collaborerà con la rivista di Jean-Paul Sartre fino agli anni Sessanta, per un totale di dieci articoli pubblicati.

<sup>77</sup> Tra Violette Leduc e Nathalie Sarraute, all'epoca esordiente in letteratura, si sviluppa una forte ammirazione reciproca testimoniata dalla corrispondenza pubblicata in parte da Antolin nel 2017 (Cfr. A. Antolin, *Violette Leduc, lettres à Nathalie Sarraute*, in *ContreJour. Cahiers littéraires*, n. 41, *Violette Leduc, l'affamée*, 2017, pp. 37-52) e dalle

Vilmorin, di Jean Cocteau e di Jean Genet. Quest'ultimo le viene fatto conoscere da Simone de Beauvoir attraverso il dono del romanzo *Miracle de la rose*<sup>78</sup> di cui Leduc diventa avida lettrice.

In quell'anno 1946, forte della venerazione per Simone de Beauvoir, musa e protettrice, e della nascente sensazione di fratellanza con il poeta-ladro Jean Genet, Leduc comincia la stesura del secondo romanzo d'ispirazione autobiografica: *L'Affamée*.

“Elle a levé la tête. Elle a suivi son idée sur mon pauvre visage. Elle ne le voyait pas. Alor, du fond des siècles, l'événement est arrivé”.<sup>79</sup>

*L'Affamée* è uno dei testi i più singolari della letteratura francese del Novecento. Originariamente concepito come un diario, il testo diventa un'intensa metafora amorosa, un duello tra la partenza della persona amata e lo stallone, l'immobilità di chi ama e attende. Quella “frustration qui aurait pour figure la Présence”<sup>80</sup>, di cui parla Barthes, è rappresentata dall'io narrante, l'affamata, che confessa alla pagina il suo amore per *Elle*, un'entità immaginaria, ideale, un'ossessione che diventa poesia.<sup>81</sup>

“Le passé dans le présent, le présent dans le passé, c'est mon livre *L'Affamée*”.<sup>82</sup>

Ma *L'Affamée* rappresenta anche la metafora dell'incontro con la scrittura, del corpo a corpo tra la parola e la pagina bianca che Leduc chiama emblematicamente *amant abstrait*<sup>83</sup>, amante astratto, andando a sovrapporre, in questo modo, l'atto creativo alla relazione amorosa.

Ecco perché, a causa di questo gioco tra superfici riflettenti, tra entità fatue e la presenza di quello che Brioude definisce l'“effacement des frontières narratives”<sup>84</sup> che trasforma “le temps amoureux”

---

pagine dedicate all'autrice dei *Tropismes* presenti ne *La Folie en tête*: “Nathalie Sarraute [...] plus secrète, plus lointaine, plus indécise. [...] Je trouvais qu'elle faisait la petite bouche. Ce poids, cette lassitude dans ces intonations, ces arrière-plans quand elle cessait de parler, quand elle s'arrêtait en route, quand elle repartait, me fascinèrent immédiatement. Même si elle se trompait, elle ne disait pas n'importe quoi. [...] Je plaignais Nathalie Sarraute sans me permettre de le lui dire. Ecrire la torturait, écrire la rendait malade. L'heure tournait, je m'alourdissais de ce poids, de ce pavé, de ce monument qu'elle portait chaque jour sur ses épaules après avoir dévissé son stylo. Pourtant l'ardeur de ses yeux me laissait un espoir. Deuxième feu. Elle exprimait son drame et sa passion de la littérature par des sous-entendus lointains, des indécisions énigmatiques, des silences inquisiteurs, des regards scrutateurs, des points de suspension prometteurs”. Cfr. V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 80-81, *passim*.

<sup>78</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, L'Arbalète, 1946.

<sup>79</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 9.

<sup>80</sup> R. Barthes, op. cit., p. 22.

<sup>81</sup> L'allusione è a quanto scritto da Alda Merini in *Delirio Amoroso*: “Quando lui mi disse che da un dolore nasce tragicamente un suono, aveva ragione. Mi nacque un'ossessione. E l'ossessione diventò poesia”. Cfr. A. Merini, *Delirio Amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1990, p. 13. Sicuramente tra le figure più controverse della poesia italiana, Alda Merini è forse l'unica scrittrice a poter essere paragonata per dirompenza e per quell'uso di una parola desueta in grado di diventare corpo e poesia a Violette Leduc. *L'Affamée* è, per certi versi, un delirio amoroso e il *Delirio Amoroso* è una migrazione straziante intorno all'amore e alla follia, esattamente come il romanzo di Leduc.

<sup>82</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 165.

<sup>83</sup> “J'écris pour un témoin invisible, un lecteur invisible [...] qui est dans mon dos, [...] j'ai son haleine sur ma nuque. Je pense qu'également, dans ce cas-là, on écrit pour quelqu'un qu'on aime, sans ça... on n'écrit pas pour cinquante mille personnes à la fois, vingt mille personnes à la fois ; ça je n'y crois pas quand on dit qu'on écrit pour son public. Ce n'est pas vrai ; on écrit pour quelqu'un et puis, au fond, on écrit également sur cette page blanche, qui est un être cher [...] presque un amant abstrait : c'est un combat avec elle, c'est de l'amour avec elle, c'est de la haine avec elle”. Cfr. *Littérature. Brève rencontre avec Violette Leduc*, Ina.fr.

<sup>84</sup> M. Brioude, *L'Affamée, du manuscrit à l'oeuvre: l'effacement des frontières narratives*, in A. Frantz (dir.), *Violette Leduc, genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., p. 81.

in “temps mythique du récit”<sup>85</sup>, il caso de *L’Affamée*, come quello de *L’Asphyxie*, rende difficile l’abbinamento tra le caratteristiche dell’autobiografia e quelle del testo che resta, ancora una volta, indefinibile.

*L’Affamée* è pubblicato da Gallimard nel 1948 e subisce la stessa sorte del romanzo precedente: la scarsa ricezione da parte del pubblico va di pari passo con l’enorme acquisizione di stima presso l’entourage intellettuale. Jean Genet ne consiglia la lettura a Jean Cocteau e all’editore Paul Morihien: “je te fais cadeau d’un des plus beaux livres que j’ai lu depuis longtemps”<sup>86</sup>; Camus ne rimane entusiasta: “votre manuscrit m’a beaucoup frappé. Il me serait difficile de le commenter, étant donné sa nudité”<sup>87</sup>; Nathalie Sarraute risponde alla lettura delle prime pagine del romanzo definendolo un’opera di “grande qualité”<sup>88</sup>, mentre Elise Jouhandeau ne scrive come di “une bible [...] que tous devraient lire”.<sup>89</sup>

E se per Marcel Jouhandeau, Violette Leduc “(avait) inventé un langage”, per l’autrice tutta quell’euforia intorno ad un testo destinato al macero rappresenta l’ennesima cattedrale costruita in mezzo al deserto.

“Je suis un désert qui monologue’, m’a dit un jour Violette Leduc. J’ai rencontré dans les déserts des beautés innombrables. Et quiconque nous parle du fond de sa solitude nous parle de nous”.<sup>90</sup>

Ecco perché, in quello stesso anno 1948, Simone de Beauvoir consiglia a Violette Leduc la scrittura di un nuovo romanzo che abbia come oggetto la volontà di dire tutto, di raccontare, con quella “sincérité intrépide”<sup>91</sup> che la contraddistingue, la storia di una donna nel rapporto con la sua sessualità, con il matrimonio e soprattutto con l’esperienza dell’aborto.<sup>92</sup>

*La Plaie et le Couteau*<sup>93</sup> ha una redazione di circa sei anni, intercalati dalla pubblicazione, nel 1951, del diario di viaggio *Trésors à prendre*<sup>94</sup> e da due scritti dedicati alle pittrici Séraphine de Senlis<sup>95</sup> et Désirée Hellé<sup>96</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>86</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 192.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>88</sup> “Chère amie, merci pour la lettre et les pages que vous m’avez envoyées. Elles sont, je crois, de toutes celles que j’ai lues de vous jusqu’à présent, celles encore que je préfère. Je souhaite qu’un jour d’autres que moi connaissent les instants de joie – il serait plus vrai de dire d’exaltation, mais je crains d’employer un mot qui vous paraîtra grandiloquent – qu’elles m’ont fait vivre : des instants comme nous en procurent les œuvres de grande qualité”. *Ivi*, pp. 170-171.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 217, *passim*.

<sup>90</sup> S. de Beauvoir, *Préface*, op. cit., p. 9.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>92</sup> In quel periodo, Leduc confessò a Simone de Beauvoir di aver abortito al quinto mese e mezzo di gravidanza rischiando la vita. “Le sang ne coula plus. Je ne voulais pas garder l’enfant. Tantôt je disais à Gabriel mes démarches chez les faiseuses d’anges, tantôt non. Curieux homme : il continuait à se contrôler et il voulait l’enfant”. Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 375.

<sup>93</sup> Titolo provvisorio suggerito da Jacques Guérin per il romanzo *Ravages*. Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 275.

<sup>94</sup> “L’itinéraire de *Trésors à prendre* – scrive Susan Marson – prend [...] l’allure d’un pèlerinage, une recherche aussi bien spirituelle qu’amoureuse. Le trajet suivi suscite des descriptions de monuments et de paysages vus, des réflexions à partir des événements auxquels l’auteur assiste ; mais les choses rencontrées peuvent aussi donner lieu à des passages

Soltanto nel 1954, Leduc consegna nelle mani di Simone de Beauvoir il manoscritto di quel romanzo che avrebbe dovuto aiutare tutte le donne a trovare il coraggio di rivendicare la loro esperienza della femminilità, ma che invece risulta, proprio agli occhi della stessa de Beauvoir, che tanto ne aveva esortato la scrittura, impossibile da pubblicare<sup>97</sup>.

*Ravages*, titolo ufficiale del romanzo, è la storia di Thérèse, alter-ego e doppio anagrafico di Leduc, e del suo amore per Isabelle, Cécile e Marc. Quella che può apparire come la storia di un *ménage à trois*, che ricorda vagamente quell'*Invitée*<sup>98</sup> tanto evocato da Leduc in quanto primo contatto con un romanzo scritto da una donna, è, in realtà, un salto nel buio votato all'ambizioso tentativo di scrivere ciò che nessuna donna aveva mai osato raccontare.

“J’essaie de rendre le plus exactement possible, le plus minutieusement possible les sensations éprouvées dans l’amour physique. [...] Il y a là sans doute quelque chose que toute femme peut comprendre. Je ne cherche pas le scandale mais seulement à décrire avec précision ce qu’une femme éprouve alors”.<sup>99</sup>

A causa del contenuto esplicito della prima parte, costituita dall’esperienza amorosa della protagonista con una compagna di collegio, e di alcune scene definite da Jacques Lemarchand “d’une obscénité énorme et précise”<sup>100</sup>, *Ravages* non passa il vaglio della censura editoriale, che impone all’autrice la soppressione delle prime centocinquanta pagine del romanzo e la revisione di alcuni capitoli.

*Ravages* viene pubblicato nel 1955, privato del capitolo *Thérèse et Isabelle*, amputazione che Simone de Beauvoir ritiene sia da attribuire l’orgoglio maschile del comitato di lettura Gallimard<sup>101</sup>.

---

méditatifs qui ne concernent que de très loin les lieux dans lesquels l’écrivain se trouve. Dans de tels passages, il s’agit, le plus souvent, d’une réflexion sur l’amour impossible, sur la nécessité de se libérer du désir, de ne rien demander, et de donner sans compter”. Cfr. S. Marson, op. cit., pp. 128-129.

<sup>95</sup> Il testo, scritto nel 1951 per *Les Temps modernes*, non è mai stato pubblicato. È possibile reperire dei passi significativi pubblicati nel saggio di Françoise Cloarec, *La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Paris, Phébus, 2008.

<sup>96</sup> Pubblicato su *Les Temps modernes*, n. 80 nel giugno del 1952, l’intero testo è disponibile sul sito dedicato all’autrice. Cfr. <https://violetteleduc.net/2020/07/10/qui-est-desiree-helle/>.

<sup>97</sup> In una lettera a Nelson Algren, de Beauvoir dichiara in merito a *Ravages*: “Il y a des pages excellentes, elle sait écrire par instants, mais quant à publier ça, impossible. C’est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet”. Cfr. S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, p. 462.

<sup>98</sup> S. de Beauvoir, *L’Invitée*, Paris, Gallimard, 1943.

<sup>99</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., pp. 272-273, *passim*.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>101</sup> “Entre un homme et une femme, il y a de l’irréparable”. Françoise d’Eaubonne sfrutta la suggestione di Marguerite Duras per sostenere l’assunto che lo scandalo provocato da Leduc non sia relativo all’audacia erotica del testo bensì al fatto che “Femme, et femme seule, elle a osé se réclamer d’une éthique paradoxale qui l’écrase, son insolite dimension ne pouvant appartenir qu’aux hommes”. In effetti, stando alle cronache editoriali del tempo, Raymond Queneau, sostenitore della censura di *Thérèse et Isabelle*, era, in quegli stessi anni Cinquanta, l’autore del *Journal intime de Sally Mara*, pubblicato sotto pseudonimo per le Éditions du Scorpion; Jean Genet pubblicava, presso Gallimard, i romanzi *Querelle de Brest* e *Pompes funèbres*; nel 1959 veniva tradotta dall’inglese, sempre da Gallimard, *Lolita* di Vladimir Nabokov.

Cfr. F. D’Eaubonne, *La Plume et le Baïllon. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac. Trois écrivains victimes de la censure*, Paris, L’Esprit frappeur, 2000, p. 31.

Qualunque sia la verità, Leduc trova il sostegno della filosofa e mentore – vincitrice, quello stesso anno 1954, del premio Goncourt per *Les Mandarins* a cui non mancano, peraltro, scene di audacia erotica – ma anche delle femministe francesi più radicali come Françoise d’Eaubonne, scrittrice e attivista che nel 2000 pubblica un saggio dal titolo *La Plume et le Baïllon*<sup>102</sup> nel quale cerca di riproporre il dibattito sulla censura letteraria negli anni Cinquanta, fornendo come esempio il caso emblematico di Violette Leduc.

Due anni dopo la pubblicazione del testo in cui d’Eaubonne si chiedeva in che modo il bavaglio della censura avesse ostacolato il riconoscimento di Leduc in quanto autrice tra le più significative del Novecento francese, Carlo Jansiti, nella postfazione all’edizione Baldini&Castoldi di *Thérèse e Isabelle*<sup>103</sup>, evocava il critico letterario Carlo Bo, quando si chiedeva fino a che punto uno scrittore potesse spingersi nella narrazione di un aspetto così intimo della vita di ogni essere umano, definendo le unioni tra Thérèse e Isabelle “spaventose ‘cadute’ di tono e di gusto”.<sup>104</sup>

A quasi dieci anni dalla pubblicazione di *Le Deuxième Sexe*, che avrebbe dovuto smuovere le coscienze verso una rivoluzione del modo di concepire la parità tra generi e rivendicare l’indipendenza femminile da un punto di vista economico, giuridico e sociale, la censura di Violette Leduc, “questo Jean Genet in gonnella”<sup>105</sup>, confermava la difficoltà, anche in un Paese come la Francia, di parlare apertamente di sessualità e omosessualità femminile.

Dunque quella volontà di “‘Tout dire’, même si c’est inconvenant, sans importance, inconsistant, intempestif: impudent” al fine di creare “un text sans vergogne”<sup>106</sup> si rivela l’ennesimo tentativo fallito di rivendicare, l’importanza della parola letteraria al di là del bene e del male, soprattutto al di là di tutte quelle tare esistenziali che Leduc fatica a lasciarsi alle spalle come la *bâtardise* e la *laideur*, e al legame che questi due fattori possono intrattenere con il raggiungimento o meno della fama.

Verso la fine degli anni Cinquanta, debilitata dagli effetti della censura e dalle cure presso la clinica di Versailles a causa degli episodi di delirio paranoico di cui soffriva, Leduc torna alla scrittura, ma in maniera diversa: abbandonare, momentaneamente, l’uso della prima persona sembra l’unica strategia possibile per tornare a scrivere. Ecco perché, nel 1954, comincia la stesura di due racconti, pubblicati da Gallimard in un unico volume: *La Vieille Fille et le Mort* e *Les Boutons dorés*.

---

<sup>102</sup> F. D’Eaubonne, *La Plume et le Baïllon*. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac. *Trois écrivains victimes de la censure*, op. cit.

<sup>103</sup> V. Leduc, *Thérèse e Isabelle*, Milano, Baldini&Castoldi, 2002.

<sup>104</sup> C. Jansiti, *Storia di una censura*, in V. Leduc, *Thérèse e Isabelle*, op. cit., p. 118.

<sup>105</sup> Ivi, p. 117.

<sup>106</sup> D. Fingermann, *La responsabilité sexuelle de Marguerite Duras: un texte sans vergogne*, in *L’en-je lacanien*, n. 21, 2013, p. 82.



“Clarisse, cinquante-quatre ans, élève ses lapins, vaque à ses tâches quotidiennes, et tient son café-épicerie de village avec un soin exemplaire. [...] Clarisse vit seule. Elle a toujours fui les hommes. Mais un soir, dans sa salle de café, elle se cogne au corps d’un mort”.<sup>107</sup>

La storia di Clarisse, come quella di Clotilde, “jeune fille de la campagne placée comme servante de ferme”<sup>108</sup>, pur avendo dei tratti in comune con l’autrice, sono lontane da quell’ossessione che ha caratterizzato la scrittura di Violette Leduc fino alla pubblicazione di *Ravages*, ossia l’esperienza vissuta, il romanzo di stampo autobiografico.

I due racconti rappresentano un’importante cesura sia stilistica che tematica rispetto alle opere precedenti, e permettono a Leduc di superare l’*impasse* creativa causata dalla censura e di dimostrare una versatilità artistica fino a quel momento inedita.

*La Vieille Fille et le Mort*, seguito da *Les Boutons dorés*, viene pubblicato nel 1958, anno dell’inizio della stesura del romanzo autobiografico *La Bâtarde*.

Secondo una definizione di Susan Marson, gli anni Sessanta, per Leduc, sono una sorta di “mise en ordre de la vie”<sup>109</sup> a cominciare proprio dalla messa in ordine della scrittura; *La Bâtarde*, la cui stesura risulta, ancora una volta, un suggerimento di Simone de Beauvoir, ripercorre gli avvenimenti della vita dell’autrice fino al 1944. Si tratta di un testo che, per certi versi, risponde alle caratteristiche che Philippe Lejeune considera identificative per la scrittura autobiografica: quell’identità tra narratore, autore e personaggio del testo<sup>110</sup>, garante di un sottinteso patto di fiducia con il lettore; per altri, invece, definire il testo come un’autobiografia risulta fuorviante, soprattutto alla luce dei recenti passi della ricerca letteraria verso una ridefinizione del genere nelle sue componenti principali.<sup>111</sup>

Distante dal linguaggio poetico de *L’Affamée*, dal *côté Cheminadour* de *L’Asphyxie*<sup>112</sup>, e dalla novella, genere che Leduc ritroverà soltanto nel 1965 con la pubblicazione de *La Femme au petit renard*, *La Bâtarde*, epurato da quello “charabia métaphorique qui fut en vogue dans les années 1920”<sup>113</sup>, avvicina finalmente Leduc ad un pubblico che non annovera soltanto amici intellettuali.

---

<sup>107</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 295, *passim*.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>109</sup> S. Marson, op. cit., p. 142.

<sup>110</sup> Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>111</sup> A questo proposito si veda Ph. Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, nel quale l’autore distingue tre forme di scrittura in prima persona che prendono le distanze dall’autobiografia nella sua accezione tradizionale: *l’ego-littérature*, *l’autofiction* e *l’étérographie* o *roman du je*, genere ibrido che fa leva sulla definizione doubrovskiana di *autofiction*. “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictements réels”. Cfr. S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Il termine “autobiografia” verrà utilizzato in questa sede unicamente per distinguere la “trilogia autobiografica”, formula comunemente usata per definire il trittico *La Bâtarde*, *La Folie en tête* e *La Chasse à l’amour*, dalle altre opere di Leduc.

<sup>112</sup> “La structure de *L’Asphyxie* a été en partie inspirée de *Cheminadour*, bien que son style imagé soit assez éloigné de l’écriture classique et du catholicisme larmoyant de Jouhandeau”. Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 139.

<sup>113</sup> Commento di André Rousseaux all’uscita de *L’Asphyxie* apparso su *Le Figaro littéraire* de 122 giugno 1946.

Nel 1964, a quasi vent'anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, Leduc raggiunge il successo editoriale tanto atteso; *La Bâtarde*, corredato della prefazione di Simone de Beauvoir, si unisce alla doppia uscita esistenzialista composta da *Une mort très douce*<sup>114</sup> di de Beauvoir et *Les mots*<sup>115</sup> Sartre, e gareggia per il Prix Goncourt e il Prix Fémina.<sup>116</sup>

Il successo editoriale e la popolarità acquisita dall'autrice, che diventa fonte d'ispirazione per tutte quelle giovani attiviste che, dal nuovo continente, stavano gettando le basi per la rivoluzione sessuale degli anni Settanta, allentano il nodo intorno ai contenuti oggetto della censura nel 1954.

Nel 1966, Gallimard pubblica una prima versione di *Thérèse et Isabelle* e nel 1971, a seguito della pubblicazione, nel 1970, del secondo volume autobiografico *La Folie en tête, Le Taxi*, breve racconto in forma dialogica di un rapporto incestuoso consumato in un taxi tra un fratello e una sorella.

Apparentemente salvata dalla celebrità, Violette Leduc si rifugia definitivamente a Faucon, villaggio della Vaucluse ai piedi del Monte Ventoso, dove si spegnerà nel 1972, a causa di un tumore al seno.

Nel 1973 Simone de Beauvoir, su volontà della stessa Leduc, dà alle stampe il terzo volume della trilogia autobiografica, *La Chasse à l'amour*<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> S. de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>115</sup> J-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>116</sup> *La Bâtarde* non vinse nessuno dei due premi nonostante il sostegno di numerosi membri all'interno del comitato di lettura. Le ragioni dei giurati del Goncourt furono di ordine diplomatico: "les règlements exigent qu'on couronne un roman alors que *La Bâtarde* est 'indiscutablement' un récit autobiographique"; per quanto riguarda la giuria del Fémina, le ragioni sono di stampo decisamente morale: intollerabile premiare un testo così eccessivamente corredato di aneddoti erotici. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 382.

<sup>117</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973.

## 1.2 Genesi degli studi sull'autrice e punto della situazione sulla ricerca.

Il volume dal titolo *Violette Leduc. Genèse d'une oeuvre censurée*, pubblicato nel 2019 da Anaïs Frantz con il contributo dell'Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3, è l'ultima raccolta di studi intorno all'analisi genetica dell'opera della scrittrice francese Violette Leduc (1907-1972).

Frantz apre la riflessione in merito al lavoro di chi, prima di lei, ha cercato di ricostruire le fasi della scrittura del romanzo leduchiano, come Carlo Jansiti e Catherine Viollet, procedendo poi con la ridefinizione dell'opera in quanto "toute neuve"<sup>118</sup>. Tale espressione sottolinea bene il motivo per il quale, a partire dagli anni Settanta<sup>119</sup>, la ricerca scientifica ha ritenuto necessario avvicinarsi allo studio dei manoscritti di Violette Leduc, con lo scopo di rovesciare il pregiudizio radicato che vede l'autrice come un'appendice dell'Esistenzialismo, capitata quasi per sbaglio nel mondo letterario, per restituirne, invece, un'immagine 'tutta nuova', appunto.

Oltre che a rappresentare un importante esempio di rinnovato interesse per la genetica del manoscritto moderno, quest'ultimo studio di Frantz, arricchito dagli interventi di Mireille Brioude, Alison Péron, Olivier Wagner, conservatore alla Bibliothèque Nationale de France e la già citata Viollet, ha reso possibile la pubblicazione di frammenti inediti appartenenti all'opera manoscritta e dattiloscritta dell'autrice, grazie al recupero della documentazione conservata all'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)<sup>120</sup> e al Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> A. Frantz, *Violette Leduc "la toute neuve"*, in A. Frantz (dir.), *Violette Leduc. Genèse d'une oeuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 9.

<sup>119</sup> Nel 1970, Monique Broc-Lapeyre, docente onorario di filosofia all'Università Pierre Mendès-France di Grenoble e studiosa di Simone Weil, consacra un articolo a Violette Leduc dal titolo *Du trafic à la littérature: Violette Leduc, La Folie en tête*, apparso sulla rivista *Critique* n. 286. Broc-Lapeyre si concentra sul legame che intercorre tra la scrittura e l'attività di trafficante praticata da Leduc durante la guerra, centrale nel romanzo *La Folie en tête*. Legame, quello tra commercio e scrittura, che viene messo in relazione con quello metaforicamente parentale tra l'autrice, Simone de Beauvoir e Maurice Sachs in quanto madre e padre di quel "nouvel enfant", simbolica rappresentazione del testo da pubblicare. Nel 1979, è Isabelle de Courtivron, scrittrice, attivista e accademica, a consacrare uno studio a *L'Affamée* di Violette Leduc, apparso nel secondo numero della rivista *L'Esprit créateur: Violette Leduc's L'Affamée: The Courage to Displease*. Successivamente, nel 1981, la rivista

« Masques, revue des homosexualités », dedica un dossier a Violette Leduc. Cfr. R. de Ceccatty, *Violette Leduc*, in « Masque, revue des homosexualités », n.11, autunno 1981.

<sup>120</sup> L'IMEC, sito nell'abazia d'Ardenne alle porte di Caen, ospita la maggior parte della documentazione manoscritta e della corrispondenza di Violette Leduc. I 26 fascicoli totali, depositati tra il 1994 e il 2018, comprendono inoltre articoli di giornale dedicati all'autrice e numerosi fogli manoscritti inediti.

<sup>121</sup> Il Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France possiede una delle prime versioni del romanzo autobiografico *La Folie en tête*, censurato da Simone de Beauvoir e acquistato dalla Bnf – Richelieu nel 2016. "Ce manuscrit a été retrouvé par ses enfants dans les affaires de Madame Odette Dion, suite à son décès en juillet 2015. Madame Odette Dion est née au 20 rue Paul Bert, y a habité avec ses parents, puis avec son mari Alfred Dion et leurs trois enfants, au 6ème étage et y a vécu jusqu'en 1997. Violette Leduc est devenue leur voisine de palier lorsqu'elle a emménagé au 6ème étage de cet immeuble en 1947. Concernant ce manuscrit, Mme Odette Dion a toujours raconté à ses enfants que : Violette Leduc avait voulu brûler dans son poêle à charbon ce manuscrit, lors d'une crise de désespoir car Simone de Beauvoir l'avait censuré, et qu'elle pensait que ce qu'elle avait écrit ne valait donc rien. Madame Dion était présente, et avait récupéré et sauvé ce manuscrit", racconta Olivier Wagner, conservatore alla BnF e responsabile del fondo Violette Leduc. Il fascicolo concernente *La Folie en tête* contiene un totale di 14 incartamenti di cui due (n. 1

Occorre ricordare che il volume in questione non è il primo ad essere pubblicato dal gruppo *Violette Leduc* dell'Institut des Textes et des Manuscrits Modernes (ITEM); nel 2017, sotto la direzione di Mireille Brioude, viene pubblicato, per le edizioni Presses Universitaire de Lyon, il volume *Lire Violette Leduc aujourd'hui*. Come il titolo suggerisce, il testo, che gode dei contributi di René de Ceccatty, Ghyslaine Charles-Merrien e della regista Esther Hoffemberg, ha lo scopo di riattualizzare lo studio di Violette Leduc proprio attraverso la scoperta della parte inedita dell'opera. Nel caso della raccolta del 2017, una particolare attenzione è riservata alla sezione censurata del romanzo *Ravages*, attraverso la ricostruzione del lavoro di Catherine Violette, pioniera degli studi leduchiani, scomparsa prematuramente nel 2014.

Ma, prima di entrare nel merito degli studi più recenti che hanno reso possibile il ritorno in auge di Violette Leduc, occorre fare un passo indietro e procedere con ordine, al fine di ripercorrere la traiettoria degli studi intorno all'autrice, e capire l'importanza che il romanzo leduchiano ha avuto nella letteratura francese contemporanea.

In questo senso, risulta necessario partire da una data cardine, il 1964, anno in cui viene pubblicato il romanzo autobiografico *La Bâtarde*.

A poco meno di vent'anni dall'inizio della carriera di Leduc come scrittrice, *La Bâtarde*, grazie anche alla prefazione di Simone de Beauvoir, considerata il primo vero saggio critico sull'autrice, si afferma come successo internazionale e fenomeno mediatico.

Certo, come sostiene Carlo Jansiti, biografo dell'autrice, "les raisons n'en sont pas toujours gratifiantes pour l'auteur. *La Bâtarde* possède tous les atouts du best-sellers. Pour le meilleur [...] et surtout pour le pire: la rumeur, ce côté sulfureux du 'vécu' brûlant à une époque avide de liberté et de 'confessions sexuelles'"<sup>122</sup>. Accantonando per un istante quel *côté* sulfureo legato soprattutto alla controversa posizione occupata da Leduc nel panorama letterario francese, *La Bâtarde* ha avuto il grande privilegio di essere tradotto in numerose lingue, fattore, questo, responsabile dell'incremento degli studi critici sull'autrice soprattutto in Italia e negli Stati Uniti<sup>123</sup>.

Proprio nel Nord America, infatti, si sviluppano, agli inizi degli anni Settanta, i cosiddetti *gender*

---

e 2) contenenti fotografie dell'autrice scattate tra il 1963 e il 1964 in attesa dei risultati del premio Goncourt e delle lettere, parzialmente datate, indirizzate a Simone de Beauvoir e Odette Dion. Presso il fondo René Étienne è conservata una lettera di Violette Leduc mentre nel fondo Nathalie Sarraute, parzialmente consultabile, sono presenti 16 lettere (1947-1959) indirizzate a Sarraute, 2 fogli manoscritti di Leduc e una bozza di lettera scritta da Sarraute. Infine, nel 2019, il Dipartimento ha reso possibile l'acquisto del dattiloscritto di *Thérèse et Isabelle* (1953-1954) che comprende inoltre 13 lettere (1953-1968 e non datate) di Violette Leduc a Berthe Mandinaud, dattilografa di Simone de Beauvoir.

<sup>122</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 377, *passim*.

<sup>123</sup> Sono sei i testi tradotti in lingua inglese di Violette Leduc: *La Bâtarde (The Bastard)* nella traduzione di Derek Coltman del 1965; *The Lady and the Little Fox Fur (La Femme au petit renard)* nella traduzione di Peter Owen del 1967; *In the Prison of Her Skin (L'Asphyxie)*, nella traduzione di Derek Coltman del 1970; *Mad in Pursuit (La Folie en tête)* nella traduzione di Derek Coltman del 1971; *The Taxi (Le Taxi)* nella traduzione di Helen Weaver del 1973; *Thérèse and Isabelle (Thérèse et Isabelle)* nella traduzione di Sophie Lewis del 2015.

*studies*, disciplina socio-culturale strettamente connessa alla condizione femminile; non a caso, la filiazione di Leduc ad una scrittrice come Simone de Beauvoir che, a quell'epoca, godeva di grande prestigio in territorio statunitense, ha contribuito al riconoscimento mondiale dell'autrice, inquadrandola, al tempo stesso, in quello che viene a delinarsi come il romanzo femminista moderno e, più recentemente, all'interno della storia dell'omosessualità<sup>124</sup>.

In Italia, la casa editrice Feltrinelli pubblica, nel 1965, la prima traduzione de *La Bâtarde* ad opera di Valerio Riva<sup>125</sup>, che avrà scarso seguito negli anni Sessanta, fatta eccezione per la pubblicazione in un unico volume di *Thérèse et Isabelle e La Femme au petit renard*<sup>126</sup>. Bisognerà infatti aspettare gli anni Ottanta, quando la casa editrice torinese La Rosa, fondata da Elide La Rosa nel 1978, decide di pubblicare la traduzione italiana del secondo romanzo di Leduc: *L'Affamata* del 1948.<sup>127</sup>

La decisione di tradurre Violette Leduc fu sostenuta da me e da Angelo Morino. Non solo era una scrittrice molto amata da noi e ben poco conosciuta in Italia, ma rientrava perfettamente nel nostro programma editoriale: letteratura delle donne, femminismo, omosessualità, erano le idee portanti dell'impresa, insieme a quella di scoprire, o riscoprire, autori e autrici del tutto ignorate/i o parzialmente trascurate/i.<sup>128</sup>

Il merito delle edizioni La Rosa è stato di far luce su quelli che, erroneamente, sono considerati i margini dell'opera leduchiana, ossia tutti quei testi esemplari da un punto di vista letterario, ma che sono rimasti nascosti dal successo de *La Bâtarde*, e di aver permesso alla cultura italiana e non, come si vedrà, di ripensare a Violette Leduc non come all'autrice di un unico libro, bensì come a una scrittrice poliedrica, capace di raccontare ma, soprattutto, di raccontarsi, attraverso l'uso di una parola inedita nel panorama delle scritture femminili.

Nel 1985, sempre le edizioni La Rosa pubblicano un volume collettaneo a cura di Cesare Cases, *Ricerche di identità*<sup>129</sup>, a cui collaborano, tra gli altri, Edda Melon, co-fondatrice della casa editrice e docente di Letteratura Francese presso l'Università degli Studi di Torino, e Angelo Morino, anch'egli tra i fondatori delle edizioni La Rosa e docente di Letteratura Ispanoamericana nella medesima università.

---

<sup>124</sup> A questo proposito, si ricordano gli articoli di Elaine Marks, *I am my own Heroine* in *Female Studies*, n.9 e il volume di Margaret Crosland, *Women in Iron and Velvet*, Londra, Constable, 1976.

<sup>125</sup> Due sono le traduzioni italiane de *La Bâtarde* ad opera di Valerio Riva: la già citata edizione Feltrinelli del 1965 e la traduzione Modadori del 1989 con la prefazione di Carlo Jansiti.

<sup>126</sup> V. Leduc, *Teresa e Isabella e La donna col renard*, trad. it. di A. Spatola e G. Vittorini, Milano, Feltrinelli, 1969.

<sup>127</sup> La casa editrice La Rosa pubblica in tutto tre traduzioni di Leduc tra il 1980 e il 1982: *L'Affamata*, trad. it. di M. Nubié, Torino, La Rosa, 1980; *L'Asfissia*, trad. it. di E. Cismondi, Torino, La Rosa, 1982; *La Follia in testa*, trad. it. di V. Gianolio, Torino, La Rosa, 1982. In quegli stessi anni fu ultimata anche una traduzione de *La Chasse à l'amour* da parte di Gianolio, traduzione che non venne pubblicata a causa della cessata attività della casa editrice.

<sup>128</sup> Informazioni tratte da una mia conversazione con Edda Melon avvenuta in data 1 ottobre 2020.

<sup>129</sup> *Ricerche di identità*, C. Cases (a cura di), Torino, La Rosa, 1985.

Edda Melon è autrice di un importante studio italiano su Leduc che, a quell'epoca, era un nome pressoché sconosciuto all'Accademia<sup>130</sup>.

La questione del femminile, quella della maternità e dell'intreccio tra scrittura e lavoro domestico sono alla base della riflessione di Melon in merito al procedimento artistico messo in atto dalla 'scrittrice-trafficante', così chiamata ai tempi dei primi articoli apparsi per «Les Temps Modernes», per la quale la scrittura è assunta in quanto lavoro artigianale, di creazione in senso pratico e di messa in discussione nella sua valenza intellettuale. Chi scrive, chi dice *io*, nel caso specifico del testo leduchiano, contravviene a quelli che sono i dettami della letteratura cosiddetta autobiografica, genere d'elezione della cerchia intellettuale in cui si sviluppa la scrittura di Leduc, l'Esistenzialismo. Contrariamente a chi, evocando il più provocatorio Pasolini, la prima lezione l'ha avuta da una tenda bianca<sup>131</sup> che tanto somiglia a quella stanza dai mobili laccati di bianco che affaccia sul Boulevard Raspail<sup>132</sup>, Leduc oppone una scrittura che, con le parole di Melon, "violava i canoni del buon gusto e della grazia"<sup>133</sup>, e lotta per la propria affermazione nella diversità.

"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 placentas: de l'écriture, un enregistrement. Qui est-ce Violette Leduc?"<sup>134</sup>

Benché questo possa sembrare l'inizio della rivincita di una storia di emarginazione sociale dato dall'accostamento, in veste quasi profetica, della nascita alla scrittura, il romanzo diventa un sentiero costruito quasi a detrimento di quella prima suggestione, che fa apparire come un'evidenza il destino di scrittrice dell'io narrante.

Tale visione è ulteriormente rafforzata dallo studio di Melon concernente un altro aspetto importante di Leduc, ossia, quello relativo al rapporto con l'universo degli oggetti, indagine che anticipa di quasi un decennio il lavoro di Ghyslaine Charles-Merrien, autrice, nel 1994, di uno dei più importanti studi sul ruolo dell'oggetto nell'opera di Violette Leduc<sup>135</sup>.

Il rapporto con il mondo della casa e degli oggetti compare come motivo ricorrente della vita narrata e come ritmo-respiro della narrazione a un terzo circa dell'autobiografia, e cioè all'inizio de *La Folie en tête*, e perdura costante per tutto il volume. [...] Si potrebbe dire, stando al racconto, che questo

---

<sup>130</sup> Cfr. E. Melon, *Il lavoro di Violette Leduc*, in C. Cases (a cura di), *Ricerche di identità*, op. cit.

<sup>131</sup> Si fa espressamente riferimento a quanto sostenuto da Pier Paolo Pasolini nelle *Lettere Luterane* al capitolo riguardante il linguaggio segreto delle cose. L'autore-pedagogo dà all'allievo immaginario Gennariello un assaggio dell'ineluttabilità dell'essere al mondo e di come tale ineluttabilità sia la prima marcata scissione tra l'universo borghese e quello non borghese di cui fa parte l'immaginario Gennariello. Cfr. P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2009, p. 46.

<sup>132</sup> "Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail." Cfr. S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p. 11.

<sup>133</sup> E. Melon, *Nota*, in V. Leduc, *L'Asfissia*, op. cit., p. 144.

<sup>134</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

<sup>135</sup> G. Charles-Merrien, *Le rôle des objets dans l'univers de Violette Leduc*, in *Nord' revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, n. 23, giugno, 1994, pp. 31-44.

aspetto della sua vita è apparso importante a Violette nel momento in cui è entrato in contraddizione con un altro modo di fare con la realtà, quando cioè l'abitudine di scrivere è divenuta costante e regolare, finalizzata alla pubblicazione, legata a un ruolo sociale preciso.<sup>136</sup>

L'articolo di Melon sottolinea il mutamento del ruolo sociale operato dalla scrittura e simboleggiato, nel testo, dallo sdoppiamento tra la narratrice e la casalinga, tra il mondo delle parole e il mondo delle cose.

Tale sdoppiamento è presente, in modo particolare, nel dittico *La Folie en tête* e *La Chasse à l'amour*, in cui vengono narrati gli esordi da scrittrice della protagonista e l'incontro con Simone de Beauvoir; anche ne *L'Asphyxie*, il ruolo dell'oggetto è centrale: è proprio il rapporto con le cose a riflettere la condizione esistenziale dei personaggi e il ruolo sociale di appartenenza della protagonista.

L'indagine di Melon sulla scrittura di Violette Leduc e il lavoro di traduzione italiana del testo hanno reso possibile l'avvicinamento di un altro grande accademico torinese all'autrice de *La Bâtarde*, Angelo Morino.

Morino, traduttore, tra gli altri, di García Márquez, Vargas Llosa, Allende e Duras, ha sempre subito il fascino di tutti quegli autori considerati marginali nel grande panorama letterario europeo ed extraeuropeo; basti pensare a quella disperata ricerca letteraria sulle tracce di María Luisa Bombal, soggetto del romanzo autobiografico *Quando internet non c'era*<sup>137</sup> e introdotta proprio da un implicito riferimento a Violette Leduc.

È un momento in cui – come lettore, ma anche come studioso – privilegio le scrittrici rispetto agli scrittori. Trovo maggiore rispondenza soprattutto nella capacità che le donne hanno di mettersi a nudo sulla pagina. Mi piace che siano scrittrici e casalinghe, trafficanti della letteratura, contrabbandiere del linguaggio. Casalinghe quando scrivono e scrittrici quando lavano i pavimenti, per usare l'espressione di una di loro.<sup>138</sup>

Questa curiosità, unita all'interrogativo sull'esistenza di una scrittura che si possa definire femminile e delle sue caratteristiche, mette Morino sulle tracce di Leduc e lo spinge alla traduzione di un testo minore, tra i meno conosciuti dell'autrice; un testo 'ponte' tra *La Folie en tête*, del 1970, e *La Chasse à l'amour*, del 1973: *Le Taxi*<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> E. Melon, *Il lavoro di Violette Leduc*, op. cit., p. 171, *passim*.

<sup>137</sup> A. Morino, *Quando internet non c'era*, Milano, Sellerio, 2009.

<sup>138</sup> *Ivi.*, pp. 38-39. Il passaggio fa riferimento a quanto scritto da Leduc ne *La Chasse à l'amour*, "L'auteur? Les autres sont des auteurs, pas moi. Je suis indéfinissable. Ménagère pendant que j'écris. Ecrivain pendant que je lave le parquet." Cfr. V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 319.

<sup>139</sup> V. Leduc, *Le Taxi*, Paris, Gallimard, 1971.

*Il Taxi*<sup>140</sup> è l'ultimo testo pubblicato da Violette Leduc ancora in vita, l'unico a non essere passato al vaglio di Simone de Beauvoir e l'unico a rappresentare un vero e proprio atto di indipendenza da parte di Leduc, ormai nota in territorio francese, unitamente a una presa di consapevolezza delle sue capacità stilistiche.

La traduzione di un testo come *Le Taxi* risulta una scelta quantomeno azzardata, poiché l'opera, tra le più complesse e provocatorie di tutta la produzione leduchiana, è interamente dialogata, ricalcando involontariamente una forma quasi teatrale.

Ciò che risulta importante ai fini di questa prima parte di analisi sullo stato dell'arte è che Angelo Morino presenta al pubblico di lettori italiani un'accurata lettura del testo, inserita nella postfazione, in cui ad emergere è la valenza della scrittura, la sua originalità, l'impiego di forme, strutture e figure retoriche che consentono di apprezzare *Le Taxi* in tutta la sua portata letteraria, sganciando l'opera di Leduc da tutte quelle letture che, in maniera arbitraria, ne hanno messo in luce l'esclusiva valenza pornografica.

Degli anni che la morte ha sottratto al progetto autobiografico, rimane *Le Taxi* e, insieme a *Le Taxi*, c'è l'impressione di un'altra immagine di Violette Leduc, non più in asfissia, non più preda di devastazioni, non più condannata alla sua fama di bastarda. È, forse, l'immagine di una cacciatrice di parole d'amore infine raggiunte o, almeno, avvistate in vicinanza alla loro origine...<sup>141</sup>

Sono proprio le traduzioni italiane a creare un ponte di collegamento con la Francia nella rivalutazione dell'opera dell'autrice. Verso la metà degli anni Ottanta, un giovane studente avellinese, Carlo Jansiti, scopre il talento di Violette Leduc grazie alla traduzione di Valerio Riva.

Je suis né dans une petite ville du Sud de l'Italie. J'y étouffais. Par leur liberté, leur poésie, leur audace, les livres de Violette Leduc ont aéré ma vie, balayé les préjugés, qui me brisaient. J'ignorais qu'une œuvre pût compter autant qu'un être. Aujourd'hui je sais à quel point un écrivain est susceptible de modifier le cours d'une vie.

Etudiant à Rome au début des années quatre-vingt, je découvris *La Bâtarde* dans sa version italienne. Je fus émerveillé par le style, la beauté, la singularité de ce livre. Les mois suivants, je me procurai tous les textes de Violette Leduc traduits en italien. Mon admiration pour cette œuvre ne cessa de croître et je décidai d'apprendre le français pour l'apprécier dans sa langue.<sup>142</sup>

Nella primavera del 1986, Jansiti compie un lungo viaggio verso Luzarches, al fine di consultare i

---

<sup>140</sup> V. Leduc, *Il Taxi*, a cura di A. Morino, Milano, SE, 1993.

<sup>141</sup> A. Morino, *All'origine delle parole d'amore*, in V. Leduc, *Il Taxi*, op. cit., p. 82.

<sup>142</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p.11.



numerosi manoscritti e la corrispondenza di Leduc conservati presso una collezione privata, quella di Jacques Guérin, mecenate e importante industriale che fu intimo amico dell'autrice.

"À la fin des années quatre-vingt, Violette Leduc était une 'terre vierge'. En France, aucun ouvrage ni revue littéraire ne lui avaient été consacrés, à l'exception d'un dossier publié par René de Ceccatty<sup>143</sup> et d'un livre di Pier Girard."<sup>144</sup>

Contemporaneamente all'avanzare delle ricerche di Jansiti, durate un decennio e culminate con la pubblicazione di quella che, ancora oggi, resta la più importante biografia sull'autrice, Adelaide Iula Perilli pubblica, nel 1991, un importante studio su Violette Leduc dal titolo *Contresquisses. Trois études sur Violette Leduc*<sup>145</sup>.

Il saggio di Perilli, tra i primi in Italia ad essere interamente consacrato all'autrice, risulta particolarmente importante a causa dell'originalità dell'approccio metodologico. La sezione più ampia del lavoro è costituita da una dettagliata bibliografia critica e analitica delle fonti secondarie, andando così a delineare il profilo di Leduc attraverso lo sguardo della critica.

Nella prefazione al testo, Jeaninne Guichardet sostiene che "Souvent en effet des préjugés d'ordre moral ont entaché la lucidité critique, et les critères d'appréciation sont rarement d'ordre purement littéraire."<sup>146</sup>

L'assunto sollevato da Guichardet ha in effetti guidato l'intera attività editoriale di Leduc e l'attività di ricerca di chi ha cercato di rendere giustizia ad un'opera per troppo tempo sottovalutata nella sua portata puramente letteraria. A testimonianza del fatto, Mireille Brioude descrive in questi termini i suoi esordi di studiosa leduchiana: "en 1982 je voulais faire ma maîtrise sur Violette Leduc. À la Sorbonne ils ont refusé le projet parce que ce n'était pas sérieux, il s'agissait d'un auteur mineur. J'ai donc fait ma maîtrise sur Colette."<sup>147</sup>

Brioude, fondatrice dell'Associazione *Les Amis de Violette Leduc* e direttrice del gruppo *Violette Leduc* dell'équipe *Autobiographie et Correspondances* dell'ITEM, scopre Leduc attraverso la lettura del romanzo *Sita* dell'attivista e scrittrice statunitense Kate Millett, autrice, all'inizio degli anni Settanta, di un ciclo di conferenze su Violette Leduc all'università di Berkeley, in California.

---

<sup>143</sup> Oltre al già citato dossier, comparso nella rivista « Masques » nell'autunno del 1981, René de Ceccatty, scrittore, traduttore e studioso di Violette Leduc, pubblica nel 1994, per la casa editrice Stock, il saggio dal titolo *Violette Leduc. Éloge de la Bâtarde*. Il testo, scritto in prima persona, ha come oggetto la genesi della passione dell'autore per la scrittura di Violette Leduc, passione che lo porterà alla decisione di dedicarvi una tesi di dottorato in filosofia. "J'ai commencé à m'intéresser à l'œuvre et au personnage de Violette Leduc en 1973. Elle était morte un an plus tôt, le 28 mai 1972." (p. 11). In quegli anni, come scrive lo stesso de Ceccatty, il nome di Violette Leduc cominciava ad essere dimenticato nonostante la pubblicazione postuma dell'ultimo romanzo autobiografico *La Chasse à l'amour* (Paris, Gallimard, 1973). Fortuna vuole che, ad accettare di seguire la tesi di de Ceccatty su un'autrice così poco nota e così apparentemente estranea al mondo della filosofia, sia Yvon Belaval, professore di filosofia e amico intimo di Maurice Sachs, che conobbe l'autrice nel 1944. Cfr. R de Ceccatty, *Violette Leduc. Éloge de la Bâtarde*, Paris, Stock, 1994.

<sup>144</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 13.

<sup>145</sup> A. Iula Perilli, *Contresquisses. Trois études sur Violette Leduc*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.

<sup>146</sup> *Ivi.*, p. 9.

<sup>147</sup> Informazioni tratte da una mia conversazione con Mireille Brioude avvenuta in data 15 settembre 2020.

La tenacia e la convinzione riguardo alla validità del progetto proposto hanno portato Brioude, dopo il rifiuto da parte della Sorbona, all'università Paris VIII – Saint-Denis dove, nel 1984, Béatrice Didier, autrice de *L'écriture-femme* (1981), era titolare della cattedra di letteratura francese.

Grazie al supporto di Didier, Brioude scrive, nel 1991, la prima tesi di *Nouveau Doctorat*<sup>148</sup>, interamente dedicata alla scrittura di Violette Leduc, dal titolo *Violette Leduc. La mise en scène du 'je'*.<sup>149</sup>

Comincia così, agli inizi degli anni Novanta, l'inserimento di Leduc all'interno di un ciclo di conferenze tra Francia e Spagna sulle donne e la scrittura<sup>150</sup>, conferenze che permettono a Brioude di entrare in contatto con altri studiosi del settore, quali René De Ceccatty, Carlo Jansiti e, soprattutto, con Catherine Viollet.<sup>151</sup>

Nel 1995 Catherine Viollet fonda, incoraggiata da Philippe Lejeune, l'équipe Genèse et autobiographie presso l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), cominciando, quello stesso anno, ad interessarsi ai manoscritti di Violette Leduc, custoditi in buona parte da Carlo Jansiti<sup>152</sup>, e ad approfondirne gli aspetti relativi alla narrazione della sessualità femminile, presenti nelle parti censurate dell'opera.

Mes recherches en critique génétique m'ont amenée à constater à quel point l'écriture sur la sexualité, en particulier, lorsqu'il s'agit de ces formes, les moins acceptées socialement, est soumise à tout un ensemble de pressions, de contrôles, de censure et autocensure. Cette constatation, qui peut paraître a priori triviale, devient d'une complexité fascinante lorsqu'on a la chance d'avoir accès aux manuscrits qui portent les traces concrètes du travail d'écriture, du travail de production de l'œuvre et, parfois, de ses conditions mêmes de production. Ce qui m'intéresse c'est la manière dont, en devenant l'objet du processus d'écriture, la sexualité représentée, voir transfigurée, mise en littérature.<sup>153</sup>

---

<sup>148</sup> Attuale tesi di Dottorato di Ricerca.

<sup>149</sup> La tesi verrà pubblicata soltanto nel 2000 da una casa editrice olandese, Rodopi. Cfr. M. Brioude, *Violette Leduc. La mise en scène du 'je'*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

<sup>150</sup> Un primo convegno interamente dedicato a Violette Leduc, organizzato da Paul Renard e Michèle Hecquet, ha luogo all'Università di Lille 3 nel marzo del 1996.

<sup>151</sup> Tra le più importanti studiose dell'opera di Violette Leduc, Catherine Viollet (1949-2014) comincia la sua carriera come dattilografa presso un laboratorio di antropologia e sociologia comparate della CNRS di Nanterre, dedicandosi contemporaneamente allo studio della linguistica generale e della lingua e letteratura tedesca. Entra all'ITEM come germanista nel 1976, lavorando però ad una tesi di dottorato sul francese orale e popolare dal titolo *Garçons et filles: pratiques argumentatives du discours orale*. La ricerca in seno all'ITEM è concentrata soprattutto sui manoscritti dei cosiddetti *grands écrivains* come Proust, Ponge e Michon. È proprio lavorando ai manoscritti di Proust, in modo particolare a quello di una novella di gioventù dal titolo *Les confessions d'une jeune fille*, che Viollet sviluppa l'interesse per tutte quelle scritture concentrate sulla narrazione della sessualità e sul passaggio dall'autobiografia alla finzione, interesse che le permette di entrare in contatto con l'opera di Violette Leduc.

<sup>152</sup> Si deve inoltre al lavoro di Viollet e Jansiti il recupero di un'altra parte di manoscritti conservati dall'erede di Violette Leduc, la nipote Claude Dehous, e il loro trasferimento all'Institut Mémoires de l'édition contemporaine dove sono tuttora consultabili.

<sup>153</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, une pionnière?*, intervento in occasione del ciclo di conferenze *Quarante ans de recherche*

Da questo punto di vista, secondo le parole di Viollet, Leduc è indubbiamente una pioniera. Per Viollet, lavorare alla genetica dell'opera significa mettere in risalto il processo della scrittura secondo Leduc, far luce su quelle che sono le mutilazioni al testo apportate dalla censura editoriale e dalla presunta autocensura dell'autrice.

Pertanto, il lavoro critico, a partire dagli anni Novanta, si concentra prevalentemente sullo studio dei manoscritti e, in particolare, sulla ricostruzione dei romanzi *Ravages* e *Thérèse et Isabelle*, originariamente concepiti come un unico testo<sup>154</sup>, e sulla genesi de *La Chasse à l'amour*, terzo e ultimo capitolo della trilogia autobiografica di Leduc, pubblicato postumo da Simone de Beauvoir. Il lavoro di Viollet comincia con il confronto tra le due serie di quadernetti manoscritti che contengono le due versioni del romanzo *Ravages*, tutte e due comprendenti l'episodio *Thérèse et Isabelle*, l'una appartenuta a Simone de Beauvoir<sup>155</sup>, l'altra offerta in regalo da Leduc a Jacques Guérin<sup>156</sup>.

“La suppression opérée dans *Ravages* a pour conséquence de déséquilibrer la structure globale du roman autobiographique et en altère le sens et la portée puisqu'elle la fléchit dans une direction toute différente de celle qui a voulu Violette Leduc.”<sup>157</sup>

Secondo il punto di vista di Viollet, la censura operata da Gallimard ha contribuito ad una falsa lettura dell'opera, decisamente orientata verso una 'normalizzazione' eterocentrica<sup>158</sup>, quando invece “c'est aussi dans sa manière de traiter tout ensemble de relations hétéro et homosexuelles, en les situant sur en même plan, que l'écrivain se heurte au contexte prude et rigide des années cinquante.”<sup>159</sup>

Ma la narrativa della sessualità non è la sola ragione per la quale Viollet decide di dedicare il suo lavoro di ricerca alle parti più 'nebulose' dell'opera di Violette Leduc; la censura, riprendendo le parole della stessa Leduc, non solo ha fatto cadere quella casa ben costruita dalla punta delle dita

---

*sur les femmes et le genre*, Parigi, Campus des Cordeliers, 17 maggio 2014.

<sup>154</sup> *Ravage* fu pubblicato da Gallimard nel 1955 amputato delle prime centocinquanta pagine costituite dal racconto *Thérèse et Isabelle*. La decisione fu presa a seguito della lettura del contenuto del testo considerato "trop audacieux du moins sous la plume d'une femme", cfr. C. Viollet, *Violette Leduc, une pionnière?*. Il racconto verrà pubblicato in edizione di lusso a tiratura limitata nel 1955 da un'idea dell'amico industriale Jacques Guérin. Il 'faux manuscrit', così è chiamata la versione di Guérin del 1955 poiché fabbricata artificialmente dall'autrice, fu regalato ad amici e conoscenti in ventotto esemplari totali. *Thérèse et Isabelle* fu pubblicato dalle edizioni Gallimard in versione parziale nel 1966 e, successivamente, in edizione integrale nel 2000.

<sup>155</sup> Alla morte di Simone de Beauvoir i quadernetti manoscritti di Leduc sono passati in possesso dell'erede Sylvie Le Bon de Beauvoir.

<sup>156</sup> Attualmente in possesso di Carlo Jansiti.

<sup>157</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, une pionnière?*, intervento in occasione del ciclo di conferenze *Quarante ans de recherche sur les femmes et le genre*, Parigi, Campus des Cordeliers, 17 maggio 2014.

<sup>158</sup> Il testo, originariamente concepito come la storia dell'educazione sessuale della protagonista, Thérèse, viene infatti 'ripulito' delle parti concernenti la relazione omosessuale tra Thérèse adolescente e la sua compagna di collegio Isabelle e alcune parti relative all'aborto. Il testo presenta ad ogni modo, nella sua quasi integralità, il rapporto tra Thérèse e Cécile che occupa però una parte di testo decisamente secondaria rispetto al rapporto tra Thérèse e Marc.

<sup>159</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, l'incipit de Ravages (1948)*, in *Genesis*, n. 16, 2001, p. 172.

della sua autrice<sup>160</sup>, ma ha reso impossibile far conoscere al pubblico intere porzioni di testo dall'indubbio valore letterario.

Affiancata dal gruppo *Violette Leduc*, nato in seno all'équipe *Autobiographie et correspondances* alla fine del 2012, Viollet riporta alla luce l'incipit di *Ravages*.

Che cosa rivelano, dunque, gli studi di Viollet? Innanzitutto, la censura del testo ha provocato alterazioni di tipo formale e sostanziale: come spiega Viollet, la struttura ternaria<sup>161</sup>, tipica del romanzo leduchiano, è spezzata dall'eliminazione del personaggio di Isabelle, cosa che, come già specificato in precedenza, altera la ricezione dell'opera, orientandola verso un unico centro rappresentato dal personaggio di Marc. Inoltre, l'eliminazione della parte relativa a Thérèse e Isabelle comporta l'eliminazione rispettiva di altri due episodi, ricostruiti e pubblicati da Viollet nel 2014 con il titolo di *La main dans le sac*.<sup>162</sup> I due episodi, dall'esplicita valenza erotico-sensuale, sono inseriti nel testo sotto forma di immagini premonitrici dell'incontro tra l'io narrante, Thérèse, e la sessualità. Per quanto riguarda l'episodio della *mains dans le sac*:

Il s'agit d'une expérience initiatique d'émoi érotique, situé vers l'âge de quatorze ans: l'adolescent glisse sa main dans le sac d'un professeur (Mademoiselle Godfroy) dont elle est éprise. Cet épisode de "la main dans le sac" annonce à son tour la relation amoureuse et sexuelle entre Thérèse et une collégienne, Isabelle – la première et la plus heureuse des trois relations qui feront l'objet de *Ravages*.<sup>163</sup>

Il secondo episodio, invece,

C'est un hymne au vent nocturne: la narratrice, adolescente, est debout à sa fenêtre, et contemple insomniaque la ville endormie, "les maisons de trois heures du matin".

La rêverie lyrique sur le vent nocturne, symbole de liberté et d'érotisme, va conduire la narratrice, Thérèse, à prendre la décision de quitter discrètement la maison familiale, avançant de quelques heures son départ en train pour le collège, train dans lequel elle retrouvera Isabelle.

L'analisi di Viollet rende evidente la presenza, nei due testi inediti, di specifiche influenze letterarie, come quello di Proust e dell'incipit della *Recherche*, dell'*Olivia* di Dorothy Strachey, per quando riguarda il passaggio relativo a Mademoiselle Godfroy, e del romanzo *Dusty Answer* dell'inglese

---

<sup>160</sup> "Ma construction était solide. Ma construction s'écroule. La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt". Cfr. V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 21.

<sup>161</sup> Con 'struttura ternaria' Viollet intende il procedere del testo secondo le tre tappe dell'educazione sentimentale di Thérèse. Tre tappe rispettivamente rappresentate dai personaggi di Isabelle, Cécile e Marc.

<sup>162</sup> V. Leduc, *La main dans le sac*, Texte inédit, établi par C. Viollet, Paris, Éditions du Chemin de Fer, 2014.

<sup>163</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, l'incipit de Ravages (1948)*, op. cit., p. 173.

Rosamond Lehmann.<sup>164</sup>

La loro censura, secondo Viollet, non sarebbe dunque di ordine ‘morale’, come per il caso di *Thérèse et Isabelle*, bensì di ordine consequenziale, data la loro importanza preparatoria e anticipatrice dell’incontro tra le due collegiali. “Le début supprimé, la suite n’aura pas de poids”<sup>165</sup>, affermazione che può valere anche per i passaggi anteriori all’episodio *Thérèse et Isabelle*.

È dunque probabile che sia stata la stessa Leduc che, appresa la notizia del rifiuto da parte di Gallimard di pubblicare integralmente la sezione *Thérèse-Isabelle*, abbia ritenuto necessaria l’eliminazione dei due passaggi presentati nel volume *La main dans le sac*.

A partire dal 1995, con la collaborazione di Philippe Lejeune e del Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Catherine Viollet dedica un importante numero di studi e articoli alla genesi dell’opera di Violette Leduc, alle scritture dell’io e al rapporto che intrattengono con la narrativa della sessualità femminile.<sup>166</sup>

Nel 2007, per iniziativa di Mireille Brioude, gli studiosi di Leduc si riuniscono per la prima giornata di studi in celebrazione del centenario della nascita dell’autrice. Come riporta Anaïs Frantz, “ces rencontres avaient circonscrit l’œuvre de Violette Leduc et mis en évidence ses spécificités: la question autobiographique; l’inscription du monde extérieur et de ce que Duras nommait ‘la vie matérielle’, c’est-à-dire le quotidien et l’acte d’écrire; les rapports entre le masculin et le féminin; enfin, la force poétique du style.”<sup>167</sup>

Nello stesso 2007, Carlo Jansiti cura, per i Cahiers della N.R.F., la corrispondenza 1945-1972<sup>168</sup> e, nel 2008, il regista francese Martin Provost incontra per la prima volta il nome di Violette Leduc.

“Avant de tourner le film *Séraphine*, j’avais écrit un roman qui s’appelait *Léger humain, pardonnable*, publié par René de Ceccatty chez Seuil. Il (de Caccatty) était le seul à avoir entendu parler de Séraphine de Senlis qu’il connaissait grâce à l’article que Violette Leduc lui avait consacré.”<sup>169</sup>

Grazie a quell’articolo sulla vita e la pittura di Séraphine de Senlis<sup>170</sup>, scritto nel 1951 ma rimasto

---

<sup>164</sup> Violette Leduc conosceva e apprezzava tutti e tre i romanzi e i loro autori. Nel caso specifico di Lehmann, il romanzo *Dusty Answers* fu tradotto in Francia nel 1929 con il titolo di *Poussière* dalla casa editrice Plon, casa editrice per la quale Leduc, in quello stesso anno, prestava servizio come pubblicista. Non è escluso che, data la risonanza mediatica del romanzo, considerato eccessivamente erotico per la morale del tempo, Leduc abbia letto il testo e se ne sia servita come ispirazione per quelle che sarebbero diventate le pagine dedicate a Thérèse e Isabelle.

<sup>165</sup> V. Leduc, *La Chasse à l’amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 56.

<sup>166</sup> In collaborazione con Philippe Lejeune si veda il volume collettivo *Genèsedu “Je”*, coll. ‘Textes et manuscrits’, Paris, C.N.R.S. – Éditions, 2000 e il volume *Autobiographies*, in *Genesis* n. 16, 2001.

<sup>167</sup> *Lire Violette Leduc aujourd’hui*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>168</sup> V. Leduc, *Correspondence, 1945-1972*, C. Jansiti (a cura di), Paris, Gallimard, 2007.

<sup>169</sup> “Violette”: *entretien avec Martin Provost*, Clap.ch, 5 novembre 2013.

<sup>170</sup> Il testo, dal titolo *Séraphine*, sarebbe dovuto comparire nel numero di *Les Temps modernes* del luglio 1951. “Au-delà de son admiration pour son art, il s’agissait [...] d’une intense identification au personnage.” Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 249, *passim*. L’articolo fu rifiutato da Simone de Beauvoir, poiché ritenuto stilisticamente non conforme allo spirito della rivista.

inedito, Violette Leduc diventa il soggetto di un *biopic* del 2013: *Violette*.

Provost, già celebre al pubblico francese per il grande interesse nei confronti dei personaggi femminili, al centro di ogni sua pellicola, spiega ciò che lo ha spinto ad approfondire la conoscenza di Leduc in un'intervista per la trasmissione cinematografica Clap.ch.

Ce n'est pas le fait qu'elles ont été oubliées qui m'intéresse. C'est la création, c'est comment des femmes ont été d'avant-garde sans le savoir et ont touché au plus près le mystère de la création. Séraphine par la peinture [...] Violette par la poésie, je dirais, parce que c'est un langage extrêmement poétique. [...] En faisant le film, j'espérais que les gens pouvaient avoir envie de la lire et de voir à quel point elle a été importante dans l'histoire des femmes, dans la libération des femmes. [...] Elle a quand même été la première femme à écrire sur l'avortement, à l'époque c'était totalement interdit.<sup>171</sup>

L'aspetto più interessante del lavoro di Provost, che ha il merito di aver rilanciato l'interesse del pubblico nei confronti di un'autrice dimenticata, è quello di aver fatto leva sul processo della creazione, della metamorfosi della donna in scrittrice e sull'aspetto poetico e non iconoclasta, come invece era stato giudicato in passato, della narrativa della sessualità femminile.

Il film è diviso in sette sezioni; ogni sezione rappresenta un punto di svolta nella vita dell'autrice: a cominciare dalla passione per Maurice Sachs, passando poi a quella per Simone de Beauvoir, Jean Genet, Jacques Guérin, la madre Berthe Leduc e il villaggio di Faucon, per concludersi con la pubblicazione del romanzo *La Bâtarde*.

Uno degli scopi principali della pellicola è quello di mostrare come le vicissitudini e le controverse relazioni amicali, professionali e amorose vissute da Violette Leduc, abbiano contribuito alla costruzione di un'opera esemplare, tassello importante, come sostiene lo stesso Provost, nella storia dell'emancipazione femminile.

Quello che invece, forse per una mera questione di linguaggio, rimane a tratti implicito nella pellicola, è l'aspetto di costruzione dell'opera, dalla nascita alla morte, se così si può dire, quell'aspetto che Provost faceva coincidere con il 'mistero della creazione'.

Dietro la scrittura di Leduc, però, non vi è alcun mistero; lo dice lei stessa in un paragrafo molto significativo de *La Folie en tête*: "écrire, c'est se prostituer. C'est aguicher, c'est se vendre."<sup>172</sup>

Quello che, pur riconoscendone l'indubbia qualità, manca all'opera di Provost, è quella parte di ironica lucidità sulla sua condizione di 'presunta folle' e quella viscerale dedizione al lavoro artistico che contraddistinguono un'autrice come Violette Leduc. Non solo quello della creazione,

---

<sup>171</sup> "Violette": *entretien avec Martin Provost*, Clap.ch, 5 novembre 2013.

<sup>172</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 586.

per Leduc, non è un mistero, ma non deriva neanche da una volontà di erigersi donna tra le donne; l'aspetto di inconsapevolezza o, più semplicemente, di non curanza nei confronti della situazione sociale delle donne in Francia è rappresentato nel film dalla relazione tra Simone de Beauvoir e il personaggio di Violette, che viene spinta dalla venerata filosofa a scrivere ciò che nessuna donna aveva mai osato raccontare prima di lei.

In realtà, questo rapporto di cieca obbedienza presente nel film non si rivela essere esattamente fedele alla linea biografica: Leduc è ben consapevole del ruolo sociale imposto alla donna in quei delicati anni di transizione politica, ma sceglie, nonostante ciò, di scrivere soltanto per se stessa, in aiuto alla sua personale condizione di donna, mascherando, sotto un'apparenza antierica, una sensibilità politica suscitata più dall'ammirazione nei confronti di de Beauvoir – e forse anche dalla volontà di duplicare le assai poco cospicue vendite –, che da una volontà di adempiere ad un compito assegnato.

Inoltre, la volontà di Provost di concentrarsi, a giusto titolo, sugli anni centrali della vita di Leduc come autrice, ha tagliato fuori tutta una porzione di vita e, conseguenzialmente, di testo, chiave per comprendere la portata significativa dell'opera.

Il rinnovato interesse per Leduc, scaturito dal film, ha reso possibile la ristampa della quasi totalità dell'opera: la casa editrice Gallimard, che già si era occupata, a partire dal 1994, della pubblicazione nella collezione "L'Imaginaire" – indicata per la ristampa dei cosiddetti "chefs-d'œuvre méconnus"<sup>173</sup>, di sei titoli di Violette Leduc –, stampa una riedizione de *La Bâtarde*.

Sempre nel 2013, la regista francese Esther Hoffenberg realizza un documentario sulla vita e l'opera di Violette Leduc, dal titolo *Violette Leduc: la chasse à l'amour*. Il film, vincitore del premio miglior documentario al Torino GLBT Film Festival nel 2014 e del premio Françoise Giroud du portrait audiovisuel nel 2016, si avvale dei contributi di numerosi personaggi della ricerca intorno all'opera di Leduc ed esponenti della cultura francese legati personalmente all'autrice, come Daniel Depland, Serge Tamagnot e Claude Lanzmann.

Avant de rencontrer toutes les chercheuses, j'avais décidé de prendre *La Chasse à l'amour* comme cadre temporel parce que ce cadre correspondait à la période des archives, et donc cela permettait de situer le récit dans une même époque. Et, dans *La Chasse à l'amour*, l'écrivaine revient elle-même sur tous les épisodes de son existence. [...] D'abord je suis allée à Faucon, où Violette Leduc avait une maison. [...] J'ai commencé par un travail visuel, des photographies. [...] Mon but était de donner à voir, sans illustrer, et de donner à écouter. C'est pour ça que j'ai choisi un mélange d'images fixes et de nature: ça permettait, non pas d'illustrer les textes, mais de les faire ressentir. Je

---

<sup>173</sup> La definizione è presa dal sito della casa editrice Gallimard alla voce 'Collection L'Imaginaire'.

me suis inspirée de l'écriture de Violette Leduc, au sens où je me suis appuyée sur des sensations.<sup>174</sup>

In seguito alla scomparsa di Catherine Viollet nel settembre 2014, il gruppo di ricerca 'Violette Leduc' dell'ITEM, diretto da Mireille Brioude, organizza un convegno internazionale dedicato a Viollet, in occasione dei cinquant'anni della pubblicazione de *La Bâtarde*.<sup>175</sup>

Nell'ottobre dello stesso anno, viene fondata *L'Association des amis de Violette Leduc* e creato il sito 'Violetteleduc.net', con lo scopo di far conoscere l'autrice e fornire aggiornamenti importanti su eventi, pubblicazioni e novità della ricerca accademica.

*L'Affamée* diventa uno spettacolo teatrale messo in scena da Catherine Decastel al Théâtre Aire Falguière, mentre in Italia Valter Malosti firma una rappresentazione tratta dal romanzo *Thérèse et Isabelle*.<sup>176</sup>

Il 19 marzo 2019 viene inaugurata la Mediateca 'Violette Leduc' ai numeri 18-20 della rue Faidherbe, una perpendicolare dell'amata rue Paul Bert, dove l'autrice trascorse trent'anni della sua vita.

Il 15 settembre del 2020, la Galerie Gallimard organizza un'esposizione dal titolo *Autrices, écrire libre (1945-1980)*, che comprende manoscritti, fotografie e documenti editoriali delle scrittrici simbolo dell'emancipazione letteraria della donna, fra cui figura anche Violette Leduc.

"Violette Leduc ne fait pas ce qui se fait mais ce qui se fera. C'est le secret et le martyrologue (*sic*) des vrais artistes"<sup>177</sup>, sosteneva Jean Cocteau per spiegare il motivo dell'insuccesso editoriale dell'autrice.

Non si può che accompagnare il pensiero di Cocteau con quanto è stato detto e riportato alla luce dalla ricerca universitaria e dagli studi genetici in anni recenti, in merito alla volontà di inserire, a giusto titolo, Violette Leduc tra gli autori e le autrici più influenti della letteratura francese del Novecento, spogliandola di tutti i pregiudizi radicati che hanno accompagnato la sua scrittura, fino alla morte.

---

<sup>174</sup> E. Hoffenberg, *l'art du portrait*, in *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, op. cit., pp. 199-204, *passim*.

<sup>175</sup> Il Convegno Internazionale di Studi *La Bâtarde a cinquante ans* si è tenuto il 17-18 Ottobre 2014 presso la Salle Claude Simon della Maison de la Recherche, rue des Irlandais (Parigi) e presso l'ENS, Salle des Résistants, rue d'Ulm (Parigi).

<sup>176</sup> Si ricorda che altre opere di Violette Leduc sono state fatte oggetto di rappresentazioni teatrali e cinematografiche tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta. Un esempio significativo è rappresentato dalla pellicola *Thérèse et Isabelle* di Radley Metzger del 1967 e la prima messa in scena de *Le Taxi* da parte di Erik Borja al Café-Théâtre Le Sélénite nel 1972. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, p. 485.

<sup>177</sup> La frase fa riferimento al testo di Cocteau, pubblicato in inglese nel 1961, presente nella quarta di copertina di *The Golden Buttons*, traduzione inglese di *Les Boutons dorés* (1958) di Violette Leduc. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 282.



### 1.3 Un approccio intertestuale

*Je travaille et je m'aperçois qu'on n'écrit qu'un seul livre avec d'autres sujets*

Violette Leduc

Come risaputo, la parola letteraria si definisce in rapporto al sistema letterario che l'ha generata, l'ha vista crescere e modificarsi nel tempo, e non può prescindere da esso neanche nel caso in cui quella parola si schieri apertamente contro il sistema che l'ha creata.

Anche nel caso di un'opposizione, infatti, vi è un intimo rapporto tra la parola e il sistema, poiché per aderire o per contrastare un determinato ambiente normativo, bisogna necessariamente entrarvi in relazione.

Questa breve premessa è utile a illustrare il percorso che si è scelto di affrontare in merito all'aspetto creativo ed evolutivo della scrittura di Violette Leduc.

Nel farlo, è necessario partire da una peculiarità che si è già delineata nei paragrafi precedenti, ossia la ripresa continua di movimenti stilistici e contenuti chiave che caratterizzano l'intera produzione letteraria dell'autrice.

Parlare di intertestualità nell'opera di Violette Leduc significa, prima di tutto, cercare di comprendere cosa vi sia dietro al processo creativo e se tale processo, che comprende lo scambio, la lettura, la ripresa di motivi ricorrenti e l'influenza esercitata dall'ambiente letterario circostante, abbia a che fare con quella caratteristica che la scrittura possiede come fattore intrinseco del proprio definirsi.

Perché la parola letteraria, come spiega bene Marina Polacco in un testo dedicato ai sentieri dell'intertestualità, “è sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui.”<sup>178</sup>

Ecco perché il concetto di originalità dell'opera d'arte va a scontrarsi con la natura stessa del suo concepirsi come dialogo fra le componenti che l'hanno creata. La differenza che si crea fra la matrice e la materia sta nel linguaggio con il quale la materia fa uso della matrice o, per usare un termine genettiano, con il quale l'*ipertesto* aggiunge una nota di originalità al suo *ipotesto* di partenza.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 9.

<sup>179</sup> Le definizioni di *ipertesto* e *ipotesto* sono fornite da Gérard Genette nel testo *Palimpsestes. La littérature au second degré*: “*hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieure A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant.” Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13, *passim*.

L'ipertesto e l'ipotesto creano però fra loro un rapporto di distanza temporale che non è sempre presente fra testi in dialogo tra loro.

Come si cercherà di spiegare più avanti, il fulcro dell'indagine intorno al fenomeno intertestuale nell'opera di Violette Leduc, e dunque del dialogo fra questa e l'opera degli altri tre autori presi in esame, è rappresentato da un atteggiamento di tipo sincronico e non diacronico; è importante notare, tuttavia, che la pratica intertestuale è impiegata dall'autrice secondo varie accezioni che si cercherà di analizzare al fine di poter illustrare la complessità di un processo di creazione che ha fatto dell'intertestualità una strategia imprescindibile.

Da un lato vi è uno sguardo alla storia letteraria francese e un'attrazione verso la letteratura mistica di area romanza; Verlaine e Rimbaud<sup>180</sup>, Colette<sup>181</sup>, ma soprattutto Proust e Gide che, come suggerisce Jansiti, “ont contribué à fonder sa vision de l'homosexualité.”<sup>182</sup> Tale aspetto è sottolineato da vari passaggi presenti ne *La Bâtarde*, primo fra tutti, quello riguardante l'incontro con Maurice Sachs, quando l'evocazione della *Recherche* e delle *Nourritures terrestres* serve da sfondo alla descrizione dell'autore del *Sabbat*.

“Il me surprenait. Quelle giclée de réalité. Je croyais en Charlus, je croyais en Morel, je croyais en Nathanaël. Insaisissables, fragiles malgré leur talent et leur génie, malgré le poids de leurs personnages, ils erraient dans mon esprit comme Lucile de Chateaubriand dans les couloirs de Combourg. Maintenant ils existaient.”<sup>183</sup>

Proust ritorna verso la fine del romanzo, in concomitanza con la scoperta del milieu intellettuale parigino:

Je m'enlissais dans la cuisine des Bême, je m'enlissais dans la cuisine de M. Lécolié. Je me repose, je me distrais, je m'instruis dans la boutique du trio le samedi après-midi. Mon lapin que j'appelle mon lapinusse les emballe. Ils tâtent ce galeux. Je l'aime et j'aime ses plaques de lèpre : nous avons vécu ensemble pendant que je m'enrichissais sous les pluies, les orages, la neige. Il est mon compagnon d'endurance. Le trio m'appelle ‘ma petite fraise des bois’. Cela me change. Les clients viennent, se

---

<sup>180</sup> “Une enseigne. Celle du *Café de la Source*. C'est presque un poème de Verlaine. C'est Rimbaud que je cherche. [...] je reviens à Rimbaud le dimanche matin 13 juillet 1958. [...] Ouvrons au hasard les psaumes d' *Une saison en enfer*. ‘Appréciations sans vertige l'étendu de mon innocence’, écrit-il. Verlaine, Rimbaud, London illuminent ma chambre.” Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 130-131, *passim*.

<sup>181</sup> “Un après-midi, j'ai lu un papier épinglé sur la porte de l'appartement: ‘Adressez-vous à l'étage au-dessous.’ Je sonnai à l'étage au-dessous. Une femme avenante, une campagnarde polie, me fit entrer dans la cuisine. Elle prit le carton, elle dit : ‘Je le porte dans la chambre de Mme Colette en attendant. – Colette ? dis-je. – l'écrivain’, répondit la bonne. [...] j'étais entre les casseroles de Colette, près du fourneau de Colette, à côté du buffet de cuisine de Colette. [...] revenue dans les jardins du Palais Royal, je marchais sous les fenêtres de Colette comme si elle écrivait ses livres sur les vitres. J'observais un cycliste assis sur un banc, se reposant près de son vélo, j'observais la forme d'un bonbon dans une main d'enfant, la forme d'une fleur dans un pot, je croyais que j'écrivais sans crayon, sans papier parce que j'écoutais, parce que je retenais la caresse, la nuance, la romance du vent dans les feuilles.” *Ivi*, pp. 282-283, *passim*.

<sup>182</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 71.

<sup>183</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 278.

renseignent, je stagne à l'ombre du Tout-Paris. Ou bien je pétille, je mousse, je mijote, je jubile le samedi après-midi. Le Tout-Paris se meuble. Les coffrets à musique sont en vogue, chacun veut des meubles nouveaux pour rester chez lui. Assise près de leur bouilloire, à la lisière d'un désordre d'annuaires, d'échantillons, de gâteaux secs, de paperasses, de plaques de chocolat, j'ai chaud aux pieds avec mes godillots, avec mon lapinuse que je porte de 3 heures du matin à 11 heures du soir, leur radiateur sur la table est doux, il est bon. Mon nez sur la manche de mon manteau qui a la pelade, je cherche des Saint-Loup, des Swann et des Odette Swann.<sup>184</sup>

Più numerosi, invece, sono i passaggi legati a Gide, come per esempio l'assonanza tra il nome del personaggio di Mlle Kandieu de *L'Asphyxie* e quello di Mlle Quandieu de *La Bâtarde* con quello di Bernard Profitendieu, personaggio dei *Faux-Monnayeurs* di Gide, testo molto apprezzato da Leduc, nonché manifesto in difesa dell'omosessualità.

A questo proposito, Leduc scrive, proprio evocando Gide, la sua personale apologia dell'omosessualità nel romanzo *Trésors à prendre*.

