

3. Begehren und Selbstzerstörung: Schmerzpoetik in *L'Affamée* (1948)

In *L'Affamée* inszeniert Violette Leduc ein unerwidertes Liebesbegehren. Der Text ist ein tagebuchartiger Monolog, dessen autodiegetische Erzählerin sich an der unerfüllten Leidenschaft für eine andere Frau verzehrt, die sie nur als »elle«, »Madame«¹ oder »celle qui lit dans un café«² aufruft.³ Das »je«, das in weiten Teilen des Textes anonym bleibt und erst zum Ende seinen Vornamen enthüllt – »Violette«⁴ –, schildert einen Alltag, in dem nur mehr die zugleich schmerzhaft und lustvolle Sehnsucht nach der unerreichbaren und sich stets entziehenden Angebeteten im Vordergrund steht. Während die Erzählerin auf Begegnungen mit Madame wartet oder ihre, auch nur angekündigte, Abwesenheit beklagt, streift sie ziellos durch die Straßen und Metrogänge von Paris oder schließt sich in ihrer kleinen Wohnung ein und verliert sich oftmals in onirischen, (selbst-)zerstörerischen Phantasmen.⁵ Leduc poetisiert das Liebesleiden des sprechenden Ich in einer »écriture du quotidien«⁶, die surrealistisch verzerrt und von metaphorischen Beschreibungen ihres Schmerzes durchdrungen ist.

Der Text ist nicht durch Kapitel strukturiert, sondern allein durch einzelne Absätze unterschiedlicher Länge. Die Fragmentierung des Textbildes findet sich auf Satzebene wieder: Leduc fasst *L'Affamée* vorrangig in Hauptsätzen (Subjekt, Verb, Objekt), die einen Stakkato-Effekt hervorrufen und ebenso wie die Leerräume zwischen den Paragraphen immer wieder Pausen und Leerstellen in der Lektüre erzwingen. Diese vermeintlich simple und aufgelockerte Textstruktur oszilliert mit der dichten Sprache, in der Leduc in *L'Affamée* den Liebesschmerz der Erzählerin verbildlicht. Darüber hinaus verwendet die Autorin darin hauptsächlich das *présent*, doch springt das Tempus

1 Z.B. Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 52, 56, 109, 112.

2 Z.B. Ebd., S. 19, 23.

3 Vgl. Jansiti: *Violette Leduc*, S. 160.

4 Leduc: *L'Affamée*, S. 193.

5 Der Name der Stadt wird auf einer Seite erwähnt, Ebd., S. 21.

6 Péron, Alison: »Au-delà de l'événement, un amour infra-ordinaire dans *L'Affamée* et *Trésors à prendre*«, in: Frantz, Anaïs, Mireille Calle-Gruber und Sarah-Anaïs Crevier Goulet (Hg.): *Fictions des genres*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon 2013, S. 25-37, hier S. 25.

mal mehr, mal weniger unvermittelt in Formen des *passé* oder in den *futur simple*. Diese Verschränkung der Zeitebenen generiert den Lektüreindruck eines Verlusts jeden Zeitgefühls, das sich nicht mehr an einer Vergangenheit oder Zukunft orientieren kann. Sowohl für die Erzählerin als auch für die Leser/innen ist das (Mit-)Erleben an die jeweils unmittelbare Gegenwart des schmerzhaften Liebesempfindens gebunden.

Aufgrund Leducs engem literarischen Austausch mit Simone de Beauvoir, die all ihre Texte lektoriert, liegt es auf den ersten Blick nahe, ihr Werk vor allem aus existentialistischer Perspektive zu untersuchen. Diese Betrachtungsweise begründet Beauvoir selbst in ihrem Vorwort zu *La Bâtarde*, wenn sie schreibt, dass Leduc in ihren frühen Romanen der 1940er und 1950er Jahre einen »monde plein de bruit et de fureur« entwerfe, »où l'amour souvent porte le nom de haine, où la passion de vivre s'exhale en cris de désespoir; un monde dévasté par la solitude et qui de loin paraît aride.«⁷ Wie jedoch das vorangegangene Kapitel zu *L'Asphyxie* verdeutlicht, geht es bei Leduc nicht darum, diese »douleur d'exister«⁸ zu überwinden oder darin einen tieferen Sinn zu finden. Schon die Titel ihrer ersten drei Texte, auf die sich auch Beauvoir bezieht – *L'Asphyxie*, *L'Affamée* und *Ravages* – weisen darauf hin, dass die Autorin vielmehr die (körperlichen) Schmerzen ihrer hauptsächlich weiblichen Protagonistinnen in immer wieder neue Worte zu fassen sucht. So konstatiert auch Beauvoir, dass Leduc in ihrem Schreiben unablässig und ohne Rückgriff auf »visions préfabriquées«⁹ all jenes rekonstruiere, was sie und ihre Figuren in der (kritischen) Befragung und Erkundung der Welt entdeckten: »Violette Leduc n'a [...] pas perdu contact avec le monde; au contraire, elle l'étreint [...]. [...] elle ne prend rien pour accordé; inlassablement elle interroge et elle recrée avec des mots ce qu'elle a découvert.«¹⁰

L'Affamée ist der experimentellste Text in Leducs Œuvre, in dem sie die sprachliche Erkundung des Schmerzes zuspitzt.¹¹ Die Autorin schickt ihre Erzählerin auf eine Reise ins Innere ihres Liebesleidens, während der sie ihren Schmerz mit allen Sinnen untersucht, sich daran entwirft und neue Ausdrucksformen »erlernt«: »Je renifle et je suis le moule de ma peine. [...] Ma bouche et pleine de peine. [...] Je suis l'apprentie de ma peine.«¹², heißt es an einer Stelle in *L'Affamée* und an einer anderen: »J'explorerai mes malheurs. Je bourlinguerai dans la peine.«¹³ In dieser Exploration der »peine« der unglücklich Liebenden greift Leduc auf surrealistische Darstellungsverfahren zurück, was Isabelle de Courtivron bereits in der ersten Monographie feststellt, die 1985 zu Leduc erscheint, seither jedoch in der Forschung nicht vertieft untersucht wurde.¹⁴ In *La Folie*

7 Beauvoir, Simone de: »Préface«, in: Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 9–21, hier S. 9.

8 Jansiti, Carlo: »Leduc, hors du cercle«, *Magazine littéraire* 500 (09/2010), S. 68–69, hier S. 68.

9 Beauvoir: »Préface«, S. 15.

10 Ebd.

11 So stellt bereits Yvon Belaval in der einzigen zeitgenössischen Rezension zu *L'Affamée* fest: »Il ne s'y passe rien qu'un événement immobile, une rencontre sans espoir.«, Belaval, Yvon: »L'affamée, par Violette Leduc«, *Les Temps modernes* 44 (06/1949), S. 1124–1127, hier S. 1124.

12 Leduc: *L'Affamée*, S. 124.

13 Ebd., S. 137.

14 Vgl. Courtivron, Isabelle de: *Violette Leduc*, Boston: Twayne 1985, S. 13f., 69–73.

en tête (1970), dem zweiten Band ihrer autobiographischen Trilogie, weist die Schriftstellerin selbst auf eine ästhetische Annäherung an den Surrealismus in *L'Affamée* hin, als sie schildert, wie sie die letzten Seiten des Textes im Haus von Jean Cocteau schreibt: »Écrire les dernières pages de *L'Affamée* sous le toit d'un poète me faisait plutôt perdre la tête. Ce n'était pas commercial mais j'allais peut-être aussi loin que les surréalistes... Petit tirage pour grande inspiration.«¹⁵

Leduc bettet die Aktualisierung surrealistischer Strategien in die Erprobung einer Romanästhetik ein, mit der sie traditionelle Erzählformen erneuert. Wie Jean Cayrol zur gleichen Zeit bricht sie dafür mit (chrono-)logischen Handlungsverläufen und nutzt textuelle Formen der Fragmentierung. Zudem entwirft Leduc in ähnlicher Weise eine rastlose, von dem Bedürfnis nach Liebe getriebene Protagonistin, die in Anlehnung an Cayrols Formulierung als eine »héroïne douloureuse« beschrieben werden kann.¹⁶ Leduc nimmt damit in *L'Affamée* zentrale Verfahren des *Nouveau Roman* vorweg. Die ästhetischen und narrativen Merkmale des Textes – etwa der Verzicht auf Eigennamen der Protagonistinnen und eine Romanhandlung, die literarische Exploration sinnlicher Empfindungen und Wahrnehmungen sowie die Einsetzung eines »je«, das sich in seiner De(kon)struktion erforscht – weisen insbesondere eine Nähe zu den literaturtheoretischen Überlegungen Nathalie Sarrautes auf, die sie ab den 1950er Jahren in Aufsätzen veröffentlicht und 1956 in dem Band *L'Ère du soupçon* zusammenfasst.

Der Liebesmonolog *L'Affamée*, den Leduc zwei Jahre nach ihrem Debüt *L'Asphyxie* verfasst, ist darüber hinaus als eine Auseinandersetzung mit Simone de Beauvoir in ihrer Rolle als literarische Mentorin Leducs zu lesen, die sie in der anonymen Madame transfiguriert.¹⁷ Wie Leduc und Beauvoir stehen die beiden Protagonistinnen durch die Texte, die das »je« schreibt und »elle« korrigiert, miteinander in Verbindung. Die unerreichbare Angebotete erscheint in *L'Affamée* gleich einer Muse, die sich die Erzählerin zum poetisch-erotischen Objekt erwählt. In dieser Darstellung einer schreibenden Frau, die selbst eine andere Frau zur Projektionsfläche ihres literarischen Schaffens und ihrer Kreativität, ihrer Imagination und ihrer Leidenschaft stilisiert, durchkreuzt Leduc ein Modell, das traditionell nicht nur durch eine männliche Sprecherposition, sondern auch durch ein heterosexuelles Gefüge geprägt ist.

3.1 (Re-)Modellierungen lesbischer Schmerzliebe

L'Affamée bedeutet »Die Hungrige« oder »Die Ausgehungerte«. Das Adjektiv »être affamé, -ée« meint nicht nur den Entzug von Nahrung, sondern integriert auch eine leidenschaftliche, erotische Konnotation: »[être] [p]assionnement avide de, animé du vif désir de«¹⁸. So verweist der Titel darauf, dass die Leser/innen in dem Text einem Subjekt begegnen, das von dem Streben nach einer nicht unmittelbar verfügbaren Befriedigung

15 Leduc: *La Folie en tête*, S. 321.

16 Vgl. Kapitel III.1.1 dieser Arbeit.

17 Vgl. Ebd., S. 162–167.

18 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1971, S. 833, »affamé, ée«.

eines physischen Mangels angetrieben ist. Dieses Subjekt ist, wie die Endung »-ée« verdeutlicht, weiblich. Das laute Vorlesen der Überschrift enthüllt auf der Ebene der Prosodie darüber hinaus noch eine zweite Person, die in »l'affamée« verborgen ist: »la fem(me) (ai)mée«. Diese geliebte Frau erscheint wie umschlungen, ja einverleibt in dem Titel *L'Affamée*, der die Hauptfigur und Erzählinstanz des Textes beschreibt. Im Verlauf der Erzählung taucht diese Lesart des Titels erneut auf, wenn sich die Erzählerin im Rahmen der Schilderung einer Begegnung mit Madame (der »femme aimée«) vorstellt, wie sie ihr Gesicht mit ihrem Blick »verschlingt«: »Je dévore son visage. [...] Je suis un anthropophage.«¹⁹

Indem Leduc in *L'Affamée* eine Frau inszeniert, die eine unstillbare, sexuelle Begierde verspürt und ein erotisches Einverleibungsphantasma imaginiert, greift sie auf spezifische Mythen weiblicher (Homo-)Sexualität zurück. Im literarischen Diskurs der Repräsentation lesbischer Sexualität spielt die Poesie von Charles Baudelaire eine zentrale Rolle. In seinem Band *Les Fleurs du Mal*, den er ursprünglich *Les lesbiennes* nennen wollte, integriert er zwei Gedichte mit dem Titel »Femmes damnées« – wovon das zweite im Prozess von 1857 zunächst verboten wurde und das er schließlich in dem Band *Les Épaves* (1866) veröffentlicht.²⁰ Er stellt darin homosexuelle Frauenfiguren dar, die sich, an den Rand der Gesellschaft »verdammt«, dem Schmerz und der Lust ihrer »soifs inassouvies«²¹ hingeben. Das Motiv und der Begriff der »inassouvie«, der sexuell unersättlichen lesbischen Frau, taucht schließlich im Rückgriff auf Baudelaire in vielen Texten französischer Dekadenz-Autoren auf, die sich am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt dem Thema weiblicher Homosexualität und Leidenschaft zuwenden.²²

Drei Jahre vor der Veröffentlichung von *L'Affamée* fertigt der chilenische, in Paris lebende surrealistische Maler Roberto Matta zudem ein Gemälde mit dem Titel *La Femme affamée* (1945) an (Abbildung 4).²³ Es bildet eine Gestalt ab, die durch angedeutete Brüste als weiblich identifiziert werden kann und die anstelle eines Gesichts einen schnauzenähnlichen, mit spitzen Zähnen besetzten Oberkiefer hat. Dieses hybride Wesen reißt sein Maul wie im Schrei weit auf und streckt seine Zunge heraus, die wie der Oberkiefer mit Zähnen versehen ist und einem Penis ähnelt. Matta ruft in dem Bild den Mythos der *vagina dentata* auf, der das Stereotyp furchteinflößender weiblicher Sexualität

19 Leduc: *L'Affamée*, S. 69f.

20 Vgl. Benjamin, Walter: »Charles Baudelaire. Ein Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus«, in: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 509-690, hier S. 594; Baudelaire, Charles: »Les Fleurs du mal (1861)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 1-134, hier S. 113f., CXI. Femmes damnées; Baudelaire, Charles: »Les Épaves (1866)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 147-178, hier S. 152f., III. Femmes damnées. Delphine et Hippolyte.

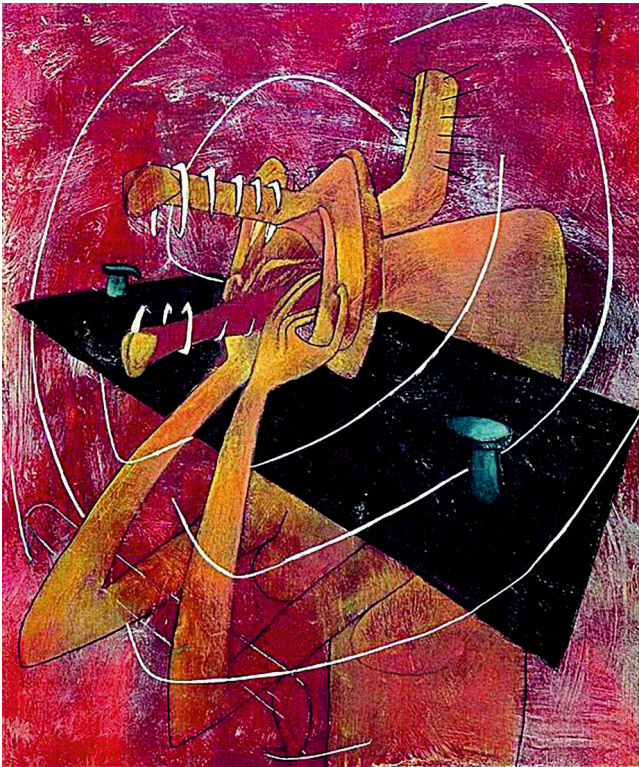
21 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 114, CXI. Femmes damnées, v. 27.