La compagnie des homosexuels m'est agréable parce que j'oublie qu'ils sont des hommes, que je suis une femme. J'ai eu dans leur société des moments d'égalité parce que le sexe ne comptait plus. [...] Leur œil ne s'allume pas, mais il ne s'éteint pas non plus lorsqu'ils me regardent en représentant d'un sexe neutre. Nous avons des rapports honnêtes : mon comportement avec eux est plus franc, plus sain que celui que j'aurais avec un homme malade dans un lit et devant lequel je me voudrais supérieure, ou bien avec un vieillard que je saluerais avec condescendance pendant que je traverserais la cour d'un hospice. Quand j'enlevai *Corydon*, *Les Faux-Monnayeurs*, aux casiers d'un cabinet de lecture, le libraire me confia que l'auteur des livres cités se plaisait dans la société de jeunes aventuriers et qu'il se faisait dévaliser par eux dans les chambres d'hôtel d'un port méditerranéen. Je coupais court. [...] J'ai cru que les homosexuels étaient des aventuriers qui se faisaient assassiner par des crapules. J'étais loin de la vérité. Les homosexuels n'ont pas toujours la possibilité de choisir, ni celle de se montrer difficiles. Ils ont la nostalgie de l'adolescent cultivé, cultivable, adoptable, la nostalgie du fils, car les homosexuels ont l'instinct de la paternité avec, en moins, la vanité dans le prolongement du nom.<sup>185</sup>

Per quanto riguarda la letteratura mistica di area romanza, numerose sono le allusioni alla mistica cristiana che, in Violette Leduc, assumono un aspetto meno spirituale e si fondono, talvolta, con un richiamo al Surrealismo.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 474-475.

<sup>185</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 117-118, *passim*.

<sup>186</sup> Leduc non fa mistero della profonda ammirazione nei confronti del padre del Surrealismo, André Breton. Non a caso, *L'Affamée* sembra rievocare a più riprese *L'amour fou* bretoniano e la sua emblematica conclusione: "Je vous

L'amore per "celle qui écrit dans un café"<sup>187</sup> è descritto in questi termini ne *La Folie en tête*:

Je lui racontai ce qui m'était arrivé: c'était plus attachant, c'était plus bouleversant qu'une amitié, c'était plus angoissant qu'un amour, c'était plus exigeant qu'une morale, c'était plus fort qu'un inceste, c'était plus asservissant qu'une religion mais cela ne dépendait que de moi, c'était plus sévère qu'un devoir de fidélité, c'était de ma part, un fabuleux entêtement, c'était un renoncement qui dépassait mon imagination, pour lequel j'arrivais au monde, ce n'était rien, c'était la passion.<sup>188</sup>

Il passaggio sembra rievocare quanto accade nella descrizione dello stato di estasi, riportata nell'autobiografia di Teresa d'Avila: "Ma che male può fare un bene così grande? Sono tanto evidenti i suoi effetti esteriori che non si può dubitare della grandezza della causa che li produce, e se, per l'eccesso della gioia, il Signore ci toglie le forze, è per ridarcele in maggior grado."<sup>189</sup>

In ultimo, occorre citare le *Lettres de la religieuse portugaise*<sup>190</sup>, evocate a più riprese da Leduc e probabile fonte d'ispirazione per la descrizione del sentimento amoroso, soprattutto quando questo risulta impossibile. Particolarmente interessanti sono i riscontri tra la *Première Lettre* e le parole che Leduc utilizza per narrare l'amore per Jacques ne *La Folie en tête*.

Que ferais-je, hélas! Sans tant de haine et sans tant d'amour qui remplissent un cœur? Pourrais-je survivre à ce qui m'occupe incessamment pour mener une vie tranquille et languissante? Ce vide et cette insensibilité ne peuvent me convenir. [...]<sup>191</sup>

---

souhaite d'être follement aimée" (Cfr. A. Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 176). È proprio sul sentimento amoroso che si chiude *L'Affamée* e, anche in questo caso come in quello di Breton, con una frase tipograficamente staccata dal resto del testo: "Aimer est difficile mais l'amour est une grâce." Cfr. V. Leduc, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 254.

Ad ulteriore dimostrazione del fatto, in un celebre passaggio de *La Bâtarde*, si assiste ad un singolare scambio: "Vous devriez lire saint Jean de la Croix. 'Mes larmes tombaient comme des chevelures.'

-Vous me récitez du Breton!

-Je vou récite du saint Jean de la Croix, dit Julienne.

-Je lirai saint Jean de la Croix, dis-je à Julienne.

Elle commençait une autre lettre.

'Mes larmes tombaient comme des chevelures.' Je me le récitais, je faisais de la magie avec une image." Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 272.

<sup>187</sup> Simone de Beauvoir/Elle ne *L'Affamée*.

<sup>188</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 70.

<sup>189</sup> T. d'Avila, *Libro della mia vita*, Milano, Paoline, 2006, p. 152.

<sup>190</sup> La diatriba intorno alle lettere portoghesi, lettere d'amore di una giovane monaca, Mariane, dedicate ad un ufficiale francese, è durata più di tre secoli: a partire dalla pubblicazione nel 1668 da parte della libreria parigina Claude Barbin fino alle ultime ristampe negli anni Novanta. Nel 1954, proprio durante la lavorazione di *Thérèse et Isabelle*, il caso della paternità delle lettere portoghesi e della loro attribuzione a Guilleragues tornò alle cronache. Cfr. *Lettres de la religieuse portugaise*, Paris, LGF, 1993.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 77.

Je me donne à la haine comme on se donne à la drogue. Tu me dois tout et tu ne m'as rien demandé. Je suis souvent un stupide roquet, je m'acharne à te mettre en loques. Pardonne où il n'y a rien à pardonner, je reviens chaque fois.<sup>192</sup>

In secondo luogo, non mancano i riferimenti alla letteratura contemporanea. Tra gli esempi più rappresentativi di intertestualità spiccano quelli di Marcel Jouhandeau, Jean Cocteau e Rosamund Lehmann.

Jouhandeau, autore altamente stimato da Leduc, ricorre nel testo mediante tre suoi capolavori: *Les Pincengrain*, *Prouvence Hautechaume* e *Cheminadour*. Come afferma Carlo Jansiti, “La structure de *L'Asphyxie* a été en partie inspirée de *Cheminadour*, bien que son style imagé soit assez éloigné de l'écriture classique et du catholicisme larmoyant de Jouhandeau.”<sup>193</sup> Quello che forse può risultare simile nei due autori è l'attenzione alla costruzione del personaggio, l'attenzione nei confronti del marginale.

Ma c'è di più. C'è un testo che più degli altri è entrato nella memoria dell'autrice, poiché cerca di tracciare il profilo dell'emarginazione sociale, del ruolo dell'ingiuria nella relazione tra esseri umani: si tratta del testo intitolato *De l'abjection*. Ripensando al trattamento e all'importanza che assume *la laideur* proprio in quanto etichetta nell'opera di Leduc, non è strano che un testo come quello di Jouhandeau sia diventato una fonte di ispirazione.

Bonheur des injures. C'est une révélation que d'être insulté, méprisé publiquement. [...] On n'est peut-être plus celui qu'on croyait. On n'est plus celui que l'on savait, mais celui que les autres croient connaître, reconnaître pour tel ou tel. Si quelqu'un a pu penser cela de moi, c'est qu'il y a quelque vérité là-dessous. [...] L'injure, l'insulte est perpétuelle. Elle n'est pas seulement dans la bouche de celui-ci ou de celui-là, explicite mais sur toutes les lèvres qui me nomment ; elle est dans 'l'être' même, dans mon être et je la retrouve dans tous les yeux qui me regardent.<sup>194</sup>

Cocteau, altra pietra miliare della letteratura francese del Novecento, è uno degli autori più ricorrenti nell'opera di Leduc; egli compare nell'ultima parte *L'Affamée* sotto l'appellativo di *le poète de Milly*<sup>195</sup>; ne *La Bâtarde*, in riferimento all'episodio di Mlle Radiguet<sup>196</sup>, alla maniera di un personaggio ne *La Folie en tête*,

---

<sup>192</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 495.

<sup>193</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 139.

<sup>194</sup> M. Jouhandeau, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, (1939) 2006, pp. 191-192, *passim*.

<sup>195</sup> Leduc comporrà la parte finale del romanzo proprio a Milly, ospite di Cocteau. Cfr. C. Jansiti, op. cit.

<sup>196</sup> Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 173-174.

Cocteau, sur une feuille vierge, commençais d'étirer un S au firmament des corps nus d'adolescents. Une autre feuille, un autre étirement. Pourquoi ne seraient-ce pas des décharges de plaisir... Son porte-plume à la verticale... une verge de sourcier, elle pénètre la belle feuille de papier. [...] Cocteau sourcier, Cocteau animateur, Cocteau entraîneur. Photos de Cocteau dans *Comœdia*, croquis de Serge Diaghilev, de Nijinsky, de Stravinsky par Cocteau, aigrettes du fakir Cocteau, ses trouvailles survoltées venues jusque dans ma ville de province. Formules endiablées de Cocteau, *Opium* de Cocteau, profil aigu de Cocteau, nez ascétique de Cocteau, *Enfants Terribles* de Cocteau, *Parents Terribles* de Cocteau, électricité de Cocteau, longs doigts, longues mains éloquents de Cocteau, Cocteau et Radiguet sur la plage de Mimizan...<sup>197</sup>

E più avanti, nella parte dedicata al soggiorno a Milly dal poeta,

Cocteau glissait dans ses vieux jours comme un simple qui s'endort dans une ferme. Pourquoi suis-je le témoin de la défaite d'un être qui fut de la dynamite et de l'électricité ? je devais surveiller sa cigarette allumée entre ses doigts. Le point rouge signifiait il faut mourir pour que les autres vivent. Cocteau tenait un avenir qui n'était plus le sien. [...] Cocteau s'était endormi. Sexe, sexe blanc, sexe étroit, sexe en papier, sexe tatoué. Oserais-je te prendre entre ses doigts ? [...] Vieil ange Heurtebise, il faut sinon tu te brûleras. Je lui pris sa Gitane. [...] Il se secoua. Jouait-il à dormir? Finis les jeux quand vous êtes vieux. Celui qui a écrit dans un poème de *Plain-Chant* :

*Rien ne m'effraie plus que la fausse accalmie*

*D'un visage qui dort*

frissonnait souvent. [...] Je m'ennuyai après m'être rassasiée de ses traits. [...]...il s'éveilla:

-J'ai dormi? Me dit-il.

-Un peu...pas longtemps...

Déjà il rectifiait sa longue cravate souple.<sup>198</sup>

La citazione tratta da *Plain-Chant* rievoca un altro testo di Leduc, un racconto pubblicato nel 1948 in « L'Arbalète »: *Je hais les dormeurs*, in cui Leduc lamenta appunto la falsa docilità di un corpo che dorme.<sup>199</sup>

L'ultimo esempio è rappresentato dall'autrice britannica Rosamond Lehmann e dal romanzo *Poussière*<sup>200</sup> nel quale il personaggio di Jennifer – “la tête brillante de Jennifer, joue arrondie, col renversé rond et blanc, s'appuyait contre le rideau bleu, juste sous la lampe. Très tard elle restait là,

<sup>197</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>198</sup> *Ivi*, pp. 328-329, *passim*.

<sup>199</sup> “Je hais les dormeurs. Je me penche sur eux avec mes mauvaises intentions. Leur soumission m'exaspère. Je hais leur sérénité inconsciente, leur fausse anesthésie, leur visage d'aveugle studieux, leur saoulerie raisonnable, leur application d'incapable.” Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 461.

<sup>200</sup> *Dusty Answer* (1927) fu tradotto in francese con il titolo *Poussière* nel 1929 da Plon, la stessa casa editrice in cui Leduc, proprio in quegli anni, prestava servizio.

sans parler, sans rien faire, vous obligeant à lever les yeux, à la regarder, à rêver, à attendre que son sourire réponde au votre”<sup>201</sup> – è fonte d’ispirazione per la *silhouette* del personaggio di Isabelle in *Thérèse et Isabelle*:

Deux adolescentes s’aimaient, une femme osait l’écrire. Un doux soleil ruisselait en mélancolie, un personnage musclait l’histoire : Jennifer. Le prénom obsédait. Aimez-vous Jennifer ? Préférez-vous Jennifer aux autres? Vous la trouvez trop audacieuse, Jennifer? Ah non! Sauvage? Vous trouvez Jennifer trop sauvage? Ce ne serait pas Jennifer.<sup>202</sup>

Risulta necessario chiarire che, nel caso specifico delle influenze letterarie passate e presenti, non si tratta necessariamente di rintracciare le ‘imitazioni’, bensì “des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise – la citation, la parodie, l’allusion...”<sup>203</sup>

L’intertestualità è, come specifica Julia Kristeva, pioniera degli studi sul fenomeno teorico-letterario, “une permutation des textes”<sup>204</sup>, il testo è una combinazione, il luogo di uno scambio costante tra “fragments que l’écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris.”<sup>205</sup>

Come spiega bene Piégay-Gros, la dinamica dell’intertestualità differisce dall’oggetto intertesto per Kristeva; essa infatti non ha a che fare con l’imitazione o la riproduzione di un testo nell’altro, ma con la trasposizione.<sup>206</sup>

Si andrà dunque ad affrontare il fenomeno complesso dell’intertestualità nella sua valenza di dialogo, facendo leva sulla visione bakhtiniana di testo come polifonia<sup>207</sup>, che va a sottolineare, come spiega bene Todorov nello studio dedicato a Bachtin evocato da Tiphaine Samoyault<sup>208</sup>, che la relazione che intercorre tra l’autore e i testi in dialogo non è una relazione di passivo assorbimento dell’esperienza altrui da parte dell’autore, bensì una “interrelation entièrement nouvelle et particulière entre sa vérité et la vérité d’autrui.”<sup>209</sup>

---

<sup>201</sup> R. Lehmann, *Poussière*, Paris, Phébus, 2003, p. 157.

<sup>202</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 170-171.

<sup>203</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l’intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 8.

<sup>204</sup> J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>205</sup> N. Piégay-Gros, op. cit., p. 11.

<sup>206</sup> Ne *La Révolution du langage poétique*, 1974, Kristeva afferma che l’intertestualità è “la transposition d’un ou plusieurs systèmes de signes en un autre.” *Ibidem*.

<sup>207</sup> “Le langage du roman, c’est un système de langages qui s’éclairent mutuellement en dialoguant.” Cfr. M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 115.

<sup>208</sup> T. Samoyault, *L’Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 12.

Nel volume *L'intertextualité*, Sophie Rabau intitola il capitolo relativo agli studi di Michael Riffaterre, “Pas d'intertextualité sans lecteur”<sup>210</sup>.

Le teorie di Riffaterre, secondo le quali non vi può essere intertestualità senza un riconoscimento da parte del lettore “qui seul est en mesure d'établir les rapports entre les textes”<sup>211</sup>, ci portano verso un altro tipo di intertestualità presente nei testi di Leduc e che entra in relazione con l'uso dell'espedito metaletterario: l'intertestualità interna.

Da definizione, l'intertestualità interna comprende tutti i legami che mettono in relazione un testo con gli altri testi dello stesso autore.

Il caso di Violette Leduc risulta particolarmente emblematico da questo punto di vista: analizzando l'intera produzione letteraria dell'autrice, ci si accorge che la valutazione fatta da Leduc in una lettera del 1949 al giovane Alain, “ce sera le même monologue jusque dans l'éternité”<sup>212</sup>, ben delinea la struttura ‘a catena’ dell'opera.

Prima di entrare nel vivo del testo e, soprattutto, per render conto di cosa si intenda per ‘struttura a catena’ dell'opera, è necessario aiutarsi con una tavola sinottica che prenda in esame la trilogia autobiografica e la metta in relazione ai testi chiave per la sua costruzione.

<b>Testo</b>	<b>Ed.</b>	<b>Tempo della narrazione</b>	<b>Intertesto</b>	<b>Ed.</b>	<b>Intertesto metanarrat.</b>
<i>La Bâtarde</i>	1964	1907-1944	<i>L'Asphyxie,</i> <i>Thérèse et Isabelle,</i> <i>Ravages</i>	1946, (1955) 1966, 1955	<i>L'Asphyxie,</i> <i>Les Boutons dorés,</i> <i>La Vieille Fille</i> <i>et le Mort</i>
<i>La Folie en tête</i>	1970	1944-1954	<i>L'Affamée</i>	1948	<i>L'Asphyxie,</i> <i>L'Affamée,</i> <i>Thérèse et Isabelle,</i> <i>Ravages</i>
<i>La Chasse à l'amour</i>	1973	1954-1964			<i>Thérèse et Isabelle,</i> <i>Trésors à prendre,</i> <i>Ravages, La</i>

<sup>210</sup> S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 161.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, p. 126.



					<i>Vieille Fille et le Mort, La Bâtarde</i>
--	--	--	--	--	---

“Dès les premiers romans, le récit se dédouble et met en abyme l'histoire de sa propre écriture”<sup>213</sup>: nella trilogia autobiografica, infatti, Leduc fa un importante lavoro di ripresa dei testi precedenti sia dal punto di vista contenutistico, sia dal punto di vista metaletterario: l'indicazione di ‘intertexto metanarrativo’ sta infatti ad indicare le volte in cui, nel testo, Leduc incentra la narrazione sulla scrittura, sul romanzo e le sue origini e sulle indicazioni al lettore.

Procedendo con ordine, è *La Bâtarde*, in quanto primo volume della trilogia, a far emergere con chiarezza la struttura a catena dell'opera di Leduc. La superficie di linearità costituita dal testo aiuta il lettore ad avere un panorama più ampio del progetto letterario dell'autrice, concepito come una sorta di scala a chiocciola, in discesa verso i sottosuoli dell'io.

“Comment dire l'indicible? Comment traduire en phrases le diffus, le confus des sensations? Comment faire œuvre littéraire du chaos vécu?”<sup>214</sup> All'interrogativo di Frantz, Leduc risponde attraverso un linguaggio epurato dal *chaos* del vissuto, dalla frammentarietà che caratterizzava *L'Asphyxie* e dall'eccessivo lirismo di *Thérèse et Isabelle*.

Per quanto riguarda *L'Asphyxie*, la sua effettiva presenza ne *La Bâtarde* è caratterizzata dalla ripresa dei personaggi principali come Fernand, *le passeur de tabac*, la cui descrizione, presente nel romanzo autobiografico, si incrocia e si sovrappone a quella del testo del 1946:

A force de se glisser sous l'eau avec ses “pouches” de tabac, son corps avait la nonchalance d'un roseau. Si grande était sa souplesse qu'on l'eût cru vêtu de l'onde, sa complice. Entre les cils, s'écoulait un regard indifférent. Ses lèvres minces devaient plaire à ceux qui s'acharnent aux êtres de fuite. Il avait des belles mains.

Fernand, le contrebandier, ignorait sa séduction, ce qui le rendait plus séduisant.<sup>215</sup>

Nonchalance de ses jambes croisées, du bras abandonné, de la longue main brunie, immatérielle, des doigts absents retenant la cigarette. Son corps mince, lui aussi nonchalant, absent, habillé d'un costume couleur de brouillard. Il se taisait souvent, il écoutait caché derrière ses longs cils. Un être absent de sa beauté est deux fois plus beau. [...]

<sup>213</sup> A. Frantz (dir.), *Violette Leduc, genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 12.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15.

C'est un contrebandier, m'expliqua ma mère le lendemain. Je ne lui demandais pas ce que signifiait le mot. Je lui demandait quand il travaillait. La nuit, seulement la nuit, me dit-elle. Il passe sous l'eau avec ses ballots de tabac.<sup>216</sup>

Il personaggio di Fernand compare per la prima volta nel racconto *Le dézingage*, pubblicato su *Les Temps modernes* nel dicembre del 1945, nella sezione 'Témoignages'.

Nel racconto, Fernand, *le dézingueur*, è presentato in maniera differente rispetto ai romanzi, forse un primo tentativo di costruzione di un personaggio che è andata raffinandosi nel tempo o, semplicemente, i due lati di quella *misère* della quale Fernand rappresenta una testimonianza.

Je me présente: Fernand, le dézingueur. Il se mit à rire de lui-même longtemps. On voyait tout de suite qu'il était collé avec la misère et avec la bonté. [...] La misère répondait encore 'présente' entre ses dents cassées et la bonté coulait de ses yeux vidés, de ses pommettes très rehaussées, de sa voix bien chaude comme une châtaigne, de son rire qui muait, de son teint de momie. On aimait instantanément Fernand pour cet alliage. Sa laideur vous carambolait.<sup>217</sup>

Verso la fine del racconto, si assiste tuttavia ad una piccola metamorfosi di Fernand, che avvicina il personaggio alla descrizione che ne verrà fatta nei romanzi successivi:

Fernand se tenait hors de ça. Il s'habillait en étudiant, il se changeait. Il choisissait un foulard en cachemire. Il brossait ses cheveux. C'était un torero avorté. [...]

Fernand montait en vélo léger comme de la gaze. Il ne prenait que la fleur de la selle, la fleur du guidon, la fleur des pédales...<sup>218</sup>

Il personaggio di Fernand, così misteriosamente presente e, talvolta, ridondante, risulta interessante ai fini dell'indagine, poiché molte descrizioni maschili presenti nel romanzo si affiancano proprio alla 'leggerezza' di Fernand; l'aspetto caratteristico dell'universo maschile in Leduc è proprio quello di non esserlo affatto, o meglio, di non esserlo da un punto di vista stereotipico. La femminilizzazione dell'uomo – caratteristica che, come si vedrà, è presente anche in Genet – è uno

---

<sup>216</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 46, *passim*. Verso la fine del testo, il personaggio di Fernand ricompare nella sua veste di *dézingueur* indossando quelle "espadrilles qui ont la couleur des petites routes quand le crépuscule devient strident" (*Ivi*, p. 438) le stesse descritte ne *L'Asphyxie*: "ses espadrilles [...] une odeur de rivière, de poisson, de fraîcheur nocturne." Cfr. V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., pp. 15-16, *passim*.

<sup>217</sup> V. Leduc, *Le dézingage*, in *Les Temps modernes*, n. 3, décembre 1945, p. 528.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 532, *passim*.

degli elementi chiave per la comprensione dell'opera. Ecco perché il personaggio di Fernand, pionieristico, se si vuole, viene riprodotto da Leduc sotto varie forme, anche quella paterna<sup>219</sup>.

Un'altra figura ricorrente è rappresentata da Fidéline, *l'Ange Fidéline*, co-protagonista de *L'Asphyxie*, che ritroviamo ne *La Bâtarde*, e che entra in scena per la prima volta all'epoca degli articoli per « Pour Elle ».

Comme la vôtre certainement, ma grand'mère était extraordinaire... Elle s'appelait Fidéline. Fidèle et douce, elle l'était jusqu'à la moëlle ! Ma grand'mère était une véritable forteresse de tendresse, d'indulgence, de compréhension de l'enfance ; ma grand'mère attirait à elle les petits enfants comme le suc des fleurs les abeilles... Si ma grand'mère gâtait les siens, elle n'était pas "gâteuse".

Pour elle, aimer un enfant, c'était avant tout commencer de bien façonner un édifice, éveiller le sens des responsabilités, soigner l'entrée en jeu de la volonté, de la *bonne* volonté. Consoler, c'était expliquer la déraison d'un chagrin. Pardoner, c'était laisser entrevoir la possibilité de ne plus avoir à se faire pardonner... Ma grand'mère ne s'impatientait jamais. Elle n'avait pas des mains pour gifler, mais pour caresser. Aussi ne lui demandait-on pas la lune : les enfants la lui offraient ! J'ajouterai que ma grand'mère ne lisait aucun manuel d'éducation. Quant à son regard bleu marine, il ne faisait pas dévier le regard d'un gourmand ou d'un menteur pris sur le fait.<sup>220</sup>

Lo sguardo "bleu marine" di Fidéline va a contrapporsi, ne *L'Asphyxie*, a quello "bleu et dur" della madre della protagonista, incarnando uno dei pochi personaggi positivi dell'opera. Fidéline è infatti quasi canonizzata da Leduc; l'affettuosa descrizione presente nell'articolo per "Pour Elle" lascia spazio, nel testo del 1946, ad una caratterizzazione del personaggio che si nutre di un vocabolario sacro e che culmina con quello che può essere definito 'il martirio di Fidéline'.

Grand-mère entraît dans la chambre, le quintet à la main. Dans sa longue chemise de nuit, elle ressemblait à un curé sans âge. Je ris tout haut, je sautai à pieds joints sur la natte. Je la secouai, je m'ébrouai contre elle.

Je levai la tête. Son regard était un lac de douceur. Son regard comblait mon élan.

---

<sup>219</sup> Ne *L'Asphyxie*, la figura di Fernand ha spesso una funzione paterna nei confronti della protagonista; un episodio particolarmente emblematico in tal senso è quello dell'acquisto della bambola al negozio della signorina Kandieu: "Mon cœur battait de plus en plus vite. Il me souleva, me déposa sur l'étroit rebord de la façade: "Choisis." J'en choisis une grande mais pas la plus grande. Il ouvrit la porte en sifflotant un autre air. Dédaigneuse, Mlle Kandieu s'en alla au fond de la boutique. Nous n'étions pas dignes de ce qu'elle vendait. Fernand frappa trois petits coups d'espadrille contre le comptoir: "Nous voulons celle-là." [...] Fernand tira le rideau de la vitrine et se servit. Il ne se trompait pas. Il posa deux cents francs et sortit. Il n'y avait qu'à se taire. Je la serrais dans mes bras." Cfr. V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 17, *passim*.

<sup>220</sup> A. Antolin, *Pour Elle, articles*, in *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., p. 43.

Ses cheveux, son visage serein me fascinaient. Il me semblait qu'elle se mouvait au-dessus de la carpette, qu'elle venait jusqu'à nous grâce à un fil de la Vierge.<sup>221</sup>

Ne *La Bâtarde* si legge:

Grand-mère vivait de longues heures dans les églises, surtout dans l'église Saint-Nicolas proche du temple protestant. [...] Fidéline, assise à côté de moi, s'envolait. Je posais ma main sur sa jaquette, sur sa longue jupe tombant jusqu'aux pieds, Fidéline ne bougeait pas, Fidéline ne me regardait pas. Où était-elle ? si j'appelais tout bas : grand-mère, grand-mère, elle ne répondait pas. Elle cousait de plus en plus vite les prières avec ses lèvres. Elle fermait les yeux. Je la cherchais dans le vaisseau des cintres, des colonnes, des galeries quand je levais la tête. Le dédale d'architecture me renvoyait à Fidéline. [...] Fidéline sans âge, sans visage et sans corps de femme, ô mon long curé, tu seras toujours ma fiancée.<sup>222</sup>

La chiesa, il sacro, tutto ciò che concerne il divino non finirà mai di riportare all'immagine di Fidéline, che si sovrapporrà, anch'essa come accadeva per Fernand e per la figura del padre, a quella di Maurice Sachs ne *La Bâtarde*.

L'episodio della morte/martirio di Fidéline è riportato ne *La Bâtarde*, notevolmente alleggerito da un punto di vista contenutistico: "Fidéline, qui s'est refroidie à la cave pendant un bombardement, est mal soigné par le seul médecin non mobilisé. Elle se meurt"<sup>223</sup>, mentre nel testo del '46, il calvario di Fidéline ricopre buona parte del primo capitolo, per concludersi con la morte e la 'beatificazione', simboleggiata dalla treccia/aureola intorno al capo:

Je courus jusqu'à sa porte. Je criai:

- Je suis prête. Attends-moi! Ma mère ouvrit. Celle qui ne répondait pas, je l'aperçus étendue sur le lit, avec son corsage de popeline plissée, sa longue tresse cendrée autour de la tête.

-Va te coucher. Ta grand-mère n'est plus là.<sup>224</sup>

Fidéline ritornerà nel testo sotto forma di angelo, *l'Ange Fidéline*, così soprannominato ne *La Bâtarde*, per accompagnare la protagonista all'interno di quella che Jansiti definisce "une métaphore de l'enfance"<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 13.

<sup>222</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 35-37, *passim*.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>224</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 38.

<sup>225</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 111.

Prima di giungere all'ultimo esempio per quanto riguarda i rapporti intertestuali interni presenti ne *La Bâtarde*, altri due personaggi meritano di essere analizzati secondo le differenze che emergono tra due testi: la figura della madre e quella del padre.

Come si è già specificato, l'assenza di attributi riconducibili alla figura materna e l'incipit pungente "Ma mère ne m'a jamais donné la main"<sup>226</sup> legano *L'Asphyxie* a romanzi come *Poil de carotte* di Jules Renard o *Vipère au poing* di Hervé Bazin<sup>227</sup>, dove la figura della *mère-monstre* fa da sfondo alla travagliata formazione del narratore.

Il testo di Leduc, tuttavia, non sembra entrare in parentela stretta con i testi precedentemente citati e non lo fa proprio a causa delle due figure parentali. La *mère-monstre* di Leduc non è la madre descritta da Bazin o da Renard, poiché non rappresenta una *mère-monstre*. Ne *L'Asphyxie*, Leduc affida alla madre tutti gli stereotipi popolari dell'epoca: gli atteggiamenti di chi, di fronte all'invidiata classe borghese, si vuole dimostrare all'altezza e corrompe il proprio stile di vita, i propri principi e valori, a seconda dell'esigenza. Ora, l'atteggiamento della madre ne *L'Asphyxie* è in parte giustificato da una voce esterna, quella della figlia/narratrice, che, benché la durezza di taluni episodi narrati faccia pensare ad un indiscutibile fenomeno di sopruso materno, non proferirà mai, nei confronti della madre, parole che possano riecheggiare la brutale *Folcoche* di Bazin.

Ciò è dimostrato dal cambio di prospettiva adottato nei confronti dell'atteggiamento materno ne *La Bâtarde*. Un esempio è rappresentato dalla simbologia legata allo specchio: "Elle séduisait le miroir. C'était la répétition générale. Inflexible envers sa toilette, parfois elle se déshabillait de gris pour se rhabiller de noir ; parfois la jaquette stricte, accompagnée d'un jabot mousseux, abdiquait en faveur d'une robe légère."<sup>228</sup>

Lo specchio, motivo ricorrente nell'opera di Leduc, è il sintomo "dell'ossessiva ambivalenza tra accettazione e rifiuto maturata proprio a partire dagli anni dell'infanzia, dove da acuta osservatrice della bellezza della madre (Leduc) comincia a diventare la peggior nemica di se stessa e di quell'orrendo volto di cui è l'impietosa proprietaria."<sup>229</sup>

Ossessione che si ripresenta ne *L'Affamée* del 1948, in cui si legge: "je me regarde dans la glace. Je supplie mon visage d'avoir pitié de moi. La fatigue a écroulé mes traits. Comme les infirmes qui ont honte de se déshabiller, je n'ose pas regarder mon profil."<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 7.

<sup>227</sup> Simone de Beauvoir ne *Le Deuxième Sexe* mette a confronto il romanzo di Bazin con quello di Leduc come esempi in cui « la mère est une sorte de bourreau, assouvissant sur l'enfant ses instincts de domination et son sadisme. » Cfr. S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 43.

<sup>228</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 8.

<sup>229</sup> L. Doni, "Un padre, un ombrello, dei guanti". Riflessione intorno all'oggetto simbolico ne *L'Asphyxie di Violette Leduc*, in *Funzione e pervasività dell'oggetto nella resa testuale*, Quaderni di Palazzo Serra, n. 30, 2018, p. 145.

<sup>230</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 15.

Lo specchio, in entrambi i casi, non è solo riflesso di una bellezza che non appartiene alla protagonista, bensì quello della vigliaccheria paterna; lo specchio è il simbolo della ‘colpa’ che si insinua nei tratti fisici della protagonista, nella sua somiglianza con il padre biologico. Raggiunta tale consapevolezza, Leduc scagiona la madre dalle accuse che, ne *La Bâtarde*, diventano circostanze attenuanti proprio a causa di quell’uomo che ne *L’Asphyxie* era rappresentato come fragile entità “enveloppé de tristesse”<sup>231</sup> e che nel testo del 1964 diventa “lâche, paresseux, incapable”<sup>232</sup>.

Mon miroir, manman, mon miroir. [...] Retournons en arrière, ouvre-toi le ventre, reprends-moi. Tu m’as tant parlé de ta misère quand tu cherchais une chambre, quand tu ne la trouvais pas parce que tu n’avais plus la taille fine. Souffrons encore ensemble. Fœtus, je voudrais ne pas l’avoir été. Présente, éveillée en toi. C’est dans ton ventre que je vis ta honte de jadis, tes chagrins. Tu dis parfois que je te hais. L’amour a des noms innombrables.<sup>233</sup>

*L’Asphyxie* tornerà, nella sua valenza metenarrativa, verso l’ultima parte del testo ambientata durante l’esilio in Normandia e dove appunto Leduc comincia la stesura del romanzo: “le plaisir de prévoir que ma grand-mère allait renaître, que je la mettrais au monde, le plaisir de prévoir que je serais le créateur de celle que j’adorais, de celle qui m’adorait. Ecrire...cela me semblait superflu pendant que je me souvenais de ma douceur pour elle, de sa douceur pour moi.”<sup>234</sup>

Il romanzo *Thérèse et Isabelle*, pubblicato parzialmente nel 1966, e in versione integrale nel 2000, è riportato quasi interamente all’interno de *La Bâtarde*<sup>235</sup>.

Nous commençons la semaine le dimanche soir dans la cordonnerie. Nous cirions nos chaussures qui avaient été brossées le matin dans la cuisine ou bien dans le jardin de notre famille. Nous venions de la ville : nous n’avions pas faim. Nous évitions le réfectoire jusqu’au lundi matin, nous faisons quelques tours de cour, nous allions dans la cordonnerie, deux par deux, avec l’adjutant qui

---

<sup>231</sup> V. Leduc, *L’Asphyxie*, op. cit., p. 43.

<sup>232</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 29.

<sup>233</sup> *Ibidem*, passim.

<sup>234</sup> *Ivi*, pp. 423-424.

<sup>235</sup> La possibilità di pubblicare, all’interno de *La Bâtarde*, un testo precedentemente soggetto a censura è, con ogni probabilità, dovuta al fatto di godere della prefazione di Simone de Beauvoir, una delle personalità più influenti dell’epoca da un punto di vista editoriale e culturale. Non solo: nella biografia dedicata a Leduc, Jansiti riporta tutte le modifiche apportate dall’autrice in vista della pubblicazione del testo: “elle supprime la partie finale de *Thérèse et Isabelle*, choisit les passages érotiques les moins osés, modifie certaines scènes jusqu’à en inverser le sens, en simplifie d’autres. Par exemple, ces trois phrases tirées du manuscrit de *Thérèse et Isabelle* : ‘deux doigts entrèrent, deux bandits. Isabelle écartelait et commençait à déflorer. Ils m’opprimaient, il voulaient, ma chair ne voulait pas’, deviennent dans *La Bâtarde* : ‘Deux bandits entrèrent. Ils m’opprimaient, ma chair ne voulait pas.’ L’expression ‘sexe blessé’ est remplacée par la mot ‘blessure’ ; ‘les claquements de la chair’ par ‘des claquements’, et ainsi de suite.” Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., pp. 365-366.

s'ennuyait. La cordonnerie de notre collègue ne ressemblait pas aux échoppes où le clou, la forme, le marteau nous poussent à remettre nos pieds sur les pavés. Nous cirions dans une chapelle de monotonie, sans fenêtres, mal éclairés, nous rêvions avec nos chaussons sur nos genoux les soirs de rentrée. L'odeur vertueuse du cirage qui nous fortifie dans les drogueries nous désolait.<sup>236</sup>

Nous commençons la semaine le dimanche soir dans la cordonnerie après notre grande sortie. La cordonnerie de notre collègue ne ressemblait pas aux échoppes où le clou, la forme, le marteau nous invitent à remettre nos pieds sur les pavés. Nous cirions dans une chapelle de monotonie, sans fenêtres, mal éclairée ; nous rêvions avec nos chaussures sur nos genoux les soirs de rentrée. L'odeur vertueuse du cirage, cette odeur fortifiante dans les drogueries nous anémiait.<sup>237</sup>

Fatta eccezione per la parte finale, “Ma mère me reprit. Je ne revis jamais Isabelle”<sup>238</sup> nel testo del 2000 e “Isabelle a enlevé le serpent d'un coup sec. C'était fini”<sup>239</sup> nel testo del 1964, e per la revisione di una terminologia considerata troppo violenta, il testo rimane pressoché invariato nelle due versioni.

Un fenomeno interessante, che invece salta all'occhio nel passaggio dal romanzo al testo autobiografico, è la scelta onomastica.

Thérèse, la protagonista di *Thérèse et Isabelle* e di *Ravages*, non è identificabile con Violette Leduc poiché, trattandosi di un romanzo, il narratore e il personaggio principale non corrispondono all'identità dell'autore.<sup>240</sup>

Ne *La Bâtarde*, infatti, Thérèse diventa Violette, ripristinando il principio di identità tra le tre figure.

Nous nous serrions encore, nous désirions nous faire engoutir. Nous nous étions dépouillées de notre famille, du monde, du temps, de la clarté. Je voulais que serrée sur mon cœur béant Isabelle y rentrât. L'amour est une invention épuisante. Isabelle, Thérèse, disais-je en pensée pour m'habituer à la simplicité magique des deux prénoms.<sup>241</sup>

Nous nous serrions encore, nous désirions nous faire engoutir. Nous nous étions dépouillées de notre famille, du monde, du temps, de la clarté. Je voulais que, serrée sur mon cœur béant, Isabelle y

---

<sup>236</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 11.

<sup>237</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 84.

<sup>238</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 143.

<sup>239</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 118.

<sup>240</sup> Secondo Philippe Lejeune infatti, un genere affine all'autobiografia che però non soddisfa la condizione di identità fra autore e narratore è proprio il romanzo personale. Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>241</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 25.

pénétrât. L'amour est une invention harassante. Isabelle, Violette, disais-je en pensée pour m'habituer à la simplicité magique des deux prénoms.<sup>242</sup>

Può apparire strano al lettore che la *simplicité magique* suscitata dall'accostamento Thérèse-Isabelle possa essere la stessa suscitata dall'accostamento Violette-Isabelle, ma non è l'unica situazione onomastica spaesante presente nel testo.

All'identità tra narratore, personaggio e autore, Leduc fa corrispondere, ne *La Bâtarde*, anche una realtà anagrafica dei personaggi di contorno: Fidéline è effettivamente il nome della nonna di Leduc, Fidéline Tichou, così come Berthe è il nome di battesimo della madre di Leduc e André quello del padre biologico; anche Fernand 'le dézingueur' potrebbe essere il Fernand Longlet, complice di Leduc durante l'attività di mercato nero<sup>243</sup> e quel Maurice a cui si fa riferimento nell'ultima parte del testo è, quasi sicuramente, Maurice Sachs.

Tutto corrisponde, dunque, a quel principio di realtà consacrato dal patto autobiografico.

Eppure è proprio il procedimento intertestuale messo in pratica da Leduc a far luce sugli ingranaggi inceppati della definizione di autobiografia.

Poiché, se risulta ad oggi abbastanza assodato che

Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire. [...] Qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage. Ou plutôt, il faudrait dire : 'ma vie' n'existe qu'à condition d'être déjà 'du roman' et, 'moi-même', je n'y existe qu'à condition d'y figurer depuis toujours à la façon d'un 'personnage'<sup>244</sup>,

l'assunto risulta ancora più calzante per quanto riguarda l'inserimento di episodi e personaggi di *Ravages* all'interno de *La Bâtarde*. L'appiglio alla realtà sancito dal nome scompare, poiché il personaggio di Marc in *Ravages* non diventa quello di Jacques Mercier, primo marito di Leduc, bensì quello di Gabriel e, benché Leduc lo introduca in questi termini: "Archange, j'ai été injuste avec toi dans *Ravages*. C'est un roman, c'est notre roman, c'est romancé"<sup>245</sup>, l'incongruenza non è portata da Leduc sul piano della realtà contro la finzione, bensì sulle declinazioni della finzione romanzesca.

---

<sup>242</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 91.

<sup>243</sup> Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 127.

<sup>244</sup> Ph. Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 118, *passim*.

<sup>245</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 133.



Ecco che, a questo punto, sarebbe forse più corretto parlare di trilogia *autofictionnelle*, avvicinando così il romanzo di Leduc a quello che in realtà è: una finzione di fatti strettamente reali.

Il secondo volume della trilogia *autofictionnelle* è *La Folie en tête*.

Il testo che disvela l'événement al centro de *L'Affamée* ricopre gli anni di maturazione della scrittura di Leduc, ed è infatti un testo dalla forte componente metanarrativa.

Ritornano le date care al sistema autobiografico anche se, in questo caso, assumono la valenza di tempi simbolici legati, in primo luogo, alla fine della stesura de *L'Asphyxie* e dunque agli albori della vita da scrittrice:

La faillite. Être en faillite. A quinze ans je lisais la rubrique des faillites. Ma lecture, une chasse aux échecs. J'ai toujours pressuré les journaux de province.

1944. est-ce que je suis en faillite ? est-ce que je serai en faillite ? les gares ont volé en éclats, les routes sont des labours, mon argent dort dans ma valise, une grande ville s'organisera, elle me rejettera. Je suis clouée, ma faillite est inévitable.<sup>246</sup>

In secondo luogo, legati all'incontro con Simone de Beauvoir: "Février 1945. Il est le mois le plus extraordinaire de mon existence. Il ne succéda pas à janvier, il ne précéda pas mars-avril-mai. Il est détaché des autres."<sup>247</sup> Febbraio 1945, data che si ripeterà anaforicamente per tutta la prima parte del romanzo.

*La Folie en tête* appare come una *mise en abyme* de *L'Affamée*, passando dalla dimensione onirica, caratteristica del testo del '48, ad una visione più nitida del testo, caratterizzata dal disvelamento dei personaggi e dai numerosi interrogativi sulla scrittura.

Il disvelamento di *Elle* avviene ne *La Folie en tête* sia attraverso la ripresa intertestuale dell'episodio dell'incontro riportato ne *L'Affamée*, sia attraverso la riflessione metatestuale.

Per quanto riguarda il primo punto, ne *L'Affamée* si legge: "Elle a levé la tête. Elle a suivi son idée sur mon pauvre visage. Elle ne le voyait pas. Alors, du fond des siècles, l'événement est arrivé. Elle lisait. Je suis revenue dans le café. Elle suivait d'autres idées sur d'autres visages. J'ai commandé une fine. Elle ne m'a pas remarquée. Elle s'occupait de ses lectures."<sup>248</sup>

Mentre ne *La Folie en tête*: "Je suis revenue à la même table le dimanche suivant, j'ai commandé le même alcool. Simone de Beauvoir écrivait à la même table au fond de la salle, vêtue du même petit

---

<sup>246</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>248</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 9.

manteau de fourrure. Le garçon apporta une fine, j'allumai une cigarette. Un lévrier sous une table leva les yeux, c'était une promesse indéfinissable."<sup>249</sup>

Vi sono altri tre esempi, particolarmente significativi, per quanto riguarda il secondo punto, ossia l'uso dell'espedito metanarrativo in supporto al disvelamento dei dispositivi romanzeschi.

Da *L'Affamée*:

Qu'elle m'ordonne d'enlever mes chaussures, qu'elle m'ordonne de courir sur les cailloux, sur les clous, sur les morceaux de verre, sur les épines. Je saurais le faire mais elle n'a pas besoin de mes pieds nus sur les cailloux, sur les morceaux de verre, sur les épines, sur les clous. Je le comprends. Je crie dans ma chambre parce que je le comprends.<sup>250</sup>

La stessa abnegazione è riportata dalla narratrice anche nel testo del 1970, ma in chiave metanarrativa:

Je l'appelais « Elle ». Je me serais pavanée si je l'avais nommée. Elle était tout, je n'étais rien. Maintenant je l'appelle par son nom mais je le soutiens, elle est tout, je ne suis rien. J'ai entrepris mon autobiographie, je dois dire Simone de Beauvoir, ça n'a pas été facile. J'étais attachée à elle dans mon cahier comme je le suis dans la vie : avec trop de discrétion, trop de soumission, trop d'exactitude, trop d'oubli de moi-même. Je la perdrais si je l'encomrais. Mon tact, c'est elle qui me l'inspire. Sa force, sa pudeur, sa rigueur, c'est cela mon effacement.<sup>251</sup>

Gli esempi successivi, riguardanti i rapporti intertestuali tra i due testi, si focalizzano sulla narrazione del procedimento scritturale. Ne *L'Affamée*, questo viene metamorfizzato in qualcosa di esclusivamente materiale, fisico, *domestico*<sup>252</sup>.

Je me suis éloignée à pas feutrés. Je me tenais droite dans mon réduit. Je ne parlais pas aux murs. J'ai remis le même tablier. J'ai serré plus loin ma ceinture de cuir. Je me suis assise à ma table. Je n'ai pas attendu longtemps. On dégageait mon cou, on tirait sur le col de mon tablier, on agrafait sur ma nuque une rivière de diamants.<sup>253</sup>

Ne *La Folie en tête* riacquista la sua valenza intellettuale, cerimoniosa, talvolta sensuale.

---

<sup>249</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 45.

<sup>250</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 74.

<sup>251</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 115.

<sup>252</sup> Cfr. E. Melon, *Il lavoro di Violette Leduc*, in C. Cases (a cura di), *Ricerche di identità*, Torino, La Rosa, 1985. "All'origine fisica, corporea, della scrittura, Violette riporta puntigliosamente un suo specifico fare artigianale, ora sentito come limite, ora assunto come poetica propria. 'Sogno uno scultore che conduca una doppia vita: scultore di notte, droghiere durante la giornata.'" (p. 165).

<sup>253</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 254.

Je commençai d'écrire *L'affamée* dans mon réduit. [...] se mettre à écrire à une table, dans le silence artificiel d'une cour d'immeuble, dans le clair-obscur malsain d'un réduit, exigeait plus d'apparat qu'à la campagne. Mes nuits salutaires, avec leurs noirs océans sans remous, je devais les recréer tant bien que mal. Je me coiffais avec soin : finissaient les bruits de la ville dans la soie de la brosse ; revenaient entre les dents du peigne, le silence des herbages, des bois, des jardins. Tout c'était tu, tout se taisait. Je me poudrais, je rosissais mes joues, mes lèvres. Je m'habillais, pour cette grave cérémonie de l'écriture, d'une blouse de ménagère à carreaux bleus et blancs. Serrer mes poignets avec les poignets de la blouse ressemblait à une ascèse.<sup>254</sup>

Per quanto riguarda la presenza de *L'Asphyxie*, di *Thérèse et Isabelle* e di *Ravages* all'interno de *La Folie en tête*, i tre romanzi ricorrono nel testo mediante la storia della loro composizione e, per quello che concerne *L'Asphyxie*, della pubblicazione.

Quoi? Hermine, notre liaison, notre vie, notre enfer dans un pavillon des environs de Paris. Je l'appellerai Cécile. [...] Que raconter encore ? Gabriel épris de Thérèse et Thérèse éprise de Cécile. Je l'appellerai Marc. [...] Oui, je l'appellerai Marc. C'est sobre, c'est sévère. [...] Terreur. Isabelle. Je l'oubliais ? je la sacrifiais ? c'est impossible. Je la porte en moi.<sup>255</sup>

J'appartenais à la collection *Espoir*. Il me semblait que mon livre paressait dans une succursale de province grincheuse. Menacez-moi, torturez-moi si vous voulez, je ne parviendrai pas à l'ouvrir. Y serais-je parvenue, j'aurais relu les lignes d'une Violette Leduc morte en les écrivant. Ecrire me disais-je pendant que je soulevais le mince volume, c'est détruire en se détruisant.<sup>256</sup>

Non solo; i personaggi di Hermine (*La Bâtarde*) e Isabelle infestano letteralmente le prime pagine del testo:

J'étais à ma table le même jour, à huit heures du soir, [...] Hermine et Isabelle entrèrent dans le réduit, elles déroulèrent un tapis de fleurs de cimetière sous leurs pieds, elles se placèrent à chaque extrémité. [...] J'allais et venais, je feignais de les ignorer. [...]

-Qu'est-ce que tu es venue voir ? dis-je à Isabelle. Il n'y a rien à voir. C'est ainsi. [...]<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 162, *passim*.

<sup>255</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 420, *passim*

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>257</sup> *Ivi*, pp. 68-69, *passim*.

Terzo e ultimo capitolo della trilogia *autofictionnelle*, *La Chasse à l'amour* ripercorre la *tranche de vie* 1954-1964, il decennio che comprende la dolorosa esperienza della censura di *Ravages* e l'inizio della stesura di *Trésors à prendre*, *La Vieille Fille et le mort*, e *La Bâtarde*. Alcuni esempi:

Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. [...] Je lui dirais que le début de *Ravages* n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. [...] Je décrivais la fougue, les élans, les grandioses imprudences d'Isabelle; l'obéissance exaltante de Thérèse... Mon ancre: du plasma; ma plume: un cordon ombilical. Mon texte dactylographié: un nouveau-né.<sup>258</sup>

J'ai commencé à écrire le récit de mon voyage dans ma sinistre chambre d'hôtel, au-dessous d'un crucifix, je me promène à la fin de la journée sur une route fréquentée par des prêtres. [...] Le récit de mon voyage a paru des années après. Simone de Beauvoir trouva un titre. *Trésors à prendre*.<sup>259</sup>

Le comptoir de l'épicerie de ma vieille fille pesait lourd. J'avais en tête une vieille fille. Une forte, une courageuse sur un radeau dans les premières ténèbres au crépuscule. Elle s'y maintenait. Solitaire, héroïque. [...] J'aimais d'amitié les rais de lumière autour des volets de ma vieille fille comme j'aime l'âne et le bœuf des sculptures moyenâgeuses. [...] Je commençai mon récit sur la petite table au milieu de la chambre. C'était l'automne, c'était la fin du jour sur la page de mon cahier. [...] Elle, elle nettoie ses cabanes à lapins, elle vend des galoches, du sel, des lacets, des bonbons et après? [...] C'est Clarisse. Je l'appellerai Clarisse.<sup>260</sup>

Vi sono, inoltre, due episodi che vale la pena menzionare rispetto al discorso sull'intertestualità interna nell'opera di Leduc.

Il primo riguarda il racconto *Les maisons de quatre heures du matin*, pubblicato per la prima volta nella rivista "Contemporains" nel dicembre del 1950.<sup>261</sup>

Si tratta di una lunga digressione dell'autrice intorno alla sensazione scaturita nell'osservare le facciate delle case al sorgere del sole:

Maisons de quatre heures du matin, si je m'endors je n'aurais pas votre éveil pensif. Vous montez dans le petit jour, vous êtes des déesses. Le jour travaille en abeille, le jour croît avec les édifices évasifs. Le réveil des pierres et leur effet de tendresse ont rajeuni mon regard. Dans le petit jour, la

---

<sup>258</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22, *passim*.

<sup>259</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

<sup>260</sup> *Ivi*, pp. 103-104, *passim*.

<sup>261</sup> Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 469.

pierre a trouvé son maître. Lui, il est venu avec son développement de justice pendant que les draperies de nuit croulaient au bas des murs. Aurore, avec ses atours de candeur et son bandeau de timidité assouplit les édifices. J'ai sacré les maisons de quatre heures du matin cathédrales de nouvelle clarté. Le gris des pierres au petit jour prophétise dans mon œil. Je ne peux pas contenir un rêve comme la pierre travaillé par le jour le contient. Pendant que vous vous donnez à lui, maisons, j'entre dans vos songes. [...] La pierre et la lumière se donnent l'une à l'autre. Je suis fière d'être le voyeur du petit jour arrosant les pierres qui revient à elles. [...] je veux quitter ma maison de quatre heures du matin. Le vent a la passion de l'imaginaire. C'est entre les branches que passent des tombes de vitesse. [...] <sup>262</sup>

Il racconto era stato però originariamente concepito come parte integrante del romanzo *Ravages*, censurato nel 1954. Secondo Catherine Viollet, “c'est très probablement en raison de la censure de la première partie du roman autobiographique intitulé *Ravages* [...], qu'a disparu l'incipit sur le vent nocturne. [...] Impossible de savoir s'il s'agit d'une conséquence directe de la censure [...], ou d'une des manifestations de l'autocensure exercée par Violette Leduc.” <sup>263</sup>

Qualunque sia la causa, il testo, ode al vento notturno, rimaneggiato e pubblicato nel 1950, presenta qualche differenza rispetto al testo di partenza:

Les façades des maisons de trois heures du matin avaient des méplats qui annonçaient que l'aube venait avec son cortège de lenteur, de lueur et son œil rose écarquillé. Il tournait en dément sur la place publique. Un chiffon de papier dans le vent est un martyr indécis. Il va dans les ruisseau, il n'y va pas; il va dans l'égout, il n'y va pas. Un chiffon de papier est enjôlé, roulé, repris, délaissé. Après le repart du vent, on entendait un tintement d'argenterie dans le feuillage d'un jardin privé. J'ai attendu de lui d'autres folies. J'avais plus soif d'espaces que lui. [...] <sup>264</sup>

L'orario riportato da Leduc nel testo originale, riproposto nell'edizione stabilita da Viollet, corrisponde a “trois heures du matin” e non a “quatre heures du matin”, come invece è riportato nel testo del 1950.

Una piccola modifica senza importanza? Anche in questo caso, l'uso dell'intertestualità come una sorta di riciclaggio testuale da parte di Leduc porta alla luce una terza probabile redazione del racconto, antecedente al 1950.

Nel romanzo *L'Affamée*, si legge infatti:

---

<sup>262</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 469, *passim*.

<sup>263</sup> C. Viollet, *Postface*, in V. Leduc, *La main dans le sac*, Chemin de fer, 2014, p. 65, *passim*.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 15.

A trois heures du matin, tandis que le jour commence à se ressaisir, les réverbères trop consciencieux me font pitié. En n'importe quelle saison, trois heures du matin, les grands immeubles ont passé magistralement mais chaque pierre, chaque mur de la rue commence à revenir à soi. A trois heures du matin, le ciel est proche des tombes. Dans les cimetières, les croix sont au-dessous de lui comme des poussins. A trois heures du matin, le sommeil des autres devient de la soûlerie. Le dormeur est la goule de son repos. Dans les bois, les bêtes sauvages sont à l'aise. L'homme qui se repose leur a cédé la terre.<sup>265</sup>

Molto probabilmente, il racconto era embrionalmente presente nelle intenzioni di Leduc già verso la fine degli anni Quaranta, mentre cominciava la stesura de *L'Affamée*. La breve suggestione viene ripresa in un secondo momento da Leduc e dilatata in funzione della concordanza del testo con quanto accade nell'animo della protagonista Thérèse: è il vento, infatti, che “poussant la jeune narratrice hors du toit familial, l'invite à gagner plus tôt que prévu le collège, où aura lieu la rencontre avec Isabelle.”<sup>266</sup>

Il secondo esempio riguarda il racconto inedito *Les soldats*.

Il racconto, presente all'interno della versione manoscritta de *La Folie en tête* e assente nella versione pubblicata, è ambientato in una stazione di provincia durante la Liberazione.

Des souvenirs m'effleurent, tourbillonnent, passent, s'en vont, reviennent, repartent, naissent, meurent, renaissent, battent de l'aile, se précisent, s'éteignent, se rallument, disparaissent. Le parfum d'une rose que je ne reconnais pas. Le provisoire enraciné. Une gare de province. Planté dans la nuit. Une gare à la place d'une île sur un océan d'obscurité. Les vitres de la gare, du carton ; la chaleur d'un poêle agréablement infernal. Dehors, des champs de pierres avec des morts sous les labours de pierres. Les ténèbres avec les morts sous les cailloux entourent la gare, ils se tenaient à ses côtés. Un cercle kaki de soldats américains autour du poêle. Un tuyau baroque, ineffaçable.<sup>267</sup>

L'episodio è introdotto dall'autrice come un ricordo sfocato, “une petite gare dans la gare”<sup>268</sup>, nella quale la narratrice osserva i soldati americani intrattenersi assonnati con alcune giovani donne “de petite vertu”<sup>269</sup>, sedute sulle loro ginocchia. La scena, specchio della miseria, del gretto, delle retrovie della vita – quella dignitosa –, della parte oscura della libertà, è trasfigurata dall'autrice

---

<sup>265</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 96-97.

<sup>266</sup> C. Viollet, *Postface*, op. cit., p. 70.

<sup>267</sup> Passaggio inedito de *La Folie en tête*, Fondo Violetta Leduc, NAF 28892, Département des Manuscrits – Bibliothèque Nationale de France.

<sup>268</sup> *Ivi*.

<sup>269</sup> *Ivi*.

attraverso l'uso di similitudini artistiche, volte a trasformare le figure delle prostitute amate dai soldati in grossolane madonne.

Ces demoiselles, enlaidies, embellies ou affadies selon la direction et l'intensité de la lumière, rassemblaient, si elles ricanaient, à des sorcières de Goya, si elles souriaient, à des vierges de Bellini, si elles caressaient la joue et la chevelure des soldats, à des madones de Fra' Angelico. Les caresses qu'elle donnaient et qu'elles regardaient, que les soldats debout suivaient avec leurs lampes-torches, rassemblaient à des natalités. [...]

Les voix des demoiselles. Leurs inflexions, leurs montées quand les soldats éteignaient, leurs contraltos, leurs descentes quand les soldats rallumaient...je les réentends, ce sont les appels et les réponses pour une messe des pauvres à six heures du matin. Ce conformisme, ces éclats de voix pour de la théologie, intriguaient les soldats qui ne comprenaient pas le français. Dès que la demoiselle recommençait à parler, la lampe-torche était braquée sur ses lèvres peintes en rouge sang, dès qu'une autre lui répondait, une autre lampe-torche était dirigée sur ses lèvres peintes avec du mandarine. Ils espéraient participer en intensifiant la conversation avec cette corolle de lumière au bout d'un gros sexe.<sup>270</sup>

Il torbido ricordo dei soldati americani alla fine della guerra costituisce in realtà un'ellissi temporale rispetto ad un altro episodio che vede protagonisti i soldati, evocato ne *L'Affamée*: "Dans ce buffet de gare, les grosses larmes du lustre pendent. Sous le lustre, colonel se réconforte avant de partir. Devant ce restaurant désuet dans lequel nous dînons, le train est en gare. Il est plein de soldats. La guerre est déclarée mais les combats ne sont pas commencés."<sup>271</sup>

L'episodio costituisce quasi l'immagine rovesciata dei soldati americani e delle prostitute; l'ambientazione non è quella onirica, quella del candore del ritorno, ma quella iniettata di malinconia della partenza per il fronte.

I soldati francesi, ne *L'Affamée*, non presentano gli attributi di virilità che caratterizzeranno i soldati americani de *La Folie en tête*, al contrario: scomodi nel ruolo, vengono infantilizzati.

"Les hommes sont dans leur uniforme. [...] Chacun la porte mais chacun s'est noyé dedans. Chacun a perdu ses poignets dans les manches trop longues. Chacun lève déjà son bras mais c'est pour revoir son poignet. C'est misérable un vêtement qui ne colle pas à la peau quand on va faire la guerre."<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> *Ivi.*

<sup>271</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 227.

<sup>272</sup> *Ibidem.*

Anche le donne sono presenti ma, in questo caso, sono le madri e le mogli dei soldati. Esse non godono però della beatificazione riservata, nel racconto inedito, alle prostitute; la loro descrizione è fisica, erotica e cruenta.

Les femmes sont venues. Elles ont renversé les barrières. Quand elles disent adieux aux soldats, elles doivent faire les pointes sur les marchepieds du train. Les poitrines gonflent, les agrafes tombent des corsages. Les fentes béantes bouleversent les soldats qui attendent. Et ce bouleversement remonte jusqu'à l'allaitement. Celui-là attire sa compagne par la crinière, il l'embrasse jusqu'au fond de la bouche. La poitrine de la femme est écrasée mais la femme a évité la musette.<sup>273</sup>

E se les *demoiselles* de *La Folie en tête* sono elegantemente sedute sulle ginocchia dei soldati americani, le donne, ne *L'Affamée*, “arrachent les boutons des musettes. Elles mangent du jambon sur les genoux des soldats.”<sup>274</sup>

Questi ultimi esempi riferiti all'intertestualità interna nell'opera di Leduc, a quella che può essere definita come una struttura a catena del romanzo, aiutano a comprendere il procedimento attraverso il quale l'intertestualità verrà indagata in rapporto ai tre autori contemporanei di Leduc, con la quale quest'ultima ha intessuto uno scambio artistico particolarmente cruciale ai fini della scrittura.

Sono dunque le declinazioni del fenomeno intertestuale che verranno indagate a seconda della relazione che lega l'autrice/autore al testo, e viceversa.

---

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 232.



2

**Maurice Sachs**

*Je suis une mensonge qui dit toujours la vérité*

Jean Cocteau

## 2.1 Cronologia di un incontro

Violette Leduc e Maurice Sachs si conoscono nel 1936, nella sala d'attesa della casa di produzione SYNOPS. L'incontro è leggendariamente narrato dai due autori attraverso l'episodio della famosa domanda che Sachs rivolse alla curiosa creatura, "qui balayait avec intelligence"<sup>275</sup> e che lo accolse davanti all'ufficio di Denise Batcheff.

-Que pensez-vous de l'amour?

-Beaucoup de bien et beaucoup de mal. Et vous?

-Beaucoup de bien et beaucoup de mal, dit-il.

Il rit d'un seul éclat. Il rejeta le magazine sur la couverture duquel s'étalait la question. [...] je sortis de la deuxième salle d'attente au fond du couloir avec le souvenir de son regard doux et profond. Sa voix trop chantante me surprenait, son amabilité m'inquiétait.

Je rentrais dans le bureau, je l'oubliai.<sup>276</sup>

Come scrive Denise Tual ne *Le Temps dévoré*, "Ce fut leur première rencontre, le début d'une curieuse liaison, d'une complicité malsaine et d'un sordide marché noir dans lequel ils se vautrèrent sous l'Occupation".<sup>277</sup> Una relazione controversa e 'malsana', come la definisce Tual, che dichiara da subito la sua importanza da un punto di vista creativo. Ma, prima di entrare nel vivo della controversa relazione fra i due scrittori, è necessario far luce sulla figura di Maurice Sachs, così come ci viene presentata da chi l'ha conosciuto, da chi l'ha narrato e da chi l'ha immaginato; Patrick Modiano, per esempio, ne *La place de l'étoile*, lega la figura di un "revenant" Maurice Sachs ad una distopia che si muove attorno alla questione ebraica.

Un homme chauve aux yeux de braise vient s'asseoir régulièrement à la table voisine de la nôtre. Un après-midi, il nous adresse la parole en nous regardant fixement. Tout à coup, il sort de sa poche un vieux passeport et nous le tend. Je lis avec stupéfaction le nom de Maurice Sachs. L'alcool le rend volubile. Il nous raconte ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition. Il a été successivement agent de la Gestapo, G.I., marchand de bestiau en Bavière, courtier à Anvers, tenancier de bordel à Barcelone, clown dans un cirque de Milan sous le sobriquet de Lola Montès. Enfin il s'est fixé à Genève où il tient une petite librairie.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> C. Jansiti, *Une amitié éticelante et noire*, in *Sachs*, Les Cahiers de l'Heme, n. 115, 2016, p. 113.

<sup>276</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 263, *passim*.

<sup>277</sup> D. Tual, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, p. 125.

<sup>278</sup> P. Modiano, *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 27-28.

Modiano fa dunque sopravvivere Sachs oltre il 1945, probabile data di morte dell'autore, dandogli una sorta di possibilità di riscatto.

Benché sia volutamente romanzata e non priva di una sottile vena di ironia, la descrizione di Modiano fa leva su quell'immagine di Sachs paragonabile a uno specchio rotto, le cui varie sezioni corrispondono alle altrettante reinvenzioni di sé che l'autore de *Le Sabbat* ha magistralmente elaborato come strategia di sopravvivenza.

Quello che appare interessante della relazione fra Leduc e Sachs è una sorta di fatalità del destino che avvolge il loro incontro, da ricondurre a vari elementi di natura biografica comuni ai due autori. Come illustrato da Henri Raczymow nella biografia dello scrittore, “du côté du père, rien, une absence, un nom, seulement un nom: Ettinghausen, le vrai patronyme de Sachs. Sachs est le nom de sa mère, Andrée”.<sup>279</sup> Andrée è anche il secondo nome di Violette Leduc; Andrée, nome che la lega al padre, assente anche nel suo caso, André Debaralle.

Un'infanzia buia e malinconica, dominata dalla figura della nonna Alice Bizet, moglie del figlio del celebre compositore della *Carmen*, e quella singolare attitudine caratteriale che Raczymow descrive per mezzo di un sillogismo – “1) je ne m'aime pas. 2) Je vais agir de façon à produire autant de preuves que j'ai de bonnes raisons de ne pas m'aimer. 3) Dans le malheur qui s'ensuivra, je trouverais mon douloureux, nom intolérable bonheur”<sup>280</sup> – stimolano in Sachs, così come accade in Leduc, quella “honte d'exister”<sup>281</sup>, legata in modo particolare alla relazione con le figure parentali. È la letteratura, per entrambi, l'unica salvezza, “la Femme idéale”<sup>282</sup> per Sachs, il cui destino non incrocia mai quello dell'amore; omosessuale dichiarato, l'ambiente culturale francese degli anni Venti è dominato, per lui, dalla figura di André Gide, autore di *Les Nourritures terrestres*, libro che Sachs troverà altamente segnante per la sua formazione artistica e morale.

Il romanzo di Gide “lui inculque une notion inouïe de la morale, non celle qui permet de distinguer entre le bien et le mal, mais celle qu'on extrait de soi, qu'on se forge pour soi-même”<sup>283</sup>, passaggio che rievoca in un certo qual modo il momento in cui Leduc, ne *La Bâtarde*, fa espressamente riferimento alla sua formazione giovanile, proprio attraverso lo stesso testo di Gide:

Plus tard, sous mon drap, lorsque je revins dans une pension, à la lueur d'une lampe électrique, je retrouvais les granges, les fruits d'André Gide. A mon soulier quand je le cirais dans la cordonnerie,

---

<sup>279</sup> H. Raczymow, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 80.

je balbutiais: “Soulier, je t’enseignerai la ferveur”. C’était le seul confident digne de mes longues veillées, de mes transports littéraires.<sup>284</sup>

L’amore per Gide avvicina Sachs alla vita culturale di Parigi: i fratelli Madeleine Castaing e Gérard Magistry, Adrienne Monnier e l’industriale Jacques Guérin, che Leduc avrebbe investito di quel desiderio impossibile riservato, durante la guerra, a Sachs, e al quale avrebbe dedicato buona parte de *La Chasse à l’amour*.

È proprio in compagnia dell’amico Guérin che matura in Sachs l’attrazione per il poeta Jean Cocteau, incontro fondamentale che avrebbe segnato le scelte future di Sachs e la sua produzione letteraria.

Nel 1925, Cocteau rappresenta per Sachs ciò che Simone de Beauvoir avrebbe rappresentato per Violette Leduc nel 1945: una guida, una mano tesa verso l’oscurità dell’abisso, una famiglia.

Cet homme-hanneton à poitrail de soie dorée et qui bourdonne fait gesticuler dans l’air d’énormes pinces; ce sont ses longues mains d’Oriental. Quand le hanneton se dépouille une peau rouge a l’air toute prête à lui tomber du visage. Un précipité de paroles bouillonne au bord de ses lèvres, c’est la réaction chimique des vapeurs d’eau et du silence. [...] C’est merveilleux, les mots, les images, les calembours font la cabriole. C’est là qu’il a du génie, un génie personnel, singulier, drôle et qui éblouit à coup sûr.<sup>285</sup>

La devozione per Cocteau e la frequentazione del filosofo francese Jacques Maritain, porta Sachs alla conversione religiosa e allo svilupparsi dell’interesse per la letteratura impregnata di spiritualità.

Quest’ulteriore punto in comune tra Leduc e Sachs, ossia l’attenzione al lato mistico della letteratura e della vita, lo è solo in apparenza; di fatto, Leduc non si convertirà al cattolicesimo, come invece capiterà a Sachs; inoltre, il misticismo di Sachs si rivela ben presto essere l’ennesimo fuoco fatuo, l’opportunità di calzare, nel vero senso della parola, i panni di un nuovo stimolante personaggio.

Ecco che Maurice ‘Biquette’, come veniva chiamato nell’ambiente, diventa un improbabile “Monsieur l’abbé Maurice Sachs”<sup>286</sup>,

C’est au milieu de toutes ces frivolités que Maurice Sachs, sous l’influence de Jean Cocteau et Jacques Maritain, nous révéla sa vocation religieuse. [...] J’appris que le matin même il avait fait

---

<sup>284</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 71.

<sup>285</sup> M. Sachs, *Au temps du bœuf sur le toit*, Paris, Grasset, 1935, p. 98, *passim*.

<sup>286</sup> H. Raczymow, op. cit., p. 113.

part à son directeur, M. Delle Donne, de sa décision d'entrer au séminaire. [...] Nous nous dirigeons lentement vers Saint-Sulpice. Chemin faisant on m'informa que nous allions chercher la soutane de Biquette, redevenu Maurice pour la circonstance [...]. Il essaya plusieurs soutanes. Le noir lui seyait bien, comme à certaines veuves joyeuses.[...] Quelque mois plus tard la soutane avait été doublée de crêpe de chine rose et celle-ci se relevait souvent sur le sable de la plage de Juan-les-Pins où Maurice se dorait au soleil en compagnie d'un jeune marin.<sup>287</sup>

Come anticipato da Tual, Sachs abbandona presto l'abito talare a causa dello scandalo di Juan-les-Pins<sup>288</sup>, sottile pretesto a conferma di una fede tutt'altro che solida e di una "chasteté forcée", per dirlo con Leduc<sup>289</sup>, insopportabile da sostenere.

Quello che, tuttavia, resta dell'esperienza ascetica di Sachs è il romanzo *Le Voile de Véronique*, scritto nel 1926, ma pubblicato soltanto nel 1959, in omaggio a Max Jacob e in riferimento alla più celebre reliquia della cristianità, ovvero il velo offerto da Veronica a Gesù per detergersi il volto dal sangue e dal sudore lungo la via del Calvario. Sul velo rimase impressa l'immagine del volto di Gesù.

Il fallait écrire le livre d'une femme (sans ricaner, sans lui prêter silhouette peu ridicule – ce qui ôte tout intérêt [...] qui se perd sur une photo – qui d'abord a l'excuse d'aimer un mort puis regrette que ce mort soit mort – puis lui cherche un équivalent vivant etc. Tu réussirais alors un drame abstrait et charnel étonnant – une ombre qui tue. [...] *Véronique* doit être l'histoire d'une photographie – d'une empreinte – d'une image qui perd et qui sauve.<sup>290</sup>

In effetti, la storia narrata ne *Le Voile de Véronique*, avvolta in un'atmosfera "mystico-érotique" secondo le parole di Raczymow, è quella di una vergine, Véronique, innamorata di un uomo morto, Thomas, conosciuto attraverso una sua fotografia.

Ora, benché il romanzo abbia avuto una scarsa risonanza nell'ambiente editoriale, non ha impedito il suo riconoscimento da parte di chi, come Jean Cocteau, ne aveva apprezzato l'originalità.

Linarès parla, infatti, di presunte "influences mutuelles" fra i due autori, mettendo in luce i legami tra *Le Voile de Véronique* e *L'Aigle à deux têtes*, opera teatrale che Cocteau scrive nel 1943 e che

---

<sup>287</sup> D. Tual, *Le temps dévoré*, op. cit., pp. 38-39, *passim*.

<sup>288</sup> Nell'estate del 1926, Maurice Sachs, l'abbé Maurice Sachs, è in vacanza presso la nonna Alice Bizet a Juan-les-Pins. Una "Saint-Tropez des années 1950", in cui Sachs non fatica a trovare una distrazione allo studio della Bibbia: lui è un giovane americano in vacanza con la famiglia, Tom Pinkerton, "dès qu'il le voit, Maurice en tombe violemment amoureux". È l'inizio di uno scandalo che costringe Sachs ad abbandonare l'abito talare, per rivestire quelli civili. Cfr. H. Raczymow, op. cit., p. 128.

<sup>289</sup> In una lettera del 1950, Violette Leduc scrive a Simone de Beauvoir: "Je serai un monstre de chasteté forcée jusqu'à ma mort". Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Gasset, 2013, p. 233.

<sup>290</sup> S. Linarès, *Le possédé*, in *Sachs*, Cahiers de l'Herne, op. cit., p. 33. La frase citata da Linarès è di Cocteau.

presenta varie affinità contenutistiche<sup>291</sup> con il romanzo di Sachs. Quello che diventa ancora più interessante è che l'oggetto dei due testi, ossia la scelta di rappresentare l'amore tra una donna e un morto o presunto morto, diventa il curioso oggetto di un romanzo breve, *La Vieille Fille et le Mort*, scritto da Violette Leduc tra il 1954 e il 1956 e pubblicato nel 1958, un anno prima della pubblicazione postuma de *Le Voile de Véronique*. Non si ha la certezza che Leduc abbia letto o che sia, in quel momento, a conoscenza del romanzo di Sachs, ma, molto probabilmente, data la vicinanza e l'ammirazione nei confronti di Cocteau, è molto probabile che conoscesse bene *L'Aigle à deux têtes*. La testimonianza è fornita dalle pagine de *La Folie en tête* dedicate al soggiorno a Milly nel 1947, quando Leduc è ospite di Cocteau. Nel testo, è la figura di Jean Marais a evocare *L'Aigle à deux têtes*, in quanto è stato proprio il giovane attore ad interpretare il ruolo di Stanislas nella rappresentazione parigina del 1946.

“Se montrèrent les shorts roux, les shorts cannelle, les shorts beige en daim, à franges, à bavettes: costume tyroliens de Jean Marais dans *L'Aigle à deux têtes* ”.<sup>292</sup>

Peraltro, lo stesso titolo del romanzo di Leduc richiama in maniera quasi esplicita un'altra opera di Cocteau, un balletto, *Le Jeune Homme et la Mort*, sempre del 1946.

“Tel un peintre, Violette Leduc a besoin de modèles pour créer”<sup>293</sup> e, nonostante la scenografia de *La Vieille Fille et le Mort* ricordi il café-épicerie di Anceins, villaggio dove si rifugiò assieme a Sachs durante la guerra, forse Leduc ignorava che dietro ad uno dei modelli usati per raccontare la storia di Clarisse, la donna che nel romanzo si innamora proprio di un morto, si nascondesse, ancora una volta, Maurice.<sup>294</sup>

Agli inizi degli anni Trenta, Maurice Sachs diventa il segretario di André Gide, destinatario di un volumetto dal titolo *André Gide*, pubblicato per Denoël et Steele nel 1936, e la cui introduzione tenta di essere un elogio del grande scrittore francese,

Dans ce petit livre je n'ai désiré qu'atteindre deux buts: tracer un portrait exact d'André Gide et montrer à beaucoup que les Lettres intéressent moins que la Vie, combien Gide est près de la vie et de leur vie. Ces pages ne sont donc adressées aux intellectuels ; elles ont été écrites surtout à l'intentions de ceux à qui la politique d'abord fit connaître le nom d'André Gide et qui le sachant glorieux, ne savaient pourtant rien de très défini ni quant à l'homme ni quant à l'œuvre. [...] Gide

---

<sup>291</sup> Anche nella pièce di Cocteau il personaggio principale, una giovaneregina rimasta vedova, si confronta alla morte che le appare sotto le sembianze del giovane poeta Stanislas del quale di innamora poiché incredibilmente somigliante al marito scomparso. Cfr. J. Cocteau, *L'aigle à deux têtes*, Paris, Gallimard, (1946) 2015.

<sup>292</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 309.

<sup>293</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 296.

<sup>294</sup> O forse no. In un passaggio de *La Bâtarde* leggiamo: “Lecteur, liras-tu *Le vieille fille et le mort* ? si tu le lis, tu te diras : encore la plante verte sur la table au milieu de la pièce, encore l'épicerie contiguë à la salle de café, encore les piles de galoches. Oui. Je n'ai pas inventé le café, le village. Ils existent. Tu pourras te dire : Maurice Sachs, c'est donc le mort ? tu te tromperais”. Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 393-394.

n'est pas un écrivain 'rare', ni obscur ; qu'il suffit pour vivre en bonne intelligence avec son œuvre d'avoir des réserves d'honnêteté et de ferveur.<sup>295</sup>

Ma Sachs, come constata Frank Lestringant, "n'a jamais été dans l'intimité de Gide"<sup>296</sup> e, per questa ragione, la collaborazione tra i due dura il tempo di sistemare il giovane Maurice all'interno della prestigiosa famiglia della NRF.

L'addio a Gide è firmato da Sachs con una lettera curiosamente leduchiana nei toni e nello stile:

Je suis malheureux [...].

[...] Je ne suis pas grand-chose ; j'en souffre [...]

[...] Et j'ai trop de respect pour l'écriture pour vouloir jamais être un mauvais écrivain. [...]

Je ne sais plus trop pourquoi je vis. Par habitude sans doute. J'ai bien envie de me tuer mais les détails me font peur. [...] Je voudrais tout mettre en ordre et mourir tranquille, mais si tout était en ordre, il n'y aurait peut-être plus besoin de mourir [...].

[...]

Il m'est venu à l'idée que je pourrais peut-être essayer de trouver un poste quelconque aux colonies [...] et là que tout en ayant de quoi vivre modestement à l'abri du luxe et de l'hostilité parisienne, je pourrais essayer d'écrire calmement un bon livre.

Pourriez-vous m'aider à trouver cela?

Je crois bien que je ne veux rien d'autre.

Pardonnez-moi de vous déranger. C'est bien tristement. C'est bien au bout de tout.<sup>297</sup>

In effetti, il primo "bon livre" Sachs comincia a scriverlo nel 1934. Si tratta di *Alias*, un romanzo picaresco che pubblica nel 1935 e che, data la scarsissima ricezione di pubblico dei precedenti tentativi autoriali, risulta come il primo vero romanzo dell'autore.

Forte di una carriera che non ha ancora preso il volo, ma che ha tutta l'aria di prepararsi al decollo, Sachs si presenta, nel maggio del 1936, a SYNOPSIS, nell'ufficio di una vecchia conoscenza, Denise Batcheff, intenzionato a proporsi come dialoghista per un film su Lola Montès.<sup>298</sup>

---

<sup>295</sup> M. Sachs, *Sur André Gide*, in *Sachs, Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 105, *passim*.

<sup>296</sup> F. Lestringant, *La rigueur et les errements: du côté de Gide et de la NRF*, in *Sachs, Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 99.

<sup>297</sup> M. Sachs, *Une lettre à André Gide*, in *Sachs, Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 109, *passim*.

<sup>298</sup> Il progetto su Lola Montès è a capo di una serie di rocambolesche proposte cinematografiche che trovano l'approvazione soltanto nel novembre di quello stesso anno, quando Sachs, con l'appoggio dell'attore Pierre Fresnay, decide di dedicarsi alla traduzione di una pièce teatrale di Terence Rattigan, *French without Tears*, tradotto poi con il titolo di *Écurie Watson*. Cfr. H. Raczymow, op.cit.

È dunque un’“âme corrompue et veule, jouisseur égoïste, cet individu sans scrupules et candidement amoral, abject par tant de côtés”<sup>299</sup> che Violette Leduc incontra e ama, Violette Leduc che, come sostiene Raczymow, “sut, miex que quiconque, parler de Maurice Sachs”.<sup>300</sup>

A questo punto, si apre il capitolo della storia dell’incontro tra Violette Leduc e Maurice Sachs, un incontro che determina la nascita di una scrittrice e la morte di uno scrittore; “une amitié étincelante et noire”<sup>301</sup>, come la definisce Jansiti, che marcherà tutta l’opera di Leduc.

“Un autre roman vrai, une manière d’histoire d’amour sans amour. Et ce ‘roman’, c’est Violette Leduc qui l’écrira. Dans l’affaire, elle seule aura aimé”.<sup>302</sup>

Leduc dedica a Maurice Sachs la parte finale del suo primo romanzo *L’Asphyxie*, rimasta inedita a causa della censura di Simone de Beauvoir, ma ripresa in parte ne *La Bâtarde*, dove la figura di Sachs è dipinta attraverso le parole di chi ne ha fornito la testimonianza più vera.

Uno dei passaggi più significativi in questo senso è forse quello dedicato al dialogo tra Violette e l’uomo della rue du Ranelagh, trasposizione romanzesca della visita di Leduc a Sachs presso la casa della nonna di quest’ultimo, Alice Bizet, al termine della quale Sachs mette nella mani di Leduc *Alias*.

Tuttavia, Sachs è ben oltre *Alias*: nel 1938 comincia la redazione di *Mémoire moral*, che nel 1939 diventerà *Le Sabbat*, e pensa di proporre alla Nouvelle Revue Critique, dove, oltretutto, Leduc lavora come segretaria d’edizione, il manoscritto di una nuova opera, *Au temps du Bœuf sur le toit*, cronaca dei ‘folli anni Venti’ e non del tutto implicito omaggio a Jean Cocteau.