22 Vgl. Albert, Nicole G.: *Lesbian Decadence. Representations in Art and Literature of fin-de-siècle France*, übers. von Nancy Erber und William A. Peniston, New York: Harrington Park Press 2016, S. 197.

23 Das Bild ist in André Bretons *Le Surréalisme et la peinture* zitiert und abgebildet, vgl. Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*, erstmals 1928 erschienen, neue Aufl., Paris: Gallimard 1965, S. 189.

beinhaltet. Nach Claude Lévi-Strauss in *La Pensée sauvage* invertiert er zudem die klassische Rollenverteilung vom aktiven, verschlingenden Mann und passiver, verschlungener Frau.²⁴ Matta stellt in seinem Gemälde jedoch keine bezahnte Vagina oder Vulva dar, sondern die *femme affamée* besitzt stattdessen gleich zwei *phalli dentati*. Das Bild zeigt exemplarisch, in welchem Maße der westlich-europäischen Vorstellung sexuell »ausgehungarter« bzw. »hungriger« femininer Figuren ein Verstörungspotential stereotyper Weiblichkeit immanent ist, das Matta insbesondere in der Vermischung von weiblichem Körper und viril codiertem Sexualitätstrieb lokalisiert.²⁵

Abbildung 4: Roberto Matta »La Femme affamée« (1945)



- 24 Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 141; siehe zu dem Mythos auch Ross, Sonja B.: *Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs*, Bonn: Holos-Verlag 1994.
- 25 Mattas Gemälde erscheint auf den ersten Blick als ein Beispiel für die Repräsentation eines misogynen Weiblichkeitsverständnisses und monströs-angsteinflößender Frauenkörper im Surrealismus, vgl. dazu etwa Gauthier: *Surréalisme et sexualité*, S. 166; Carmen Molina Barea, María del: »Una Cuestión visceral. La iconografía de la mujer destripada en el surrealismo«, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* 25 (2016), S. 301-316, hier S. 306f. Allein aufgrund der Betrachtung des Bildes bleibt hingegen unentscheidbar, ob Mattas *La Femme affamée* als ein Beispiel oder aber im Gegenteil als ein kritischer Kommentar für die Wahrnehmung von exzessiver weiblicher Lust und Leidenschaft als monströs und maskulin zu lesen ist.

In Leducs *L'Affamée* klingt somit einerseits das Adjektiv »inassouvi, -ie« aus Baudelaires Gedicht an, das wie »affamé, -ée« einen »besoin physique«²⁶, insbesondere sexueller Art, bezeichnet. Andererseits besteht eine große Ähnlichkeit zu der Bildüberschrift des Gemäldes von Roberto Matta. Der Titel *L'Affamée* rekurriert damit auf bekannte zeitgenössische Motive weiblicher (Homo-)Sexualität, die dem Kunst- und Literaturrepertoire der Moderne entstammen und durch männliche Perspektiven auf Frauenkörper geprägt sind. Es ist nicht eindeutig zu beantworten, ob sich Leduc bewusst auf diese Vorbilder bezieht. Eine Anspielung an Baudelaires Gedicht ist durchaus möglich, das ihr bekannt war, denn sie zitiert den Ausdruck der »femmes damnées« im dritten Band ihrer autobiographischen Trilogie *La Chasse à l'amour* und distanziert sich davon.²⁷ Ob sie jemals das Gemälde von Robert Matta gesehen hat, lässt sich nicht rekonstruieren.²⁸ Dennoch verweist bereits die Überschrift von *L'Affamée* darauf, dass sich Leduc Mythen lesbischen und weiblichen Begehrens für die Inszenierung des Verlangens der Erzählerin nach einer anderen Frau aneignet, um damit zu spielen und sie zu ver-spielen.

Anaïs Frantz nimmt eine Analyse des Titels von *L'Affamée* vor, die zeigt, dass Leduc darin auch auf semantischer Ebene programmatisch eine spielerische Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und ihrer Repräsentation in der (Schrift-)Kultur ankündigt.²⁹ Nach Frantz enthält der Titel *L'Affamée* das Wort »femme« sowie das Präfix »a-«, das »sans«, »privé« de³⁰ meint. »L'Affamée« ist auch »l'a-femme«, das heißt diejenige, die ent-fraut ist: »celle qui est privée des attributs qui définissent une femme«³¹ – oder eben jene, die »sans femme« ist, also ohne die geliebte Frau auskommen muss. Der Vokal »a« ist laut der Literaturwissenschaftlerin jedoch zugleich ein Buchstabe, der im europäischen Sprach- und Kulturkontext in besonderem Maße für Weiblichkeit steht. In diesem Verständnis kann die Vorsilbe »a-« auch auf ein weibliches Subjekt hindeuten, das sich in »l'affamée« nicht nur durch die Endung »-ée« als Frau ausweist, sondern durch das vorangehende »a-« sogar als »plus qu'une femme«³² erscheint. Durch die Ambivalenz des Präfixes »a-« zeigt sich, dass in dem Titel zwei Frauenfiguren präsent sind, anhand denen Leduc mit verschiedenen Spielformen der Darstellung von Weiblichkeit

26 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 9, Paris: Gallimard 1981, S. 1312, »inassouvi, -ie«.

27 Über den von Gallimard zensierte ersten Teil ihres Romans *Ravages*, in dem es um zwei sich liebende und begehrende Internatsschülerinnen geht, schreibt sie: »Ce ne sont pas des femmes damnées. Ce sont des privilégiées. Elles échangent ce qu'elles ont trouvé.«, Leduc: *La Chasse à l'amour*, S. 22.

28 Roberto Matta wirkt in der Surrealismus-Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* mit und hält im gleichen Jahr seine erste eigenständige Ausstellung in der Pariser Galerie René Drouin in Paris, die Leduc also gesehen haben könnte. Die Information zu der Einzelausstellung Mattas findet sich in verschiedenen Katalogen seit 1954 wieder, vgl. z.B. Sweeney, James Johnson: *Younger American painters. A selection, Exhibition May 12 to July 25, 1954*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1954, S. 30; Galerie Daniel Malingue (Hg.): *Matta 1936-1944. Début d'un nouveau monde, Exposition du 19 mai au 16 juillet 2004*, Paris: Malingue 2004, S. 153.

29 Vgl. Frantz, Anaïs: *Le Complexe d'Ève. La Pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion 2013, S. 245.

30 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 1, S. 27, »A-«.

31 Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 245.

32 Ebd. Herv. i.O.

und Frauenkörpern arbeitet: eine Frau, die ein normiertes, stereotypes Weiblichkeitsverständnis destabilisiert, doch zugleich (physisch) geschwächt und stets von Auflösung bedroht ist sowie eine andere Frau, die vergrößert erscheint und durch ein überhöhtes und idealisiertes, ja überzeichnetes Weiblichkeitsbild charakterisiert ist. Wie der Titel nahelegt, inszeniert Leduc die beiden Protagonistinnen in *L'Affamée* als komplementäre Bilder. Die beiden »ff« wirken wie ein Spiegel, der jedoch das Gegenteil reflektiert (»a-ff-amée«).

Im Verlauf des Textes begegnet das »je« den Leser/innen als eine Figur, die nicht nur ihren Liebesschmerz immer neu formuliert. Sie stellt dabei auch stets ihre Nichtigkeit und psychische Instabilität heraus (»Mon déséquilibre est authentique.«³³; »Je m'accuse de mon impuissance, de mon néant.«³⁴) und thematisiert ihre »laideur«³⁵. Zudem beschreibt sie ihr Äußeres mit Metaphern des körperlichen Verfalls, der Beschädigung und Ver-Störung, etwa wenn sie von ihren »traits défaits«³⁶, ihren »cheveux malades«³⁷ oder der »catastrophe d'une bouche, d'un nez, le chaos d'un profil«³⁸ spricht. Von der geliebten Frau hingegen zeichnet die Sprecherin ein Portrait, das ihrer Selbstdarstellung genau entgegengesetzt ist, wie eine Passage wenige Seiten nach Beginn von *L'Affamée* zeigt.

Je n'ai pas de mémoire visuelle. Je cache mon visage. Pendant que le mien s'enfoncera dans la suie, le sien resplendira. Je ne m'effacerai jamais assez. Je cacherai mon visage dans mes mains. Le sien m'éblouira. Je vois son profil impeccable: c'est un calmant. Je vois ses cheveux. Je vois son auréole de cheveux. Je vois ses paupières. Un peu de fard mauve chante sur ses paupières. Je vois son visage repassé. J'entends ses petits pas pressés. Je vois sa bouche juste. Je vois ses traits intègres. Sa gentillesse inonde mon pauvre visage. Une laide donne dans la gentillesse comme un taureau dans du rouge.³⁹

Den »traits défaits« der Erzählerin stehen die »traits intègres« von Madame gegenüber, den »cheveux malades« ihr »auréole de cheveux«, der »catastrophe d'une bouche, d'un nez« ihr »visage repassé« und ihre »bouche juste« sowie dem »chaos d'un profil« ihr »profil impeccable«. Auf der Ebene der *histoire* beschreibt die Sprecherin, wie sie ihr Gesicht gegenüber der perfekten, ebenmäßigen und erstrahlenden Schönheit der geliebten Frau zu verstecken sucht und nach einer Auflösung ihrer selbst in der Betrachtung des Antlitzes der Anderen strebt: »Je ne m'effacerai jamais assez. Je cacherai mon visage dans mes mains. Le sien m'éblouira.« Auf der Ebene des *discours* ist jedoch der opponierende Effekt zu beobachten: Das »je«, das in dieser Passage in fast allen Sätzen am Anfang steht, affirmiert sich und seine Stimme und setzt sich selbst ins Zentrum – das Pronomen »elle« taucht gar nicht auf. In dieser Perspektive verschwindet

33 Leduc: *L'Affamée*, S. 98.

34 Ebd., S. 153.

35 Ebd., S. 34, 51, 69, 86, 93, 192.

36 Ebd., S. 127.

37 Ebd., S. 154.

38 Ebd., S. 123f.

39 Ebd., S. 16.

die Erzählerin nicht angesichts der Angebeteten, sondern sie konstituiert sich gerade durch die Beschreibung der Anderen. Anaïs Frantz stellt fest, dass die Pronomina, die auf die Geliebte verweisen, in dieser Textpassage stets denen nachfolgen und jene imitieren, die sich auf die Sprecherin beziehen: »le mien«/»le sein«; »mon visage«/»son visage«; »je«/»son«/»ses«/»sa«.⁴⁰ Ihr Verblassen, Verschwinden und die Negation ihres Äußeren, das die Erzählerin vordergründig illustriert (»enfoncer dans la suie«, »effacer«, »cacher«, »laide«, »pauvre visage«), konterkariert sie durch ihre textuelle Präsenz und Gestaltungskraft, in der sie die Figur der Madame erschafft. Diese Textpassage ist die erste, in der die Erzählerin ein Bild von »elle« entwirft. Sie zeigt, dass die unerreichbare Andere in *L'Affamée* als Fiktion erscheint, die allein der Imagination und dem Schreibakt des sich erzählenden »je« entspringt, wie insbesondere die Anapher »Je vois« verdeutlicht. Die Frau, die die Sprecherin beschreibt, erblickt sie nur in ihrer Vorstellung, als sie ihre Hände, die metonymisch für das Schreiben stehen, vor ihre Augen legt. So ist es vielmehr »elle« als existierende, lebendige Frau, die in dieser Szene angesichts der poetischen Arbeit der Erzählerin verschwindet.

Mit diesem textuellen Schöpfungsprozess der geliebten Anderen integriert Leduc eine intertextuelle Referenz. Das Bild, das die Sprecherin von ihrer unerreichbaren Geliebten präsentiert, erinnert an die mittelalterliche *descriptio puellae* und insbesondere an ihre bekannteste Vertreterin: Francesco Petrarca's »madonna Laura«, die er in seinem *Canzoniere* (1336-1374) besingt. Ebenso wie das lyrische Ich bei Petrarca, beschreibt das »je« in *L'Affamée* seine Angebetete größtenteils von oben nach unten, beginnend bei ihren goldenen Haaren, die wie ein Heiligenschein um ihren Kopf liegen, über ihre Augen – wenngleich die Madame in *L'Affamée* sie im Gegensatz zu dem literarischen Vorbild geschlossen hält – bis hin zu ihrem wohlgeformten Mund.⁴¹ Auch die Bewegung, die Petrarca oftmals in die Portraits von Laura integriert, wie die wehenden Haare, die ihren Hals umspielen, klingt bei Leduc durch die »petits pas pressés« an, die die Erzählerin in ihrer Imagination von »elle« zu hören meint.⁴² An anderen Stellen in *L'Affamée* stehen weitere Anspielungen, in denen Leduc diesen literarischen Topos der idealisierten weiblichen Frauenfigur aufgreift – die mit Petrarca's Laura, aber beispielsweise auch mit Dante Alighieris Beatrice kanonisiert ist –, die zwischen An- und Abwesenheit oszilliert und zugleich als engelsgleiche, sanfte Lichtgestalt sowie als unnahbare, kalte Herrin erscheint. »Elle est toute dorée, toute dorée, toute dorée«⁴³, hallt es im Kopf der Erzählerin nach, als ihr jemand erzählt, dass Madame ganz gebräunt von einer ihrer vielen Reisen, die sie im Verlauf von *L'Affamée* unternimmt, wiedergekehrt sei. Zudem

40 Vgl. Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 232.

41 Vgl. dazu Muñoz Muñoz, María de las Nieves: *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze: Franco Cesati editore 2018, insb. S. 56ff. Muñoz Muñoz stellt in ihrer Analyse der *descriptio puellae* bei Petrarca jedoch auch heraus, dass der Dichter in seinem *Canzoniere* den bis dahin existierenden Stilisierungskatalog poetischer Frauenfiguren aufbricht und Laura nicht nur in der klassischen Reihenfolge von oben nach unten beschreibt, sondern die Reihenfolge ihrer benannten Körperteile durchmischt.

42 Vgl. Ebd., S. 55.

43 Leduc: *L'Affamée*, S. 72.

bezeichnet die Sprecherin sie als »personnage de lumière«⁴⁴ und »étoile polaire«⁴⁵ und die Briefe, die sie von ihr erhält, als »madones«⁴⁶ – in denen sie jedoch nur die »indifférence«⁴⁷ ihrer Angebeteten entdecken kann.