“Il ressemblait [...] à un gros patapouf, une sorte d’Oscar Wilde sans les cheveux. Il avait un charme extraordinaire. Il écrivait. Il était très travailleur. Il roulait tout le monde, même les commerçants. Comme il était très gourmand, il fréquentait les pâtisseries et se faisait livrer sans payer”.<sup>303</sup>

Quel fascino straordinario gli permette, nel 1940, di pubblicare il volume per la NRF, di farlo sonorizzare presso Radio-Mondial, ma non gli concede una tregua con i debiti accumulati negli anni. In quel 1940 di guerra, Sachs è una maschera di se stesso, ed è sempre Leduc a darne testimonianza:

Ma chère, je mourais de faim et je ne pouvais manger puisqu’il fallait parler, raconter mille anecdotes, puisque je devais leur payer le dîner qu’ils m’offraient. C’est sinistre et c’est cela que nous devons retenir de lui. L’éducation, ce masque. En rencontrant Maurice, j’ai rencontré le masque

---

<sup>299</sup> A. Brunswick, “*La plaie et le couteau*”, in *Sachs*, Cahiers de l’Herne, op. cit., p. 13.

<sup>300</sup> H. Raczymow, op. cit., p. 293.

<sup>301</sup> C. Jansiti, *Une amitié étincelante et noire*, op. cit.

<sup>302</sup> H. Raczymow, op. cit., p. 392.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 331.



de l'entrain, de l'altruisme, la gentillesse, la drôlerie. Oubli de soi-même, la plus primitive des politesses. Pour égayer, rassurer, charmer, Maurice Sachs se supprimait, se saccageait à chaque instant. Max Jacob, les Maritain, Cocteau, Claudel, Les Castaing, Marie-Laure de Noailles, Louise de Vilmorin, Printemps, Fresnay, Chanel, trois cents autres, il donnait ce qu'il connaissait, il donnait ce qu'il lisait, ce qu'il aimait. Il distribuait le talent, le succès, les mérites, les qualités de ses amis, de ses relations. Il distribuait ce qui lui était refusé: la consécration.<sup>304</sup>

Sachs si dedica così al mercato nero, “le *marché noir* battait son plein. Et qu'allais-je faire sinon du marché noir?”<sup>305</sup>, scrive, ma non è l'unica attività che, durante la guerra, “battait son plein”;

Sachs a ramené un passeur des Charentes. Le passeur connaît les sentiers les plus cachés de son pays. Il arrive à Paris, il repart en train avec des clients: des amis juifs de Maurice qui veulent quitter la capitale. Il les emmène de nuit, à pied en zone libre. Les clients paient Maurice qui paie le passeur. Maurice paraît calme et content, il a de l'argent.<sup>306</sup>

Il losco commercio umano messo a punto da Sachs dura il tempo di costruirsi quella pessima reputazione a cui sembra non voler fare a meno e, nuovamente “aux abois”, è a Violette Leduc che ricorre. La parte inedita de *L'Apshyxie* è l'unica testimonianza dell'incontro preparatorio alla fuga in Normandia, presumibilmente avvenuto nel 1942:

Je m'approche de leur table en me glissant sur la banquette de moleskine. Je ne voyais pas son visage. Elle parlait tête baissée. Elle me tournait le dos.

J'écoutais:

-Je me suis mariée à cause de vous. Vous ne m'écrivez plus. J'avais perdu votre trace. J'ai revu un camarade d'enfance sur le pont d'Arcole. Le passé me tendait un piège. J'ai foncé dedans. Trois semaines après ce drôle de mariage, vous m'écrivez. J'étais plus seule qu'avant...

Je me penchais et je vis qu'il se foutait de ce qu'elle disait.

Elle commande deux autre Rancio. Il n'y avait qu'elle qui parlait. [...]

Elle but son Rancio d'un trait. Voici qu'il lui répondait avec le détachement de ceux qui se préservent de tout et de tous.

-Je pars à l'étranger. Venez avec moi. Tentons l'aventure ensemble. Vendez vos meubles: je vous offre une amitié, une aventure.

Elle ne se pressait pas de dire oui. Je vis son visage. Son regard s'éteignait.

-C'est impossible.

---

<sup>304</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 322-323.

<sup>305</sup> M. Sachs, *La Chasse à courre*, Paris, Gallimard, 1948, p. 54.

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 383.

-Impossible? vous allez divorcer. Vous êtes seule...qui vous retient?

-L'inarrangeable. Je suis malheureuse près de vous, loin de vous. [...]<sup>307</sup>

Uno degli aspetti più interessanti del passaggio inedito<sup>308</sup> è la trasformazione dell'io: da personaggio principale, a narratore onnisciente, come se Leduc volesse prendere le distanze dalla scelta di seguire Sachs, di scappare con lui in Normandia, di tacere i suoi crimini, di rendersi complice.

La questione del senso di colpa per non aver mai confessato prima le attività di Sachs che hanno causato la fuga in Normandia viene affrontata da Leduc in un passaggio de *La Bâtarde*, in cui l'autrice evoca l'episodio della giovane ragazza ebrea abbandonata da Maurice alla stazione.

La veille de notre départ, allant comme d'habitude retrouver Maurice dans le café, je le rencontrai dans la rue en compagnie d'une jeune fille mise avec simplicité, ses cheveux blonds coiffés sagement. Dix-huit ans.

D'un air distrait il me la présenta. La jeune fille s'inquiétait. Maurice viendrait-il ? Bien sûr. Serait-il à la gare après-demain matin? Bien sûr. Je regardais Maurice avec intensité, il me regarda avec indifférence. La jeune fille disparut dans une rue déserte.

-Pourquoi lui dire que vous irez puisque nous serons partis ?

-Vous m'emmerdez et je vous prie de ne pas vous mêler de mes affaires, trancha Maurice Sachs. [...] Douze années passèrent. Je devais me souvenir de cette scène au début de ma maladie de la persécution.<sup>309</sup>

Nel 1942, attraverso una conoscenza di Sachs, André Lemuet, insegnante di liceo a Verneuil, i due raggiungono il Nord della Francia per sistemarsi nel villaggio di Anceins, presso la casa di Alphonse Mottier, "renfermé, un peu ridé, le prototype du paysan normand".<sup>310</sup>

Una volta sistemati, "les 'affaires' reprennent"<sup>311</sup>, come scrive Raczymow, l'attività di mercato nero non si arresta e coinvolge anche Leduc; le lunghe passeggiate per il villaggio e l'intimità tanto sperata dalla scrittrice si risolvono in un rapporto di esclusivo scambio intellettuale e, a giovarne, è soprattutto la scrittura. "Sa chambre est près de la mienne, sa fenêtre également. Pendant qu'il dort, il n'est que présence de chair morte. Je me lève, je me penche et je ne l'entends pas respirer. Le

---

<sup>307</sup> *L'Asphyxie*, passaggio inedito, collezione privata.

<sup>308</sup> Le pagine inedite de *L'Asphyxie* riguardanti Maurice Sachs appartengono ad una collezione privata. Il presente studio può avvalersi del supporto di alcune pagine inedite grazie alla consultazione di una riproduzione appartenente allo studioso Carlo Jansiti.

<sup>309</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 389, *passim*.

<sup>310</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 105.

<sup>311</sup> H. Raczymow, op. cit., p. 392.

chat-huant règne sur la nuit. Je me recouche et je respecte son repos. C'est la première fois que je ne déteste pas le sommeil des autres".<sup>312</sup>

In questo passaggio, ancora una volta intertestuale, dato l'esplicito riferimento dell'ultimo periodo al testo *Je hais les dormeurs*, è raffigurata la relazione tra i due: la vigile osservatrice Leduc e la placida presenza, come già morta, di Sachs.

Ad Anceins, Leduc è quasi pregata da Sachs, com'era accaduto per *Alias*, di leggere i quaderni del *Sabbat* che Violette non fa mistero di ammirare nella loro vicinanza a quella "blessure d'enfance" anche da lei condivisa.

Leduc diventa così, per Sachs, l'unico interlocutore letterario; secondo la testimonianza della scrittrice, i due passano interminabili notti a discorrere di letteratura, a rievocare Gide, Cocteau e Max Jacob.

Je suis triste, très triste pendant que je l'écoute et que je le regarde. Il a voulu venir à la campagne pourtant il me semble que je le prive de Paris, de ses folies d'argent, de ses penchants. [...] Je n'aurais levé mon petit doigt pour qu'il s'en aille ailleurs, cependant, je ne me cachais pas que sa place était ailleurs. [...] Nous buvions, nous fumions. Maurice me parlait de Paris, de ses amis de Paris, de son enfance, de sa jeunesse. Son passé lui remontait à la gorge, les lacs de tristesse dans ses yeux s'agrandissaient, pendant que, debout dans sa chambre, il imitait Max Jacob, 'ce cher Max', disait-il. [...] Maurice m'expliquait la philosophie de Thomas d'Aquin [...] me décrivait aussi Louise de Vilmorin jouant de la guitare dans un salon, chez Gallimard. [...] Il me parlait de la Russie : c'était Serge de Diaghilev, Nijinsky, Tchekhov, Tolstoï, Dostoïevsky, l'enfance de Soutine, le voyage du jeune Soutine de la Russie à Paris, allongé et suspendu sous un train, les premières nouvelles d'Elsa Triolet.<sup>313</sup>

Leduc arriva a sostenere, in un passaggio inedito de *L'Asphyxie*, "sa conversations est mon philtre. Sa conversation est son livre le plus réussi. A l'écouter, il me semble que je lui vole son talent".<sup>314</sup>

Sachs non è soltanto l'artefice della trasformazione della *trafiquante* in scrittrice – "Maurice m'a dit le lendemain : -Vos malheurs d'enfance commencent de m'emmerder. Cet après-midi vous prendrez votre cabas, un porte-plume, un cahier, vous vous assoirez sous un pommier, vous écrirez ce que vous me racontez"<sup>315</sup> – ma il primo strato del palinsesto letterario di Leduc, il primo personaggio, il primo protagonista sul quale si innesta un gioco di sovrapposizioni che danno al lavoro di indagine intertestuale l'aspetto di un nodo indistricabile.

---

<sup>312</sup> Passaggio non incluso nella versione pubblicata de *L'Asphyxie*, in C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., 107.

<sup>313</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 406, *passim*.

<sup>314</sup> Passaggio inedito de *L'Asphyxie*, in H. Raczymow, op. cit., p. 400.

<sup>315</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 422.

Maurice Sachs è il padre, la madre, la nonna Fidéline, Gide, Proust, Cocteau e, come si vedrà, Simone de Beauvoir – “sa place était ailleurs”, in riferimento a Sachs, è una frase ricorrente che si trova spesso accanto a *Elle/ Simone de Beauvoir ne L’Affamée e La Folie en tête* –, Jacques Guérin e Jean Genet, in alcuni passaggi.

Di Sachs, Violette Leduc non elaborerà mai il lutto, come spiega giustamente Raczymow,

Pour parler de Sachs à Anceins, nous l’avons fait à travers le regard privilégié de Violette Leduc. C’était inévitable, mais c’était aussi une chance. Nul n’a su mieux qu’elle parler de Maurice Sachs. Nul ne l’a aimé comme elle. A la façon d’un être masochiste, certes, mais qu’importe ? Il nous reste son regard, un regard d’écrivain, le regard d’une femme qui devient écrivain dans le temps même où elle vit avec Sachs, et qui le devient à travers l’amour malheureux qu’elle lui voue. Rien d’étonnant, alors, à ce qu’elle en parle d’une admirable façon.<sup>316</sup>

Sachs muore nel 1945 ad Amburgo, in circostanze misteriose, probabilmente a causa di un’esecuzione sommaria da parte delle SS.

Ciò che resta di lui è quell’opera composta da *Croniques joyeuses et scandaleuses, La Décade de l’illusion, Le Sabbat, La Chasse à courre, Tableaux des mœurs de ce temps*, per citare alcuni titoli, che l’amico filosofo Yvon Belaval ha fatto in modo di pubblicare dopo la scomparsa dell’autore, e quel lavoro che Leduc ha realizzato con la sua opera: l’aver reso Maurice Sachs immortale.

Cet homme qui avait le pouvoir de faire circuler l’argent en une minute, de le dénicher de la poche des avarés et de le faire disparaître dans la même minute par prodigalité, par désespoir. [...] Il était la générosité même dans ses pires calculs d’étourdi, dans ses audaces d’homosexuel amoureux, dans ses griffes. Il ne se prenait pas pour Dieu. Il croyait que tout était permis parce que son innocence l’emportait sur sa ruse. Je peux affirmer qu’il est parti pour Hambourg comme on part pour l’Italie en voyage de noce, je peux affirmer qu’il est parti ivre de candeur, je peux affirmer que c’est cette candeur qui l’a tué. Ce n’est pas avec deux yeux secs que je l’écris : sa mort a été sa meilleure affaire.<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> H. Raczymow, op. cit., p. 403.

<sup>317</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 65, *passim*.

## 2.2 Persona/Personaggio: Maurice Sachs da *Alias* a *La Chasse à l'amour*

Nell'opera di Maurice Sachs, Violette Leduc compare esplicitamente due volte.

Ne *La Chasse à courre* del 1948, nascosta dietro alle iniziali puntate T. L.<sup>318</sup>, in rapporto al famoso episodio dell'anello di Leduc, evocato anche nella parte inedita de *L'Asphyxie* e ne *La Bâtarde*: “[...] j'avais bien peu d'argent pour un voyage clandestin. T. L. que je venais de retrouver, toujours amoureuse de moi, malgré ou à cause de mon peu de retour, m'offrit un petit bijou que je pus vendre pour grossir mon petit magot.”<sup>319</sup>

In *Tableau des mœurs de ce temps*, del 1954, dietro al personaggio di Lodève:

Pauvre Lodève! Elle porte cette croix, la pire, d'être incroyablement laide et de le savoir. Ah! Ce nez grotesque qui au-dessus d'un menton ravalé lui fait une figure de gargouille. Ce front bas, ces pommettes larges et saillantes, cette peau épaisse, cette bouche indiscretement sensuelle, ces gros yeux à fleur de peau - quelle fée vicieuse les a assemblés en un seul visage comme pour une caricature des caricatures? Un exemple absurde de ce que jamais la nature ne serait assez cruelle pour réunir en un seule figure. Ce masque monstrueux et risible surmonte un très beau corps, long, mince, élancé, souple, élégant. Ah! vraiment, quel partage extrême, quel excès ici et là! Une moindre réussite du corps et quelques avantages ailleurs auraient rendu à cette pauvre fille la vie possible. Et voici une simple maldonne de confection qui fait une vie invivable. Lodève se sent maudite: une

---

<sup>318</sup> Raczymow informa che nella versione manoscritta del romanzo, Leduc compare con il nome di Thérèse Lecomte, essendo appunto Thérèse il nome di battesimo di Leduc. Cfr. H. Raczymow, *Maurice Sachs ou Les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 390.

<sup>319</sup> M. Sachs, *La Chasse à courre*, Paris, Gallimard, 1948, p. 145. L'episodio viene narrato da Leduc in termini decisamente diversi; nella parte inedita de *L'Asphyxie*, dove l'anello è sostituito dall'autrice con una spilla, si legge: “Elle sortit des billets de son sac. Une broche tombe sur la table. Il la ramasse avec rapacité.

- Voici qui est fort joli. C'est à vous?

- La voulez-vous?

- Est-ce de l'or?

- C'est de l'or.

Il [jouait] avec, l'air coquin.

- Fondez la. Cela vous aidera à partir avec moi.”

Ne *La Bâtarde*, “Qui m'avait poussée à remettre mon alliance à mon doigt? Maurice Sachs. [...]

- Elle est en quoi votre alliance?

- Elle est en platine.

- Faites voir.

Elle a glissé de mon doigt, elle a rebondi dans le creux de la main de Maurice. La bonté, c'est aussi de la vanité.

Je voulais me prouver que j'étais bonne.

- Je vous la donne.

- Je la prends. Je la vendrai quinze cents francs.

Jusqu'à quand démolirai-je Gabriel?

- Ma chère votre chambre est une chambre d'étudiant russe.

Prix: quinze cents francs.

Ce sont des phrase qui font perdre la tête”. Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 381.

apatride de la vie. Les fées lui ont donné l'intelligence afin qu'elle souffre davantage, un cœur nerveux, dévoué, chaotique, et bizarre qui sait la faire souffrir aussi. Et tous ces éléments de malheur jetés dans le même plateau de la balance. Rien pour alléger la peine. Lodève a été aimée: alors elle a fait souffrir, car nul ne s'entend mieux à faire souffrir que ceux qui souffrent. Et puis elle est de ces natures fortes et névrosées à la fois qui... (etc.), elle a une de ces constitutions propres à supporter tous les excès mais brisées à l'ascétisme. Il faut qu'on l'opprime et qu'elle opprime. Elle préfère encore être opprimée...(etc.). Parfois toutes lampes éteintes, elle met un disque et dégorge un orage de douleurs. Dans ce cas-là, on ne peut lui être d'aucun secours; la toucher provoquerait une crise de nerfs. Il faut la laisser vider tout cet immense réservoir de larmes qui coule des yeux, du nez, de la bouche, comme d'une gargouille sous une pluie d'équinoxe. Elle répand son âme devant les hommes (devant l'homme qu'elle aime). Sa tête est une source d'eau. Ses yeux sont une fontaine de larmes...<sup>320</sup>

Il frammento di Lodève è inserito nella sezione del *Tableau* dedicata alle “femmes seules” ed è sicuramente il ritratto meno edificante della raccolta. Leduc non fa mistero dello sconforto dovuto alle parole di Sachs, identificate come l’ennesimo tentativo di vendetta nei suoi confronti, a causa del rifiuto di aiutarlo nella fuga dalla Germania<sup>321</sup>.

“Pourquoi ce portrait Maurice? Vous m’avez écrit : Vous ne m’avez pas envoyé la lettre mais je ne vous en veux pas. Je me suis débrouillé autrement. Je me demande si ce portrait a été écrit par vous”<sup>322</sup>. In entrambi i casi, Violette Leduc è inserita all’interno del romanzo di Sachs alla maniera di un personaggio, dai tratti riconoscibili e che rimandano all’esperienza reale della persona, ma pur sempre un personaggio, ossia, una finzione.

Ma il caso del *Tableau* risulta emblematico anche per un’altra ragione: Sachs stesso vi si inserisce per due volte tra i personaggi e in due forme diverse, quella di Maurice e quella di Alias. Ego e Alter ego. La stessa cosa accadeva anche per un altro testo dell’autore, *Au temps du Bœuf sur le toit*, pubblicato nel 1935, che rappresenta una forma ibrida tra un romanzo autobiografico, narrato in prima persona da Maurice, e il diario di un testimone: Blaise Alias.<sup>323</sup>

<sup>320</sup> M. Sachs, *Tableau des mœurs de ce temps*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 293-294.

<sup>321</sup> In una lettera spedita da Amburgo dove è arruolato come lavoratore volontario, Sachs chiede a Leduc di fingersi incinta per favorire il suo ritorno in patria. Leduc brucerà la lettera di Sachs indispettita dalla mancanza di rispetto dell’uomo nei confronti dei suoi sentimenti. Con il tempo, Leduc si sentirà profondamente in colpa per via della morte dell’autore. L’episodio è evocato ne *La Bâtarde*. “Maurice...Il m’écrivait ceci sur une petite feuille de papier: *Mon amour, tu me dis que tu es enceinte et que cela ne va pas tout droit pour toi. Veux-tu que je vienne te voir, te sentirais-tu mieux si j’étais près de toi? Réponds-moi. Je t’embrasse ma chérie.*

MAURICE.

J'eus le souffle coupé. [...] Le miracle s'accomplissait: j'avais un homosexuel à mes pieds. [...] J'écrivis tout de suite au médecin. Il rédigea un certificat dans lequel il déclarait que j'étais enceinte et souffrante, il signa, il s'envola. [...] Je gardai le papier trois jours et trois nuits sans me décider de l'envoyer. [...] Je relisais son billet. La vraie lettre d'amour, c'était le certificat du médecin. [...] Décidément Maurice trafiquait avec mon cœur et son sperme. Je jetai le certificat dans le feu.” Cfr. V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 457-458.

<sup>322</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 122.

<sup>323</sup> M. Sachs, *Au temps du Bœuf sur le toit*, Paris, Grasset, 1935.

“S'écrire, se révéler est un manière de disparaître et de renaître sous une autre forme: déformé, réformé ou tout simplement le résultat d'une simple anamorphose interdite”.<sup>324</sup>

L'analisi fatta da Impellizzeri, in merito alle strategie narrative di Sachs, ci induce a constatare come, per l'autore, le parole siano una barriera dietro alla quale cercare riparo; un procedimento, questo, che separa drasticamente la scrittura di Sachs da quella di Leduc, che invece si nutre e vive della materia del racconto.<sup>325</sup>

Questa “fictionnalisation”<sup>326</sup> di sé operata da Sachs porta l'indagine sul rapporto tra i due autori verso un'analisi incentrata sulla periferia dell'autofiction, ossia quella della finzione dell'altro.

Il legame tra l'opera di Sachs e quella di Leduc, all'apparenza fragile poiché da sempre oggetto di indagini di tipo esclusivamente biografico, risulta molto meno scontato quando sottoposto ad un'analisi che cerchi di far leva non soltanto sulla presenza effettiva di un testo nell'altro – e si vedrà come, in questo caso specifico, la metatestualità presenti caratteristiche più esplicitamente individuabili, mentre l'intertestualità sia legata principalmente alla sua valenza allusiva –, ma sul modo in cui viene interpretata, all'interno di tutta la produzione leduchiana, la presenza di Maurice Sachs.

Quanto detto da Colonna nello studio dedicato alla “fictionnalization de soi” anticipa il discorso sulla particolarità della scrittura di Sachs, già accennata in apertura del paragrafo, quella di essere una scrittura velata da un senso di inautenticità; *Alias* è il nome del primo romanzo autobiografico di successo dell'autore, *Alias* è il cognome del protagonista che veste i panni dell'io in quanto Altro, *alias*, appunto, in altre parole, in un'altra forma. Questo aspetto dell'opera diventa estremamente interessante ai fini dell'analisi qui condotta, poiché ne rivela l'aspetto dichiaratamente autofinzionale, sfuggito ai commentatori dell'epoca, interessati, ancor più dell'autore stesso, alla costruzione del mito di Maurice Sachs, “mêlant à la qualité de l'écrivain une bien triste et sordide légende”<sup>327</sup>, piuttosto che alla valutazione effettiva di un'opera, condannata a subire lo stesso destino tragico del suo autore.

---

<sup>324</sup> F. Impellizzeri, *Les inter-dits dans les transpositions indentitaires et narratives de Maurice Sachs*, Relais, “Inter-dit”, 2019, p. 71.

<sup>325</sup> “Sachs croit que pour être écrivain il faut raconter sa vie – erreur, il faut vivre ce qu'on raconte”, cfr. T. Clerc, *Préface*, in M. Sachs, *Alias*, Paris, Gallimard, (1935) 1962, p. 11.

<sup>326</sup> Il termine è usato nell'accezione chene dà V. Colonna: “la fictionnalisation de soi est donc à l'origine d'une forme de fiction beaucoup plus ambiguë et retorse que tous les types de fiction d'inspiration autobiographique. Qu'un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une œuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu'il figure dans un récit imaginaire, comme s'il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique.” Cfr. V. Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.

<sup>327</sup> F. Impellizzeri, *Maurice Sachs ou la chronique d'une exclusion*, in RIEF, n. 6, 2016, p. 1.

Quello di *autofiction* sarebbe stato dunque il termine più appropriato per parlare della sua opera; una produzione ibrida e caleidoscopica che spazia dalla narrativa mistica, al teatro, alla novella picaresca, per approdare al romanzo di tipo autobiografico e alla diaristica, come nel caso di *Derrière cinq barreaux*.

Tomas Clerc, nella prefazione all'edizione Imaginaire-Gallimard di *Alias*, scrive:

Alias, bien sûr, c'est lui: le titre cache à peine le sujet de ce roman qui n'est qu'une autobiographie déguisée et dont *alias* est le maître-mot. Les personnages que fait défiler Sachs sont tous clichés sur une même trame: lui. Le jeune Moncalm, son alter ego, c'est lui; Adelaïr "le raté de luxe", c'est lui; Mgr Charpon et sa belle-sœur, c'est encore lui, César Blum, même si c'est Max Jacob, c'est lui également, tout le monde est lui: son rêve d'être un autre est le rêve d'être tous les autres.<sup>328</sup>

Violette Leduc riprende questo aspetto egocentrico della scrittura sachsiana per infoltire la creazione del suo Sachs, facendo della *fictionnalisation de soi*, operata dall'autore, una *fictionnalisation de l'autre*, ossia la trasposizione romanzesca di una persona reale distinta dall'io narrante: un' *autrefiction*.

Sachs diventa, così, uno dei personaggi principali dell'opera di Leduc, come intrappolato, alla maniera di un fantasma, in attesa della condanna definitiva o di un'auspicata assoluzione.

Quella mancanza di compromissione, quell'ostacolo identitario e quella tendenza a celarsi dietro alle parole che hanno stigmatizzato la produzione letteraria di Sachs diventano l'impalcatura che sorregge la rappresentazione più vera del personaggio creato dalla penna di Violette Leduc.

Ma in che cosa consiste questa perpetua rappresentazione di Sachs?

L'uso della vita reale come 'scena teatrale', sulla quale si muove un originale ricettacolo di personaggi reali, è una scelta stilistica consapevole; in una lettera del 1954 a Jacques Guérin, l'autrice scrive: "Ma mère est devenue de la littérature depuis que j'ai écrit sur elle. [...] Je l'ai exploitée"<sup>329</sup>. Parallelamente, lo stesso Guérin diventò soggetto letterario ne *La Vieille Fille et le Mort*, per il quale avrebbe ispirato il personaggio del morto.

Quella di Leduc diventa una vera e propria violazione dell'intimità dell'altro attraverso il personaggio, lasciando però che la dissimulazione permetta di vedere, in trasparenza, qualche indizio legato alla persona reale. Ecco perché ad alcuni grotteschi personaggi de *L'Asphyxie* vengono associati una serie di dettagli che appartengono, ne *La Bâtarde*, al personaggio di Maurice. *L'Asphyxie* nasce con e a causa di Maurice Sachs. Nella parte finale de *La Bâtarde*, in cui la narratrice racconta gli ultimi mesi vissuti in Normandia insieme allo scrittore prima della fuga di lui

---

<sup>328</sup>T. Clerc, *Préface*, op. cit., p. 9.

<sup>329</sup>V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, p. 229, *passim*.



ad Amburgo, compare un episodio chiave per quanto riguarda la genesi del primo romanzo di Leduc:

Maurice m'a dit le lendemain:

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

- Oui Maurice, dis-je, vexée.

Il lira ce que j'aurai écrit, il me dira c'est nul, me suis-je dit à 3 heures de l'après-midi. Je rangeai le porte-plume, le papier, le buvard dans le cabas.

[...] La littérature mène à l'amour, l'amour mène à la littérature.

J'ai pris la route du blé coupé. Le cri sortait de terre. Alouettes, feu d'artifice à ras de terre, où étiez-vous ? Je marchais par cœur, l'œil sec je pleurais. Guirlande des troupeaux somnambules au long des fils et des barrières. Je me cachai dans la haie, je vis un monde en liberté. Ecrire. Oui Maurice. Plus tard.

[...] 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'Asphyxié*: "Ma mère ne m'a jamais donné la main." Légère de la légèreté de Maurice, ma plume ne pesait pas. Je continuai avec l'insouciance et la facilité d'une barque poussée par le vent. Innocence d'un commencement. "Racontez votre enfance au papier." Je racontais. [...] J'écrivais pour obéir à Maurice. Je crains l'humidité. Je cessai d'écrire lorsque l'herbe mouilla ma jupe.

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

- Ma chère Violette vous n'avez plus qu'à continuer, me dit-il.<sup>330</sup>

I primi mesi di gestazione dell'*Asphyxie*<sup>331</sup> sono dunque segnati dall'invito di Sachs a prendere la penna e scrivere. È interessante notare come, nel tempo, queste righe siano state fatte oggetto di quella che si potrebbe definire quasi una leggenda, legata alla nascita del romanzo leduchiano. Leggenda andata consolidandosi, in tempi recenti, anche in virtù della trasposizione cinematografica: benché il film sulla vita di Violette Leduc dedichi a Maurice Sachs solo pochi minuti quel "Maurice m'a dit" è individuato come il momento topico della metamorfosi della trafficante in scrittrice.

Ad ogni modo, il fatto che l'avvenimento sia oggetto di una trasposizione romanzesca, ci induce a

---

<sup>330</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 423-424, *passim*.

<sup>331</sup> Ne *La Bâtarde*, il romanzo compare curiosamente con il titolo "L'Asphyxié". Susan Marson, in un articolo dal titolo *Au bord de L'Asphyxie: remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc*, fa notare il fatto che, nell'edizione stampata del romanzo, l'ipotetico errore non sia stato corretto, lasciando così nascere il sospetto di una prima ipotesi di titolo scelta dall'autrice. Rimane interessante, dunque, capire a che cosa si riferisse quell'"Asfissiato", usato di proposito da Leduc al posto del titolo corretto: forse un riferimento al romanzo stesso? Cfr. S. Marson, *Au bord de L'Asphyxie: remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc*, *Littérature*, n. 98, 1995, pp. 45-58.

considerarlo un semplice espediente narrativo.

Quest'ipotesi è rafforzata dallo stesso Maurice Sachs che, all'interno del romanzo *Alias*, riporta una riflessione sulla scrittura che sembra evocare in maniera particolarmente esatta quanto narrato da Leduc.

“J’ai connu depuis une quantité de personnes qui écrivent soit parce qu’elles ‘ne peuvent pas s’en passer’ ou qu’elles ‘ont tout de même quelque chose à dire’ ou parce qu’un ami imprudent leur a dit: ‘vous devriez bien écrire ce que vous venez de nous raconter là’<sup>332</sup>. A rendere più interessante quest'ipotesi di relazione fra i due testi è l'antiorità del romanzo di Sachs rispetto all'episodio narrato da Leduc; *Alias*, infatti, è pubblicato nel 1935, qualche anno prima dell'incontro con colei che avrebbe reso celebre la frase attraverso la sua messa in scena, ed è l'unico che compare più volte all'interno de *La Bâtarde*. Inoltre, il cenno all'esortazione alla scrittura da parte di Sachs non resta isolato all'episodio descritto ne *La Bâtarde*. In un'intervista del 1970 per la trasmissione Radioscope, l'autrice, ricordando l'autore del *Sabbat*, racconta: “Toujours ayant l’air de se moquer de soi-même et des autres [...], il m’a dit: ‘ma chère, quand on écrit ces lettres-là, eh bien on écrit un livre.’ Je lui ai ri au nez. J’ai répondu: ‘vous êtes fou’<sup>333</sup>. L'episodio evocato nell'intervista era già stato inserito ne *La Bâtarde*, in maniera quasi identica: “Ma chère. Pourquoi n’écrivez-vous pas, ma chère? Quand on écrit les lettres que vous m’écrivez, ma chère... Ses formules mondaines, ses béquilles. Il faut que je le comprenne. Il a souvent l’âme infirme, Maurice Sachs”<sup>334</sup>. Sempre in *Alias* troviamo inoltre il seguente passaggio: “vous qui écrivez de si jolies lettres, pourquoi n’envoyez-vous pas quelque chose à l’Écho”<sup>335</sup>.

*Alias* è il primo contatto tra Leduc e la scrittura di Maurice Sachs o, meglio, tra Leduc e la scrittura in quanto mestiere, lo scrivere romanzi, la pubblicazione; Sachs rappresenta, agli occhi di Leduc, il sogno realizzabile, l'impossibile che diventa accessibile; “Sachs lui donne enfin ‘l’audace d’écrire’<sup>336</sup>”, annota Jansiti nella biografia dell'autrice.

-Vous écrivez, dis-je ahurie, vous êtes écrivain?

-Oui j’écris, dit-il avec une voix triste.

Il voulut rire de lui-même mais il n’y parvint pas.

Il cherchait de haut en bas, de bas en haut, la bibliothèque tournait. Il cherchait, cherchait.

-Vous regardez ma chère enfant. Qu’est-ce que vous regardez ainsi? Dit-il sans lever la tête.

-Vos initiales, dis-je tout bas.

---

<sup>332</sup> M. Sachs, *Alias*, Paris, Gallimard, 1935, p. 37.

<sup>333</sup> *Radioscopie*, France-Inter, 28 avril 1970.

<sup>334</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 322.

<sup>335</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 37.

<sup>336</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, p. 109.

Des initiales petites, en caractère d'imprimerie, des initiales luxueuses et modestes brodées avec de la soie bleu marine...

Je lisais la signature sur le cœur de l'écrivain.

-Le voici, dit-il.

Je lui pris son livre des mains.

-*Alias*, prononçais-je avec lenteur. C'est de vous...

-Vous le lirez, vous me direz ce que vous en pensez.<sup>337</sup>

Nel momento in cui *Alias* entra in scena, la finzione ha inizio. Quel titolo, pronunciato lentamente dalla narratrice, quel "c'est de vous..." sospeso ma non esitante, disegna i contorni del personaggio. La finzione è ulteriormente evidenziata da Leduc attraverso l'uso di un linguaggio teatrale, di un dialogo serrato e intriso di sensibilità drammatica.

"- Regardez- moi Violette Leduc, dit Maurice Sachs, avec fermeté. Je le regardais. Meubles, livres, objets autour de nous devenaient une mise en scène sévère".<sup>338</sup>

La messa in scena arriva fino alla violazione del personaggio – "Je voulais violer l'intimité d'un homosexuel"<sup>339</sup> –, all'appropriazione di caratteristiche fisiche e sfumature della personalità che verrà sezionata dall'autrice e spartita tra i vari personaggi nei testi. Stesso procedimento, peraltro, utilizzato da Sachs, quello di rappresentare, come scrive Thomas Clerc, la stessa trama vestita ogni volta in modo diverso.

Tuttavia, Leduc sembra non apprezzare troppo il romanzo di Sachs: "Le soir, je relu son livre dans mon lit. [...] L'homme étincelant de la rue du Ranelagh anéantissait le personnage d'*Alias*"<sup>340</sup>, come a dire che la grande personalità dell'*essere di carne* schiaccia con il suo peso l'esile scheletro dell'*essere di carta*, che finisce per soffocare lentamente<sup>341</sup>. Leduc torna sulla scrittura di Sachs qualche pagina più avanti: "Oubli de soi-même, la plus primitive des politesses. Pour égayer, rassurer, charmer, Maurice Sachs se supprimait, se saccageait chaque instant. [...] Il distribuait le talent, le succès, les mérites, les qualités de ses amis, de ses relations. Il distribuait ce qui lui était refusé: la consécration"<sup>342</sup>.

Nascosto dietro alle parole, Sachs si riflette in ogni personaggio, restando impigliato nella

---

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 278.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 297.

<sup>341</sup> "E, ancora una volta, il rapporto fra scrittore e personaggio vive in una dimensione complessa, che diventa quasi drammatica quando appare chiaro che non vi può essere identificazione completa. 'Alors même qu'il partage les drames de sa vie, le K. de Lettres aux années de nostalgie diffère de l'homme qui signe ce livre comme tout être de papier diffère d'un être de chair. Et c'est ce hiatus même qu'interroge également Robbe-Grillet dans son autobiographie fictive lorsqu'il met au compte d'un double identitaire insistant – «expérience fondamentale d'une désertion par l'intérieur» – l'intuition première de son œuvre". Cfr. G. Bosco, *In prima persona*, Torino, Trauben, 2013, p. 105.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 323, *passim*.

costruzione della sua stessa leggenda, senza mai darsi completamente nella scrittura.

“À qui se donne en spectacle, tout est spectacle : il ne se voit que du dehors et ne voit rien que du dehors. [...] Narcisse? Mais un Narcisse singulier, penché sur le reflet d’autrui pour y trouver sa propre image: une introversion retournée”<sup>343</sup>.

Nei paragrafi che seguono, si cercherà di raggiungere quell’immagine mancante di Sachs attraverso la testimonianza più autentica dello scrittore, fornita da una serie di ritratti nascosti nell’opera di Violette Leduc.

### 2.2.1 *L’Asphyxie*

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. Ma mère vit mes larmes.

-Tu veux te faire écraser et tu pleures!

C’était elle qui m’écrasait.<sup>344</sup>

Sicuramente, il fatto che *Alias* mettesse in scena quell’“intelligence travaillée par la haine de soi”<sup>345</sup>, che trae le sue origini dal trauma legato all’infanzia, ha stimolato l’avvicinarsi degli episodi che riempiono le pagine de *L’Asphyxie*.

Dice bene Carlo Jansiti quando, accennando proprio al primo romanzo di Leduc, lo definisce come una “galerie de déviants”<sup>346</sup>, un intricato labirinto di metafore legate al significato di abbandono, di rifiuto, di colpa.

Intorno alla *faute* originaria, quella di essere bastarda, Leduc trova terreno fertile per le sue storie e per i suoi personaggi.

Primo fra tutti, la nonna Fidéline, *l’Ange Fidéline* che, ne *L’Asphyxie*, ricopre il ruolo di guida e di madre amorevole nei confronti della narratrice. Ma Fidéline è anche il primo dolore; la morte della nonna segnerà le pagine de *L’Asphyxie* così come quelle de *La Bâtarde*, che ne ripercorre in parte il periodo biografico. Quella di Fidéline è una perdita che si va ad associare ad un’altra morte,

---

<sup>343</sup> Yvol Belaval, *Présentation*, dans M. Sachs, *Derrière cinq barreaux*, Paris, L’Herne, 2016, pp. 9-10, *passim*.

<sup>344</sup> V. Leduc, *L’Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 7.

<sup>345</sup> T. Clerc, *Préface*, op. cit., p. 9.

<sup>346</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 112.

concomitante al tempo della scrittura, quella di Maurice Sachs. Queste due figure così centrali nell'opera di Violette Leduc lo sono anche a causa della loro somiglianza; al personaggio della nonna Fidéline vengono infatti attribuite una serie di caratteristiche che ritroviamo associate al personaggio di Maurice nella parte inedita de *L'Asphyxie*, ne *La Bâtarde* e in alcuni passi di *Trésors à prendre*,

<b>Fidéline, le curé</b>
Grand-mère entrait dans la chambre, le quinquet à la main. Dans sa longue chemise de nuit, elle ressemblait à <u>un curé sans âge</u> . [...] Son regard était un lac de douceur. Son regard comblait mon élan. Ses cheveux cendrés, son visage serein me fascinaient. Il me semblait qu' <u>elle se mouvait au-dessus de la carquette</u> , qu'elle venait jusqu'à nous grâce à un fil de la Vierge. <sup>347</sup>
<b>Maurice, l'Abbé</b>
[...] Gestes, <u>mouvements enrobés</u> . <u>Il servait deux fois la messe</u> avec ses mains potelées. La soie, le tussor bruissaient. <sup>348</sup>

Nel primo esempio proposto, le due figure vengono presentate da Leduc come portatrici del messaggio divino. La lunga camicia da notte di Fidéline, simile ad un abito talare, fa da specchio alla vestaglia di seta indossata da Maurice, mentre, nel discorrere con la narratrice, compie gesti simili a quelli di un prete durante l'orazione. Gli stessi movimenti "enrobés" dell'uomo fanno da eco alla marcia sospesa di Fidéline, tanto leggera da sembrare mossa da "un fil de la Vierge".

Il parallelo tra il personaggio di Maurice e quello di un religioso trae molto probabilmente le sue origini dal passato di Sachs. L'ultima parte di *Alias* è infatti ispirata alla conversione dell'autore che, appena ventenne, decide di entrare in seminario. L'esperienza spirituale di Sachs è di breve durata, ed è narrata in *Alias* attraverso quella manifesta ironia di chi fornisce al lettore tutte le armi per comprendere gli ambigui retroscena nascosti dietro al sedicente richiamo dello spirito.

"Je m'étais de longtemps pris au jeu et plus j'approchais de la date de mon entrée, plus se développait en moi sinon une foi profonde, du moins toutes les apparences. On ment fort bien aux autres lorsqu'on se ment à soi-même"<sup>349</sup>.

Si è già accennato, nel paragrafo precedente, a quanto scritto da Denise Tual in merito all'entrata di Sachs in Seminario e alla scelta dell'abito da indossare, in *Alias*, quasi come a richiamare il ricordo narrato anni dopo da Tual; un passaggio in particolare mette in luce la grande importanza, forse la sola, accordata all'abito nero indossato dai novizi. *La soutane*, infatti, indumento ad appannaggio

<sup>347</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 13, *passim*.

<sup>348</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 275.

<sup>349</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 119.

esclusivamente femminile, viene indossato da Blaise Alias alla maniera di un vestito da sera, alleggerendo le movenze dell'uomo e femminilizzandone la figura. Questa femminilizzazione di Blaise viene introdotta da Leduc nella descrizione di Fidéline come curato/giovane prete più "efféminée que féminine" o addirittura, come accade nel passaggio tratto da *La Bâtarde*, "sans corps de femme".

<b>Fidéline</b>
Rehaussée par plusieurs oreillers, à demi allongée, elle était plus efféminée que féminine. Elle rassemblait à un jeune prêtre. <sup>350</sup>
Elle portait toujours du noir. Sa jupe: des reflets verts. Elle n'usait pas. Son petit chapeau suffisamment cocasse m'aimait à travers cette vitre. Encore une fois, elle ressemblait à un curé démesuré qui marcherait à grands pas avec des pieds de femme. <sup>351</sup>
<b>Fidéline ne <i>La Bâtarde</i></b>
Fidéline sans âge, sans visage et sans corps de femme, ô mon long curé, tu seras toujours ma fiancée. <sup>352</sup>
<b>Maurice ne <i>La Bâtarde</i></b>
Sa bouche - une bouche de femme - ressemblait, avec la lèvre supérieure en accent circonflexe, à celle de Marguerite Moreno. <sup>353</sup>
Un homosexuel. Un homme qui n'est pas un moine ni un castré, ni un vieillard. Un homme qui est plus que cela, moins que cela. <sup>354</sup>
<b>Alias</b>
Or, elle me voyait en soutane, comme un peintre voit le modèle qui lui est présenté en turc ou en saint Jean. Et plus elle me regardait ainsi, plus elle s'enchantais du spectacle. J'avoue que blond et rose comme j'étais, le noir ne pouvait pas mal m'aller. <sup>355</sup>

Come si vedrà anche in rapporto ai testi di Jean Genet – in cui la questione verrà affrontata seguendo nel dettaglio i momenti di ribaltamento dello stereotipo di genere –, in Leduc, la femminilizzazione dell'uomo va di pari passo con la virilizzazione della donna o, come nel caso di Fidéline e della figura dell'omosessuale, con la neutralizzazione del genere.

Ma Fidéline non è l'unico personaggio a sovrapporsi a quello di Maurice Sachs.

M. Pinteau è sicuramente una delle figure più sinistre del romanzo; protagonista di un tentativo di molestie ai danni della giovane protagonista, Pinteau è presentato attraverso quelle stesse

<sup>350</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 29.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>352</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 37.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>354</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>355</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 118.

caratteristiche che, ne *La Bâtarde*, ritroviamo nella spietata descrizione di un Maurice Sachs redivivo. Al pari di quasi tutte le scene presenti nel testo, la situazione è descritta attraverso il filtro dell'ambiguità e della perversione: M. Pinteau vive assieme a M.lle Pinteau, sua sorella, una donna di mezza età pigra e ottusa, che sembra assistere impietosa alle malsane azioni del fratello. Ma c'è di più; attraverso la frase “on disait que le cher frère et la chère sœur...”, lasciata volutamente in sospeso, si scatena l'immaginario legato all'incestuosa natura della relazione fra i due<sup>356</sup>, cosa che lega il frammento di M. Pinteau agli altri che compongono *L'Asphyxie*, proprio a causa della perversione della sessualità declinata secondo i vari personaggi.

<b>M. Pinteau e M.lle Pinteau</b>
<p>Son visage, <u>une lune huileuse</u>. Pour relief, deux pinceaux de moustaches noire, arqués à la mandarin. Les pupilles nageaient dans du jaune d'œuf. Les lèvres minces se confondaient avec le reste. Le crâne chauve était huileux aussi. <u>Une voix sucrée, des mains de prélat</u>. [...] Quand il croisait les jambes, on évoquait deux troncs d'arbre...Le torse était si mol de chair à l'aise, qu'il avait la satisfaction d'une poitrine opulente de femme. Quoique de bonne coupe, le gilet, qui remontait, laissait voir la chemise, les bretelles distendues: c'était indécent.</p> <p>M. Pinteau vivait avec M.lle Pinteau, une potelée, une “Finette” de cinquante ans qui n'avait de vivace que la pupille. Cette demoiselle, éternellement assise, <u>parlait avec la lenteur d'un grand prêtre</u> [...]</p> <p>Je passai devant la serre. M. Pinteau m'appela. [...]</p> <p>Il s'assis sur un tabouret, il m'attira entre ses cuisses, rapprocha ses genoux en coup de ciseau et m'emprisonna. Je criai.</p> <p>-Tais-toi, petite folle.</p> <p>Il répéta une seconde fois “<u>petite folle</u>”. [...] Il serra mon cou entre ses mains de prélat. [...].<sup>357</sup></p>
<b>Maurice ne <i>La Bâtarde</i></b>
<p>Son menton important suggérait par sa courbe et son gonflement la bourse d'un paysan de Breughel. Le menton plein, le menton donateur faisait oublier la bouche. Bouche usée, bouche qui a vécu. [...] Ses mains étaient charnues, son costume en tussor magnifique. [...] il commençait à perdre sérieusement ses cheveux.<sup>358</sup></p> <p>[...]</p> <p>- Fort bien, fort bien, me dit-il comme s'il savonnait ses mains potelées de prélat. Sa voix chantant, ce jour-là, m'irritait. [...] Son visage était méconnaissable: sans âme. Cet œil trop doux pour vivre lançait maintenant de mauvais feux. A nous deux, disait à l'argent cet œil d'aigle, ce bec d'aigle. [...].<sup>359</sup></p>
<b>Maurice nella parte inedita de <i>L'Asphyxie</i></b>

<sup>356</sup> La natura incestuosa del legame tra fratelli è la tematica centrale di uno dei testi più interessanti della produzione leduchiana, *Le Taxi*. Cfr. V. Leduc, *Le Taxi*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>357</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., pp. 32-33-34, *passim*.

<sup>358</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 274.

<sup>359</sup> *Ivi*, pp. 336-337.

Rasé de près, la voix onctueuse, le mule traînant, la robe de chambre flottant sur la mollesse du corps, affairé à plaire, l'œil superbe de ruse, le geste gras, l'intelligence aussi décidée qu'un oiseau de proie, voici que ce matin il réincarnait Néron, un Néron d'antichambre. [...] <sup>360</sup>

Ai due esempi proposti, in cui si scorge chiaramente il profilo di Sachs dietro alle “mains potelées de prélat” e al cranio calvo di Pinteau, se ne aggiungono altri due tratti da *Alias*, in cui i personaggi di Adelaïr e di César Blum, *alter ego* dell'autore, presentano caratteristiche alquanto simili a quelle affidate al Pinteau/Sachs di Leduc.

#### **Adelaïr**

[...] le maître d'hôtel comprit qu'un événement heureux sur lequel, comme Adelaïr lui-même, il ne comptait plus guère, venait de transformer, ne fût-ce que pour la journée, la vie de mon compagnon. Et c'est avec une douceur, une tendresse, une onction qui faisaient penser à quelque prélat disant à une mère: "mais est-ce que votre petit Jean n'a pas bien tôt l'âge de sa première communion, ne voudrez-vous pas que je la lui donne moi-même dans la Chapelle de l'Archevêché" [...]. <sup>361</sup>

#### **César Blum**

[...] un petit homme qui ressemblait à Polichinelle. Sur un corps très court et très rond, il portait une tête énorme dont du plus loin que je vis je remarquais le nez immense et busqué et [...] un crâne tout nu que cerclaient à peine quelques poils blancs, des yeux minuscules et pétillants, des grosses lèvres sensuelles et une petite main trop grasse, trop courte, trop blanche à laquelle on voyait bien qu'il était juif. [...] - César Blum", dit vivement le petit homme, mais avec le sourire le plus onctueux. <sup>362</sup>

Anche il personaggio di M. Panier, che ne *L'Asphyxie* ha la singolare caratteristica di coprirsi ossessivamente le mani con guanti di cuoio, potrebbe aver attinto le sue caratteristiche da un personaggio di *Alias*, M. Godisson, il quale espone di rado le mani alla luce del giorno.

#### **M. Panier**

[...] M. Panier décortiquait une tête de lapin avec ses mains gantées de cuir noir. [...] "Les uns disent que ça l'empêche de m'étrangler, les autres qu'il a violé sa mère et que ses mains se répètent dans le cuir noir. On affirme que je lui ai coupé des doigts. C'est plus simple! Elles nous auraient fait perdre la raison à tous les deux, ses mains. Il a mis des gants, de gros gants... <sup>363</sup> (pp. 104-107)

#### **M. Godisson**

<sup>360</sup> *L'Asphyxie*, inédit, collection privée.

<sup>361</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 32.

<sup>362</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 156.

<sup>363</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., pp. 104-105-106-107.



[...] Autant que je pus le voir, il était en redingote et portait un col dur très haut, ses mains qu'il exposait rarement au jour étaient gantées de cuir tanné brun et il s'était posé sur la tête un petit chapeau de paille grise rabattu comme un feutre. [...].<sup>364</sup>

### 2.2.2 *L'Affamée*

Ne *L'Affamée*, del 1948, il personaggio di Maurice Sachs non è nominato se non attraverso le iniziali “M. S.”. M.S. compare saltuariamente nel testo, alla maniera di un ricordo lontano, di una presenza disturbante per la narratrice. In questo secondo romanzo di Leduc, si delinea chiaramente quel ruolo di fantasma interpretato da Sachs – cui si è accennato nella prima parte del paragrafo –, che, nel tempo specifico della scrittura, il 1946, anno di redazione del romanzo, è anche una situazione reale; il tempo della narrazione, però, risale al 1945, data del famoso “événement”, ossia, dell’incontro con Simone de Beauvoir, figura nascosta dietro al personaggio di Elle/Madame, concomitante alla morte di Maurice Sachs in Germania. La nascita di una nuova passione, quella nei confronti di Madame, si sviluppa in relazione al ricordo di un amore morto ma senza sepoltura, e ~~che~~ ne costituisce una sorta di correlativo.

I momenti in cui subentra il passato, spezzando il tempo della narrazione, costituiscono delle allusioni a Sachs, al tempo di vita trascorso insieme, alla sua morte.

Il fantasma di Sachs compare a poche pagine dall’inizio del delirio amoroso dell’affamata:

Il est parti. Je vois encore son dos. Son dos est parti. J'ai posé mes pieds dans le dessin de ses pieds, mais tout me quitte. On ne peut pas décalquer une présence. Ma tête s'en va. Reviens ma tête. Souffrons ensemble. Ma main tient la laisse de l'animal automatique, mais ma main est quand même au rebut avec mon visage, avec mon ventre avec ma peau, avec mon bras, avec le creux de mon bras, avec mon épaule, avec ma bouche. Je peux me jeter sur les murs, sur les portes. Je peux serrer les arbres, les colonnes. Je peux toucher les étoffes. Je peux regarder les autres. Je peux adorer mes malheurs. Je peux me donner à la nuit. Qu'il se lève mon tueur. Il ira chez Aimé, le charbonnier de ma rue. Il choisira une hachette au tranchant argenté. Il ouvrira son veston, il la cachera dedans. Celui qui vole le pain fait cela. [...] Ma nuque se remet entre ses mains. J'attends. Je découvre un peu de poussière de diamant, la même poussière qui pare les entrées du métro. Je m'attache à cette poussière, à la bonne chaleur qui est sous mes pieds. Je tourne la tête. L'auto rouge passe à côté de moi. Quelqu'un a jeté la hachette dans le ruisseau. [...] Le tueur n'a pas voulu de moi. [...] Dans ma

---

<sup>364</sup> M. Sachs, *Alias*, op. cit., p. 108.

bouche il y a ce goût amer de la chicorée grillée.<sup>365</sup>

Testo manifesto dell'amore per Simone de Beauvoir, in realtà *L'Affamée* è molto altro. È il testo dell'abbandono e della morte, della fame, quella fame di cui parla anche Maurice Sachs nei suoi romanzi. "Mais je restais affamé d'aimer. Mon cœur d'anthropophage était las de ne croquer que des fruits d'eau"<sup>366</sup> è la frase con la quale l'autore, ne *La chasse à courre*, congeda tutti quegli amori malinconici di cui è costellata anche la sua letteratura:

"J'ai faim. [...] Je meurs de faim. Personne ne le voit. [...] Il faut embrouiller la fin de notre vie. Pas de révision. Comment vais-je m'embrouiller? Le prodigue M. S. m'appelait "la fourmi". Ma solitude est avarice. Je me réserve comme un onaniste dans un bordel"<sup>367</sup>.

L'autrice apprende della morte dell'amico tramite una lettera del 1947, inviatale da Yvon Belaval in merito alla circostanze della scomparsa dell'autore: "[...] au dernier moment, la prison a été évacuée sur Lüdeck, puis, les Allemands se voyant encerclés, ils auraient fusillé tous les prisonniers (Maurice était du nombre) susceptibles de donner des renseignements sur la Gestapo."<sup>368</sup>

L'evento, sopraggiunto nel tempo della scrittura, non può che contaminare l'andamento del racconto e fare di Maurice il punto nevralgico intorno al quale si raccolgono e si confrontano tutte le esperienze dell'io narrante.

Lo stesso Sachs aveva dato a Jean Cocteau il medesimo ruolo nella sua opera.

L'importance de Cocteau dans les récit de Sachs ne se révèle jamais mieux que dans l'agencement diégétique. [...] Toute la composition de *Chronique joyeuse et scandaleuse* conspire à faire de la connaissance de Cocteau le point de bascule du récit. [...] L'organisation narrative, par son ostensible dysharmonie, confère à Cocteau le statut d'élément perturbateur.<sup>369</sup>

Questo ruolo di Cocteau nella scrittura di Sachs non è sconosciuto a Leduc, tanto che molto spesso, nella sua opera, i due personaggi sono sovrapposti. Leduc scrive infatti ne *La Folie en tête*:

"[...] 15 mars 1966. - Cocteau est mort. [...] Est-ce que je supprimais encore les lettres de Maurice Sachs brûlée par bravade? C'est possible. Jean Cocteau et Maurice Sachs sont souvent unis dans ma mémoire. Cocteau étais devenu aussi seul que Maurice. [...]"<sup>370</sup>.

Da *Alias* a *Le Sabbat*, Cocteau rappresenta per Sachs una vera e propria dipendenza, per usare una definizione di Linarès; lo stesso accade per Leduc che, come in un'allucinazione, scorge la presenza

<sup>365</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 62, *passim*.

<sup>366</sup> M. Sachs, *La chasse à courre*, op. cit., p. 74.

<sup>367</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 65, *passim*.

<sup>368</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 194.

<sup>369</sup> S. Linarès, *Le possédé*, in *Sachs*, L'Herne, op. cit., p. 29, *passim*.

<sup>370</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 329-330, *passim*.

di Sachs attraverso i personaggi del racconto, esattamente come accadeva ne *L'Asphyxie*.

Je tourne mon visage à gauche. Je ne suis pas seule. Un homme cerné par ses quarante ans, les soins, l'aisance, commande une coupe de champagne. Il tapote une cigarette sur un étui neuf. Ce confort intérieur et extérieur d'une personne seule, qui a sa mort dans le sang, relève de l'œuvre d'art. Celui-là a **escroqué** la solitude. Il se distrait de lui-même, avec lui-même.<sup>371</sup>

È con l'appellativo di *escroc* che Maurice Sachs viene infatti definito nell'ambiente, a causa dei traffici illegali di cui è protagonista. Lui che, come scrive Leduc, "se distrait de lui-même, avec lui-même", ha ormai la morte nel sangue. Un lungo passaggio de *L'Affamée* è infatti dedicato alla notizia di una morte: "mon ami est mort"<sup>372</sup>, dice la narratrice, senza specificare l'identità dell'amico, ma fornendo al lettore soltanto le circostanze, quelle circostanze che rimandano, senza dubbi, alla morte di Maurice.

Je ruminais la nouvelle. Les rues d'une heure de l'après-midi et moi, on rumine ensemble. Puis, la nouvelle, je l'ai rendue dans la rue. J'ai dit: mon ami est mort. Je l'ai répété. J'ai dit: "la mort". J'essayais d'avoir le mot. Une syllabe ce n'est pas longue à traverser. [...] J'ai avancé lentement. J'ai aggravé ma démarche. A chaque pas je disais: "la mort". A force de le répéter, il y a eu de l'apparat dans ma voix. Des ténèbres sont sorties de ma bouche. [...] J'ai dit aux murs qu'il était mort. Les briques sont roses mais elles sont féroces. Je l'ai dit à l'encadrement des briques. C'est du mortier séché. C'est plus pâle. C'est plus tendre. Je me suis trompée. Je n'avais que ma voix. J'ai regardé le but de la rue. On y voit, en permanence, une aurore sévère. Je n'avais plus besoin de l'aurore. J'ai vu un point noir. J'étais fatiguée. Quand on l'est, il y a une foule de points noirs devant les yeux. Sa mort et ma fatigue ne faisaient qu'un. J'ai avancé, je l'ai redit fermement aux briques. [...] J'ai posé mes lèvres sur elles, j'ai murmuré qu'il était mort. La phrase est revenue sur moi. J'ai été inondée de tristesse. [...] Il pleuvait. Le ciel envoyait ce qu'il avait de plus fine. J'ai plaqué mes mains sur le mur. [...] "il est mort". Les frontières sont fermées. J'ai avancé. J'ai tapé du pied. Je portais la nouvelle sur ma tête. [...] La mort s'est dégagée du souvenir du mort. J'ai vu un drap gelé. Je mettrai dedans le membre affligeant de l'ermite. Il fallait avancer. Sa mort était énorme. J'avais le cœur en loques. J'ai dit: "Il est mort d'épuisement." C'est lourd un voile de crêpe. [...] "il est mort d'épuisement sur une route." [...] Nous nous trahissons à distance. Pendant que sa main était un nénuphar cloué sur une route, la miennne triait les branches de cerfeuil. Sur une route, cette main morte demandait l'arrivée de la constellation.

---

<sup>371</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 83.

<sup>372</sup> *Ivi*, p. 101.

Cette route sur laquelle il a fini de vivre est plus vague que sa mort. Ses pieds sont mes deux buissons-ardents. Je marcherai encore sur les routes mais l'aubépine ne m'aura plus. Je déteste les labours. La terre, qui l'attendait, le digère bien. Non, je ne veux plus avancer. Entre mes pas, j'ai un deuil.

Seigneur, dites-moi s'il y avait un fossé pour lui. Je ne vous demande que cela. J'écoute. Vous êtes dur. J'entends le chahut mousseux de la vapeur des trains. Nous devons voyager ensemble. Les voyages sont tombés avec les tentures. Le suisse astique une boucle d'escarpin sur son veston d'été. Devant l'autel il n'y a rien sur les tréteaux. Je vous demande debout, Seigneur. C'est plus simple qu'à genoux. Y avait-il un fossé pour lui?[...] <sup>373</sup>

Un ultimo punto che merita di essere approfondito, per quanto riguarda la presenza di Sachs ne *L'Affamée*, concerne l'ultima sezione del testo, quella composta a Milly, a casa del poeta Jean Cocteau. Come precedentemente accennato, Leduc è perfettamente a conoscenza dell'importanza che l'autore del *Livre blanc* ha avuto per Sachs e, come si vedrà più avanti nella parte dedicata a *La Folie en tête*, di come il dolore provato da quest'ultimo abbia causato la scrittura di pagine poco lusinghiere dedicate a Cocteau.

La visita a Milly, descritta ne *L'Affamée*, è una visita in assenza del poeta, impegnato in teatro. Tale assenza permette alla narratrice un ulteriore ritorno all'evocazione di Maurice.

<i>L'Affamée</i>	<i>La Bâtarde</i>
<p>Ma tristesse prend l'âge, c'est <b>un masque</b> de fer. Le soleil et l'amitié n'ont pas de pouvoir sur lui. Je rêve que <b>j'enlève</b> le masque devant la glace de Milly. Je le tiens avec deux doigts. Je suis légère. Je suis le valet italien. Je recule. Ma main exécute un tour. J'ai un tricorne. Je le porte à mon cœur. Je me salue avec beaucoup de frivolité. Je commence un gai menuet. Ma gueule est au fond de moi-même. C'est la raison de mon arrêt. Retrouver le grattoir de mes mauvais devoirs. Décaper la tristesse. Sur mon visage, la vie voltigerait.</p> <p>Mon sommeil est inconfortable. Je suis aux portes du sommeil: je n'ose pas entrer. Mes rêves, mes cauchemars, mes hallucinations sont à côté de la vie.</p>	<p>C'est sinistre et c'est cela que nous devons retenir de lui. L'éducation, <b>ce masque</b>. En rencontrant Maurice, j'ai rencontré le masque de l'entrain, de l'altruisme, la gentillesse, la drôlerie. Oubli de soi-même, la plus primitive des politesses. Pour égayer, rassurer, charmer, Maurice Sachs se supprimait, se saccageait à chaque instant. Max Jacob, les Maritain, Cocteau, Claudel, Les Castaing, Marie-Laure de Noailles, Louise de Vilmorin, Printemps, Fresnay, Chanel, trois cents autres, il donnait ce qu'il connaissait, il donnait ce qu'il lisait, ce qu'il aimait. Il distribuait le talent, le succès, les mérites, les qualités de ses amis, de ses relations. Il distribuait ce qui lui était refusé: la consécration. <sup>375</sup></p>

<sup>373</sup> *Ivi*, pp. 101-104, *passim*.

Ils sont ce que le labourage bouleversant de mars est à proximité de la prairie éternelle de Normandie. <sup>374</sup>	
--	--

Mettere a confronto questi due passaggi, entrambi riferiti al personaggio di Maurice, permette di notare come ne *L'Affamée*, l'io, sotto l'effetto ipnotico di Milly e della presenza/assenza del poeta, subisca una vera e propria metamorfosi nel personaggio di Sachs.

Più avanti nel testo, “la petite plume des chapeaux tyroliens”<sup>376</sup>, riferimento esplicito al testo di Cocteau *L'Aigle à deux têtes* che, come si è accennato nel paragrafo precedente, prende le mosse da *Le voile de Véronique*, rende ancora più chiara l'allusione a Sachs.

Quand je m'éveille le matin, avoir ce halètement d'aile de papillon dans l'esprit; avoir épinglées aux oreilles, des grappes de groseilles.; avoir un gout de menthe dans la bouche, un couple de pigeon sur le ventre; **avoir la petite plume des chapeaux tyroliens dans le cœur.** [...] Abandonner mes déchets à mon vêtement de nuit, descendre dans la salle à manger de Milly. Etre dans le ton comme le violon. Parler, sourire, intéresser, m'estomper. Ne plus injurier leur jeunesse, leur talent, leur légèreté, leurs trouvailles. Avec mon physique en plomb. Ils sont fatigués de le porter dès que je m'assieds à leur table. La complaisance dans le malheur, **voilà de la maladie incurable...**<sup>377</sup>

E quando, nel 1942, Violette Leduc ritrova Sachs debilitato fisicamente da una lunga malattia, la risposta dell'autore alle innumerevoli domande della donna sul suo stato di salute è “ma maladie? J'aime, voilà ma maladie”<sup>378</sup>, a rimarcare l'affinità emotiva tra i due autori, vittime della stessa sofferenza amorosa. Leduc conclude la visita a Milly proprio con una riflessione sull'impossibilità della reciprocità dell'amore, quello tra Sachs e Cocteau, ma anche quello tra l'affamata e Maurice: “c'est l'attachement, c'est le chœur religieux, c'est l'amour d'une nouvelle feuille de lierre pour la cime d'un arbre. [...]”<sup>379</sup>.

### 2.2.3 La vieille fille et le mort

Lecteur, liras-tu *La vieille fille et le mort*? Si tu le lis, tu te diras: encore la plante verte sur la table au milieu de la pièce, encore l'épicerie contiguë à la salle de café, encore les piles de galoches. Oui. Je n'ai pas inventé le café, le village. Ils existent. Tu pourrais te dire: Maurice Sachs, c'est donc le

---

<sup>375</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 322-323.

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>376</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 191.

<sup>377</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 191.

<sup>378</sup> M. Sachs, *L'Herne*, op. cit., p. 115.

<sup>379</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 199.

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.<sup>380</sup>

Nonostante Leduc voglia mettere in guardia il lettore sul rischio di essere ingannato dal personaggio del morto, numerosi sono invece i dettagli nel testo e nella genesi del testo che ci rimandano, ancora una volta, all'autore de *Le Sabbat*<sup>381</sup>.

Per quanto riguarda la genesi del testo, una grande importanza è da accordare alle date di redazione e alle possibili relazioni di tipo intertestuale secondario con il romanzo di Sachs, *Le Voile de Véronique* del 1926.

*La vielle fille et le mort* è redatto tra il 1954 e il 1956; nello stesso periodo, l'autrice è impegnata nella pubblicazione del romanzo *Ravages* (1955) e nella redazione del primo volume della trilogia *autofictionnelle*, *La Bâtarde*. Ciò ha comportato per Leduc un inevitabile ritorno al passato, nello specifico al momento del matrimonio con Mercier, all'origine del personaggio di Marc in *Ravages*, che coincide con il momento dell'incontro con Sachs, centrale, invece, ne *La Bâtarde*.

Una buona parte della sezione rimasta inedita de *L'Asphyxie* è inserita all'interno del testo del 1964, procedura che riattualizza per Leduc l'esperienza dolorosa dell'abbandono di Sachs e della sua morte. Non c'è dunque da stupirsi se il protagonista del racconto del 1958 è proprio un morto, senza identità, senza segni sul corpo che possano aiutare ad individuare le cause del decesso. Si tratta di un uomo, ed è tutto quello che Leduc decide di rendere noto, un uomo bloccato nella sua situazione di cadavere poiché, alla maniera del Dorian Gray di Wilde, non mostra segni di degradazione fisica, il suo corpo resta intatto, simbolico. Questo è un altro fatto che si lega quasi inequivocabilmente al mistero legato alla morte di Sachs che, per l'autrice, rimane qualcosa di non completamente reale, poiché senza sepoltura. Nel testo, il morto resta infatti immobile in una sorta di terra di mezzo, simboleggiata dal caffè di Clarisse, deciso a non lasciare completamente le sue spoglie terrestri.

Per quanto riguarda la questione intertestuale bisogna, come già accennato, risalire al 1926, data della redazione de *Le Voile de Véronique*, identificato come il primo vero romanzo di Maurice Sachs. Concepito successivamente allo scandalo di Juan-le-Pin, a seguito del quale Sachs è forzato a dire addio all'abito talare, il romanzo è dedicato a Max Jacob, dal quale Sachs aveva appreso la storia di Santa Veronica, la santa custode del velo recante l'immagine di Cristo e protettrice degli

---

<sup>380</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 394.

<sup>381</sup> In una lettera a Simone de Beauvoir del 1956, Leduc scrive in merito alle meschinerie operate da Sachs e di cui lei era a conoscenza: "[...] personne ne peut m'accuser d'une vraie saloperie. Je trouve partout de fils blancs chez moi [...]. J'ai fait le rapprochement avec la vieille fille [...] qui trouve un billet de métro dans la poche du mort et un bout de fil blanc. [...] Maintenant je me dis que mon inconscient se souvenait sans doute de la jeune fille qui n'a pas trouvé Sachs le matin au métro." Cfr. V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, p. 301, *passim*.

artisti.

È una storia d'amore tra una giovane donna, Véronique, e la fotografia di un morto, Thomas. Come Clarisse ne *La vieille fille et le mort*, Véronique “menait une vie retirée à la campagne” in cui “chaque lendemain était pour elle semblable à la veille”<sup>382</sup>.

*Le Voile de Véronique*, come già accennato precedentemente, è pubblicato soltanto nel 1959, un anno dopo la pubblicazione de *La vieille fille et le mort*; dunque, per spiegare il legame intertestuale tra i due testi, non a caso definito secondario, bisogna ricorrere ancora una volta a Cocteau.

Come suggerisce Linarès<sup>383</sup>, ne *L'Aigle à deux têtes*, Cocteau dà una sua personale versione del dramma di Sachs, cambiando l'ambientazione, ma preservando lo stesso intrigo. I riferimenti al “costume tyroliens de Jean Marais”<sup>384</sup> ne *L'Affamée* e ne *La Folie en tête* denotano, da parte di Leduc, una conoscenza del testo e della messa in scena del 1946, in cui Jean Marais figurava tra i protagonisti.

Leduc è, dunque, legata indirettamente a Sachs e, questa volta, da un elemento quasi esclusivamente testuale.

<i>Le Voile de Véronique</i>	<i>La vieille fille et le mort</i>
Il était habillé comme tout le monde. Elle aurait voulu le saisir. Sa chair rompue tant d'années à la chasteté perdait toute contrainte. Cette pensée si neuve à son raisonnement que Thomas avait eu un corps donnait à son amour un élan plus complet. Elle tenait dans ses paumes les paumes de Thomas. Elle mêlait ses jambes à ses jambes. Sa main découvrait ses reins. Un corps entier se joignait au sien. Elle embrassait la place du cœur. La poitrine mâle touchait la sienne. Son bras passé sous le cou de Thomas, elle le serrait d'une étreinte chaste. Pas un instant elle ne songeait à se donner. C'est seulement, là, par terre, une prise de possession, la sienne, Thomas vivant pour elle. [...] <sup>385</sup>	Clarisse posa sa main sur les cheveux laineux et crasseux. Elle n'osait pas les caresser. Des cheveux châtain, rustres à toucher, compactes comme les boucles des moutons crottés. Des cheveux qui valaient leur pesant de poussière. Une bourrasque dedans s'abritait. Des cheveux châtain, une couleur qui passe inaperçue. La caresse s'envole sur les cheveux châtain. Clarisse ne se décidait pas. Elle appuyait fort sa main, elle se demandait ce qu'elle jurait au mort. Les cheveux vivaient. Elle appuya moins fort sa main. La tiédeur d'un galet l'envahit. Est-ce ainsi après l'amour? se demandait Clarisse. [...] <sup>386</sup>

Un altro aspetto interessante che mette in relazione non soltanto i due testi ma, in generale, la

<sup>382</sup> M. Sachs, *Le Voile de Véronique*, Paris, Denoël, p. 43.

<sup>383</sup> S. Linarès, *Le possédé*, in Sachs, L'Herne, op. cit., p.33.

<sup>384</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 309.

<sup>385</sup> M. Sachs, *Le Voile de Véronique*, op. cit., p. 101.

<sup>386</sup> V. Leduc, *La vieille fille et le mort*, Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

produzione dei due autori, è il modo particolare di approcciare il discorso amoroso, attraverso l'uso di quell'atmosfera "mystico-érotique" di cui parla Raczymow in merito al romanzo sachsiiano.

La mistica dell'amore o la mistica del desiderio, come si vedrà più avanti anche nel discorso legato a Jean Genet, è, per Sachs e Leduc, legata ancora una volta ad una coincidenza di date concernenti la diatriba in merito alle *Lettres de la religieuse portugaise*. Si tratta di un testo anonimo, una raccolta di lettere d'amore scritte, si è a lungo creduto, da una novizia al suo amato, un giovane ufficiale francese tornato in patria.

Le lettere, apparse per la prima volta nel 1668 presso editore francese, sono state a lungo oggetto di analisi riguardanti la presunta paternità dell'epistolario. Come spiega Clin-Lalande nell'introduzione del 1993 alle *Lettres*<sup>387</sup>, è nel 1926 che il dibattito sull'identità della scrittrice delle lettere si accende, ed è nel 1954 che l'interrogativo è fatto oggetto di uno studio sul valore letterario delle stesse.

Ora, tralasciando il dibattito sull'attribuzione del testo (che per lo più oggi è ritenuto opera del conte di Guilleragues), le due date rendono esplicito il collegamento tra le *Lettres* e i testi di Sachs e Leduc. Nel 1926, Sachs ultima *Le Voile de Véronique*, che presenta numerosi punti di contatto con le *Lettres*; si tratta, infatti, di un testo d'ispirazione mistica, impregnato di quella vena di sensualità che permea il personaggio di Véronique, così come quello della giovane Mariane. Pur non citando esplicitamente le *Lettres*, Sachs non ha mai fatto mistero del suo interesse per letteratura mistica femminile, come scrive Raczymow evocando quanto narrato da Leduc ne *La Bâtarde*, "il pense à une anthologie, mieux: à des anthologies. Une mine, selon lui. Anthologie des lettres d'amour, des textes mystiques, des textes érotiques"<sup>388</sup>.

Amore, mistica ed erotismo sono le tre componenti fondamentali dello stile di Leduc che, proprio nel 1954, anno in cui si riapre il dibattito intorno alle *Lettres*, termina la scrittura di *Thérèse et Isabelle* e scrive *La vieille fille et le mort*.

Per quanto riguarda Leduc, si può dire con certezza che le *Lettres* rappresentino un'importante fonte di ispirazione; in una lettera a Jacques Guérin del 1957, scrive:

[...] j'avais trouvé un exemplaire d'un prix abordable des *Lettres de la Religieuse Portugaise*. Je les ai relues. [...] Quelles explosion de virilité souvent, entre autres: 'Vous trouverez, peut-être, plus de beauté (vous m'avez pourtant dit autrefois que j'étais assez belle), mais vous ne trouverez jamais tant d'amour et tout le reste n'est rien.' Le tragique s'enlace à l'humain.<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> *Lettres de la religieuse portugaise*, Paris, LGF, 1993.

<sup>388</sup> H. Raczymow, *Maurice Sachs ou Les travaux forcés de la frivolité*, op. cit., p. 401.

<sup>389</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., p. 327.



La stessa frase è citata, inoltre, nella sezione inedita de *L'Asphyxie*.

#### 2.2.4. *Trésors à prendre*

Nel diario di viaggio *Trésors à prendre*, scritto nel 1951 ma pubblicato soltanto nel 1960, le allusioni a Sachs sono presenti fin dalle prime pagine. Il viaggio comincia infatti in compagnia di un curato di campagna che, dopo aver preso posto di fronte alla narratrice, fa scaturire in lei un flusso di pensieri legati, ancora una volta, alla sua condizione di *amoureuse de l'impossible*.

Un curé de campagne est monté à Nevers. [...] Son visage éclairé comme Notre-Dame le samedi soir enseignait. Je m'oubliais: je regardais celui qui se perdait dans les autres. Son regard au-dessous des sourcils, visières de sa sensibilité, me reconduisaient dans les chemins de l'amour, me dégageaient d'une série de nuits pendant lesquelles je m'étais révoltée parce que j'aime sans espoir ce que je n'attendrais pas. J'avais été brasée dans les hauts fourneaux de la jalousie. Ma faible intelligence qui n'est pas venue à terme, mon dégoût des livres, ma paresse et mon abrutissement à mesure que je me penche sur la même table pendant des années me désespéraient. Je m'étais usée à méditer pendant des nuits le renoncement. Quand on aime on n'est pas bête, m'a affirmé le visage translucide du prêtre de campagne. Je me suis réconciliée avec mon cœur.<sup>390</sup>

Il viso traslucido dell'uomo e lo sguardo *qui se perdait dans les autres* rimandano alle descrizioni di Sachs presenti ne *L'Asphyxie*, in cui le caratteristiche attribuite al Maurice de *La Bâtarde* si sovrappongono ai modi untuosi di Pinteau e alla sacralità della figura di Fidéline, “le curé”, appunto.

Inoltre, il riferimento al sentimento amoroso che non riconosce reciprocità e la frase “quand on aime on n'est pas bête”, in puro stile sachsiiano, sembrano infatti rispondere anticipatamente alla descrizione del personaggio di Lodève del *Tableau* e, allo stesso tempo, come accadeva ne *L'Affamée*, fare di Sachs un *alter ego* della narratrice.

Successivamente, Sachs si ripresenta nel ricordo del tempo del mercato nero e del losco giro d'affari che l'uomo intraprende durante la guerra, cosa che suscita nella narratrice una lunga pausa nel testo, rappresentata da una sorta di memoriale dedicato a Sachs, ma dai toni meno malinconici.

Un garçon d'une divine santé, me dis-je, parce que Maurice Sachs disait souvent "un garçon d'une divine beauté" et qu'il voyait souvent la beauté des adolescents avec des verres grisonnants et déformants. Quel mauvais déjeuner il eût fait dans les parages de ce beau marchand de primeurs... Fauché, Sachs aurait charmé, conquis sur l'heure un maquignon à qui il eût emprunté de quoi couvrir

---

<sup>390</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 12-14, *passim*.

de cigarettes, de foulards achetés à la mercerie du village, de briquets, le sportif. Maurice Sachs allait vite en besogne. Cet homme admirablement naïf croyait qu'on brûle les obstacles comme on brûle les étapes. [...] Sachs abordait n'importe qui n'importe quoi. Ce qui ne prouve pas qu'il ne doutait pas de lui-même. Ce qui prouve qu'il avait trop observé les psychanalystes, trop retenu. Il dépassait de fort loin la frontière de leur thérapeutique. Cet homme qui a eu le pouvoir de faire circuler l'argent en une minute, de la dénicher de la poche des avarés et de le faire disparaître dans la même minute par prodigalité, par désespoir - il se brûlait en brûlant l'argent - n'était pas que généreux avec cet argent des autres comme on l'a dit souvent de lui. Il était la générosité même dans ses pires calculs d'étourdi, dans ses audaces d'homosexuel amoureux, dans ses gaffes. Il ne se prenait pas pour Dieu. Il croyait que tout était permis parce que son innocence l'importait sur sa ruse. Je peux affirmer qu'il est parti pour Hambourg comme on part pour l'Italie en voyage de noces, je peux affirmer qu'il est parti ivre de candeur, je peux affirmer que c'est cette candeur qui l'a tué. Ce n'est pas avec deux yeux secs que je l'écris: sa mort a été sa meilleure affaire.<sup>391</sup>

Tuttavia, uno dei passaggi più interessanti per l'indagine su Sachs è sicuramente quello che si potrebbe intitolare *Je suis pour l'homosexualité masculine*:

Je suis pour l'homosexualité masculine, je suis pour mes déformations de naissance. Mon père - dont je me désintéresse, qui n'a été pour moi qu'un jet de sperme, qui ne s'est voulu que cela après ma naissance - ce serait complu dans un cercle de professeurs lesbiennes. Ma mère que j'ai aimée à l'âge de quatre ans - qui a été ma première passion - a détourné et brisé mon instinct en me mettant en garde contre le sexe parce qu'elle avait eu un grand malheur personnel.

[...]Ma grand-mère, ma folie. Je l'ai tant adorée, avec tant de gravité, de confiance jusqu'au délire... Je l'ai aimée parce que sa longue robe noire ressemblait à une soutane, parce que la soutane est une robe d'homme, parce que les hommes en robe ont un sexe qui a disparu dans l'ampleur de l'étoffe, parce que ma grand-mère était longue, plate comme un prêtre, parce je croyais qu'un prêtre n'était pas un homme. [...] je me suis tournée vers celle qui ne ressemblait ni à un homme ni à une femme. Ce masculin n'était que tendresse, ce féminin n'était que caractère. [...] Je réfléchis à ce que je vais écrire: ma grand-mère [...] aura été le premier homosexuel auquel je me sois attaché avec passion pendant que je me réfugiais dans les plis de sa soutane laïque. C'était un homme en robe qui me protégeait lorsqu'elle m'enlevait à ma mère et qu'elle n'avait pas peur d'elle. [...] La compagnie des homosexuels m'est agréable parce que j'oublie qu'ils sont des hommes, que je suis une femme. [...] parce que le sexe ne comptait plus.[...] un sexe neutre. Les homosexuels n'ont pas toujours la possibilité de choisir, ni celle de se montrer difficiles. Ils ont la nostalgie de l'adolescent cultivé, cultivable, adoptable, la nostalgie du fils, car les homosexuels ont l'instinct de la paternité avec, en moins, la vanité dans le prolongement du nom. Maurice Sachs, qui lisait souvent *Le*

---

<sup>391</sup> *Ivi*, pp. 64-65, *passim*.

*Banquet*, qui enviais sa petitesse, en silence, la puissance d'attraction de Socrate, rêvait avec tristesse à un éphèbe intelligent, beau, fervent dont le cœur eût été de grande lignée.

[...] Les homosexuels qui ont l'instinct de la paternité, le désir d'adoption, témoignent de beaucoup de désintéressement dans cette procréation abstraite. Les homosexuels sont souvent les fils agacés et déroutés de la femme replié dans un homme, de l'homme replié dans une femme. De cette inversion, dont le père et la mère n'avaient subi que le frottement de deux caractères, le mâle tout en souplesse, la femme toute en rudesse, est né le fils, inversion de chair et de sang. Le père dans ce fils a perdu sa pâle virilité, la mère dans ce fils a gagné en féminité contrariée. C'est une femme autoritaire qui a fait toute seule le fils, mais comme il lui manquait de sperme personnel, ce fils est encore elle-même exacerbée, écartelée entre le sexe faible et le sexe fort.<sup>392</sup>

Questo lungo passaggio risulta interessante sotto vari punti di vista; prima di tutto, Leduc sceglie di scostarsi completamente dalla narrazione di viaggio per perdersi in un lungo excursus in elogio all'omosessualità, rintracciando le ragioni della sua passione nei confronti degli omosessuali come una *déformation de naissance*. Questo discorso si allaccia emblematicamente alle prime pagine de *Le Sabbat*, in cui lo stesso Maurice Sachs lega la sua propensione all'omosessualità agli eventi accaduti in un'età specifica della vita che, esattamente come Leduc, è identificabile con il quarto anno di età.

Ma mémoire m'offre peu d'images de mon enfance : la première, une grande chambre tendue de toile de Jouy rose et blanche où me souriait ma nurse Suze. [...] Elle m'aimait. Je l'aimais à mon retour. Ce fut la première personne que je scandalisais, car je souhaitais passionnément d'être fille. [...] Comme ceci se passait vers ma quatrième année, il faut croire que j'ai eu dès mon plus jeune âge des inclinations qui me prédisposaient très spécialement à l'homosexualité.<sup>393</sup>

Ma Maurice Sachs fornisce soltanto un esempio alla teoria sviluppata da Leduc; il padre, o meglio, l'assenza di questa figura dai contorni evanescenti, è la causa della perversione o deformazione sessuale della figlia.

Ridotta alla mera funzione di "jet de sperme", l'uomo era assiduo frequentatore di circoli culturali gestiti da professoressa omosessuali; verità o finzione letteraria, questo dettaglio avvicina la figura del padre ad un certo tipo di ambiente intellettuale dell'epoca, quello frequentato dal personaggio di Sachs, Blaise Alias, ma, soprattutto, la avvicina a Leduc proprio nella ricerca di una sensualità che metta al sicuro dalla procreazione e dall'identificazione di genere.

Nel capitolo de *Le deuxième sexe* dedicato alla donna lesbica, de Beauvoir riporta l'angosciosa

---

<sup>392</sup> *Ivi*, pp. 113-120, *passim*.

<sup>393</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, Paris, Gallimard, (1946) 1960, pp. 21-22, *passim*.

consapevolezza esperita da alcune donne in merito alla coscienza del fatto che il corpo femminile, per natura, limita una serie di attitudini e aspirazioni.

[...] Mais cette résignation se retournera facilement en révolte si les compensations offertes par la société ne sont pas jugées suffisantes. C'est ce qui arrivera dans le cas où l'adolescente se pensera disgraciée, en tant que femme: c'est surtout par ce détour que les données anatomiques prennent leur importance; laide, mal bâtie, ou croyant l'être, la femme refuse un destin féminin pour lequel elle ne se sent pas douée.<sup>394</sup>

La riflessione di de Beauvoir risulta particolarmente significativa per quanto riguarda proprio quel rifiuto del destino di donna che, per Leduc, coincide con un'esteriorità non rappresentativa della bellezza femminile – quell'incredibile *laideur* che contraddistingue Violette Leduc è un'eredità paterna – e con la maternità.

Ecco perché con Maurice Sachs l'esperienza di una possibile situazione amorosa ideale è particolarmente intensa: la figura di Maurice, che riporta alla memoria quella di Fideline, desessualizzata in quanto associata alla figura del prete, non contravviene al monito materno: “les hommes suivent les femmes, il ne faut pas s'arrêter. [...] L'univers était un chemin sur lequel il fallait avancer, [...] si l'ombre d'un homme surgissait, il fallait l'abolir en marchant toujours seule, toujours plus vite”<sup>395</sup>.

La presenza dell'omosessualità è per Leduc oblio dell'identificazione con il genere femminile, in favore di una riconversione in “sexe neutre”. Come scrive Martha Noel Evans in un articolo dedicato alla mitologia della scrittura ne *La Bâtarde* di Violette Leduc,

Le rapports de Leduc avec Maurice Sachs s'inscrivent dans le même registre de sexualité estompée où le désir masculin hétérosexuel doit s'effacer afin que la différence entre les sexes ne se déclare pas. [...] En neutralisant le désir masculin, Leduc s'autorise à prendre sa place d'homme parmi les hommes. Mais afin de prendre leur place, il faut dénier la masculinité des hommes.

Questo particolare aspetto della scrittura leduchiana emergerà soprattutto nell'analisi dell'opera di Jean Genet e nella narrazione del rapporto di natura eterosessuale.

Quasi in relazione a quanto appena scritto nel paragrafo relativo all'omosessualità, Leduc rievoca l'incontro con la scrittura di André Gide attraverso un testo emblematico in tal senso, *Corydon*.

Il testo, pubblicato nel 1924, è il rapporto di una lunga intervista al medico Corydon sulla questione

---

<sup>394</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 176.

<sup>395</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 45, *passim*.

dell'uranismo da un punto di vista naturale e sociale.

Oltre a rappresentare un punto di riferimento per Sachs e Leduc, André Gide ha contribuito alla concezione dell'omosessualità nei due autori; la storia dell'incontro tra Corydon e l'intervistatore – “mes yeux cherchaient en vain, dans la pièce où il m'introduisit, ces marques d'efféminement que les spécialistes retrouvent à tout ce qui touche les invertis. [...] Sur sa table de travail, le portrait d'un vieillard à grande barbe blanche, que je reconnu aussitôt pour celui de l'Américain Walt Whitman”<sup>396</sup> – ricorda da vicino il primo appuntamento tra Sachs e Leduc, descritto ne *La Bâtarde*:

Je n'avais jamais vu autant de photographies sur un mur.

-C'est Wilde, dis-je, Wilde avec Alfred Douglas.

Il versa une rasade de whisky dans son verre qu'il n'avait pas vidé.

-Wilde, dis-je encore pour moi-même.

Je lui trouvais une ressemblance avec Oscar Wilde.<sup>397</sup>

In *Au temps du bœuf sur le toit*, è Sachs a citare lo stesso testo, in merito alla genialità di André Gide:

Dans ce milieu gai des Havrais de Paris, où l'on attache quand même plus de prix aux sports d'hiver qu'aux Ballets Russes et à un canoé neuf qu'à un livre, la parution de *Corydon* a causé une sensation profonde, plus profonde encore qu'ils ne le savent. Et premier symptôme, on a parlé à table de l'homosexualité, calmement, froidement, comme d'un cas clinique assez répandu.<sup>398</sup>

### 2.2.5. *La Folie en tête e La Chasse à l'amour*

*La Folie en tête*, testo del 1970, è la cornice entro la quale si svolgono la maggior parte dei fatti narrati ne *L'Affamée*. Sono gli anni della scrittura e della frequentazione del *milieu* intellettuale del dopo-guerra francese. I primi riferimenti a Sachs presenti nel testo riguardano essenzialmente delle riflessioni sul mestiere di scrivere:

Seul comptait le conseil de Maurice Sachs: “Ecrivez vos souvenirs d'enfance.” L'expression souvenirs d'enfance est un attrape-nigaud. Nous ne pouvons pas retrouver nos premières impressions, nos premières sensations à un an, à deux ans, à trois ans. Ah! que les adultes deviennent putains pour exploiter les petits enfants qu'ils ont été. J'ai soixante ans, je regarde un nuage blanc comme je le

---

<sup>396</sup> A. Gide, *Corydon*, Paris, Gallimard, 1924, p. 16.

<sup>397</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 276.

<sup>398</sup> M. Sachs, *Au temps du bœuf sur le toit*, op. cit., p. 150.

regardais à quatre ans: avec tendresse. Je ne peux pas me souvenir de cette enfant, elle n'a pas vieilli.<sup>399</sup>

E, qualche pagina più avanti :

Cette odeur de pomme cuite au four, cette vagabonde dans les prés, dans les prairies, cet esprit de vergers tantôt timide, tantôt frondeur, a été mon témoin le jour où je me fiançais aux sentiers de l'Orne. [...] Ecrire était un secret, maintenant je suis un colporteur. La chemise orange est une marchandise à placer. Ce rire le long des quais, [...] ce rire près de mon bras qui retient les feuillets, c'est celui de Maurice Sachs. [...]<sup>400</sup>

Parallelamente, diventano più frequenti anche i riferimenti all'opera di Maurice Sachs, in particolar modo a *Le Sabbat*, pubblicato nel 1946, un anno dopo la morte del suo autore.

Nous sommes sans nouvelles de Maurice Sachs. Les amis de Maurice s'inquiètent. Des chiens, dit-on, l'ont dévoré dans une prison. Ce sont des nouvelles fantaisistes. Maurice est la proie d'une presse scandaleuse. Il voyage au loin, il boit du thé à la menthe, il flotte dans une djellaba. Il réapparaîtra, il nous étonnera. Laissons-le voyager puisque c'était son souhait. Il plait, on le retient. C'est vrai, Violette, tu ne te tourmentes pas profondément pour lui? Non, je ne me tourmente pas. Il séduisait, il s'en sortait. Il s'en sortira. Il me supprimait. Je vivais à l'ombre d'une vedette du charme et de la drôlerie. "Comment, ma chère Violette, vous placez-vous par rapport à l'univers?" Question stupide, paraît-il. Question qui me changeait en chienne avec une langue qui pend. Qu'il revienne, faites qu'il revienne et qu'il voie *La Sabbat* à l'étalage des librairies... qu'il revienne vite l'auteur du *Sabbat*, qu'il apprenne qu'il est un écrivain reconnu.<sup>401</sup>

Le ipotesi sulla possibile fuga di Maurice, e dunque sulla sua sopravvivenza da qualche parte in Oriente, sono un'allusione a quanto scritto dallo stesso autore, in appendice a *Le Sabbat*:

Je m'en vais. Je ne sais où je vais: où j'irai. Vers l'Orient s'il me reste quelque chance. Vers la grande liberté païenne de l'amour, vers les climats faciles et les nourritures frugales.

[...] Puissent mes jambes, ailleurs, me porter, me faire voir d'autres ciels, d'autres demeures, une autre civilisation surtout. [...]<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>402</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 301.

Talvolta, l'evocazione di Sachs e della sua letteratura diventano tormento, e il ritratto di Maurice scrittore – che non ha conosciuto il successo tanto desiderato – si confonde con il profilo di altri scrittori; accade con Simone de Beauvoir, alla quale è affidata, dalla penna di Leduc, la frase “ma vie est ailleurs”<sup>403</sup>, un'espressione già utilizzata, ne *La Bâtarde*, ma riferita a Maurice: “Je n'aurais pas levé mon petit doigt pour qu'il s'en aille ailleurs, cependant, je ne me cachais pas que sa place était ailleurs”<sup>404</sup>.

Altre volte, il fantasma si confonde con la descrizione della passione di Nathalie Sarraute:

[...] écrire en se tourmentant, c'est sa croix, c'est sa vie. Elle me peinait, je le lui disais sans grimacer. Je la revois me racontant, me décrivant Dostoïevski à genoux, aux pieds d'une grande dame. Il mendiait des compliments. On lui pardonnait, on lui pardonnait tout. Les lèvres minces de Nathalie Sarraute se gonflaient si, la semaine suivante, je lui demandais de le raconter encore. Faiblesses, détraquements, contradictions, travers, mensonges, manies, trahisons, mesquineries, tricheries d'un génie, ce sont ses fruits, ils mûrissent pendant que lui nous déconcerte. Maurice Sachs me parlant de Max Jacob...<sup>405</sup>

Ma lo scrittore con il quale la sovrapposizione diventa più netta, come se Leduc volesse farsi portavoce di una sorta di regolamento di conti fra i due, è Jean Cocteau.

Nel 1934, la NRF rifiuta un manoscritto di Maurice Sachs intitolato *Contre Jean Cocteau*<sup>406</sup>, che avrebbe dovuto esprimere tutto il risentimento provato dall'autore nei confronti di quello che fu, per molti anni, maestro e ispirazione. Sachs decide così di inserire qua e là, all'interno del *Sabbat*, qualche allusione ai presunti inganni e alle manipolazioni operate da Cocteau nei confronti dei giovani adepti.

Il testo, dai toni decisamente feroci, presenta però un aspetto interessante dal punto di vista della scelta delle parole usate da Sachs per dare un nome all'ossessione nei confronti di Cocteau. Sachs parla infatti di “mirage”: “les mirages que nous adorions et dont il nous a nourri n'étaient-ils pas suffisamment doux pour que nous leur devions, comme à celui qui nous les dispensait, une reconnaissance aussi longue que notre vie?”<sup>407</sup>, e più avanti ancora, “Cocteau créa autour de lui-même un mirage auquel je crois qu'il se laissait prendre [...]”<sup>408</sup>. Si è voluto sottolineare questo utilizzo del termine “mirage” da parte di Sachs, poiché Leduc decide di utilizzare lo stesso termine

---

<sup>403</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 94.

<sup>404</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 406.

<sup>405</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 170.

<sup>406</sup> Il testo è interamente pubblicato nell'edizione dei Cahiers de l'Herne dedicata a Sachs. Cfr., *Sachs*, l'Herne, op. cit., p. 37.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 40.

per parlare dell'*événement* da cui nasce l'ossessione per Simone de Beauvoir, prima ne *L'Affamée* – “Elle me donne son estime, son amitié. Pour elle, l'événement est un ‘mirage’. Le mot glacé tombe au fond de moi”<sup>409</sup> –, successivamente ne *La Folie en tête* – “Simone de Beauvoir m’a répondu. Elle peut me donner de l’amitié, elle me la donnera. Avenir consolidé. Un mot m’a fait pleurer. C’est le mon ‘mirage’. Il me blesse”<sup>410</sup> –.

Benché l'epilogo sia differente, vi sono molti aspetti che avvicinano la relazione tra Sachs e Cocteau a quella tra Leduc e Simone de Beauvoir, soprattutto per quello che concerne, come si vedrà, l'aspetto di asservimento totale nei confronti dell'autorità letteraria rappresentata da de Beauvoir, un'autorità che non è mai stata oggetto di messa in discussione da parte di Leduc e questo, per certi versi, a detrimento dell'opera.

Tornando a Cocteau, vediamo allora in che frangente l'autore compare ne *La Folie en tête* e in relazione all'opera di Sachs.

<i>La Folie en tête</i>	<i>Le Sabbat / Au temps du bœuf sur le toit</i>
<p>[...] - Si nous parlions de Maurice Sachs? dit-il à brûle-pourpoint.</p> <p>Je n'eus plus de sang dans les veines. Ce mort encore tiède, Cocteau le laissait tomber de tout son poids sur mes genoux.</p> <p>[...] Je le sentais: ce visage de pierre, le mien, c'était l'émotion et le chagrin. A quoi bon parler? J'ai été invitée, je dois céder.</p> <p>Cocteau écrasa sa cigarette. Qui commencerait?</p> <p>- J'ai lu <i>Le Sabbat</i>, dit-il.</p> <p>Il s'éclaircit la voix.</p> <p>- Ça vous a plu?</p> <p>- Beaucoup, répondit Cocteau. Il a écrit enfin un livre.</p> <p>Il me regardait, je baissait les yeux.</p> <p>Jean Cocteau se leva de table. Il criait:</p> <p><b>- Tu peux me dire, toi, pourquoi il a parlé ainsi de moi dans <i>Le Sabbat</i> ?</b></p> <p>Je me levais aussi. Ce mort sans funérailles voulait</p>	<p>Nul n'était plus préparé que moi à se laisser <i>enchanter</i>. [...] Je m'en suis saoulé, puis la vie m'a entraîné, balayé, emporté; les années ont passé: j'ai</p>

<sup>409</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 31.

<sup>410</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 94.



<p>qu'on se dérange pour lui.</p> <p>Je me taisais, je baissais encore les yeux.</p> <p>- Pourquoi? Pourquoi? insistait Cocteau.</p> <p>[...]</p> <p>Je racontai la vérité comme je l'ai racontée dans <i>La Bâtarde</i>.</p> <p>J'ai mis des gants:</p> <p>-...Nous étions en Normandie, il m'a donné à lire le manuscrit du <i>Sabbat</i>...je le lui ai rendu, je lui ai demandé pourquoi il était si intransigent... [...]</p> <p>- Il m'a répondu qu'il avait souffert pour vous. [...]</p> <p>- <b>Pourtant je lui pardonnais tout</b>...Quand il a pris toutes mes lettres....</p> <p>- <b>Il ne l'a pas caché...il l'a raconté dans <i>Le Sabbat!</i></b></p> <p>-...et qu'il les a transportées de chez moi en poussette, je lui ai pardonné...je lui ai toujours pardonné...[...]</p> <p>- Tout ça il l'a dit dans son livre, me suis-je écriée.</p> <p>[...]</p> <p>- Bah, ce n'est rien...finit-il.</p> <p>Il rangea son paquet de Gitanes dans la poche de sa robe de chambre.</p> <p>Je me souvenais trop de Maurice. Maintenant sa souffrance pour Cocteau était devenue infiniment inutile.<sup>411</sup></p>	<p>pu réfléchir. J'ai pesé dans la balance d'or les vérités et les illusions, j'ai vu le fléau pencher dangereusement, j'ai fait de comptes terribles.<sup>412</sup></p> <p>[...]</p> <p><i>Je suis</i>, écrivait Cocteau, <i>une mensonge qui dit toujours la vérité.</i> Hélas, hélas, il fut comme tout homme; une vérité, la vérité homme et cette vérité disait presque toujours des mensonges. [...] Je suis certain que rien de bon ne se préparait en moi à l'ombre de Cocteau. Son influence était tout à la fois délicieuse et funeste; [...]<sup>413</sup></p> <p>Il y a des ans que je me répète, pour excuser mes écarts, ces parole de Novalis: "<i>Toutes les vicissitudes de notre vie sont des matériaux dont nous pouvons faire ce que nous voulons, tout est le premier nombre d'une série, le début d'un roman infini</i>", et que je veux croire que je n'ai vécu que pour écrire.</p> <p>Mais, ni le lecteur ni moi ne considérons ce livre-ci comme l'aboutissement de tant de malheurs et de folies ; je ne me flatte point qu'il vaille assez pour justifier mes égarements et mes vilenies : il est, en quelque sorte, l'enveloppe de la gourme et ce qu'on jette en dernier lieu. Après quoi, la place est nette pour écrire vingt livres dont il ne soit pas le sujet.<sup>414</sup></p>
<p>Assis sur une chaise dorée inconfortable, il me disait des petits rien. Dehors, les jeunes gens organisaient leur partie de volley-ball. Cocteau s'assoupissait. Son menton pointu venait sur la longue cravate souple, il repartait; Cocteau luttait, souriait. J'étais effrayée, mes seize ans repoussaient un vieil homme qui s'affaissait après le repas. <b>Debout, immobile près de lui, je le fixais, je l'épluchais, je le</b></p>	<p>J'ai failli me fâcher avec Blaise au sujet de Cocteau. Il ne supporte pas la moindre réserve. Il faut que <i>tout</i> en lui soit admirable. A l'entendre, Cocteau est poète comme Ronsard, dessine comme Picasso, son génie théâtral surpasse celui de tous nos contemporains, etc. Cela m'agace; ce n'est point que je ne vois pas les qualités éblouissantes, charmantes et assez uniques d'un 'enchanteur' délicieux. [...] Il laisse les</p>

<sup>411</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 316-317.

<sup>412</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 83.

<sup>413</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 299.

<p>décortiquais tandis que le bar du <i>Bœuf sur le toit</i> s'enlisait dans des sables mouvants. Beaux jeunes gens prodigues, épris d'aventures et de dangers qui ne dépassaient pas l'opium, vous vous pressiez la nuit pour l'approcher. Il vous charmait. Maintenant vous êtes au coin du feu et lui s'endort après le café. [...] <sup>415</sup></p>	<p>jeunes gens l'exalter follement sans la moindre confusion. [...] <sup>416</sup></p>
<p>Jouait-il à dormir? Finis les jeux quand vous êtes vieux. Celui qui a écrit dans un poème de <i>Plain-Chant</i>:</p> <p><i>Rien ne m'effraie plus que la fausse accalmie d'un visage qui dort</i></p> <p>[...] Une autre partie de volley-ball, d'autres cris, d'autres clameurs...Il s'éveilla:</p> <p>- J'ai dormi? me dit-il.</p> <p>- Un peu...pas longtemps... <sup>417</sup></p>	<p><i>Que la vie est ennuyeuse à cinq heures et demie de ce petit matin en berne.</i> [...] <sup>418</sup></p>

Ne *La Chasse à l'amour*, ultimo romanzo di Violette Leduc, il ricordo di Sachs e, dunque, la sua presenza, si fanno sempre più deboli. L'autore-personaggio viene citato infatti poche volte rispetto ai romanzi precedenti e, questa volta, sotto forma di congedo. Con *La Chasse à l'amour*, Violette Leduc rievoca per l'ultima volta l'amato Sachs, che scompare via via dietro alle sembianze corpulente di uno sconosciuto.

Un homme corpulent, d'une élégance très étudiée, boit debout dans le café misérable de Pépé. Il s'arracha du comptoir d'un bar à New York, à Londres, à Paris. J'entrais avec ma valise-armoire à glace.

- Je vous en prie, me dit-il.

Il voulait porter ma valise. Il parlait le français sans accent.

Pépé était déjà près de nous. Il emporta mon fardeau. Je le suivis dans ma chambre. Les questions m'oppressaient. **Est-ce Wilde** après une cure d'amaigrissement? Pourquoi Wilde? À cause de son

<sup>415</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 327.

<sup>416</sup> M. Sachs, *Au temps du bœuf sur le toit*, op. cit., p. 104.

<sup>417</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 327-329. Si veda inoltre, in relazione a *Plain-Chant*, V. Leduc, *Je hais les dormeurs*, L'Arbalète, n. 13, 1948.

<sup>418</sup> La poesia di Cocteau, *École de guerre*, è citata da Sachs ne *Au temps du bœuf sur le toit*, op. cit., p. 99.

enrobement de sa mondanité. Est-ce Maurice Sachs? Se cache-t-il fortune faite? Il porte perruque.  
Est-ce le Ritz avec **Charlus** embelli et rajeuni? [...]  
C'est Maurice mort et transfiguré, cet homme corpulent. Il a trouvé l'adolescent de ses rêves.  
L'homme élégant a disparu en sortant de table. [...]<sup>419</sup>

---

<sup>419</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 57-60.

### 2.3 *La Bâtarde* e *Le Sabbat*. Una lettura incrociata

Nel 1958, Simone de Beauvoir commissiona a Violette Leduc la scrittura di un'opera che ripercorra l'arco di tempo che va dall'infanzia, quella narrata ne *L'Asphyxie*, alla fine della guerra.<sup>420</sup>

Bisogna raccontare tutto, ancora una volta e, per farlo, è necessario ricorrere ad un codice più accessibile per il lettore, in un certo senso più "credibile": l'autobiografia.

Nasce così *La Bâtarde*, il più grande successo editoriale dell'autrice, in cui Leduc ha la possibilità di riprendere, dopo quasi un decennio, la sezione censurata di *Ravages*, ossia, la storia d'amore tra Thérèse e Isabelle, e tornare, metaforicamente, al tempo della vita insieme a Sachs in Normandia.

Proprio mentre Leduc si dedica anima e corpo alla scrittura del romanzo che le avrebbe garantito il successo sperato, Gallimard ripubblica, per la collana L'Imaginaire, *Le Sabbat* di Maurice Sachs che, come *La Bâtarde*, è un romanzo autobiografico che narra l'infanzia dell'autore e le sue passioni sentimentali e letterarie.

Quale modo migliore per Leduc di tornare a Sachs, se non attraverso il grande successo rappresentato dal *Sabbat*?

Proprio ne *La Bâtarde*, Leduc inserisce vari episodi riguardanti la lettura del manoscritto di Sachs che, originariamente, era una raccolta di memorie cominciata nel 1934<sup>421</sup>, il cui titolo avrebbe dovuto essere *Mémoire moral*.

"Ce soir-là Maurice, avant de commencer la veillée près de mon lit, me remit plusieurs cahiers de format écolier. Il m'en donnerait d'autres et lorsque j'aurais fini, je lui en parlerais. J'ouvris le premier cahier, je reconnus sa petite écriture serrée d'homme rapide. Je feuilletai. Rares étaient les ratures. [...]"<sup>422</sup>.

In Normandia, il rapporto tra Sachs e Leduc si trasforma in uno scambio letterario: i due si interessano agli stessi autori, leggono gli stessi testi e li commentano la sera prima di andare a dormire,

Nous buvions, nous fumions. Maurice me parlait de Paris, de ses amis de Paris, de son enfance, de sa jeunesse. Son passé lui remontait à la gorge, les lacs de tristesse dans ses yeux s'agrandissaient, pendant que, debout dans sa chambre, il imitait Max Jacob, 'ce cher Max', disait-il. [...] Maurice m'expliquait la philosophie de Thomas d'Aquin [...] me décrivait aussi Louise de Vilmorin jouant

---

<sup>420</sup> Nel 1964, in un'intervista rilasciata a Jean Chalon per *Le Figaro Littéraire*, Violette Leduc parla dell'origine de *La Bâtarde*: "C'est Simone de Beauvoir qui m'a dit: 'il faut écrire à partir de votre naissance.'" Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p. 323.

<sup>421</sup> È Henri Raczymow a fornire i dettagli precisi della genesi de *Le Sabbat* nella prefazione al *Mémoire moral*. Cfr. M. Sachs, *Mémoire moral*, Paris, l'Herne, 2016.

<sup>422</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 410.

de la guitare dans un salon, chez Gallimard. [...] Il me parlait de la Russie : c'était Serge de Diaghilew, Nijinsky, Tchékhov, Tolstoï, Dostoïevsky, l'enfance de Soutine, le voyage du jeune Soutine de la Russie à Paris, allongé et suspendu sous un train, les premières nouvelles d'Elsa Triolet.[...] <sup>423</sup>.

Ma è soprattutto Sachs a parlare, a raccontare, a chiedere a Leduc un parere sulla sua opera. Leduc interpreta il ruolo dell'adoratrice, talvolta dispensa consigli che raramente vengono accolti da Sachs:

Maurice, un a autre soir, m'a donné la suite des cahiers. Je lis avec avidité. Je lis son enfance, ses métiers, je lis ses audaces. Je le trouve injuste avec Cocteau. Je le lui dirai, j'oserai le lui dire. Son amertume me chagrine. Je le vois enfin lui-même pendant qu'il raconte sa vie. Sa biographie a l'allure d'un pur-sang qui prend son temps. Le style du dix-huitième, cela saute aux yeux. Non et non. C'est Maurice se jouant des difficultés, c'est Maurice plus fort que le style et la littérature. <sup>424</sup>

L'avidità lettura del manoscritto di Sachs si trasforma ben presto, per l'autrice, in occasione per ripensare alla propria infanzia e trasformarla, ancora una volta, in letteratura.

Benché sia *L'Asphyxie* il testo che nasce contemporaneamente alla scrittura del *Sabbat*, è *La Bâtarde*, la sua organizzazione strutturale e la scelta di un certo tipo di contenuti, a portarne le tracce più evidenti.

Procedendo dunque per blocchi narrativi, si vedrà come il confronto tra le due opere metta in luce la prossimità tra i due autori, anche da un punto di vista più specificamente letterario.

<b>Début</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
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. Les larmes et les cris m'ont pris beaucoup de temps. <sup>425</sup>	<i>S'imaginer que les menus détails sur sa propre vie valent la peine d'être fixé, c'est la preuve d'une bien mesquine vanité. [...] Je ne suis pas grand clerc; je n'ai jamais reçu d'éducation philosophique, [...] fixer les menus détails sur sa propre vie...</i> <sup>426</sup>

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 406.

<sup>424</sup> *Ivi*, p. 414.

<sup>425</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 23.

<sup>426</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, Paris, Gallimard, (1946) 1960, p. 11.

L'inizio dei due testi sottolinea come i due autori abbiano scelto di introdurre il romanzo della loro vita specificando la non unicità della loro situazione: Leduc a chiare lettere, Sachs attraverso una citazione tratta dai *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* di Ernest Renan. È soprattutto nella diversità delle intenzioni degli autori che emerge la somiglianza tra i due testi, la risposta di Leduc alla “jeunesse orageuse”<sup>427</sup> di Sachs.

Il manierismo di Sachs si oppone alla tendenza di Leduc alla mortificazione – “J’aurais voulu naître statue, je suis une limace sous mon fumier”<sup>428</sup> –, come se, nel confronto con il testo sachsiiano, l’autrice volesse far capire al lettore la netta differenza di intenti, anche dal punto di vista della scrittura che, per Sachs, è totale estroflessione. Se Sachs, infatti, ritiene di essere “un mauvais exemple dont on peut tirer des bon conseils”<sup>429</sup>, per la protagonista de *La Bâtarde* non vi è nessun intento didattico nel romanzo autobiografico, poiché “le passé ne nourrit pas” e il racconto, che si apre con la mancanza assoluta di predestinazione al successo, si sviluppa intorno alla storia di una donna che “descend au plus secret de soi et [...] se raconte avec une sincérité intrépide, comme s’il n’y avait personne pour l’écouter”<sup>430</sup>.

<b>La Famille</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p>Tu deviens mon enfant ma mère, quand vieille femme tu te souviens avec une précision d’horloger. [...] Tu parles, je me tais. Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d’offrandes.<sup>431</sup></p> <p>[...] Tu dis parfois que je te hais. L’amour a des noms innombrables. Tu m’habites comme je t’ai habitée.[...] Aucune mère n’aura été plus abstraite que toi. [...] Où te rencontrer?<sup>432</sup></p>	<p>Le caractère de ma mère est plus complexe et je le reconnais en moi en certains tournants : sentimentale, passionnée, désemparée, obsédée, elle a traversé la vie portée de crête en crête par l’espérance et plongée vingt fois dans l’abîme. Je ne sais ce qu’elle est devenue [...] (Maman, si tu lis ce livre, sache que je portais en moi, refoulées mais vivantes, toutes les dévotions filiales.)<sup>433</sup></p>
<p>[...] Il était malade, il dépendait de ses parents, il craignait son père. [...] Il fait blanchir son linge à Londres, il n’a guère l’âme raffinée. Lâche, paresseux,</p>	<p>J’héritai de mon père sa paresse, de ma mère son manque d’équilibre et sa passion [...]; de chacun d’eux un besoin</p>

<sup>427</sup> *Le Sabbat. Souvenirs d’une jeunesse orageuse* è il titolo della versione definitiva del romanzo.

<sup>428</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 23.

<sup>429</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 13.

<sup>430</sup> S. de Beauvoir, *Préface*, dans V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 10.

<sup>431</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 24.

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 29, *passim*.

<sup>433</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 14.

incapable. Mon miroir, manman, mon miroir. Non je ne veux pas de toi, hérité. [...] Je suis la fille non reconnue d'un fils de famille, je dois rivaliser en soins, en médailles et chaînettes d'or [...] avec les enfants riches de la ville... <sup>434</sup>	de luxe, de désordre, un grain de folie et une très grande robustesse dans le squelette... <sup>435</sup>
--	---

La figura della madre, nell'opera di Leduc, è centrale. La spietata descrizione presente ne *L'Asphyxie* – frutto, molto probabilmente, dei tormenti protratti per anni e che hanno generato nell'autrice quel senso di inadeguatezza costante nei confronti del mondo –, si ammorbidisce ne *La Bâtarde*, in cui quella stessa madre diviene una vittima della sua condizione. Leduc torna alla figura materna, ma lo fa in maniera analitica, come se giustificasse quei comportamenti che ne *L'Asphyxie* risultavano di una crudeltà quasi gratuita. Vero è che, negli anni, il rapporto conflittuale tra Violette Leduc e la madre Berthe è andato via via affievolendosi, a causa del riavvicinamento tra le due donne maturata con l'età. La vecchietta di Berthe – “devient mon enfant ma mère, quand vieille femme tu te souviens avec une précision d'horloger” – è per Leduc occasione di perdono e ulteriore possibilità di indirizzare l'odio verso quella figura che, più di ogni altra e proprio a causa della sua assenza, ha inciso maggiormente nella vita dell'autrice: il padre.

Figura mitica e senza volto ne *L'Asphyxie*, nel romanzo del 1964, il padre, “Lâche, paresseux, incapable”, ha un nome, André, “celui qui te fascine”<sup>436</sup>, quello che affascina, che seduce, l'artista, e allora ecco che la madre “une grande amoureuse, une grande amazone aux seins coupés”, quasi a voler rievocare la figura della martire Sant'Agata, oltre a quella delle guerriere femministe per antonomasia, diventa lo specchio della figlia, la predestinazione per quelle passioni infelici che hanno caratterizzato la vita e la scrittura di Leduc.

*La Bâtarde* può essere identificato, così, come un tentativo di regolamento di conti che ha a che fare con l'archiviazione del passato, del primo io, come sostiene Sachs in apertura a *Le Sabbat*: “puisse ce livre achever de me délivrer du premier moi et lorsque je l'aurai terminé, puisse-je m'écrier: voici une vie close à jamais. Elle est vécue, confessée, expiée.”<sup>437</sup>

Tentativo non del tutto riuscito, poiché quel passato che non nutre, per dirla con Leduc, non smetterà mai di far parte della letteratura dei due autori, quasi interamente radicata in territorio autobiografico. *Le Sabbat* e *La Bâtarde* non fanno che inglobare, con l'intento di dare forma ad un'opera riconoscibile come romanzo autobiografico, tutti quei testi precedenti di impronta finzionale come *Alias* e *Au temps du bœuf sur le toit*, per Sachs, e *L'Asphyxie*, *Thérèse et Isabelle* e

<sup>434</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>435</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>436</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>437</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 20.

*Ravages*, per Leduc. Il ripiegamento sul passato come unica materia narrativa per i due autori è imprescindibile.

Anche per Sachs, il ritorno alla madre appare fondamentale.

Ma mère [...]. Elle avait de grands yeux bleus, la mâchoire forte, les cheveux très noirs, pas de beauté mais un charme extraordinaire.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais su bien l'aimer, ni bien le lui dire. Elle ne savait pas non plus me montrer toute sa tendresse. Nous vivons côte à côte, assez isolés et la sauvagerie que je tenais de son caractère n'étais pas faite pour nous rapprocher. Pourtant je l'aimais parfois à la folie et quand j'allais me glisser, me pelotonner le matin dans son lit, j'étais heureux comme un petit chien, chaud comme une caille, attendri comme l'amour.<sup>438</sup>

Ad Andrée Sachs, il figlio, non ha mai fatto cenno nell'opera prima del *Sabbat* eppure, nella considerazione della donna nella letteratura sachsiiana, sempre associata all'eccesso e alla follia – “les femmes sont folles”<sup>439</sup> –, deve esserci un'attinenza con la figura di quella donna così distante che, un giorno, decide di trasferirsi in Inghilterra, affidando il figlio alle cure della nonna e del marito Jacques Bizet, che rappresenta una sorta di equivalente “immorale” dell'“Ange” Fideline: “je l'admirais comme on admire une figure légendaire. [...] je dois à Jacques Bizet toute ma première formation immorale”<sup>440</sup>.

Tornando alla figura della madre, benché probabilmente Andrée abbia la responsabilità di rappresentare tutto quell'universo femminile completamente assente o, qualora presente, decisamente marginale<sup>441</sup>, nel *Sabbat* la madre è per il narratore l'origine di un sentimento di doppia natura: da un lato il “besoin d'être aimé de sa mère”, dall'altro “(le) désir de se venger plus tard de ses mauvais traitements”<sup>442</sup>. Il giovane narratore del *Sabbat*, esattamente come la bambina de *L'Asphyxie*, è bloccato in una posizione d'impossibilità di azione nei confronti della madre, del padre – al quale vengono dedicate poche parole: “disparut de ma vie en n'y laissant aucune trace”<sup>443</sup> – e della società in generale.

---

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 22, passim.

<sup>439</sup> M. Sachs, *Au temps du bœuf sur le toit*, Paris, Grasset, 1935, p. 19.

<sup>440</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 17, passim.

<sup>441</sup> Soltanto nel *Tableau des mœurs de ce temps*, le donne si riappropriano di qualche spazio all'interno del romanzo sachsiiano. Nel *Tableau* non mancano ritratti di donne che hanno fatto parte della vita dell'autore, tra i quali è presente quello di una certa Mme Andrée che però non sembra avere nessun tipo di prossimità con Andrée Sachs fatta eccezione per il nome. Cfr. M. Sachs, *Tableau des mœurs de ce temps*, Paris, Gallimard, 1954.

<sup>442</sup> H. Raczymow, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 27.

<sup>443</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 22.



L'elemento sociale è introdotto, nei due romanzi, in conseguente successione alla narrazione dell'infanzia e della famiglia, e strettamente correlato ad un altro elemento di fondamentale importanza nei due autori: la colpa.

<b>La Faute</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p>Ton sang ma mère, le ruisseau de sang jusque dans l'escalier quand je suis sortie de toi, les flots de sang du moribond. Les fers, les forceps. J'étais ta prisonnière comme tu étais la mienne. Oubliée, abandonnée près du ruisseau de ton sang quand je suis arrivée. [...] On m'enleva les saletés longtemps après. Mais ceux qui te montraient du doigt, ceux qui te refusaient le coucher avant ma naissance étaient collés à ma peau. [...]</p> <p>Tu es née, tu as pleuré. Jour et nuit. Ce tu as pu braire...Me voici coupable d'avoir tant pleuré. [...] tout notre argent s'en allait en visite de médecin, en notes de pharmacien. Un souffle. [...] Me voici responsable d'avoir été un souffle emportant leurs économies. Il transpirait, il mouillait le linge, je n'ai rien attrapé, me dit-elle. Me voici doublement responsable.<sup>444</sup></p> <p>Les bâtards sont maudits: un ami me l'a dit. Les bâtards sont maudits. [...]<sup>445</sup></p>	<p>Ma vie n'a été qu'une longue complicité avec des coupables. J'ai toujours été du côté des parias de ma famille et je me suis dès l'enfance senti le plus coupable de tous, car à leurs fautes capitales [...] venaient de s'ajouter les miennes dont je ne connaissais que trop le détail. [...]</p> <p>Or, ce sentiment de culpabilité précède en moi ma première faute. Il était en moi non seulement comme il est en tous, mais plus qu'en la plupart, car j'étais né et je m'élevais dans la branche <i>maudite</i> de la famille, et plus encore, j'étais l'enfant du personnage maudit de la branche maudite. [...]</p> <p>Je ne tiendrai compte ici des culpabilités enfantines dont il est difficile de faire un total et qui sont, en masse, à peu près les mêmes pour tout le monde, non plus que des culpabilités <i>de sexe</i>, [...] Mais c'est d'une culpabilité qui m'a bien plus pesé que je veux parler ; d'une déviation qui m'a été très difficile de redresser : je fus malhonnête de l'enfance.<sup>446</sup></p>

In un testo del 2016 dal titolo *Principes d'une pensée critique*, Didier Eribon cerca di identificare l'origine dell'emarginazione sociale, prassi non inedita per l'autore de *La société comme verdict*, attraverso uno studio che vuole prendere le distanze dalla comune ma riduttiva visione psicanalitica. Il sociologo francese parla di "instant fatal", ossia, del momento in cui

<sup>444</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 29-30, *passim*.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>446</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, pp. 23-24, *passim*.

le monde nous a révélé ce que nous sommes aux yeux des autres, nous a situés dans l'espace social avec ses valeurs, ses normes, ses hiérarchies...La nomination, l'interpellation, l'injure sont de verdicts rendus par un tribunal qui ne siège pas, auquel il est difficile de demander des comptes ou des explications.<sup>447</sup>

Eribon, proseguendo con l'identificazione di un evento cardine alla base del quale risiede la consapevolezza del verdetto sociale, scrive: "ce que nous sommes a toujours été délimité par un événement [...]. Et cet événement pourrait bien être, finalement, la naissance elle-même, qui nous donne une appartenance sociale qui nous marquera à tout jamais, que l'on reste dans le milieu d'origine ou que l'on en sorte"<sup>448</sup>.

La proposta di Eribon aiuta a comprendere le ragioni per le quali la genesi della colpa, secondo i due autori, risiede proprio nell'atto della nascita e, nel caso di Leduc, addirittura nell'atto del concepimento.

È proprio sulla registrazione della nascita, infatti, che Leduc si attarda di più, anzi, sulla mancata registrazione della nascita: "je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m'avez déclarée le 8. Je devrais me réjouir d'avoir commencé mes premières vingt-quatre heures hors des régistres. Au contraire, mes vingt-quatre heures sans état civile m'ont intoxiquée"<sup>449</sup>.

La protagonista de *La Bâtarde* nasce e già non è; l'errore di date è la menzogna originaria nella quale la scrittura di Leduc continua a vivere, senza stato civile.

Come il titolo stesso suggerisce, la colpa è identificata con la 'bâtardise', originaria perché se una cosa è certa, sempre con Eribon, è che bastardi si nasce, non lo si diventa<sup>450</sup>.

Ma: "Si l'absence du père signifie abandon et défaite, la présence de la mère est tout aussi dramatique. Une présence qui a façonné entièrement la personnalité de Violette Leduc source de complexes et d'obsessions dont elle ne parviendra jamais à se défaire"<sup>451</sup>. Jansiti riporta il centro dell'analisi sul fatto che, al pari de *L'Asphyxie* del quale è, in parte, contenitore, anche *La Bâtarde* si costruisce su un doppio rifiuto: quello paterno e quello materno.

Se quello paterno è il rifiuto della responsabilità genitoriale, quello della madre risulta invece più complesso: esso è sì rifiuto della figlia come rappresentazione della vigliaccheria paterna, ma è anche rifiuto della sessualità in quanto colpa. Gli avvertimenti della madre riguardo i pericoli del

---

<sup>447</sup> D. Eribon, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016, p. 22.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 30.

<sup>450</sup> Nella sezione riguardante l'esempio di Violette Leduc, Eribon scrive appunto: "une chose est sûre, en tout cas: on nait bâtarde, on ne le devient pas. Il faut simplement apprendre à vivre avec cette 'bâtardise', qui est votre tare". *Ivi*, p. 104.

<sup>451</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p.23.

Sesso generano nella figlia una sensibile distorsione nei confronti del rapporto erotico con il sesso maschile.

Elle m'offrait chaque matin un terrible cadeau: celui de la méfiance et la suspicion. Tous les hommes étaient des salauds, tous les hommes étaient des sans-cœur. Elle me fixait avec tant d'intensité pendant sa déclaration que je me demandais si j'étais un homme ou non. [...] Abuser de vous, voilà leur but. Je devais le comprendre et ne pas l'oublier. Des cochons. Tous des cochons. [...] Ma mère m'expliquait tout. J'étais prévenue, je ne devrai pas fauter. [...] Suivre un homme, l'écouter, lui céder... 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.<sup>452</sup>

L'interdetto materno è stato spesso identificato come causa della propensione di Leduc all'amore omosessuale come quello per Isabelle, per Denise Hergès e per Simone de Beauvoir. In realtà, fatta eccezione per le rappresentazioni di Simone de Beauvoir che, sebbene non prive dell'aspetto sensuale del sentimento amoroso, rimangono simboliche di un amore ideale e della scrittura, l'universo delle passioni femminili è nettamente inferiore rispetto alla presenza costante di un amore non corrisposto per un omosessuale<sup>453</sup>; questo perché la visione determinista incentrata su una lettura psicanalitica dell'opera di Leduc – per la quale l'interdetto materno è la spiegazione della presunta omosessualità dell'autrice – è decisamente fuorviante. La scelta di Leduc di inserire nel romanzo le parole della madre riguardo i pericoli del sesso è messa a capo di una serie di relazioni amorose, che non vogliono rappresentare la dichiarazione di un'identità sessuale – questione per la quale Leduc raramente si interroga nel testo, dimostrando così una concezione di amore universale ben in anticipo sui tempi –, bensì rappresentare gli strumenti narrativi attraverso i quali Leduc ha la possibilità di mettere in scena quella “sessualizzazione del mondo” di cui parla Jansiti<sup>454</sup> e, soprattutto, di affrontare il discorso sulla scrittura della sessualità femminile.

Qui, si apre un discorso che vede Leduc svettare nettamente rispetto a Sachs; in entrambi gli autori, come si è visto, il discorso amoroso è centrale, ma, se per Sachs la sessualità è narrata alla maniera di un edulcorato Genet che fa calare il sipario nel momento esatto dell'atto passionale, come nel

---

<sup>452</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 45, *passim*.

<sup>453</sup> Jansiti parla di “attitude ambivalente de Violette Leduc envers les femmes” in quanto “elle n'était pas à l'abri des préjugés à l'égard de son sexe. Vers la fin de sa vie, elle ira jusqu'à affirmer que les femmes ne peuvent posséder de génie puisque ‘le sperme leur manque’”. Sempre Jansiti ci mette di fronte ad un passaggio inedito di *Ravages* nel quale Thérèse fa un elenco di virtù appartenenti alla compagna Cécile, definendole “son sexe mâle”. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 84. La considerazione di Jansiti rimanda inoltre ad un assunto di Sachs – “garder son sperme aussi pour les livres, pour en nourrir les personnages, sinon ils seront maigres et chétifs” – presente in *Derrière cinq barreaux*, op. cit., p. 200.

<sup>454</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit.

caso della carrozza flaubertiana con le tendine abbassate che lasciava intuire la passione consumata tra Emma Bovary e il giovane Léon ma al tempo stesso consentiva di dubitare che l'adulterio si fosse realmente concretizzato, per Violette Leduc è corporeità senza allusione, è ricerca della descrizione perfetta di una sensazione, è istinto e materialità, non solo un'indagine del sottosuolo della perversione umana.

S'intéresser au corps chez Violette Leduc revient sans doute à aborder un sujet inépuisable. L'importance de la place qu'il occupe dans son œuvre, du moins, paraît indéniable : érotisme, obsession de la laideur, sensations exacerbées composent son écriture en y intégrant le corps selon des modalités toujours extrêmement variées.<sup>455</sup>

La narrativa della sessualità e della corporeità, sulla quale si ritornerà con Genet, avvicina e separa i due autori; li avvicina in quanto, come si è già visto precedentemente parlando della prossimità tra Sachs e alcuni personaggi cardine della produzione leduchiana, la corporeità di Maurice e la sua omosessualità hanno un valore ben preciso per Leduc, quello di rappresentare l'essere letterariamente ideale: "Un homosexuel: un passeport pour l'impossible. J'avais tant aimé Charlus bafoué, tant chéri ce lucifer de Morel..."<sup>456</sup>; li separa in quanto, nella letteratura di Sachs, questo aspetto è latente.

Anche Sachs, parallelamente a Leduc, parla di colpa innata e legata intimamente al rapporto con la famiglia, quella *branche maudite* della famiglia che instaura in lui, prima di ogni altra cosa, un sentimento profondo di disonestà.

Disonestà di genere, in primo luogo: "Je souhaitais passionnément d'être fille"<sup>457</sup> che si riallaccia, come per Leduc, alla figura materna e a una colpa che riguarda la sola nascita. "L'âge nous guérit du désespoir d'être né"<sup>458</sup>, scrive Sachs, come se quel solo fatto di essere nato nel corpo sbagliato fosse sufficiente a causare il rifiuto da parte della madre che, spiega Raczymow, "répétait qu'elle ne voulait pas un garçon mais une fille"<sup>459</sup>. Le conseguenze, sempre evocando la spiegazione data da Raczymow, riguardano la ricerca di una femminilità da parte di Sachs, simboleggiata dall'abito talare che l'autore indossa come se fosse un elegante abito da donna, oppure dall'identificazione con la giovane Véronique de *Le Voile de Véronique*. Questo uso *sans genre* della letteratura, che fa da specchio ad una tendenza presente anche in Leduc, ossia, quella di volersi calare nei panni

---

<sup>455</sup> C. Bonelli, *Violette Leduc et le corps universel*, in AA. VV., *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon, PUL, 2017, p. 87.

<sup>456</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 281.

<sup>457</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 21.

<sup>458</sup> M. Sachs, *Derrière cinq barreaux*, Paris, L'Herne, 2016, p. 182.

<sup>459</sup> H. Raczymow, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, op. cit., p. 25.

dell'altro sesso – come accade ne *La Bâtarde* quando la narratrice chiede a Gabriel di amarla come “un homme aime un autre homme”, in modo da avere l'illusione d’“un couple d’homosexuels sur ma couche”<sup>460</sup> –, offre a Leduc la possibilità di rendere omaggio a Sachs, facendone non solo la personificazione di quel “passeport pour l'impossible”, ma anche di un “sexe neutre”<sup>461</sup>.

Più avanti nel testo, dove la narrazione viene sincronizzata con lo scoppio della prima guerra mondiale, ci si imbatte anche nell'esperienza del Collège, che porta con sé una serie di esperienze di autoconsapevolezza alquanto simili per i due autori.

In primo luogo, vi è la questione della scoperta della diversità rispetto ai compagni di collegio e, di conseguenza, del sentimento di vergogna e di disprezzo per se stessi e per gli altri:

<b>La diversité</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p>Ma mère me mit en pension au collège de Valenciennes. J'étais la dernière de la classe et deux fois plus grande que mes compagnes...<sup>462</sup></p> <p>[...]</p> <p>Une récréation : [...]</p> <p>-Où est ta mère ?</p> <p>-Elle travaille à Paris. Elle m'écrira.</p> <p>-Où est ton père ?</p> <p>-Je te dis que ma mère travaille à Paris.</p> <p>-Je te demande où est ton père. Je ne te parle pas de ta mère.</p> <p>-Et moi je te dis que ma mère travaille à Paris.</p> <p>-Pourquoi me donnes-tu des coups de pied ?</p> <p>-Parce que je te dis que ma mère travaille à Paris.</p> <p>-Je tu crois que je suis sourde! Tu recommences?</p> <p>-Parce que tu ne m'écoutes pas. Ma mère c'est mon père. [...]</p> <p>Je me réfugiai dans un coin. La curieuse ne m'ennuyait pas : elle me tourmentait. Je m'inquiétais, je me questionnais. Ma mère avait dit pendant la</p>	<p>C'est au collège de Luza, où l'on m'avait mis pensionnaire, que je commençai à me dégoûter. [...]</p> <p>Aux sports, qui était une des grandes fiertés de mes camarades, j'étais une nullité totale. Mon corps ne trouvait en lui-même aucun ressort pour les jeux, ou pour la course. [...] Je méprisais tous ces efforts, mais je méprisais encore plus d'être incapable d'y briller.</p> <p>Et voici que je découvrais, [...] que j'étais Juif. [...]</p> <p>Le collège n'acceptait qu'une proportion de 10% d'élèves juifs. [...] Enfant maudit de la fille maudite de la branche maudite d'une famille sur laquelle pesait la double malédiction du divorce et de la ruine...<sup>464</sup></p>

<sup>460</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 304.

<sup>461</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 117.

<sup>462</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 52.

guerre : il est mort. Cet homme mort dont elle me parlait tant, qui était-ce? [...] <sup>463</sup>	
--	--

Se per Leduc la scoperta della diversità coincide, ancora una volta, con quella dell'essere una figlia illegittima, per Sachs si aggiunge un altro tipo di colpa, la disonestà, intimamente legata alla 'parte maledetta' della famiglia: quella di essere ebreo.

I Sachs sono ovviamente gli artefici dell'eredità lasciata al giovane Maurice che, proprio a causa di questa mancanza assoluta di consapevolezza dell'appartenere al popolo ebraico, sviluppa così un sentimento di odio per se stesso <sup>465</sup>, in quanto facente parte di una minoranza:

Quand nous étudions la musique on nous faisait nous exercer, indifféremment, de quelque bord que nous fussions, sur l'*Alléluia* de Haendel:

*Lè-è-ve la tête*

*Peu-eu-ple d'Is-raël.*

Mais je la baissais à nouveau le dimanche matin quand nous n'avions pas le droit d'aller chanter l'*Alléluia* avec les autres, quand dix petits Juifs se promenaient les bras ballants et l'âme vacante autour d'une chapelle interdite, [...]. <sup>466</sup>

Non a caso, la questione dell'ebraicità diventa per Sachs intimamente legata alla disonestà innata, una disonestà che lo porta alla morte nel 1945, alla maniera di un cerchio che si chiude. Sachs non soltanto è probabilmente responsabile della morte di alcuni ebrei, a cui aveva estorto del denaro con la promessa di un passaggio in zona libera che non ottennero mai, ma è anche quello che, nel 1942, per scappare dalla frustrazione di Leduc, si arruola volontariamente come lavoratore in Germania sfruttando il cognome paterno, Ettinghausen, finendo fucilato dalle SS durante una fuga di prigionieri, all'indomani della Liberazione.

Ma il collège è anche il tempo delle amicizie particolari, della scoperta della sessualità e di un altro tipo di vergogna che potrebbe aver come titolo "Voici comment je découvris qu'on peut être honteux d'aimer" <sup>467</sup>, per usare un'espressione di Sachs.

---

<sup>464</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., pp. 29-31.

<sup>463</sup> *Ivi*, pp. 56-57, *passim*.

<sup>465</sup> Nel 1930, il filosofo tedesco Theodor Lessing pubblica il saggio dal titolo *L'odio di sé ebraico*, un testo di dichiarata impronta sionista che indaga le ragioni per le quali il popolo ebraico è stato costretto, in nome di una volontà di accettazione da parte della cultura occidentale, ad un rinnegamento della propria identità culturale. La riflessione del filosofo, giustiziato a Marienbad nel 1933, viene ripresa da Hans Mayer nel testo *Aussenseiter*, tradotto in italiano con *I diversi*, del 1975, nel quale l'autore mette in luce, attraverso i miti letterari, le tre figure chiave della diversità: la donna, l'ebreo, l'omosessuale. L'esempio di Sachs è incluso nel libro di Mayer, in quanto rappresentante di due dei tre aspetti della diversità. Cfr. H. Mayer, *I diversi*, Milano, Garzanti, 1992.

<sup>466</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 32.

<sup>467</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 32.

## Les amitiés particulières

<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p><i>Aline</i></p> <p>Je m’approchai d’Aline, je cherchai sa bouche, je volai le baiser que je donnai. Aline ne s’éveilla pas, mes lèvres sur les siennes n’insistèrent pas. J’avais eu l’haleine de l’églantine dans ma bouche, cela me suffisait...<sup>468</sup></p>	<p><i>Bersa</i></p> <p>Il naquit entre nous un attachement véritable dont j’ignorais tout à fait qu’il pût me procurer d’autres plaisirs que celui du cœur, et dont je savais encore bien moins qu’il était coupable. Jean Bersa m’écrivit tous les jours.<sup>469</sup></p>
<p><i>Isabelle</i></p> <p><i>Isabelle me tira en arrière, elle me coucha sur l’édredon, elle me souleva, elle me garda dans ses bras: elle me sortait d’un monde où je n’avais pas vécu pour me lancer dans un monde où je ne vivais pas encore. [...] nous descendions nœud après nœud dans une nuit au-delà de la nuit du collège, au-delà de la nuit de la ville, au-delà de la nuit du dépôt des tramways...</i><sup>470</sup></p>	<p><i>Aser</i></p> <p><i>Mais quelque mois plus tard, je ressentis, ce qu’il faut bien, malgré mon jeune âge, appeler un amour véritable. [...] l’objet de ma passion était un garçon de mon âge. [...] une fièvre extraordinaire me saisit tout entier, et sans que nous y prêtions la main, sous fûmes inondés de plaisir...</i><sup>471</sup></p>
<p>La large ceinture en dentelle de daim sur le ventre, sur l’absence de ventre de la directrice. Le mal – où est le mal s’il vous plaît? – qu’elle créait depuis que j’avais ouvert la porte de son bureau était un abcès entre nous. Elle voulait lire d’abord des lettres d’amour, me renvoyer ensuite. [...] Je m’en allais, je traversais le préau où je leur jouais des tangos les dimanches soir. Professeurs, élèves, surveillantes, [...] me voyaient et me fuyaient. J’étais contagieuse.<sup>472</sup></p>	<p>[...] les autorités [...] elle y virent, un jour, quelque chose et procédèrent à une épuration importante. J’eus, comme on pense, l’honneur de paraître en bonne place dans la liste des élèves congédiés, avec une politesse si remarquable que nos parents, heureusement, en furent dupes. [...] Ainsi termina sans gloire mon temps de pensionnaire.<sup>473</sup></p>

<sup>468</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 78.

<sup>469</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 32.

<sup>470</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 90, *passim*.

<sup>471</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 34, *passim*.

<sup>472</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 126-127, *passim*.

<sup>473</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 35, *passim*.

Per Sachs, la liberazione sessuale si rivela anche come una prima comunione spirituale con la natura. Questo aspetto lo troviamo anche in Leduc, in relazione al periodo trascorso in campagna a casa della zia Laure.

<b>Nature</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
La haie : ma religion, mon sanctuaire. Les nuages me voyaient, les nuages me regardaient. Ces îles flottantes dans du bleu, ces blocs de mousse sont des masses d'yeux sans tristesse, sans gaieté. Des yeux blancs étonnés, étonnants. Je n'avais jamais vu autant de ciel libéré des toits et des cheminées. Je ne fais pas de différences entre les fleurettes, les gazouillis des leurs couleurs et le chant des oiseaux. Je croyais entendre des milliers d'oiseaux, la nature était une volière sans barreaux. <sup>474</sup>	C'est à cette époque [...] que je commençai à sentir le caractère sacré de la nature. Et brûlant de me consacrer à elle, par ce qui me semblait de plus sacré en moi, je fis plus d'une fois l'amour avec la terre, seul, les bras en croix, le sexe profondément enfoui dans la fraîcheur de la terre foulée, merveilleusement perdu. Je crois que presque tous les enfants élevés à la campagne passent par là. <sup>475</sup>

Insieme alla scoperta della sessualità e del peccato che vi è intimamente legato, si sviluppa la passione per la letteratura. Gli stessi maestri sembrano aver marcato la formazione letteraria dei due autori: dai simbolisti Verlaine e Rimbaud, al contemporaneo Cocteau, passando per Proust e Gide e per la mistica cristiana.

<b>La littérature</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
A 7 heures [...]. Une enseignne. Celle du <i>Café de la Source</i> . C'est presque un poème de Verlaine. C'est Rimbaud que je cherche. [...] Ouvrons au hasard les psaumes d' <i>Une saison en enfer</i> , "apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence", écrit-il. Verlaine, Rimbaud, London illuminent ma chambre. <sup>476</sup>	[...] Un monde extraordinaire s'éveillait pour la nuit, univers auquel je ne participais pas directement, mais que je regardais émerveillé, car chacun de ces yeux-là avait vu Verlaine et Rimbaud. [...] Ainsi venaient en moi tous les poètes du symbolisme [...]. <sup>477</sup>
Le samedi suivant je volai un livre que je ne lus pas; mais je payai argent comptant <i>Les Nourritures</i>	[...] un grand homme barbu qui s'appelait André Gide. J'interrogeais indéfiniment la dédicace de

<sup>474</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 55.

<sup>475</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 41, *passim*.

<sup>476</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 130-131, *passim*.

<sup>477</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 56, *passim*.



<p><i>terrestres</i> d'André Gide. [...] c'était le seul confident digne de mes longues veillées, de mes transports littéraires...<sup>478</sup></p>	<p>l'édition originale d'Amyntas [...] et n'y trouvais que de mauvaises réponses...<sup>479</sup></p>
<p>- J'ai rencontré Jean à l'entracte, criait la secrétaire. [...] - Qui est-ce Jean? [...] - Vous lisez. Vous n'avez pas deviné que c'était Cocteau? [...] C'était Cocteau qu'ils appelaient Jean, c'était Cocteau sorti de ses livres, de ses photographies...<sup>480</sup></p> <p>Cocteau, sourcier des talents, électrisait. Je l'apercevais à travers nos vitres dépolies, la chevelure électrique aussi, le profil incisif. Un jour il leva le bras au ciel, il referma ses longues mains. C'est beau, tout est beau ici, dit-il.<sup>481</sup></p>	<p>C'était Gérard Magistry. Il me vit avec Gide à la main, me fit la leçon, me reprocha cette admiration comme déjà désuète, et conclut: - Il n'y a que Cocteau...<sup>482</sup></p> <p>Nul n'était plus préparé que moi à se laisser enchanter. Mais l'enchantement fut parfait, total, irréfléchi et délicieux. Quand nous quittâmes ce magicien, je savais à n'en pas douter, que je n'allais plus vivre que pour lui...<sup>483</sup></p>
<p>- Vous devriez lire saint Jean de la Croix. 'Mes larmes tombaient comme des chevelures.' -Vous me récitez du Breton! -Je vous récitez du saint Jean de la Croix, dit Julienne. -Je lirai saint Jean de la Croix, dis-je à Julienne. Elle commençait une autre lettre. 'Mes larmes tombaient comme des chevelures.' Je me le récitais, je faisais de la magie avec une image."<sup>484</sup></p>	<p>Il n'a l'architecture de Saint Thomas, ni l'innocence des évangiles, ni l'ampleur de l'Ancien Testament, ni l'embrassement de Saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Avila; [...].<sup>485</sup></p>

I due autori approdano poi alla concezione della letteratura come mestiere e, dunque, alla scrittura del primo romanzo.

<b>Écrire</b>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p>Enfin j'ai reçu une lettre de la Bibliographie de la France. J'étais convoquée, je devais me présenter le</p>	<p>[...] Muni d'une lettre de René Blum qui me recommandait au directeur d'une grande librairie.</p>

<sup>478</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 71, *passim*.

<sup>479</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 57, *passim*.

<sup>480</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 157, *passim*.

<sup>481</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>482</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 78.

<sup>483</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>484</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 272.

<sup>485</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 129.

lendemain matin chez un grand éditeur de la rive gauche... <sup>486</sup>	[...] <sup>487</sup>
<p>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 <i>L'Asphyxié</i>: "Ma mère ne m'a jamais donné la main." Légère de la légèreté de Maurice, ma plume ne pesait pas. Je continuai avec l'insouciance et la facilité d'une barque poussée par le vent. Innocence d'un commencement. "Racontez votre enfance au papier." Je racontais. [...]</p> <p>Le soir je montrai mon devoir à Maurice. Il lisait, j'attendais la bonne ou la mauvaise note.</p> <p>- Ma chère Violette vous n'avez plus qu'à continuer, me dit-il.<sup>488</sup></p>	<p><i>Cet Alias restait paré dans mon esprit de tous les mérites qui auraient pu l'orner. Si je l'avais achevé au lieu de laisser publier sous forme de roman ce qui n'en été que l'introduction peut-être lui eût-on trouvé quelque prix, mais les critiques, qui n'avaient pas l'avantage d'être moi et de connaître d'avance toutes les qualités d'un gros ouvrage qu'on ne leur envoyait pas, n'en parlèrent point, et leur silence, le peu d'intérêt que ce petit livre suscita me dégoûta d'écrire, ce qui prouve que j'étais d'une sensibilité presque niaise. Je fus tout le premier à dire que cet ouvrage ne valait rien; j'avais tort, car je ne le croyais pas: ce n'était pas grand-chose, mais c'était une promesse.</i><sup>489</sup></p>

La conclusione, per entrambi, è una lunga apostrofe al lettore. In Leduc, si sovrappongono due frequenze temporali: quella del racconto, il 1944, e quella della scrittura, il 1963. Per Sachs, invece, vi sono due conclusioni: una inserita nel manoscritto del 1939, e un post-scriptum successivo, datato 1942, inserito dall'editore nella versione definitiva del testo.

Conclusion	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Le Sabbat</i>
<p>Est-ce que je vais te dire au revoir ou adieu, lecteur? Je l'ignore. [...] Ecrirai-je encore? [...] Qu'est-ce que je suis devenue en quelques jours ? une marchande qui fait faillite. [...] Paris m'enlèvera mon bas de laine, ma passion. Paris m'effraie. [...] Je suis si pauvre à Paris...à la campagne, j'étais riche. Je le comprends près des fumées et des cheminées. Le bel argent pour lequel j'aurais mangé ma merde, qu'est-ce que c'était ? [...] Avare je suis, avare je serai. J'aime tout</p>	<p>[...] je veux croire que je n'ai vécu que pour écrire. Mais, ni le lecteur ni moi ne considérons ce livre-ci comme l'aboutissement de tant de malheurs et de folies ; je ne me flatte point qu'il vaille assez pour justifier mes égarements et mes vilénies : il est, en quelque sorte, l'enveloppe de la gourme et ce qu'on jette en dernier lieu. Après quoi, la place est nette pour écrire vingt livres dont on ne soit pas le sujet. [...]</p>

<sup>486</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 150.

<sup>487</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 66.

<sup>488</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 422, *passim*.

<sup>489</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., p. 249.

<p>sans profondeur. [...] Où est Maurice ? Est-ce que je l'aimais ? J'aimais son intelligence, sa drôlerie, sa bonté, son rayonnement, sa générosité. Séparée de lui, je n'aime plus ses faiblesses, ses misères, ses plaies. Je me demande si j'aimerai un autre homosexuel. C'est probable. Piétiner, voilà ma débauche. Je suis venue au monde, j'ai fait le serment d'avoir la passion de l'impossible.</p> <p>1944. J'ai trente-sept ans. [...] Je réfléchis : ma richesse et ma beauté dans les sentiers de Normandie, c'était mon effort. J'allais jusqu'au bout de mes résolutions, enfin j'existais. [...] Qu'est-ce que j'aime de tout mon cœur? La campagne. Les bois, les forêts que je commence à apprécier, que je quitterai. Me place est chez elle et chez eux. [...] Voilà pourquoi je serai toujours une exilée. [...] J'ai raté l'essentiel : mes amours, mes études. [...] 22 août 1963. [...] Forte du silence des pins et des châtaigniers, je traverse sans fléchir la cathédrale brûlante de l'été.<sup>490</sup></p>	<p style="text-align: center;">POST-SCRIPTUM</p> <p>J'avais bien cru sortir de tout cela, sortir de moi ; [...] me refaire une âme c'était toute mon ambition. Je n'y ai encore pas réussi. Mais j'ai appris dans un regain d'horreur que ce n'est pas à Paris que cela se peut entreprendre. Parsi c'est toujours pour moi [...] un monde dans lequel je ne suis pas assez honnête pour y tracer un chemin droit [...].</p> <p>Je m'en vais. Je ne sais où je vais: où j'irai. Vers l'Orient s'il me reste quelque chance. Vers la grande liberté païenne de l'amour, vers les climats faciles et les nourritures frugales. Vers la pauvreté, si l'on veut, qui serait une vraie richesse. [...] Mais je veux aller où je puisse être, obscurément, un homme qui ne me dégoûte pas. Singulier testament à laisser que ce livre! Un pauvre livre qui raconte un bien misérable héros. [...] J'ai tout raté. Ce petit ouvrage pouvait-il échapper à mon destin? échapperai-je, moi-même, au mauvais sort?<sup>491</sup></p>
---	--

<sup>490</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 488-489, *passim*.

<sup>491</sup> M. Sachs, *Le Sabbat*, op. cit., pp. 299-302, *passim*.

3

**Jean Genet**

*Genet urla come una bocca che per rivolgersi al cielo  
non ha che la bestemmia.*

Silvano Facioni

### 3.1 Di fiori, di ladri e di scrittura

“Qui est ce Jean Genet dont je n’avais rien lu, dont on n’avait rien publié ? le mot voleur, accouplé à celui de poète, me déplaisait. L’étiquette étioyait la poésie”<sup>492</sup>.

Nel 1946, subito dopo la pubblicazione de *L’Asphyxie*, Violette Leduc conosce l’autore che più di ogni altro avrebbe influenzato la sua produzione letteraria.

Jean Genet, quell’uomo “en raglan” dalla “moralité absolue”<sup>493</sup>, è l’incarnazione della genialità, dell’omosessuale di genio: “un homosexuel de génie, quel programme de sacrifices inouïs, quelles suaves immolations en perspective! Où était mon sexe au moment où je m’en allais voir Genet? Pas de sexe. J’étais un ange”<sup>494</sup>.

Bastardo come lei e ladro, Jean Genet diviene ben presto il fratello letterario di Leduc, protagonista, per la prima volta, di una relazione di reciproca stima intellettuale. Con Jean Genet verrà consumato l’amore più puro, quello che nasce attraverso la parola letteraria che, per Leduc, si identifica con il *Miracle de la rose*.

La caissière des *Deux-Magots* m’a donné *Miracle de la Rose* de la part de Simone de Beauvoir. [...] Il est fatigant, il est encombrant. Comment le porterais-je si je ne l’appuyais pas sur mon cœur? Un livre à lire ; une croisière ; nous embarquons. Ce soir *Miracle de la Rose* pèse dans mon lit : [...] chaque page a la sérénité d’une feuille de buvard épais. Je palpe la bure d’un moine, je palpe du regard la prose sur la page. [...] J’appuie mon coude sur l’oreiller, nous penchons, le livre et moi, du côté du mur, nous commençons à nous donner l’un à l’autre. Je tombe dans la lecture de *Miracle de la Rose* comme on tombe dans l’amour.<sup>495</sup>

Simone de Beauvoir comprende immediatamente la possibile affinità tra i due autori: quella stessa tendenza al martirio, alla canonizzazione dell’abietto e alla sacralizzazione del gesto erotico che cominciava a farsi strada ne *L’Asphyxie* tende ad acuirsi nelle opere successive, anche grazie alla lettura del romanzo genetiano.

Scoperto da Cocteau nel 1942, Jean Genet è, al tempo dell’incontro con Violette Leduc, gelosamente protetto da Jean-Paul Sartre, che medita una celebrazione del poeta in vita attraverso un saggio critico sulla sua opera<sup>496</sup>, volto a dimostrare come la genialità dell’autore sia una questione di scelta e di sopravvivenza che nulla ha a che fare con una predisposizione innata.

---

<sup>492</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 43.

<sup>493</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p. 185.

<sup>494</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 180.

<sup>495</sup> *Ivi*, pp. 157-158, *passim*.

<sup>496</sup> Nel 1952, Jean-Paul Sartre pubblica il discusso *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

Come un monaco, per riprendere le parole di Edmon White<sup>497</sup>, Jean Genet ha composto le sue opere più importanti chiuso in una cella, iniziando a farsi strada nella letteratura sotto copertura, grazie al supporto di scrittori influenti come Cocteau e Sartre e all'editore sovversivo per eccellenza, Marc Barbezat.

Quelle prigioni resteranno il centro del suo immaginario artistico, letterario e teatrale, popolato da personaggi ai margini della società, dei quali l'autore narra le epiche gesta, e impregnato di quella ricerca d'amore in grado di forzare le porte di luoghi sempre al riparo dall'occhio indiscreto di chi ben pensa.

Ecco che nasce, in questo modo, un'agiografia criminale – “la sainteté [...] c'est de forcer le diable à être Dieu”<sup>498</sup> –, che trova il proprio spazio tra le sacre mura dei penitenziari minorili, dei bordelli e tra i vicoli di Montmartre, dove Divine, nomen omen, alla finestra della sua soffitta, osserva sgomenta il cimitero sottostante, mentre Harcamone, con una rosa al posto del cuore, si incammina verso il patibolo.

La solitudine, che per Leduc è motivo di sofferenza e, al contempo, fonte di ispirazione, è per Genet patria e approdo, irrinunciabile rifugio per l'immaginazione, “un lieu somnolent et sombre où il pouvait respirer ses propres odeurs, ces preuves d'une corruption interne”<sup>499</sup>.

Animo ancora in formazione e già corrotto, Genet, al pari di Leduc, è un bambino che nasce con la colpa. D'altronde, le circostanze che accomunano i due autori sono ancora più prossime di quanto non fossero con Sachs: “pupille de l'Assistance publique”<sup>500</sup>, la madre, Gabrielle Genet, che “lui a laissé pour seul héritage un nom de fleur”<sup>501</sup>, è una domestica di appena ventidue anni quando dà alla luce il figlio Jean, nel 1910.

La madre è un universo entro il quale sembra non iscriversi l'opera di Genet, dove il sesso privilegiato è quello maschile, anche se, come suggerisce White, la figura della madre è implicitamente presente nel romanzo genetiano e legata, in particolar modo, alla scelta del linguaggio religioso e a un sentimento di attrazione e repulsione, particolarmente esplicito nella descrizione dei rari personaggi femminili.<sup>502</sup>

---

<sup>497</sup> E. White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.

<sup>498</sup> J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 232.

<sup>499</sup> E. White, op. cit., p. 14.

<sup>500</sup> J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 48.

<sup>501</sup> A. Malgorn, *Jean Genet. Portrait d'un marginal exemplaire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

<sup>502</sup> Il rapporto di Genet con il sesso femminile è controverso; in un passaggio dedicato alle donne nell'universo genetiano, Edda Melon scrive: “donne, personaggi di donne, non soltanto sono variamente presenti nei suoi testi – specie teatrali – ma sono spesso osservate correttamente e comprese profondamente, se non altro per quel sentimento di solidarietà degli oppressi che è la nota saliente del rapporto dell'autore con il mondo.” Cfr. E. Melon, *Salva con nome. Duras, Genet, Gautier, Cixous, Lispector, Artaud, Thomas*, Torino, Trauben, 2004, p. 62.

Così, anche l'infanzia di Genet tutta si aggroviglia intorno alla colpa e a quell'appellativo, quel verdetto sociale, per dirla con Eribon<sup>503</sup>, di *voleur*, ladro. In realtà, Genet fa del *vol* quasi una diretta conseguenza di altri due fattori determinanti della sua corruzione interna: il fatto di essere un bambino abbandonato e quello di essere omosessuale.

“Il est intéressant de noter que Genet lui-même liait ses chapardages à l'émergence de ses désirs homosexuels”<sup>504</sup>, afferma White, che inquadra l'atto del *vol* in una prospettiva più metaforica, ossia come l'appropriazione indebita di qualcosa che non gli appartiene di natura e che si lega all'esteriorizzazione di una sessualità alterata rispetto a quelli che sono i canoni dell'epoca. “Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi refusai-je un monde qui m'avait refusé”<sup>505</sup>.

Metafora dell'interdetto sessuale o no, fatto sta che, i furti, Genet li commette davvero, tra il 1920 e il 1922 e nel 1925, quando l'appropriazione indebita di centottanta franchi inaugura la sua carriera di criminale.

Certi dettagli biografici come il furto, la figura della madre e la detenzione costituiscono un aspetto fondamentale per la comprensione del romanzo genetiano; quasi tutta la produzione compresa tra il 1944 e il 1949 è incentrata sulla figura del criminale e sull'esperienza *au bagne*: *Notre-Dame-des-fleurs*, *Miracle de la rose*, *Querelle de Brest* e anche la pièce *Les Bonnes*, del 1947, sono le testimonianze di quello che per Genet è un elemento irrinunciabile e una fonte inesauribile di possibili declinazioni narrative.

A soli quindici anni, Jean Genet è rinchiuso nelle colonie agricole di Mettray, cornice del secondo romanzo dell'autore, pubblicato nel 1946, *Miracle de la rose*.

Mettray exerça une influence directe sur le destin d'écrivain de Genet : “Si écrire veut dire éprouver des émotions ou des sentiments si forts que toute votre vie sera dessinée par eux, s'ils sont si forts que seule leur description, leur évocation ou leur analyse pourra réellement vous en rendre compte, alors oui, c'est à Mettray, et à quinze ans, que j'ai commencé à écrire.” [...] Pour Genet, ‘écrire’ était plus une tournure d'esprit, une manière de mettre de l'ordre dans les émotions fortes, que l'art de ciseler des phrases.

---

<sup>503</sup> Si veda a questo proposito D. Eribon, *La société comme verdict*, Paris, Fayard, 2013 e D. Eribon, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016, nel quale l'autore dedica importanti riflessioni in merito alla valenza formativa del sentimento di vergogna in Genet. Eribon scrive, infatti: “La honte et l'abjection constituaient [...] le point d'ancrage et d'appui d'une reformulation de soi, d'une esthétique de soi. [...] un futur qui naît à partir d'un travail sur la négativité à laquelle les minoritaires sont assignés par l'ordre social”. *Ivi*, p. 221, *passim*.

<sup>504</sup> E. White, *op. cit.*, p. 41.

<sup>505</sup> J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 97.

Comment organisait-il donc ses sentiments à Mettray? Exactement comme il ordonnera par la suite ses romans – autour des thèmes de l’honneur et de la trahison, de la domination et de la soumission, de l’authenticité et du travestissement, de la fidélité et du flirt. [...] <sup>506</sup>

La poetica della contraddizione – come si vedrà entrando nel vivo del confronto intertestuale –, che sottolinea la specificità del caso genetiano, è per Leduc uno degli aspetti giudicati più interessanti da un punto di vista drammaturgico. *Ravages*, comprensivo di *Thérèse et Isabelle*, e *L’Affamée* sono testi che denunciano l’influenza dello stile genetiano su Leduc, proprio a causa della loro impostazione drammatica quasi cinematografica <sup>507</sup>; la mistica-erotica, proprio nella sua componente fortemente antinomica, diventa un carattere fondamentale e imprescindibile. Non a caso, il possibile titolo scelto da Leduc per il romanzo *Ravages* avrebbe dovuto essere *La plaie et le couteau*, tratto da un verso della poesia di Charles Baudelaire *L’Héautontimorouménos*, nella quale emerge la tendenza dell’uomo all’autoflagellazione, ad essere al contempo la mano che salva e quella che uccide:

Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue!  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau!

In un articolo pubblicato per la rivista « Masques » nel 1982, lo scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun scrive di Jean Genet: “pour moi, Genet n’est pas un écrivain même s’il est le seul écrivain du XX<sup>e</sup> siècle [...]. Bien que je le connaisse depuis huit ans, je suis incapable d’écrire sur lui car il est quelqu’un qui pour moi, échappe à toutes définitions” <sup>508</sup>; e, in merito al testo *L’Atelier de Alberto Giacometti*, “il s’est intéressé aux ombres, aux squelettes, à l’âme qui sont apparus sous les doigts de Giacometti, on voit quelqu’un d’autre, on voit tout un univers, toute une humanité rejetée” <sup>509</sup>.

L’umanità scartata, della quale Genet si sente parte, prende posto davanti allo specchio lasciato vuoto dall’autore, incapace di ritrovare la sua immagine, e parla, agisce al suo posto, si crea una leggenda. La prima è quella di Maurice Pilorge.

---

<sup>506</sup> E. White, op. cit., pp. 88-89, *passim*.

<sup>507</sup> *L’Affamée*, *Le Taxi* e *Thérèse et Isabelle* sono stati infatti oggetto di adattamenti teatrali tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta. Oltre alla messa in scena di *Le Taxi* da parte di Erik Borja al Café-Théâtre Le Sélénite nel 1972, si ricorda il più recente adattamento de *L’Affamée* di Catherine Decastel al Théâtre Aire Falguière nel 2014.

<sup>508</sup> T. Ben Jelloun, entretien in *Jean Genet*, « Masques. Revue des homosexualités », n. 12, 1982, p. 27, *passim*.

<sup>509</sup> *Ivi*, p. 28.



Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin pour réaliser son œuvre [...] le poète veut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse. Cruellement il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcherait d'incliner son œuvre vers le monde. S'il veut, il peut s'y prendre ainsi : autour de lui, il lâche une odeur si nauséabonde, si noire, qu'il s'y trouve égaré, à demi asphyxié lui-même par elle. On le fuit. Il est seul. [...] Voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert.<sup>510</sup>

Così, in prigione a Mettray, “source de fantasmes, lieu de paroles, institution nourricière”<sup>511</sup>, Genet si fa poeta. Un poeta dall'odore nauseabondo e nero, alla maniera del tormentato Maldoror<sup>512</sup>, che fa del primo dei criminali, la sua musa artistica. *Le condamné à mort*, scritto in prigione e pubblicato in forma anonima nel 1942, è dedicato a Maurice Pilorge, condannato alla pena capitale nel 1939.

Si tratta d'un *chant d'amour*, in cui emergono per la prima volta i motivi che renderanno riconoscibile la scrittura di Genet; il parallelo tra la figura di Cristo e quella del condannato a morte – “Le gel étincelant de ta pudeur méchante/ Qui pourrait tes cheveux de clairs astres d'acier./ Qui couronnait ton front d'épines du rosier”<sup>513</sup> – e l'uso di un linguaggio sontuoso, ricco di metafore e allusioni che si nutrono di materia mitologica e mistica cristiana, li ritroviamo anche nella prosa genetica, nella quale ladri, angeli, fiori e corone diventano le figure principali di quella che si può definire una trasfigurazione dell'osceno.