In einem Text wie *L'Affamée*, der im Kontext der Nachkriegszeit erscheint, wirkt ein solcher Rückgriff auf einen mittelalterlichen Stilisierungskatalog für die Inszenierung einer geliebten Frau zunächst wie ein kitschiges Pastiche. Diese Übernahme geschieht jedoch im Rahmen einer genderkritischen Remodellierung tradiertter Liebespoesie.⁴⁸ Die petrarkistische Liebesdichtung, die damit aufgerufen ist, ist traditionell durch ein heterosexuelles Geschlechterverhältnis geprägt: Ein männliches lyrisches Ich besingt eine unerreichbare Geliebte und projiziert auf die Darstellung ihres Körpers sowohl sein literarisches Können und Talent wie auch seine Gefühle und sein inneres Erleben.⁴⁹ Wenn Leduc am Ende der 1940er Jahre als Autorin auf dieses Modell rekurriert, es in die Verhandlung unerfüllten lesbischen Begehren überführt und darüber hinaus als reales Vorbild der Madame eine Frau wie Simone de Beauvoir wählt, die zu dem Zeitpunkt, als Leduc an *L'Affamée* schreibt, selbst bereits an *Le Deuxième sexe* arbeitet, ist in der hyperbolischen Idealisierung von »elle« auch eine ironisch-kritische Beschäftigung mit der poetischen Objektivierung und Erschaffung weiblicher Figuren zu vermuten.

Leduc exploriert in *L'Affamée* somit den Effekt, der entsteht, wenn eine schreibende Frau eine andere Frau zu ihrer Muse stilisiert: »Laissez-moi vous appeler Madame sur le papier... Le respect me soûle. Le respect c'est du vieux cassis. Vous êtes ma statue mais une statue qui peut faire de la buée sur une vitre.«⁵⁰ Während sich die Erzählerin in der ersten Portraitierung von »elle« noch als ihre poetische Schöpferin entwirft, macht sie später klar, dass die geliebte Frau, die sie schreibend besingt, nicht nur eine imaginierte, passive Papiergestalt ist. Stattdessen schreibt sie ihr eine eigene Lebendigkeit

44 Ebd., S. 235.

45 Ebd., S. 136.

46 Ebd., S. 201: »Les lettres que je reçois sont mes madones.«

47 Ebd., S. 30.

48 Anais Frantz sieht in *L'Affamée* ganz ähnlich Aufgriffe der »poésie courtoise« nach Charles d'Orléans sowie der »passion des mystiques chrétiens«, Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 230. Auch Alison Péron situert *L'Affamée*, im Rückgriff auf Denis de Rougemonts klassische Studie *L'Amour et l'occident* (1972), in der literarischen Tradition des »récit d'amour«, Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 26. Beide Wissenschaftlerinnen gehen bei jedoch nicht auf die gegenderte Umschrift dieser Vorbilder ein.

49 Vgl. Stella, René: »La Représentation du corps dans le *Canzoniere* de Pétrarque«, in: Centre d'études italiennes d'Aix-en-Provence (Hg.): *La Représentation du corps dans la culture italienne. Actes du colloque de 1982*, Aix-en-Provence: J. Laffitte 1983, S. 45–76, hier S. 65. Schon in der Renaissance gibt es jedoch neben Autoren, die die Dichtung Petrarcas imitieren und weiterentwickeln, auch Autorinnen wie Gaspara Stampa, Vittoria Colonna und Louise Labé, die sich die Liebespoesie des italienischen Dichters aneignen und in ihren Gedichten weibliche Sprecherinnen einsetzen, die ihre schmerzhaft Leidenschaft für unerreichbare Männer besingen. Ulrike Schneider zeigt in einer Studie zum *Weiblichen Petrarkismus im Cinquecento* anhand der Texte der genannten italienischen Autorinnen, dass diese Dichterinnen das Dichtungssystem, wie die Literaturwissenschaftlerin es nennt, der männlichen Petrarkisten nicht nur umkehren, sondern die Kommunikationssituation und die Darstellungsweise der angebeteten Geliebten transformieren und (kritisch) erneuern, vgl. Schneider, Ulrike: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart: Steiner 2007.

50 Leduc: *L'Affamée*, S. 56.

und sogar eine eigene künstlerische Gestaltungskraft ein (»qui peut faire de la buée sur une vitre«), wie auch andere Textstellen zeigen.

Elle me parle. [...] Elle est belle. Je marche derrière elle. Je présente ma création aux passants. [...] Quand je suis à côté d'elle, tout se recrée pour moi. Clients de l'autobus, admirez-la. Je ferai ce que vous voudrez mais admirez-la. Je paierai cher mais je veux entendre des cantiques [...].⁵¹

In dieser Passage findet sich nicht nur eine Ironisierung, sondern auch eine Profanisierung gegenüber den oben zitierten Darstellungen von Madame, in denen sie einer himmlischen und göttinnenähnlichen Gestalt gleicht. Hier jedoch, zum Ende von *L'Affamée*, enthüllt die Erzählerin, dass »elle« ein irdisches Wesen wie alle anderen ist, das durch die Stadt läuft und mit dem Bus fährt. Leduc verfremdet auch das Verständnis einer Muse als Inspirationsquelle, die einen Künstler zu kreativen Höchstleistungen inspiriert, selbst jedoch stumm bleibt, wie es Robert Graves in seiner vielzitierten Studie zum Mythos der *White Goddess* (1948) (noch) formuliert, die im selben Jahr wie *L'Affamée* erscheint.

However, woman is not a poet: she is either a Muse or she is nothing. This not to say that a woman should refrain from writing poems; only that she should write as a woman, not as if she were an honorary man. [...] A woman who concerns herself with poetry should, I believe, either be a silent Muse and inspire the poets by her womanly presence [...] or she should be the Muse in a complete sense [...] and should write [...] with antique authority.⁵²

Mit der Erzählerin inszeniert Leduc nicht nur eine schreibende Frau, sondern eine Schriftstellerin, die sich eine Muse entwirft und sich damit eine männliche Dichtungstradition aneignet. Darüber hinaus beschreibt die Erzählerin diese Muse als selbst kreativ und keinesfalls »silent«, da sie die Welt, die das »je« umgibt, verändern kann: »Quand je suis à côté d'elle, tout se recrée pour moi.« Madame erscheint nicht nur selbst als Künstlerin, sie übertrifft das »je« sogar in seinem Schaffenspotential und wird zu einem Vorbild, das ebenso in erotischer wie auch in literarischer Hinsicht unerreichbar bleibt. Wenn die Erzählerin vom Schreiben der Texte berichtet, die Madame schließlich liest und korrigiert, zeichnet sie die fiktive, begehrte Frau als produktiv, während sie sich hingegen an einem zugleich schmerzhaften und lustvollen Schreibprozess abarbeitet, an dem sie immer wieder zu scheitern droht.

Elle travaille beaucoup. Le quotidien ne la grignote pas. Je m'accrocherai à sa qualité: je suis sauvée d'avance. Je l'approcherai si je travaille. Je disparaîtrai si je ne travaille pas. Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu. On a piqué des ailes à mes efforts quand je la quitte.⁵³

51 Ebd., S. 226.

52 Graves, Robert: *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, erstmals 1948 erschienen, 3. Aufl., London: Faber and Faber 1952, S. 444f. Die Studie erschien auch auf Deutsch bis 2002 in der 7. Auflage im Rowohlt Verlag: Graves, Robert: *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002.

53 Leduc: *L'Affamée*, S. 15.

Assise à ma table, j'essaie d'écrire. Pendant que j'essaie, je me délivre laborieusement et innocemment de mon incapacité d'écrire bien. Ma plume grince. Je gémis avec elle. Nous gémissons pour rien. Nous formons ensemble des mots inutiles.⁵⁴

Das letzte Zitat macht deutlich, dass der Text, den das »je« im Begriff zu schreiben ist, eine *mise en abyme* des Romans *L'Affamée* darstellt. Die Worte, die die Erzählerin formuliert, sind »inutiles«, das heißt sie erreicht damit nicht den gewünschten Effekt, die Angebotete mehr als nur in punktuellen, momentanen Begegnungen an sich zu binden (»la retenir un peu«). Dennoch ermöglicht ihr das Schreiben eine erotische Intimität mit der Geliebten, auch wenn sie nur auf dem Papier stattfindet: »Ma plume grince. Je gémis avec elle.« Der schriftliche Austausch zwischen den beiden Frauen wird für die Sprecherin zum Ersatz für die ausbleibende physische Nähe und jede Form der Schrift, die »elle« berührt hat, zu einer Verlängerung ihres Körpers, den das »je« lieb-kosen kann. So legt sie etwa, als sie allein ist, ihre Wange auf eine Zeitung, die ihre Angebotete zuvor achtlos mit ihrer Hand gestreift hat: »J'avais posé mes journaux sur la table. Elle a avancé sa main, elle a avancé son bras sur mes journaux. Je les ai emportés dans ma chambre. Je les ai touchés avec ma joue.«⁵⁵ Die Briefe, die die Erzählerin von »elle« erhält, erscheinen als erotische, verlebendigte Fetischobjekte. In einer Szene, in der die Sprecherin einen Brief von Madame auffaltet, erinnert er an eine Vulva, die sie streichelt, die sie zum Höhepunkt bringt, in die sie lesend eindringt (»je pénètre dedans«) und dort das, was sie liest, als warm und weich (»moelleuse«) erlebt. Diese Beschreibung ihrer Lektüreempfindung steht jedoch im Kontrast zum Inhalt des Briefes. Madame teilt ihr darin mit, dass sie ihre Leidenschaft nicht erwidert und der »événement«, mit dem die Erzählerin entlang des Textes ihren *coup de foudre* und ihre unglückliche Verliebtheit bezeichnet, nichts weiter als ein Trugbild (»mirage«) für sie darstellt.

La beauté est sur ma table. Je vernirai sa lettre qui est pliée en quatre. Je jouis de l'écriture dont je ne distingue pas les mots. [...] Je l'ouvre avec une main. C'est plus lent. La lettre se replie. Je la repasse avec ma paume. Je m'appuie contre le mur. Je jouis de la perspective de son écriture. [...] Je regarde son écriture difficile, mes yeux sont des aventuriers. Enfin je pénètre dedans. [...] Je découvre son indifférence. Je ne savais pas que l'indifférence pût être moelleuse à ce point. Elle me donne son estime, son amitié. Pour elle, l'événement est un »mirage«. Le mot glacé tombe au fond de moi. Elle voyage, elle rentrera. Elle me fera signe.⁵⁶

Sarah Parker untersucht in ihrer Studie *The Lesbian Muse and Poetic Identity* anglophone Texte (u.a. von Amy Lowell, Hilda Doolittle und Bryher) des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen lesbische und/oder bisexuelle Autorinnen bzw. Erzählerinnen ihre Beziehungen zu Frauen literarisieren. Die dargestellten weiblichen Figuren haben stets Vorbilder in einer »living figure«⁵⁷, real existierenden Persönlichkeiten, mit denen die Schriftstellerinnen in einem literarisch-künstlerischen Arbeitsverhältnis stehen und die zumeist an

54 Ebd., S. 66.

55 Ebd., S. 15.

56 Ebd., S. 29-31.

57 Parker, Sarah: *The Lesbian Muse and Poetic Identity*. 1889-1930, London: Pickering & Chatto 2013, S. 6.

dem Gestaltungs- oder Editionsprozess der Texte beteiligt sind. Die Ausgangssituationen und -konstellationen der Texte, die Parker analysiert, sind also ähnlich derjenigen, die *L'Affamée* charakterisieren. Diese Ähnlichkeit besteht nicht nur, da *L'Affamée* weibliche Homosexualität verhandelt. Vielmehr steht auch hier der fiktiven Madame Violette Leducs Mentorin und Lektorin Simone de Beauvoir Modell, wie die Schriftstellerin zwanzig Jahre später in *La Folie en tête* selbst enthüllt, als sie darin den Entstehungsprozess ihres zweiten Romans thematisiert.⁵⁸

[J]’écrivais, je parlais de Simone de Beauvoir sans citer son nom. Je racontais mes tourments, mes misères, mes angoisses, mes détresses sans m’adresser à elle mais elle était le personnage dont je m’occupais à chaque page. Chaque mot lui était dédié sans que je me dise qu’elle le lirait. Je l’appelais »Elle«. [...] J’ai entrepris mon autobiographie, je dois dire Simone de Beauvoir, ça n’a pas été facile.⁵⁹

In ihrer Monographie stellt Parker die Komplexität und Spezifität dieser Konstellation zwischen den Schriftstellerinnen und ihren literarisierten, geliebten Frauen/Musen heraus, mit denen sich die von ihr betrachteten Autorinnen konfrontiert sehen und die in diesem Kapitel bereits angedeutet wurden: Die Sprecherinnen dieser Texte balancieren zwischen der Identifikation mit einer traditionell männlich-heterosexuell codierten Sprecherposition, der Identifikation mit der Muse, die in diesem Modell stumm bleibt sowie dem Bruch mit diesen Traditionen.

Their sexual orientation, desires and personal relationships, combined with their situatedness within literary tradition, thus places these poets in an interesting position vis-à-vis the poet/muse dynamic, as they balance male identification with the traditionally male role of poet, and with desire for women, with female identification with the traditionally female role of muse. In other words [...] all these poets face the challenge of speaking ›of a conventional subject (woman) from an unconventional position (lesbian writer)‹ – and they must do so without uncritically reproducing the male-oriented tradition that renders women as silent muses.⁶⁰

Die Einsetzung einer »living muse«⁶¹, wie Parker die Musenfiguren in diesen Texten bezeichnet und damit von mythologischen und zu göttinnengleichen Geschöpfen erho-

58 Zu der literarischen Wechselwirkung und Freundschaft von Leduc und Beauvoir siehe auch Jeannele, Jean-Louis: »Simone de Beauvoir et Violette Leduc. Retour sur un parallèle biaisé de l’histoire littéraire«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 153-172. Alexandre Antolin konstatiert darüber hinaus anhand einer bis dato unveröffentlichten Briefkorrespondenz, die Leduc während des Schreibens von *L’Affamée* mit Nathalie Sarraute geführt hat, dass es ebenso möglich sei, als weiteres Vorbild von »elle« die *nouvelle romancière* zu vermuten, vgl. Antolin, Alexandre: »Violette Leduc, lettres à Nathalie Sarraute«, *Contre-jour. Cahiers littéraires* 41 (2017), S. 37-52, hier S. 52. Zur Bekanntschaft von Leduc und Sarraute siehe auch Jansiti: *Violette Leduc*, S. 168.

59 Leduc: *La Folie en tête*, S. 163.

60 Parker: *The Lesbian Muse and Poetic Identity. 1889-1930*, S. 6. Parker zitiert hier: Donaldson, Elizabeth J.: »Amy Lowell and the Unknown Ladies. The Caryatides Talk Back«, in: Munich, Adrienne und Melissa Bradshaw (Hg.): *Amy Lowell. American modern*, New Brunswick: Rutgers University Press 2004, S. 27-42, hier S. 39.