E come un cerchio destinato a non chiudersi mai, anche in questo caso, come in quello di Sachs, il “prince des poètes” Jean Cocteau fa il suo ingresso in scena e, travolto dal talento del poeta ladro, intercede per la sua scarcerazione. Comincia così la leggenda di Jean Genet, nel 1944, supportato dal suo primo grande lettore e fonte d'ispirazione: “l'influence littéraire de Cocteau sur le premier Genet est substantielle [...] et se traduit notamment par un goût de l'élégance, du merveilleux et des mots d'esprit, qui abondent dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.”<sup>514</sup>

Gli anni che vanno dal 1943 al 1949 sono anni di intensa produzione; Genet dimostra una versatilità nei generi che, in quel determinato periodo storico, soltanto Cocteau aveva vantato. Subito dopo aver archiviato la prima esperienza da poeta con *Le condamné à mort*, Jean Genet comincia la stesura del suo primo romanzo, incentrato sulle fantasie sessuali di un giovane detenuto che, per calmare i morsi laceranti del desiderio, dà vita ad una serie di personaggi ispirati alle fotografie di giovani uomini, criminali e non, che affollano la sua minuscola cella. “La solitude et l'étincellement

<sup>510</sup> J. Genet, *Le Funambule*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 16-17, *passim*.

<sup>511</sup> A. Malgorn, op. cit., p. 26.

<sup>512</sup> Tra le influenze letterarie di Genet spiccano Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, ma anche Mallarmé, Proust e, naturalmente, Gide. Cfr. A. Malgorn, op. cit.

<sup>513</sup> J. Genet, *Le Condamné à mort*.

<sup>514</sup> A. Malgorn, op. cit., p.33, *passim*.

d'un être noir»<sup>515</sup>, commenta Cocteau che, come nota White, marcherà profondamente la scrittura di Genet, arrivando ad atteggiamenti di natura emulatrice.<sup>516</sup>

A differenza, però, di Sachs e Leduc, Genet abbandonerà presto 'i maestri', per dedicarsi alla costruzione di una personalità letteraria indipendente dalla pesante ombra che gli intellettuali influenti del dopo-guerra gettavano sugli scrittori emergenti, ai quali aprivano le porte della notorietà. Un'esperienza analoga può essere rappresentata dal caso di Nathalie Sarraute, lanciata da Sartre nel 1947 grazie alla prefazione del volume *Portrait d'un inconnu*, e che si allontanò ben presto dal filosofo, diventando una dei pionieri del Nouveau Roman.

Tornando a Cocteau, nel 1943, a seguito dell'incontro con Genet, il poeta annota sul suo diario: "pour moi ses poèmes sont le seul grand événement de l'époque. En outre protégés par l'érotisme – (impublishables) – ils ne peuvent que se lire en cachette, que se glisser de la main à la main"<sup>517</sup>.

Impubblicabili? Forse, ma non per Marc Barbezat, che, oltre alle poesie, avrebbe pubblicato nel 1944 sulla sua rivista "L'Arbalète" un estratto di *Notre-Dame-des-Fleurs*.

Cocteau, che per primo aveva letto la versione manoscritta del testo, aveva mostrato delle riserve in merito ad una possibile pubblicazione che non fosse *sous le manteau*:

J. Genet m'a apporté son roman. Trois cents pages incroyables où il [a] créé de toutes pièces la mythologie des 'tantes'. Au premier abord un pareil sujet rebute. [...] Ce roman est peut-être plus étonnant encore que les poèmes. C'est sa nouveauté qui dérange. [...] Que faire? On rêve de posséder ce livre et de le répandre. D'autre part, c'est impossible et c'est très bien que ce soit impossible. L'exemple type de la pureté aveuglante et inadmissible. Le scandale devait revenir. Le vrai scandale. Il éclate en silence avec ce livre et naturellement chez moi.<sup>518</sup>

La preoccupazione di Cocteau, in merito ai rischi dello scandalo Genet, riporta alla mente quelle che sarebbero state, nel 1954, le parole di Simone de Beauvoir in merito alla pubblicazione di *Thérèse et Isabelle*:

Il y a des pages excellentes, elle sait écrire pas instants, mais quant à publier ça, impossible. C'est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet. Elle décrit par le menu comme une fille en dépuce une autre, et ce qu'elle fait avec ses doigts, et ce qui en découle dans le sexe de l'autre,

---

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>516</sup> "Le rencontre avec Jean Cocteau marquera durablement Genet. [...] Genet avait déjà écrit *Notre-Dame-des-Fleurs* quand il connut Cocteau et sa personnalité littéraire était déjà pleinement formée. Il se fera néanmoins pendant quelques années l'émule de son illustre aîné". Cfr, E. White, op. cit., p. 206, *passim*.

<sup>517</sup> E. White, op. cit., p. 207.

<sup>518</sup> *Ivi*, pp. 210-211, *passim*.

un tas de tripatouillages atroces qu'ensemble elles inventent avec du sang, de l'urine et ainsi de suite, qui même moi m'ont légèrement dégoûtée, alors comme le lecteur moyen réagirait-il?<sup>519</sup>

White associa, in via ipotetica, il comportamento di Cocteau ad una questione più personale che non letteraria, “se pourrait-il que Cocteau ait été jaloux?”<sup>520</sup>, per via del fatto che Genet rappresentasse il superamento del limite che Cocteau non era ancora riuscito a varcare. *Notre-Dame-des-Fleurs* è un inedito nel suo genere; è la storia di Culafroy, della sua infanzia, di sua madre Ernestine e della decisione, ad un certo punto della sua vita, di diventare Divine, e di vivere come prostituta in una soffitta di Montmartre. Divine si innamora di Mignon, un delinquente dalla “magnificence lourde du barbare qui foule avec ses bottes crottées des fourrures de prix”<sup>521</sup> che, a sua volta, si interessa al giovane Notre-Dame-des-Fleurs e lo introduce nella coppia, prima di sparire. Il romanzo prosegue, poi, come una sorta di martirio di Divine che finirà per morire tra le braccia della madre e per diventare, così, la Sainte Divine.

Il testo, che nella versione manoscritta presentava dettagli e scene di natura pornografica, ha subito con la pubblicazione degli aggiustamenti strategici da parte di Genet; dall'erotismo esplicito all'allegoria, per ripetere le parole di White, “à l'évidence, nombre de corrections de Genet visaient à gommer le caractère crûment pornographique. Il avait à l'esprit un lecteur bien précis, le bourgeois hétérosexuel”<sup>522</sup>. Anche il ribelle Genet, dunque, si piega a necessità di natura editoriale, al fine di veder pubblicati i suoi testi; nel 1943, il poeta-ladro frequenta il bel mondo in compagnia di Cocteau, firma un contratto con Paul Morihien per la pubblicazione dei suoi prossimi testi e annuncia, ancor prima di vedersi stampato, la fine della sua carriera di scrittore.

Ma Genet osserva con un occhio divertito tutto questo clamore intorno a lui, *habitué* delle carceri, tanto da confidare a Cocteau che, forse, la sua vera ispirazione è sempre stata il mondo fuori dalle sbarre, dove regna la falsità e la vera sporcizia, un mondo che nobilita persino l'abiezione della prigione. “C'est le réalisme dans l'irréel qui charme, nous vivons tous dans cette féerie”<sup>523</sup>, come una sorta di ballo in maschera, dove ogni individuo prende parte alla sua menzogna. Allora, Genet prende la penna e scrive, rende evidente la menzogna, l'“irréel”, portandola all'esasperazione, creando vere e proprie leggende.

---

<sup>519</sup> S. de Beauvoir, *Lettre à Nelson Algren*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 462-463, *passim*.

<sup>520</sup> E. White, op. cit., p. 210.

<sup>521</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 21.

<sup>522</sup> *Ivi*, p. 220. Può sembrare contraddittorio il fatto che Genet pensasse al lettore borghese-eterosessuale; in realtà, in un'intervista del 1982 riportata nel saggio di Melon, Genet risponde all'accusa di Bertrand Poirot-Delpech di usare la lingua del nemico in questo modo: “Mi rimprovera di scrivere in buon francese? Prima cosa, quello che avevo da dire al nemico, bisognava dirglielo nella sua lingua, non in quella lingua straniera che sarebbe stato l'*argot*. Solo Céline poteva farlo... Prima di dire delle cose tanto singolari, tanto particolari, non potevo dirle che in un linguaggio conosciuto dalla classe dominante, bisognava che quelli che chiamo i ‘miei torturatori’ mi capissero. Dunque bisognava aggredirli nella loro lingua.” Cfr. E. Melon, op. cit., p. 66.

<sup>523</sup> E. White, op. cit., p. 226.

Forse, è anche a causa di quegli anni così prosperi di contraddizioni e di eccessi che Genet comincia a imbastire il suo secondo romanzo, incentrato sugli amori e sulle esperienze mistico-sensuali dei giovani detenuti nella colonia di Mettray e, contemporaneamente, sulla storia della passione del condannato a morte Harcamone.

“Dans *Miracle de la rose*, Genet développe son esthétique de manière encore plus explicite. Pour le paraphraser, il nous dit que la laideur est la beauté au repos, que la beauté est la projection de la laideur, et qu’en développant certaines monstruosités nous obtenons les sentiments les plus purs”<sup>524</sup>. Quella stesso autunno, mentre l’autore scontava la pena di quattro mesi di reclusione per furto, Paul Morihien e Robert Denoël pubblicano in forma anonima *Notre-Dame-des-Fleurs* che, nonostante le poche copie vendute, fa scoprire il talento di Genet all’editore Marc Barbezat, che propone la pubblicazione del primo testo poetico dell’autore, *Le condamné à mort*, presso la prestigiosa rivista « L’Arbalète ». Grazie alla pubblicazione sulla rivista di Barbezat, Sartre entra in contatto con l’arte di Genet che, nel frattempo, comincia la redazione di *Pompes funèbres* o, come aveva pensato di intitolarlo, *Le spectre du cœur*.

L’origine de *Pompes funèbres* est un fait vrai et héroïque : la mort d’un jeune résistant tué les armes à la main, Jean Decarnin, que Genet a aimé et qui fit l’admiration de nombre de ceux qui le croisèrent. ‘Sous l’apparence d’un poème’ ce texte s’apparente à une ‘autofiction’. A partir d’un fait réel, le narrateur qui dit ‘je’ se projette dans une histoire et un univers plus ou moins fantasmatique. L’auteur expérimente un procédé émotionnel : faire son deuil par la ‘décomposition prismatique de l’amour et de la douleur’.<sup>525</sup>

Anche Sartre era edito da « L’Arbalète »; *Huis Clos*, celebre pièce del filosofo, viene pubblicata nell’aprile del 1944, insieme a un frammento di *Notre-Dame-des-Fleurs*, primo testo di Genet a non comparire clandestinamente.

Il *Miracle de la rose* è pubblicato su « L’Arbalète » soltanto nel 1946, quando comincia la redazione della prima versione della pièce *Les Bonnes* e del *Journal du voleur*, un testo che si distingue dagli altri a causa della sua impostazione esplicitamente autobiografica.

È nell’autunno di quello stesso anno che Genet fa la conoscenza di Violette Leduc, già ammiratrice del *Miracle de la rose*, e di cui l’autore aveva letto *L’Asphyxie*.

“J’aime votre *Asphyxie*”<sup>526</sup>, sono queste le poche parole che l’autrice ricorda in un’intervista del 1970; e come dubitarne, d’altronde: perversioni sessuali e infanzie tormentate nell’ambiente del

---

<sup>524</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>525</sup> A. Malgorn, op. cit., p. 39.

<sup>526</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p. 186.

basso proletariato francese degli anni Venti del Novecento, il tutto narrato attraverso l'uso di un linguaggio apparentemente in contrasto con i temi trattati, un linguaggio lirico usato dallo stesso Genet nella santificazione dell'abietto. Inoltre, Leduc è una donna, un essere marginale, come lui, omosessuale e ladro e, come lui, bastarda.

“Tous deux – scrive Jansiti – ont utilisé la littérature pour édifier leur légende. Ils ont bâti leur œuvre contre le monde, en y mêlant constamment les faits bruts à l'artifice”<sup>527</sup>; e prosegue :

Hantés par leurs origines, Leduc et Genet ont fait de l'écriture l'espace où réinventer le monde. C'est dans le renversement des valeurs sociales , dans la transfiguration de la laideur, du sordide même, que ces auteurs se rejoignent. Tous deux ont célébré l'ordure, magnifié ce qui est repoussant, ennobli l'abject.<sup>528</sup>

L'amicizia tra i due romanzieri, ricorda sempre Jansiti, rappresenta un fatto abbastanza eccezionale per Genet: escludendo il legame umano con Olga Barbezat, moglie dell'editore, e fatta eccezione per Violette Leduc, le amicizie femminili, vincolate da una profonda ammirazione letteraria, non fanno parte della vita del poeta. Neanche Simone de Beauvoir, compagna di Sartre per il quale Genet nutriva una grande stima intellettuale, è apprezzata dall'autore, che la definiva sensibile come una forchetta<sup>529</sup>.

Genet était pour Violette quelqu'un de grand, [...] dès que Jean parlait, elle buvait ses paroles, son regard brillait, son visage devenait beau. Tout l'intéressait. [...] Elle savait l'aimer comme un enfant qui n'a pas eu de mère. [...] je crois qu'au fond il était touché par elle et qu'il avait même, d'une certaine façon, besoin de ses attentions. “Elle est casse-pieds, mais elle sait écouter et me comprendre”.<sup>530</sup>

Ma è la lettura de *L'Affamée* che, come si è detto, suscita in Genet la più viva ammirazione; Genet che proprio in quel momento archiviava il *Journal du voleur* e si dedicava a *Les Bonnes*, prima e unica opera 'al femminile' dell'autore e originariamente dedicata a Leduc. Anche l'unico balletto di Genet, *Adame Miroir* – “mot-valise où l'on trouve à la fois Madame et Adame”<sup>531</sup>, è contemporaneo all'amicizia con Leduc, che tra marzo e dicembre del 1946 pubblica due racconti

---

<sup>527</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>528</sup> *Ibidem*.

<sup>529</sup> “Quant à Simone de Beauvoir, disait-il, elle avait ‘la sensibilité d'une fourchette’”. Cfr. E. White, op. cit., p. 283.

<sup>530</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 190, *passim*.

<sup>531</sup> E. White, op. cit., p. 338.

per « Les Temps modernes »: *Train noir* e *Les Mains sales*<sup>532</sup>, titolo suggerito da Genet – “je lui donnais mon texte à lire. Il le lut et, sans le commenter, il trouva tout de suite un titre: *Les Mains Sales*. J’étais sidérée par sa logique et sa rapidité”<sup>533</sup> – che anticipa di un paio d’anni il titolo della celebre pièce di Sartre<sup>534</sup>. I due racconti testimoniano il primo avvicinamento di Leduc alla poetica genetiana; sia *Train noir* sia *Les Mains sales* si concentrano sui margini della società: gli operai e i soldati afroamericani ne sono i protagonisti, esattamente come accade alla realtà penitenziaria in Genet. Come ricorda anche Jansiti, gli operai, o meglio, le mani degli operai si trasformano in “bonnes à tout faire”, metafora particolarmente appropriata e resa ancora più interessante dal fatto che siano proprio “les bonnes”, in quello stesso periodo, al centro della scrittura di Genet. Inoltre, l’uso di una serie di verbi dedicati alle azioni delle mani – *pénétrer, écarteler, torturer, décapiter* – sembra evocare la dura realtà delle prigioni minorili di cui parla Genet nel *Miracle de la rose*, nel quale la ‘penetrazione’ era la ricerca di una simbiosi con l’altro, la ‘tortura’ era la censura del desiderio, e la ‘decapitazione’ la pena capitale alla quale, tra l’altro, il protagonista Harcamone era condannato. Non è un caso, dunque, che Leduc si serva di un certo tipo di vocabolario, per descrivere una realtà sociale lontana da quella narrata nei suoi libri fino a quel momento. Nel caso di *Train noir*, commissionato da Simone de Beauvoir, si è di fronte al breve racconto di un viaggio in treno, da Parigi a Bernay, insieme a dei soldati afroamericani, con i quali la narratrice si intrattiene. È ben noto il fascino che gli uomini di colore esercitano sul poeta-ladro: nel 1958 infatti, Genet dedica loro un intero dramma dai contenuti fortemente politici, *Les Nègres*<sup>535</sup>, ma già all’epoca di *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet introduce nel romanzo il personaggio del “grand nègre”<sup>536</sup> Seck Gorgui. Probabilmente, Leduc conosceva già Genet al tempo della scrittura di *Train noir* o, perlomeno, ne conosceva il nome a causa del numero di *Les Temps modernes* pubblicato il 1 dicembre 1945, nel quale compaiono contemporaneamente *Le dézingage* di Leduc e alcuni estratti di *Pompes funèbres* di Genet.

L’ammirazione reciproca tra i due autori porta Genet a consigliare a Leduc di pubblicare per Paul Morihien, o di rivedere quantomeno gli accordi presi con Gallimard per ricavare un maggior profitto dalle vendite, cosa che, in effetti, accade; tuttavia, la risposta del celebre editore parigino

---

<sup>532</sup> Il testo è la descrizione delle mani degli operai osservate durante i tragitti in metropolitana: “Elles sont les deux bêtes de somme du peuple. Les vraies bonnes à tout faire ce sont elles. Elle sont aussi ses deux valeurs -or. Des valeurs sensibles. Une épingle, un clou, un morceau de verre, une épine noire feraient chavirer ce petit capital en puissance du travailleur de force. Elles endurent tout pour lui. C’est seulement au lit qu’il les met en vacances.” Cfr. V. Leduc, *Les mains sales*, *Les Temps modernes*, n. 3, 1945, p. 552.

<sup>533</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 186.

<sup>534</sup> “A la fin de 1946, Violette Leduc vit toujours de ses trafics de marché noir, de moins en moins rentables, et consacre le plus clair de son temps à l’écriture. *Les Temps modernes* ont fait paraître en décembre 1946 un autre de ses textes, *Les Mains sales*, dont le titre, suggéré par Genet, sera repris plus tard par Sartre pour sa célèbre pièce.” Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 194.

<sup>535</sup> J. Genet, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>536</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 171.

sembra lasciarsi sfuggire una discriminante che, per quanto brillantemente infagottata in un ragionamento più che logico, afferma un'evidenza: c'è una differenza tra Violette Leduc e Jean Genet, e sta nel fatto che Leduc è priva di una leggenda che porti il suo nome, è priva di quel clamore che ruota intorno al nome del poeta, a causa dell'audacia dei suoi scritti che, come scrive Gallimard, "s'adressent à un public très particulier" che accetta di "payer très cher un exemplaire de chacune de ses œuvres"<sup>537</sup>.

Leduc decide, in un lampo di lucidità, di non recidere il contratto con Gallimard, ma di pubblicare nel 1948, per L'Arbalète, storico trampolino di lancio di Genet, il testo *Je hais les dormeurs* a lui dedicato. Eppure, in un episodio avvenuto durante una prova generale di *Les Bonnes*, Leduc si fa sfuggire un sentito commento di disapprovazione per le scelte drammaturgiche di Genet, che sopprime amareggiato la dedica all'autrice.

La répétition générale approchait, je fus invitée. [...] Je n'étais pas peu fière de la sollicitude de Genet. J'étais émue comme si Genet avait bâti la loge de ses mains avant de me faire parvenir les billets. [...] le rideau se leva. La mise en scène me déçut. Je cherchais les sœurs Papin. Le Boulevard les anémiât. Couturiers et parfumeurs banalisaient deux tigresses de province. [...] Le parisianisme désaxait les personnages.<sup>538</sup>

Questo episodio, relativamente marginale, lascia però intendere quanto fosse importante per Genet il giudizio di Leduc che, nel frattempo, stava pensando ad un saggio critico sul *Miracle de la rose*<sup>539</sup>. L'episodio dell'alterco durante una cena a casa di Leduc conferma questo tacito bisogno di approvazione da parte di Genet:

L'ayant invité avec Lucien à dîner chez elle en compagnie d'un ami, Gérard Magistry, elle l'accable de prévenances, lui sert les meilleurs morceaux, le dorlote abjectement. Mais lorsqu'il refuse quelque chose qu'elle a préparé, elle s'écrie : "je vois que vous n'aimez pas les pauvres" sur quoi Genet explose et arrache la nappe.<sup>540</sup>

Nonostante i violenti litigi, i due autori continuano a frequentarsi, soprattutto da un punto di vista letterario: Genet è il primo lettore del manoscritto de *L'Affamée* e ne è, in parte, l'ispirazione creativa, come dimostrano alcuni passaggi.

---

<sup>537</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 197.

<sup>538</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 219-221, *passim*.

<sup>539</sup> In una lettera a Paul Morihien, riprodotta da Jansiti nella biografia dell'autrice, Leduc accenna ad un progetto sull'opera di Genet, progetto del quale l'autrice non ha lasciato tracce, fatta eccezione per qualche passaggio più analitico sui testi di Genet, inserito nella trilogia autobiografica. Cfr. C. Jansiti, op. cit., p. 198.

<sup>540</sup> E. White, op. cit., p. 331.

L'orgueilleux est un homme couvert de plaies. Il est une grotte dans laquelle de sang suinte sans discontinuer. Je m'étais lancée sur cet homme avec de la franchise et des épines dans les mains. Je croyais que l'amitié le permettait. Il est parti. J'ai les mains rouges. Le diable est le diable. Il ne tolère ni l'innocence ni la sottise. Devant cet homme immensément capable je deviens une immensément bornée. [...].<sup>541</sup>

È Genet che fa conoscere l'industriale e mecenate Jaques Guérin a Violette Leduc, che farà di lui un altro amore impossibile e che finirà per causare l'allontanamento fra i due autori.

Secondo quanto scritto da Jansiti a seguito di un'intervista rilasciatagli da Guérin, Genet sopporta male l'affetto e l'ammirazione che il collezionista francese nutre nei confronti di Leduc, tanto da rompere definitivamente i rapporti con lui, qualche anno dopo la pubblicazione de *L'Affamée* in edizione di lusso.

È nel 1948 che l'influenza della scrittura di Genet spinge quella di Leduc oltre i limiti dell'audacia, con la redazione di *Ravages*:

Pourquoi une femme avec une femme? Pourquoi Thérèse avec Isabelle? [...] Je n'oserai pas. J'ai peur à l'avance. Ce sera dégoûtant sans que je veuille. Le corps est secret...il prend, il ne vous rend rien. A toi de le rendre transparent. [...] J'ouvrirai le sexe d'Isabelle, j'écrirai dedans avec mon encre bleu. [...] J'achèterai des roses couleur escalope, je plongerai comme elle plongeait. Pourquoi effaroucher? Pourquoi scandaliser? Présomptueuse, ouvre d'abord ton cahier.<sup>542</sup>

Ecco che Leduc si cosparge di blu e di rose, al fine di far emergere quella crudezza genetiana di cui parlava Simone de Beauvoir, evocata all'inizio del paragrafo, anche se, purtroppo, neanche l'esplicita fratellanza artistica con il poeta sarebbe servita a smentire quanto sostenuto da Gallimard in merito all'incomparabilità tra le due opere.

Nei paragrafi successivi, si vedrà come, anche alla luce della rivalutazione dell'opera di Leduc avvenuta in epoca contemporanea e delle suggestioni intertestuali fornite da studiosi come de Ceccatty e Jansiti<sup>543</sup>, il confronto testuale fra i due autori sia in grado di restituire a Leduc il meritato posto, a fianco dello scandaloso Genet.

---

<sup>541</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 220.

<sup>542</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 422, *passim*.

<sup>543</sup> Si vedano in particolare C. Jansiti, *Une troublante gémellité. Violette Leduc et Jean Genet*. Europe, n. 808, 1996, pp. 103-109; R. de Ceccatty, *Éloge de la Bâtarde*, Paris, Stock, 1994.



### 3.2 “Et je signe comme si j’étais...Violette Leduc”

La letteratura resterà sempre [...] l’atopico luogo di verifica degli effetti del pensiero quando si incunea nelle ‘narrazioni’ e lascia che queste gli scavino dentro cunicoli di senso inafferrabili dall’insieme di procedure argomentative che governano il discorso filosofico. Anche Genet, come ‘resto’, incarna simultaneamente il dentro e il fuori della letteratura.<sup>544</sup>

Queste parole fanno parte di una lunga e articolata introduzione all’edizione italiana di un testo di difficile inquadramento; “resti, residui, brandelli, campionature, schegge di scrittura”<sup>545</sup>, *Glas* di Jacques Derrida è indefinibile, esattamente com’è indefinibile, relativamente al *glas*, i suoi oggetti, la filosofia e la letteratura e una letteratura in particolare, quella di Jean Genet, ossia, la morte della letteratura o, perlomeno, alla maniera di Derrida, “glas”, la “condanna a morte” della letteratura.

“In principio è la fine della famiglia”<sup>546</sup>, afferma Facioni, e la mirabile costruzione derridiana composta da due colonne, nelle quali vengono costretti a scontrarsi Hegel e Genet, viene svuotata di uno dei due componenti, per far spazio all’altra metà dello specchio – ‘glas’, appunto, che si serve anche dell’omofonia con “glace” – che, in questo caso, è Violette Leduc.

E dunque in principio è la fine della famiglia, senza un padre e senza una madre, “Tout ce que je suis s’explique par là d’où je viens”<sup>547</sup>, scrive Eribon, ed è vero, ma se non si viene da nessuna parte?

La fine della famiglia, la fine del riconoscimento in una comunità, lo smarrimento della propria immagine, il *Qui suis-je* di Breton, “il problema identitario trapassa l’opera di Genet – e quella di Leduc – e ne impedisce qualsiasi ‘fenomenologica’ descrizione”<sup>548</sup>. L’opera resta illeggibile, com’è illeggibile l’autore, e, proprio per questo, Facioni parla di scrittura “decapitata” riferendosi a Genet, decapitata come Harcamone, ma decapitata anche come la bambola della giovane narratrice de *L’Asphyxie*:

Je mis la tête dans ma poche. Je couchais le reste dans mes bras, je le couvris avec un coin de mon tablier. Ce cou béant était indécent. Je ne pouvais pas la porter droite, elle n’était plus comme les autres. [...] mes larmes que je retenais me nourrissaient. Je ne savais pas si je devais ma peine au danger encouru par Fernand ou bien à ce corps sans tête que je dissimulais à toute la ville.<sup>549</sup>

---

<sup>544</sup> S. Facioni, *Introduzione* a J. Derrida, *Glas*, Milano, Bompiani, 2006, p. 19.

<sup>545</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>546</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>547</sup> D. Eribon, *Principes d’une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016, p. 76.

<sup>548</sup> S. Facioni, *op. cit.*, p. 25.

<sup>549</sup> V. Leduc, *L’Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 18, *passim*.

Resta il nome, quella singolare comunanza che tra i due autori ha proprio origine con il nome, quello di un fiore, e due passaggi significativi dedicati al nome tratti dal *Journal du voleur* del 1949 e da *La Folie en tête* del 1970, che aprono la lettura parallela tra i due *frères bâtards* della letteratura francese.

[...] Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute nature. Je suis seul au monde, je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elle, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais. [...] <sup>550</sup>

Ne *La Folie en tête*, testo dalla forte componente metanarrativa, Leduc intraprende il discorso sul nome in relazione alla sonorità accattivante del nome di Simone de Beauvoir, messo a confronto con il rumore secco, simile a un "coup de trique", del nome della narratrice.

Nous portons le nom que nous méritons. Le mien est un coup de trique. Celui de Simone de Beauvoir est un attelage. Je ne séparerai jamais son prénom de son nom. Comment pourrais-je séparer l'azur du ciel... Je dis tout haut son prénom et son nom, je me promène dans un jardin à la française, je suis altière et distraite, je vais, entre les statues, avec mon mouchoir de dentelle, je n'élève pas la voix. Son prénom et son nom dans ma bouche, la pudique amande dans l'écorce. Les tours et leurs meurtrières, des petites filles auxquelles je m'attarde. J'aime les sexes fendus avec un trait. Je ne suis pas maniaque. Je vois ce qu'il m'est permis de voir. A huit ans, je balayais la fente d'un bébé avec une branche de cerfeuil. Ses yeux, au-dessus du cerfeuil, des énigmes, des drôleries. Un jeudi, je montai dans une tour. Envolée ma branche de cerfeuil. On croit cela. Les fentes de la tour me troublèrent. Droite dans l'escalier usé, je tirai deux traits, aller et retour brutal à l'intérieur de mes lèvres. [...] Les meurtrières autour de moi m'interrogeaient. Rageuse, combative, je mis un œil dans l'une d'elles. Le bébé de la ruelle me montrait son sexe. Je m'approchai plus près, je contemplai un paysage étroit dans la fente d'un petit enfant. Je descendis l'escalier. J'évitai les yeux des meurtrières: des énigmes, des drôleries. Le cerfeuil c'est desséché, le bébé a été précipité dans les oubliettes. <sup>551</sup>

---

<sup>550</sup> J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 48-49.

<sup>551</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 41-42, *passim*.

Tuttavia, vi è nelle due narrazioni un aspetto interessante che le rende inevitabilmente legate; benché Leduc non parli esplicitamente della prossimità fra il suo nome e quello dell'omonimo fiore, la visita nelle lande del Morvan, tra le rovine di Tiffauges, diventa per Leduc una più eterea passeggiata in un giardino francese tra pizzi e statue.

All'improvviso, l'atmosfera sembra mutare e raggiungere quella della triste storia di Gilles de Rais, il *Barbablù* di Perrault, compagno d'armi di Giovanna d'Arco ed eroe nazionale che altri non era se non un feroce assassino di bambini. "Les tours et leurs meutrières", dice l'autrice, e all'improvviso sono le torri e le loro feritoie, ma anche il loro potere omicida, a fare da sfondo alla promenade della narratrice che dice di amare "les sexes fendus avec un trait", senza per questo diventare "maniaque", ma per vedere ciò che le è permesso. Non è proprio la favola di Perrault, ad aver trasformato, per ragioni di costume, la storia di Gilles de Rais in quella di un uxoricida, a mettere in guardia contro la curiosità che porta a voler vedere ciò che non ci è dato vedere? La narratrice sembra confermare l'allusione alla triste storia dell'eroe francese, attraverso le evocazioni del sesso infantile e concludendo il paragrafo con un'immagine, quella del "bébé [...] précipité dans les oubliettes". In effetti, le vittime predilette di Gilles de Rais, alias Barbablù, erano fanciulli del popolo, quelli dimenticati, che nessuno avrebbe mai reclamato. Ecco che la drammatica storia delle vittime del mostro di Perrault diventa un simbolo dell'identità in frantumi dei due autori: loro, come le vittime di Gilles de Rais, bambini dimenticati.

Il ricorso alla figura di Gilles de Rais è, per Genet, l'ennesimo modo di ricondurre la sua vena criminale a origini arcaiche che affondano le radici nella terra dove nasce "cette plante épineuse des Cévennes"<sup>552</sup>, la ginestra, di cui l'autore si sente il rappresentante vivente. Non a caso, poche pagine dopo comparirà l'episodio legato all'arazzo, *La Dame à la Licorne*, che, secondo la leggenda medievale, è la stessa che Goffredo d'Angiò disse di aver visto in mezzo a un campo di ginestre, emblema della casata reale.

Questo piccolo *excursus* sull'attenzione che Genet accorda al suo nome e ai suoi legami storico-semantiche permette di introdurre il discorso su un'altra figura intertestuale presente nei due autori, e che alla sfera floreale è intimamente legata: la rosa.

"Mais à peine l'un des quatre eut-il pensé qu'ils n'étaient pas au cœur du cœur, qu'une porte s'ouvrit d'elle-même, et nous nous trouvâmes en face d'une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté"<sup>553</sup>, così Genet si avvia verso la fine del romanzo che nel titolo porta proprio quella rosa enorme e mostruosa, la Rosa Mistica, la rosa 'nascosta'.

---

<sup>552</sup> J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 49.

<sup>553</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946, p. 369.

Michel Arouimi, nel saggio *Écrire selon la rose*, analizza il significato della rosa nella poetica di Herman Melville, in particolare nel romanzo *Billy Budd*, associandola al concetto dell'ebraico "Shekhinah", ossia la manifestazione fisica dell'esistenza di Dio. Scrive Arouimi:

"La rose, rapporte Scholem, est le symbole préféré de la shekhina, en raison du 'symbolisme sexuel [...] de la fécondation de la rose'"<sup>554</sup>, mettendo in evidenza il significato mistico-erotico del fiore per eccellenza. Ma non solo: la Rosa è Mistica nel caso di Genet e, dunque, legata alla figura mariana, a quella della madre, della procreazione. La fecondazione della rosa, appunto, ne determina il ~~suo~~ miracolo: nella scena finale, Harcamone compie la sua leggenda nella morte che, nata sotto il segno della rosa, è in realtà una ri-nascita. È interessante notare, inoltre, come l'unico pensiero del narratore "afin de ne pas trop souffrir"<sup>555</sup> sia dedicato proprio alla madre del condannato:

Un instant, je m'amollis au point qu'il me vint à l'idée que, peut-être, Harcamone avait une mère – on sait que les décapités ont tous une mère qui vient pleurer au bord du cordon de flics qui gardent la guillotine – je voulus songer à elle et à Harcamone, déjà partagé en deux, je dis doucement, dans la fatigue: "je vais prier pour ta maman".<sup>556</sup>

È la rosa, Mistica o semplice, singolare e plurale, il primo elemento che ne *L'Affamée* e in *Thérèse et Isabelle*, scritto immediatamente dopo, ci dichiara l'influenza genetiana. *Thérèse et Isabelle* era originariamente dedicato a Genet, esattamente come il racconto *Je hais les dormeurs*, scritto nello stesso anno e dedicato appunto al narratore del *Miracle de la rose* che, insonne, si definisce nel romanzo come una "sentinelle debout à la porte du sommeil des autres [...] esprit qui flotte au-dessus de la masse informe du rêve"<sup>557</sup>. Quell'uomo è invocato da Leduc, "sentinelle indisciplinée"<sup>558</sup>, attraverso parole come "cathédrale", spesso usata da Genet come similitudine: "La Centrale vivait comme une cathédrale un minuit de Noël"<sup>559</sup>. Ecco che, allora, *Je hais les dormeurs* diventa la lunga metafora di una prigionia interiore, forzata dall'attesa del risveglio, del giorno che arriva.

les tours d'une cathédrale fermée à clé sont des hosannas, le chêne palpite sans ses oiseaux, les barrières et les clôtures ne valent pas une allégorie, le chant du rossignol de nuit fait pâlir les verdure, sur le pont le danger prend la forme de l'anneau, l'horloge qui a sonné douze coups est

<sup>554</sup> M. Arouimi, *Écrire selon la rose. Melville, Bosco, Kafka, Hugo*, Paris, Hermann, 2016, p. 37.

<sup>555</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 370.

<sup>556</sup> *Ivi*, p. 370.

<sup>557</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>558</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 91.

<sup>559</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 18.

ensuite une captive enchaînée, la longueur et la largeur sont des mesures mortes, le bruit est la conclusion d'un poème terminé (la chute d'une pomme de pin sur le sable), l'autre bruit est le début d'un poème à continuer (l'entreprise du vent dans le feuillage des acacias), près du mourant il n'y a que des voyeurs... Ne dors plus. J'use de tous les timbres de ma voix. Ne dors plus. Touche ton visage. Constate-le dans le noir : nous avons tous la même fleur pour visage.<sup>560</sup>

E quel fiore che ricopre interamente il viso di chi, la notte, resta sveglio, è ovviamente la rosa. Ma, prima di analizzare le declinazioni della rosa nei romanzi dei due autori, si può notare come, nella citazione tratta da Leduc, non siano soltanto i riferimenti espliciti alle catene a creare un facile riferimento alla condizione dei detenuti; in *Je hais les dormeurs*, infatti, Leduc parla di un poema che sembra rimandare al più celebre *Condamné à mort* del 1942. Il vento, indicato come inizio del "poème à continuer", è esattamente l'elemento con il quale comincia il lungo poema di Genet, dedicato a Maurice Pilorge:

Le vent qui roule un cœur sur le pavé des cours,  
Un ange qui sanglote accroché dans un arbre,  
La colonne d'azur qu'entortille le marbre  
Font ouvrir dans ma nuit des portes de secours.<sup>561</sup>

Il poema non manca infatti di riferimenti alla notte e al sonno – "Le souvenir d'un œil endormi sur le mur"<sup>562</sup>, oppure, verso la fine, "La prison dort debout au noir d'un chant des morts"<sup>563</sup> – e sembra costituire, insieme a *Miracle de la rose*, una continua fonte d'ispirazione per la produzione di Leduc negli anni compresi tra il 1948 e il 1954.

### 3.2.1 *L'Affamée*

Cet homme est pourri et c'est un poète. Il a fleuri pour moi. Sur chaque boutonnière de son veston : un pied de primevère, des feuilles râpeuses, des fleurs adorables par manque de personnalité, des pendeloques de terre, des racines chevelues. Je me sauve dehors le froid a trop d'audace. Elle voyagera pendant trois mois. Elle partira. Dans ma tête se refait une aurore de condamné à mort.<sup>564</sup>

---

<sup>560</sup> V. Leduc, *Je hais les dormeurs*, Paris, Les éditions du Chemin de fer, 2006, p. 15.

<sup>561</sup> J. Genet, *Le Condamné à mort*.

<sup>562</sup> *Ivi*

<sup>563</sup> *Ivi*

<sup>564</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 136.

*L’Affamée* è un testo sacro. Come *Miracle de la rose* e, prima ancora, *Le condamné à mort*, rappresenta il martirio di un’anima innamorata, nel cammino verso la beatificazione. È per questa ragione che *L’Affamata*, torbida narratrice delle pagine di Leduc, si identifica con una sorta di *double* del narratore di Genet e del condannato a morte che, verosimilmente, potrebbe essere la stessa persona.

Leduc non fa mistero delle sue fonti, tanto da far trapelare la genesi de *L’Affamée* nelle pagine, decisamente suggestive, de *La Folie en tête*:

Douleurs et chagrins de Genet sont mes cantiques. Me voici soulevée comme Harcamone, me voici survolant mes malheurs majestueux, ses expériences fastueuses, ses rites, ses fêtes, ses métempsycoses, enfin l’alchimie de Genet quand il change des chaînes en bracelets de fleurs. Je ferme le livre, une moisson de bleu ciel prend la relève. Pourquoi des obscénités ? disais-je dans le temps. Je dis maintenant: pourquoi farder le mot bite puisque le mot se perd dans la myrrhe et l’encens de Genet. Chaque livre de lui est la commémoration de souffrances transfigurées. A sa grand-messe, j’arrive en avance pour être au premier rang.

Je commençai d’écrire *L’Affamée*.<sup>565</sup>

Un’analisi impeccabile quella di Leduc, una celebrazione di Genet, la nascita di una religione-Genet, una commovente prova “d’identification littéraire”<sup>566</sup>. Nel buio del suo *réduit*, che diventa la cella dov’era detenuto il poeta, “la cellule de punition où j’écris”<sup>567</sup>, anche *L’Affamata*, come Harcamone, disvela il suo paesaggio interiore, “une allée d’arbres descendant en pente douce, presque voluptueuse”<sup>568</sup>, che trasforma le catene in bracciali di fiori, “la transformation commença au poignet gauche qu’elle entourait d’un bracelet de fleurs et continua le long de la chaîne, de maille en maille, jusqu’au poignet droit”<sup>569</sup>.

È proprio la presenza dei fiori che si andrà ad analizzare primariamente. Come scrive Facioni, “Fiori – naturali o artificiali, recisi o trapiantati, innestati o intrecciati – che adornano sepolcri e avvelenano l’aria, delimitano frontiere geografiche e frontiere del senso: l’opera di Genet è invasa da fiori [...]”<sup>570</sup>, ma a emergere è, come si è già avuto modo di vedere, la rosa, un fiore contraddittorio, “dall’indefinita identità sessuale”<sup>571</sup>, sospeso tra il sacro e il profano, tra il sangue di Cristo e quello di Afrodite, come nel mito greco.

---

<sup>565</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>566</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 192.

<sup>567</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 60.

<sup>568</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>569</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>570</sup> L. Facioni, op. cit., p. 30.

<sup>571</sup> *Ibidem*.

Quella poetica della contraddizione, di cui si è parlato nel paragrafo introduttivo su Genet, fa leva anche sulla presenza di un elemento naturale, come la rosa, dalle forti ambivalenze simboliche, “funèbre comme le sont les roses, symbole d’amour et de mort”<sup>572</sup>. La rosa entra così nella poetica di Leduc, non soltanto in tributo al fiore totemico del poeta, ma anche come madre mitica: la rosa come madre di tutti i fiori, della violetta e della ginestra.

Il *Miracle de la rose* è inserito ne *L’Affamée* attraverso allusioni, più o meno esplicite, al mondo floreale, a quello mistico, a quello dei colori (il blu in particolare) e a una scelta ponderata di un linguaggio specifico, che sottolinea il rimando ai protagonisti dell’opera genetiana.

“On fane au mois de mai. On décapite déjà l’été. Nuit et jour, je suis éblouie. Par des nappes de marguerites sur les prés. Le soir je lève la tête, je les retrouve au ciel”<sup>573</sup>. L’estate sta per subire la condanna alla decapitazione, la stessa del protagonista del *Miracle de la rose*, il galeotto Harcamone condannato alla decapitazione, con la quale Genet apre il testo. Più avanti, nel romanzo, Leduc spinge l’allusione verso quello che è un rapporto di intertestualità esplicito; dopo aver associato l’attesa alla “cigarette du condamné à mort”<sup>574</sup>, l’autrice passa ad una digressione che ha come oggetto una valigia, metafora del fardello, del peso che, in questo caso, impedisce alla narratrice un qualsiasi movimento verso la liberazione.

Cette malle que je porte en moi m’écrase et j’avance quand même. J’ai regardé entre les barreaux du square. La ville est une cellule mais je ne peux pas dessiner des cœurs et des flèches sur les murs, les prisonniers ont des murs avec des cœurs et des déclarations. [...] Le prisonnier aime ses murs devant son gardien.<sup>575</sup>

Ecco che la condizione della narratrice si trasforma in quella di un prigioniero che, inevitabilmente, ci rimanda alle pagine di *Miracle de la rose*:

Sur le mur de la cellule de punition, je viens de lire les graffitis amoureux, presque tous adressés à des femmes et, pour la première fois, je les comprends, je comprends ceux qui les gravèrent car je voudrais écrire mon amour pour Bulkaen sur tous les murs et, si je lis ou on les lit à haute voix, j’entends les murs me dire mon amour pour lui.<sup>576</sup>

---

<sup>572</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 215.

<sup>573</sup> V. Leduc, *L’Affamée*, op. cit., p. 21.

<sup>574</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>575</sup> *Ivi*, p. 36, *passim*.

<sup>576</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 69.

Il riferimento all'amore tra i prigionieri, osservati dall'occhio indiscreto della guardia, viene ripreso dall'autore nel 1950 nel film *Un chant d'amour*: "*Un chant d'amour* [...] met en scène des prisonniers pris d'une furieuse fièvre sensuelle, sous le regard d'un gardien qui les observe à travers le judas de leur cellule"<sup>577</sup>.

Leduc ritorna successivamente all'uso figurato del verbo "décapiter": "je décapiterai ma timidité qui tombera comme une tête gluante de lapin" e, qualche riga dopo, "j'ai une main absurde d'assassin guillotiné"<sup>578</sup>, sottolineando la simbiosi con l'Harcamone di Genet che si ripropone, qualche pagina più avanti, ma in diretto legame con *Le condamné à mort*, dedicato a Pilorge, una delle fonti d'ispirazione per il personaggio di Harcamone.

L'affamata, in preda a uno dei deliri amorosi che compongono il testo, cita i capelli "de ceux de Cayenne", i detenuti dei penitenziari della Guyana francese. Il collegamento viene rafforzato da Genet che, ne *Le condamné à mort*, cita prima la Guyana:

sur ses pieds de velours passe une garde qui rode.  
Repose en mes yeux creux le souvenir de toi.  
Il se peut qu'on s'évade en passant par le toit.  
On dit que la Guyane est une terre chaude.<sup>579</sup>

E, successivamente, in maniera ancora più esplicita:

Arrache on ne sait d'où les gestes les plus fous.  
Dérobe des enfants, invente des tortures,  
Mutile la beauté, travaille les figures,  
Et donne la Guyane aux gars, pour rendez-vous.

O mon vieux Maroni, ô Cayenne la douce!  
Je vois les corps penchés de quinze à vingt fagots  
Autour du mino blond qui fume les mégots  
Crachés par les gardiens dans les fleurs et la mousse.<sup>580</sup>

Sempre insistendo sull'identificazione tra l'Affamata e Harcamone, si legge nel testo di Genet un passaggio decisamente poetico, in cui compare il motivo della rosa: "Je suis poète en face de ses

---

<sup>577</sup> A. Malgorn, *Jean Genet. Portrait d'un marginal exemplaire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 52, *passim*.

<sup>578</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 54.

<sup>579</sup> J. Genet, *Le condamné à mort*, op. cit.

<sup>580</sup> *Ivi*.



crimes et je ne puis dire qu'une chose, c'est que ces crimes libérèrent de tels effluves de roses qu'il en restera parfumé, et son souvenir et le souvenir de son séjour ici, jusqu'aux plus reculés de nos jours"<sup>581</sup>; ne *L'Affamée*, l'effluvio di rose diventa una "pluie de pétales de roses"<sup>582</sup> che cade sul ricordo dell'"événement", l'incontro con Madame. Il martirio è annunciato solo quando l'Affamata confessa a se stessa "Coeur-de-Rose c'était moi"<sup>583</sup>, che altri non è che un riferimento alla scena finale del romanzo di Genet, quella in cui si compiono il martirio di Harcamone e il miracolo della rosa:

-Le cœur. Avez-vous trouvé le cœur ?

Et, comprenant aussitôt qu'aucun d'entre eux ne l'avait trouvé, ils continuèrent leur chemin dans ce corridor, auscultant les miroirs. [...].

Enfin, les quatre hommes noirs arrivèrent devant une glace où était dessiné, visiblement gravé avec le diamant d'une bague, un cœur traversé d'une flèche. C'était là sans doute la porte du cœur. Quel geste fit le bourreau, je ne saurais le dire, mais ce geste fit ouvrir le cœur et nous pénétrâmes dans la première chambre. [...] Il restait à découvrir le mystère de la chambre cachée. Mais à peine l'un des quatre eut-il pensé qu'ils n'étaient pas au cœur du cœur, qu'une porte s'ouvrit d'elle-même, et nous nous trouvâmes en face d'une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté.

-La Rose Mystique, murmura l'aumônier.

Les quatre hommes furent atterrés par la splendeur. Les rayons de la rose les éblouirent d'abord, mais ils se ressaisirent vite car de telles gens ne se laissent jamais aller aux marques de respect...<sup>584</sup>

Il riferimento al "cœur traversé d'une flèche" sembra alludere alla passione di Santa Teresa d'Avila e alla famosa scena del dardo d'oro; la stessa allusione al dardo, è presente nel testo di Leduc: "L'acrobate debout se concentre. Entre les deux hommes, il y a la froideur, la distance, la complicité. Distance d'un rosier à un autre. Froideur du frère et de la sœur qui rêvent l'un de l'autre. Complicité du dard et de la chair"<sup>585</sup>.

### 3.2.2 Thérèse et Isabelle – Ravages

Di quello che avrebbe dovuto essere il romanzo *La plaie et le couteau* non si saprà mai nulla o, perlomeno, non si sa nulla di quello che sarebbe stato se niente avesse intralciato la scrittura dell'autrice e il romanzo si fosse scritto così, naturalmente, come un flusso, senza cancellature, senza censura.

---

<sup>581</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 59.

<sup>582</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 84.

<sup>583</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>584</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., pp. 368-369, *passim*.

<sup>585</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 171.

Purtroppo, però, fatta eccezione per l'importante lavoro sui manoscritti intrapreso da Catherine Violet e portato avanti dal gruppo di studio "Violette Leduc" dell'ITEM, non è possibile ricostruire con certezza quel mosaico rappresentato dalla travagliata stesura di *Ravages*.

Per quanto riguarda il caso specifico dell'indagine sull'opera di Genet, quello che risulta importante è cercare di analizzare, anche attraverso la trilogia autobiografica e l'epistolario, le due parti in cui è divisa la genesi intertestuale del romanzo.

Ma che cosa si intende per 'genesi intertestuale'? Nel testo *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Thiphaine Samoyault, cercando di mitigare la concezione di intertesto come la presenza effettiva, sotto forma di citazione esplicita, di un testo nell'altro, cita il teorico francese Laurent Jenny, per il quale la definizione di intertesto corrisponde a quella di un testo "qui parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants"<sup>586</sup>. Senza entrare nello specifico delle teorie di Jenny, il concetto di lingua del testo come somma di testi esistenti si può applicare al caso Leduc per quanto concerne l'uso di un linguaggio erotico/amoroso, che va progressivamente formandosi anche attraverso la lettura di Genet.

La prima parte del testo, costituita dal controverso *Thérèse et Isabelle*, risente ancora dell'influenza del *Miracle de la rose* nell'uso del linguaggio mistico-erotico e nell'espressione dell'amore, mentre la seconda parte del testo, *Ravages*, induce a individuare collegamenti con un altro testo di Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* che Leduc ha modo di leggere nel 1950, al tempo della scrittura del romanzo.

La corrispondenza, in questo senso, è particolarmente illuminante; in una lettera a Simone de Beauvoir del 1950, Leduc accenna alla prima lettura di *Notre-Dame-de-Fleurs*:

*Notre-Dame-des-Fleurs* est chez Jean Boy. Il me l'a prêté et je le ramène dans ma valise. J'en ai lu une trentaine de pages [...]. L'autorité de Genet ne faiblit pas à la relecture. Comme elles sont salubres ces audaces sexuelles de la littérature actuelle. Je sentais crouler lentement le barrage mondial des résistances en lisant le tome II du *Deuxième sexe*, en relisant Genet. C'est "l'immoralité" qui est en train d'enfanter la morale.<sup>587</sup>

Il procedere con la lettura acuisce l'ammirazione nei confronti del testo; scrive infatti a Jean Boy, nell'agosto de quello stesso anno:

Cher Jean,

---

<sup>586</sup> T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2014, p. 27.

<sup>587</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., p. 142, *passim*.

Je veux vous dire tout de suite ceci : Montjean a sa Divine. C'est un tailleur de cinquante ans qui tient l'harmonium à l'église, qui dirige la fanfare parce que c'est aussi un premier violon de Nantes. Il est marié, il est père de trois enfants et grand-père. Il vit beaucoup chez son fils charcutier. Je l'ai vu de loin deux fois. D'abord sur la route. Il roulait sur une bicyclette de femme, qui est sa bicyclette, il avait un béret basque noir nettement penché d'un côté couvrant l'oreille et les cheveux gris coupés à la Ingrid Bergman.

J'ai vu aussi ses bas noirs à la couture dont on parle aussi dans le pays. Il a un visage flou de femme qui serait lesbienne. Je l'ai revu hier soir dans la salle de fêtes où il dirigeait son orchestre. Il a des hanches de femme, il est grand et l'on affirme qu'il porte un corset. Je l'ai revu, à l'entracte, sans veston. Il était en chemisette de femme avec la décolleté V sans col, une longue chaîne de métal doré en guise de ceinture autour du pantalon. Il évoque souvent un Cocteau tout en mollesse. [...] Tous les hommes dits "normaux" sont obsédés par lui. C'est toujours à lui qu'ils reviennent à chaque repas. Comme les êtres les plus frustes, les plus idiots ont, sans le savoir, la nostalgie de qu'ils appellent. "l'anormal". [...] Enfin un faux sein est tombé de sa poitrine dans l'église... Mais le pays ferme les yeux à cause de la fanfare que cette Divine héroïque de village fait triompher dans la région. La vanité l'emporte sur leur "morale". [...] Et quel martyr dans l'arène. Oser s'affirmer ainsi dans un village, c'est créer. Mais si Genet n'avait pas écrit ses livres, je ne l'aurais pas vu ainsi et je ne l'aurais pas compris.<sup>588</sup>

Leduc porta con sé il romanzo di Genet in viaggio per il sud della Francia, oggetto del romanzo autobiografico *Trésors à prendre*, scritto nel 1951. Anche *Trésors à prendre* presenta infatti numerosi passaggi relativi a Genet e un sentore di sensualità mistica che avvolge l'intero diario di viaggio.

Alcuni esempi possono servire a illustrare la profonda importanza e ricorrenza di alcuni motivi cari a Genet; la rosa, ancora una volta, è il *fil rouge* tra i due testi: "Dans le car qui m'emmène vers Allègre, un vieillard avec sur le visage un masque bourru de poils gris, deux musettes en croix sur le buste, fume une rose naturelle sans tige. [...] C'est son mégot"<sup>589</sup>, passaggio che fa eco al *Miracle de la rose*: "Sa bouche écrasa sur la mienne la rose dérobée au mystérieux jardin d'Harcamone et dont je gardais la tige entre mes dents"<sup>590</sup>. Vi è inoltre l'episodio della statua, in cui non soltanto vengono citati gli autori apprezzati da Genet, ma anche la data del *Condamné à mort*<sup>591</sup>,

Curieuse statue. Une femme au centre des roses jaunes, un genou plié, l'autre jambe à moitié pliée, le torse ramené, semble tailler les ongles de son pied gauche. Le couloir de l'érotisme entre ses cuisses

---

<sup>588</sup> *Ivi*, pp. 170-171, *passim*.

<sup>589</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 24, *passim*.

<sup>590</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 219.

<sup>591</sup> *Le Condamné à mort* è pubblicato, per la prima volta, nel 1942.

est infini. Une rose safran évente à distance sa fesse. [...] Je lis dans la bibliothèque de Carpentras jusqu'à quatre heures, je veux dire, je butine dans les essais de Blanchot consacrés à Sade et à Lautréamont: "Là où le scandale est extraordinaire, le respect est extrême." Je m'envole, je songe à l'œuvre de Jean Genet à la suite de cette phrase. J'ai inscrit sur la fiche 8-9-42 au lieu de 8-9-51.<sup>592</sup>

In altri casi, l'evocazione di un episodio diventa l'occasione di una riflessione metatestuale, come dimostra l'interessante passaggio su *Les Bonnes*:

[...] j'ai vu *Les Bonnes* au paradis. Assise l'une à côté de l'autre sur des chaises dont les pieds avaient été sciés, le genou de l'une touchant le genou de l'autre, le chapeau rond de paille noire de l'une cognant le chapeau rond de paille noire de l'autre, les deux sœurs octogénaires bouffies de sérénité croisaient et décroisaient au même rythme les navettes, le fil sur les coussinets de la dentelle de Puy. Ces demoiselles travaillaient en écoutant le cliquetis de leur bonheur. J'ai décidé que les malheureuses, celle qui massacrèrent leur tyran à coup de fer à repasser au coin de l'escalier, celles qui arrachèrent les yeux de leur patronne avec leurs doigts de bonnes à tout faire revivraient, calmes, unies, inséparables dans les deux sœurs dentellières qui ont maison sur rue, jardin fou. Tout Saint-Paulien allant aux champs, au lavoir, à la pêche s'arrête à cette station de la paix. [...] <sup>593</sup>

In questo caso, Leduc fa una scelta particolare: decide di fondere la finzione della pièce teatrale *Les Bonne* alla realtà di cronaca alla quale Genet aveva inizialmente negato di essersi ispirato<sup>594</sup>.

Il massacro compiuto dalle sorelle Papin il 2 febbraio 1933 è rievocato dalle parole di Leduc che, date le forti analogie tra la pièce di Genet e i fatti realmente accaduti, collega le due circostanze fornendo una sorta di giustizia poetica alle due assassine – assassine nella realtà, ma non nel dramma genetiano<sup>595</sup> –, collocate in paradiso dopo aver sconfitto la padrona-tiranna. Il tono politico di Leduc potrebbe giustificare la delusione nei confronti di quella che, per lei, è un'ingiusta rielaborazione drammaturgica del caso Papin.

Tornando alla corrispondenza, in una lettera del 1953 a Jacques Guérin, Leduc scrive:

J'écrivais ce livre avec mes provisions de désordre, de déséquilibre, de passion pendant mon existence tragique avec Marc (Jacques Mercier). Je l'écrivais avec mes cris dans le passé. Mon

---

<sup>592</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, op. cit., pp. 275-276, *passim*.

<sup>593</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>594</sup> "Aujourd'hui, sinon en 1947, de nombreux commentateurs supposent que Genet s'inspira pour ses bonnes du terrible fait divers des sœurs Papin, model qu'il admit par la suite dans sa correspondance après l'avoir d'abord nié". Cfr. E. White, op. cit., p. 311.

<sup>595</sup> "Si Genet emprunte à cette histoire vraie la folie et la dépendance mutuelle des sœurs-servantes ainsi que leur vision du meurtre comme une sorte de rituel, tous les autres détails sont différents. [...] Genet gomme l'élément criminel de son histoire pour en privilégier les possibilités héroïques, ritualistes et rhétoriques. C'est peut-être ce qui explique la réaction perplexe et extrêmement divisée que suscita la pièce [...]" Cfr. E. White, op. cit., p. 312, *passim*.

travail atténuait mes renoncements, ma résignation, le silence de ma chambre, cette chasteté qui m'est imposée. J'aspire à un changement, à un très grand changement. Je précise: recommencer de vivre un amour fou dans une mansarde serait un très beau changement. [...]<sup>596</sup>

La lettera prosegue sui toni dell'insoddisfazione amorosa, della mancanza di appagamento e del sentimento di solitudine che avvolge l'autrice, ancora una volta, innamorata di un omosessuale.

Nella parte citata della lettera, però, Leduc sembra abbracciare la situazione di presunto isolamento come una reclusione; “ma résignation”, “le silence de ma chambre” e ancora “cette chasteté” che non è voluta, ma “imposée”, sembrano descrivere l'incarcerazione di Leduc all'interno della trama del suo stesso romanzo, o in quello di Genet. Il parallelo è reso ancora più evidente dall'ultima frase; la volontà di vivere un “amour fou dans une mansarde” sembra fare allusione al tempo della passione tra Divine e il giovane Mignon, vissuto proprio tra le mura di una mansarda, il “grenier” della protagonista di *Notre-Dame-des-Fleurs*.

Anche se nulla è servito a fare dell'autrice una ‘Sainte-Leduc, comédienne et martyre’, la corrispondenza sembra far luce sul fatto che il romanzo sia nato sotto una buona stella, o meglio, sotto due buone stelle, quella del *voyou* Harcamone e quella dell'eroina tragica Divine, “morte sainte et assassinée – par la phtisie”.<sup>597</sup>

*Thérèse et Isabelle*, secondo il dattiloscritto conservato presso il Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France, è inizialmente dedicato a Jean Genet<sup>598</sup>. I motivi per i quali Leduc decide di sopprimere la dedica e di sostituirla con quella a Jacques Guérin, secondo l'edizione integrale del testo pubblicata da Gallimard nel 2000, non sono noti; tuttavia, quello che è importante è l'esistenza di una versione dedicata al poeta che ha ispirato il testo.

*Thérèse et Isabelle* è scritto “in una lingua opulenta eppure asciutta perché sempre esatta, luminosa e poetica, minuziosa e sensuale, violenta e dolcissima, cruda e ossessiva, che non somiglia a nient'altro e si alimenta quasi esclusivamente di vita vissuta”<sup>599</sup>. *Thérèse et Isabelle*, al pari del

---

<sup>596</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., p. 213.

<sup>597</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 18.

<sup>598</sup> In una lettera inedita non-datata del 23 ottobre a Berthe Mandinaud, dattilografa di Simone de Beauvoir, Leduc scrive: “Chère Madame

Veillez dédier à Jean Genet (Genet sans accent circonflexe) le récit *Thérèse et Isabelle* détaché de la seconde partie, et en sept exemplaires comme convenu. J'ai oublié de vous le demander au téléphone. Je vous téléphonerai dans quinze jours.

Avec ma sympathie  
Violette Leduc”.

Le tredici lettere inedite a Berthe Mandinaud sono conservate, insieme al dattiloscritto di *Thérèse et Isabelle*, al Département des Manuscrits della Bibliothèque nationale de France. Cfr. *Thérèse et Isabelle* dactylographie corrigée, cote NAF 28992, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>599</sup> S. Petrigiani, *Because the night belongs to lovers*, in V. Leduc, *Thérèse e Isabelle*, Vicenza, Neri Pozza, 2020, p. 7.

*Miracle de la rose*, ci presenta una realtà murata, schermata dalla vera vita: il collegio da un lato e la colonia penitenziaria dall'altro sono circostanze che, esattamente come scrive Genet all'inizio del romanzo, "nous obligent à rechercher une présence amie, je crois que ce sont les rigueurs du bagne qui nous précipitent l'un vers l'autre dans des crises d'amour sans quoi nous ne pourrions pas vivre: le breuvage enchanté, c'est le malheur"<sup>600</sup>. È per disperazione, per solitudine, che le anime si ritrovano; Thérèse, come il narratore di Genet, si perde in una vera e propria crisi amorosa poiché le circostanze lo richiedono, lo gridano. Si crea così il tempo dell'illusione, quello di un amore unico, puro nella sua impurità, angelico nella sua maledizione, fatto di sguardi e di speranze, di sogni e trasfigurazione; e, se si volesse immaginare il *Miracle de la rose* come il primo capitolo di *Notre-Dame-des-Fleurs*, così come accade per *Thérèse et Isabelle* e *Ravages*, si potrebbe pensare che gli spregiudicati protagonisti dei primi due romanzi si scontrino brutalmente con la realtà dell'amore urbano, una volta fuori dalle mura. L'amore è meno puro, la menzogna e il tradimento fanno il loro ingresso nella storia e sia Thérèse sia Divine sono braccate dalla vita che, forse, era sembrata meno dura quando era priva di quell'utopia chiamata libertà. Che sogno amaro quello della libertà; e, forse, è proprio in virtù di tale consapevolezza che Leduc decide di far iniziare la storia tra Thérèse e Isabelle con il vento<sup>601</sup>, il simbolo della libertà e della fuga, ma che nella visione della giovane Thérèse è soltanto furore e violenza, quella stessa violenza che sperimenterà, dopo poche pagine, nel primo incontro fisico con Isabelle.

Le bruit de la plaque de tôle devant la cheminée m'avait éveillée. Une chose remuée par le vent imitait une révolte. S'éveiller...s'arracher de l'inconnu, être lancée en météore pour reconnaître sa peau, son usure, son carcan. Reconnaître le mur, l'objet, le double rideau. Le jour est filtré puisque nous devons parachever cette résurrection de nous-mêmes. S'éveiller...Se dégager d'un bloc de brouillard, être un minéral à transfigurer, faire d'un embryon une personne achevée, le faire dans l'instantané. Recommencer, chaque matin, le début de la genèse. Se replacer dans le monde. Il y a tant de matins à redevenir un homme et son train. S'éveiller...Retrouver ses esprits dans une boule de ronces noires.<sup>602</sup>

Con la stessa irruenza del vento alle tre del mattino, Isabelle entra nella vita della protagonista con un'azione rude e spaesante: Isabelle sputa, "crache sur le collègue en crachant sur sa chaussure"<sup>603</sup>. Questo gesto, molto lontano dall'immaginario amoroso, introduce la danza del corteggiamento che Isabelle, intraprendente, mette in atto, e che si colloca all'estremo opposto della situazione

---

<sup>600</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 10.

<sup>601</sup> Cfr. C. Viollet, *Postface*, in V. Leduc, *La main dans le sac*, Paris, Les éditions du Chemin de fer, 2014.

<sup>602</sup> V. Leduc, *La main dans le sac*, Paris, Les éditions du Chemin de Fer, 2014, p. 15.

<sup>603</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 12.

genetiana; se nel romanzo di Genet il contesto è degradante e gretto, il sentimento amoroso e l'azione sensuale sono narrati alla maniera di un atipico romanzo epico-cavalleresco: rose, apparizioni, eroi e sacrifici per la descrizione del più nobile e puro dei sentimenti.

Benché questa componente più mitica dell'amore non sia completamente assente, Leduc opta per un linguaggio lirico-carnale e per l'uso di metafore esplicite in netta opposizione rispetto a un contesto, contrariamente a quello di Genet, decisamente improntato alla castità e alla morale.

Due esempi:

Isabelle	Harcamone
<p>Isabelle me tira en arrière, elle me coucha en travers de l'édredon, elle me souleva, elle me garda dans ses bras: elle me sortait d'un monde où je n'avais pas vécu pour me lancer dans un monde où je ne vivais pas encore; les lèvres entr'ouvrirent les miennes, mouillèrent mes dents que je serrais. La langue trop charnue m'effraya: le sexe étrange n'entra pas. [...] Les roses se détachaient de la ceinture qu'elle mettait. Je lui mis la même ceinture. [...] Nous nous serrions encore, nous désirions nous faire engloutir. Nous nous étions dépouillées de notre famille, du monde, du temps, de la clarté. Je voulais que serrée sur mon cœur béant Isabelle y rentrât. L'amour est une invention épuisante. Isabelle, Thérèse, disais-je en pensée pour m'habituer à la simplicité magique des deux prénoms.<sup>604</sup></p>	<p>Il était debout, dans toute la beauté de son corps, au milieu de la cellule. [...] et je me trouvais dans la situation de la sorcière qui appelle depuis longtemps le prodige, vit dans son attente, reconnaît les signes qui l'annoncent et, tout à coup, le voit dressé en face d'elle [...]. Harcamone "m'apparaissait". [...] Il n'avait pas de ceinture. Il n'avait pas de chaussette ; de sa tête – ou de la mienne – sortait un bruit de moteur d'avion. Je sentais, dans toutes mes veines, que le miracle était en marche. Mais la ferveur de notre admiration avec la charge de sainteté qui pesait sur la chaîne serrait ses poignets – ses cheveux ayant eu le temps de pousser, leur boucles s'embrouillaient sur son front avec la cruauté savante des torsades de la couronne d'épines – firent cette chaîne se transformer sous nos yeux à peine surpris, en une guirlande de roses blanches. [...] et je coupai la plus belle rose qui pendait à une tige souple, tout près de son poignet gauche. La tête de la rose tomba sur mon pied nu et roula sur le dallage parmi les boucles de cheveux coupés et sales.<sup>605</sup></p>

Gli autori mettono il lettore di fronte ad un paradosso che è il tratto distintivo delle due scritture: l'amor sacro in terra profana e l'amor profano nel luogo dell'innocenza come il collegio femminile.

<sup>604</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., pp. 23-25, *passim*.

<sup>605</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., pp. 24-25, *passim*.

Ad ogni modo, e come spesso accade per Leduc, è impossibile procedere parallelamente alla ricerca di tutti i micro incontri testuali fra i due autori; la presenza di riferimenti al *Miracle* è ovunque, a partire dalla scelta della rosa come riferimento esplicito. Sono rose quelle che si staccano dalla cintura immaginaria di Isabelle e sono ghirlande di rose quelle attorno alla corona immaginaria di Harcamone. È sempre la rosa l'ombra dietro al “cœur béant” di Thérèse, squarciato in modo tale da poterci far entrare Isabelle come, nella scena finale del *Miracle*, il disperso cuore di Harcamone si trasforma in una stanza segreta custode della Rosa Mistica. Ed è proprio con l'espressione “cœur de rose” che Thérèse si nomina, sposando, simbolicamente, Isabelle. Una scena dello sposalizio immaginario, inedita nella versione pubblicata di *Ravages*, è presente anche nel *Miracle*:

<b>Les noces</b>	
<i>Thérèse et Isabelle</i>	<i>Miracle de la rose</i>
<p>[...]            - A quoi pensais-tu?            Elle a remué. Nos épaules ont été à l'abri sous la pèlerine de ses cheveux.            -Je pensais?...Je nous voyais...Nous nous épousions..            [...] Elle m'a &lt;repris&gt; sa main. Isabelle appartenait à ce qu'elle me racontait.            -Je ne l'envisageais pas. Je le souhaitais. Je le vois pendant que je te parle. Des élèves s'aiment comme nous nous aimons nous entourent, nous félicitent.            [...] <sup>606</sup></p>	<p>Son visage était dur. Quand je l'embrassai pour la première fois, le soir de notre noce [...], quand je l'embrassai pour la première fois, en même temps que l'ivresse de l'intimité, avec un si beau visage se continuant par un corps si beau, de mâle si raide, je connus l'impossibilité de la communion, cette tête était dure comme une tête de marbre. [...] <sup>607</sup></p>

Ma la passione di Thérèse e Isabelle è più cruda, meno miracolosa e la “cruauté savante des torsades de la couronne d'épines” del martire Harcamone, amore sacro, diventa una “couronne de fer forgé”<sup>608</sup> sulla testa delle due collegiali e del loro amore profano.

I due romanzi terminano con un vero e proprio effluvio di rose, simbolo della voluttà, ma anche della passione, quella di Harcamone che va verso la morte e quella di Thérèse che, attraverso il sangue – “du sang, j'ai vu du sang”<sup>609</sup> –, va verso la perdita dell'innocenza.

<sup>606</sup> A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 191, *passim*.

<sup>607</sup> *Ivi*, p. 255, *passim*.

<sup>608</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 59.

<sup>609</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 125.



<b>La rose</b>	
<i>Thérèse et Isabelle</i>	<i>Miracle de la rose</i>
<p>Elle cassait les tiges des fleurs. D'où venaient mes roses? Quand avait-elle pris le verre à dents sur la table de toilette? Quand avait-elle versé l'eau? Quand s'était-elle penchée sur la cuvette? Je contemplais Isabelle dans les ténèbres de tous les pays. [...]</p> <p>Elle mit le verre et les roses dans mes mains, elle rejeta ses cheveux, elle me montra son col Danton, son cou. Ma lampe de poche et le verre à dent s'entrechoquaient. [...]</p> <p>L'œil rose me regardait, la rose dans le verre à dents se penchait de leur côté. Mes bras sont tombés ; je voulais bien devenir leur martyr. Ils m'envoyaient <del>leur</del> leurs rayons de tiédeur et déjà leur soie pesait dans mes mains vides. Je suis partie vers eux et, comme les fruits, ils ont mûri sans se gâcher. Ils gonflaient: je leur confiais le soleil.<sup>610</sup></p>	<p>Sa bouche écrasa sur la mienne la rose dérobée au mystérieux jardin d'Harcamone et dont je gardais la tige entre mes dents. [...] Un fil de parenté mystérieux, une délicate affinité unit les criminels du monde entier, et tous sont touchés quand l'un d'eux est atteint.<sup>611</sup></p>
<p>Isabelle se tourna. Je me jetais dans le Val des Roses. Les petites lumières dans ma peau convoitèrent les petites lumières dans la peau d'Isabelle, l'air se raréfia. Nous ne pouvions rien sans les météores qui nous entraîneraient dans leur course, qui nous jetteraient l'une dans l'autre. Nous dépendions des forces irrésistibles. Nous avons perdu conscience mais nous avons opposé notre bloc à la nuit du dortoir. La mort nous ramenait à la vie [...]. Nous nous sommes enlacées: un miracle d'éteignait au lieu de rayonner.<sup>612</sup></p>	<p>Je suis poète en face de ses crimes et je ne puis dire qu'une chose, c'est que ses crimes libèrent de tels effluves de roses qu'il en restera parfumé, et son souvenir et le souvenir de son séjour ici, jusqu'aux plus reculés de nos jours.<sup>613</sup></p> <p>Il mourait, et cette morte était plus belle que sa vie. L'agonie de certains monuments est plus significative encore que leur période de gloire. Ils</p>

<sup>610</sup> *Ivi*, p. 127-128, *passim*.

<sup>611</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 219, *passim*.

<sup>612</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 136, *passim*.

<sup>613</sup> J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 59.

La rosa, come simbolo di passione e di morte allo stesso tempo – “car il était funèbre, malgré da grâce, et funèbre comme le sont les roses, symbole d'amour et de mort”<sup>615</sup> –, traghetta i narratori verso la porta degli inferi; non a caso, è proprio l'inferno che viene accostato all'amore nel *Miracle de la rose* – “J'aimais au point d'entrer dans sa peau, ses manières, et je devins très apte à découvrir chez les autres ces tics que l'on vole à celui qu'on aime. L'enfer a ses degrés, l'amour aussi”<sup>616</sup> – e sempre con l'inferno si chiude la versione inedita di *Thérèse et Isabelle*: “Je me suis penchée par-dessus la rampe de l'escalier. J'ai entendu le cri d'Isabelle et l'enfer n'a été qu'un cri”<sup>617</sup>.

Con *Ravages* si entra nel nucleo centrale del romanzo. Ritroviamo una Thérèse adulta, privata di Isabelle, ma soprattutto immersa nel mondo, in una follia cittadina, quella di Parigi, tra i bagliori delle insegne dei locali notturni e quelle dei cinema poco affollati. È in un cinema, infatti, che si apre la prima scena del romanzo che, come in una *mise en abyme* della stessa, sembra diretta da “un metteur en scène invisible”<sup>618</sup>.

È forse ancora Jean Genet il regista di questa seconda parte della vita di Thérèse, che sembra calpestare i luoghi e i colori dell’“histoire de Divine”, una fantasia nata dalla penna di Genet e dalla sua insofferenza nei confronti della reclusione che animano le fotografie di tutti i suoi falsi eroi, attaccate malamente ai muri umidi di una cella, silenti di giorno, eccentrici personaggi di notte.

“La nuit, je les aime et mon amour les anime. Le jour, je vaque à mes petits soins. Je suis la ménagère attentive à ce qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet. Mais la nuit! [...] Je flâne. Sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent [...]”<sup>619</sup>.

La notte continua a essere il tempo della vita anche per Thérèse, che, seduta al buio nella sala del cinema, cullata da una cornice sonora e visiva che parla la lingua delle prigionie di Genet – “les ciseaux du meurtre tombèrent sur l'oreiller du petit garçon, ma main sortit ma boîte d'allumettes, les assassins traînèrent le cadavre sur la terrasse”<sup>620</sup> –, incontra e seduce Marc.

<sup>614</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>615</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>616</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>617</sup> *Thérèse et Isabelle* dactylographie corrigée, cote NAF 28992, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>618</sup> V. Leduc, *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955, p. 14.

<sup>619</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 15.

<sup>620</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 15.

“C’était la première fois que je faisais des avances à un homme mais je n’y pensais pas”<sup>621</sup>; ed ecco che viene introdotto uno degli aspetti più interessanti del confronto intertestuale tra Violette Leduc e Jean Genet; *Ravages*, al pari di *Notre-Dame-des-Fleurs*, porta sulla pagina un esempio tra i più singolari della letteratura francese del dopo-guerra di pervertimento della sessualità: da una parte, la storia del giovane Culafroy, diventato il travestito Divine e dunque donna, nel pensiero, nel modi, nel corpo, nel linguaggio; dall’altra, la storia del travestimento di Thérèse, donna per Cécile, ‘petit bonhomme’<sup>622</sup> per Marc, che subisce, a sua volta, un processo di progressiva femminilizzazione. Questo processo non è estraneo a Leduc che, nel caso dell’analisi riguardante Maurice Sachs, aveva fatto del trittico “abbé, grand-mère et homosexuel”<sup>623</sup> una chiave di lettura de *L’Asphyxie* e de *La Bâtarde*. Nota infatti Anaïs Frantz che “la bâtardise ne touche pas uniquement l’auteure issue d’une union illégitime; ‘batarde’ est également la littérature que celle-ci met au monde”<sup>624</sup> e prosegue mettendo in risalto il fatto che

troublant les représentations, l’écrivaine a créé avec la Bâtarde un personnage qui déstabilise les horizons d’attente: “tous les visages de la femme [...] se retrouvent dans cette androgyne: l’allumeuse et la vestale, l’amoureuse et la prostitué, la dominatrice et l’esclave, l’avide et l’exploitée”. Ajouter “la lesbienne et l’hétérosexuelle” à cette liste d’antithèses serait réducteur dans les termes. Les amours que rapporte la narratrice dépassent les catégories et les attentes. [...] L’œuvre leducienne déploie “les gradations, les moirures, les pénombres, les coloris changeants comme la nature même de leur nature” que Michel Foucault évoquait pour critiquer le mythe du “vrai sexe”.<sup>625</sup>

Lo stravolgimento di cui parla Frantz delle rappresentazioni di quella definita come una letteratura bastarda, “hors normes” e “hors genres répertoriés”<sup>626</sup>, fa parte anche della scrittura di Genet.

Quell’univers mâle che popola il *Miracle de la rose* occupa in *Notre-Dame-des-Fleurs* un ruolo secondario, obnubilato dal bagliore della Santa Divine-Culafroy.

---

<sup>621</sup> Ibidem.

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>623</sup> È interessante notare che anche in *Notre-Dame-des-Fleurs* la figura dell’uomo di chiesa è associata a quello che Leduc aveva definito in *Trésors à prendre* “un sexe neutre” per parlare dell’omosessuale. Nella scena del *cortège noir* per il funerale di Divine leggiamo: “A temps, il empêcha l’étoffe de dissimuler le bas de son visage, cet abbé, sachez-le bien, était jeune ; on lui devinait un corps vibrant d’athlète passionné sous ses ornements funèbres. C’est dire qu’en somme il portait le travesti”. Cfr. J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 33. Una specie di situazione a specchio la troviamo anche in *Ravages* quando Marc mezzo nudo “monta sur le lit avec son chale enroulé autour du corps” e ci si mette a letto “avec son travesti”. Cfr. V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 60.

<sup>624</sup> A. Frantz, *La Bâtarde a cinquante ans!* In M. Brioude, A. Frantz, A. Péron (a cura di), *Lire Violette Leduc aujourd’hui*. Lyon, PUL, 2017, p. 9.

<sup>625</sup> *Ivi*, p. 11, *passim*.

<sup>626</sup> *Ivi*, p. 13.

Ma è soprattutto il linguaggio usato dai due autori a disperdere nel testo qualsiasi appiglio di genere: i due triangoli amorosi (Marc-Cécile-Thérèse e Divine-Mignon-Notre-Dame) mettono in scena una metamorfosi continua, determinata dai rapporti di dominio con i quali i tre amanti entrano in relazione: “qu’elle devait se montrer virile pour séduire l’assassin”<sup>627</sup>, pensa Divine di fronte alla brutale innocenza del giovane Notre-Dame, quell’innocenza che Thérèse, la protagonista di *Ravages*, aveva perduto in collegio, insieme a Isabelle, ma che ora vedeva turbata ancora una volta da uno sconosciuto, un uomo:

J’aperçus son corps fluet: je tournai le dos à cet inconnu, je me cambrai. [...] Je m’enfuis de la rangée mais je me peignai, me poudrai, affinaï ma taille avec la ceinture de mon imperméable. [...] Lui, je le revis dans les glaces. Nos imperméables se ressemblaient. Je me retrouvai sur le trottoir avec le vague remords d’avoir déserté la lumière, les bruits, les promeneurs. Le jour était la vitrine d’une maison de confection pour hommes, je regardai dans la glace s’il me suivait. [...] Je me serais coupée un sein pour ressembler à une amazone.<sup>628</sup>

In questo caso, il corpo delicato di Marc si contrappone alla virilizzazione di Thérèse, che, nonostante metta in atto delle tecniche comunemente femminili, come il gesto di incipriarsi, è nella vetrina di una boutique di abiti maschili che percepisce il suo riflesso, e la somiglianza tra i due impermeabili è acuita, qualche riga dopo, dallo sguardo indagatore di Thérèse sul corpo dell’uomo “frémissement de sa taille fine, de la ceinture de son imperméable serrée comme la mienne”<sup>629</sup>.

Genet rende però esplicita la mescolanza maschile/femminile con un avvertimento al lettore, procedura frequente nell’autore, al fine di non confondere quello che è il passato di Divine e, dunque, Culafroy, da quella che è “sa vie publique”<sup>630</sup> a Parigi: “Je vous parlerai de Divine, au gré de mon humeur mêlant le masculin au féminin et s’il m’arrive, au cours du récit, d’avoir à citer une femme, je m’arrangerai, je trouverai bien un biais, un bon tour, afin qu’il n’y ait pas de confusion”<sup>631</sup>.

Genet procede poi alla presentazione di Divine:

Elle était vêtue ce soir-là d’une chemisette de soie de champagne, d’un pantalon bleu volé à un matelot, et chaussé de sandales de cuir. [...] Sa séduction serait implacable. S’il ne tenait qu’à moi, j’en ferais un héros fatal comme je les aime. Fatal, c’est-à-dire décidant du sort de ceux que qui les regardent, médusés. Je la ferais avec des hanches de pierre, des joues polies et plates, des paupières

---

<sup>627</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 126.