61 Parker: *The Lesbian Muse and Poetic Identity. 1889-1930*, S. 6.

benen Musen (wie auch bei Petrarca) abgrenzt, sieht sie als einen zusätzlichen Aspekt in der Dynamisierung des Autorinnen-Muse-Verhältnisses:

[T]he presence of the living muse radically remakes the poet/muse relationship, as a contemporary, living figure can talk back, write back and (in some cases) fight back against their own objectification, transforming the traditionally passive muse into an active participant in a dynamic poetic dialogue.⁶²

Auch in der Figur der Madame in *L'Affamée* inszeniert Leduc eine »lebend(ig)e Muse«, wie Parker sie definiert – und das nicht nur, weil die Autorin darin real existierende Frauen poetisiert, die, im Falle von Beauvoir, ihre Idealisierung wahrnehmen und darauf reagieren. In Briefen an ihren amerikanischen Geliebten Nelson Algren spricht die Existentialistin zudem ihre Befremdung an, von Leduc in *L'Affamée* derart portraitiert zu werden, relativiert dieses Gefühl jedoch im gleichen Zuge mit Verweis auf die literarische Qualität des Textes.⁶³ Den »dynamic poetic dialogue«, den Parker in der Kommunikation zwischen der Sprecherin und ihrer lebend(ig)en Muse angelegt sieht, schreibt Leduc in die Repräsentation von »elle« durch die Erzählerin mit ein, wie die oben zitierten Textstellen verdeutlichen. Sie spricht sie im Text direkt als »vous« an (»Laissez-moi vous appeler Madame sur le papier...«); sie tauscht mit ihr Briefe aus, in denen die Angebotete ihrer Idealisierung widerspricht (»Pour elle, l'événement est un ›mirage‹«) und sie zeigt sie als Autorin, die für sie ein Vorbild darstellt (»Elle travaille beaucoup. [...] Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu«). Zudem thematisiert sie immer wieder die kritische Stimme, mit der Madame ihr Schreiben bewertet: »Elle me demande si j'ai travaillé. Je dis ›oui, oui. J'ai menti. C'est plus vite.«⁶⁴; »Elle me complimente pour un petit travail.«⁶⁵; »Elle ne critique pas mon travail. C'est la bonne volonté [...]. Elle m'a évaluée.«⁶⁶

In Leducs Darstellung der Autorinnen-Musen-Relation in *L'Affamée* ist die unnahbare Geliebte keine Leinwand, auf die die Erzählerin ihre Gefühlswelt und ihren Schmerz projizieren kann: »Elle ne levait pas la tête mais elle remplissait un tableau. Je ne peux pas envahir un royaume, je ne peux pas mettre mes misères sur la page de son livre pour les reprendre après.«⁶⁷ In Anbetracht des unerwiderten Blickes muss die Sprecherin ihr Leiden (für sich) behalten, ohne es in die Repräsentation der Anderen einschreiben zu können. Leduc zeigt immer wieder die unüberwindbare Distanz und eine schmerzhaft Konfrontation zwischen der Erzählerin und ihrer Geliebten auf, in der das »je« buchstäblich zu Bruch geht, bevor ein literarisches Ineinanderaufgehen der beiden Protagonistinnen stattfinden kann. In einer surrealistischen Szene etwa, in der sich die Sprecherin mit Madame in einem Restaurant trifft, zieht sie los, um mit einer Axt alle Spiegel in den Waschräumen zu zertrümmern, nachdem Madame eine

62 Ebd.

63 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Beloved Chicago man. Letters to Nelson Algren, 1947–64*, London: Gollancz 1998, S. 76f., Brief vom 7. Oktober 1947.

64 Leduc: *L'Affamée*, S. 53.

65 Ebd., S. 99.

66 Ebd., S. 196.

67 Ebd., S. 254.

Zeitschrift geöffnet hat und die Erzählerin dahinter aus ihrem Blickfeld »verschwunden« ist: »Elle a ouvert une revue. Elle lisait. J'ai disparu.«⁶⁸ Als sie die Spiegelgläser zerschlägt, zerspringen sie jedoch nicht in Scherben. Stattdessen lösen sich aus dem Gesicht der Erzählerin schorfige Hautfetzen, die zu Boden fallen und auf denen sie schließlich zu tanzen beginnt.

[L]e jour du soulagement est arrivé. J'ai frappé. Des croûtes se détachèrent de moi, tombèrent à mes pieds. Mes pourritures, ma passivité, mes lamentables étalages, mes lamentables raccrochages aussi. [...] J'ai marché sur le tapis de mes croûtes. J'étais neuve. Il fallait qu'un bruit me louangeât. [...] J'ai vu la brisure de près. Sur le carrelage, une étoile échevelée. J'ai arraché la manche de mon manteau. Celle qui lit dans un café l'a touchée. Je l'ai mise sur ma peau. [...] J'ai des forces. [...] Ne plus se voir. Sainte délivrance. J'ai frappé. Je frappe. [...] Ma main se dégage de moi. C'est formidable. [...] Ma main est un iris. J'ai une main épanouie. Je frappe. Mon existence est une nébuleuse. [...] J'avais fini. [...] Je ne me verrai plus. Des croûtes se décollaient de mon visage. [...] Je serai la prairie dévoilée parce que l'aube élargit le monde. Je me suis approchée du dégât. Je ne me vois plus. [...] J'ai remercié la hache. [...] Je n'ai plus de reflet. J'ai dansé sur mes croûtes.⁶⁹

Diese Passage illustriert zum einen das Bedürfnis nach Autodestruktion der Erzählerin angesichts des Zusammentreffens mit und der Ablehnung durch die geliebte Frau. Zum anderen verbildlicht sie jedoch auch, inwiefern in diesem Streben nach Selbstzerstörung auch eine Dimension der Selbsterneuerung immanent ist, die die Sprecherin poetisch und euphorisch zelebriert: »J'étais neuve.«; »Sainte délivrance.«; »Je serai la prairie dévoilée parce que l'aube élargit le monde.«; »J'ai dansé sur mes croûtes.« In der Szene erwähnt die Sprecherin ihre Hand, die bereits in einem obigen Zitat als Metonymie der Imagination und Kreativität der Erzählerin erscheint: »Ma main se dégage de moi. [...] Ma main est un iris. [...] J'ai une main épanouie.« Diese Metaphern weisen darauf hin, dass die Episode des zertrümmerten Spiegels als ein metapoetischer Kommentar gelesen werden kann. Ein »iris«, zu der die Hand wird, meint im Französischen nicht nur die Pflanze und den bunten Ring, der die Pupille im Auge umschließt, sondern auch einen »spectre lumineux«⁷⁰, also ein Lichtspektrum, das durch die Brechung von weißem Licht entsteht. Das Zerschlagen der Spiegel und die Häutung der Erzählerin erscheinen als Auftakt zu einem neuen Schreiben, das sich von Altem löst und neu »erblüht« (»une main épanouie«), neue Bilder und neue Perspektiven zu generieren vermag. Auch die wiederholte Feststellung, dass sie nun kein Spiegelbild mehr habe, unterstreicht diese Lesart, nach der die Erzählerin in der Szene die Neuerschaffung und -erschließung literarischer Darstellungsmöglichkeiten ausruft, die sich an keinen bestehenden Orientierungspunkten ausrichtet: »Mon existence est une nébuleuse.«

In ihrer feierlichen Diktion erinnert die Passage an die Manifeste der Avantgarden, in denen insbesondere der Futurismus und Dada die Zertrümmerung des Alten und den Aufbruch in eine noch neue, unbestimmte Zukunft proklamiert haben. Dass sich

68 Ebd., S. 155.

69 Ebd., S. 156f.

70 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 10, S. 546, »iris«.

Leduc auf das avantgardistische Paradigma der Gleichzeitigkeit von Destruktion und befreiender Erneuerung bezieht, wird auch an anderer Stelle deutlich: »Je suis la chose vivante et laide qui peut se soulever de terre. Je suis le destructeur et le libérateur.«⁷¹ Auffällig ist die Verwendung der maskulinen grammatikalischen Form »le destructeur« und »le libérateur«. Leduc zeigt damit auf, dass das Zerstörungs- und Freiheitsstreben, das sie zitiert, männlich codiert ist und dass sie sich es durch die Darstellung einer weiblichen Erzählerin, die sich selbst als »vivante et laide« bezeichnet, zu eigen macht.

Die selbstwahrgenommene »laideur«, die Lebendigkeit und der Schmerz einer sich inszenierenden Frau zeigen sich in *L'Affamée* als Sujets, anhand denen Leduc mit neuen literarischen und ästhetischen Repräsentationsformen, insbesondere von Weiblichkeit und Frauenkörpern, experimentiert. Die unerreichbare Andere, die nicht nur in perfekter Schönheit erstrahlt, sondern die Erzählerin in ihrer literarischen Schaffenskraft zu übersteigen scheint, wird in *L'Affamée* zu ihrem poetischen Gegenüber, über die sie sich auch von bestehenden Reflexionen von Weiblichkeit in der Welt und in der Literatur zu lösen sucht.⁷² Die Angebotete bleibt somit ein literarisches Objekt der Erzählerin – wenngleich sie ihr künstlerische Autonomie zugesteht –, anhand dessen sie sich als schreibendes »je« konstituiert und ihre eigene poetische Stimme findet. So endet *L'Affamée* mit einer Szene, in der sie sich von einer Fensterscheibe, durch die sie Madame zuvor beobachtet hat, lautlos davonschleicht.

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. [...] 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.

Aimer c'est difficile mais l'amour est une grâce.⁷³

Diese Passage illustriert den Aufbruch in ein Schreiben (in dem Adjektiv »feutrés« verbirgt sich das Wort »feutre«, also Filzstift), in dem eine Muse die Erzählerin küsst (»Je n'ai pas attendu longtemps«), die keinen Körper, keine Form (»on«) und somit kein reales Vorbild mehr hat, sondern allein ihrer eigenen Imagination entspringt. Der Text, der daraus entsteht, ist *L'Affamée* selbst und die Ästhetik, die Leduc darin (er)findet, ist von Bildern geprägt, in denen die Wirklichkeitserfahrung der Erzählerin, wie Licht, das

71 Leduc: *L'Affamée*, S. 219.

72 In einem der ersten wissenschaftlichen Aufsätze, die zu *L'Affamée* erscheinen, erkennt Michèle Respaut in der Komplementarität der beiden Protagonistinnen die Inszenierung eines »vieux stéréotype féminin: celui de la femme/ange et de la femme/monstre«, Respaut, Michèle: »Femme/ange, femme/monstre. *L'Affamée* de Violette Leduc«, *Stanford French Review* 7/3 (1983), S. 365–374, hier S. 366. Leduc fülle dieses stereotype und kulturell tradierte Weiblichkeitsbild, das entlang der gesamten europäischen Literatur männlicher Schriftsteller aufzufinden sei und laut dem Frauen entweder als engelsgleiche, unnahbare Gestalt oder aber als monströse, derangierte Figur auftauchen, mit neuem Leben. Nach Respaut erhebe sie es zur Basis einer Kritik an Weiblichkeitsrollen und -modellen, mit denen sich Frauen konfrontiert sehen und strebt darüber eine Innovation der literarischen Repräsentation weiblicher Figuren an.

73 Leduc: *L'Affamée*, S. 254.

durch einen Diamanten (»une rivière de diamants«) fällt, in ihre einzelnen Bestandteile aufgespalten wird und dadurch anders, neu und auch fremd erscheint.

3.2 »La foire intérieure«: Fantastische Krypten

In der tagebuchartigen Schilderung ihres Liebesschmerzes ist die Erzählerin unaufhörlich in Bewegung – ebenso in ihren Gedanken wie auch in der Stadt, in der sie umherirrt.

Il y a dans ma tête, dans mon corps une malle qu'il faut porter, emporter partout. Je déposerai mes bagages sur le banc, mais je m'en irai avec cette malle. Je ne peux pas me faire aider. Il n'y a jamais de porteur pour m'alléger. [...] Cette malle que je porte 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 flèches sur les murs. Les prisonniers ont des murs avec des cœurs et des déclarations. Les murs de la ville ne sont pas à moi. Si je m'arrête, on me demandera si j'ai un malaise.⁷⁴

Eine »malle« bezeichnet einen großen Koffer, einen »coffre résistant et lourd«⁷⁵, doch die Homophonie mit dem Substantiv »mal«, einem Oberbegriff für »tout ce qui fait souffrir, physiquement ou moralement«⁷⁶, ist unüberhörbar. Auch in dem »malaise« im letzten Satz des Zitats taucht das Wort erneut auf. Dieser Gleichklang von »mal« und »malle« ruft Bilder auf, die auf die Schmerzpoetik und -metaphorik in *L'Affamée* hinweisen und die eingangs genannte These, nach der Leduc in dem Text eine Reise ihrer Erzählerin in den Schmerz inszeniert, genauer ausbuchstabieren. Einerseits ist ihr Liebesleiden mit dem Drang verknüpft, sich wie bei einer Reise von einem Ort zum anderen zu bewegen. Ebenso getrieben wie ziellos durchstreift sie beständig die Stadt, die ihr keinen Halt gibt (»je ne peux pas dessiner des cœurs et des flèches sur les murs«) und in der sie sich zu verlieren droht, doch zugleich immer wieder nur sich selbst und ihre Einsamkeit findet: »La ville est une cellule«, heißt es im obigen Zitat und an anderer Stelle »Je tomberai de solitude en solitude.«⁷⁷ Darüber hinaus beinhaltet die Homophonie von »mal« zu »malle« eine geschlechtliche Verschiebung, denn »mal« trägt einen maskulinen Artikel, »malle« einen femininen. So deutet sich an, dass Leduc auch in den Darstellungsweisen des Schmerzes dezidiert die weibliche Physis ihrer Erzählerin in den Blick nimmt. In einer Szene, in der die Sprecherin beschreibt, wie sich ihr Körper mehr und mehr mit ihrer Liebespein anfüllt, parallelisiert sie ihr Leiden mit Menstruationskrämpfen: »Entre mes jambes, il y a l'écoulement de cette peine.«⁷⁸

Andererseits erscheint das »Übel«, das die Erzählerin verspürt, wie schmerzhaftes, belastendes Gepäck, das sie beständig mit sich (in sich) herumträgt: »Il y a dans ma tête, dans mon corps une malle qu'il faut porter, emporter partout.«; »Cette malle que

74 Ebd., S. 35f.

75 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 11, S. 263, »malle«.

76 Ebd., S. 222, »mal«.

77 Leduc: *L'Affamée*, S. 32.

78 Ebd., S. 124.

je porte m'écrase et j'avance quand même.« In dieser »malle« befinden sich jedoch nicht die »effets et les vêtements qu'on emporte en voyage«⁷⁹. Vielmehr enthält dieser Koffer die »effets« – die Auswirkungen, Effekte und Eindrücke –, die der Liebesschmerz in der Erzählerin auslöst. Aus dieser »malle« scheinen so im Verlauf des Textes fantastische Szenen und verlebendigte imaginäre Gestalten und tierische Fantasiewesen zu erstehen, die den Schmerz der Erzählerin in surrealen Bildern transportieren.

Mes larmes coulent de travers. Elles suivent des balafres imaginaires. J'ai parlé à ma table. Je ne peux pas la prendre dans mes bras. Si je prenais le miroir, je verrais une gargouille qui tousse, qui hurle, qui se roule dans la luxure qui lui fut destinée.⁸⁰

»Larmes«, »balafres«, »tousser«, »hurler«, der körperliche Schmerz drückt sich über das lexikalische Feld aus, das sich in dieser Passage aufspannt. Im gleichen Zuge ist dieser Schmerz absurd und irreal: die Tränen fließen »de travers«, also verkehrt (»d'une manière non conforme à ce qui est attendu«⁸¹), die Schnittwunde existiert nur in der Imagination und der hustende, schreiende Wasserspeier ist in einem Konditionalsatz eingezwängt. Wie die Liebe, die sich nicht auf einer physischen Ebene realisiert (»je ne peux pas la prendre dans mes bras«), zeigt sich der Schmerz und die Verletzung der Erzählerin nicht physisch, sondern davon losgelöst und in den Text ausgelagert. Die Passage macht exemplarisch deutlich, dass sich die Schmerzempfindung in *L'Affamée* ausschließlich auf einer imaginären Ebene abspielt. Die Erzählerin beschreibt nicht ihren leidenden Körper, sondern sie fasst den Schmerz in Worte und Bilder, die sie manchmal auf ihren Körper projiziert und daran anpasst (»je suis le moule de ma peine«⁸²) und die manchmal für sich alleine stehen. In dem obigen Zitat spricht sie von »balafres«, bei denen unklar bleibt, wo sie sich befinden. Als sie sich vorstellt, was passieren würde, wenn sie sich einen Spiegel vorhielte, sähe sie nicht sich selbst –, sondern eine »gargouille«, die sich vor Schmerzen in ihrer Wollust windet. So wird der Text, den die Erzählerin schreibt, zum Träger des Schmerzes, den sie verspürt und die »malle«, die sie stets mit sich trägt, scheint die verschiedenen Repräsentations- und Ausdrucksformen ihres Liebesschmerzes zu enthalten. Sie können, wie im Falle der »gargouille«, die Gestalt von fantastischen Wesen einnehmen, aber auch von Tieren oder nur angedeuteten menschlichen Figuren, die immer wieder auftauchen und wie Boten wirken, die aus dem Inneren der Erzählerin an die Oberfläche des Textes gelangen.

Elle voyagera pendant trois mois. Nous avons encore la même chute des jours, le même lever d'étoiles. [...] Nous entendons les même averses, mais j'ai trois pavés au cou. Ils ne m'entraînent pas au fond de l'eau. La bête dont on se débarrasse est introduite dans un sac. On ajoute une pierre. On les enferme ensemble. On étrangle le sac avec de la ficelle. Le coloris de ce collier est tendre. Les enragés serrent le nœud avec leurs dents. On emporte la pierre et l'animal vivant dans le cercueil en toile. [...] On lance le sac. Elle voyagera pendant trois mois. J'ai trois pavés au cou.⁸³

79 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 11, S. 263, »malle«.

80 Leduc: *L'Affamée*, S. 117.

81 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 559, »travers«.

82 Leduc: *L'Affamée*, S. 124.

83 Ebd., S. 108f.

Die Aussicht, dass Madame für drei Monate abwesend sein wird, führt in dieser Textstelle zu einer kurzen allegorischen Erzählung, die den Schmerz darüber verbildlicht: Ein Tier wird von unbekannten, wütenden Wesen (»on«, »les enragés«) zusammen mit einem Stein in einen verschlossenen Sack eingesperrt und – vermutlich – ertränkt (»On lance le sac.«). Die Erzählerin erscheint als eine Zuschauerin der Szene, die jedoch einen Teil von sich auf jener imaginären Bühne hinterlässt, auf der die »bête« gequält wird. Der Satz »J'ai trois pavés au cou« rahmt das Auftauchen des Tieres im Textes und ruft eine Parallelisierung mit der Sprecherin auf. Ebenso wie die anonymen Wütenden die »bête« überfallen und einfangen, um sie zu töten (»cercueil en toile«), überfällt auch der Schmerz die Erzählerin. Diese Textstelle verdeutlicht, dass die Illustration des Schmerzes in *L'Affamée* nicht in einem einzigen Bild stattfindet, sondern in Darstellungen, die die Empfindung als eine theatrale Abfolge einzelner Szenen zeigt. Die Stakkatoform der *écriture* hat einen Stroboskopeffekt, den insbesondere die Wiederholung des »On« am Satzbeginn hervorruft. Mit jedem Satz scheint ein neues Bild auf, wodurch jeder für sich wie eine einzelne, komprimierte Szene eines Theaterstückes lesbar ist. Dieser derart inszenierte Schmerz über die Abwesenheit von »elle« zeigt sich in dieser Passage als Ertrinken, ein Vom-Erdboden-Verschwinden. In weiteren Repräsentationen der Schmerzempfindung wird ein ähnliches Muster sichtbar, nach dem sich die Erzählerin immer wieder auf dem Boden oder unter der Erde befindet – als zöge der Schmerz sie immer wieder in das Innere und auf den Grund ihrer selbst hinab, wo sie auf die Dramen stößt, bei denen ihr Liebesleiden auf den ersten Blick Regie zu führen scheint.⁸⁴

Die Leduc-Forscherinnen, die sich mit diesen imaginativen, onirischen Szenerien des Textes beschäftigen, haben verschiedene Genrebegriffe und Umschreibungen für diese Momente in *L'Affamée* gefunden. Courtivron nennt sie »imaginary dramas«⁸⁵, Mireille Brioude schreibt ihnen ebenso einen »théâtralisme imaginaire« zu und klassifiziert sie als symbolische Binnenerzählungen, »[m]icro-récits à forte valeur représentative [qui] donnent vie au désir comme à la souffrance«⁸⁶ und Alison Péron sieht darin »bulles oniriques«⁸⁷. Leduc nutzt in *L'Affamée* allerdings selbst eine Bezeichnung für diese phantasmatische und (alb-)traumartige Dimension des Textes, die die Alltagsbeschreibungen überlagert oder unterbricht: »la foire intérieure«.

Je quitte le café avant elle. Ses amis la conduiront à l'aérodrome. Son départ est inattaquable avec l'avion, avec l'aérodrome. Partez, Madame... Je suis à ma table. Je ne bouge pas. Dans ma tête, c'est la foire. Elle reviendra. Je suis l'inutile. Je ne tente pas les assassins. J'entraîne les petits assassins. Ceux qui vous parlent d'abord pour vous renier ensuite. Ceux-là utilisent des canifs. Je leur tends les bras quand ils viennent chez moi.

84 Vgl. z.B. Ebd., S. 54f., 177ff. *L'Affamée* erscheint zunächst in zwei Teilen in zwei Ausgaben von *Les Temps modernes*. Im ersten dieser Teile sind die onirischen Passagen noch mit einer Absatzüberschrift als Traumberichte gekennzeichnet. Dort findet sich »Le rêve de la farine«, »Le rêve des loups«, »Le rêve de la boue« und »Le rêve de la hache«, Leduc, Violette: »L'Affamée«, *Les Temps modernes* 25 (10/1947), S. 635-663, hier S. 639, 641, 644. Siehe dazu auch Brioude, Mireille: *Violette Leduc. La mise en scène du »Je«*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 52.

85 Courtivron: *Violette Leduc*, S. 70.

86 Brioude: *Violette Leduc*, S. 53.

87 Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 32.

J'ai faim. Je me jette sur eux. Ils s'enfuient. Quand je m'habitue à leurs pas, quand je le reconnais, ils disparaissent. [...] Descendre dans la rue, suivre un inconnu, le dépasser, me retourner, lui dire »tu viens?«. Rentrer chez moi avec cet inconnu, ne pas allumer, ne pas lui infliger mon visage, ouvrir son col, toucher une peau qui n'est pas la mienne. Je suis une incapable. La foire intérieure continuera.⁸⁸

In dieser Textstelle dient der Begriff der »foire« als Ausdruck, um den Beginn einer Szene zu markieren, die die Erzählerin imaginiert, nachdem sie Madame verabschiedet hat, die zu einer Flugreise aufbricht. Zwischen dem Anfang und dem Ende der zitierten Passage konstituiert sich nach und nach eine Handlung, die an einen Kurzfilm erinnert. Die Leser/innen werden zu Zeug/innen, wie das »je« zunächst verzweifelt versucht, die Aufmerksamkeit von Mördern zu erlangen, um sich mit ihnen einer potentiell tödlichen Leidenschaft hinzugeben –, wozu es jedoch nicht kommt, da sie vor ihr flüchten. So folgt sie schließlich einem Unbekannten, um ihn zu verführen und die körperliche Nähe auszuleben (die »elle« ihr verwehrt), doch auch diese Begegnung scheitert: »Je suis une incapable.« Dieser narrative Einschub illustriert, wie die Szene mit der »bête«, allegorisch die Gefühle und Empfindungen, die nach der Abreise von Madame in der Erzählerin rumoren und sich in szenische Imaginationen übersetzen, die die Erzählerin als »foire intérieure« betitelt.

Eine »foire« meint normalerweise eine Messe, einen Flohmarkt oder einen Rummel und beschreibt im umgangssprachlichen Gebrauch einen »lieu bruyant où règnent le désordre et la confusion«⁸⁹. Gemeinsam mit dem Suffix »intérieur« spielt der Begriff der »foire intérieure« auf den Ausdruck des »for intérieur« an, der einen unbewussten »tribunal intime«⁹⁰ bezeichnet. Dieser Terminus findet sich in einem Zitat des Psychoanalytikers Nicolas Abraham, das Jacques Derrida der *Préface* zu einem Essay voranstellt, in dem sich Abraham gemeinsam mit seiner Kollegin Maria Török mit dem von ihnen entworfenen Konzept innerer Krypten auseinandersetzt: »Mais grâce à ce subterfuge, le texte du drame qui s'écrit *derrière* son *for* intérieur, pourra se jouer *par-devant*, sur le *for* extérieur, si l'on ose dire.«⁹¹ Der »for intérieur« erscheint demnach als ein Ort des Übergangs. Er stellt keine verschlossene und geheime Krypta in der Psyche dar, in denen sich die Ideen und Worte eines »drame« gerade erst zu formieren beginnen. In seinem Vorwort beschreibt Derrida diese innere Krypta als »un autre *for*: clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secrète à l'intérieur de la grande place«⁹². Der »for intérieur« meint so auch diese »grande place« des Bewusstseins, in der (schmerzhafte) Gefühle und Erlebnisse bereits verfügbar und formulierbar sind. In dem Ausdruck der

88 Leduc: *L'Affamée*, S. 163f.

89 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1056, »foire«.

90 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 8, Paris: Gallimard 1980, S. 1061, »for«.

91 Abraham, Nicolas: *Jonas et le cas Jonas. Essai de psychanalyse littéraire*, erstmals 1981 erschienen, neue Aufl., Paris: Flammarion 1999, S. 105, Herv. i.O., zit. in: Derrida, Jacques: »FORS. Les mots anglais de Nicolas Abraham und Maria Török«, in: Abraham, Nicolas und Maria Török: *Cryptonymie. Le verbiage de l'Homme aux loups*, erstmals 1976 erschienen, Paris: Flammarion 1999, S. 7-73, hier S. 7.

92 Derrida: »FORS«, S. 12. Herv. i.O.

»foire intérieure« verbinden sich somit die Vorstellungen von zwei verschiedenen Welten: die eines abstrakten psychischen Raums des Vor-Bewussten, an dem etwas Erlebtes und Wahrgenommenes noch nicht in Worte zu fassen ist und die eines lauten, bunten, vieltimmigen und chaotischen Ortes des Bewusstseins.

Wenn die Erzählerin an einer Stelle davon spricht, die Rückkehr von Madame »dechiffrieren« zu wollen, dafür ihre Wohnung verdunkelt, mental alle äußeren Geräusche abschirmt, reglos in ihrem Sessel verharrt und sich in sich zurückzieht, scheint sie sich bewusst zu dieser »foire intérieure« zu begeben. Sie spürt dort jene kryptischen, meist von unheimlichen und teilweise bizarren Wesen bevölkerten Eindrücke und Bilder ihres Liebesschmerzes auf und macht sie in ihrem Text sichtbar und lesbar: »Je me resserre. [...] Je suis installée dans mon fauteuil où je repousse le mouvement. Je veux déchiffrer son retour sans bouger. J'éloigne les bruits. L'événement bat jusqu'au bout de mes doigts. J'ai fermé les doubles rideaux, mais la lumière d'août viole tout.«⁹³ Ihre pulsierenden Fingerspitzen, in denen sich der »événement« – die unglückliche Verliebtheit – bemerkbar macht, können auch hier »comme [...] les doigts d'un artiste prêt à peindre, à sculpter, à façonner«⁹⁴, oder eben auch à écrire, verstanden werden.

In der Ästhetisierung und literarischen Erkundung des Unbewussten, von Träumen und ihren Funktionsweisen, die Leduc anhand ihrer Erzählerin in *L'Affamée* unternimmt, greift sie auf surrealistische Darstellungsverfahren zurück. Isabelle de Courtivron formuliert einen Unterschied zwischen der Ästhetik in *L'Affamée* und den Strategien der surrealistischen Schriftsteller, den sie in der Schreibpraxis selbst und im poetischen Movens ansiedelt. Während die Surrealisten einen Fluchtversuch aus den Beschränkungen rationalen Denkens zu simulieren versuchen und dafür auf spezifische Techniken wie die *écriture automatique* zurückgreifen, seien die halluzinatorischen Visionen bei Leduc keiner solchen Simulation geschuldet: »What she seeks to re-create, laboriously and in carefully crafted language, are the sensations and visions that actually assault her [Leduc, Anm. F.K.] [...]. [...] Her hallucinations were engendered from her suffering alone.«⁹⁵ Courtivrons Einschätzung, dass der Ausdruck von Schmerz und der Effekt der Surrealität in *L'Affamée* miteinander verknüpft sind, ist auch an den bisher untersuchten Textstellen deutlich geworden. In den zitierten Szenen konfrontiert sich die Sprecherin mit ihrer eigenen Alterität – siehe die »gargouille« oder die »bête« – und nimmt so einen Blick auf sich selbst ein, mit dem gerade surrealistische Schriftsteller und Künstler oftmals Frauenfiguren in ihren Werken inszenieren: als das bedrohliche und weltentrückte Andere.⁹⁶ Der Unterschied liegt in dem Akt der Aneignung, in dem Leduc eine Erzählerin erschafft, die sich die Exploration ihres eigenen Fremden selbst künstlerisch und literarisch zunutze macht. Der Aufgriff surrealistischer Verfahren in *L'Affamée* ist zum einen als eine genderkritische Aktualisierung zu verstehen und steht zum anderen für Leducs stetiges Ringen mit den Autoren der Moderne.