<sup>628</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>629</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>630</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 37.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

lourdes, des genoux païens si beaux qu'ils refléteraient l'intelligence désespérée du visage des mystiques. Je la dépouillerais de tout attirail sentimental. Qu'elle consentît à être la statue gelée.<sup>632</sup>

Come promesso, Genet mescola i generi per presentare la sua Divine, e la stessa cosa accade per Marc in *Ravages*:

Je regardai. Cet homme flottait dans ses vêtements qu'il devait brosser souvent. Je refusais sa misère décente, mais je ne me détachais pas d'elle. Je regardais, mes yeux mi-clos, le bas du pantalon frangé. [...] Sa démarche pressée le féminisait. [...] Je ralentis, je le détaillai, je sacralisai le col graisseux de son imperméable, ses cheveux ingrats, sa nuque pauvre, ses oreilles décollées.<sup>633</sup>

Ma la femminilizzazione di Marc va al di là dell'aspetto fisico, e si riscontra, infatti, nell'atteggiamento di Thérèse nei confronti del genere maschile: "c'est un homme, ce n'est pas autre chose", cerca di convincersi Thérèse, che mette in atto un atteggiamento di autotutela che indubbiamente risente dell'interdetto materno di cui l'autrice, sia ne *L'Asphyxie* sia ne *La Bâtarde*, non fa mistero – "pas d'hommes: 'à aucun prix il ne te faut de ça' a dit ma mère"<sup>634</sup> –, mostrando, e questo aspetto è piuttosto inedito nella produzione leduchiana, una certa consapevolezza dell'aspetto economico-sociale della relazione uomo-donna. Ponendo Marc nella posizione della donna, e dunque tra gli individui ai margini della società, Thérèse assume una posizione di potere esclusiva nei confronti dell'altro sesso. Con la frase "ce n'est pas du travail d'homme!"<sup>635</sup>, sprezzante considerazione del lavoro di Marc, Thérèse inverte i ruoli sociali:

-Maintenant nous partageons les frais, dis-je.

-Pas question. Je vous ai dit que j'avais des principes. Je vous ai dit que j'avais des principes. Voulez-vous dîner avec moi?

"Il faudra que tu paies, il faudra que tu rembourses si tu acceptes. Tu paieras, tu rembourseras", me disais la voix. [...]

-Dites, est-ce que je parais mes vingt-huit ans?

-Mais c'est une question de femme que vous me posez-là! Un homme se fiche de son âge et c'est si réconfortant de penser cela.

-Personne n'aime vieillir. Et nous, nous n'avons pas le fard, dit-il.<sup>636</sup>

---

<sup>632</sup> *Ivi*, p. 39, *passim*.

<sup>633</sup> V. Leduc, *Ravages*, pp. 16-17, *passim*.

<sup>634</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>635</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>636</sup> *Ivi*, p. 27.

Marc non solo accetta il ruolo datogli da Thérèse, che d'ora in poi chiamerà "petit bonhomme", ma, nel farlo, la mette di fronte ai pregiudizi nei confronti della posizione dell'uomo.

Il rapporto tra Divine e Mignon risente della stessa confusione relativa all'accettazione dei ruoli di genere:

Se parlant de Mignon, Divine dit, joignant les mains en pensée:

-Je l'adore. Quand je le vois couché à poil, j'ai envie de dire la messe sur sa poitrine.

Mignon a mis quelque temps à s'habituer à parler d'elle et à lui parler au féminin. Enfin, il y parvint, mais ne toléra pas encore qu'elle lui causât comme une copine, puis peu à peu il se laissa aller, Divine osa lui dire:

-T'es belle, en ajoutant: comme une bite.<sup>637</sup>

Facendo riferimento a *Thérèse et Isabelle*, Alison Péron scrive: "chez Violette Leduc, l'amour (ou le désir) n'a pas de sexe. Le désir est protéiforme. Il libère", definendo l'opera, forse con un po' di azzardo, come "un manifeste queer avant-gardiste"<sup>638</sup>. Ma la vera rivoluzione, al di là dell'aspetto sociale della questione di genere, è nella scrittura; abolendo, del tutto o in parte, il binarismo – uomo o donna –, Genet e Leduc si collocano oltre la vexata quaestio del maschile opposto al femminile anche a livello linguistico.

Tornando nel merito della questione intertestuale, è nella narrazione della sessualità che l'intento di Leduc si fa esplicito e l'inversione dei generi determina di fatto un loro superamento, perlomeno per Thérèse: "Sur lui, je cherchai, je tâtonnai, je trouvai. Je touchai la peau fripée, fragile comme une paupière. Je ma sauvai mais il me ramena avec autorité. Ce serait bientôt un règlement de comptes. Il se laissa glisser sur la banquette, il s'offrit. J'étouffai mon cri"<sup>639</sup>.

Il corpo nudo di Marc "de tendres épaules, des avant-bras de femme-enfant"<sup>640</sup>, disteso sul letto paragonato a un Cristo, "si je cédaï par amour des blessures cicatrisées qu'il a aux pieds"<sup>641</sup> – del tutto simile all'immagine di Divine che riporta Genet all'inizio del testo "je dirais qu'il avait des doigts de dentelle, qu'à chaque réveil ses bras tendus, ouverts pour recevoir le Monde, lui donnaient l'air de l'Enfant Jésus dans sa crèche"<sup>642</sup> –, ripropone una vecchia paura che l'autrice affida a Thérèse, quella di diventare donna per mezzo della maternità. Anche in questo caso però, benché

---

<sup>637</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 56.

<sup>638</sup> A. Frantz, A. Péron, *Les cas René : étude des manuscrits de La Chasse à l'Amour*, in *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, op. cit., p. 55.

<sup>639</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 46.

<sup>640</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>641</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>642</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 22.

risuonino ancora fresche le parole della madre, “pas de ça. Il ne te faut pas de ça”<sup>643</sup>, la maternità è ovviata attraverso un gioco di sovvertimento delle regole; è Isabelle che, in quanto generata dal sangue – “j’avais vu le sang, j’avais vu mes cheveux rouges. [...] – j’ai honte, dis-je. –Honte de quoi? –Du sang. –Tu es folle”<sup>644</sup>, quel sangue con il quale la narratrice de *La Bâtarde* è venuta al mondo, “ton sang ma mère, le ruisseau de sang jusque dans l’escalier quand je suis sortie de toi”<sup>645</sup> –, diventa la figlia di Thérèse: “j’ai eu un enfant: j’ai eu Isabelle qui m’a faite femme. Mon enfant, c’était elle”<sup>646</sup>.

Superato lo scoglio della femminilità, tramite un parto metaforizzato, Thérèse, che non è più donna – “je ne suis pas une femme. –C’est vrai. Vous n’êtes pas tout à fait une”<sup>647</sup> –, si concede a Marc, va da sé, come un uomo.

Je me suis couchée sur le ventre.

-Pas comme ça, dit Marc.

J’ai enlevé doucement ses mains. Le sexe donnait des petits coups contre ma hanche et ses petits coups ressemblaient à des éclaboussures.

-Je ne pourrai pas.

-Pourquoi?

-Thérèse, allonge-toi sur le dos.

-Non.

-Tu as peur?

-Oui. Je t’ai dit de quoi j’avais peur.

- Ça te fera mal. Si tu voulais...

Sa voix me suggérait qu’il était encore temps, que nous pouvions être amants comme le sont les autres, mais je ne me suis pas allongée sur le dos. Nous avons végété l’un derrière l’autre. Il s’est décidé et moi j’ai décidé que je ne crierai pas.<sup>648</sup>

Come scrive Genet, “l’amour se sert des pires pièges. Des moins nobles. Des plus rares. Il exploite les coïncidences”<sup>649</sup> e così per Mignon “Divine est à peine un prétexte, une occasion”<sup>650</sup>, mentre per Divine

---

<sup>643</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 61.

<sup>644</sup> V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 72.

<sup>645</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

<sup>646</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 61.

<sup>647</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>648</sup> *Ivi*, pp. 265-266.

<sup>649</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 62.

<sup>650</sup> *Ivi*, p. 88.

Mignon c'est tout. Elle prend soin du sexe de Mignon. Elle le caresse avec des profusions de tendresse et les comparaisons que font les honnêtes gens égrillards: le Petit, le Bébé dans le berceau, le Jésus dans sa crèche, le Petit chaud, ton Petit frère, sans qu'elle les formules, prennent un sens entier. [...] Pour Divine, Mignon n'est rien que la délégation magnifique sur terre, l'expression sensible, enfin le symbole d'un être (peut-être Dieu), d'une idée restée dans un ciel.<sup>651</sup>

Come specificato all'inizio del paragrafo, i due romanzi portano in scena due relazioni triangolari; come Thérèse fa entrare Marc nella relazione fra lei e Cécile – “il est entré sans entendre la réponse. C'était une effraction de voleur peureux”<sup>652</sup> –, così Notre-Dame-des-Fleurs “fait ici son entrée solennelle par la porte du crime”<sup>653</sup> nella vita di Mignon e Divine. Se Genet scrive: “je sème sur mon passage la dévastation”<sup>654</sup>, Leduc intitola il suo romanzo più sconvolgente esattamente in quel modo, *ravages*, devastazioni. Notre-Dame, “l'assassin innocent”<sup>655</sup>, scompagina la vita di Divine, la virilizza:

Jusqu'à présent, elle n'avait aimé que des hommes plus forts qu'elle et légèrement, d'un poil, plus âgés qu'elle, plus musclés. Mais vint Notre-Dame-des-Fleurs, qui avait un caractère physique et moral de fleur: elle s'en amouracha. Quelque chose de nouveau, comme une sorte de sentiment de puissance, leva (sens végétal, germinatif) en Divine. Elle se crut virilisée. Un espoir fou la fit forte, costarde, vigoureuse. Elle sentit des muscles lui pousser et sortir elle-même d'un roc taillé en forme d'esclave de Michel-Ange. [...] Elle chercha des gestes mâles, qui sont rarement des gestes mâles [...] elle devait se montrer virile pour séduire l'assassin. [...] Enfin, pour couronner sa métamorphose de femelle en dur mâle, elle imagine une amitié d'homme à homme.<sup>656</sup>

Leggendo l'ultima frase, il coronamento della metamorfosi di Divine, ritornano alla mente le parole de *La Bâtarde* – “J'ai demandé à Gabriel de m'aimer comme un homme aime un autre homme”<sup>657</sup> – e, al pari di Divine, “hommes et femmes se retrouvent dans le sein de Marc”<sup>658</sup>.

Marc, che ne *La Bâtarde* si sarebbe chiamato Gabriel, l'Archange che, non a caso, corrisponde a quello stesso Gabriel l'Archange amato da Divine.

### *Gabriel-l'Archange*

<sup>651</sup> *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>652</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 44.

<sup>653</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 104.

<sup>654</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>655</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>656</sup> *Ivi*, pp. 125-126, *passim*.

<sup>657</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 304.

<sup>658</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 275.



<i>La Bâtarde</i>	<i>Notre-Dame-des-Fleurs</i>
<p>Archange, j'ai été injuste avec toi dans <i>Ravages</i>. C'est un roman, c'est notre roman, c'est romancé. [...] Archange, je ne crois pas que tu volais dans les troncs. J'espère que tu me hais. Tu peux haïr, tu as été imparfait.</p> <p>Voici comment je le rencontrai.</p> <p>Un dimanche après-midi j'entrai dans la salle du cinéma Marivaux. [...] Un profil dans la salle m'exalta comme vous exalte un choral joué à l'orgue. Je découvrais l'austérité d'un profil; les ressources et les richesses, l'éthique du clair-obscur. Ajoutons l'attirance foudroyante. [...] Je fermis mon poing, je regardais l'heure à ma montre-bracelet avec un mouvement viril de mon bras, un mouvement pour Gabriel en hommage à sa douceur, à sa démarche un peu féminine, à sa taille fine.<sup>659</sup></p>	<p>Donc Divine rencontra Gabriel. Il passa devant elle, déployant son dos comme un mur, une falaise. Ce mur n'était pas tellement large, mais il déferlait de lui sur le monde tant de majesté, c'est-à-dire de force sereine, qu'il parut à Divine être d'airain, la muraille de ténèbres d'où s'envole un aigle noir, les ailes grandes ouvertes. [...]</p> <p>Gabriel était fantassin de ligne, vêtu de drap bleu ciel, drap épais et floconneux. Plus tard, quand nous l'aurons mieux vu et qu'il sera moins question de lui, nous ferons son portrait. Naturellement, Divine l'appelle Archange.<sup>660</sup></p>

Blu. Come la divisa di Gabriel, così il colore della carne che Paul, primo “élanement de jalousie”<sup>661</sup> di Thérèse, verso la fine di *Ravages*, dice di volere da Marc, “Bleue. Tu le sais bien, vieille fripuille”<sup>662</sup>.

Il secondo *ménage à trois* del romanzo, forse più simile ancora a quello di *Notre-Dame-des-Fleurs* poiché prevede l'emarginazione di Thérèse, in favore di un'intimità tra Marc e Paul – “Il aimait Paul loin de l'amour mais il l'aimait”<sup>663</sup>, permette all'autrice di procedere verso la chiusura della narrazione, alludendo ancora una volta alla regina di Pigalle, Divine, e al suo creatore.

-Des ménages, mon petit, dit-il avec la voix pointue d'un inverti de la place Pigalle. [...]

C'est par rage et par jalousie que je le convoitai. Je l'ai touché sous l'étoffe. [...]

Il m'appelle. Mon visage n'est plus baroque, les miroirs ne sont plus un code de beauté. Je te trouverai avec mes doigts de pastel, tiédeur. Marc renversa la tête, une feuille de platane tomba sur ses genoux pendant que je commençais à le caresser. [...]

<sup>659</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., pp. 133-135, *passim*.

<sup>660</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., pp. 144-146, *passim*.

<sup>661</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 311.

<sup>662</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>663</sup> *Ivi*, p. 316.

J'entraîne mon cantique de l'épaule à sa cheville. Je le couvre de caresses. Il sourit trop près, il sourit trop loin. Je vois sur ses lèvres le Moyen Age gourde et l'Orient effilé. Les folles ont des yeux qui pleurent ailleurs. [...]

-Dormons. Il est trois heures, mon vieux.

-Ne dors pas, Marc, ne dors pas...

Je hais mon dormeur. C'est un mort qui n'a pas dit son dernier mot. [...]<sup>664</sup>

E mentre "les folles", nome con il quale, nel testo di Genet, vengono chiamati i travestiti di Pigalle, piangono la loro Divine, "la lune montait au ciel avec une solennité calculée pour impressionner les humains sans sommeil"<sup>665</sup>, come Thérèse.

*Je hais les dormeurs* è il titolo del testo che Leduc dedica a Jean Genet nel 1948; "je hais mon dormeur" è la frase con la quale inizia un'altra metamorfosi per Thérèse, quella che l'avrebbe trasformata in madre, ma che invece la rende, ancora una volta, "jeune fille"<sup>666</sup>.

Divine e Thérèse condividono metaforicamente lo stesso letto di agonia, entrambe accompagnate dalle madri in un simbolico finale di morte,

Une immense paix physique détendit Divine; [...] elle s'engloutit, et ce soulagement fit pousser un soupir, qui remonta à sa bouche du sang, puis un autre soupir: le dernier. Elle trépassa ainsi, on peut dire aussi noyée. Ernestine attendait. [...] Elle besogna donc, seule, à la toilette funèbre et fit revêtir à Divine un très décent complet de cheviote bleue d'une coupe anglaise.<sup>667</sup>

E di rinascita.

Je soulevais le drap:

-C'est mon sang?

-C'est ton sang. Tu seras toute neuve, dit ma mère.

Des semaines passèrent. Un matin je lui dis:

-Je veux me lever. Je me sens forte.

-Il faut reprendre à marcher, dit-elle.

Je m'appuyais sur elle. Le sol se déroba de moins en moins. Ma mère releva mon col.

-Viens, dit-elle.

---

<sup>664</sup> *Ivi*, p. 316-318, *passim*.

<sup>665</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 166.

<sup>666</sup> "-Je veux que tu m'aides. Je veux redevenir une jeune fille". Leduc descrive, verso la fine del romanzo, le procedure attraverso le quali Thérèse riesce ad abortire. È la prima volta che in un romanzo viene affrontato il tema dell'interruzione volontaria della gravidanza, all'epoca illegale, da parte di una scrittrice donna che, per di più, ha personalmente vissuto l'esperienza. Cfr. V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 441.

<sup>667</sup> J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., pp. 373-374, *passim*.

Elle m'entraîna dans le couloir. Elle me soulevait de terre. Je volais, j'étais guérie. [...] Ma mère me poussa en avant. Je me retrouvai devant un miroir.

-Ta petite taille. Tu as retrouvé ta petite taille, dit-elle.

Pour la première fois, ses paroles n'avaient pas de résonance en moi. J'étais seule. Enfin seule.<sup>668</sup>

---

<sup>668</sup> V. Leduc, *Ravages*, op. cit., pp. 477-478, *passim*.

### 3.3 Il *Saint Genet* di Violette Leduc

Oltre ai testi già citati nel paragrafo precedente e ai rapporti intertestuali che si è avuto modo di analizzare, Violette Leduc rende omaggio a Jean Genet cercando di carpire – soprattutto ne *La Folie en tête*, che ripercorre gli anni d'oro del loro sodalizio artistico – la vera essenza dell'autore, nascosta dietro al mito creato da chi l'ha scoperto e apprezzato, come Sartre e Cocteau.

Un “Saint Genet” alla Violette Leduc è il risultato di quello che, ipoteticamente, avrebbe dovuto essere quel saggio sul poeta-ladro che Leduc aveva in mente prima di rinunciarvi del tutto o, semplicemente, prima che l'amicizia tra i due si incrinasse.

In una lettera del 1947 a Paul Morihien, Leduc scrive: “J'ai rencontré Jean Genet dans la rue. C'est une fâcherie définitive. Je ne puis donc poursuivre et entreprendre réellement le travail consacré à *Miracle de la rose*. Je vous ferai parvenir l'ouvrage qui m'avait été confié”<sup>669</sup>.

Come attesta la lettera, la volontà di scrivere un testo interamente dedicato al *Miracle de la rose* era nelle reali intenzioni di Leduc, e questo è il motivo per il quale ci si è chiesti se le importanti sezioni de *La Folie en tête*, dedicate a Genet, non fossero altro che quei pensieri sparsi che Violette Leduc aveva originariamente pensato per un saggio critico sull'autore. In questo paragrafo si è cercato dunque di ricostruire il puntuale lavoro critico di Leduc<sup>670</sup>, riunendo le parti interessate dall'analisi, al fine di dare forma ad un testo lineare.

Prima di entrare nel merito dell'indagine proposta, occorre partire da un primo tentativo di omaggiare il poeta intrapreso da Leduc nel 1947, durante la stesura de *L'Affamée*.

Nel testo dedicato all'amore per Madame, l'autrice mette in scena un dialogo con la morte che sembra rievocare una particolare opera di Jean Genet, un balletto, *'adame Miroir*, scritto nello stesso periodo e presentato per la prima volta nel 1948.

“La mort est là. C'est elle, c'est encore elle, c'est toujours elle, ce n'est jamais elle”<sup>671</sup>. La morte diventa, nella visione dell'Affamata, un personaggio, quello di una donna, “une trapéziste vêtue de jersey de soie blanc”<sup>672</sup>, una presenza inautentica, come scrive Leduc, che sembra non accorgersi dell'arrivo della narratrice, con la quale intraprende una sorta di danza:

Je suis au-dessous d'elle. Je veux qu'elle me regarde. Nous sommes ensemble. [...] Elle n'a qu'à dicter. Je trotterai avec mes espadrilles. Elle ne dicte rien. Elle renverse la tête. Elle regarde le

---

<sup>669</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p. 198.

<sup>670</sup> Non si intende affermare che il testo di Leduc consacrato a *Miracle de la rose* sia stato inserito ne *La Folie en tête*; tuttavia, le pagine del volume dedicate all'autore del *Miracle* restano un'importante testimonianza della profonda capacità ermeneutica di Violette Leduc, abilità che la distingue ancora una volta dall'immagine della scrittrice improvvisata.

<sup>671</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 117.

<sup>672</sup> *Ibidem*.

plafond, mais c'est une femme d'affaires qui n'a pas de cigare aux lèvres. Je ne me dérangerai pas la première. Je veux encore de son mépris passager. Elle se lèvera. Elle viendra. Je tousse et je baisse les yeux. [...] je lui compose une allée. J'attends dans l'entrée de ma chambre mon épouse en maillot blanc. [...] Je me penche sur elle. Je suis sur elle. Ses lèvres ont un goût de craie et mes lèvres sont amidonnées parce que je l'ai embrassée. [...] <sup>673</sup>

Questo rapporto amoroso tra l'Affamata e l'apparizione della morte è spezzato dalla sparizione di quest'ultima, che lascia la narratrice sola, davanti allo specchio.

'*adame Miroir* è esattamente questo: un dialogo tra "un jeune homme et la mort", perduti in un labirintico palazzo di specchi, come spiega White, che, nell'introduzione ai *Fragments*, paragona il balletto di Genet a quello più celebre di Jean Cocteau,

'*adame Miroir* fut présenté au public au printemps 1948, au même programme qu'un ballet de Claudel [...] *La Femme et son ombre*. Il existe une vague similitude entre '*adame Miroir* et *Le Jeune Homme et la Mort* de Cocteau en cela qu'ils mettent tous deux en scène un jeune homme confronté à un autre danseur qui représente la mort. [...] <sup>674</sup>.

White prosegue specificando come l'intrigo di Genet sia stato approfondito ulteriormente dall'autore nel *Journal du voleur*, in particolare, nella scena in cui il giovane Stilitano <sup>675</sup>, "hétérosexuel et inaccessible" <sup>676</sup>, si perde nel labirinto di specchi <sup>677</sup>. White fa tuttavia notare che "derrière l'intrigue cérémonieuse de '*adame Miroir* et ses pesants symboles de mort et de narcissisme, une autre histoire, menaçante et consolante, est tapie, qui se déploie lorsqu'un homme

---

<sup>673</sup> *Ivi*, pp. 118-119, *passim*.

<sup>674</sup> E. White, *Préface*, in J. Genet, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

<sup>675</sup> Secondo la riflessione di Carlo Jansiti, presente nella biografia di Violette Leduc, il personaggio di Stilitano rappresenta uno degli indizi più eclatanti di contaminazione reciproca tra i due autori. Stilitano sembra infatti recare parecchie caratteristiche che fanno di lui un genetiano Fernand, personaggio al quale Leduc dedica il primo articolo su "Les Temps modernes", *Le dézinguage*, e che compare tra i protagonisti de *L'Asphyxie*. Basandosi sulle date di produzione de *L'Asphyxie* e del *Journal du voleur*, l'ipotesi di Jansiti sembrerebbe essere più che accreditata. "Cette parenté des personnages est-elle fruit du hasard, ou bien l'admiration réciproque allait-elle jusqu'à l'emprunt?". Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 190. Riportiamo, dunque, due brevissimi estratti riguardanti la caratterizzazione dei due personaggi per comprendere meglio l'affermazione di Jansiti. "Stilitano était grand et fort. Il marchait d'un pas à la fois souple et lourd, vif et lent, onduleux. Il était leste. [...] il vivait parmi les mendiants, les voleurs, les tapettes et les filles". Cfr. J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, *passim*. "A force de se glisser sous l'eau avec ses 'pouches' de tabac, son corps avait la nonchalance d'un roseau. Si grande était sa souplesse qu'on l'eût cru vêtu de l'onde, sa complice". Cfr. V. Leduc, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15.

<sup>676</sup> E. White, *Préface*, op. cit., p. 24.

<sup>677</sup> "L'attraction foraine dite Palais des Miroirs est une baraque dont l'intérieur contient un labyrinthe cloisonné de glaces les unes avec tain les autres transparentes. Après avoir payé on entre, il s'agit d'en sortir. C'est alors qu'on bute désespérément contre sa propre image ou contre un visiteur coupé de nous par une vitre. Les badauds, de la rue, assistent à la recherche du chemin invisible. (La scène que je vais dire me donna l'idée d'un ballet intitulé '*Adame Miroir*'). Cfr. J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 302.

virile s'autorise à aimer son double"<sup>678</sup>. Dunque, la storia narrata da Genet non è altro che una storia d'amore non condiviso e di specchi che riflettono una triste rappresentazione di sé.

Ed è proprio lo specchio che, ne *L'Affamée*, sostituisce la morte uscita di scena:

La mort circule ailleurs, en landau, mes objets sont hautains. Je suis trop lourde pour eux. Je suis un bœuf qui a de la peine. La mort ne s'est pas laissé cueillir. J'ai l'autre. La paresseuse, la minutieuse. Celle qui se fait aider par le temps. Reprends-moi, miroir. Nous ferons des efforts ensemble. Je laverai mes yeux. Je me poudrerai. Reprends-moi, miroir disloqué. [...] J'ouvre les boîtes. J'ai tout sorti pour nous deux. Je t'installe sur le molleton que j'ai déplié pour toi. Nous sommes prêts. Je vais commencer. Travaille aussi, miroir. Voici le gras bleu pour les paupières. Tu m'offriras des bouquets. Donne-moi la floraison de mai. [...] Flatte-moi. Fleuris mes yeux. [...] Donne du bleu. [...]<sup>679</sup>

A questo punto, il lettore può chiaramente scorgere l'allusione al balletto di Genet:

Commence une danse [...] du matelot avec son Image, pendant laquelle les miroirs cesseront de réfléchir. [...] L'Image, en dansant, essaye d'approcher le matelot qui se sauve, effrayé. Mais, au bout d'un moment, le matelot, manquant de souffle, est forcé dans un angle de miroir [...]. Courageusement, et un peu intrigué, il fait front à son Image et va au-devant d'elle. A son tour l'Image s'enfuit. Enfin, peu à peu, en se tournant mutuellement le dos, ils se touchent, se retournent, et s'enlacent. Se baisent sur la bouche. L'Image entre ses lèvres, reprend le mégot du matelot.<sup>680</sup>

La danza tra il marinaio e lo specchio deformante – “les gestes de l'Image ne semblent pas répondre exactement à ceux du matelot. Celui-ci s'inquiète”<sup>681</sup> – si riflette nella disperata supplica d'amore dell'Affamata allo specchio, dove si staglia l'inaccettabile immagine di un viso, “ma maladie honteuse”<sup>682</sup>, e il desiderio per Madame.

Un altro aspetto che vale la pena menzionare, proprio in rapporto al secondo personaggio de *L'Affamée*, ossia Madame, è il titolo proposto da Genet per il suo balletto:

Je ne veux que signaler cette amusante particularité: quand, à peine ayant achevé le drame, j'eus trouvé ce titre: “Madame Miroir”, l'idée d'un tel carnaval, et grotesque, m'empêcha de l'énoncer sérieusement. Comme par plaisanterie, je le prononçai pour moi-même avec l'accent faubourien,

<sup>678</sup> E. White, *Préface*, op. cit., p. 24.

<sup>679</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 123-124, *passim*.

<sup>680</sup> J. Genet, *Madame Miroir*, in J. Genet, *Fragments... et autres textes*, op. cit., p. 37, *passim*.

<sup>681</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>682</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 122.

traînant sur les “a” et les “oir” final, et comme à Belleville, j’élidai le “M” initial. Il me parut facétieux de l’écrire ainsi, or j’obtins une déformation du mot madame qui donnait “adam” où cependant un passé et un possible féminins se laissaient lire: “adam” était, dans un miroir un peu brouillé, l’image estompée, déformée, d’un objet ayant certaines qualités.<sup>683</sup>

Qualità doppie, femminili e maschili, con le quali ribadire, anche linguisticamente<sup>684</sup>, la confusione dei generi; Genet non intitola la sua opera “adam Miroir”, bensì “adame”, che non è Adamo, il primo uomo, ma resta l’aferesi di Madame, una donna. Nello specchio è dunque Madame, così come, sulla scena di Leduc, è Madame a suggerire indirettamente un confronto con lo specchio: “je voyais apparaître sur mon miroir la signature de celle qui lit dans un café”<sup>685</sup>.

E la danza riprende, sia per il personaggio di Genet, sia per l’Affamata, che si trova, ad un certo punto della narrazione, spettatrice di un duetto tra acrobati, che sembra rievocare il valzer leggero tra il marinaio e l’Immagine.

<b>La danse</b>	
<i>L’Affamée</i>	<i>’adame Miroir</i>
<p>L’acrobate debout se concentre. Entre les deux hommes, il y a la froideur, la distance, la complicité. Distance d’un rosier à un autre. [...] L’acrobate couché est prêt. Il appelle. Ses poignets se tournent et se proposent comme des bouquets. L’acrobate debout les saisit. Il les scelle. C’est une prise d’amitié. Pour desserrer leurs mains et leurs poignets, il faudrait des scies et des bouchers. Le plus petit est monté sur les cuisses de l’autre. Il l’attire à lui. C’est la bascule humaine. Voici le grand acrobate soulevé par l’autre. Les muscles se rengorgent. La revue du muscle est commencée. Les mains et les genoux du porteur tremblent. C’est érotique en plusieurs endroits. Un homme aux muscles huilés élève et soulève un autre homme.<sup>686</sup></p>	<p>Ils dansent. La même valse très légère du début, qu’ils font à petits pas, comme les marins des musettes: valse très stylisée.</p> <p>Les deux danseurs tentent d’évoquer une course amoureuse. Ils se prennent par le cou, puis se délivrent, dansent joue contre joue. En fait, ils se lâchent très peu.</p> <p>Dans la chorégraphie dessinée par elle, Mlle Janine Charrat faisait l’Image élever le matelot [...] et le laisser redescendre, puis continuer la danse. Je conserve cette idée, avec celle-ci: couché sur le plancher, le matelot se roule, traversant ainsi la scène de droit à gauche. Debout devant lui, le regardant [...], l’Image se déplace avec lui, lentement, les quatre pieds s’accordant dans ces</p>

<sup>683</sup> J. Genet, *’adame Miroir*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>684</sup> “Le langage, support sans cesse renaissant d’un lien entre les hommes, les pédérastes l’altèrent, le parodient, le dissolvent”. Cfr. J. Genet, *Fragments... et autres textes*, op. cit., p. 78.

<sup>685</sup> V. Leduc, *L’Affamée*, op. cit., p. 19.

<sup>686</sup> *Ivi*, pp. 171-172, *passim*.

	mouvements verticaux et horizontaux. Le reste de la danse doit être extrêmement lascif. Érotique. Les deux danseurs font délicatement les gestes familiers aux marins: remonter leur pantalon avec le plat de la main, passer les pouces dans la ceinture de cuir, [...] faire valoir les muscles de cuisses et des bras. <sup>687</sup>
--	---

Verso la fine del romanzo, Leduc è a Milly da Cocteau, e si concede un lungo excursus proprio su Genet:

Le poète génie de notre époque m'emmena visiter une mansarde qui lui appartenait entre autres propriétés. Il l'avait garnie et me demanda mon avis. J'ai répondu que je la trouvais trop rose. Il fit gicler son intelligence et me démontra que le rose est une couleur merveilleusement réaliste. Quand il eut fini de me convaincre, il se fâcha et s'en alla. Mon dédain du coloris rose le blessait. Après son départ, j'ai souffert, j'ai réfléchi. L'orgueilleux est un homme couvert de plaies. Il est une grotte dans laquelle le sang suinte sans discontinuer. Je m'étais lancée sur cet homme avec de la franchise et des épines dans les mains. Je croyais que l'amitié le permettait. Il est parti. J'ai les mains rouges. Le diable est le diable. Il ne tolère ni l'innocence ni la sottise. Devant cet homme immensément capable je deviens une immensément bornée. Quand je le revois, il m'accorde un bonjour mais c'est moi qui fus la plus cruelle. Je suis coupable d'avoir réfléchi trop tard à la condition sanglante de l'orgueilleux. Je ne le reverrai pas. Je ne pourrai pas récupérer les épines que j'ai enfoncées. Elles me manquent. Je préférerais conserver la couronne au complet dans mon réduit. Il ne me sera pas accordé de découvrir et respecter chez lui des nouvelles plaies. On dit que c'est un homme fort. C'est un homme qui se bat avec des mains à vive chair. Les expériences humaines les ont dépiautées. Elles frappent mais elles saignent. Cet homme est dur parce qu'il a vécu.

Ma peine a chevauché d'autre peines. Pendant que je leur demande pardon, la cavalerie lourde débouche, me piétine et me couvre de poussière. Ils tombent les uns après les autres, les rapports humains, mais j'ai une statue de la liberté: celle qui a déclenché l'événement, celle dont l'intégrité sentimentale ne faiblit pas.<sup>688</sup>

Leduc sembra partire dalla fine, da una rottura, probabilmente quella causata dall'alterco in merito a *Les bonnes*, la pièce che Genet scrive contemporaneamente alla stesura de *L'Affamée* e che, come risaputo, aveva inizialmente dedicato a Violette.

<sup>687</sup> J. Genet, *'adame Miroir*, op. cit., pp. 37-38, *passim*.

<sup>688</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 220-221.



A questo punto, come spiega Milorad in un articolo dedicato a Jean Genet e Jean Cocteau, è necessario cogliere un aspetto interessante relativo alla composizione dell'opera:

La pièce *Les Bonnes*, qui repose sur un fait-divers réel, s'inspire aussi d'une "chanson parlée" de Cocteau composée en 1934 pour la chanteuse Marianne Oswald, *Anna la bonne*. La "mademoiselle" de la chanson devient la "Madame" de la pièce; le thème de l'indentification rêvée de la servante à sa maîtresse figure déjà dans la chanson où, si la bonne s'appelle Anna, sa maîtresse a pour prénom Annabel, avec le jeu de mots que cela sous-entend; déjà dans la chanson la beauté de la maîtresse, opposée au physique ingrat de la servante, et le sentiment ambivalent d'amour-haine de la bonne envers sa maîtresse, et le jeu de mots sur la servante qui est bonne, et la maîtresse qui est bonne, pleine de bonté, et les fleurs qui ornent la maîtresse; Anna la bonne assassine sa maîtresse en lui administrant tout un flacon de somnifère au lieu des dix gouttes prescrites, de même que les bonnes de Genet combineront d'empoisonner le tilleul du soir de Madame. [...] <sup>689</sup>

La canzone di Cocteau, probabile spunto creativo per Genet, sottolinea un'opposizione importante, ulteriormente evidenziata dall'articolo di Milorad, ossia quella tra la bellezza di Madame e il "physique ingrat" della serva. Questo aspetto, appena marginale in *Les Bonnes*, è centrale ne *L'Affamée*, dove, come si è già avuto modo di vedere nel confronto con *l'adame Miroir*, la narratrice è ossessionata dal suo aspetto, proprio nel confronto con Madame/Elle.

"Je me regarde dans la glace. Je supplie mon visage d'avoir pitié de moi. La fatigue a écroulé mes traits. Comme les infirmes qui ont honte de se déshabiller, je n'ose pas regarder mon profil" <sup>690</sup>, oppure, "je ne veux pas offenser sa beauté avec ma laideur" <sup>691</sup>; non manca, inoltre, l'aspetto di crudeltà nel personaggio dell'Affamata, una crudeltà sublimata nei confronti del mondo inanimato in un passaggio, quello degli "épinards", che, come attesta un'intervista di Carlo Jansiti a Jacques Guérin <sup>692</sup>, colpì molto Genet:

J'épluche des épinards. Je ressemble cinq ou six feuilles dans ma main, je casse cinq ou six tiges ensemble. C'est plus cruel. Je jette les feuilles dans la cuvette. Ce que j'entends est soyeux. Les tiges cassées tombent sur mes genoux, à terre. Je les casse de plus en plus vite. Je tire sur la feuille. Ma cruauté me ranime. J'emporte la cuvette jusqu'à l'évier. Elle est légère. Je dirige l'eau avec le brise-jet. Elles ne veulent pas être noyées. Elles montent à la surface de l'eau. Je sais ce qui m'attend. Je

---

<sup>689</sup> Milorad, *Jean et Jean*, in « Masques. Revue des homosexualités », n. 12, 1982, p. 40.

<sup>690</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 18.

<sup>691</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>692</sup> "Lors d'un déjeuner avec Jacques Guérin, qui sera par la suite leur ami commun, Genet évoque un passage de *L'Affamée* qui l'avait saisi par la crudité: Violette Leduc y décrit des feuilles d'épinards qu'elle plonge dans l'eau bouillante avec l'acharnement qu'on mettra à opérer une noyade. Il en cite quelques phrases et s'exclame: 'C'est un écrivain!'"'. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 192.

ferme le robinet. Je ferme mon poing. Je les enfonce toutes dans l'eau. Je recommence. Mon poing a noyé les feuilles d'épinards. J'ai joui. [...] <sup>693</sup>

In un passaggio importante de *La Folie en tête*, quello in cui l'autrice sancisce l'inizio della scrittura dell'*Affamée* successivamente alla lettura del *Miracle de la rose*, viene citato proprio Jean Cocteau:

Je m'habillais, pour cette grave cérémonie de l'écriture, d'une blouse de ménagère à carreaux bleus et blancs. Serrer mes poignets avec les poignets de la blouse ressemblait à une ascèse. Mes poignets bandés? Je les présentais au plafond fendillé. Déménageurs de province, vous séduisiez une fillette avec vos bracelets de cuir. A seize ans je le voyais sur ses photos dans les journaux: Cocteau serrait fort les poignets de ses chemises. [...] Je pensais à lui, je me rapprochais de ses mains voltigeuses. <sup>694</sup>

I "poignets bandés", chiaro riferimento alle catene attorno ai polsi di Harcamone, sono anche un riferimento ai polsi di Cocteau, alle mani di Cocteau, con le quali scrive e disegna "des éphèbes nus à grands traits de plume sur des grands feuilles de papier" <sup>695</sup>. Questa doppia allusione risulta, a questo punto, interessante, data la presunta parentela tra *Anna la bonne* e *Les Bonnes* e il fatto che *L'Affamée* sia il testo più somigliante alla pièce genetica.

La posizione di "ménagère" dell'*Affamata* è denunciata dal tono implorante e dalla postura prostrata della narratrice:

Qu'elle m'ordonne d'enlever mes chaussures, qu'elle m'ordonne de courir sur les cailloux, sur les clous, sur les morceaux de verre, sur les épines. Je saurai le faire mais elle n'a pas besoin de mes pieds nus sur les cailloux, sur les morceaux de verre, sur les épines, sur les clous. Je le comprends. Je crie dans ma chambre parce que je le comprends. <sup>696</sup>

E dall'insistenza sul "ménage" quotidiano:

La nuit dernière, je lui récitais les phrases que j'écris ici. [...] J'ai hurlé: "Que puis-je faire pour vous." Elle dormait. J'ai hurlé: "Ne partez pas en arrière. Restez avec moi..." Enfin, elle a ouvert les yeux. Elle a dit: "Je vous en prie, laissez-moi tranquille." Je me suis éveillée. Mes larmes étaient déjà arrivés.

---

<sup>693</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 49.

<sup>694</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 162.

<sup>695</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>696</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 74.

Je nettoierai mon réduit. Le remue-ménage me sauvera. Elle est dans la ville. Ce savoir douloureux. [...] J'ai nettoyé ma chambre. Le ménage, qui exige la gymnastique, c'est le bordel accessible à la femme.<sup>697</sup>

E, ancora,

J'ai assaini ma chambre. Je travaillais humblement. Je me penchais sous les meubles. Je me taisais. J'ai cherché, j'ai retrouvé un duvet. [...] J'ai continué de travailler avec un balai, de la cire, un vieux bas, la paille de fer. J'avais bercé et endormi son nom, son prénom pendant que je frottai le plancher. [...] Mon tablier mal rincé sentait la pauvreté. Je l'ai aspergé d'eau de Cologne. Mon réduit fut plein de santé. Elle pouvait arriver. [...] Mes mains conservaient un souvenir d'eau de Javel.<sup>698</sup>

La ricezione di *Les Bonnes*, però, non fu delle migliori; ne *La Folie en tête*, Leduc ne analizza e ne critica lungamente la messa in scena da parte di Louis Jovet:

Jean Genet avance à grands pas. Louis Jovet met en scène *Les Bonnes* à l'Athénée. Je suis compliquée: je ne me réjouis pas de la rapidité de sa célébrité. Genet est-il satisfait de la mise en scène? Des répétitions auxquelles il assiste? [...] J'écoute...la cage d'escalier, le fer à repasser, les yeux arrachés des orbites, il n'y a rien à changer, rien à ajouter. [...] Le rideau se leva. La mise en scène me déçut. Je cherchais les sœurs Papin. Le Boulevard les anémiait. Couturiers et parfumeurs banalisaient deux tigresses de province. L'écriture solennelle de Jean Genet, ses périodes, embellissaient les couvertures de fourrure blanche. Le mot "Madame", qu'il employait souvent, résonnait à Meaux, dans l'église de Bossuet. Les bonnes abandonnaient trop leur mansarde pour la chambre de "Madame". L'histoire se déroulait à Paris, des monstres qui vivaient à l'ombre étaient devenus des soubrettes en pleine lumière. [...] Une chirurgie esthétique trop réussie.<sup>699</sup>

Naturalmente, l'ammirazione nei confronti di Genet va oltre il mancato apprezzamento della messa in scena de *Les Bonnes* e questo spiega infatti il motivo per il quale, dopo sedici anni dalla rottura, Leduc dedica alla sua opera pagine importanti de *La Folie en tête* e de *La Chasse à l'amour*, probabilmente quelle per il saggio su Genet che non vide mai la luce.

Cercando di ricostruire un'ipotesi di lavoro, occorre citare *in extenso* i passaggi inseriti nei due romanzi autobiografici dell'autrice, al fine di dare vita ad un discorso quanto più omogeneo possibile sulla scrittura di Genet, sul *Miracle de la rose* e su *Notre-Dame-des-Fleurs*.

---

<sup>697</sup> *Ivi*, pp. 91-92, *passim*.

<sup>698</sup> *Ivi*, pp. 242-243, *passim*.

<sup>699</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, pp. 219-221, *passim*.

### *Miracle de la rose*

J'apprenais ceci dans un entrefilet: le "poète-voleur" Jean Genet était sorti de prison, Jean Cocteau l'aidait. Jean Cocteau s'éteignait dans l'entrefilet avec la modestie d'une lampe qui manque d'huile. Qui était-ce, ce Jean Genet dont je n'avais rien lu, dont on n'avait rien publié? Le mot voleur, accouplé à celui de poète me déplaisait. L'étiquette étioyait la poésie. Genet, ainsi étiqueté, m'apparaissait avec la lavallière d'Aristide Bruant. [...] <sup>700</sup>

La caissière des *Deux-Magots* m'a donné *Miracle de la Rose* de la part de Simone de Beauvoir. [...] Il est fatigant, il est encombrant. Comment le porterais-je si je ne l'appuyais pas sur mon cœur? Un livre à lire ; une croisière ; nous embarquons. Ce soir *Miracle de la Rose* pèse dans mon lit : [...] chaque page a la sérénité d'une feuille de buvard épais. Je palpe la bure d'un moine, je palpe du regard la prose sur la page. Le titre, en haut de chaque page est aéré; les caractères sont reposants comme des chambres de cliniques inhabitées. Je lis, je relis le nom de Barbezat. Je lis, je relis l'expression "presse à bras". Je vois l'éditeur Barbezat que je ne connais pas. Il s'affaire dans un grouillement de petits personnages du Moyen Age, il œuvre pour Genet avec sa presse à bras. le format et le poids sont proches de ceux d'une Bible ouverte en bas de la chaire, ils exigent une installation. J'appuie mon coude sur l'oreiller, nous penchons, le livre et moi, du côté du mur, nous commençons à nous donner l'un à l'autre. Je tombe dans la lecture de *Miracle de la Rose* comme on tombe dans l'amour. <sup>701</sup>

Dix-neuf années se sont écoulées depuis cette soirée. Je vais relire *Miracle de la rose* dans l'édition ordinaire. Je l'emmène tous les jours avec ma besace et mon picotin. [...] Je sors le livre de la besace, je l'installe sur la mousse et les aiguilles de pin. Il est fermé pourtant il rayonne.

Une mouche longe le titre, une fourmi traverse la couverture, une sauterelle saute sur le nom de Gallimard, un coup de vent chasse tout le monde. Le jour où le facteur me l'a apporté, ce livre, j'ai coupé deux pages au hasard avec mon couteau qui coupe le fromage de chèvre et le saucisson pur porc; je les ai relues avec la même ferveur, le même enthousiasme.

"On ne connaît aucun supplicé que son seul supplice ait auréolé comme on voit que le sont les saints de l'Eglise et les gloires du siècle, mais pourtant nous savons que les plus purs entre les hommes qui reçurent cette mort sentirent en eux-mêmes, et sur leur tête décollée, posée la couronne étonnante et intime, aux bijoux arrachés à la nuit du cœur. Chacun a su qu'à l'instant que sa tête tomberait dans le panier de sciure, prise aux oreilles par un aide dont le rôle me paraît bien étrange, son cœur serait recueilli par les doigts gantés de pudeur et transporté dans une poitrine d'adolescent, orné comme une fête de printemps." <sup>702</sup>

<sup>700</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 42-43.

<sup>701</sup> La versione manoscritta (BnF- Violette Leduc. *La Folie en tête*. Manuscrit autographe, Cote: NAF 28892, foglio 617) aggiunge: "L'écrivain lit en nous pendant que nous le lisons. Nous écrivons ce qu'il a écrit après qu'il écrivait en nous".

<sup>702</sup> *Miracle de la rose* p. 11.

J'ai arrêté ma lecture à ce paragraphe, j'ai regardé mes mains ; mes veines gonflées m'effrayaient. Exceptionnelles, l'atmosphère et la température pendant que je recopiais du Genet. Il ne fait pas chaud, il ne fait pas froid. Tout, tout – tout – tout est pris, retenu dans des tenailles en velours. C'est un spasme, c'est une immobilité à perte de vue. Certitude d'un souvenir imaginaire uni à un événement qui ne se produira pas. Je suis dans un bois et, en même temps, je suis dans Paris avec le même calme, je m'en vais au cinéma, je trouve un être qui m'aime, je l'aime.<sup>703</sup> Tout vit, tout respire dans le bois, cependant tout semble être mort sans raideur: est-ce cela une atmosphère surnaturelle? Est-ce cette immobilité implacable qui me favorise? Je descends du taxi, mon amant m'attend dans l'entrée du cinéma.

Un original tire trois coups de revolver au fond du bois, en suite les cloches d'un troupeau fleurissent la colline. Je ferme le livre de Genet.

Je marche, je cherche des écorces aux formes étranges ; des nuages s'étirent: des voluptés. Ils me tiennent compagnie, je n'ai qu'eux. J'ai un semblant de bonheur, j'ai une illusion de présage, lorsqu'ils restent un peu plus longtemps au-dessous de moi.<sup>704</sup> Je suis moins abandonnée que je ne le croyais. Je les espère, je les observe, je les compare, je les interprète. [...] Je suis du pays des lourds nuages, c'est ma transhumance. [...] Je perdrais la raison si je vous n'avais pas, petits nuages blancs. Je rentrerai l'œil triste, le pas régulier, le dos voûté. Les vieilles, c'est malheureux, ont encore des aspirations. A f'oi? A bien f'oi? Me disait ma mère quand j'étais petite, pendant qu'elle me couvrait avec un sixième tricot. Ce qui me réchauffait le plus? L'ablation de la lettre *r* dans le mot froid<sup>705</sup>. Je dis A f'oi, a bien f'oi le long des routes, personne au monde ne m'espère.

Je relis *Miracle de la rose*. Fièvre, palpitations, frissons comme au temps de ma première lecture, il y a dix-neuf ans. J'étais une adolescente de trente-huit ans, je découvrais le bonheur d'adorer, celui d'admirer. Je suis une adolescente de cinquante-sept ans, je découvre le bonheur d'adorer, celui d'admirer. Pour qui avais-je la fièvre? Pour qui suis-je transie? Pour Harcamone, le condamné à mort. Je relisais Genet, je palpétais. Je palpiterai dans vingt ans pour l'enchevêtrement pendant la lecture des *Jeunes Filles en fleurs* vrault<sup>706</sup>. Jean Genet en prison tremblait si fort pensant sa lecture des *Jeunes filles en Fleurs* qu'il ne pouvait pas continuer. C'est, de l'autre côté de la plaque photographique<sup>707</sup>, Proust avec *Le Temps Perdu*, avec *Le*

<sup>703</sup> È così che, in *Ravages*, Thérèse incontra Marc.

<sup>704</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, pp. 157-160.

<sup>705</sup> Argot

<sup>706</sup> "Vrault" non è collegato al testo di Proust appena citato dall'autrice; tuttavia, è la parte finale di Fontevrault, il carcere in cui è imprigionato il narratore del *Miracle de la rose*.

<sup>707</sup> Nel manoscritto de *La Folie en tête* leggiamo ancora: (f 595 recto) "Les chefs-d'œuvre sont les plaques photographiques de notre mémoire. L'œuvre de Proust m'angoissait pendant que je relisais les 34 premières pages de *Miracle de la rose*. Ce sont deux auteurs qui nous enveloppent dans leur prose, nous sommes leurs captifs. Proust, Genet. Ne pas se délivrer d'eux surtout ne pas s'en délivrer... Des majestés qui ne ressemblent pas aux majestés terrestres. Ils nuances des nuances, ils démontrent [une ruine], une aubépine, les horlogers des [ ? ], ils atteignent à des couchers de soleil. Leur délicatesse. Voilà leur magnificence. Aux adolescents qu'il décrit, avec qui il vivait en prison, je préfère Genet décrivant son premier cambriolage. J'admire son burin raffiné pour leur portrait mais je préfère son coup de couteau quand il parle de lui-même. Genet écrit: "Je suis mort". (f 639/596) Personne n'avait écrit cela avant lui. Genet à chaque page qu'on lit de lui, est seul, toujours seul. C'est lui, ce cyprès intègre, tout seul, qui régnait sur la Sicile lorsque je traversais les montagnes de Sicile. C'est lui, la lumière sans conditions, sur les pauvres vitraux d'une

*Temps Retrouvé*. Je suis captive de l'un et de l'autre, je lis et je me noie, ce sont leurs périodes. Le papier de l'édition ordinaire ne fait pas plus de bruit que les chaussons des prisons quand je tourne les pages à dix heures du soir. Dix heures du soir, la prison vibre, des hommes tatoués sourient au cœur percé d'une flèche sur leur bras, ils s'en vont aimer sur un lit pareil au leur. Moi j'embellis avec le duvet de leur chuchotement. Il s'appelle Divers. Il s'appelle Bulkaen. Genet écrit: "Je suis mort." C'est encore se marier en grande pompe avec soi-même. Il me parle de lui dans ses livres. Je le vois si triste et si fragile. Je l'ouvre au hasard, Genet. Douleurs et chagrin de Genet sont mes cantiques. Me voici soulevée comme Harcamone, me voici survolant ses malheurs majestueux, ses expériences fastueuses, ses rites, ses fêtes, ses métempsycoses, enfin l'alchimie de Genet quand il change des chaînes en bracelets de fleurs<sup>708</sup>. Je ferme le livre, une moisson de bleu ciel prend la relève. Pourquoi des obscénités? disais-je dans le temps. Je dis maintenant: pourquoi farder le mot bite puisque le mot se perd dans la myrrhe et l'encens de Genet. Chaque livre de lui est la commémoration de souffrances transfigurées. A sa grand-messe, j'arrive en avance pour être au premier rang.

Je commençai d'écrire *L'Affamée*, dans mon réduit [...].<sup>709</sup>

Dix heures du soir. J'ai tourné la tête, je l'ai reconnu sans le connaître. Il hésitait sur la dernière marche.

- Genet! Me suis-je écriée. [...]<sup>710</sup>

Je respirais un parfum pompeux, les effluves de la mort et de la douleur dans tout leur appareil, l'encens pour le nommer, depuis que Genet était entré. La bouche de Genet, une surprise incroyable. Elle était restée celle d'un enfant généreux et heureux. [...] Il effleurait le verre, condescendait à prendre une pincée de réalité à notre monde qui n'était pas le sien. [...] Cet homme, me disais-je, est une cérémonie.[...]<sup>711</sup>

J'aime un transistor détraqué, il vous envoie des rafales de musique comme si la musique était un élément déchaîné. [...] Il est venu sur terre, Genet, il me venge.<sup>712</sup>

[...] Un homosexuel de génie, quel programme de sacrifices inouïs, quelles suaves immolations en perspective! [...]

J'entrai dans sa chambre. Je me trouvai au fond d'une corbeille: le désordre dans la chambre de Genet. Quelle absence de littérature et de recherche sa petite chambre. L'auteur se livrait plus qu'il ne l'avait fait dans *Miracle de la rose*, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, il me laissait voir d'emblée son quotidien. Désordre

---

pauvre église qu'on ne regarde plus. C'est lui, la note intacte d'un pauvre harmonium de pauvres gens qui prient à l'heure du salut dans la pauvre église. Genet je le regarde sur chaque page de son livre, c'est un catafalque de primevères. Genet, je le regarde sur la couverture de chacun de ses livres, c'est un catafalque de petits liserons et de petits œillets de montagnes. Il est là, devant le Panthéon le catafalque, comme ça, pour rien, pour [ ? ] l'innocence d'un génie.

<sup>708</sup> "la transformation commença au poignet gauche qu'elle entoura d'un bracelet de fleurs et continua le long de la chaîne, de maille en maille, jusqu'au poignet droit", *Miracle de la rose*, p. 25.

<sup>709</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 160-162.

<sup>710</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>711</sup> *Ivi*, pp. 177-178.

<sup>712</sup> *Ivi*, p. 179.

de cigarettes, de cendres, de manuscrits, de linge de corps; je détournais mes regards, j'emportais déjà mes reliques. Le désordre, c'est de l'abandon, nous voulons délivrer les choses.<sup>713</sup> Genet m'abandonnait à ce à quoi il s'abandonnait. Je ne m'étais pas préparée à atterrir sur son lit défait. Je repris ma respiration, je cherchais l'odeur inexistante du sperme sur le drap; je voulais trouver une tâche de sperme, il n'y en avait pas. J'insistais. Moi, dévote exaltée de l'homosexualité dans les livres de Genet, je respirais l'odeur immatérielle du sperme dans la boîte de Gitanes entrouvertes, sur le mégot humide dans le cendrier, sur le col de la chemise jetée à terre. Humble, énamourée, toujours madrée comme un vieux curé pendant la quête, j'étais à l'affût pour l'épanchement céleste d'une verge, celui des personnages de Genet. Pas de traces de bite ici me disais-je.<sup>714</sup>

Jean Genet viendra dîner dans ma chambre après-demain.

Je me débridai avant ce grand jour. Pauv'petit Morvandiau<sup>715</sup>[...], pauv'petit fieu avec ta "boule" (le mot "boule" est de lui dans *Miracle de la rose*) quand on te rasait le crâne, pauv'petite feuille de papier à

<sup>713</sup> Le cose e gli oggetti sono una componente molto importante nella scrittura dei due autori. "La nuit je les aime et mon amour les anime. Le jour, je vaque à mes petits soins. Je suis la ménagère attentive à ce qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet", scrive Genet nelle pagine iniziali di *Notre-Dame-des-Fleurs* (Cfr. J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 15). Ne *L'Affamée*, la presenza delle cose è quasi centrale: "J'amènerai le cœur de chaque chose à la surface. [...] il y des jours où je les saisis mieux si je les regarde à l'improviste, si je les surprends. Si je les fixe longtemps, je les épuise et je les perds. [...] Je cire souvent ma table ainsi que les objets dessus. La cire est un intermédiaire conciliant" (Cfr. V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 67, *passim*). L'oggetto, per i due autori, è un catalizzatore di suggestioni legate al vissuto, alla sfera familiare o a quella sessuale. La comunanza nel trattamento degli oggetti riguarda soprattutto la scelta di questi: generalmente relegati all'interno di quella che è la categoria degli scarti, gli oggetti di Genet e Leduc sono sporchi, rotti, banali o di uso domestico, non rappresentano ricchezza o raffinatezza ma sono, esattamente come i due scrittori a cui fanno riferimento, abbandonati, marginali. Si potrebbe scrivere un volume a parte sulla presenza degli oggetti in Leduc e Genet, ma ci limiteremo, in questo particolare caso, a citare ancora due esempi significativi in merito al discorso appena presentato. Il primo passaggio riguarda il famoso "peigne" di Simone de Beauvoir, lungamente descritto ne *La Folie en tête*, generatore di una serie di reazioni a catena nella narratrice – visibili, in particolar modo, come si vedrà andando nel dettaglio nei paragrafi successivi, nella versione manoscritta – che la fanno oscillare tra passato e presente. "Je jetais des regards sournois sur son peigne et c'était la première fois. Sono peigne en écaillé est quelconque: marron, enfoncé dans ses cheveux noirs au-dessus de sa nuque, au-dessous de son diadème de cheveux. [...] Son peigne m'obsède. Je le cherche partout. Les dents de son peigne griffent ma gorge. Pourquoi son peigne?". Alla domanda, la narratrice risponde con un ritorno all'infanzia e alla storia di un altro pettine, un pezzo di pettine, trovato nella terra assieme alla nonna Fidéline: "-Regarde!, dis-je à Fidéline, regarde! Je me levai. Je le voyais mieux. –Si c'est un pissenlit, ne le cueille pas! Notre panier est plein, a dit Fidéline. –C'est un morceau de peigne, ai-je crié. Je le nettoyait avec le bas de mon tablier. –Tu veux le voir? –C'est sale. Jette-ça... [...] Je le remis à la place où je l'avais trouvé. J'éclatais en sanglots". (Cfr. V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 74-75, *passim*). Nel caso di Genet, invece, l'oggetto in questione è un tubo di vaselina: "Ce fut un consternation quand, en me feuillant après une raffe [...] un soir, le policier étonné retira de ma poche, entre autres choses, un tube de vaseline. [...] Il s'agissait d'un tube de vaseline dont l'une des extrémités était plusieurs fois retournée. C'est dire qu'il avait servi. Au milieu des objets élégants retirés de la poche des hommes pris dans cette raffe, il était le signe de l'abjection même, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin, mais le signe encore d'une grâce secrète qui allait bientôt me sauver su mépris. [...] l'image de ce tube de vaseline ne me quitta plus. [...] Ce misérable objet sale, dont la destination paraissait au monde [...] des plus viles, me devint extrêmement précieux. [...] (En le décrivant, je recrée ce petit objet, mais voici qu'intervient une image: sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille, un visage plat et rond comme la lune, très pâle, dont je ne saurais dire s'il était triste ou hypocrite. [...] La douceur de ce visage de poisson-lune me renseigna tout de suite: la vieille sortait de prison. [...] –C'est une voleuse, me dis-je [...] c'était peut-être ma mère [...]]" (Cfr. J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., pp. 21-22, *passim*).

<sup>714</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 180-182.

<sup>715</sup> Il paragrafo è concentrato, nella prima parte, sulle abbreviazioni di parola che Leduc usa per emulare l'argot spesso utilizzato dai personaggi di Genet.

cigarette avec ta sensibilité dans la mêlée des prisons. Mon p'tit fieu, c'est là que tu as eu ce que tu voulais: du génie. C'est triste, c'est malheureux, c'est ainsi, tu ne dis rien, je ne te vois pas: je te parle. Tu me réponds? Tu me dis que pour toi je ne suis qu'un sac de pommes de terre de cinquante kilos? Si tu le veux, je peux être une jeune fille en ébène. Tu ne pleures pas mais tes larmes brilleront aux creux de mes reins, à la saignée de mon bras, tu veux? Touche du doigt ton chagrin, ce sont des lueurs, je suis en ébène, je suis la nuit qui te reflète. Pourquoi tiens-tu tant de place dans mon existence? Tu m'envahis, tu es un soleil cruel qui n'épargne rien. Ta main d'ecclésiastique dans la mienne signifierait une virgule sur une page blanche. [...] Tu n'appartiens à personne. [...] Misères, bassesses, promiscuités, prostitutions, douleurs, exaltations, trahisons, nous passons, notre visage contre nos hiers, nos avant-hiers avec des plis, des rides, des rictus, ce sont nos acides. Ta bouche est un galet, la source a chanté sur tes lèvres. Bouche de Genet, un enfant ne vieillit pas. Bouche incorruptible de Genet.

Mon Genet comme ils disent mon fils ou mon adoré. [...] je fixe les prisons de Genet [...]. Je déclare: Mon pissou, mon gros pissou. L'amour c'est. L'anarchie. Le désordre. Le culot. L'incohérence. Je le tutoie mais c'est un p'tiot qu'on ne réchauffe pas. Je le tutoie, je le commande. Chie de l'encens, Genet. Il me chie de l'encens sur les titres de ses livres.<sup>716</sup>

### *Notre-Dame-des-Fleurs*

Les "folles" sont la réincarnation de femmes qui n'avaient pas voulu plaire à l'homme, de femmes qui ne plaisaient pas et qui sont revenues vivre un enfer sur terre. Les "folles", plus grandioses que les coquettes, ne sont pas des Célimène dont l'âme est en calcaire. Les "folles" sont des petits enfants qui ont choisi la femme pour sainte patronne. Des prostituées, elles ont cet agglutinement de candeur et de rouerie. Les "folles" pèchent publiquement par excès de zèle. Elles jacassent parce qu'elles sont allées à la grande école des salons de thé avec la même bonne volonté que les élèves de l'école du soir. Leur vanité est née dans un salon de couturier. Elles sont possédées par le désir de l'absolu puisqu'elles désirent toutes les robes des mannequins, toutes les fourrures dans les vestiaires de théâtre, tous les dessous dépliés dans les catalogues. Elles se font frileuses en été, se drapent dans un drap de lit, décrochent une tenture, arrachent un rideau de percale à une fenêtre, font cela pour se donner l'illusion d'envelopper, de préserver, de réchauffer leur sexe exilé. Elles n'ont pas le sens du ridicule. Tant mieux. La peur du ridicule est mesquinerie, avarice de soi-même. C'est contraire à la sainteté. Nous avons appris par l'écrivain de génie Jean Genet que "folles" ont des martyres, une sainte dont le nom est Divine. Les "folles" veulent être ce qu'elles ne seront pas jusqu'à la persécution.<sup>717</sup>

Je suis entraînée pendant que j'écris dans mon cahier, jusqu'à Jean Genet qui a des bouffées de pudeur

<sup>716</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 276-278.

<sup>717</sup> V. Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 121.



incommensurable quand il est blessé par l'immoralité conventionnelle des autres. Je reviens à lui maintenant parce que j'ai entrepris pour lui un difficile travail d'indulgence qui me regarde, que je mènerai jusqu'au bout, parce que cet ami exigeant et injuste m'inspire le pardon dans ce qu'il y a de plus révoltant. C'est de l'homme que je parle, de l'homme qui m'inspire des ambitions dans le désintéressement. Il me donne le premier coup de pouce à ce moteur que nous avons tous en nous: celui des aspirations pendant qu'il me dérouille moralement. J'ose l'écrire, j'ose l'expliquer parce qu'il n'y a pas de commune mesure entre lui et moi.<sup>718</sup>

Paris parlait de Coccinelle, le travesti-vedette de la revue. [...] Ce bout de femme chaussée d'escarpins à talons aiguilles, vêtue d'un trotteur noir à col d'hermine, pressée, menue, sac au bras, qui se faufilait entre les clients, ne serait-ce pas cette fameuse Coccinelle, habillée en parigote dans la rue avant de s'habiller en vedette dans sa loge? Je le pariais avec moi-même. [...] Se travestir ainsi est tragique. Nous étions venus là pour des tricheries de martyrs. Ils accomplissaient des tours de force mais ils devaient se déshabiller avant de se mettre au lit, ces illusionnistes. La nature est cruelle quand elle hésite. Je suis convaincue de ceci: quand un homme s'habille en femme son sexe pèse lourd en tristesse sous sa robe. Ils avaient des noms ravissants.

Saphir entra. Ces dames, affligées de ne pas l'être, ont la passion de l'assortiment. Je les comprends. Saphir était grande et se tenait sur des échasses. Les talons hauts ont la réputation de surélever la séduction. Les yeux de Saphir: dérochés au ciel entre les premières étoiles du soir. Sa longue robe de satin: découpée dans le bleu<sup>719</sup> d'une montagne courroucée. Ses longues cheveux roux illuminaient son regard de biche effarouchée. Saphir était né d'un prunier aux prunes violacées. Le givre des fruits enveloppa soudain les rares ampoules allumées. Son entrée fut plus remarquée. Perché sur ses hauts talons, c'était plus qu'une femme: un sphinx figé. Elle attendait d'avoir fait son effet. Elle chantait. C'était secondaire. Nous étions là pour regarder. Les travestis se succédèrent. Impeccables et réussis. Ces dames, qui n'en étaient pas, avaient toutes les épaules dodues, d'harmonieux décolletés. Quel amour du détail et des préparatifs. Leurs ongles étaient peints avec une vraie couleur, ce qui est une preuve de goût. Le secret, chaque spectateur le connaissait. Le tourment, chaque spectateur en jouissait. Une verge entre les cuisses di Diane. Une mouche sur du lait, hélas. Quelle

---

<sup>718</sup> *Ivi*, pp. 190-191.

<sup>719</sup> Che il vestito indossato da Saphir, dietro alla quale si nasconde il personaggio di Divine, sia blu, non è un caso; come afferma Carlo Jansiti in uno studio dedicato alle somiglianze tra Violette Leduc e Jean Genet, "à l'univers des fleurs se joint celui des couleurs" (Cfr. C. Jansiti, *Une troublante gémellité. Jean Genet et Violette Leduc*, in 'Europe', n. 74, 1996, p. 107.), il blu in particolar modo. La simbologia legata al colore blu è da ricercarsi, come accadeva per la rosa, nella cultura religiosa: il blu è il colore del velo della Vergine Maria nelle rappresentazioni che ne dà il Cristianesimo, fattore che identifica il blu con l'universo femminile e con la figura della madre. Ma il blu è anche il colore che richiama la divinità in generale, la ricchezza e la nobiltà. Tra i tanti esempi disseminati nei testi, dai quali si evince la prossimità fra i due autori proprio nell'utilizzo del colore blu, possiamo annoverarne due in particolare. Il primo, tratto da *La Folie en tête*: "Le vocabulaire se retirait. Quoi faire? Comment définir le bleu, ma couleur préférée, comment définir le bleu des yeux d'un chat siamois? [...] Je rôdais, j'errais, je maraudais, je chipais toutes les sortes de bleus [...]" (Cfr. V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 165.); il secondo tratto da *Notre-Dame-des-Fleurs*: "La chambre avait du bleu partout, une boue bleue dans un pot, des taches bleue sur les murs, sur mes ongles. Bleu comme le tablier de l'Immaculée Conception, bleu comme les émaux, bleu comme un étendard." (Cfr. J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., pp. 191-192.

défaite, quel échec, quel désastre si nous l'avions aperçue. Je l'imaginai. Je n'aurais pas été au spectacle. Sainte mère, mère bénie entre toutes les femmes, je me servais de ton miroir pour mieux la voir. Diane-Saphir, ou Saphir-Diane emperruqué, nu, le corps poudré, remettait du rimmel, verge dressée, sa verge dirigeant le raccord et la petite brosse avec des oscillations.<sup>720</sup> Le doigt de Dieu en furie, son sexe? J'imaginai aussi la robe de "nuit câline" de Chrisaline tombant à ses pieds. La verge brisée s'excusait d'être encore là. Travestis et travelos, je ne me moque pas de vous, je ne vous tourne pas en dérision. Le sexe s'est trompé de porte. Je ne serais pas à l'aise dans ma peau si je portais un caleçon, une barbe, des moustaches, des fixe-chaussettes. Vous vouliez, au Carrousel, être femmes et être reines. Vous l'étiez. [...] Je rêvais...les travestis revenaient dans leur loge, ils demandaient pardon à leur verge. Je t'ai humiliée, reniée, pardonne-moi. Tu as été sage, modeste et raisonnable, je vais pour toi, réciter des actions de grâce. Tu n'as pas percé le devant de ma robe. [...] Répudiée, elle s'imposait. La robe princesse, le fond de teint, l'épilation à la cire, le fard mauve, le trait de crayon vert pâle, le geste précieux, le battement de paupière étudié signifiaient une verge en disgrâce, une pauvre petite à l'hospice au-dessous du satin. Leur bite: le poison de leurs artifices. [...] Coccinelle eut un triomphe avec sa robe blanche, ses boucles platine, son petit nez de Paname. [...] Était-elle prête à descendre l'escalier du Casino de Paris? C'est une autre affaire. Les messieurs dans la salle la dévoraient des yeux. Leurs épouses ne ricanaient plus. Le faux dépassait le vrai. Divine, l'héroïne de *Notre-Dame-des-Fleurs* était là. Entre les point d'ourlet de la robe princesse, entre les touffes de la brosse au rimmel, dans le fond du flacon de vernis à ongles, dans la nuage de poudre. Avec sa misère, avec son génie. La misère, le génie. [...] Divine n'est pas une vedette de cabaret. Elle ravaude ses nippes<sup>721</sup>.

Vi è un'ultima allusione a Genet che sembra ricondurci al *Journal du voleur*, ai fiori amati dal poeta.

J'ai choisi l'automne pour mon arrivé à Faucon. C'est une invention. J'ai débarqué au mois de mai. Le printemps était aigre. Ce vent, balayeur de foulard, ramenait l'hiver. J'ai préféré te montrer les lointains dans la feuillé bleutée de septembre. Je ne pourrais pas te parler des genêts si je ne remplaçais pas mon récit au printemps. Je ne voyais qu'eux dans la prairie en liberté. Le soleil brillait sur des éclats de soleil. J'avais vu, jusqu'ici, de rares tiges de genêts dans les vases des fleuristes. Ils

<sup>720</sup> A questo punto, occorre citare due testi dell'autrice, editi per la prima volta nel 2017 e trascritti da Anaïs Frantz all'interno del volume *Lire Violette Leduc aujourd'hui*. La *Chanson dupénis* e *Fantasme de cinq cents verges*, questi i titoli attribuiti dalle curatrici del volume, fanno del pene, in questo caso specifico quello di René, un oggetto di culto letterario, un feticcio. I due testi, originariamente pensati per essere inseriti all'interno de *La Chasse à l'amour*, sono stati estromessi da Simone de Beauvoir nella versione pubblicata del romanzo. "Chanson du pénis' est le titre que nous donnons à ce texte poétique dédié au sexe de René qui devient 'le sexe de tous les hommes'. Il est écrit, dans les archives de *La Chasse à l'amour*, sur des feuillets à carreaux, à l'encre bleu. [...] le texte est disposé comme un poème avec alinéas et interlignes" (Cfr. *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, op. cit., p. 42); per quanto riguarda, invece, il secondo testo: "Le 'Fantasme des cinq cents verges', tel que nous intitulons cet extrait manuscrit retiré de l'édition finale, est écrit sur toute la largeur de feuilles quadrillées à grands carreaux, à l'encre bleu, interligne large. [...] Les trois premiers feuillets et la page 872 ont été barrés par Simone de Beauvoir au crayon à papier" (*Ivi*, p. 46).

<sup>721</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 130- 132, *passim*.

s'effeuillaient le dimanche soir sur les banquettes des voitures des parisiens. Maintenant je me réjouissais de leur sauvagerie. Ils foisonnaient dans la prairie. Leur parfum se balada sur la terrasse. Réponse à une prière non récitée. Parfum sucré. Intrépide, l'air n'était plus comme avant. Les vignes. Leurs vignes. En rectangle. En carré. Mieux soignées que des serres de cyclamens. Des allées impeccables pour vendanger, pour sulfater, pour désherber. Retour des incorruptibles dans le paysage: les cyprès et les peupliers. Seul. A deux. A trois. Séparés les uns des autres par une vingtaine de kilomètres. L'énergie d'un veilleur. Et puis la chevauchée langoureuse de collines, et puis la calotte blanche du Ventoux dominateur.<sup>722</sup>

---

<sup>722</sup> *Ivi*, pp. 391-392.

**Simone de Beauvoir**

Sur son absence véritable je n'ai rien à dire.

Je respire plus librement depuis qu'elle est partie

*Violette Leduc*

## 4.1 Un incontro decisivo: Simone de Beauvoir

Février 1945. Il est le mois le plus extraordinaire de mon existence. Il ne succéda pas à janvier, il ne précéda pas mars-avril-mai. Il est détaché des autres. Il a vingt ans, il est une feuille de laurier arrachée au temps. Je me moquais du mot merveilleux jusqu'à février 1945. Un ballon de foire, un traîne-ruisseau, une pièce de rechange, un pétard lorsque nous sommes à court d'enthousiasme. Février a été merveilleux.<sup>723</sup>

Nel febbraio del 1945, Violette Leduc fa la conoscenza di Simone de Beauvoir, “une femme (qui) écrivait ses livres en public sans regarder à droite ni à gauche, sans se poudrer, sans se rougir les lèvres, sans réviser ses charmes et sa beauté”<sup>724</sup>, e che Leduc aveva già avuto modo di incontrare attraverso la lettura de *L'Invitée*, prestatole dall'amico filosofo Yvon Belaval.

Come scrive Carlo Jansiti nella biografia dell'autrice, l'ammirazione nei confronti di de Beauvoir è istantanea: la lettura di un romanzo che porta in scena un singolare triangolo amoroso tra due donne e un uomo aveva convinto la futura scrittrice de *La Bâtarde* che non solo le donne avevano il diritto di scrivere, ma che potevano farlo in maniera dirompente, attraverso una voce autentica.

J'ai raconté comment j'avais lu le nom de Simone de Beauvoir, le titre de son roman *L'Invitée* dans le bureau d'un agrégé. Il mit le livre dans mes mains. C'était plus qu'une émotion. Je lisais, le relisais le nom, le titre: une femme écrivait à la place de millions de femmes comme si toutes les femmes étaient capables d'écrire.<sup>725</sup>

Armata di fiducia e devozione, Violette Leduc rende noto il suo nome, consegnando alla filosofa il manoscritto de *L'Asphyxie*, al Flore, qualche giorno dopo il loro primo incontro effettivo, come attesta la stessa de Beauvoir ne *La force des choses*:

Au cours de l'automne, je rencontraï, dans la queue d'un cinéma des Champs-Elysées, en compagnie d'une relation commune, une grande femme blonde, élégante, au visage brutalement laid mais éclatant de vie: Violette Leduc. Quelques jours plus tard, au Flore, elle me remit un manuscrit. “Des confidences de femme du monde”, pensais-je. J'ouvris le cahier: “Ma mère ne m'a jamais donné la main.” J'ai lu d'un trait la moitié du récit.<sup>726</sup>

---

<sup>723</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

<sup>724</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, (1999) 2013, p. 140.

<sup>725</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 42.

<sup>726</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30.

Quelle che sono giudicate come le banali confessioni di una borghese annoiata si rivelano ben presto l'occasione, per de Beauvoir, di far scoprire al mondo una scrittura inedita, dotata di una "sincerità intrepida"<sup>727</sup> e che sarebbe diventata la dimostrazione del fatto che "*Le Deuxième sexe* vaut bien le premier"<sup>728</sup>.

In effetti, l'incontro accade nel momento in cui Simone de Beauvoir medita la scrittura di un saggio sulla condizione delle donne, *Le Deuxième sexe*, che avrebbe visto la luce nel 1949.

In quegli anni, a differenza del compagno Jean-Paul Sartre<sup>729</sup>, Simone de Beauvoir non è un nome particolarmente conosciuto al pubblico o, perlomeno, non per le sue doti di romanziera.

"Une fille qui travaillait tant"<sup>730</sup>, secondo la definizione di Bair, unica donna di una compagnia di giovani intellettuali emergenti che vantava i nomi di Nizan, Sartre e René Maheu, detto Herbaud, Simone de Beauvoir è perfettamente cosciente, a differenza di Leduc, del fatto che sarebbe diventata una scrittrice. E poteva, a differenza di Leduc, immaginare un futuro quanto più conforme alla posizione sociale di appartenenza, quella della media borghesia francese che, da quella famosa camera che si affacciava su Boulevard Raspail<sup>731</sup>, le disegnava una prossima, se pur scontata, vita di privilegi.

Ciononostante, Simone de Beauvoir ha saputo sfruttare i suoi privilegi per liberarsi dalle strette maglie delle convenzioni imposte dalla cultura egemonica attraverso la scrittura e l'impegno politico. Forse, come scrive Bair, le vere ragioni di quel donarsi, più con l'anima che con il corpo, al lavoro intellettuale, non sono originariamente le più nobili: "Elle s'aperçut qu'elle manquait totalement de grâce [...] elle apprit à traiter par le mépris ce qu'elle ne pouvait conquérir ou changer, et à chercher ailleurs une compensation"<sup>732</sup>, affermazione che si collega a un lontano motivo di sofferenza legato alla figura dell'amato padre Georges: "quand Simone eut douze ans, Georges lui dit [...] qu'elle était laide. Le mot l'atteignit au point qu'il lui faisait encore mal plus de soixante ans après"<sup>733</sup>.

---

<sup>727</sup> Dalla *Préface* de *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>728</sup> Dedicata di Simone de Beauvoir a Violette Leduc riportata su un esemplare de *Le Deuxième sexe*, cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 238.

<sup>729</sup> "J'aime le visage de Sartre. On dit qu'il est laid. Il ne peut pas être laid: son intelligence irradie sur ses traits. Les laideurs cachées sont les plus répugnantes. Le visage de Sartre a la franchise d'un volcan en éruption. [...] J'aime la lèvre inférieure de nègre blanc, son strabisme, son œil égaré. [...] Sartre, en vingt-deux ans m'a parlé dix minutes. La deuxième fois, après avoir laissé encore son papier sur la table du café des *Deux-Magots*, il m'a dit: '...les titres des chapitres de Hegel sont plus fatigants que le texte...' Je ne me remets pas." Cfr. V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., pp. 78-79, *passim*.

<sup>730</sup> D. Bair, *Simone de Beauvoir*, Paris, Fayard, 1990.

<sup>731</sup> Cfr. S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>732</sup> D. Bair, op. cit., p. 51.

<sup>733</sup> *Ivi*, p. 67, *passim*.

L'inadeguatezza nei confronti di ciò che doveva necessariamente rappresentare il genere femminile sembra essere il punto di svolta nella costruzione del personaggio di Simone de Beauvoir, *le Castor*, e, forse, anche una delle ragioni per le quali, se pur molto diverse, "la femme laide"<sup>734</sup>, come viene chiamata nelle lettere a Nelson Algren, Violette Leduc, da sempre alla ricerca di una compensazione alla *bâtardise* e al suo fisico ingrato, è l'unica scrittrice a far parte della vita di Simone de Beauvoir in maniera costante.

Anche la formazione letteraria di de Beauvoir non è così distante da quelle che sono le grandi passioni di Leduc: "elle lut Gide, Radiguet, Lerbaud, Proust"<sup>735</sup> e *Le Potomak* di Jean Cocteau che pare fosse in grado di colmare parte dei suoi vuoti, come quello legato a "l'hostilité déclarée de sa mère"<sup>736</sup>.

Insieme ai testi e agli autori della più scandalosa letteratura del primo Novecento francese, si aggiunge l'identificazione della giovane Simone con il personaggio di Judith Earl, protagonista di *Poussière* di Rosamond Lehmann<sup>737</sup>, testo ben noto agli studiosi di Leduc, in quanto, proprio l'amicizia passionale tra il personaggio di Judith e quello di Jennifer, che Leduc ha avuto modo di leggere nella traduzione francese di Plon, è stata una delle ispirazioni per la costruzione del rapporto tra Thérèse e Isabelle<sup>738</sup>.

In effetti, il personaggio di Judith Earl ha tutte le caratteristiche della *jeune fille rangée*, e le sue avventure di giovinezza riaprono la scatola dei ricordi di de Beauvoir, quella nella quale è chiusa anche Élisabeth Mabile, Zaza. "Le souvenir de Zaza la hantait. En mai 1931, Simone de Beauvoir déambulait au milieu des arbres en fleurs des jardins et des parcs de la capitale remplis d'amoureux en repensant sans cesse à la tragédie qu'avait été la mort de Zaza"<sup>739</sup>. La tragedia di Zaza fa improvvisamente luce sulla possibilità di scriverne, "pendant près d'un mois, elle tenta d'écrire ce qu'elle appelait 'la biographie de Zaza'"<sup>740</sup>, al fine di cercare di capire, attraverso la scrittura, le ragioni profonde della scomparsa dell'amica. Com'è noto, il testo dedicato a Zaza vede la luce soltanto nel 2020, grazie alla figlia adottiva di Simone de Beauvoir, Sylvie Le Bon, che, trovando il testo, composto per la maggior parte nel 1954, decide di pubblicarlo<sup>741</sup>.

Il progetto romanzesco cede però il passo a impegni meno creativi, come l'insegnamento al liceo Jeanne-d'Arc di Rouen, dove fa la conoscenza di Olga Kosakiewicz, una studentessa russa di

---

<sup>734</sup> Cfr. S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>735</sup> D. Bair, op. cit., p. 115.

<sup>736</sup> *Ibidem*.

<sup>737</sup> Cfr. R. Lehmann, *Poussière*, Paris, Phébus, 2003.

<sup>738</sup> Cfr. V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>739</sup> D. Bair, op. cit., p. 201.

<sup>740</sup> *Ibidem*.

<sup>741</sup> S. de Beauvoir, *Les Inséparables*, Paris, l'Herne, 2020.

diciassette anni, con la quale l'autrice instaura un rapporto di amicizia che include, ben presto, il coinvolgimento di Sartre.