93 Leduc: *L'Affamée*, S. 40.

94 Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 35.

95 Courtivron: *Violette Leduc*, S. 14f.

96 Vgl. dazu auch Kapitel II.1.2 in dieser Arbeit.

3.3 Schmerzhaftes Flanieren

Die Erzählerin durchstreift in *L'Affamée* nicht nur die Räume in ihrem Inneren, sondern ebenso den großstädtischen Raum, der sie umgibt. Die Lebendigkeit, Bewegtheit und Bilderfülle der Empfindung ihres Liebesschmerzes zeigt sich in der physischen Bewegung der Sprecherin, wenn sie, wartend auf ein Wiedersehen mit Madame, durch die Straßen von Paris wandert.

Elle est en Italie. Elle reviendra mais je ne la reverrai pas tout de suite. [...] Je marche, je marche. [...] Je tire mes cheveux. Je m'insulte pendant que je les tire devant la glace d'un marchand de porcelaines. [...] J'ai besoin de la voir. Je m'attendris mais je marche violemment. »Bois. Crève dans la boisson. Tu n'es pas capable de ruiner ton corps. Si tu te découvrais avec l'œil d'un autre, tu creuserais un souterrain pour ressasser dedans. [...] Tu n'obtiendras jamais de celle qui voyage un cil, un morceau d'ongle. Tu obtiendras encore un dîner, une soirée pendant laquelle elle s'ennuiera. Tu marches dans les rues mais tu vis à genoux. [...] Le jour de son arrivée, elle ne te verra pas. [...] Elle sera dans ta ville mais tu ne le sauras pas.[«]⁹⁷

Im Französischen existiert das Wort »discourir« und bedeutet »parler d'un sujet déterminé«⁹⁸. Es geht ebenso auf das altfranzösische »descorre, discorre« zurück, das »parcourir«, also durchlaufen meint sowie auch auf das lateinische »discurrere«, das eine ungerichtete Bewegung bezeichnet, »courir de différents côtés, se répandre«⁹⁹. Auf die Erzählerin in *L'Affamée* trifft dieses Verb zu: Sie spricht von einem bestimmten Gegenstand (ihrer Liebesschmerzempfindung), durchläuft diesen Schmerz und irrt ziellos durch Paris, in dem sie sich mit ihrer Präsenz ausbreitet (»ta ville«; »se répandre«).¹⁰⁰

In der zitierten Textstelle spaltet sich die Sprecherin nach einem kurzen Moment auf, in die Stimme eines »je«, das spricht und in ein gehendes Subjekt, das als »tu« von dem Ich angesprochen wird. Die Wanderung durch die Straßen ist ein Moment des Zwiegesprächs mit sich selbst, in dem die Erzählerin den Schmerz, den sie angesichts der Abwesenheit von »elle« und ihrer unerwiderten Liebe verspürt, in einen Akt

97 Leduc: *L'Affamée*, S. 88f. Die Anführungszeichen, die vor »Bois. Crève dans la boisson.« geöffnet werden, sind in der vorliegenden Ausgabe von *L'Affamée* nicht geschlossen. Hier handelt es sich um einen Druckfehler. In der Originalversion von 1948, die in der Reihe NRF blanche erschienen ist, schließen sich die Anführungszeichen hinter »tu ne le sauras pas.«, Leduc, Violette: *L'Affamée*, Collection NRF blanche, Paris: Gallimard 1948, S. 65.

98 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 7, Paris: Gallimard 1979, S. 265, »discourir«.

99 Ebd., »discourir«.

100 Mit der Erzählerin entwirft Leduc so ein »sujet amoureux«, wie es Roland Barthes in der Einleitung zu den *Fragments d'un discours amoureux* beschreibt: »Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des »démarches«, des »intrigues«. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique; [...] d'une façon plus vivante, le geste du corps saisi en action [...]«. Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977, S. 7f. Herv. i.O.

der physischen und verbalen Selbstverletzung, die zugleich eine lustvolle Dimension hat, überführt. So geht sie nicht nur, sondern marschiert »violemment«, also »avec violence, brutalité«, aber auch »avec ardeur«¹⁰¹, intensiv und leidenschaftlich. In dieser Vorwärtsbewegung, die auf kein Ziel ausgerichtet ist – an einer späteren Stelle heißt es »Je porte son départ sur mon dos mais je n'ai pas d'itinéraire.«¹⁰² – führt sie sich schonungslos die Hoffnungslosigkeit der Situation vor Augen, in der sie sich befindet: »Tu n'obtiendras jamais de celle qui voyage un cil, un morceau d'ongle. Tu obtiendras encore un dîner, une soirée pendant laquelle elle s'ennuiera.« Anstelle von Madame, der die Erzählerin nicht habhaft zu werden vermag, vereinnahmt sie die Stadt, die sie beide bewohnen. Sie überträgt ihre Empfindung in die Bewegung und auf die Straßen, wodurch sie sie zu einer Projektionsfläche macht, auf der sie performativ ihre schmerzhaft-sehnsüchtige Sehnsucht nach der Angebeteten entwirft.

Leduc recurriert in *L'Affamée* auf das Motiv des Flaneurs (der bei ihr zu einer Flaneurin wird), das seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der europäischen Literatur aufzufinden ist und in der gehenden Erkundung von Paris seinen Ausgang nimmt. Der Flaneur (die Flaneurin) ist ein städtischer Wanderer (eine städtische Wanderin) und sein (ihr) Flanieren somit »an eine bestimmte Infrastruktur der Großstädte«¹⁰³, ihrer Wahrnehmung und der Orientierung darin gebunden. Das Flanieren in der Stadt zeigt sich nach Harald Neumeyer als ein »zickzackförmige[s] und ausweichende[s] Gehen, das sich zudem nach allen Seiten hin zu orientieren hat«¹⁰⁴, währenddessen das flanierende Subjekt allen möglichen Hindernissen (z.B. Straßenverkehr, Baustellen) und visuell-physischen Reizen (z.B. Menschenmassen, Lichtern) ausgesetzt ist. In der Themengeschichte der Flanerie dominiert der Flaneur und damit auch Perspektiven auf die moderne Großstadt bzw. die Großstadt der Moderne, die aus der Sicht männlicher Betrachter entworfen wurde. In den letzten Jahrzehnten haben Wissenschaftler/innen jedoch auch begonnen, sich eingehender mit den Inszenierungen von Flaneurinnen, insbesondere durch Autorinnen, und ihren spezifischen literarischen Konzeptionen zu beschäftigen.¹⁰⁵ Zunächst unabhängig von ihrem Geschlecht betrachtet, erscheint die Figur des Flaneurs/der Flaneurin in der Literatur stets als ein »Medium von Funktionszuschreibungen«, wie Neumeyer formuliert (doch die Möglichkeit weiblicher Flanerie außen vor lässt), das die Fragen aufruft, »[w]ie wird sein Gehen, wie wird sein Sehen,

101 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 1169, »violemment«.

102 Leduc: *L'Affamée*, S. 111.

103 Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 11.

104 Ebd., S. 13.

105 Um nur eine kleine Auswahl zu nennen vgl. Nord, Deborah Epstein: *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Ithaca: Cornell University Press 1995; Parsons, Deborah L.: *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford: Oxford University Press 2000; D'Souza, Aruna und Tom McDonough (Hg.): *The Invisible flâneuse. Gender, Public Space and Visual Culture in nineteenth-century Paris*, Manchester: Manchester University Press 2006; Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

wie wird er als Figur implizit oder explizit in den Texten eingesetzt«¹⁰⁶. Im Rückgriff auf diese Leitfragen zeigen sich drei Funktionen der Repräsentation der Flanerie in *L'Affamée*.

Die Erzählerin ist eine *flâneuse douloureuse*, die in ihrem Durchwandern von Paris zugleich auch ihren Schmerz durchschreitet. Dabei performt sie zum einen ihr Liebesleiden und stellt es nach Außen zur Schau. Zum anderen spiegelt sich ihre Schmerzempfindung in ihrer Wahrnehmung der großstädtischen Umgebung wider: »Son départ est monumental. Je me traînerai. J'ai trois pavés au cou. La rue, le faubourg, le carrefour, l'enseigne, la façade, les gens au cinéma remontaient toujours. Cela montrait aussi dans mes yeux.«¹⁰⁷, oder auch, als sie in einem Club einem Jazz-Orchester zuhört: »Elle voyagera pendant trois mois. L'orchestre se lamente aussi. Le trompette noir envoie de la douleur le plus haut qu'il peut.«¹⁰⁸ Diese, zum Teil auch durch Imaginationen überlagerten, Perzeptionen der Stadt und ihrer Innenräume, wie Bars und Cafés, die die Erzählerin häufig aufsucht, bilden eine Ergänzung zur »foire intérieure«, die gleich einer »foire extérieure« erscheint. Die Großstadt, in der sich die Erzählerin bewegt, zeigt sich als eine Kulisse ihres Liebesschmerzes, die sie entsprechend ihres Empfindens marschierend und umherirrend entwirft.

In diesem Sinne ist die Sprecherin auch eine *flâneuse amoureuse*, die sich Paris, dessen Straßen und Gebäude, als einen Raum der intimen Begegnung mit Madame imaginiert, der parallel zu jenem Schriftraum existiert, in dem die beiden Protagonistinnen miteinander verbunden sind. So stellt sich die Erzählerin in einer Szene gegen Beginn von *L'Affamée* vor, wie sie den Brief, in dem Madame ihre Gleichgültigkeit mitteilt, zerreißt und von einem Lastwagen überfahren lässt, so dass sich die Fetzen des Briefes in der Stadt verteilen: »J'avance avec la lettre. J'y renoncerai, je la détruirai, je la jetterai sur la chaussée. Un camion roulera sur cette écriture. [...] Je la relis dans le square le plus petit et le plus délabré de la ville.«¹⁰⁹ In dem Possessivpronomen, das die Erzählerin dem Wort »ville« voranstellt, spricht sie ebenso von »sa ville«¹¹⁰, wie auch von »ma ville«¹¹¹ (das deutlich häufiger vorkommt), wodurch Leduc zusätzlich auf eine Verschränkung der beiden Frauen über die gemeinsame Stadt hinweist, in der die Angebotete auch in ihrer Abwesenheit anwesend bleibt: »Vous ne partez pas, Madame... Ma ville sera encore la vôtre.«¹¹² Die Straßen und Wege, die Madame frequentiert, erscheinen als Speichermedien, die eine vorangegangene Präsenz der Geliebten in sich tragen und mit denen die Erzählerin in eine Dialog treten kann: »Je connais vos rues habituelles, votre immeuble, votre escalier. J'ai parlé de vous aux pavés car ils ont votre pas, vos retards, vos avances, vos départs, votre routine, vos retours, vos rendez-vous.«¹¹³

Die Erzählerin erscheint darüber hinaus auch als eine *flâneuse* der Moderne, die, während sie ihre Leidenschaft und ihren Schmerz kartographiert, auch ein Tableau des

106 Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 18.

107 Leduc: *L'Affamée*, S. 126.

108 Ebd., S. 133.

109 Ebd., S. 31.

110 Z.B. Ebd., S. 10.

111 Z.B. Ebd., S. 129, 175, 186, 222, 244, 247.

112 Ebd., S. 129.

113 Ebd., S. 186.

zeitgenössischen Paris und ihrer Großstadterfahrungen entwirft. Durch den Text zieht sich ein Vokabelnetz, anhand dessen Leduc über die Stimme der Sprecherin in *L'Affamée* die Großstadt erbaut. Der Begriff »rue« taucht circa sechzig Mal auf, »ville« etwa zwanzig Mal, »trottoir«, »pavé«, »métro« und »immeuble« circa fünfzehn Mal.¹¹⁴ Die Autorin streut zudem auch Namen konkreter Pariser Orte ein, sie nennt die »rue de Reuilly«¹¹⁵, den »boulevard Montparnasse«¹¹⁶ und den »boulevard Clichy«¹¹⁷ sowie auch die Metrostation »Strasbourg-Saint-Denis«¹¹⁸. Diese nur vereinzelte Nennung spezifischer Wegmarken unterstreicht einerseits den Befund, dass Leduc die Großstadt vor allem als einen Raum in Szene setzt, in den die Erzählerin ihre Imaginationen und ihren Empfindungen projiziert. Andererseits weist die skizzenhafte Darstellung von Paris auch darauf hin, dass die Stadt in der (Großstadt-)Literatur der Moderne schon in den 1940er Jahren einen Allgemeinplatz darstellt. In ihrem Rückgriff auf den literarischen Topos des Flanierens, der auch maßgeblich an die Stadt Paris gebunden ist, ruft sie zentrale Themen der modernen Großstadterfahrung auf: die Einsamkeit des Individuums in einer anonymen Menschenmasse; der Versuch, dieser Einsamkeit in Bars und Cafés zu entfliehen; die Geräuschkulisse und lautliche Reizüberflutung der Stadt und die materialistische Lebenswelt und Konsumkultur, der sich auch die Erzählerin kaum entziehen kann. Leduc zeichnet Paris als einen beengten, lauten, unübersichtlichen und darin auch reiz- und lustvollen Ort, dem sie immer wieder den Topos des Ländlichen, die Weite, Stille und Klarheit der »campagne«¹¹⁹ gegenüberstellt, die die Sprecherin regelmäßig aufsucht.

In *L'Affamée* zeigt Leduc eine Großstadt, die von den beiden Frauenkörpern der Protagonistinnen durchdrungen ist. 1965 veröffentlicht die Autorin in der Modezeitschrift *Vogue* einen Artikel mit der Überschrift »Une ville c'est une femme«, in dem sie die Themen Weiblichkeit, Stadt und Paris einleitend aufgreift.

Une ville c'est une femme, donc c'est un ventre. Cette femme, ce ventre prennent et donnent de la vie à ceux qui sont fous d'eux. Les adjectifs du dictionnaire ne suffiraient pas à qualifier les amants d'une grande ville, depuis le rentier qui vient adorer chaque année, avant le printemps, la floraison de l'arbre de Judée, place Saint-Germain-des-Prés, jusqu'au danseur bostella qui s'éprend chaque nuit du plafond de la boîte de la Régine: un sombre ciel en remous. Paris est la femme qui a le plus d'amants épris d'elle. Non, ils ne lui font pas de déclarations. Pour elle, ils cherchent dans l'ombre comment l'embellir, l'épanouir, l'envelopper de lumière. Ce sont des artisans.¹²⁰

114 Die Zahlen entstammen einer groben Zählung einer digitalisierten Fassung der vorliegenden Ausgabe von *L'Affamée* (Gallimard, Reihe Folio, 2013), in der der Text insgesamt 254 Seiten umfasst.