“Sartre et Beauvoir se lancèrent avec ardeur dans cette relation du genre Pygmalion et Galatée. Olga était leur ‘*tabula rasa*’, et ils ne doutaient pas que le programme qu’ils entendaient lui inculquer allait faire du ‘noble sauvage’ qu’elle était l’incarnation vivante de leur philosophie”<sup>742</sup>.

Questa è la china che, dalla giovane Kosakievicz in avanti, prenderà qualsiasi rapporto intellettuale patrocinato dalla coppia di filosofi che si sarebbe arresa, nel tempo, all'impossibilità di avere degli allievi. Il rapporto con Olga è solo il primo di una serie di triangoli affettuosi ingestibili nella loro complessità, anche a causa della giovane età delle persone coinvolte. Una testimonianza diretta è quella fornita dai *Mémoires d'une jeune fille dérangée* di Bianca Lamblin, titolo volutamente provocatorio per il romanzo/denuncia di una delle allieve di de Beauvoir, successivamente diventata parte di un secondo *trio* con Sartre.

Pour la première fois, après avoir longtemps hésité, j’ai décidé de rapporter ce qui, dans ma vie, a été un drame. En vérité, ce sont les événements qui me contraignent à écrire ce récit, quelque répugnance que je prouve à le faire. Si mon histoire n’est pas banale, cela tient sans doute à la personnalité de deux de ses protagonistes: Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. Ensemble nous formions un trio, ou du moins c’est ainsi qu’on m’avait présenté les choses.

Aujourd’hui, après cet été 1990, je vais donc tenter de relater cet épisode flamboyant tel que je l’ai vécu, pour témoigner ce qu’il fut, cesser de me cacher sous un pseudonyme et me montrer enfin à visage découvert à mes contemporains.<sup>743</sup>

Il 1990 è un anno particolare per quanto riguarda la ricezione mediatica dell'autrice de *Le Deuxième sexe*; la pubblicazione delle *Lettres à Sartre*<sup>744</sup> e, successivamente, quella delle *Lettres à Nelson Algren*<sup>745</sup>, mette a dura prova quel pubblico affezionato all'immagine dell'austera e granitica madrina del femminismo francese, a cui l'immagine di fanciulla innamorata proprio non si addice. Ma non è soltanto quello; a Lamblin non interessa la diatriba intorno all'eccessiva tenerezza dei

---

<sup>742</sup> D. Bair, op. cit., p. 219.

<sup>743</sup> B. Lamblin, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Balland, 1993. La scrittrice Colette Audry, amica e collega di de Beauvoir, parla del trio con Olga Kosakievicz in maniera piuttosto analoga a quella di Lamblin: “Très honnêtement, je n’ai pas été témoin de tout ce qui se passait entre eux, mais j’en ai vu assez pour savoir que c’était une expérience horrible pour Olga. Ils en faisait l’invitée, le troisième élément de leur couple, et la plus part du temps elle devait se défendre. C’étaient eux qui étaient complices, et ils exigeaient qu’elle se plie à leurs désirs. La pauvre fille était trop jeune pour savoir vraiment se défendre.” Cfr. D. Bair, op. cit., p. 224.

<sup>744</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>745</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997.



nomignoli con i quali viene apostrofato Jean-Paul Sartre nelle lettere<sup>746</sup>, bensì la quantità di commenti al vetriolo su amici, scrittori e conoscenti che hanno reso indispensabile una risposta da parte dell'autrice. Lasciando per il momento da parte la questione relativa a Bianca Lamblin, c'è da tenere presente che, come si vedrà soprattutto nelle lettere destinate ad Algren, vi è un'ambiguità di fondo relativa all'atteggiamento di de Beauvoir nei confronti delle donne scrittrici e intellettuali che va ad accentuare, come si avrà modo di vedere, il carattere nebuloso del rapporto con Violette Leduc.

Tornando a Olga Kosakiewicz, la giovane russa presta l'identità al personaggio di Xavière, co-protagonista de *L'Invitée*, il primo vero romanzo di Simone de Beauvoir, fatta eccezione per la raccolta di novelle *Quand prime le spirituel*, scritta tra il 1935 e il 1937, ma pubblicata soltanto alla fine degli anni Settanta.

Come si è già avuto modo di accennare, la storia di un triangolo amoroso tra due donne e un uomo non poteva non affascinare l'emergente scrittrice Violette Leduc, che, nel 1955, avrebbe scritto lei stessa la storia di un trio, ma con un tono e in uno stile decisamente diversi.

- Quel gros livre, lui dis-je.

Je ne pouvais pas détacher mon regard du livre neuf à couverture blanche des éditions Gallimard. L'ouvrage était posé au centre du bureau, sur un sous-main.

- Ce gros livre a été écrit pas une femme, me répondit le meilleur ami de Maurice. C'est *L'Invitée* de Simone de Beauvoir.

Je lus le nom de Simone de Beauvoir, en suite le titre: *L'Invitée*. Une femme avait écrit ce livre. Je le remis à sa place. J'étais en paix avec moi-même.<sup>747</sup>

Nonostante il fervore di Leduc, la scrittura de *L'Invitée* non è stata semplice per de Beauvoir a causa della straordinaria proprietà della letteratura di mettere nudi di fronte alla pagina, di gettare lo scrittore, disarmato, verso i meandri dell'ignoto.

A quei pericoli Simone de Beauvoir risponde "Je n'oserai jamais!"<sup>748</sup>, decidendo di non comprometersi con il romanzo, non alla maniera di Violette Leduc o di Nathalie Sarraute, e rimanendo, dunque, ancorata a quell'idea secondo la quale il romanzo debba necessariamente servire a veicolare una teoria dell'esistenza.

---

<sup>746</sup> La questione dello scandalo causato dalla pubblicazione delle lettere a Sartre è stato oggetto di un interessante dibattito a cui ha preso parte, in difesa di de Beauvoir, anche la scrittrice Annie Ernaux. Cfr. *Apostrophes : Simone de Beauvoir "Les lettres à Sartre"*, Archive INA, 23 mars 1990.

<sup>747</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 463.

<sup>748</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'Âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 324.

*L'Invitée*, benché pubblicato e salutato con ammirazione dalla critica, non ha un destino diverso da quello della sua prima raccolta di novelle, delle quali Henri Miller, tra il lettori di Grasset che rifiutarono la pubblicazione del testo, aveva riscontrato “des qualités d’intelligence, d’analyse et d’observation”<sup>749</sup>, ma una totale mancanza di profondità. A de Beauvoir, non mancava “l’œil photographique”<sup>750</sup>, ma quello dell’artista, e così, con la pubblicazione dell’ennesimo successo di Sartre, *L’Être et le Néant*, nel 1943, de Beauvoir si getta, questa volta “toute crue”<sup>751</sup>, nella redazione di *Pyrrhus et Cinéas*, un saggio filosofico “économe et lucide [...] pour expliquer l’existentialisme au lecteur attentif”<sup>752</sup>.

Dopo lo scandalo Sorokine<sup>753</sup>, de Beauvoir è costretta ad abbandonare l’insegnamento e si dedica alla scrittura. Il periodo che va da 1944 al 1945 è altamente produttivo: *Les Bouches inutiles*, *Le Sang des autres* et *Pour une morale de l’ambiguïté* contribuiscono all’affermazione di de Beauvoir come scrittrice esistenzialista, causandole un’improvvisa impennata di popolarità.

Al successo, segue, di conseguenza, l’ampliamento delle conoscenze in ambito intellettuale, soprattutto femminili e, tra queste, figura Violette Leduc.

Leduc si distingue da qualsiasi universo incontrato prima da de Beauvoir:

Violette Leduc n’avait, en fait, rien d’une femme du monde; quand je la connus, elle gagnait sa vie en allant chercher dans les fermes de Normandie des kilos de viande et de beurre qu’elle ramenait à Paris à la force de ses poignets [...]; elle était gaie et souvent drôle, avec, sous une apparence de rondeur, quelque chose de violent et de méfiant; elle me parlait avec fierté de ses trafics, de ses dures marches à travers la campagne. [...] C’était Maurice Sachs, avec qui elle avait été très liée, qui l’avait encouragée à écrire. Elle vivait dans une grande solitude. Je lui fis connaître Colette Audry que je voyais assez souvent et aussi Nathalie Sarraute; une amitié naquit entre elles, assez vite brisée par heurt de tempéraments.<sup>754</sup>

Leduc, in effetti, non ha niente di una donna borghese, di un’intellettuale parigina o di una studentessa appassionata; Leduc è ossessiva, morbosa e inopportuna, ma, allo stesso tempo,

---

<sup>749</sup> D. Bair, op. cit., p. 241.

<sup>750</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>751</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l’Âge*, op. cit., p. 324.

<sup>752</sup> D. Bair, op. cit., p. 311.

<sup>753</sup> “Une plainte grave avait été déposée contre elle ‘par un parent’ [...] on l’accusait d’avoir eu un comportement ‘entraînant le détournement d’une mineure’. [...] Les accusations de Mme Sorokine comportant des allégations d’actes sexuels contraires à la nature, une grave accusation qui conduisait à la prison et parfois à la déportation”. Secondo la ricostruzione di Bair, Simone de Beauvoir non oppose molta resistenza al sollevamento dall’incarico di insegnante in quanto, date le accuse che la filosofa ha sempre sostenuto essere false, temeva di sollevare l’attenzione dei tedeschi sul caso. Cfr. D. Bair, op. cit., pp. 320-321.

<sup>754</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., p. 31.

“pourrie de littérature”<sup>755</sup>, come la definisce Genet, dotata “d’une voix inimitable”<sup>756</sup> e, in più, per ripetere le parole di de Beauvoir, “elle savait travailler”<sup>757</sup>.

Leduc diventa ben presto, per de Beauvoir, l’occasione di intraprendere una carriera da mecenate; in fondo, stava lanciando sul mercato francese una nuova scrittrice, il cui dramma legato all’infanzia ben si confaceva a tutto ciò che letterariamente interessava alla sua filosofia.

Nasce, così, un rapporto più simile a quello tra un discepolo e un maestro, piuttosto che a un vero e proprio confronto tra scrittrici; de Beauvoir, avendo il merito di aver portato *L’Asphyxie* alla pubblicazione, non viene mai messa in dubbio da Leduc per quanto riguarda la sua autorità, e questo ha, come suggerisce Jansiti, “des effets parfois discutables”<sup>758</sup>. Lo studioso si esprime in merito alle prime revisioni apportate a *L’Asphyxie* da parte della filosofa esistenzialista; de Beauvoir consiglia infatti a Leduc di eliminare la parte del romanzo dedicata a Maurice Sachs, al loro incontro e alla fuga in Normandia, definita “hors sujet”<sup>759</sup> rispetto a quello che in realtà avrebbe dovuto rappresentare il romanzo: delle memorie d’infanzia.

Chiunque conosca bene *L’Asphyxie* è oltremodo consapevole del fatto che una definizione, soprattutto quella di “souvenirs d’enfance”<sup>760</sup>, è limitante.

En plaçant à la fin du récit sa passion “impossible” pour un homosexuel, elle livrait la clé même de son enfance. Ces pages possèdent leur valeur littéraire et ne sont pas un simple “remplissage”. *L’Asphyxie* n’est pas seulement un récit de souvenirs d’enfance ; c’est la représentation d’une vision du monde où la violence, la domination sur les plus faibles se réalisent à travers un “pervertissement” de la sexualité. Tous les chapitres sont empreints d’une sensualité morbide, tantôt explicite tantôt métaphorique. Mutilé de sa fin, et limité à des épisodes de l’enfance, le texte perdait sa fonction cathartique. Tout en gardant l’originalité du style, sa structure fragmentaire, le récit se place alors dans une lignée plus banale, plus conventionnelle, en quelque sorte plus proche de la conception existentialiste de la littérature.<sup>761</sup>

In effetti, seguendo l’analisi di Jansiti, la parte finale de *L’Asphyxie* non è un semplice riempimento; un aspetto interessante, che forse de Beauvoir non ha voluto valutare, è quello relativo al parallelo tra le figure del padre e della madre, e quella di Maurice Sachs.

---

<sup>755</sup> “C’est un bas-bleu, elle est pourrie de littérature”. Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 211.

<sup>756</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 145.

<sup>757</sup> S. de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., p. 30.

<sup>758</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 145.

<sup>759</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>760</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>761</sup> *Ibidem*.

“J’offre ma passion aux êtres qui fuient ça comme la peste. J’ai la passion d’un humain inhumain”<sup>762</sup>, scrive Leduc in un frammento inedito del testo, quasi a ribadire il fatto che la mancanza d’amore da parte del padre, la ricerca disperata di un moto d’affetto da parte della madre, che non le ha “jamais donné la main”<sup>763</sup>, si riflettono sulla ricerca di una compensazione in un uomo che non può, in quanto omosessuale, compensare nessuna delle mancanze ma, addirittura, le rappresenta tutte e due. Si profila, così, un disegno diverso rispetto a quello proposto dalla versione pubblicata del romanzo; si tratta di un racconto circolare che, tenendo come punto di ancoraggio la sensazione di asfissia dovuta alla mancanza di amore, procede secondo tre tappe, rappresentate dalla madre, dal padre e da Maurice, che risulta essere una fusione delle due figure. È probabilmente questa la causa per la quale alcuni passaggi relativi alle due figure parentali sono sovrapponibili a quelli concernenti la figura di Maurice.

<i>La mère et Maurice</i>	
<i>L’Asphyxie inédit</i>	<i>L’Asphyxie</i>
[...] Je ne perdrai jamais sa main pendant la suite en ré, je ne perdrai jamais sa manche près du poignet pendant un généreux développement de Brahms. <sup>764</sup>	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. <sup>765</sup>

Un primo esempio è la trasformazione del gesto materno; lo strattone della manica della bambina, segno di una prima umiliazione per la narratrice è, nel frammento inedito, affidato ad un altro attore; con lo stesso gesto che la madre usa per evitare che la figlia attraversi la strada senza permesso, la narratrice cerca di trattenere l’uomo amato ormai in fuga da lei. Il sentimento sembra essere sempre lo stesso, ma il gesto *che umilia* si converte in una maniera di *umiliarsi*, compiendolo.

Altri esempi sono rappresentati dagli attributi e dalle azioni che fanno parte della relazione tra Maurice e la narratrice. I gesti dell’uomo e le parole che reificano l’assenza fanno parte di una sfera semantica legata all’affettuosità parentale. Due frammenti, alquanto simili, rendono l’idea della filiazione tra Maurice e la narratrice: “Voici que ce matin il réincarnait un Néron, un Néron

<sup>762</sup> *L’Asphyxie*, inédit, collection privée.

<sup>763</sup> V. Leduc, *L’Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 7.

<sup>764</sup> *L’Asphyxie*, inédit, collection privée.

<sup>765</sup> V. Leduc, *L’Asphyxie*, op. cit., p. 7.

d'antichambre. [...] Il a embrassé mes cheveux et mes mains. On embrasse ainsi les mains et les cheveux des petits enfants. Je me suis éloignée. Sa pitié était insupportable”<sup>766</sup>. E ancora:

L'humidité de l'endroit s'ajuste à mon corps. le feu vivote. Son [...] est en veilleuse. Il a versé un autre verre de vin. Je le cherche dans [...] d'amical. Personne. Je le cherche dans le monde des livres. Personne. Même son ombre a pris la clé des champs. J'ai allumé une autre cigarette. Quand je me suis levée, il est venu près de moi. Il a [embrassé] mes cheveux et mes mains. On embrasse ainsi les mains et les cheveux des petits enfants. Je me suis éloignée. Sa pitié était insupportable. Quel gâchis!<sup>767</sup>

Nel secondo frammento, legato all'assenza dell'uomo, si possono riscontrare alcune analogie con la figura dell'uomo misterioso della rue de Foulons, il padre della narratrice de *L'Asphyxie*:

Il nous attendait boulevard Poterne, près d'une usine vide. Son maintien avait de la désinvolture. Je communiquais avec lui. Debout, un pied posé sur le banc du boulevard, le coude appuyé sur son genou, il fumait une cigarette. La rue était son salon, le banc une femme sur qui il se penchait. Il avait une pelisse qu'il négligeait.

[...]

-Vous méritez d'avantage.

Il disait cela avec une vraie douceur. Cette pitié m'humiliait pour ma mère.<sup>768</sup>

L'amputazione de *L'Asphyxie* fa emergere ciò che per de Beauvoir, seguendo ancora il pensiero di Jansiti, era più importante e, molto probabilmente, toccava qualche corda autobiografica scoperta: il rapporto conflittuale tra la scrittrice e la madre su cui è in effetti concentrata la versione pubblicata del romanzo.

Il 1945 è l'anno in cui il pensiero di Simone de Beauvoir è sempre più orientato verso l'analisi della condizione femminile; l'incontro con Violette Leduc e la successiva scelta di ricoprire il ruolo di mentore della sua scrittura rappresenta per la filosofa un'opportunità di studiare il 'caso' in maniera ravvicinata.

*Le Deuxième sexe* è il primo testo di Simone de Beauvoir in cui compare, in tutta la sua dignità di scrittrice<sup>769</sup>, Violette Leduc: frammenti e citazioni delle sue opere compaiono, per esempio, nella parte dedicata alla 'Formation' e alla 'Situation'<sup>770</sup>.

---

<sup>766</sup> *L'Asphyxie*, inédit, collection privée.

<sup>767</sup> *Ivi*.

<sup>768</sup> V. Leduc, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 44-45, *passim*.

Certo, l'ammirazione e l'appoggio di de Beauvoir generano in Leduc atteggiamenti ambivalenti, che trasformano il rapporto di collaborazione letteraria in un attaccamento morboso da parte dell'autrice:

[...] J'ai eu une étrange soirée, j'ai beaucoup bu pour la supporter, et je demeure troublée. Je vous ai parlé de cette femme très laide, amoureuse de moi. [...] C'est avec elle que j'ai dîné. [...] Elle m'a apporté le manuscrit d'un journal où elle relate sans la moindre réserve son amour pour moi – remarquable, c'est un grand écrivain, elle sent profondément les choses et les fait admirablement sentir. Lire ce journal constitue une expérience assez bouleversante, d'autant qu'il s'agit de moi. J'ai une sorte d'admiration pour elle et beaucoup de sympathie, mais je ne la vois qu'à peu près une fois par mois, quand je suis à Paris, je ne suis pas sérieusement attachée à elle, et elle le sait. [...] Je déteste l'abandonner dans les rues, seule, désespérée, et rêvant de mort, mais que puis-je faire? Trop d'amabilité serait pire que tout. De toute façon je ne pourrais pas l'embrasser, et là est le problème. Que puis-je faire?<sup>771</sup>

Ne *La Folie en tête* – testo che, insieme a *L'Affamée*, costituisce il racconto della genesi di una scrittrice, in rapporto all'amore per la sua musa –, Leduc dichiara la sua gratitudine alla base del sentimento per de Beauvoir:

Je n'aurais pas écrit à Simone de Beauvoir une lettre de collégienne si mes souvenirs d'enfance lui avaient déplu, si Camus avait refusé de les publier, si Sartre ne m'avait pas ouvert la porte des *Temps Modernes*. Tout cela, c'est elle. Elle me donne ce qu'elle me promet. Elle m'insuffle la force d'écrire sans que j'écrive.<sup>772</sup>

---

<sup>769</sup> Il tono con il quale de Beauvoir discorre di Leduc nei volumi autobiografici e nel saggio *Le Deuxième sexe* è sensibilmente differente da quello usato nelle lettere. Senza soffermarsi sul carattere perturbativo di Violette Leduc nei rapporti di amicizia, cosa che trova la conferma di numerose voci, è necessario notare come la posizione dignitosa di scrittrice datale da de Beauvoir nei testi destinati alla pubblicazione e anche nelle *Lettres à Sartre*, nelle quali Leduc è sempre chiamata per nome, viene soppiantata da una "cruauté délibérée et inutile" (cfr. D. Bair, op. cit., p. 362) nelle lettere a Nelson Algren, nelle quali Leduc è semplicemente "la femme laide", confermando l'atteggiamento caustico spesso riscontrato nei confronti delle donne da parte dell'autrice esistenzialista. (cfr. S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit.).

<sup>770</sup> "[...] Et puis, même une jeunesse bien défendue est exposée à de plus précises expériences; dans les milieux "comme il faut" on tait d'un commun accord ces incidents regrettables; mais il est fréquent que certaines caresses d'amis de la maison, d'oncles, de cousins, pour ne rien dire des grands-pères et des pères, soient beaucoup moins inoffensives que la mère ne le suppose; un professeur, un prêtre, un médecin, ont été hardis, indiscrets. On trouvera des récits de telles expériences dans *L'Asphyxie* de Violette Leduc, [...]". Cfr. S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 71. "Cette fuite, ce sado-masochisme où la femme s'acharne à la fois contre les objets et contre soi, a souvent un caractère précisément sexuel. "Le ménage qui exige la gymnastique du corps, c'est le bordel accessible à la femme", dit Violette Leduc". *Ivi*, p. 239.

<sup>771</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., p. 35, *passim*.

<sup>772</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 92.

Grazie a de Beauvoir e a Sartre, Leduc comincia ad entrare nelle schiere dell'alta nobiltà intellettuale francese e la sua somiglianza con il poeta-ladro e pupillo di Sartre, Jean Genet, le restituisce un notevole successo di critica. “[...] C’est sûrement la femme la plus intéressante que je connaisse et nous avons passé une bonne soirée”<sup>773</sup>, scrive Simone de Beauvoir a Nelson Algren nel 1947, quando l'imbarazzo per le confessioni erotico-amorose a lei dedicate ne *L’Affamée* cede il posto alla consapevolezza di trovarsi di fronte a una scrittrice diversa dalle altre:

Hier, dîner avec la femme laide, qui m’apportait la dernière partie de son journal (sur moi): c’est formidablement bon, écrit en une très belle langue. Solitaire, lesbienne au fond du cœur, elle est de beaucoup la plus hardie des femmes que je connaisse, aussi hardie dans le contenu de ce qu’elle exprime que dans sa façon de l’exprimer.

Presque toutes les femmes écrivains gardent une certaine timidité, même sur le plan littéraire, une fadeur, une délicatesse superflues, si vous voyez ce que je veux dire. Celle-là, avec une sensibilité féminine, écrit comme un homme.<sup>774</sup>

Un’audacia, quella di Leduc, che non appartiene a de Beauvoir, nonostante nel 1949 *Le Deuxième Sexe* – così chiamato poiché “on appelle les pédés ‘le troisième sexe’, ce qui doit vouloir dire que les femmes arrivent en second”<sup>775</sup> – abbia decisamente generato una rivoluzione per quanto riguarda il ruolo della donna nella società degli anni Cinquanta e, in questo, con le parole di Bair, “Violette Leduc alimente aussi la machine de Beauvoir lancée à plein régime: une grande partie du chapitre sur les lesbiennes est fondée sur sa situation et ses expériences”<sup>776</sup>.

In effetti, non era solo la letteratura di Leduc a essere dirompente, ma anche la sua vita; le sue confidenze in merito alla prima esperienza sessuale in collegio, alla convivenza con Denise Hertgès, al matrimonio con Jacques Mercier e all’aborto, spingono de Beauvoir a consigliarle la scrittura di un romanzo, nel quale venga messa al centro, senza censure, la sessualità femminile e il diritto delle donne di opporsi ad una maternità indesiderata.

“La femme laide a commencé un nouveau roman, bon je crois. Elle y parlera de la sexualité féminine comme aucune femme ne l’a jamais fait, avec vérité, avec poésie, et plus encore. Ravie que j’aime le début, elle avait l’air un peu moins malheureuse de vivre seule, éternellement seule, juste en écrivant”<sup>777</sup>.

---

<sup>773</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., p. 55.

<sup>774</sup> *Ivi*, p. 111, *passim*.

<sup>775</sup> D. Bair, op. cit., p. 449.

<sup>776</sup> *Ivi*, p. 455.

<sup>777</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., p. 287.

Qui emerge una delle grandi differenze sulla concezione di letteratura da parte delle due scrittrici: “si écrire constitue pour Simone de Beauvoir une manière d’affirmer sa révolte” e, dunque, di dimostrare, attraverso la letteratura, come ci si emancipi dalla schiavitù del pensiero borghese, per Leduc, invece, “la littérature représente bien plus. Elle est la vie même, la seule possible”<sup>778</sup>, un modo per trasformare “ses malédictions sociales en œuvre d’art”.<sup>779</sup>

La tormentata esperienza di *Ravages* ha inizio contemporaneamente alla stesura di *Les Mandarins*, che porta a de Beauvoir il premio Goncourt, nel 1954. Per il romanzo di Leduc, la faccenda ha un epilogo decisamente diverso: censurata la prima parte relativa alla relazione amorosa tra due collegiali, Gallimard intima di eliminare alcuni particolari relativi alle pagine sull’aborto.

La femme laide en revanche devient folle pour de bon, après le lamentable échec de son livre; en dépit d’une assez bonne critique, et du caractère obscène et scandaleux de l’ouvrage qui aurait pu attirer le public, il ne s’en est pas vendu plus de 500. Un terrible choc. Elle s’est mise à se figurer que des gens se glissaient chez elle pour lui voler ses pensées et qu’un tas d’anomalies l’entouraient. Heureusement elle ne m’a pas incluse dans cette mafia, et j’essaie de l’aider; pour commencer je l’ai envoyée chez un psychiatre.<sup>780</sup>

La soluzione, benché drastica, sembra portare i suoi frutti: grazie all’appoggio di de Beauvoir, Leduc supera la questione della censura e quella del premio attribuito a *Les Mandarins*, nei confronti del quale non è celata, a detta di de Beauvoir, una vena di gelosia:

J’ai un petit mot de Violette Leduc, ravie d’un article de Dominique Aury sur elle dans *N.R.F.* Monique Lange m’avait raconté des histoires sur elle. Entre autre, quand j’ai eu le Goncourt, parlant des déjeuners que nous payons à tour de rôle selon un rite qu’elle m’a imposé, elle a dit à Monique Lange: “j’espère que maintenant *on ne partagera plus*” M.L. a aussi l’impression qu’en un sens elle ma hait.<sup>781</sup>

C’è sicuramente una verità dietro al pensiero di de Beauvoir; come nota giustamente Jansiti, il fatto che il romanzo di una scrittrice fosse censurato, con l’accusa di oscenità dovute ad un linguaggio considerato sessualmente troppo esplicito, non ha impedito di premiarne un altro che non manca certo di scene audaci. Un esempio può essere rappresentato dall’incontro tra Anne Dubreuilh e Scriassine:

---

<sup>778</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 148.

<sup>779</sup> *Ibidem*.

<sup>780</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., pp. 839-840.

<sup>781</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, op. cit., pp. 435-436.



Il m'a prise dans ses bras, j'ai senti sur ma bouche une bouche violente et gaie; [...] je fermis les yeux, j'entrai dans un rêve aussi lourd que la réalité et dont je me réveillerais à l'aube, le cœur léger. Alors j'ai entendu sa voix. "On dirait que la jeune fille est intimidée. Nous ne ferons pas de mal à la jeune fille; nous la déflorerons, mais sans lui faire du mal" [...]. Sa bouche taquina mes seins, rampa sur mon ventre, et descendit vers mon sexe. Je refermais hâtivement les yeux, je me réfugiai tout entière dans le plaisir qu'il m'arrachait. [...] Il revint vers moi, un instant sa chaleur me ranima; avec autorité il mit son sexe dans ma main; je le flattai sans enthousiasme et Scriassine dit avec reproche: -Tu n'as pas un vrai amour pour le sexe d'homme.<sup>782</sup>

La scena sembra quasi evocare, il famoso episodio del taxi in *Ravages*, quello per il quale Simone de Beauvoir aveva scritto a Sartre una giusta osservazione: "La scène du taxi scandalise littéralement les gens: Queneau, Lemarchand, Y. Lévy, j'ai l'impression que ça les blesse directement en tant que mâles"<sup>783</sup>. Infatti, uno dei motivi per i quali *Ravages*, a differenza dei *Mandarins* e degli scritti di Genet, viene censurato, sta nel fatto che la sessualità, nell'episodio di Thérèse-Isabelle, si consuma tra due donne in un rapporto di assoluta parità di forze, contrariamente a quanto avviene tra Scriassine e Anne; inoltre, laddove il rapporto diventa di tipo eterosessuale, come quello tra Marc e Thérèse, è la donna ad ottenere una posizione dominante, andando così a indebolire la virilità del maschio in questione. Neanche Thérèse, come Anne, ha "un vrai amour pour le sexe d'homme", ma, anziché diventare corpo docile e inerte – "Cependant j'étais vaincue: j'acceptai de soupirer, de geindre"<sup>784</sup> –, detta le regole del gioco:

-Vous ne voulez pas?

- Non, je ne veux pas, dis-je.

Mes doigts glissèrent sur les yeux, sur les cils humides.

- Il y a des hommes qui vous tueraient, dit-il.

- Ecoutez, Marc...Faites-le vous-même.<sup>785</sup>

Ma non è solo da un punto di vista di genere che la relazione tra le due scrittrici si delinea in maniera sempre più chiara; "l'écriture, elle aussi, joue un rôle infiniment complexe dans cette relation. La découverte de l'œuvre de Violette Leduc, son rôle de privilégiée auprès de l'écrivain,

---

<sup>782</sup> S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 73-74, *passim*.

<sup>783</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, op. cit., p. 424.

<sup>784</sup> S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., p. 75.

<sup>785</sup> V. Leduc, *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955, p. 62.

ont permis à Simone de Beauvoir d'opérer une sorte de "transfert" littéraire"<sup>786</sup>, e in base al principio secondo cui "aucune lecture n'est innocente"<sup>787</sup>, Jansiti evoca Michèle Causse e la convinzione secondo la quale è Violette Leduc ad avere il merito di aver "rotto le catene" che tenevano prigioniera la scrittura di de Beauvoir<sup>788</sup>.

Nel 1954, mentre corregge le ultime bozze dei *Mandarins*, accade una cosa interessante: Simone de Beauvoir decide di riprendere in mano il racconto dell'amicizia con la giovane Zaza.

Nello stesso anno in cui viene censurato *Thérèse et Isabelle*, "Elle ressortit donc le vieux matériau qu'elle traînait en elle depuis des années, l'histoire de la mort de Zaza, et tenta une fois encore d'en tirer quelque chose"<sup>789</sup>. La lettura del rapporto fra le due collegiali, descritto da Violette Leduc, deve aver in qualche modo innescato in de Beauvoir la voglia di tornare su quello che è stato niente meno che un amore di gioventù, quello per Élisabeth Mabile. La disapprovazione di Sartre, però, mette immediatamente fine al progetto, e a nulla sembra servire l'amara affermazione della filosofa "je suis capable de faire plus que simplement reconstituer la réalité"<sup>790</sup>, poiché è esattamente quello che avrebbe fatto negli anni a venire.

Nel 1957, comincia la scrittura della quadrilogia autobiografica: *Mémoires d'une jeune fille rangée*, pubblicato nel 1958, *La Force de l'âge* del 1960, *La Force des choses* del 1963 e *Tout compte fait* del 1972. In mezzo, la pubblicazione, nel 1964, della prefazione al romanzo autobiografico *La Bâtarde*, che risulta essere il vero trampolino di lancio per Violette Leduc.

"Tout va changer, c'est arrivé"<sup>791</sup>, scrive Leduc nel suo diario, ignara del fatto che quel meritato successo non se lo sarebbe goduto a lungo; muore infatti prima della pubblicazione del romanzo *La Chasse à l'amour*, che, secondo le volontà dell'autrice, è Simone de Beauvoir a completare e pubblicare.

Diceva bene Jean Cocteau, quando nel suo 'elogio a Violette Leduc', affermava: "Violette Leduc ne fait pas ce qui se fait mais ce qui se fera. C'est le secret et le martyrologue des vrais artistes"<sup>792</sup>, ed è proprio sulle note di un martirio, che Simone de Beauvoir, in *Tout compte fait*, saluta la sua grande *affamée*:

Pendant que je corrigeais ses épreuves, Violette Leduc s'est éteinte à Faucon. Je parlerai cependant d'elle au chapitre de mes amitiés vivantes, puisque pendant ces dix dernières années son existence est demeurée mêlée à la mienne. [...]

---

<sup>786</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 151.

<sup>787</sup> *Ibidem*.

<sup>788</sup> *Ibidem*.

<sup>789</sup> D. Bair, op. cit., p. 519.

<sup>790</sup> *Ivi*, p. 520.

<sup>791</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 374.

<sup>792</sup> *Ivi*, p. 282.

Quand on sait quel effort demande l'affrontement de la page blanche, quelle tension exige l'alignement des phrases et quel découragement vous prend parfois, on reste stupéfait devant une si persévérante énergie – et d'autant plus que c'est sur un fond d'insuccès que Violette Leduc s'acharnait. [...] Elle a fait de sa vie la matière de son œuvre qui a donné un sens à sa vie.<sup>793</sup>

---

<sup>793</sup> S. de Beauvoir, *Tout compte fait*, op. cit., pp.62-63, *passim*.

## 4.2 Commedianti e martiri

Nei rapporti intricati e complessi tra gli scrittori e le loro opere, tra chi ha influenzato e chi ha subito l'influenza, tra chi celebra e chi è celebrato, chi sono i commedianti e chi i martiri? Esiste una linea sottile che separa la volontà di emergere da quella di *far* emergere, tra l'adeguamento e l'impoverimento, tra la devozione e il compromesso?

Come si è avuto modo di vedere attraverso l'indagine sull'opera di Jean Genet, nel 1952 Sartre dedica allo scrittore un saggio dal titolo *Saint Genet, comédien et martyr*. Le innumerevoli critiche mosse al monumentale volume di Sartre, anche da parte di chi ne è il protagonista, danno origine ad una serie di interrogativi in merito a quello che viene comunemente definito il "parrainage" da parte del duo Sartre-de Beauvoir.

"Je pense que celui qui a le plus essayé de saisir Genet et qui s'est le plus trompé aussi, c'est Sartre"<sup>794</sup>, scrive Ben Jalloun, sottolineando, successivamente, la difficoltà nel dare una definizione a Genet – centrale, al fine dell'imperituro discorso sulle scritture dell'io –, ovvero il rischio di confondere l'uomo e lo scrittore.

Genet accusa il colpo rappresentato da quelle seicento e più pagine di elucubrazioni sulla sua esistenza di ladro e sulla sua esemplare capacità artistica, rispondendo con una dichiarazione tutt'altro che riconoscente nei confronti del filosofo: "[...] vous m'avez statufié. Je suis un autre. Il faut que cet autre trouve quelque chose à dire"<sup>795</sup>, alludendo alla celebre formula di Rimbaud, usata dallo stesso Sartre in apertura del *Saint Genet*.

Come ricorda White, Genet non accetta di essere l'oggetto di una dottrina filosofica, non vuole essere incasellato, poiché tutto il clamore causato da quello che Sartre ha scritto di lui ha portato allo sradicamento di ciò che egli stesso aveva costruito con la letteratura. Una letteratura che, fino a quel momento, aveva preteso l'elevazione divina delle minoranze e fatto uso della figura del testimone per dare voce a chi non ne aveva. Ecco che, quell'autore, che si mette a servizio della parola letteraria nella costruzione di una leggenda all'interno della quale non è che un semplice narratore, diventa, nella penna di un altro, la sua stessa leggenda.

In seguito alla pubblicazione del volume di Sartre, Genet non scrive romanzi fino al 1958, come se non avesse più niente da dire, come se trascinasse dietro di sé una carcassa vuota di senso, come nella fotografia di Philippe Bourseiller<sup>796</sup>, in cui Genet posa di fronte alla "Grande femme" di Alberto Giacometti, come dinnanzi ad uno specchio che riflette l'inverosimile magrezza della sua anima:

---

<sup>794</sup> Jean Genet, « Masques. Revue des homosexualités », n. 12, 1982, p. 27.

<sup>795</sup> E. White, *Préface*, in J. Genet, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.

<sup>796</sup> Jean Genet, « Masques. Revue des homosexualités », op. cit., p. 26.

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. Il y a donc loin de cet art à ce qu'on nomme le misérabilisme. L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine.<sup>797</sup>

Quello di Genet non è un esempio isolato; nel 1948, anche Nathalie Sarraute si trova al centro di un'interessante controversia che determina il suo definitivo allontanamento dall'ambiente esistenzialista.

La prima occasione è rappresentata dalla famosa *préface* di Sartre all'edizione del 1948 di *Portrait d'un inconnu*<sup>798</sup>, colpevole di aver imbrigliato il progetto letterario dell'autrice nei soliti schematismi esistenzialisti che, decisamente, non si addicono allo stile letterario di Sarraute. Benché sia indubbio che quanto operato da Sartre in merito alla pubblicazione dei primi romanzi di Sarraute abbia garantito all'autrice un minimo di risonanza tra il pubblico dell'alta cultura francese, ha comportato allo stesso modo un problema di erronea ricezione dell'opera a più ampio raggio.

La seconda occasione è rappresentata dalla controversa relazione tra Sarraute e la protettrice di Leduc, Simone de Beauvoir. Nella biografia di Jansiti, vengono dedicate pagine importanti al rapporto tra Leduc e Nathalie Sarraute, entrambe esordienti al tempo della pubblicazione de *L'Asphyxie*, ed entrambe affette da profonda venerazione nei riguardi della coppia di filosofi. Il rapporto di reciproca stima intellettuale e personale tra le due scrittrici è intaccato proprio a causa della sensibile differenza di opinioni in merito al patrocinio esistenzialista che Sarraute vede come un soffocamento delle aspirazioni letterarie di Leduc.

Nella monumentale biografia dedicata a de Beauvoir, Deirdre Bair scrive in merito alle sue donne:

Elle (Simone de Beauvoir) fit la connaissance de plusieurs femmes avec qui elle parut devoir se lier réellement d'amitié, et dont les plus marquantes furent deux écrivains: Violette Leduc et Nathalie Sarraute. Violette Leduc devint vite "une aimable peste, parfois une raseuse, quelqu'un de triste et d'habituellement trop pathétique pour qu'on pût la critiquer", que Beauvoir n'appelait jamais autrement que "la laide" lorsqu'elle en parlait. Nathalie Sarraute l'intéressait pour l'originalité de son écriture "au début" et "ses origines franco-russes peu ordinaires", mais elle chercha bientôt ses repères intellectuels auprès de Sartre, et Beauvoir s'empessa de couper court à leur amitié naissante, avant que Sarraute ait eu le temps de se poser en concurrente.<sup>799</sup>

---

<sup>797</sup> J. Genet, *l'Atelier d'Albert Giacometti*, Paris, Gallimard, 1979

<sup>798</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1948.

<sup>799</sup> D. Bair, *Simone de Beauvoir*, Paris, Fayard, 1990, p. 344.

Senza voler imbastire un processo a Simone de Beauvoir, c'è un fattore da tener presente in merito al discorso sull'opera di Leduc: raramente, parlando di Genet o di Sarraute, il lettore, così come gli studiosi, fanno appello, in maniera quasi necessaria, al sussidio di Sartre; al contrario, Violette Leduc rimane, legata indissolubilmente a Simone de Beauvoir come, per usare una frase di Nathalie Caulliez Opendahl, un'escrescenza dell'esistenzialismo<sup>800</sup>.

“A la différence de Violette Leduc, Nathalie Sarraute se caractérisait par une forte personnalité et un esprit indépendant. [...] Le contraste entre l'attitude de Sarraute et celle de Beauvoir [...] se retrouvait dans leur fiction”<sup>801</sup>, scrive Bair, che analizza nel particolare tutte le ambivalenze che hanno caratterizzato l'attitudine di de Beauvoir nei confronti delle altre scrittrici.

In un articolo del 2000 di Jorge Calderon, *Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute: analyse d'un différend*<sup>802</sup>, l'autore cerca di indagare tutte le ambiguità nella relazione tra le due autrici, in seguito al dibattito sul romanzo.

Può sembrare singolare, per chi è abituato a posizionare l'immagine di Simone de Beauvoir sulle barricate della lotta per l'emancipazione femminile – oppure al fianco di Sartre, compagna di anni e anni di produzione intellettuale, al fine di liberare il mondo dalla schiavitù del pensiero borghese –, accostare il nome di Simone de Beauvoir alla teoria del romanzo. Eppure, l'autrice de *Le Deuxième sexe* ha dato il suo contributo alla letteratura schierandosi contro le tecniche narrative utilizzate dalle neoavanguardie, in particolar modo dal Nouveau Roman. De Beauvoir definisce la scrittura di Sarraute e, di conseguenza, quella dei componenti del gruppo sia pure variegato del Nouveau Roman, come “un assemblage de mots arbitraire prétendant d'être de la fiction. Ils pouvaient être n'importe quoi se faisant passer pour du roman, complètement coupés des vrais problèmes de la vie”<sup>803</sup>.

Non solo; l'autrice si spende anche in una sorta di invettiva contro il Nouveau Roman ne *La force des choses*:

La littérature, la mienne comme celle des autres, j'étais dégoûtée de son insignifiance. Il s'est passé tant de choses depuis 1945 et elle n'en a à peu près rien exprimé. [...] En particulier les partis pris de ce qu'on appelle le *Nouveau Roman* m'affligent. Sartre avait prévu le retour de ce qu'il appelait “la littérature de la consommation”: celle d'une société qui a perdu sa prise sur l'avenir. [...] Dans la littérature de la consommation, [...] “on ne touche pas à l'univers: on le gobe tout cru par les yeux”.

---

<sup>800</sup> N. Caulliez Opendahl, *Violette Leduc: excroissance de l'Existentialisme*, Licence, Université de Lille, 1974.

<sup>801</sup> D. Bair, op. cit., p. 363, *passim*.

<sup>802</sup> J. Calderon, *Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute: analyse d'un différend*, « Simone de Beauvoir Studies », n. 17, 2000-2001, pp. 162-171.

<sup>803</sup> D. Bair, op. cit., p. 363.

La littérature de l'*exis*, c'est celle de Nathalie: reprenant à son compte le vieux psychologisme français, elle décrit avec talent l'attitude paranoïaque de la petite bourgeoisie, comme si elle constituait l'immuable nature de l'homme. L'école du Regard [...] se propose de gober tout cru l'univers par les yeux; plus radicalement que le naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, elle en expulse l'homme.<sup>804</sup>

In un'intervista del 1968, dichiara, inoltre:

J'ai aimé le premier livre de Robbe-Grillet mais j'ai trouvé que les suivants n'étaient pas qu'un exercice de langage sans but ni signification. [...] Je ne l'ai jamais nié: les mots ne collent pas à la réalité – mais je dis que les mots sont notre seul moyen de communication et qu'on doit essayer d'établir une réalité à travers les mots bien que nous sachions quels pièges ils nous tendent.<sup>805</sup>

Come scrive Calderon, l'autrice, nei *Mandarins*, difende la scelta dell'utilizzo del monologo interiore alla prima persona, ritenendo pertanto la sezione de *L'Ère du soupçon*, dedicata a "conversation et sous-conversation", un attacco personale alla sua poetica.

Lo scopo dell'articolo di Calderon è il seguente:

Mon hypothèse de départ est que Simone de Beauvoir avait tout à fait raison de prendre en considération **le danger** que l'écriture de Nathalie Sarraute représentait pour la littérature engagée existentialiste. Par conséquent, contrairement à Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir a réussi à lire les véritables enjeux du projet sarrautien, et elle a bien compris que Nathalie Sarraute ne pouvait en aucune façon **être récupérée** par l'existentialisme.<sup>806</sup>

Si è voluto mettere opportunamente in risalto due espressioni utilizzate dall'autore per parlare della scrittura di Sarraute: la prima è la parola "danger", il pericolo che può rappresentare un certo tipo di discorso sulla scrittura alla luce del discorso di de Beauvoir sulla 'littérature engagée'; la seconda è rappresentata dall'uso della parola 'recupero', "être récupérée", come se l'oggetto della sentenza fosse una fanciulla indisciplinata, sottoposta al temuto giudizio dei maestri dell'Esistenzialismo, che hanno il duro compito di decidere se sarà possibile ricondurla all'interno degli steccati della loro dottrina. Non a caso, nella biografia dedicata a Violette Leduc, Carlo Jansiti parla del distacco tra Nathalie Sarraute e la coppia Sartre-de Beauvoir come di un allontanamento ostile e intransigente da parte dell'autrice dei *Tropismes*.

---

<sup>804</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 648, *passim*.

<sup>805</sup> C. Francis, F. Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, p. 233, *passim*.

<sup>806</sup> J. Calderon, op. cit., p. 162.

Tornando alla controversia oggetto dello studio di Calderon, emblematica nel discorso sugli effetti di de Beauvoir sulla scrittura di Leduc, l'autore passa in rassegna il testo di maggior successo di Simone de Beauvoir, vincitore, nel 1954, del prestigioso premio Goncourt, con tutto il sostegno di Queneau – uno dei responsabili, quello stesso anno, della censura di *Thérèse et Isabelle* – e contro *Heure exquise* di Raymond Las Vergnas. Quello che è interessante, aspetto sul quale Calderon non manca di soffermarsi, è la maniera con cui de Beauvoir presenta i suoi personaggi/scrittori: Dubreuilh preoccupato di aver rivelato, nel suo ultimo romanzo, “trop de vérité sur lui”, e Perron che propende per un concetto di letteratura come trasposizione dell'esperienza vissuta, che equivale alla volontà di “se jeter tout vif sur le papier”<sup>807</sup>, espressione cara a Simone de Beauvoir che, ne *La force de l'âge*, risponde all'accusa di “timidité” da parte di Sartre in merito al suo primo romanzo, *L'Invitée*, con “Je n'oserais jamais! [...] me jeter toute crue dans un livre, ne plus prendre des distance, me compromettre: non, cette idée m'effrayait”<sup>808</sup>.

D'altronde, è sempre meglio dire qualcosa che non dire nulla, come sostiene Henri Perron, e meglio ancora se quel qualcosa presenta un appiglio forte al reale.

Non stupisce, allora, che, davanti alle tecniche narrative di Sarraute, de Beauvoir resti alquanto interdotta: gli appigli alla realtà, nella sua lettura convenzionale e scarsamente partecipe, vengono a mancare, e l'intero impianto testuale si aggira a suo modo di vedere intorno a qualcosa di immateriale, impalpabile, primordiale in un certo senso.

Ce que cherche, tout d'abord, celui qui raconte cette histoire, c'est d'arriver à capter chez les personnages qui le fascinent – un vieux père et sa fille – sous leurs attitudes et leurs paroles, par-delà leur monologue intérieur, ces mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants.

Mous déroulements de tentacules, “coulées, baves, mucus”, tels ils lui semblent être d'abord, mais à mesure que son œil s'y habitue et qu'il les examine comme avec des instruments toujours plus grossissants, ils deviennent plus nets, plus précis, ils apparaissent comme des drames minuscules dont les péripéties rigoureusement agencées conduisent à ces mouvements ultimes que sont les paroles et les actes et leur donnent toute leur épaisseur et leur véritable signification.

Mais quand enfin, après bien des efforts, il a l'impression de les saisir, la rapidité, la complexité, la finesse de ces drames invisibles à l'œil nu lui font lâcher prise. Il se soumet. Il se laisse aveugler, comme tout le monde autour de lui, par le miroitement des paroles et des gestes réduits à leur plus

---

<sup>807</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>808</sup> S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1988, p. 360, *passim*.



évidente apparence. Tout rentre dans l'ordre. La convention rassurante et commode reprend le dessus.<sup>809</sup>

L'impegno di Sarraute è di un'altra natura rispetto all'*engagement* esistenzialista: trovare le parole per dire un reale dal volto inedito; e, per farlo, è necessario un linguaggio inedito quanto il mondo che si ha davanti.

“Les paroles ‘peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes’”<sup>810</sup>.

In *Portrait d'un inconnu*, Sarraute critica fortemente la poetica di Simone de Beauvoir, in quanto rappresentante di un romanzo realista con una propensione quasi totale all'autobiografia:

*Portrait d'un inconnu* montre que, contrairement à Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute n'a jamais pu croire que l'on puisse représenter directement le monde sensible. De manière antinomique, elle s'est efforcée de montrer qu'il y a une réalité propre à une société et à une époque, mais que cette construction ne passe pas avant tout par ce qu'on écrit, mais par la manière dont on l'écrit.<sup>811</sup>

Questo per significare, sempre seguendo il pensiero sarrautiano, che in un'epoca, come quella del dopo-guerra francese, nella quale il sospetto e l'incertezza dominano a ogni livello, è impensabile che la letteratura continui a impugnare un certo tipo di linguaggio, fedele al tempo in cui la storia era decisamente un'altra.

Motivi di natura personale non sono però sufficienti a spiegare un problema ben più grande, fortemente rivelatore in merito alla decisione degli esistenzialisti di non avere e di non volere allievi, poiché la tendenza, sempre con Calderon, “à récupérer l'œuvre en lui imposant un sens existentialiste”, non fa che aggravare le posizioni espresse da Sarraute, quelle che vedono nel discorso letterario esistenzialista un discorso oltrepassato e nocivo per il romanzo a venire.

Questa lunga introduzione sui rapporti tra Sarraute e il duo esistenzialista è l'anticamera del discorso sul 'martirio' di Leduc, definizione un po' forte, ma che ben si addice alle occasioni in cui l'autrice ha sacrificato parte della sua libertà creatrice, in nome delle fede per Simone de Beauvoir.

“Nathalie a constaté que vous m'aviez rééquilibrée, que vous m'inspiriez le travail, que vous m'aviez éloignée, dégagée plutôt de ma mère. Elle a dit que vous aviez fait une construction

---

<sup>809</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, op. cit., p. 4.

<sup>810</sup> J. Calderon, op. cit., p. 165.

<sup>811</sup> *Ivi*, p. 169.

admirable, que vous m'apportiez des choses uniques"<sup>812</sup>. La lettera che Violette Leduc scrive a Simone de Beauvoir, per informarla del fatto che il rapporto tra lei e Nathalie Sarraute si è irrimediabilmente compromesso, è senza data. Stando alla cronologia delle relazioni fra le tre autrici, è dopo la pubblicazione de *L'Affamée*, testo che Sarraute apprezzò molto, che il rapporto con Leduc comincia a presentare cedimenti che, per l'autrice de *L'Asphyxie*, sono dovuti a gelosie personali nei confronti di Simone de Beauvoir. L'estrema lucidità e integrità alle quali si è soliti associare Sarraute fa presumere che, in realtà, la visione di Leduc sia quantomeno confusa, a causa della devozione nei confronti della sua musa e di quanto la stessa filosofa asserisce in merito alla "guerre ouverte"<sup>813</sup> tra lei e Sarraute:

Elle (Sarraute) était amoureuse de Sartre, soulignait Beauvoir sans douceur, elle voulait prendre ma place. Il trouvait certaines petites choses qu'elle écrivait amusantes, distrayantes, mais nous n'avons jamais pris ça au sérieux. Et puis elle était vieille; elle ne pouvait être pour lui qu'une relation sans importance.<sup>814</sup>

Ad ogni modo, la lettera di Sarraute – che ha continuato a nutrire una profonda stima intellettuale nei confronti di Leduc – sottolinea alcuni punti cruciali nella relazione artistica che quest'ultima intratteneva con la filosofa esistenzialista; alla luce della nota incomunicabilità di pensiero tra Sarraute e de Beauvoir, le parole lettera, che Leduc comunica a de Beauvoir con una venatura d'orgoglio, sono invece, nella loro impercettibile ironia, alquanto amare.

In un'intervista del 1995 con René de Ceccatty, Sarraute dichiara "ce que j'ai trouvé admirable c'est *L'Affamée*. *L'Asphyxie* ce n'était pas mal, mais un peu trop influencé par Jouhandeau. J'ai moins aimé *La Bâtarde* [...] qui était retombé dans une vision plus banale"<sup>815</sup>. Quella visione "banale" di cui parla Sarraute sembra rievocare la costruzione più equilibrata che de Beauvoir ha voluto dare alla scrittura di Leduc e, dunque, testimoniare il fatto che, benché sia stato uno dei motivi, se non il principale, per il quale il nome di Leduc è noto, l'influenza di de Beauvoir ha frenato, da un certo punto in avanti, la creatività di Leduc.

"Faut-il continuer de la raconter? Ne faut-il pas? Si je m'arrête, je supprime Simone de Beauvoir. C'est elle qui m'a aidée à écrire mes livres, j'ai continué d'écrire pour elle"<sup>816</sup>.

Leduc sembra non essersi accorta della progressiva conformazione della sua scrittura considerata forse troppo disarmonica per i gusti dell'epoca o, perlomeno, non sembra prenderne atto, come

---

<sup>812</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 174.

<sup>813</sup> D. Bair, op. cit., p. 363.

<sup>814</sup> *Ibidem*.

<sup>815</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 175.

<sup>816</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

invece ha fatto Jean Genet che, dalla pubblicazione del *Saint Genet*, prende drasticamente le distanze dal pensiero sartreano.

In un articolo dal titolo *Existe-t-il une théorie beauvoirienne de la littérature?*<sup>817</sup>, Tiphaine Martin scrive una cosa interessante per quanto riguarda la scrittura di Simone de Beauvoir e i rapporti che questa intrattiene con Sartre:

Beauvoir, dite “Notre-Dame-des-Sartre”, dite “la Grande Sartreuse”, dite aussi “La Sartreuse de charme”, a volontairement diminué son originalité philosophique, ce qui fait grincer bien des dents féministes. Il en est de même pour sa théorie de la littérature, que l’auteur ne présente jamais comme telle.<sup>818</sup>

Secondo Martin, Simone de Beauvoir avrebbe in qualche modo sacrificato il suo estro artistico-filosofico, in nome del sodalizio intellettuale con Jean-Paul Sartre. Vero è, per quanto riguarda la produzione letteraria meno vicina al pensiero esistenzialista, che il giudizio di Sartre ha avuto qualche ripercussione sulle pubblicazioni dell’autrice dei *Mémoires d’une jeune fille rangée*. Ogni articolo, come ogni romanzo, attende ineludibilmente il giudizio finale di Sartre, che non viene mai messo in dubbio: l’esitante parere di Sartre sulla prima versione de *L’Invitée* ne costituisce un esempio: “Vers la fin de 1938, lorsque Sartre lui reprocha de créer des “personnages faux au lieu de vraies personnes”, Beauvoir abandonna cette version du trio”.<sup>819</sup>

Per quanto riguarda il progetto di quello che sarebbe diventato *Les Inséparables*:

Je recommençais à écrire, mais mollement. Le seul projet qui me tînt à présent à cœur, c’était de ressusciter mon enfance et ma jeunesse, et je n’osais pas le faire sans détour. Renouant avec de très anciennes tentatives, j’entrepris une longue nouvelle sur la mort de Zaza. Quand au bout de deux à trois mois je la montrai à Sartre, il tordit le nez; j’étais bien d’accord: cette histoire semblait gratuite et n’intéressait pas.<sup>820</sup>

E ancora, per *Les Mandarins*:

Lorsqu’enfin, après six mois, un an, ou même deux, je soumetts le résultat à Sartre, je n’en suis pas encore contente, mais je me sens à bout du souffle: il me faut la sévérité et ses encouragements pour

---

<sup>817</sup> T. Martin, *Existe-t-il une théorie beauvoirienne de la littérature?*, intervento in occasione del convegno *Théorie et critique littéraire chez Sartre et les Sartrien-ne-s*, Séminaire littéraire des Armes de la Critique, Mar 2017, Paris.

<sup>818</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>819</sup> D. Bair, op. cit., p.263.

<sup>820</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 324.

reprendre mon élan. D'abord il me rassure [...]. Et puis dans le détail, il s'irrite: c'est trop long, c'est trop court, ce n'est pas juste, c'est mal dit, c'est bâclé, c'est gâché.<sup>821</sup>

Non c'è da stupirsi, allora, che l'autrice abbia introiettato lo stesso atteggiamento censorio del filosofo nei confronti di chi, come Leduc, ha preso il suo posto nella dinamica mentore-discepolo.

Ma Martin nota un altro particolare interessante, che sposta nuovamente l'attenzione sul dibattito tra de Beauvoir e il Nouveau Roman: ne *La Force de l'âge*, l'autrice si dice sensibilmente affascinata dalla scrittura di William Faulkner, uno degli autori più apprezzati dai *nouveaux romanciers*, proprio a causa del rifiuto della "fausse objectivité du roman réaliste", al fine di "livrer le monde à travers des subjectivités"<sup>822</sup>; e prosegue:

La nouveauté et l'efficacité de sa technique nous étonnèrent; non seulement il orchestrait adroitement une pluralité de points de vue, mais en chaque conscience il organisait le savoir, les ignorances, la mauvaise foi, les fantasmes, les paroles, le silence, de façon à plonger les événements dans un clair-obscur d'où ils émergeaient avec un maximum de mystère et de relief. (...) nous reconnaissons cette fallacieuse matière chère aux Frères Marx comme à Dali : la porcelaine qui se mange, le sucre en marbre. Mais ces équivoques avaient chez Faulkner une profondeur matérialiste ; si les objets et les usages se découvraient au lecteur sous des aspects saugrenus, c'est que la misère, le besoin, en changeant le rapport de l'homme aux choses, changent la face des choses.<sup>823</sup>

Il cambio di rotta, sempre seguendo il discorso di Martin, avviene dopo la Liberazione e attraverso l'ondata di successo del pensiero esistenzialista. Simone de Beauvoir non è una teorica del romanzo, tuttavia, non ha mai mancato di esprimersi filosoficamente nei confronti del senso della letteratura.

"Elle place la thématique au-dessus de toute recherche stylistique trop poussée car son but est de se faire entendre par le plus grand nombre"<sup>824</sup> motivo per il quale le 'esuberanze' stilistiche del Nouveau Roman vengono condannate aspramente in favore di una letteratura accessibile che permetta "de briser l'isolement consubstantiel à la condition humaine" e che "doit nous rendre transparents les uns aux autres dans ce que nous avons de plus opaque"<sup>825</sup>.

---

<sup>821</sup> *Ivi*, p. 295, *passim*.

<sup>822</sup> S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 212-213.

<sup>823</sup> *Ibidem*.

<sup>824</sup> T. Martin, *op. cit.*, p. 5.

<sup>825</sup> *Ivi*, p. 7.

Per questo motivo, il genere autobiografico, che per de Beauvoir si distingue dal romanzo, diventa il genere prediletto della dottrina esistenzialista, poiché l'importanza è da accordarsi essenzialmente al contenuto, non tanto al modo in cui si scrive.

È da questo concetto di letteratura come “machine à faire des livres”<sup>826</sup> che si origina il *malentendu* nei confronti dell'opera di Leduc.

A questo punto, occorre citare un interessante articolo di Jean-Louis Jeannelle, *Simone de Beauvoir et Violette Leduc: retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire*<sup>827</sup>. L'opera di Violette Leduc si situa al polo opposto rispetto a quella di de Beauvoir e, come sottolinea Jeannelle, anche da un punto di vista di ricezione mediatica, arrivando quasi a soppiantare quello che *Le Deuxième sexe* aveva rappresentato per la cultura femminista fino a quel tempo.

Jeannelle chiama in causa l'*Encyclopedia of Life Writing* del 2001 dove, alla voce relativa alla scrittura di Simone de Beauvoir, si legge: “Beauvoir's reputation as a feminist philosopher does not allow one to avoid reading her as a *female* writing from within a masculinist value system. [...] ‘her work vacillates between a position of solidarity with other women...and a position of competitiveness with them’”<sup>828</sup>; diverso è il caso di Violette Leduc che, secondo l'*Encyclopedia* “with her provocative thematization of the woman as autobiographer [...], provided a new model of female authorship”<sup>829</sup>.

Ad ogni modo, questa concezione di autrice ‘modello’ arriva soltanto in epoca contemporanea; per tutto il corso della sua vita, Leduc ha dovuto scontrarsi con una realtà difficile da accettare, quella dell'insuccesso, del fallimento: “Je passe inaperçue. Je me le redis, le me l'avoue, je me soulage: je passe inaperçue. C'est horrible, c'est intenable. Je ne suis pas le centre du monde”<sup>830</sup>.

Sembra necessario, dunque, scegliere per “les retours de la pudeur”<sup>831</sup>, citando il titolo di un importante articolo di Anaïs Frantz, il ritorno ad uno schema più semplice, più lineare, qualcosa che il pubblico possa comprendere e che rientri nei parametri di una definizione di genere.

“Écrire, c'est se prostituer. C'est aguicher, c'est se vendre”<sup>832</sup> è accettare il compromesso, quello della rinuncia e, forse, nel 1958, Violette Leduc aveva compreso che, rinunciando a parte della sua originalità, avrebbe avuto il riconoscimento che desiderava. D'altronde, perché non fidarsi, dal momento che il suggerimento era dato da Simone de Beauvoir, che, quello stesso anno, otteneva

---

<sup>826</sup> “Je sais fort bien que je ne suis qu'une machine à faire des livres” è la frase di Chateaubriand citata da Sartre in *Les Mots*. Cfr. J-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>827</sup> J.L. Jeannelle, *Simone de Beauvoir et Violette Leduc: retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire*, *The Romantic Review*, vol. 107, n. 1-4, 2017.

<sup>828</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>829</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>830</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 203.

<sup>831</sup> A. Frantz, *Les retours de la pudeur dans L'Affamée de Violette Leduc*, *Protée*, vol. 38, n. 3, 2010.

<sup>832</sup> V. Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 586.

l'ennesimo successo, grazie alla pubblicazione del primo volume della sua autobiografia, *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

Vers la fin de l'hiver 1958, Violette Leduc entreprend la rédaction de ce que deviendra, six ans plus tard, *La Bâtarde*. Simone de Beauvoir est à l'origine de ce projet autobiographique. [...] "C'est Simone de Beauvoir qui m'a dit: 'Il faut écrire à partir de votre naissance.' Je lui ai répondu: 'vous, vous êtes célèbre, vous avez pu écrire votre biographie. Moi, je suis trop obscure, personne ne s'intéressera'. J'avais aussi la panique de ne me souvenir de rien."<sup>833</sup>

Bisognava ridire tutto, daccapo, ancora una volta, e scriverlo sotto la forma di un'autobiografia<sup>834</sup>. Simone de Beauvoir avrebbe pensato al resto, ad una prefazione, che avrebbe veicolato in maniera indubbiamente proficua le vendite del volume, e avrebbe fatto conoscere il nome di Violette Leduc in tutto il mondo.

Ed è esattamente quello che accade: nel 1964, *Une mort très douce* di Simone de Beauvoir, *Les mots* di Sartre e *La Bâtarde* di Violette Leduc vengono salutati dalla critica come le tre opere esistenzialiste dell'anno. Grazie alla prefazione di Simone de Beauvoir, Leduc ha la possibilità di riprendere e inserire all'interno de *La Bâtarde* la storia tra Thérèse e Isabelle, la convivenza con Denise Hertzgès (Cécile, nel romanzo) e l'episodio dell'aborto. Certo, il fatto che la filosofa fosse all'apice della sua popolarità, e che difficilmente un editore avrebbe potuto contrastare la pubblicazione di un testo con la sua prefazione, ha contribuito in larga parte al successo del volume. Leduc diventa, così, una *vedette*; il mondo traduce e parla, nel bene e nel male, de *La Bâtarde* e della sua autrice e, grazie allo studio di Adelaide Iula Perilli<sup>835</sup> dedicato alla ricezione dell'opera di Leduc, ne abbiamo vari esempi: Jacqueline Piatier, per esempio, scrive su « Le Monde » del 10 ottobre 1964,

Tous les visages de la femme [...] se retrouvent dans cet androgyne: l'allumeuse et la vestale, l'amoureuse et la prostituée, la dominatrice et l'esclave, l'avide et l'exploitée. Un seul visage lui manque: celui de la "maternité" que V.L. peint à travers l'image de sa grand-mère.

V.L. est une "spectatrice du monde qui l'entoure", qu'elle "dramatise" et "transfigure" et – par la force d'un style et d'un tempérament – exalte. Pour cela, son autobiographie "se fait œuvre d'art".<sup>836</sup>

---

<sup>833</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 323, *passim*.

<sup>834</sup> Nel 1958, Leduc scrive infatti a Gallimard: "Si je ne vous faisais pas perdre votre temps, je vous raconterai ma vie, toute ma vie avec une *sincérité absolue*. Vous verriez que je ne mérite pas ce que je subis". Cfr V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, p. 340.

<sup>835</sup> A.I. Perilli, *Contresquisses. Trois études sur Violette Leduc*, Roma, Bulzoni, 1991.

<sup>836</sup> *Ivi*, p. 42.

Su « France observateur » del 29 ottobre 1964, Guy Dumur scrive:

Jean Genet a réussi à maîtriser un destin autrement lourd mais Jean Genet est “homme”. Tandis que, avec V.L., “pour la première fois une femme parle non pas au nom d’une condition mais au nom de quelque chose qui n’appartient qu’à elle”. [...] Elle ne mérite pourtant pas d’être traitée en autodidacte car, alors, tous les écrivains le sont. [...] Violette Leduc est un écrivain qui fait “sortir la littérature de ses gonds”.<sup>837</sup>

Aggiunge ancora Perilli che “selon M. Demur, V.L. aurait peut-être mieux fait d’écrire un roman-fiction qu’une autobiographie”<sup>838</sup>.

Pierre Demeron, su « Candide » del novembre 1964, dichiara:

Bien que *La Bâtarde* soit le succès de la saison, “personne n’osera [le] couronner”. Madame Simone [...] a déclaré que c’était un livre “malpropre” tandis que Roland Dorcelès [...] trouve que *La Bâtarde* n’est pas vraiment un livre “à poser sur le coin de cheminée d’une famille française”. Le prétexte pour ne pas admettre *La Bâtarde* en vue du Prix, est qu’il s’agit d’une autobiographie, non d’un roman.<sup>839</sup>

Jacques Brenner, su « Aux Écoutes du monde » del 20 novembre 1964, arriva ad affermare che: “*La Bâtarde* rentre dans le “retour en force” des Existentialistes sous la nouvelle formule de l’autobiographie”<sup>840</sup>, dichiarazione che fa eco a quanto scritto da Melon in merito a quella “coincidenza singolare” relativa alla pubblicazione simultanea, in casa esistenzialista, di tre testi autobiografici “che fanno i conti con la storia della madre”<sup>841</sup>. Brenner prosegue sostenendo che “après avoir lu *L’Asphyxie* [...] et *Trésors à prendre*, [...] *La Bâtarde* doit son succès à la Préface de S. de B.”<sup>842</sup>, ipotesi confermata da George Bratochi in « Tribune de Genève – Magazine », in cui si legge, inoltre: “‘Elle’ est S. de B.: Leduc ne fait plus rien sans se référer à ‘Elle’ alors qu’Elle paraît envier tout ce qu’elle a fait si librement”<sup>843</sup>.

Anche Gilber Ganne, nella « Revue de Paris », afferma che *La Bâtarde* deve il suo successo unicamente alla sua celebre Prefazione, e aggiunge, riscontrando chiare analogie tra le pagine scritte

---

<sup>837</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>838</sup> *Ibidem*.

<sup>839</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>840</sup> *Ibidem*.

<sup>841</sup> E. Melon, *Nota*, in V. Leduc, *L’Asfissia*, Torino, La rosa, 1982, p. 143.

<sup>842</sup> A.I. Perilli, *Contresquisse. Trois études sur Violette Leduc*, op. cit., p. 46.

<sup>843</sup> *Ibidem*.

da Simone de Beauvoir e il monumentale tributo di Sartre a Genet, “comme Sartre avec son *Saint-Genet*, ainsi Beauvoir célèbre sa ‘sainte Leduc’”<sup>844</sup>.

In effetti, quanto sostenuto da Ganne trova il suo riscontro in un aspetto particolare che accomuna la *Préface* de *La Bâtarde* e il *Saint-Genet*: la lettura fallace dell’opera.

La corrispondenza tra il nome dell’autrice in copertina, quello della narratrice e il patrocinio di Simone de Beauvoir non sono sufficienti a definire un testo come *La Bâtarde* un’autobiografia. E anche se Melon parla dei “tre volumi di autobiografia ‘regolare’ di Leduc”, contrapponendoli a *L’Asphyxie*, che può essere inquadrabile nel genere dell’“autofinzione”, deve ammettere che “permane anche nella *Bastarda* (che è un’autobiografia) [...] quella scrittura visionaria e fantasmatica”<sup>845</sup>, quella che aveva caratterizzato, assieme alla frammentarietà e alla confusione perpetua tra ricordo e immaginazione, il romanzo *L’Asphyxie*, e ne aveva, simultaneamente e per le stesse ragioni, decretato il fallimento.

“Mon cahier, fermé jusqu’à demain après-midi. Comment parviendrais-je à écrire si j’oublie de vivre?...mon autobiographie est une erreur. [...] Beauvoir me dit le contraire. Ce sera passionnant. Comment le sait-elle?”<sup>846</sup>, avrebbe scritto Leduc nel 1972, ne *La Chasse à l’amour*.

In un articolo pubblicato nel 1999 per « Dalhousie French Studies », Catherine Viollet si interroga proprio sulla visione beauvoiriana di Leduc, mettendo in dubbio, come d’altronde il titolo stesso dichiara, quella “sincérité intrépide”<sup>847</sup> tanto vantata nei discorsi attorno al romanzo leduchiano.

“S’il est indéniable que la notoriété de Beauvoir a favorisé la rencontre du grand public avec *La Bâtarde*, il est moins évident que sa préface produira avec le temps quelques effets pervers”<sup>848</sup>, primo fra tutti quello di averla inserita nella corrente esistenzialista: “‘Mon cas n’est pas unique’, dit Violette Leduc en commençant ce récit. Non: mais singulier et significatif. Il montre avec une exceptionnelle clarté qu’une vie c’est la reprise d’un destin par une liberté”<sup>849</sup>.

Viollet prosegue facendo luce sul fatto che, attraverso l’analisi e la lettura dei quaderni manoscritti de *La Bâtarde*, ci si rende conto dell’incombere del problema autobiografico relativo all’esattezza del ricordo, alla certificazione del vero; “monter en épingle”<sup>850</sup> il vissuto, è questo quello che Leduc fa mentre scrive, seziona pezzi di vita, i “petits drames”<sup>851</sup> che con il tempo, lei stessa lo sostiene, sono diventati nulla.

---

<sup>844</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>845</sup> E. Melon, *Nota*, in V. Leduc, *L’Asfissia*, op. cit., p. 144.

<sup>846</sup> V. Leduc, *La Chasse à l’amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 235.

<sup>847</sup> L’espressione è tratta dalla *Préface* de *La Bâtarde*: “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”. Cfr. S. de Beauvoir, *Préface*, in V. Leduc, *La Bâtarde I*, op. cit., p. 11.

<sup>848</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, une “sincérité intrépide”?*, in Dalhousie French Studies, n. 47, 1999, p. 133.

<sup>849</sup> S. de Beauvoir, *Préface*, op. cit., p. 10.

<sup>850</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>851</sup> *Ibidem*.



“Si l’on s’en tient à *La bâtarde*, scrive ancora Viollet, Leduc est capable d’affirmer à la fois que ‘tout [y] est vrai’, et qu’elle y a inséré des ‘scènes romanesques’ qui font que le récit n’est pas ‘une vraie autobiographie’”<sup>852</sup>, ma, allo stesso tempo, è come se Leduc si scusasse con il suo lettore immaginario per l’insufficienza di prove o per il fatto che, quella dimensione di scrittrice che Simone de Beauvoir aveva raggiunto con i *Mémoires*, lei non l’avrebbe raggiunta mai.

È soprattutto la letteratura contemporanea ad aver messo in luce le falle nel sistema di definizione del genere autobiografico; ma gli studi post-lejeuniani sul genere traggono ispirazione, ancora una volta, da quello che le neoavanguardie hanno lasciato dietro di loro, ossia, la concezione di ‘io’ e della letteratura in prima persona come luogo di smarrimento e come, riprendendo un pensiero di Borges, una terrificante alcova per lo scrittore che si ripara e si espone al contempo al pericolo del nulla.

Il libro in linea di massima è il mondo per lui, e il mondo è un libro. [...] ma se il mondo è un libro, ogni libro è il mondo, e da questa innocente tautologia nascono temibili conseguenze.

Anzitutto, viene a mancare ogni termine di riferimento. Il mondo e il libro si rimandano eternamente e infinitamente le loro immagini riflesse. Questo potere indefinito di riverberazione, questo scintillante e illimitato moltiplicarsi che è il labirinto della luce e che peraltro non è un nulla, sarà allora tutto ciò che troveremo, vertiginosamente, in fondo al nostro desiderio di capire.<sup>853</sup>

È il “desiderio di capire”, di cui parla Blanchot, ciò che spinge alla scrittura.

Leduc non scrive per comunicare *come si diventa ciò che si è*, scrive perché non ne può fare a meno – “pas d’autre solution. Pour ne plus écrire, c’est ma main droite qu’il faut sectionner”<sup>854</sup> – e, se pur sotto le mentite spoglie di un’autobiografia, ripropone la stessa storia, pietra dello scandalo, mettendola al sicuro per il lettore, attraverso una normalizzazione del testo e del suo linguaggio.

Philippe Forest, interrogandosi circa la possibilità del romanzo, scrive in merito ai fuorvianti rapporti che il negativo – inteso come materia entro la quale il romanzo si iscrive, in quanto rapporto tra il soggetto e il reale – intrattiene con il moderno: “ce négatif, on l’a souvent confondu avec le moderne. On l’a pensé à la manière d’une force de renouvellement purement formelle”<sup>855</sup> cifra del diverso, del bizzarro e dello scandaloso ma, soprattutto, dell’illeggibile<sup>856</sup>. Non era questo l’aspetto che più di ogni altro Simone de Beauvoir aveva condannato delle neoavanguardie degli

---

<sup>852</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>853</sup> M. Blanchot, *L’infinito letterario*, in J.L. Borges, Finzioni, Torino, Einaudi, 1967, pp. VIII-IX.

<sup>854</sup> V. Leduc, *L’Affamée*, Paris, Gallimard, 1948, p. 242.

<sup>855</sup> Ph. Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 27.

<sup>856</sup> *Ibidem*.

anni Sessanta, quello di dedicarsi esclusivamente ad un pubblico d'*élite*, in grado di comprendere la letteratura 'borghese' che proponevano?

Forest parte esattamente dall'esempio del Nouveau Roman per illustrare il rifiuto del romanzo realista alla Balzac, scambiata dagli esistenzialisti per una sadica volontà discriminatoria nei confronti del lettore: "il ne s'agit plus, pour le texte, de représenter ou d'exprimer quoi que ce soit d'extérieur à lui mais de réfléchir infiniment sa propre intériorité. La seule aventure qui vaille d'être contée se donne comme celle de l'écriture elle-même"<sup>857</sup>.

Ma l'avventura che decide di intraprendere Leduc con *La Bâtarde* è di un altro ordine: è la ricerca di una via d'uscita dall'anonimato, affidandosi alle solide braccia di chi, come Simone de Beauvoir, ce l'aveva fatta e, dunque, è la scelta di travestirsi – "Elle se déguise quand elle enfle [...] le tailleur anguille de Schiaparelli, et sa promenade sur les grands boulevards est une parodie"<sup>858</sup> – come la sua amata Divine<sup>859</sup>, ma, diversamente da lei, per cercare di sedurre il mondo e non di sorprenderlo, in fin dei conti, come scrive Simone de Beauvoir, "elle savait travailler"<sup>860</sup>.

---

<sup>857</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>858</sup> S. de Beauvoir, *Préface*, op. cit., p. 14, *passim*.

<sup>859</sup> Cfr. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1943.

<sup>860</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, op. cit., p. 31.

### 4.3 La mano di Simone: note sui manoscritti di Violette Leduc

Entrando nello specifico dello studio dei manoscritti e della critica genetica al fine di fornire un esempio relativo al lavoro di censura di de Beauvoir, tre casi meritano di essere approfonditi nella loro singolarità e rilevanza: l'inesauribile discorso sulla censura di *Ravages* e le versioni di *Thérèse et Isabelle*, le parti estromesse dall'edizione definitiva de *La Folie en tête* e il sospetto finale de *La Chasse à l'amour*, romanzo incompiuto, pubblicato postumo da Simone de Beauvoir.

Grazie allo studio dei manoscritti conservati all'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec) e al Département des Manuscrits della Bibliothèque nationale de France, si è potuto rilevare come numerosi passaggi, di alto valore letterario, siano stati estromessi dal testo, poiché non inerenti alle restrizioni imposte da chi voleva che si trattasse di una confessione autentica ma non eccessiva.

Non si ha la certezza che la censura delle sezioni prese in esame nei tre romanzi sia da attribuire soltanto a Simone de Beauvoir; di fatto, la presenza della penna di de Beauvoir è raramente presente nei manoscritti, salvo alcune eccezioni come, per esempio, quella relativa al dattiloscritto di *Thérèse et Isabelle* e alcune pagine di *Ravages* analizzate da Catherine Violet. Tuttavia, non è da escludere il fatto che molte correzioni di de Beauvoir possano essere state fatte oralmente e, di conseguenza, non siano visibili se non attraverso la firma di Leduc, come nel caso delle pagine de *L'Asphyxie* dedicate a Sachs.

In un lungo passaggio presente nella biografia dedicata a Violette Leduc, Carlo Jansiti si espone in merito alle correzioni e ai tagli di de Beauvoir, definendoli a volte discutibili:

Sur le conseil de sa protectrice, Violette Leduc a souvent travaillé dans ce sens. Elle suivait généralement les suggestions du Castor. “On me dit: ‘Elle vous influence trop’, confiera-t-elle dans un entretien. “Elle vous fait couper ceci, cela.’ Mais elle avait raison”. Pas sûr. Si Beauvoir eut l'indéniable mérite de déceler en Violette Leduc un écrivain et de soutenir ses efforts avec une ténacité exemplaire, il n'en va pas de même pour son travail de censeur. Ses corrections allègent parfois les phrases, proposent des termes peut-être plus appropriés, mais son intervention dans le domaine des images et des comparaisons n'est pas toujours heureuse [...], ses coupes son parfois discutables. [...] L'intervention de Simone de Beauvoir ne s'est pas cantonnée aux suppressions et aux corrections manuscrites. Elle a marqué l'œuvre de Violette Leduc à différents niveaux. Elle a influencé la construction de *L'Asphyxie* en conseillant d'abandonner la partie finale concernant Sachs, pour faire un livre uniquement consacré aux souvenirs d'enfance; elle a inspiré *L'Affamée* et a suggéré, à en croire Violette Leduc, la genèse même de *Ravages* tout comme celle de l'entreprise autobiographique.<sup>861</sup>

---

<sup>861</sup> C. Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., pp. 264-265, *passim*.

Inoltre, lo scrittore e amico di Leduc, Daniel Depland, racconta che “elle lui avait lu d’admirables pages le concernant, tirées du manuscrit de *La Chasse à l’amour* mais que Beauvoir conseilla de supprimer car elles ne respectaient pas l’ordre chronologique”<sup>862</sup>.

#### 4.3.1 *Ravages e Thérèse et Isabelle: una ricognizione sugli studi di Catherine Violette*

Come si è già avuto modo di accennare, nei progetti originali dell’autrice, *Thérèse et Isabelle* avrebbe dovuto costituire la prima parte del romanzo *Ravages*, incentrato sull’educazione sentimentale della protagonista, Thérèse.

Come informa Violette nell’articolo *Violette Leduc: écriture et sexualité*<sup>863</sup> del 1995, la redazione della parte relativa a Thérèse e Isabelle comincia nel 1948 e si conclude nel 1951, mentre la scrittura di *Ravages* prosegue fino al 1954.

Successivamente, il romanzo è portato al comitato di lettura della casa editrice Gallimard, sede in cui Queneau dichiara la volontà di censurare la prima parte, poiché “alourdit inutilement l’ensemble du roman”<sup>864</sup>, mentre Lemarchand ne propone, com’è noto, la pubblicazione “sous le manteau”, sopprimendo, però, tutto ciò che è relativo all’erotismo<sup>865</sup>. Ma i membri del comitato di lettura di Gallimard non sembrano essere gli unici a nutrire dubbi sull’effettiva possibilità di pubblicare il testo. De Beauvoir, colei che sembra aver combattuto con le unghie e con i denti per la pubblicazione integrale del romanzo, assume nella corrispondenza un atteggiamento diverso rispetto a quanto scritto su *Ravages* ne *La force des choses*:

A la fin du printemps parut *Ravages* de Violette Leduc: un roman crispé et violent, où l’auteur jette au public son expérience sans lui offrir aucune complicité; c’est pourquoi le livre ne choqua pas seulement: il déplut. Et d’abord aux lecteurs de la maison Gallimard. La première partie racontait sans ménagement – quoique sans obscénité – les amours de deux collégiennes: ils en exigèrent la suppression. Il jugèrent impubliables certaines scènes qui ne dépassaient pas en audace bien d’autres qui sont imprimées: mais l’objet érotique, c’était l’homme et non la femme, et ils se sentirent outragés. Ainsi mutilé, le récit perdait du relief sans gagner les grâces que Violette Leduc avait délibérément refusées. Elle crut cependant qu’il prenait un bon départ. [...] d’après les chiffres de vente fournis par la maison Gallimard, nous rêvions à un succès: les chiffres étaient faux. Des

---

<sup>862</sup> *Ibidem*.