115 Leduc: *L'Affamée*, S. 71.

116 Ebd., S. 21.

117 Ebd., S. 105.

118 Ebd., S. 15.

119 Ebd., S. 96: »Dans ma chambre de la campagne, il y a un lit, un banc, une chaise, un guéridon. Quatre choses lisses, simples et jeunes comme le premier jour de la création. A la campagne, pendant que je m'endors, je pense à l'espace qui est autour de la maison. C'est une perspective réchauffante. [...] Il faut quitter la ville, il faut vivre dans ce village où les bruits de la nuit sont bruits de bêtes et bruits d'arbres.«

120 Leduc, Violette: »Une ville c'est une femme«, *Vogue* (03/1965), S. 152, 228, hier S. 152.

Im Incipit dieses Artikels beschreibt Leduc die Großstadt, und insbesondere Paris, als eine Frau, die mit ihren männlichen Liebhabern in einem symbiotischen Verhältnis steht. Die »amants« entwerfen die Stadt, verschönern sie und lassen sie erblühen, und werden im gleichen Zuge auch durch sie geboren. Die Schriftstellerin legt eine Symbolisierung von Paris als weiblich zugrunde, während sie diejenigen, die es gestalten und durchschreiten, als männlich imaginiert. Leduc ruft damit ein Motiv auf, das sich nach Sigrid Weigel insbesondere in den Großstadt-Texten der Moderne findet: Die Beschreibung der Stadt geschehe darin oftmals anhand von »gespaltenen Frauenbildern« und »sehr häufig wird diese ganze Stadt als Körper beschrieben, als ein mit Bedeutung besetzter weiblicher Körper.«¹²¹ Diese »Analogisierung von Frau und Stadt«¹²² funktioniere vor allem über die Gleichzeitigkeit von Sehnsucht und Angst, von Lust und der Möglichkeit des Selbstverlustes, der sich die literarischen Flaneure in ihrem ziellosten Durchstreifen der Städte ausgesetzt sehen und die Ambivalenzen darstellen, mit denen traditionell auch Frauenkörper bewertet würden. In *L'Affamée* codiert Leduc dieses heteronormative und genderstereotype Modell um, indem ihre Protagonistin zur Flaneurin wird, die die Stadt als Frau und Geliebte entwirft, in ein leidenschaftliches Verhältnis mit ihr tritt, sich als Schriftstellerin darin/daran künstlerisch auslebt sowie auch als (weibliches) Subjekt konstituiert.¹²³

In der Kultur- und Literaturgeschichte ist die »Vorstufe der alleingehenden Frau der Moderne«, wie in Forschungsbeiträgen zur Flaneurin oft angemerkt wird, »die Prostituierte«¹²⁴, was auf das (gesellschaftliche) Transgressionspotential aufmerksam macht, das der Repräsentation der großstädtischen Wanderin immanent ist. In dem Sammelband *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film* (2017) führen die Herausgeber/innen in der Einleitung an, dass gerade die Inszenierung von Flaneurinnen durch Autorinnen die »Paradoxien« aufzudecken vermag, die »weibliche Erfahrung in der Moderne charakterisiert: einerseits Emanzipation, andererseits auch Verlassenheit und Selbstentfremdung.«¹²⁵ Das Flanieren stelle demnach nicht nur eine Protestform gegen bürgerliche Lebensformen dar, sondern spezifisch auch einen feministischen Akt, in dem Stadtwanderinnen aus einer häuslichen Sphäre herausschreiten, an die Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft gebunden sind.

Kanonische Vorbilder der Flaneurin finden sich in der französischen Literatur in Texten von Autoren, die darin selbst Flaneure inszenieren: Charles Baudelaires Gedicht »A une passante« aus den *Fleurs du Mal* und André Bretons *Nadja*. Das lyrische Ich bzw. der Erzähler treffen darin auf flüchtige, herumirrende, flirrende Frauenfiguren. Baudelaire inszeniert die »fugitive beauté« einer hochgewachsenen, von majestätischem

121 Weigel, Sigrid: »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte«, *Freiburger FrauenStudien* 2 (1995), S. 1-8, hier S. 7. Herv. i.O.

122 Ebd.

123 Zur feministischen Perspektivierung der »flâneuse« in anderen Texten Leducs, wie *La Bâtarde* und *Trésors à prendre*, siehe auch Ung, Kalliane: »Violette Leduc's Feminist Flâneries«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 46/1 (05/2022), S. 1-19.

124 Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp: »Die Lust zu gehen. Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne«, in: Dies. (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 7-13, hier S. 10.

125 Ebd., S. 9.

Schmerz (»douleur majestueuse«) gezeichneten Vorübergehenden, deren (An-)Blick in dem Ich zugleich Furcht und Leidenschaft hervorrufen und es wie neu erstehen lässt: »Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,/La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. [...] / Dont le regard m'a fait soudainement renaître«¹²⁶. Während der Sprecher die Frau vorbeiziehen lassen muss, ohne zu wissen, wohin sie verschwindet, verewigt sie der Dichter in seinem Sonett und »setzt seiner Macht der künstlerischen Gestaltung ein Denkmal«¹²⁷. Mit der Figur der Nadja stellt Breton eine aktualisierte Fortführung der Baudelaireschen Passantin dar. Als »âme errante«¹²⁸, auf die der autodiegetische Erzähler seinerseits bei einem Streifzug durch Paris zufällig trifft und mit der er eine kurze Affäre beginnt, wird sie zur Inkarnation des surrealistischen Lebensgefühls und der surrealistischen Kunst.¹²⁹

In der Darstellung ihrer flanierenden Erzählerin greift Leduc in *L'Affamée* auf die männlich codierte Perspektive des Flaneurs zurück, wenn sie in ihren Streifzügen auf (Zufalls-)Treffen mit ihrer Angebeteten hofft oder sie durch Gespräche mit den Gehwegen, die die unsichtbaren Spuren von Madame tragen, zu ersetzen sucht. An einigen Stellen kehrt sie die Geschlechterrelation von anblickendem Flaneur und angeblickter, erotisierter Frau um. Hier ist es die Flaneurin, die männliche Figuren, auf die sie in der Großstadt trifft, als flüchtige, sexualisierte Objekte betrachtet. Gleich nach Beginn des Textes, nachdem sie Madame das erste Mal gesehen und sich verliebt hat – sie ihren Blick jedoch nicht erwidert hat –, sieht sie in einer Metrostation einen schlafenden Arbeiter und stellt sich vor, wie sie sich auf ihn legt, um sich an ihm sexuell zu befriedigen: »Louvrier est couché sur le dos. Je m'allongerai sur lui, je poserai toutes mes lèvres sur lui. Toutes mes lèvres seront nourries.«¹³⁰ Ebenso zeigt Leduc in *L'Affamée* auch die männlichen Blicke und Reaktionen, denen Frauen, die nachts allein durch die Großstadt gehen, ausgesetzt sind. In einer, wenn vermutlich auch onirischen Szene, hält ein Auto neben ihr, dessen Fahrer sie sexuell belästigt, als sie auf der Suche nach einer Adresse im nächtlichen Paris unterwegs ist.¹³¹

In Leducs Repräsentation der flanierenden Erzählerin finden sich darüber hinaus Anklänge an die Figur der Nadja. Während Bretons Protagonistin schließlich in der Psychiatrie landet, weist sich die Sprecherin in *L'Affamée* an einer Stelle selbst in ein »hospice« ein, das bei ihr jedoch keine Einrichtung für alte, kranke Menschen meint, sondern die Straßen der Großstadt, die in Baustellen aufgebrochen sind: »Il [mon hospice, Anm. F.K.] n'exige pas le grand âge, la canne, les douleurs, le craquement des os. La rue qu'on a bouleversée, le pavé qu'on a retourné, la terre qui a réapparu dans la rue, c'est mon hospice.«¹³² In ihren Erkundungen von Paris reklamiert die Flaneurin in *L'Affamée* eine Bewegungsfreiheit, die jedoch mit einer buchstäblichen Erschütterung und Chaotisierung ihrer selbst und ihrer Wahrnehmung einhergeht. Im weiteren Verlauf

126 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 92f., XCIII. À une passante, vv. 7-10.

127 Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 111.

128 Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1964, S. 82.

129 Zur Figur Nadjas vgl. Kapitel II.1.2 dieser Arbeit.

130 Leduc: *L'Affamée*, S. 14.

131 Vgl. Ebd., S. 204f.

132 Ebd., S. 141.

der zitierten Passage parallelisiert sie sich mit den »travaux publics«, an denen sie vorübergeht: »J'ai les formes d'un chaos.«¹³³ In diesem Satz scheint die Beschreibung ihres Äußeren nochmals auf (»J'ai les formes d'un chaos«¹³⁴) und er verweist auch implizit auf die Momente, in denen die Erzählerin konstatiert, dass ihr Kopf »sie verlässt«. In diesen Augenblicken beschreibt sie, wie sich ihr Bewusstsein und ihr Verstand gleichsam dekonstruieren: »Ma tête s'en allait.«; »Ma tête s'en va. Reviens ma tête. Souffrons ensemble.«; »Ma tête me quitte. Je tombe au trottoir. [...] Je rampe.«¹³⁵ Das Flanieren ihrer Erzählerin wird für Leduc in *L'Affamée* so auch zu einem Modus, in dem sie die Poetik und Ästhetik der Verzerrung, Verformung und Verstörung des (Schmerz-)Erlebens ihrer Protagonistin entwerfen kann.

3.4 »...en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont?«: Violette Leduc und die (Post-)Avantgarde der Nachkriegszeit

Innerhalb der französischsprachigen Nachkriegsliteratur nehmen Violette Leducs frühe Texte der 1940er Jahre eine spezifische Position ein. Sie stehen zum einen für einen Entwurf einer neuen Romanästhetik, die ihr Innovationspotential auch aus der Zäsur des Zweiten Weltkriegs bezieht. Zum anderen arbeitet sich Leduc an den literarischen Revolutionen der Moderne und klassischen Avantgarden ab, die sie innerhalb des zeitgenössischen gesellschaftlichen und literarischen Kontextes aktualisiert. In ihrer autobiographischen Trilogie, und insbesondere in *La Folie en tête*, spielt Leduc immer wieder mit einer Selbstverortung in der Literaturgeschichte der ästhetischen Moderne. So schildert sie darin den Moment, in dem sie *L'Asphyxie* in allen Pariser Buchläden sucht und es nicht einmal in der Verlagsbuchhandlung von Gallimard findet:

J'arrivai haletante devant les vitrines éclectiques de la librairie Gallimard, boulevard Raspail. Il [le livre *L'Asphyxie*, Anm. F.K.] y était sûrement. Il n'y était pas. Les grands papiers, les éditions rares de Valéry, de Gide, d'Apollinaire, hautains, secrets, me repoussèrent. On ne renverse pas les forteresses de la littérature moderne pour rejoindre sa petite merde. Mon Dieu que j'ai mendié aux vitrines... Si j'avais été sûre de ce que j'écrivais, j'aurais été sauvée... Baudelaire, Rimbaud étaient-ils sûrs d'eux? Je n'étais pas Baudelaire, je n'étais pas Rimbaud. [...] Je ne suis pas parvenue à me dominer lorsque j'ai revu Simone de Beauvoir. Je lui ai exposé ma situation d'écrivain méconnu. Je ne retenais pas mes larmes [...].¹³⁶

Anstelle von *L'Asphyxie* liegen in den Schaufenstern nur Texte der modernen Literatur aus, Valéry, Gide, Apollinaire, Baudelaire, Rimbaud. Die Autorin zeigt eine ambivalente Haltung gegenüber dieser männlichen Genealogie. Einerseits erhebt sie sie zu unerreichbaren Vorbildern, andererseits fügt sie sich implizit auch in ihre Reihen ein, wenn sie ihr Schreiben mit ihnen vergleicht und sie sich schließlich vor Simone de Beauvoir

133 Ebd.

134 Ebd., S. 123f.

135 Ebd., S. 56, 61, 64.

136 Leduc: *La Folie en tête*, S. 155.

zum »écrivain méconnu« stilisiert, also zu einem *poète maudit* – wofür vor allem Valéry, Rimbaud und Baudelaire stehen.¹³⁷ Auf einer weiteren Ebene nimmt Leduc auch eine Situationsbestimmung der Moderne vor, wenn sie die Texte der genannten Autoren als »forteresses« bezeichnet. Das, was einmal neu war, hat seine innovative Dynamik verloren und ist zu einer Festung geworden, die nun uneinnehmbar ist. Leducs Texte, wie insbesondere *L'Affamée*, zeigen jedoch, dass ihr darin das gelingt, was sie sich bereits in einer Art Litotes selbst bescheinigt: »renverser les forteresses«, sowohl auf ästhetischer Ebene als auch indem sie sich als Autorin in eine Reihe von Autoren eingliedert. Im autobiographischen Rückblick macht sie klar, wenngleich implizit und unter dem Deckmantel einer *captatio benevolentiae*, dass sie mit ihren frühen Werken eine Ablösung der alten Avantgarde(n) durch eine neue, redynamisierte innovativ-skandalöse Literatur anstrebt. An einer anderen Stelle in *La Folie en tête*, an der Leduc darüber reflektiert, dass sie in ihrer Ästhetik in *L'Affamée* womöglich »aussi loin que les surréalistes«¹³⁸ gehe, findet sich ein weiter Moment, an dem sie in einen Wettstreit mit den Autoren der Moderne tritt:

J'ouvris la fenêtre toute grande... je dépasserai en finesse la finesse des pavots roses et orange. Je m'accoudai sur la table... en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont? Ne serait-il pas préférable de dessiner des croix avec un morceau de charbon sur les falaises de craie...?¹³⁹

Die Vorstellung von avantgardistischer Literatur, wie sie sich am Ende des 19. Jahrhunderts mit Mallarmé und Lautréamont herausbildet, lässt Leduc an dieser Stelle ins Leere laufen. Sie stellt sich selbst in eine Linie mit diesen Autoren und präsentiert sich als deren Nachfolgerin, doch deutet sie an, dass die Zeit für ein neues Konzept literarischer Experimentalität gekommen ist: »Ne serait-il pas préférable de dessiner des croix avec un morceau de charbon sur les falaises de craie...?« Durch den provokativen, spielerischen Ton, mit dem sie Mallarmé und Lautréamont gleichsam literarisch herausfordert (»en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont«), eröffnet Leduc die Möglichkeit eines Aufbruchs zu einer neuen schriftlich-textuellen Innovativität, die sich von den Paradigmen und auch Begriffen der avantgardistischen Vorbilder frei macht und etwas gänzlich anderes zu schaffen sucht. In dem Vorschlag, einfach nur Kohlekreuze auf Kreidefelsen zu malen statt den alten Modellen zu folgen, drückt sich erneut die Ambivalenz aus, die sich in der oben zitierten Passage zeigt: Vordergründig schreibt sie, dass ihre eigene literarische Arbeit jeder Qualität entbehrt und sich durch Naivität und Subjektivität auszeichnet – »croix de charbon« in diesem Zitat, an der obigen Stelle spricht sie von ihrer Literatur als »sa petite merde«. Implizit formuliert sie in diesen beiden Ausdrücken jedoch auch die Notwendigkeit anderer experimenteller literarisch-künstlerischer

137 Siehe dazu auch Isabelle de Courtivron, die Leduc in der »lineage of *poètes-maudits*, with the naysayers of literature, the self-appointed destroyers of literary and social rules, the decadent, semi-mad geniuses who created beauty from their fantasies and visions« situiert, Courtivron: *Violette Leduc*, S. 14.