<sup>863</sup> C. Violette, *Violette Leduc: écriture et sexualité*, in Tangence, n. 47, 1995.

<sup>864</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>865</sup> In realtà, Lemarchand non rimase meno sconcertato di Queneau dal romanzo; come si può leggere in una pagina di diario datata 13 maggio 1954: “c’est d’un érotisme maniaque qui le rend impubliable”, definendo quanto scritto dall’autrice “cochonneries”. Cfr. A. Antolin, *Les échanges “économico-sexuels” dans Ravages: étude de la scène inédite du taxi*, in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d’une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 140.

critiques aimèrent *Ravages* et le dirent: on ne l'acheta pas. "Je suis un désert qui monologue" m'a écrit un jour Violette Leduc. D'ordinaire, la littérature évoquant l'aridité, la trahit: le lecteur se promène à l'aise parmi des paysages diaprés ; elle, sous l'éclat des mots, son désert demeurait nu, hérissé de cailloux et d'épines; c'était sa réussite: ce fut son échec.<sup>866</sup>

Le parole di de Beauvoir a commento dell'ingiustizia rappresentata dalla censura di *Ravages* sono decisamente diverse nella corrispondenza; come attestano le lettere a Nelson Algren, in un primo momento, de Beauvoir sembra essere interessata al progetto letterario di Leduc:

La femme laide a commencé un nouveau roman, bon je crois. Elle y parlera de la sexualité féminine comme aucune femme ne l'a jamais fait, avec vérité, avec poésie, et plus encore. Ravie que j'aime le début, elle avait l'air un peu moins malheureuse de vivre seule, éternellement seule, juste en écrivant.<sup>867</sup>

Successivamente, invece, sembra supportare quanto sostenuto dal comitato di lettura di Gallimard:

Hier, soirée avec la femme laide, plus laide que jamais. [...] jusqu'à deux heures du matin j'ai dû lire son manuscrit. Il y a des pages excellentes, elle sait écrire par instants, mais quant à publier ça, impossible. C'est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet. Elle décrit par le menu comme une fille en dépuce une autre, et ce qu'elle fait avec ses doigts, et ce qui en découle dans le sexe de l'autre, un tas de tripatouillages atroces qu'ensemble elles inventent avec du sang, de l'urine et ainsi de suite, qui même moi m'ont légèrement dégoutée, alors comment le lecteur moyen réagirait-il?<sup>868</sup>

Il giudizio sull'opera non sembra variare neanche al momento della pubblicazione censurata del romanzo, nel 1954: "Gallimard publiera en fin de compte la femme laide après lui avoir fait couper la partie qu'elle préférerait, une histoire de lesbiennes très ennuyeuse et très crue, et d'autres épisodes obscènes, si bien qu'elle n'est qu'à moitié satisfaite, mais elle préfère ça à n'être pas publiée du tout"<sup>869</sup>.

In una lettera a Sartre che risale allo stesso periodo, il tono dispregiativo di de Beauvoir sembra attenuarsi, in favore di una visione della censura orientata verso il presunto disagio del pubblico maschile nei confronti di un romanzo come *Ravages*:

---

<sup>866</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 345-346.

<sup>867</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, p. 287.

<sup>868</sup> *Ivi*, pp. 462-463, *passim*.

<sup>869</sup> *Ivi*, p. 812.

Mercredi – Dure journée avec Violette Leduc. Elle sortait du lit où elle s'était jetée avec 39 de fièvre après l'entretien avec Lemarchand. Le médecin lui a dit que ça venait de là. Je l'ai faite déjeuner au Bois, promener à Bagatelle, et je l'ai consolée de mon mieux. La scène du taxi scandalise littéralement les gens: Queneau, Lemarchand, Y. Lévy, j'ai l'impression que ça les blesse directement en tant que mâles. Elle voudrait bien essayer de publier le livre intégralement.<sup>870</sup>

Il confronto tra le lettere e l'autobiografia mette in luce tutte le ambiguità relative alla considerazione che de Beauvoir aveva della scrittura di Leduc; non è in dubbio la profonda ammirazione che la filosofa prova per l'autrice, ma, nel caso specifico di *Ravages*, emerge, al contempo, la volontà di limitarne la portata, giudicata 'scandalosa'.

Inoltre, stando a una lettera del 1961 indirizzata a Simone de Beauvoir, Leduc si esprime severamente in merito ai tagli proposti dalla sua musa e ispiratrice:

J'ai décidé ceci et je m'y tiendrai: je veux bien supprimer la moitié du texte mais je n'enlèverai pas la première page et je n'enlèverai pas des détails. Si c'est trop littéraire, si je me trompe tant pis. Nous avons travaillé ce texte ensemble, c'est suffisant. Je ne comprends plus: vous aimiez le retour d'Hermine, ce qu'elle demande après ma promenade sur les boulevards. J'avais réécrit la scène sur vos suggestions. A force de changements, même pour son avantage, ce texte me ferait l'effet d'un mollusque. [...] Je vous le redis: je veux bien couper mais je ne veux plus modifier dans le détail. Et s'il ne convient pas aux *Temps Modernes*, je vous affirme que je n'en ferai pas un drame.<sup>871</sup>

Amputato della parte iniziale, *Ravages* è dunque pubblicato come la storia di un triangolo amoroso in cui, come spiega Catherine Viollet, la relazione con Marc e, dunque, il versante eterosessuale, è preponderante rispetto alla storia di Cécile; si tratta di un risultato che stravolge completamente la volontà dell'autrice: "Je suis, bien sûr, ravie de voir paraître *Thérèse et Isabelle*, mais je reste déchirée que ces pages n'aient pas paru comme je les avais écrites, au début de *Ravages*. Dans le roman, on voyait Thérèse devenir une adulte, avec son passé d'adolescente qui pesait sur ses épaules et qui lui donnait du poids"<sup>872</sup>.

Secondo quanto ricostruito da Viollet, il manoscritto di *Thérèse et Isabelle* è composto da due serie di quadernetti: la prima versione, composta da sei quadernetti, appartenuta a Simone de Beauvoir; la seconda serie, composta da undici quadernetti, appartenuta a Jacques Guérin. Esiste un'ulteriore

---

<sup>870</sup> S. de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, Paris, Gallimard, 1990, p. 424.

<sup>871</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, p. 363. Carlo Jansiti, curatore del volume, informa che le richieste di Leduc non vennero prese in considerazione.

<sup>872</sup> C. Viollet, *Relire Thérèse et Isabelle à la lumière de sa genèse*, « Revue critique de fiction française contemporaine », 2012, p. 148.

versione di *Thérèse et Isabelle*, il così detto ‘faux manuscrit’, redatto da Leduc nel 1955 e destinato a un’edizione di lusso a esemplari limitati, finanziata da Jacques Guérin. Nel 1966 viene pubblicata la prima edizione non integrale di *Thérèse et Isabelle*, mentre nel 2000 viene pubblicata la versione integrale, realizzata a partire dal dattiloscritto del romanzo battuto a macchina nel 1954 da Berthe Mandinaud dietro richiesta di Violette Leduc, con l’aggiunta di alcune parti censurate.

Una così frammentaria e, talvolta, dispersiva costruzione dell’opera comporta un buon numero di differenze tra le stesure del testo, tanto da rendere molto complesso stabilire quale sia la versione definitiva del romanzo. Lo studio di Violet sulla genesi di *Thérèse et Isabelle*<sup>873</sup> dimostra, infatti, come non sia possibile parlare di versione ‘completa’ neanche nel caso dell’edizione pubblicata nel 2000, in quanto gli effetti della censura su quello che avrebbe dovuto essere l’incipit di *Ravages* restano invariati. Secondo le due versioni riportate nei quadernetti, esistono due ipotetici incipit di *Ravages*:

Le cahier de la première version commence par une scène où Thérèse, âgée de douze ou treize ans, garde le bébé-fille d’une voisine, et lui caresse le sexe de son doigt ; un Anglais l’embrasse ensuite dans la maison, qui vient de brûler, d’une autre voisine ; suit une scène de dialogue avec sa mère, où Thérèse envisage de travailler en usine pour l’aider financièrement, et la conjure de ne pas se marier.<sup>874</sup>

Mentre,

Dans la seconde série de cahiers “millefeuilles”, le récit s’ouvre sur un hymne au vent nocturne, une rêverie lyrique et sensuelle aux accents proustiens sur “ce bousculeur d’espace” qui balaie la ville endormie et “les maisons de trois heures du matin” ; ce vent prophétique, symbole vivant de liberté, a pour effet de “décrasser” la mémoire de la narratrice: il la pousse à débusquer un souvenir hautement significatif, qui précède immédiatement la rencontre avec Isabelle.<sup>875</sup>

L’episodio che invece è comune alle due versioni è quello relativo alla borsa della signorina Godfroy, *La main dans le sac*:

Il s’agit tout d’abord de la description d’un professeur, Mademoiselle Godfroy, qu’admirent toutes les élèves, et que vénère la jeune Thérèse, au point de mentir et tricher pour en être remarquée, et qui “se tuerait pour elle”. Lorsque Mademoiselle Godfroy la désigne pour aller chercher son sac à main

---

<sup>873</sup> *Ivi*. P. 151.

<sup>874</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>875</sup> *Ibidem*.

qu'elle a oublié dans la bibliothèque des professeurs, Thérèse, en mettant sa main dans le sac, en l'explorant sans pouvoir résister à cette attirance, va vivre une véritable scène initiatique.<sup>876</sup>

La scena de “la main dans le sac” è pubblicata integralmente, insieme all'incipit dal titolo *Les maisons de trois heures du matin*, in un'edizione messa a punto e annotata da Viollet nel 2014<sup>877</sup>. Integralmente, poiché l'episodio relativo alla signorina Godfroy figura ne *La Bâtarde*, ma notevolmente ridotto e addomesticato dal punto di vista dell'erotismo che veicolava il significato dell'episodio.

<i>La main dans le sac</i>	
<i>La Bâtarde</i>	<i>Ravages (La main dans le sac)</i>
<p>Elle réveillait la province. Les cheveux lisses, tirés en arrière, un chignon sur la nuque en forme de huit, le front étroit, les joues creuses, le teint bistre, les lèvres fines, les yeux sombres avec le feu de l'intelligence, les lorgnons fragiles, mince d'une minceur de Méridionale, [...] l'enseignement avec Mlle Godfroy devenait fête, ivresse [...] Son sac à main m'hypnotisait.</p> <p>-Je l'ai oublié. Voulez-vous le prendre dans la bibliothèque, me dit-elle au début d'un cours. [...] Je respirais un fruit défendu. Je soulevai le sac à main sur la table. [...] j'emportai la chose sacrée, je m'attristai lorsque je la donnai. Mlle Godfroy ne remercia pas: elle discutait une règle compliquée de grammaire avec une de ses élèves préférées.<sup>878</sup></p>	<p>Il y a trois ans que Mademoiselle Godfroy me donna cet ordre avant le cours de géographie. Elle disait: “gardez mon sac, c'est le soleil...regardez mon sac, c'est la terre...” [...] Il y a trois ans j'avais quatorze ans. Mademoiselle Godfroy a disparu par enchantement. [...]</p> <p>J'allais chercher le sac à main de mademoiselle Godfroy dans la bibliothèque sanctuaire. J'ouvrai la porte d'une fable. J'entrais, j'avançais, je pénétrais, j'avançais encore. [...] Je saisis le sac à main sur la table puis je refermai la porte avec beaucoup de déférence. Je n'ouvris pas tout de suite la chose de mademoiselle Godfroy. [...] Un jardinier traînait une brouette dans la cour d'honneur pendant que j'allais mettre ma main dans un objet qui n'était pas ma propriété. [...] Un désir traça avec son sifflement de grenade. [...] J'ouvrais, je refermais le sac à main. C'est le bruit et la résonance d'un madrier lancé dans les environs qui me décidèrent à introduire ma main dans l'orifice. [...] elle se frotta aux objets de mademoiselle Godfroy, puis elle s'immobilisa dans le ventre de daim gris. J'étais</p>

<sup>876</sup> *Ibidem*.

<sup>877</sup> V. Leduc, *La main dans le sac*, Paris, Les éditions du Chemin de fer, 2014.

<sup>878</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 71-72.



	<p>hébété de confort. Je l'avais été chaque fois que j'avais introduit ma main dans la poche d'un autre. [...] j'avais placé ma main dans l'objet indispensable de mademoiselle Godfroy. J'avais enfoncé ma main dans le trou de son argent. [...] Caresser, c'est faire l'inventaire superficiel de ce qu'on a; caresser, c'est être possédé par ce qu'on croyait posséder dans la subtilité. [...] je m'accusais d'avoir plongé ma main dans son sac à main. Je répétais "où est le mal, où était le mal ?"<sup>879</sup></p>
--	---

*La main dans le sac* non è l'unico episodio censurato di *Ravages* a essere ridotto e inserito nel primo volume dell'autobiografia. La *Bâtarde*, in effetti, dà a Leduc la possibilità di riproporre, sebbene non nella sua integralità, anche la storia tra *Thérèse et Isabelle*, che viene pubblicata indipendentemente nel 1966, proprio grazie al successo ottenuto dal testo precedente. La ricezione della critica sembra inoltre dimostrare l'apprezzamento di un testo che veniva considerato impubblicabile; in un articolo di quegli anni, Jacques de Ricaumont ne scrive in questi termini:

tout le récit, en effet, baigne dans un "halo de romantisme". Il y a des images presque dignes du *Cantique des Cantiques* avec une influence de "Cocteau sur le côté Miller" de V.L. tout au long de ce petit récit "baroque, fleuri et précieux" dont, curieusement, "la chute" a la pureté de lignes des "terminaisons classiques".<sup>880</sup>

Lo studio della versione dattiloscritta di *Thérèse et Isabelle* presenta, inoltre, un finale inedito della storia che non è presente nell'edizione del 1966 e neanche in quella 'completa' del 2000.

La scena ha luogo nell'ufficio della direttrice del collegio e rievoca quanto invece Leduc scrive ne *La Bâtarde*, ma in riferimento alla scoperta delle lettere di Hermine: "La large ceinture en dentelle de daim sur le ventre, sur l'absence de ventre de la directrice. Le mal – où est le mal s'il vous plaît? – qu'elle créait depuis que j'avais ouvert la porte de son bureau était un abcès entre nous. Elle voulait lire d'abord des lettres d'amour, me renvoyer ensuite"<sup>881</sup>.

Nel dattiloscritto, la scena è notevolmente più lunga, e presenta quel tono drammatico che invece le due versioni pubblicate del testo non presentano;

<sup>879</sup> V. Leduc, *La mains dans le sac*, op. cit., pp. 18-23, *passim*.

<sup>880</sup> A. I. Perilli, *Contresquisse. Trois études sur Violette Leduc*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 69.

<sup>881</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 126.

La directrice s'est assise et elle a fait valoir le bureau Empire quand elle a tapoté l'intérieur de sa main avec le coupe-papier d'écaille.

- Votre mère a téléphoné hier soir...

- ah (hier soir ! téléphoné...ma mère...)

Elle (la directrice) portait toujours une (large) ceinture en daim sur sa robe, [une] sorte de sous-ventrière, découpée qui ressemblait à la ceinture de flanelle rouge des paveurs qui réparaient les routes.

- Saviez-vous que vos parents quitteraient la région?

- Oui...mais ce n'était pas sûr. (Ils en parlaient mais ce n'était qu'un projet.)

Elle (la directrice) a levé la tête (taquiné) d'une anémone avec son coupe-papier. [...]

- Ce n'est plus un projet. Votre mère s'en va, votre mère vous réclame. Votre mère vous veut près d'elle. Elle m'a dit au téléphone que vous lui manquiez beaucoup.

- C'est de la folie.

- Comment de la folie ? vous êtes sa fille et c'est elle qui décide. Elle vous veut près d'elle. C'est son droit.

- Je ne partirai pas !

- Ne criez pas. Vous quitterez le collège ce matin.

- C'est impossible.

La directrice a jeté le coupe-papier sur la table. J'ai désiré entrer dans le coupe-papier.

- C'est un ordre. Vous partirez, dit-elle.

- Je ne peux pas interrompre mes études...Il y a mes études. Vous le savez.

- Ne criez pas, ne criez pas. Vos études ! dit-elle avec ironie.

La directrice m'a observé. Elle a souri, elle a hoché la tête. Sourire et hochement de tête signifiaient que ce qu'elle supposait était juste.

- Vous êtes une mauvaise élève et vous [ne les aimez pas], dit-elle. Ne mêlez pas les études avec vos mauvais prétextes.

Elle a repris le coupe-papier.

- Je continuerai mes études dans votre collège.

Vous ne pouvez pas me renvoyer. C'est impossible. Ma mère ne sait pas.

- C'est ce que je pense : votre mère ne sait pas, dit-elle avec froideur.

Elle a reversé le vase sur la table.

- Laissez cela ! enlevez vos mains ! dit la directrice.

Elle a repoussé mes mains avec le coupe-papier, elle a jeté un chiffon sur la table.

- Hier vous vous évanouissiez dans le hall, ce matin vous venez debout dit-elle. Je me félicite d'avoir encouragé votre mère à vous reprendre.

- Pas en plein trimestre Madame, pas en plein trimestre...qu'elle attende jusqu'aux grandes vacances.
- Comme vous vous êtes attachée à mon collègue, comme vous vous êtes attachée du jour au lendemain dit-elle avec la même ironie.
- J'ai pris des résolutions, dis-je. Je travaillerai, j'étudierai, ne me renvoyez pas...
- La directrice a jeté le chiffon dans la Corbeille sur le bureau : elle m'a regardée, elle m'a scrutée.
- Vous dormiez à tous les cours !
- Laissez-moi lui parler au téléphone. Je lui expliquerai, je la convaincrai.
- La directrice m'observait et se demandait jusqu'où j'irais dans la simulation. Elle a donné un coup à la table-bureau avec le coupe-papier. [...]
- J'ai quitté le bureau, j'ai traversé le hall silencieux, je suis allée au dortoir, je me suis assise, j'ai fermé les yeux dans ma cellule. J'ai fermé les yeux.<sup>882</sup>

Al dialogo con la direttrice, succede quello con Isabelle, che assume una tragicità che nelle versioni pubblicate è decisamente smorzata:

- Thérèse...
- ~~Isabelle n'appelait pas. Isabelle (disait) sur le seuil du dortoir prononçait le nom de ce qu'elle aimait comme la terre (dit) prononce le nom du printemps avec le premier (plant) pied de primevères quand il s'éclaire. De la sueur a humecté mon front, mes mains.~~ Elle a répété mon prénom avec insouciance, elle a avancé dans l'allée, elle a hésité. Elle a marché sur le canif :
- Tu te caches ? pourquoi ce jeu ?
- Ce n'est pas un jeu. J'étais chez la directrice...
- Pourquoi cet enrouement ? Tousse, raconte. Vite Thérèse, vite. Je suis montée mais ce n'est pas prudent. Nous nous ferons prendre. Parle. C'est à propos de la visite chez le [...]
- Je t'ai cherchée dans la cour, dans la salle de solfège, je suis retournée dans la cour, je t'ai appelée dans les cabinets, j'ai demandé aux petites si elles t'avaient vue...
- J'étais chez la directrice.
- Mais pourquoi t'a-t-elle appelée ? C'est bien vrai ?
- Elle voulait vérifier.
- C'est pour notre sortie en ville hier ? c'est pour la visite manquée chez le docteur ? Je croyais que la surveillante générale avait tout arrangé !
- Oui Isabelle. Tout arrangé !

---

<sup>882</sup> *Thérèse et Isabelle* dactylographie corrigée, cote NAF 28992, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

- Comme tu me dis ça ! tu as l'air inquiète. Tu as été souffrante ? Tu as mis de l'eau de cologne...tu n'es pas chaussée, tu n'as pas déjeuné. Tu me caches quelque chose et il faut que je me sauve. J'ai dit que j'avais oublié des notes à la salle de chimie. Je devrais être revenue en étude.

- Sauve toi en étude Isabelle.

- Et toi ? Tu ne descends pas ? Mais qu'est-ce que tu fais au dortoir maintenant ?

- La directrice m'a retardée, la directrice sait que je suis ici. Rassure-toi. Je vais ranger, je vais me chausser. Va-t'en Isabelle. Ne te fais pas prendre. La surveillante peut venir d'un instant à l'autre... C'est dangereux.

-Tu ne parles que de moi. C'est dangereux pour nous deux.

- Oui, pour nous deux ai-je dit.

[...]

Isabelle cherchait mes lèvres, me serrait le poignet, touchait la place que j'avais repérée pour mon canif. Isabelle les trouvait et les frôlait. Nous avons entendu le bruit morne des talons bottiers de la nouvelle surveillante et j'ai entendu en plus, les jeunes bonnes qui apportaient la malle. D'une certaine façon, mon calice est tombé, mon calice vide a roulé sur le parquet. Isabelle arrachée de mes bras, sortait du dortoir. [...]

J'ai épongé la sueur de mon (sur mon) front et de mes mains, j'ai jeté au fond de la malle douze chemises de jour que je ne portais pas mais qui figuraient sur la liste du trousseau. ~~J'ai été seule dans le dortoir, j'ai ramassé le canif sur la descente de lit. Je n'ai pas pris de décision. J'avais mouillé de sueur le manche du canif.~~ Une plainte plus maligne que les autres m'a fait bredouiller presque prononcer l'onomatopée de la douleur et de la folie. J'ai contenu mon torrent de sanglots, j'ai jeté la chemise de nuit dépliée sur les chemises de jour, j'ai soulevé le sac à linge dans la penderie, j'ai déniché ma lampe de poche qui a glissé de mes mains, qui a glissé du lit et que j'ai fait tomber aussi plusieurs fois. J'ai tenté (voulu) de l'écraser, j'ai tenté (voulu) de la massacrer avec le pot à eau. Je n'y suis pas parvenue (.On sonnait l'heure du premier cours. J'entassais pêle-mêle) et c'est pour elle que j'ai ouvert la fenêtre. Les oiseaux chantaient, des paquets de bonheur faisaient se pencher les branches des arbres de la cour d'honneur. J'ai lancé la lampe de poche sur un toit aux arêtes bleu pâle d'un bleu moins indifférent que (les vêtements, objets de toilette, j'essuyais mes mains moites avec tout ce que je jetais dans la malle.)

- Je n'ai pas trouvé votre couvert au réfectoire. On le lave a dit la bonne. J'ai votre pot de grès, votre serviette, votre carton à dessin et maintenant je vais à la cordonnerie. Je connais bien votre casier. Vous avez une boîte...

- Ecoutez ! taisez-vous, taisez-vous...

Je suis sortie de ma cellule, j'ai couru dans l'allée.

- On entend crier a dit la bonne.

Quelqu'un a donné un coup de pied dans la porte entr'ouverte. C'était la deuxième bonne, les bras chargés de tous mes livres et de mes cahiers. On ne voyait plus son visage.

-Il se passe quelque chose, nous avons entendu...Dites ce que vous savez. Vite, vite...  
La bonne m'a montré son visage. La pile de livres descendait. Elle appuyait son menton sur un atlas.  
- C'est Isabelle qui a une crise, dit-elle. Vous avez bien entendu dit-elle.  
Je me suis penchée par-dessus la rampe de l'escalier. J'ai entendu le cri d'Isabelle et l'enfer n'a été qu'un cri.<sup>883</sup>

La parte iniziale di *Ravages*, l'incipit, corrisponde al terzo capitolo de *La Bâtarde*, con la differenza che non è Thérèse a parlare, ma Violette. Quello che si nota, però, è che l'uso dei nomi, nel caso di Thérèse/Io narrante anonimo/Violette, Cécile/Hermine, Marc/Gabriel, il rimaneggiamento di alcuni episodi e l'inserimento di altri non vanno che ad accentuare la vena romanzesca del testo, eliminando di fatto quell'identità tra autore, narratore e personaggio dell'opera, che caratterizza il genere autobiografico. Quindi, come Thérèse risulta essere il doppio di Violette, così Violette è il doppio di Thérèse quando, ne *La Bâtarde*, inserisce *Ravages*. I rapporti intertestuali tra la così detta trilogia autobiografica e i romanzi rendono ancora più evidente l'impossibilità di parlare, nel caso di Leduc, di autobiografia propriamente detta. Inoltre, riferendosi a *Ravages*, Viollet aggiunge che "Si fiction il y a, elle reste pour l'essentiel dans ces limites et les événements vécus [...] semblent paradoxalement, rapportés de manière souvent plus fidèle [...] que dans la trilogie autobiographique"<sup>884</sup>.

Il concetto di fedeltà nella scrittura è una chiave di lettura che chiama ancora una volta in causa la *Préface* di Simone de Beauvoir:

Fonctionnant comme paratexte, la préface que rédigea Simone de Beauvoir pour *La Bâtarde* contribua certes à son succès, mais en orienta fortement la réception. [...] Elle insiste en fait principalement sur l'aspect autobiographique de l'œuvre plutôt que sur le talent littéraire de l'auteur – soulignant la "sincérité intrépide", l'"intégrité", la "scrupuleuse honnêteté" de celle qui "descend au plus secret de soi" et "jamais ne triche".<sup>885</sup>

Se, da una parte, la censura di de Beauvoir ha indubbiamente accelerato i tempi di pubblicazione, d'altra parte, il commento di Viollet ci fa pensare che non fosse sempre volontà della filosofa far emergere il talento letterario dell'autrice. Inoltre, nel volume *Violette Leduc, genèse d'une œuvre censurée*, Viollet informa che tra le annotazioni a margine del manoscritto de *La Bâtarde*, sono frequenti quelle che dichiarano il problema dell'autenticità in Leduc. "Pas inventé", oppure "vrai", e

---

<sup>883</sup> *Thérèse et Isabelle* dactylographie corrigée, cote NAF 28992, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France.

<sup>884</sup> C. Viollet, *Violette Leduc, l'incipit de Ravages*, in *Genesis*, n. 16, 2001), p. 171.

<sup>885</sup> A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., p. 68.

ancora “le nom n’est pas inventé”<sup>886</sup> sono osservazioni che decorano i margini dei fogli sui quali Leduc è chiamata a scrivere la sua prima autobiografia. Quello che interessa ai fini della mia analisi è l’interrogativo che si pone Viollet in merito alle ragioni per le quali l’autrice abbia ritenuto necessario fornire con precisione dettagli relativi alla veridicità degli eventi.

“À qui donc ces mentions répétées sont-elles destinées? [...] Et quel serait alors le degré d’authenticité des nombreuses pages dépourvues du label ‘non inventé’ [...] ?”<sup>887</sup>. Il paradosso è spiegato dalla studiosa facendo riferimento alla “conception obsessionnelle du pacte autobiographique” che Leduc sviluppa a seguito della censura di *Ravages* e che sfocia in un “grave délire de persécution, craignant sans cesse qu’on ne la soupçonne de tricher avec la vérité, d’inventer des personnages”<sup>888</sup>.

La scrittura, però, fa emergere la distanza con quello che è la ricerca di un’autenticità autobiografica, “l’œuvre fourmille en outre de réflexions théoriques et critiques envers le geste autobiographique, souvent ressenti par Violette Leduc comme un acte d’exploitation et de trahison d’autrui”<sup>889</sup>.

Gli studi genetici sui manoscritti portano dunque alla luce la progressiva presa di coscienza, da parte di Leduc, di un parziale impoverimento della scrittura, dovuto all’asservimento di quella “sincérité intrépide”<sup>890</sup> con la quale de Beauvoir la rende famosa.

#### 4.3.2 *La Folie en tête*

Quanto appena sostenuto trova la sua conferma nel secondo volume dell’autobiografia di Leduc, *La Folie en tête*. L’autrice ne comincia la redazione nel 1964, sei mesi dopo aver depositato, presso la casa editrice Gallimard, il suo quinto romanzo, *La Bâtarde*. La particolarità della versione manoscritta che la mia analisi prende in considerazione<sup>891</sup> sta nel fatto che contiene al suo interno una sovrabbondanza di passaggi, censurati nella versione pubblicata, nei quali è possibile rilevare varie e disparate influenze letterarie che hanno contribuito a rendere la scrittura di Leduc un vero e proprio caleidoscopio stilistico. Due frammenti, in particolare, incoraggiano questo tipo di analisi: quello relativo al pettine di Simone de Beauvoir e quello che ho voluto intitolare “le chat”.

### *Le peigne de Simone de Beauvoir*

<sup>886</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>887</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>888</sup> *Ibidem*.

<sup>889</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>890</sup> Cfr. S. de Beauvoir, *Préface*, in V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 10.

<sup>891</sup> Si tratta della versione manoscritta del testo conservata al Département des Manuscrits della Bibliothèque nationale de France, Fond Violette Leduc, *La folie en tête*, version manuscrite, NAF 28892.

Il y aurait bientôt dix ans que je lui ai dit, près d'un platane, que j'essaierais de parler de son peigne. J'essaie. [Je m'en allais voir des [révolvers] blonds, avec des étoiles sur la crosse, des chevaux, qui meublaient des salons dans les plaines, tellement ils marchaient comme des hommes éduqués traversant un salon, des chevaux qui se tenaient comme des [...] lorsqu'ils traversaient les ranches ; je m'en allais voir des chapeaux à larges bords. Parfois des jugulaires [...] les gueules des casse-verres à la balle au revolver. Je m'en allais voir un morceau de cuir de cordonnier, l'île de Ré autour d'un poignet, des clous, du cuivre sur un bandage de risque-tout, déménageurs quand j'étais une enfant, vos petits corselets, autour de vos poignets, me fascinaient. Je m'en allais voir Mercure travesti en cow-boy, j'espérais qu'ils allumeraient leurs cigares à leurs éperons. Je m'en allais voir des fesses belles comme des oranges [moulées] dans leurs bleu jeans, des foulards minces comme des serpents noués comme ça sur leur gorge blanche. Redresseurs de [Porto], vous disparaissiez après un coup de talons. Je m'en allais voir des voleurs qui payaient le whisky qu'ils buvaient à cheval devant le beuglant, au Saint Antoine, au Lux à 2 heures à la Bastille, j'entrais au Triomphe à 5h à la Nation, au Brunin ou bien au Cyrano rue de la Roquette. Parfois, le jeudi après-midi, des vieilles s'endormaient dans les vrombissements de l'Equipée sauvage. Je sortais du cinéma à 6 heures, le grand jour, la ville, ses rues actives me décontenançaient. Je me prenais pour une hampe qui a perdu son drapeau. Je revenais à pied rue Paul Bert, je me plantais devant le tourniquet de bagues, dans la vitrine du bijoutier Barbanel, je repartais rue de la Forge Royale pour la saumure, le givre sur le tonneau d'anchois d'un vieux juif. Ses pains ressemblent à des marionnettes, passage clouté, du [...] en miettes, une femme est morte sur la chaussé samedi dernier, la viande à la criée, béret de marin américain du boucher, un jeune oriental avec de la braise dans les cheveux, m'offrait cinq citrons sur sa main, je remontais le Faubourg, une femme avec des bandeaux des bottines 1880, criait les prix de sa montagne de [...] : des jabots. Toutes les moules à 60+ le litre c'étaient vendues, les tortues ne m'intéressaient pas. Je le cherchais dans l'océan venu visiter le 11e arrondissement. L'océan retiré, comme je le préfère, avec la pointe de ses dentelles et de ses châles, les plaques rondes, les mares, les cuvettes, les langues, ses cultures de sable mouillé. Le coquillage au blanc calme, retourné, incrusté dans le sable c'est lui, c'est son peigne toujours seul au-dessus de la plage et de la nuque. Enfant [bistre ?], ne l'écrase pas avec ton [râteau]. Je te dis que c'est mon peigne. Et c'est l'œil de l'océan [...]. Plus vite avec votre folie dans vos talons, danseuse.

Je vous en supplie, perdez le rythme, perdez l'équilibre, qu'on en finisse avec ce grand malheur jamais avoué. Qu'il tombe dans le cou d'une danseuse, son peigne. J'aurais honte si je devais le ramasser, je commettrais une faute en lui disant qu'il était tombé, son [...] me blesserait sur sa nuque où je me veux grain de poussière. Voici mes mains pour la courte échelle, montez dessus, je suis votre page, danseuse, dansez sur le comptoir des deux vieux épiciers de l'Albicin. La danseuse réveillée la dalle sur son amant. Je vous mendie ce qu'elle m'a donné, en ignorant ce qu'elle me donnait : son peigne d'écaille. Sur une nuque je vois un visage, sur une nuque je respire la fraîcheur et la propreté des abattoirs le dimanche. Sur une nuque je vois un visage, sur votre peigne une statue que vous portez dans vos cheveux. Sur votre nuque je vois une rose.

Je prends les yeux de la rose, la lèvre de la rose, le corset du bouton de rose, l'offrande de chaleur de la rose, le [semis] d'or au cœur de la rose, le martyr de la rose qui va mourir de chaleur, les mots semblables de la rose effeuillée, le déroulement de la félicité dans la rose qui reépanouit.

Février, il neigeait, la vitre aveuglée du lavoir, j'ouvrais un flocon, sortait un paillon, de l'aile empoussiérée venait son peigne se poser sur la veine de ma main. Je goutais, j'achetais une banane tigrée, quatre pelures d'une plante-majesté. Son peigne était savoureux avec sa saveur, souvenir de vanille là-bas où l'[ombre ?] est feuillage bleu marine. Vers le soir, des galériens antiques secouaient leurs chevilles, leurs poignets, j'étais entourée, le hautbois d'amour nous charmait, au [ciel] les fêtes retentissaient. Des galériens passaient, ils me disaient bonjour avec leurs dents de loup, je présentais une corbeille de rafia, un cri de joie montait, on [poudrait] le ciel pour la venue du printemps, on soldait les jacinthes, pleuvaient dans ma corbeille son peigne, nombreux, toujours le même, les galériens se séparaient à l'entracte, je le retrouvai assis sur ses dents, confortable dans une automobile. Je me coupai la langue avec une herbe au bord de la rivière, il glissa dans mon sang. Je lui rendrai me disais-je, oubliant que je n'avais rien pris, elle me jouera la route et le chemin de vent dans les pins quand elle le remettra dans ses cheveux. Je le mis sous la perforeuse des Ponts et Chaussées : une expérience. Les ouvriers remontèrent dans le camion, je me penchai. Tranquille dans son [ancienneté] et dans sa nouveauté d'avoir été épargné, cet instrument me regardait et me reconnaissait. Au centre d'une couronne d'['épagneuls] dont nous nous [...] de l'interminable reniflement de l'œil, qui était-ce ? lui, son peigne. Je dormais pour vivre avec lui, pour rêver de lui, je m'éveillais pour me souvenir de la distance entre son coloris [brunâtre] et les cheveux noirs qu'il retenait. Une scie dans la ville. C'est le klaxon des pompiers, ils nous scient l'incendie, nous regardons de tous les côtés, la catastrophe est dans sa chrysalide. Midi. Un essaim d'employés sort d'une ruche de bureaux sur l'autre trottoir. Lui, il est indigent sur le plus misérable banc du boulevard Voltaire, pour que je l'aime plus fort et c'est son peigne. Je marche, je vais derrière les longs cheveux défaits d'une jeune fille moderne. Ils me racontent avec opulence le peigne que je reverrai. La porte d'un restaurant s'ouvre, celle d'un café se referme. Je le nourris sans me nourrir, je le désaltère sans me désaltérer. Je monte dans un taxi, je l'installe près de moi, promenade à Passy, à Auteuil, rue Bobillot, rue Quincampoix, notre excursion au cimetière des chiens, notre promenade dans Paris. Une assiette, un verre, un couteau, une fourchette, il sera mon bouquet de pois de senteur près de ma pitance. Parlons-lui puisque je ne lui parlerai pas quand je le reverrai dans ses cheveux.

Ciò da cui non si può prescindere, parlando della scrittura di Leduc, è sicuramente il suo amore per le cose. Tale attaccamento, già brillantemente analizzato nell'articolo scritto da Ghyslaine Charles-Merrien nel 1994<sup>892</sup>, risente della volontà, da parte dell'autrice stessa, di percepirsi in completa sinergia con il mondo degli oggetti che fanno parte del suo quotidiano.

---

<sup>892</sup> G. Chales-Merrien, *Le rôle des objets dans l'univers de Violette Leduc*. "Je serai le créateur de l'amour des choses", in « Nord ». *Revue de critique et de création littéraires*, n. 23, 1994, p. 31.



L'aspetto 'oggettivo' della scrittura leduchiana è quella caratteristica che rende possibile, soprattutto nel caso del *peigne*, l'avvicinamento con le riflessioni sul romanzo sviluppate da Nathalie Sarraute al tempo della nascita del Nouveau Roman.

L'oggetto è, per Sarraute, così come per Leduc, luogo della sensazione: rappresentazione della realtà esteriore, è l'unica certezza assoluta.

Come sostiene Michelin Tison-Braun, parlando dell'arte della stilizzazione in Nathalie Sarraute<sup>893</sup>, le immagini che fuoriescono da tale visione non hanno, apparentemente, nessun legame con l'oggetto da cui vengono generate, ma è esattamente quest'assenza di legame apparente lo scopo della scrittura. Essa diviene, infatti, una sorta di pittura del pensiero, o della sensazione, che ricorda quanto detto da Gilles Deleuze a proposito della pittura di Bacon e Cézanne:

La sensation c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du 'sensationnel', du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, 'l'instinct', le 'tempérament', tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet ('le fait', le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de face du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues. [...] *peindre la sensation*, ou, comme dit Bacon [...] enregistrer le fait.<sup>894</sup>

La descrizione stessa dell'oggetto sembra porre non pochi problemi; *l'être-là* delle cose sfugge ad ogni definizione, risulta difficile da cogliere, da riprodurre.

“Or, sostiene Nathalie Sarraute, c'est précisément vers ce qui ne se laisse pas nommer, vers ce qui échappe à toute définition, à toute qualification pétrifiante, que se portent tous les efforts des modernes”<sup>895</sup>.

Ciò che resta all'autore è dunque lo sforzo di trovare le parole, via via che le immagini si presentano, vivificando, in questo modo, l'immagine cara a Claude Simon – per citare un altro esponente del Nouveau Roman –, quella che vede l'opera letteraria crearsi da sé.

L'avvicinamento all'oggetto, nel testo di Leduc, avviene per mezzo di libere associazioni di immagini che si presentano senza apparente causalità. Si passa, così, da uno scenario *western*, “je m'en allais voir des révolvers blonds, avec des étoiles sur la crosse, des chevaux, qui meublaient de salons dans les plaines”, agli arrondissements di Parigi, dalla Bastiglia a Place de la Nation, limiti geografici dei quartieri in cui l'autrice ha trascorso gran parte della sua vita.

Nella versione pubblicata de *La folie en tête*, il pettine è evocato in questi termini:

---

<sup>893</sup> *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., 1972.

<sup>894</sup> Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 39-40. *Passim*.

<sup>895</sup> *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit., p. 33.

Il y a huit jours j'étais assise près d'elle à sa droite, au premier étage du *Café de Flore*. Je jetais des regards sournois sur son peigne et c'était la première fois. Son peigne en écaille est quelconque : marron, enfoncé dans ses cheveux noirs au-dessus de sa nuque, au-dessous de son diadème de cheveux. J'ai son peigne devant les yeux depuis huit jours. C'est elle et ce n'est pas elle. C'est elle absente et c'est une présence qui me donne soif ; son peigne m'obsède. Je le cherche partout. Les dents de son peigne griffent ma gorge. Pourquoi son peigne ? Serait-ce ceci :

- Je veux m'asseoir, je suis fatiguée...Je peux m'asseoir ? dis-je à Fidéline.

Fidéline serra plus fort ma main. Elle me télégraphiait : T'asseoir ? Ce n'est pas raisonnable, la nuit vient, l'herbe est mouillée. [...]

- Regarde, dis-je à Fidéline, regarde ! [...] C'est un morceau de peigne, ai-je crié.

Je le nettoyais avec le bas de mon tablier.

-Tu veux le voir ?

- C'est sale. Jette ça...

- Ce n'est pas sale. Tu ne veux pas le voir ?

- Non, je ne veux pas le voir. Jette-le !

Je le remis à la place où je l'avais trouvé. J'éclatais en sanglots.<sup>896</sup>

Al ferma-capelli indossato da de Beauvoir, fa da specchio il pezzetto di pettine trovato da una Leduc bambina, in compagnia dell'amata nonna Fidéline. I due oggetti non si somigliano affatto, né per forma, né per l'utilizzo. La contrapposizione rievoca quella tra l'oggetto sacro e quello profano, già riscontrata nel confronto con Genet: l'uno posto in sostegno dell'acconciatura di colei che rappresenta, nell'opera di Leduc, l'idolo, l'ispirazione, l'amore; l'altro relegato alla sfera dello scarto, dell'occulto.

Rotto, inutilizzabile e lacero, l'oggetto-scarto, citando quanto scritto da Tom Bishop a proposito del quadro di Poussin evocato da Simon, "sert en même temps de corrélatif objectif à la situation de l'écrivain lui-même"<sup>897</sup>, affermazione che, nel caso di Leduc, fa del *peigne* non soltanto corpo esterno e oggetto della sensazione, ma vero e proprio doppio dell'autore.

Il pettine è però in Leduc, in questo lontana dal *chosisme* dei *nouveaux romanciers*, anche rivelatore di uno stato d'animo del soggetto: "sur une nuque je vois un visage, sur une nuque je respire la fraîcheur et la propreté des abattoirs le dimanche. Sur une nuque je vois un visage, sur votre peigne une statue que vous portez dans vos cheveux. Sur votre nuque je vois une rose"; in questo caso, il pettine, visto come statua tra i capelli di de Beauvoir, è un chiaro riferimento all'interpretazione

---

<sup>896</sup> Cfr. V. Leduc, *La folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970, p. 74.

<sup>897</sup> T. Bishop, *L'image de la création chez Claude Simon*, in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., 1972, p. 64.

della posizione assunta dall'autrice rispetto alla loro relazione: la volontà di 'farsi statua' è già presente nel celebre passaggio de *La Bâtarde* "j'aurais voulu naître statue, je suis une limace sous mon fumier"<sup>898</sup>

Il porsi in quanto 'statua' richiama l'impossibilità di un contatto tra le due donne, data dall'immobilità forzata di chi, come Leduc, non può che esprimersi con le parole; allo stesso tempo, la metamorfosi in statua denota un certo grado di superiorità che l'autrice ha, in quanto osservatore privilegiato dell'oggetto venerato.

Il caso del secondo inedito, "Le chat", presenta alcuni aspetti interessanti che vale la pena approfondire per quanto riguarda la questione delle possibili influenze letterarie sull'opera di Violette Leduc.

### *Le chat*

Coïncidence, à retardement. Hier, dimanche 17 juillet 1966, pendant que je recopiais un de mes cahiers de brouillon, pendant que cette comparaison d'un animal avec une [partie] de soleil se rapprochait, un chat sauvage, noir, insinuation [funèbre] dans le soleil du midi, un chat est arrivé à pas lent sur le toit en pente à hauteur d'homme devant ma fenêtre dans le village de Mollaus<sup>899</sup>, à 6 kms de Faucon. Finis les [vagues] vieux rose des vieilles tuiles : le chat avec le poulet égorgé, toutes plumes hérissées, était un tigre en deuil qui avançait dans un sentier de velours sombre

Le meurtre était lisse. Ce chat m'apparut avec un fétiche pâle dans la gueule. Midi survenait mais il fut éclaboussé par un voleur. Le chat m'avait vue par la fenêtre ouverte. Il fléchit sur ses pattes sans [desserrer] son mort, sans cesser de me fixer avec ses yeux jaunes. Il s'installait. Que nous aimions ou non les animaux, nous ne pouvons pas éviter leur regard. A la fin je consultai ma montre. Nous étions restés les yeux dans les yeux pendant dix-sept minutes...Je détournai mon regard la première, il me fixait toujours. Je ne rencontrerai pas un voleur et un assassin plus profonds. Ce regard traversait mon cerveau, le [mur] dans mon dos. Je partis déjeuner, il ne tourna pas la tête de mon côté. En paix avec lui-même, avec sa victime, il fixait encore ma place vide. Je [recopiai] dans la colline, je me promenai, je rentrai à six heures. Je retrouvai le chat au même endroit : il achevait son repas qui avait duré sans doute plusieurs heures, son ventre me faisait mal, il pouvait éclater alors je me suis mise à me souvenir de l'opulence des crevasses de chaleur sur les routes de campagne, en Sicile, au mois de septembre. Le chat m'ignorait comme il ignorait une minable chatte qui l'admirait. Ils sont [sic] de lenteur et de suffisance les [sic] d'un pirate. Je ressortis de la maison à sept heures. Il faisait froid. Le chat déjà replié sur l'hiver, tassé sur la terre sèche d'un boa à fleurs, me

<sup>898</sup> V. Leduc, *La Bâtarde*, op. cit., p. 23.

<sup>899</sup> Si tratta con ogni probabilità di un errore di grafia dell'autrice. "Le village de Mollaus" è sicuramente quello di Mollau nel dipartimento dell'Alto Reno in Alsazia.

regarda de son air le plus routinier : il digérait.

Il frammento inedito succede all'episodio del fermo dell'autrice da parte della gendarmeria a causa dell'attività di borsanera che svolgeva durante la guerra, ed è legato alla descrizione del silenzio in cui è immerso il borgo durante l'arresto dei borsaneristi, silenzio che viene paragonato ad un gatto nero che curva la schiena al sole. L'episodio rappresenta un salto temporale verso il presente della scrittura; una "coïncidence" che interrompe il lavoro dell'autrice, proprio nel momento in cui veniva citata la presenza di un gatto.

Le motivazioni per le quali il frammento è stato omesso nella versione definitiva possono essere varie: forse, la stessa Leduc ha giudicato non rilevante la coincidenza tra il gatto della narrazione e il gatto del presente, oppure, ancora una volta, l'omissione potrebbe essere frutto delle correzioni di Simone de Beauvoir, improntate a una volontà di alleggerimento del testo. L'aspetto che risulta interessante è che la scelta di parlare di un animale come il gatto, un animale particolarmente letterario, si potrebbe leggere come una sorta di tributo da parte di Leduc a quella scrittrice che ha fatto proprio del gatto uno dei suoi animali totemici: Colette.

L'autrice non ha mai fatto mistero della sua ammirazione per Colette, pur rivendicando il fatto di aver spinto la sua scrittura ben oltre il confine da lei tracciato: in un'intervista del 1964 con Pierre Démeron, Violette Leduc dice di ammirare lo stile di Colette, la sua 'puissance d'évocation', pur trovando la sua lingua 'bien timide' da un punto di vista erotico<sup>900</sup>.

C'è chi invece sostiene che le differenze tra le due scrittrici non siano così numerose e che "La Bâtarde pourrait avoir la voix de Colette"<sup>901</sup>.

Ad ogni modo, ciò che colpisce riguardo al frammento *Le chat* è il modo in cui la pittura del gatto leduchiano rimandi, nei suoi aspetti più oscuri ed enigmatici, a quella della gatta Saha, celebre protagonista del romanzo di Colette *La Chatte*.

Il gatto di Leduc entra in scena come una sorta di messaggero della morte, recante la preda esanime ben serrata tra le fauci; un'apparizione 'funèbre', in contraddizione con il caldo sole di mezzogiorno, "comme une tigre en deuil qui avançait dans un sentier de velours".

La stessa Saha de *La Chatte* è accerchiata da un alone di mistero che la rende oggetto di fascino e inquietudine da parte dei protagonisti; Saha è, infatti, "aussi belle qu'un démon! Plus belle qu'un démon"<sup>902</sup>.

---

<sup>900</sup> L'intervista con Pierre Démeron pubblicata su « Le Nouveau Candide » del 19 Novembre 1964 è riportata da Carlo Jansiti in, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999, p. 321.

<sup>901</sup> *Ivi*, p. 373.

<sup>902</sup> Colette, *La Chatte*, Paris, Hachette, 1960, p. 31.

Parafrasando quanto scritto da Nicole Ferrier-Caverivière nell'edizione del 1960 de *La Chatte*, Saha si pone nel testo come una presenza dalla personalità diabolicamente complessa ma altrettanto seducente, e nella stessa prospettiva di seduzione si pone anche il gatto del frammento di Leduc: “je ne rencontreras pas un voleur et un assassin plus profonds”.

Lo sguardo dell'animale è dotato di una complessità di intenzioni quasi morbosa: esso, infatti, costringe l'autrice a volgere il suo sguardo altrove e, pur di evitare la sensazione di disagio generata dalla presenza dell'animale, a cedere alla tentazione di abbandonare il domicilio. L'attenzione allo sguardo dal contegno sprezzante è presente anche nel gatto colettiano, “son silence sait dire l'indicible, son sourire fait sentir le mystère, son regard fixe l'insaisissable”<sup>903</sup> e ancora, entrando nel merito della relazione tra Saha e la giovane sposa Camille, “la chatte, assise sur le rebord de la fenêtre, les regardait d'une manière inhospitalière, mais sans animosité”<sup>904</sup>.

Nei due casi, è dunque lo sguardo a simboleggiare l'atteggiamento dell'animale nei confronti della relazione: non è più l'uomo a possedere il gatto, ma è il gatto a possedere l'uomo.

“Colette rencontre tout au long de son existence des centaines de chats. Non seulement, elle les accueille dans son œuvre, les adopte dans sa vie, mais elle en subit irrémédiablement la tendresse, le charme, la liberté et le pouvoir”<sup>905</sup>.

Nel momento in cui Leduc si accorge dell'inatteso ospite, ecco che questo diventa il padrone indiscusso della situazione, costringendo preda e osservatrice a soccombere; allo stesso modo, il matrimonio tra Alain e Camille è messo a repentaglio dalla gatta Saha e dalla sua gelosia nei confronti dell'uomo.

Nel 1971, appena dopo la pubblicazione de *La Folie en tête*, accade però qualcosa; Violette Leduc consegna a Gallimard il manoscritto di un racconto breve, redatto sotto forma di dialogo, in cui un fratello e una sorella consumano una scena d'amore all'interno di un taxi. *Le Taxi*, questo il titolo dell'opera, ha più la forma di un testo teatrale che non di un vero e proprio romanzo, infatti, sulla copertina dell'edizione del 1971 del testo, non vi è nessuna connotazione riguardante il genere.

Ma, cosa più importante, *Le Taxi* è l'unico testo di Leduc a non passare al vaglio di Simone de Beauvoir. Come mai questa scelta? L'autrice la spiega così in una lettera a Simone de Beauvoir del 1971: “Je me demande pourquoi j'ai fait cela, [...] j'avais peur que vous ne l'aimiez pas, c'est sans

---

<sup>903</sup> *Ivi*, p. IX.

<sup>904</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>905</sup> F. Impellizzeri, *Polyphonie et polymorphisme félin dans l'œuvre de Colette*, in « Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese », n. 60, 2011, p. 92.

doute ça”<sup>906</sup>. Leduc non aveva torto; Simone de Beauvoir risponde così alla decisione di pubblicare *Le Taxi* senza la sua approvazione:

Vous avez bien pressenti que je n’aimerais pas *Le Taxi*. C’est si artificiel que c’en est mort. A mon avis l’entreprise était vouée à l’échec. Vous aviez trop de renseignements à donner dans le dialogue, renseignements utiles pour le lecteur mais que les protagonistes n’auraient pas besoin de se communiquer: eux savent tout. Leurs vraies paroles seraient tout autres. On n’y comprendrait rien. Là on comprend mais on n’y croit pas et alors on n’est pas intéressé.<sup>907</sup>

Non è la prima volta, però, che Leduc è alle prese con la scena del taxi; in *Ravages*, quella del taxi è una delle scene che subiscono i tagli della censura, poiché considerata eccessivamente esplicita: “La scène du taxi scandalise littéralement les gens”<sup>908</sup>, scrive Simone de Beauvoir in una lettera a Sartre, spiegando poi che Leduc avrebbe comunque avuto l’intenzione di pubblicarla integralmente. La scena che viene pubblicata è quella di una sottilissima violenza, perlopiù allusiva, concernente un primo rapporto sessuale tra Marc e Thérèse. Nello studio di Alexandre Antolin in merito agli “échanges économique-sexuels”<sup>909</sup>, incentrato appunto sul *do ut des* del primo approccio tra i due sconosciuti, la scena inedita del taxi è riprodotta nella sua integralità<sup>910</sup>, e dichiara, ancora una volta, tutta la complessità della scrittura leduchiana. La scena pubblicata in *Ravages* termina in questo modo:

Sur lui, je cherchai, je tâtonnai, je trouvai. Je touchais la peau fripée, fragile comme une paupière. Je me sauvais mais il ma ramena avec autorité. Ce sera bientôt un règlement de comptes. Il se laissa glisser sur la banquette, il s’offrit. J’étouffai mon cri.

“C’est la première fois, dis-je.

.....  
.....

911

I puntini vengono inseriti al posto della parte censurata che, secondo la ricostruzione proposta da Antolin, avrebbe dovuto continuare così:

---

<sup>906</sup> C. Jansiti, op. cit., p. 447.

<sup>907</sup> V. Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., p. 472.

<sup>908</sup> S. de Baeauvoir, *Lettres à Sartre*, Paris, Gallimard, 1990, p. 424.

<sup>909</sup> Cfr. A. Antolin, *Les échanges “économico-sexuels” dans Ravages: étude de la scène inédite du taxi*, in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d’une œuvre censurée*, op. cit., p. 137.

<sup>910</sup> Il testo è trascritto da Anaïs Frantz, *Violette Leduc. Genèse d’une oeuvre censurée*, op. cit., p. 161.

<sup>911</sup> V. Leduc, *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 46-47.

Le sexe ocre, doré par un soleil intime se dressait. Il n'y avait que cela au monde. Tant de solitude et tant d'ambition m'ahurissaient. Détaché de ce sexe, l'homme regardait devant lui. Du sang ocre gonflait mes artères.

Marc a tourné la tête.

- Prenez le [*sic*] dans votre main.

Je le regardais avec des yeux démesurés.

- Ne le laissez pas.

- C'est la première fois.

Il n'entendait plus. [rature] Il l'a pris à la base: il arroserait le ciel avec; [rature] <II> l'a mis sur le côté, ~~et~~ il l'a caché avec sa main. De la sueur, du bel argent <glissait> ~~coulait du~~ <de son> front sur <ses> ~~les~~ joues.

- Ne vous fâchez pas. Je ne peux pas.

- Je ne me fâche pas.

Il m'a repoussée. Il l'a libéré. Ce fut mécanique.

Le taxi nous emporterait éternellement. Marc était tout seul avec son sexe. [...] <sup>912</sup>.

In una nota all'edizione italiana del testo, Angelo Morino spiega come il testo venga costruito seguendo "le sembianze di un lavoro teatrale in cui siano state obliterate tutte le indicazioni convenzionali e necessarie per una messa in scena, quasi si trattasse della registrazione di una serie di dialoghi riprodotti sulla pagina in completa libertà da ogni intervento d'autore"<sup>913</sup>

Con *Le Taxi*, Leduc si libera dai vincoli della morale e dalla 'haute surveillance' di de Beauvoir, per giungere a un *al-di-là* della scrittura: "di quei corpi, alla pagina, sono affidate solo le voci, interrotte da spazi bianchi là dove si ritrovano sopraffatte dall'orgasmo e, quindi, si liberano delle articolazioni della parola per divenire impossibile oggetto di scrittura"<sup>914</sup>

### 4.3.3 *La Chasse à l'amour*

Per quanto riguarda l'ultimo romanzo di Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, pubblicato postumo da Simone de Beauvoir, la mia analisi si concentra su uno snodo particolare per quanto riguarda la genesi del testo, ossia l'attribuzione del finale.

A *La Chasse à l'amour*, terzo e ultimo capitolo della trilogia che ricopre la *tranche de vie* 1954-1964, è affidato il compito del ritorno verso la drammatica consapevolezza di ciò che comporta

---

<sup>912</sup> Il frammento, di cui è riprodotto un estratto, è pubblicato nella sua interezza in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., p. 161.

<sup>913</sup> A. Morino, *All'origine delle parole d'amore*, in V. Leduc, *Il taxi*, Milano, ES, 1993, p. 75.

<sup>914</sup> *Ivi*, p. 76.

scrivere in quanto donna, e in quanto donna che affida alla pagina uno dei tabù sociali per eccellenza: la sessualità femminile.

È indubbio che, per l'autrice, la costruzione del racconto sia stata tra le più travagliate: in primo luogo, la sezione di vita riportata nel testo è quella più dolorosa, in quanto è compresa la diatriba intorno alla pubblicazione di *Ravages*: "ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. [...] Mes cent cinquante premières pages ne sont pas malpropres. Elles ne peuvent pas l'être. C'est ce qui a été. Mes intentions sont nettes si mon texte n'est pas clair".<sup>915</sup> Inoltre, la scrittura è continuamente messa alla prova dall'insorgere della malattia che le causerà la morte, nel 1972, prima di aver potuto ultimare e pubblicare il testo.

Sono gli studi genetici sulle fasi di lavorazione del manoscritto e sull'ambiguità del finale a rilevare il lavoro di rimaneggiamento effettuato da Simone de Beauvoir. Tali modifiche, particolarmente evidenti verso la fine del testo, portano a una serie di riflessioni in merito al reale autore delle ultime righe de *La Chasse à l'amour*.

Riprendendo uno studio di Mireille Brioude dal titolo *Une simple erreur de date? Les révélations des derniers feuillets de La Chasse à l'amour*<sup>916</sup>, l'attenzione si focalizza su quella che può definirsi l'irruzione del reale all'interno della narrazione che sta alla base di quel "semplice errore di data" di cui parla Brioude.

Verso la parte conclusiva del testo, la narrazione, che procede in maniera sempre più frammentaria, si apre con la parola "cassure", rottura:

Cassure.

Indispensable.

Nous étions en été.

Nous serons en automne.

Hier : 1961.

Aujourd'hui : 1971.

L'eau a coulé sous le pont.

Pendant dix ans.

Ma mémoire a suivi le courant.

Dimanche 10 octobre 1971.

J'irai où j'allais.

Je noterai.

Assise, debout.

---

<sup>915</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 22-23, *passim*.

<sup>916</sup> M. Brioude, *Une simple erreur de date? Les révélations des derniers feuillets de La Chasse à l'amour*, in A. Frantz, *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, op. cit., p. 113.



En marchant, en déjeunant.

Je pars. Il est dix heures du matin.<sup>917</sup>

Secondo l'analisi di Brioude, "le lecteur et la lectrice sont sensibles au fait que l'auteure met en abyme le processus d'écriture en soulignant que 's'arrêter' ainsi est une nécessité"<sup>918</sup>, necessità dovuta ad un fattore preciso: l'autrice, ormai malata da tempo, soccombe alla sofferenza e alla fatica di mettersi a scrivere, determinate dal decorso della malattia. La scrittura assume la stessa cadenza stanca di chi scrive, vi si plasma, diventando la sua realtà più profonda. Ecco perché, dopo queste righe, l'ultimo paragrafo del testo sorprende : si tratta di una chiusura frettolosa, composta da periodi molto brevi, tipici di Leduc, ma sospetti dal punto di vista della sobrietà della prosa.

Je revenais rue Paul-Bert en novembre chaque année, j'apportais mon cahier chez Simone de Beauvoir. Elle se passionnait pour ce que j'avais écrit. C'était toujours trop long. Elle avait raison. Elle me disait qu'elle écrivait une préface. Je soignais mon travail dans ma chambre, mon avenir rayonnait en plein hiver.

Je revenais à Faucon chaque année au mois de mai, je pleurais dans la ferme charitable de Berthe à Bompasset. C'était la fin du mois de juin. Et Berthe pleurait avec moi. Je devrais décamper le premier juillet. Les propriétaires prenaient leurs vacances. Où me loger? Berthe m'offrait sa maison, ses draps, son lit. Elle ne voulait pas me voir dans la rue. Je finissais par me caser, j'aimais d'amour la maison dont j'étais privée pendant un mois. Je l'aimais en tremblant. S'ils me la reprenaient? Ils ne me la reprenaient pas.

Je finis ainsi le récit de ma vie de 1907 à 1964.<sup>919</sup>

Quella prosa ricca di metafore e di suggestioni che caratterizzava lo stile leduchiano è praticamente assente, e la conclusione del volume è lapidaria e non attinente al testo: "je finis ainsi le récit de ma vie de 1907 à 1964".

Inoltre, l'arco temporale descritto dalla frase finale si fa carico di un'ambiguità non indifferente. Quale racconto di vita ha termine? *La Chasse à l'amour*? Ma allora come si spiega quel 1907, anno di nascita dell'autrice, evocato, invece, ne *La Bâtarde*? Se Leduc avesse avuto intenzione di annunciare la fine di un percorso romanzesco, a causa della morte imminente, allora è quel 1964 a non tornare.

---

<sup>917</sup> V. Leduc, *La Chasse à l'amour*, op. cit., p. 346.

<sup>918</sup> *Ivi.*, p. 116.

<sup>919</sup> *Ivi.*, p. 440.

A fornire le risposte adeguate è quella che prende il nome di “révélation du cahier 19”, dal numero del manoscritto di riferimento, dove si legge “Je finis ainsi le récit de ma vie de 1907 à 1944. (changer de page)”<sup>920</sup>.

Non solo il cambio della data rimanda al fatto che sì, un *récit de vie* è effettivamente concluso, ma si tratta della scrittura de *La Bâtarde*. Inoltre, l’indicazione ‘changer de page’ denota il fatto che il testo, nelle intenzioni dell’autrice, non era concluso, e tanto meno in maniera così epigrafica.

Lo studio sulla parte conclusiva de *La Chasse à l’amour* è un lavoro tutt’ora in corso, ma quello che per il momento si può evincere è che le correzioni e i consigli, indubbiamente fondamentali a fini editoriali, siano andati ad inficiare non soltanto la ricezione dell’opera – accolta come quasi esclusivamente autobiografica –, ma anche il senso e la ricchezza evocativa delle immagini che tanto contraddistinguono l’incedere della prosa leduchiana.

---

<sup>920</sup> M. Brioude, op. cit., p. 117.

## RINGRAZIAMENTI

In chiusura del mio lavoro, ci tengo a ringraziare tutte le persone che mi hanno accompagnata in questo percorso e che con il loro aiuto e la loro pazienza lo hanno reso possibile.

Ringrazio la mia maestra e tutor di dottorato, la Professoressa Gabriella Bosco per avermi sempre sostenuta e incoraggiata in questi tre anni di ricerca. La realizzazione del lavoro è stata possibile grazie alla sua fiducia, ai suoi consigli e ai suoi importanti insegnamenti.

Un ringraziamento particolare allo studioso Carlo Jansiti, per avermi accolta nella sua casa di Parigi e avermi permesso di consultare manoscritti e documenti originali appartenuti a Violette Leduc. Lo ringrazio anche per tutto il lavoro fatto grazie al quale mi è stato possibile conoscere l'autrice al centro del mio lavoro di ricerca.

Un ringraziamento alla Professoressa Edda Melon la cui generosità e disponibilità mi sono state di grande aiuto durante la scrittura della tesi e le cui suggestioni letterarie sono state motivo di arricchimento personale.

Ringrazio l'Association des amis de Violette Leduc per avermi permesso di conoscere tutte le persone che rendono possibile il continuo evolversi degli studi leduchiani in Francia e nel resto del mondo. In particolare ringrazio la Professoressa Mireille Brioude, Anaïs Frantz, Kiev Renaud e Alexandre Antolin.

Ringrazio il Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France per l'estrema gentilezza e disponibilità durante il mio periodo di ricerca presso di loro. In particolare ringrazio il Conservatore e Direttore del Fondo Nathalie Sarraute, Olivier Wagner.

Ringrazio il Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne dell'Università degli Studi di Torino dove ho svolto i miei studi universitari e il mio percorso dottorale e dove mi è stato possibile organizzare e prendere parte a iniziative culturali che hanno ulteriormente arricchito il mio lavoro di ricerca.

Ringrazio gli amici e colleghi Andrea Baglione, Iacopo Leoni, Noemi Alfieri, Mikka Petris, Enrico Ricceri, Valentina Colonna e Elisabetta Rossi per la presenza e il supporto fornitomi durante la stesura del lavoro.

Ringrazio gli amici e colleghi della Compagnia Doppeltraum Teatro e la mia famiglia senza la quale niente sarebbe stato possibile.

## Bibliografia

### Opere di Violette Leduc

*Le jour se lève*, in « Pour Elle », n. 1, août 1940

*Un chapeau qui n'est pas un chapeau...*, in « Pour Elle », n. 4, septembre 1940

*Deux yeux clair*, in « Pour Elle », n. 6, septembre 1940

*Huit grands couturiers, un seul élan*, in « Pour Elle », n. 8 octobre 1940

*La beauté: mystère en cinq pots*, in « Pour Elle », n. 35, avril 1941

*La vie commence à 39 ans*, in « Pour Elle », n. 41, mai 1941

*Devenir une femme*, in « Pour Elle », n. 53, août 1941

*Le vrai Noël et l'autre*, in « Pour Elle », n. 72, décembre 1941

*Une mère, un parapluie, des gants*, in « Les Temps modernes », n. 2, novembre 1945

*Le dézingage*, in « Les Temps modernes », n. 3, décembre 1945

*Train noir*, in « Les Temps modernes », n. 6, mars 1946

*Les Mains sales*, in « Les Temps modernes », n. 15, décembre 1946

*L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946

*L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948

*Je hais les dormeurs*, in « L'Arbalète », n. 13, 1948

*Désirée Hellé*, in « Les Temps modernes », n. 80, juin 1952

*Ravages*, Paris, Gallimard, 1955

*La vieille fille et le mort*, Paris, Gallimard, 1958

*Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960

*La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964

*Balenciaga*, in « Vogue », avril 1965

*La femme au petit renard*, Paris, Gallimard, 1965

*Teresa e Isabella e La donna col renard*, trad. it. di A. Spatola e G. Vittorini, Milano, Feltrinelli, 1969

*La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970

*Le Taxi*, Paris, Gallimard, 1971

*La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973

*Lettres à Simone de Beauvoir*, in « Les Temps modernes », n. 495, octobre 1987

*Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 2000

*Thérèse e Isabelle*, Milano, Baldini&Castoldi, 2002

*Je hais les dormeurs*, Paris, Les éditions du Chemin de fer, 2006

*Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007

*La main dans le sac*, Texte inédit, établi par C. Violet, Paris, Éditions du Chemin de Fer, 2014

*Thérèse e Isabelle*, Milano, Neri Pozza, 2020

### **Bibliografia critica su Violette Leduc**

AA. VV., *Dossier Violette Leduc*, in « Masques », revue des homosexualités », n. 11, 1981

AA. VV., *Dossier Violette Leduc*, in « Nord' », n. 23, 1995

AA. VV., *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Brioude M., Frantz A., Péron A. (a cura di), Lyon, Presses Universitaires, 2017

AA. VV., *Violette Leduc, l'Affamée*, « ContreJour. Cahiers littéraires », n. 41, 2017

- AA. VV., *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, A. Frantz (a cura di), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019
- Belaval, Y. *L'Affamée*, in « Les Temps Modernes », n°44, juin 1949
- Brioude, M. *Violette Leduc. La mise en scène du 'je'*, Amsterdam, Rodopi, 2000
- Caulliez Oppendahl, N. *Violette Leduc: excroissance de l'Existentialisme*, Licence, Université de Lille, 1974
- Ceccatty (de), R. *Violette Leduc. Éloge de la Bâtarde*, Paris, Stock, 1994
- Courtivron (de), I. *Violette Leduc*, Boston, Twayne Publisher, 1985
- Doni, L. *L'incomprendibile linguaggio degli amanti. Le Taxi di Violetta Leduc*, in « Cerchi nell'acqua », 2017
- Id., “*Un padre, un ombrello, dei guanti*”. *Riflessione intorno all'oggetto simbolico ne L'Asphyxie di Violetta Leduc*, in *Funzione e pervasività dell'oggetto nella resa testuale*, « Quaderni di Palazzo Serra », n. 30, 2018
- Eaubonne (d'), F. *La plume et le bâillon: Violetta Leduc, Nocolas Genka, Jean Sénac: trois auteurs victimes de la censure*, L'Esprit frappeur, 2000
- Fell, A.S. *Leterary trafficking: performing identity in Violetta Leduc's "La Bâtarde"*, in « The Modern Language Review », n. 4, octobre 2003
- Frantz, A. *Le passage à l'acte d'écrire de Violetta Leduc, Être femme et écrire, de la bâtardise à l'autorité*, in « L'Esprit du temps », n. 16, 2005
- Id., *Les retours de la pudeur : Dans L'Affamée de Violetta Leduc*, in « Protée », n. 3, 2010
- Id., *Le Complexe d'Ève: la pudeur et la littérature. Lectures de Violetta Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2013
- Gallus, A. *The body into words: Violetta Leduc's La Folie en tête*, in « French Forum », n. 3, 2006
- Hall, C. *Violetta Leduc la mal-aimée*, Amsterdam, Rodopi, 1999
- Iula Perilli, A. *Contresquisses, trois études sur Violetta Leduc*, Roma, Bulzoni, 1991

- Jansiti, C. *Une troublante gémellité. Violette Leduc et Jean Genet*, « Europe », n. 808, 1996
- Id., *Storia di una censura*, in V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Baldini&Castoldi, 2002
- Id., *Leduc, 'hors du cercle'*, in « Magazine littéraire », n. 500, septembre 2010
- Id., *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013
- Jeannelle, J-L. *Simone de Beauvoir et Violette Leduc: retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire*, « The Romantic Review », vol. 107, n. 1-4, 2017
- Kanters, R. *Le second souffle de l'existentialisme*, in « Le Figaro Littéraire », n.969, 1964
- Marson, S. *Au bord de L'Asphyxie: remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc*, « Littérature », n. 98, 1995
- Id., *Le Temps de l'autobiographie. Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Paris, PUV, 1998
- Melon, E. *Nota*, in V. Leduc, *L'Asfissia*, Torino, La Rosa, 1982
- Il lavoro di Violette Leduc*, in *Ricerche d'identità*, C. Cases (a cura di), Torino, La Rosa, 1985
- Morino, A. *All'origine delle parole d'amore*, in V. Leduc, *Il taxi*, Milano, ES, 1993
- Noel Evans, M. *La mythologie de l'écriture dans la Bâtarde de Violette Leduc*, in « Littérature », n°46, 1982
- Pastre, G. *L'écriture et le désir chez Violette Leduc*, Paris, « Triangul'ère », Christophe Gendron, 2003
- Tarabella, E. *La donna brutta. Vita e scrittura di Violette Leduc*, Milano, Enciclopedia delle Donne, 2019
- Viollet, C. *Violette Leduc : écriture et sexualité*, in « Tangence », n. 47, 1995
- Id., *Violette Leduc, une "sincérité intrépide"*, in « Dalhousie French Studies », n. 47, 1999
- Id., *Relire Thérèse et Isabelle à la lumière de sa genèse*, in « Revue critique de fixxion française contemporaine », 2012

## **Opere di Maurice Sachs**

*Au temps du bœuf sur le toit*, Paris, Grasset, 1935

*La Chasse à courre*, Paris, Gallimard, 1948

*Tableau des mœurs de ce temps*, Paris, Gallimard, 1954

*Le Voile de Véronique*, Paris, Denoël, 1959

*Le Sabbat*, Paris, Gallimard, (1946) 1960

*Alias*, Paris, Gallimard, (1935) 1962

*Lettres*, Paris, Le Bélier, 1968

*Derrière cinq barreaux*, Paris, L'Herne, 2016

*Mémoire moral*, Paris, l'Herne, 2016

## **Bibliografia critica su Maurice Sachs**

AA. VV, *Sachs*, Les Cahiers de L'Herne, n. 115, 2016

Belle, J.M. *Les folles années de Maurice Sachs*, Paris, Grasset, 1979

Clerc, T. *Maurice Sachs, le désœuvré*, Paris, Allia, 2005

Dognon (du), A., Monceau, Ph. *Le dernier sabbat de Maurice Sachs, Hambourg 1943-1945*, Sagittaire, 1988

Impellizzeri, F. *Maurice Sachs ou la chronique d'une exclusion*, in « RIEF », n. 6, 2016

Id., *Les inter-dits dans les transpositions identitaires et narratives de Maurice Sachs*, Relais, « Inter-dit », 2019

Raczymow, H. *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, 1988



## **Opere di Jean Genet**

*Le Condamné à mort*, 1942

*Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946

*Les Bonnes*, Paris, Gallimard, (1947) 2001

*Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948

*Haute Surveillance*, Paris, Gallimard, 1949

*Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949

*Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, (1953) 1978

*Le Balcon*, Paris, Gallimard, (1956) 2002

*Les Nègres*, Paris, Gallimard, (1958) 2005

*Les Paravents*, Paris, Gallimard, (1961) 1981

*Le Funambule*, Paris, Gallimard, 1983

*Un captif amoureux*, Gallimard, Paris, 1986

*Fragments...et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990

*L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 2007

## **Bibliografia critica su Jean Genet**

AA. VV., *Jean Genet*, in « Masques. Revue des homosexualités », n. 12, 1982

Bosco, G. *Un chant d'amour: poesia da una prigioniera*, in « In breve, a proposito di corti e di grandi autori del '900 », Torino, Aiace Nazionale, 2009

Derrida, J. *Glas*, Milano, Bompiani, 2006

Eribon. D. *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001

Fredette, N, *Figures baroques de Jean Genet*, Saint-Denis, PUV, 2001

Lambert, E. *Apparitions de Jean Genet*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018

Malgorn, A. *Jean Genet. Portrait d'un marginal exemplaire*, Paris, Gallimard, 2002

Sartre, J. P. *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952

White, E. *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993

### **Opere di Simone de Beauvoir**

*L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1943

*Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1944

*Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945

*Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1946

*Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949

*Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958

*La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960

*La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963

*Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964

*Préface*, in V. Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964

*Les belle images*, Paris, Gallimard, 1966

*La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1967

*La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970

*Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972

*La Cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1981

*Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997

*Les Inséparables*, Paris, l'Herne, 2020

### **Bibliografia critica su Simone de Beauvoir**

AA. VV., *Beauvoir*, Les Cahiers de L'Herne, 2012

Bair, D. *Simone de Beauvoir*, Paris, Fayard, 1990

Biagini E. *Simone de Beauvoir*, Firenze, La nuova Italia, 1982

Bras, P., Kail, M. *Les trois vies de Simone de Beauvoir*, in « L'Homme et la société », n. 179-180, 2011

Caws, M. A. *The Sense of a Life: Re-assessing Simone de Beauvoir*, in « Women: a cultural review », 2010

Calderon, J. *Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend*, « Simone de Beauvoir Studies », n. 17, 2000-2001

Gothlin, E. *Sexe et existence : la philosophie de Simone de Beauvoir*, Paris, Michalon, 2001

Jeannelle, J-L. *Simone de Beauvoir et Violette Leduc: retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire*, « The Romantic Review », vol. 107, n. 1-4, 2017

Jeanson F. *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre : suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Editions du Seuil, 1966

Martin, T. *Existe-t-il une théorie beauvoirienne de la littérature?*, Séminaire littéraire des Armes de la Critique, Paris, 2017

Schwarzer, A. *Simone de Beauvoir aujourd'hui : entretiens*, Paris, Mercure de France, 1984

### **Bibliografia critica generale**

- AA. VV., *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., 1972
- AA. VV., *Ricerche di identità*, C. Cases (a cura di), Torino, La Rosa, 1985
- AA. VV., *Genèse du "Je"*, coll. Textes et manuscrits, Paris, C.N.R.S. – Éditions, 2000
- AA. VV., *Autobiographies*, in « Genesis », n. 16, 2001
- AA. VV., *L'immoralité littéraire et ses juges*, J.-B. Amadieu, J.-C. Darmon, P. Desan (a cura di), Paris, Hermann, 2019
- Arouimi, M. *Écrire selon la rose. Melville, Bosco, Kafka, Hugo*, Paris, Hermann, 2016
- Bosco, G. *Il romanzo francese contemporaneo*, Torino, Trauben, 2011
- Id., « *Ainsi parlait-elle...* »: *Colette, Sido e la voce del cancello*, in *Studi Francesi*, n. 165, 2011
- Id., *In prima persona*, Torino, Trauben, 2013
- Id., *Proust e gli altri*, Torino, Nuova Trauben, 2018
- Bressolette, M. *Jacques Maritain et Le Roseau d'Or*, in « Littératures », n. 9, 1984
- Cloarec, F. *La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Paris, Phébus, 2008
- Colonna, V. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- Crosland, M. *Women in Iron and Velvet*, Londra, Constable, 1976
- Deleuze, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002
- Eribon, D. *La société comme verdict*, Paris, Fayard, 2013
- Id., *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016
- Fingermann, D. *La responsabilité sexuelle de Marguerite Duras: un texte sans vergogne*, in « l'en-je lacanien », n. 21, 2013
- Forest, Ph. *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, trad. it di G. Bosco, Milano, BUR, 2004
- Id., *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007

- Genetti, S. *Una marginalità esemplare. Sulle novelle di Emmanuel Bove*, Verona, Fiorini, 2012
- Jouhandeau, M. *De l'abjection*, Paris, Gallimard, (1939) 2006
- Impellizzeri, F. *Polyphonie et polymorphisme félin dans l'œuvre de Colette*, in « Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese », n. 60, 2011
- Lejeune, Ph. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- Mayer, H. *I diversi*, Milano, Garzanti, 1992
- Marks, E. *I'm my own Heroine*, in « Female Studies », n. 9
- Melon, E. *Salva con nome. Duras, Genet, Gautier, Cixous, Lispector, Artaud, Thomas*, Torino, Trauben, 2004

### **Romanzi e altri testi**

- Avila (d'), T. *Libro della mia vita*, Milano, Edizioni Paoline, 2006
- Barthes, R. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977
- Baudelaire, C. *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, (1857) 1999
- Breton, A. *Nadja*, Paris, Gallimard, (1928) 1963
- Cocteau, J. *A speech on Colette*, in « Jean London Magazine », 1956
- Id., *L'aigle à deux têtes*, Paris, Gallimard, (1946) 2015
- Colette, *La Chatte*, Paris, Hachette, 1960
- Dobrovsky, S. *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- Ernaux, A. *Mémoires de fille*, Paris, Gallimard, 2016
- Gide, A. *Les nourritures terrestres suivi de Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, (1917) 1936
- Lehmann, R. *Dusty Answers*, in trad. fr., *Poussière*, Paris, Phébus, 2003.
- Lettres de la religieuse portugaise*, Paris, LGF, 1993

Merini, A. *Delirio Amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1990

Modiano, P. *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968

Morino, A. *Quando internet non c'era*, Milano, Sellerio, 2009

Pasolini, P. P. *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2009

Queneau, R. *Sally Mara. Journal intime*, Paris, Éditions du Scorpion, 1950

Quin, É. *Bel de nuit, Gerald de Nanty*, Paris, Grasset, 2007

Reichenbach, F. *Le monde a encore un visage*, Paris, Stock, 1981

Sarraute, N. *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1948

Id., *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959

Sartre, J-P. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943

Id., *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1963

Strachey, D. *Olivia*, Milano, Baldini Castoldi, 2001

Tual, D. *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980

Van Gogh, V. *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937

## **Metodologia**

Bachtin, M. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Kristeva, J. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

Piégay-Gros, N. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

Polacco, M. *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998

Rabau, S. *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002

Samoyault, T. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014

## **Digitale**

«Informatica Umanistica», n. 1, 2009

«QuadRi» Quaderni di RiCOGNIZIONI, vol. VI, *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari*, V. Pignagnoli e S. Ulrich (a cura di), 2016

Aarseth, Espen J. *Cybertext : perspectives on ergodic literature*, London, Johns Hopkins University Press, 1997

Bouchardon, S. *Un Laboratoire de Littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007

Id., *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.

Cadioli A. *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Milano, Marietti, 1998

Darton, R. *The Case for Books: Past, Present and Future* (2009), trad. it. di A. Bottini, *Il futuro del libro*, Milano, Adelphi, 2011

Doueïhi, M. *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

Landow G.P. *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, trad. it. di V. Musumeci, Milano, Mondadori, 1998

Le Deunff, O. *Le temps des humanités digitales*, Limoges, FYP Editions, 2014

## **Filmografia**

*Thérèse et Isabelle*, R. Metzger, 1967

*Qui-êtes-vous Polly Maggoo?*, W. Klein, 1966

*Violette Leduc : La Chasse à l'amour*, E. Hoffenberg, 2013

*Violette*, M. Provost, 2013

## **Teatro**

*Le Taxi*, E. Borja, Café-Théâtre Le Sélénite, 1972

*L'Affamée*, C. Decastel, Théâtre Aire Falquière, 2014

*Thérèse et Isabelle*, W. Malosti, Teatro Dioniso, 2014