138 Leduc: *La Folie en tête*, S. 321.

139 Ebd., S. 322.

Verfahren (»ne serait-il pas préférable«, Herv. F.K.) sowie einer veränderten Haltung gegenüber den ehemaligen Avantgarden. Nicht mehr gilt es, sie in einem stetigen, zirkulären Prozess immer wieder zu überwinden und zu erneuern. Stattdessen sind sie als in ihrem historischen Moment stillgestellt zu verstehen. Vor dem zeitgenössischen Hintergrund entbehrt ihre damalige Innovativität inzwischen jeglicher Dynamik, sie erscheint wie »liegendeblieben« (»en panne«) und mutlos (»découragé«).

Leduc transportiert damit eine ganz ähnliche Einsicht, die Roland Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture* als »tragisch« beschreibt: dass die Avantgarden vom Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts an ein Ende gelangt sind und auch ihr Erneuerungsgestus in den Kanon übergeht und sich dort verfestigt. Subtil kündigt sich ausgehend von der Lektüre der Textstellen aus Leducs *La Folie en tête* zudem bereits eine Diskussion an, die sich schließlich in den 1980er Jahren und insbesondere am Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt in den literarischen und literaturtheoretischen Diskursen findet: die Beschäftigung mit einem »Ende der Avantgarden«¹⁴⁰, in denen insbesondere die Abkehr vom Terminus »Avantgarde« und dem damit einhergehenden Verständnis von Innovation und Erneuerung verhandelt und die Frage nach neuen Begriffen und Paradigmen gestellt wird.

Im zeitgenössischen Kontext entwirft Leduc in ihrer Reibung mit der Moderne Formen des Romanschreibens, die auf die literarischen und theoretischen Experimente des *Nouveau Roman* hinausweisen. Die Romanästhetik in *L'Affamée* enthält zudem viele Parallelen und Unterschiede zu den Schriften von Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet, deren Texte und Theorien paradigmatisch für die Erneuerung des Romans in der französischsprachigen Nachkriegsliteratur stehen.¹⁴¹ Wenn auch auf verschiedene Weisen zeigen beide Autor/innen in ihren literaturtheoretischen Überlegungen eine spezifische Annäherung an die Beschreibung der Welt auf, die in der Überwindung sprachlicher Allgemeinplätze und dem Aufdecken und Veräußern von Momenten der Stille liegt, die in Worten, Gesten und ihren Bedeutungen beherbergt sind.¹⁴² Auch *L'Affamée* kreist, wenn die Erzählerin darin immer wieder aufs Neue versucht, ihren Schmerz zu verbildlichen, zu inszenieren, zu versprachlichen und zu textualisieren, um eine sprachliche Lücke: Zum einen um die Unsagbarkeit und Un(mit)teilbarkeit des eigenen Schmerzerlebens, zum anderen um die Leere, die die Unerreichbarkeit von »elle« darstellt und die doch den einzigen, (sinn-)entleerten Referenzpunkt der Erzählung und des rastlosen Getriebenseins der Erzählerin ausmacht. Im Vordergrund von *L'Affamée* steht die Perzeption und Ausgestaltung unbedeutender und flüchtiger Ereignisse und Gefühlsregungen, die Leduc metaphorisch vergrößert und die den Text verlebendigen und die Wirklichkeit neu in Szene setzen. In dieser Form der Repräsentation setzt bei Leduc,

140 Vgl. Viart, Dominique und Bruno Vercier: *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas 2005, S. 311. Siehe dazu Kapitel IV.1.3 dieser Arbeit.

141 Vgl. auch Kutzick, Franziska: »Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon. L'Affamée de Violette Leduc«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 241-262. Zu einer weiteren Lektüre von Leduc und Sarraute siehe auch Brioude, Mireille: »Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars 1996*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 63-75.

142 Vgl. Kutzick: »Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon«, S. 249.

wie auch bei Cayrol und schließlich auch bei Sarraute und Robbe-Grillet, nicht nur jede Art von Handlung aus, sondern auch auftauchende Figuren, inklusive der Protagonistinnen selbst, werden zu nur mehr vagen Gestalten.

L'Affamée ist ein Beispieltext der französischsprachigen Nachkriegsliteratur, die Dominique Rabaté als eine *Littérature d'épuisement* bezeichnet, wozu er auch die Texte von Cayrol oder Beckett zählt, die stets auf ihre eigene Er-Schöpfung und den Zusammenbruch der Möglichkeit des Erzählens hinweist.¹⁴³ Dafür steht sowohl die stetige Auto-destruktion, der sich die Erzählerin immer wieder aussetzt, als auch die Konstruktion des Textes durch Hauptsätze. Das Erzählte scheint dadurch immer wieder unterbrochen und eine Handlung, die sich kontinuierlich entwickelt, wird von vornherein durchkreuzt. Stattdessen macht diese *écriture* textuell sichtbar, dass Leduc in *L'Affamée* Leerstellen und Brüche fokussiert. So ruft die Autorin ein Misstrauen der (zeitgenössischen) Leser/innen gegenüber dem Text und seinem Gegenstand hervor, wie es Sarraute für die neuen Romane der Nachkriegszeit unter dem Begriff des *soupçon* postuliert. »Ici encore, par timidité, par crainte de mal s'exposer, l'élan oratoire est rompu. Sujet, verbe, complément – sujet, verbe, complément... Ah! comment rendre confiance?«¹⁴⁴, schreibt Yvon Belaval in einer Rezension zu *L'Affamée*, die anlässlich der Veröffentlichung des Textes erscheint.

Auch thematisch gehört Leduc mit *L'Affamée* zu einer Avantgarde: In ihrer Verhandlung lesbischen Begehrens knüpft Leduc an die Texte von Autorinnen an, die an der Wende zum 20. Jahrhundert und in den 1920er Jahren in Frankreich beginnen, weibliche Homosexualität darzustellen. Dazu zählen unter anderem Colette, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus und Claude Cahun sowie die englischsprachigen und in Paris lebenden – aber zum Teil auf französisch publizierenden – Autorinnen Nathalie Clifford Barney, Djuna Barnes und Gertrude Stein.¹⁴⁵ Diese Schriftstellerinnen sehen sich nach Shari Benstock insbesondere mit der prekären Existenz einer Schreibtradition von Frauen über homosexuelle Beziehungen zwischen Frauen konfrontiert, die sich zu dieser Zeit hauptsächlich auf die Gedichtfragmente der antiken Dichterin Sappho sowie auf eine Episode in George Sands *Lélia* (1833) beschränkt.¹⁴⁶ Die Leerstelle einer Abwesenheit von Repräsentationen lesbischer Liebe und Leidenschaft durch Frauen erweist sich für die künstlerischen Pionierinnen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

143 Vgl. Rabaté: *Vers une littérature de l'épuisement*. Siehe dazu auch Kapitel III.1.1 dieser Arbeit.

144 Belaval: »L'Affamée, par Violette Leduc«, S. 1125.

145 Insbesondere ausgehend von den genannten anglophonen Frauen hat sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine »lesbische Kultur« in Paris entwickelt, deren »Sichtbarkeit vorerst auf einen kleinen, exklusiven Kreis [beschränkt]« war, Schrader, Sabine und Dirk Naguschewski: »Homosexualität – ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«, in: Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvia 2001, S. 7–31, hier S. 13f. Julia Drost und Marie-Jo Bonnet zeigen hingegen, dass lesbische Liebe durch ihre offensivere Darstellung in der Kunst auch vermehrt Einzug in die Alltagskultur der 1920er Jahre erhält und für kurze Zeit recht offen gelebt werden konnte, vgl. Bonnet, Marie-Jo: *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle. Essai historique*, Paris: Jacob 1995, S. 317ff.; Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen: Wallstein 2003, S. 149ff.

146 Vgl. Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900–1940*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 53; Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*, S. 216ff.

laut Benstock jedoch auch als produktiv, »leaving homosexual women [...] to create (and recreate) their own tradition of homosexual art«¹⁴⁷.

Mit *L'Affamée* trägt Violette Leduc maßgeblich zur Erschließung eines literarischen Diskurses durch Schriftstellerinnen bei, der zum einen kreative Freiräume bereithält, zum anderen jedoch bestehenden misogynen Stereotypisierungen sowie sozialen Einschränkungen und Repressionen unterworfen ist, die die künstlerische Darstellung und das öffentliche Leben von weiblicher Homosexualität in Frankreich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eindämmt.¹⁴⁸ Noch 1960 stuft die *Assemblée nationale* gleichgeschlechtliches Begehren, neben Alkoholismus, Prostitution und Tuberkulose, als *fléau social* ein.¹⁴⁹ Leduc ist vor allem in ihrer Rolle als Autorin von der gesellschaftlichen Stigmatisierung lesbischer Sexualität unmittelbar betroffen: Gallimard zensiert 1955 den gesamten ersten Teil ihres dritten Romans *Ravages*, in dem zwei Internatsschülerinnen miteinander ihre Körper und ihre Lust entdecken.¹⁵⁰ Der Text erscheint 1966 unter dem Titel *Thérèse et Isabelle*. Vor diesem Hintergrund wirkt die Anonymisierung der beiden Protagonistinnen als »elle« und »je« nicht nur wie ein innovativer romanästhetischer Eingriff, sondern auch wie eine Vorsichtsmaßnahme, wie Mireille Brioude schreibt: »Pourquoi deux pronoms? [...] Parce que les deux prénoms ›Violette et Simone‹ sont aussi inimaginables et choquants que les prénoms ›Thérèse et Isabelle‹ seront, dans l'œuvre écrite six ans plus tard, évidents, comme l'amour partagé.«¹⁵¹

Leduc gilt im Forschungsfeld zu lesbischer und queerer französischsprachiger Literatur, Kultur und deren Geschichte als kanonische Pionierinnenfigur, die sich zwischen Colette und Monique Wittig situiert.¹⁵² Andrew Asibong nennt die Autorin, gemeinsam mit Jean Genet, sogar in seinem Beitrag zur Homosexualität in französischen Kinofilmen der 1950er Jahre als Beispiel für einen »que[r] undercurren[t]«¹⁵³ des (vordergründig) durch Heterosexualität geprägten Existentialismus. Die Wissenschaftler/innen, die Leduc im Kontext eines kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurses

147 Benstock: *Women of the Left Bank*, S. 53.

148 Für einen sozial-, sprach- und auch medizingeschichtlichen Überblick des Diskurses über weibliche Homosexualität seit dem 16. Jahrhundert siehe Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*.

149 Vgl. Robinson, Christopher: *Scandal in the ink. Male and female homosexuality in twentieth-century French literature*, London: Cassell 1995, S. 3; Schrader: *Mon cas n'est pas unique*, S. 197.

150 Vgl. dazu insbesondere Viollet, Catherine: »De la censure éditoriale à l'autocensure. Violette Leduc«, in: Dies. und Claire Bustarret (Hg.): *Genèse, censure, autocensure*, Paris: CRNS 2005, S. 181–200, hier S. 188.

151 Brioude: *Violette Leduc*, S. 51.

152 Siehe dazu exemplarisch bereits Marks, Elaine: »Lesbian Intertextuality«, in: Stambolian, George und Elaine Marks (Hg.): *Homosexualities and French literature. Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca: Cornell University Press 1979. Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Einordnung Leducs in eine Literaturgeschichte der Darstellung lesbischer Sexualität vgl. Brioude, Mireille: »Violette Leduc écrivaine et lesbienne. Du mythe à la mystification«, in: Günther, Renate und Wendy Michallat (Hg.): *Lesbian Inscriptions in Francophone Society and Culture*, Durham: Durham Modern Language Series 2007, S. 103–121.

153 Asibong, Andrew: »Nouveau Désordre. Diabolical Queerness in 1950s French Cinema«, in: Bauer, Heike (Hg.): *Queer 1950s. Rethinking Sexuality in the Postwar Years*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 29–40, hier S. 29.

zu lesbischer Sexualität in der französischsprachigen Literatur aufrufen, beziehen sich jedoch zumeist auf *La Bâtarde* und/oder *Thérèse et Isabelle*. *L'Affamée* hingegen erwähnen sie oftmals nicht, möglicherweise da Leduc weibliches homosexuelles Begehren bei weitem nicht so explizit darstellt wie in den beiden anderen genannten Texten.¹⁵⁴

Die Position Leducs in der Nachkriegsliteratur, zwischen der Aktualisierung der klassischen Avantgarden, Romanerneuerung und sexueller Transgression, zeigt sich zudem exemplarisch daran, dass *L'Affamée* vor der Veröffentlichung bei Gallimard in einer »édition de luxe«¹⁵⁵ in dem damals noch jungen Verlag von Jean Jacques Pauvert erscheint. Durch die Edition der Schriften des Marquis de Sade und einer heimlichen Veröffentlichung von Jean Genets *Pompes funèbres* (1947)¹⁵⁶ etabliert sich Pauvert einen Namen als Herausgeber von Autor/innen, die einerseits in ihren Texten die gesellschaftlichen Grenzen der Darstellbarkeit von Sexualität ausloten und überschreiten oder auch selbst andere als heterosexuell-normative Beziehungsmodelle leben und andererseits zur literarischen Avantgarde gehören.¹⁵⁷ In den 1940er und 1950er publiziert er vorrangig Texte von Georges Bataille, André Breton, Albert Camus, Jean Cocteau und Pierre Klossowski. Leducs *L'Affamée* ist, neben Dominique Aurys erotisch-sadomasochistischen Roman *L'Histoire d'O* (1954, unter ihrem Pseudonym Pauline Réage), der einzige Text einer Schriftstellerin, den Pauvert herausgibt.

154 Marie-Jo Bonnet und Jennifer R. Waelti-Walters ziehen den Text zumindest knapp als Beispiel heran, vgl. Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*, S. 325; Waelti-Walters, Jennifer R.: *Damned women. Lesbians in French novels. 1796-1996*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2000, S. 108f.

155 Leduc: *La Folie en tête*, S. 266, 269; Leduc, Violette: *L'Affamée*, Sceaux: J.-J. Pauvert 1948. Die Ausgabe finanziert der Literaturmäzen Jacques Guérin, woraufhin Leduc ihm *L'Affamée* widmet.

156 Vgl. Genet, Jean: *Pompes funèbres*, Bikini: Aux dépens de quelques amateurs 1947.

157 Vgl. Bessard-Banquy, Olivier: *La Fabrique du livre. L'Édition littéraire au XXe siècle*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux & Du Lérot 2016, S. 287ff.