

# Féminité et anonymat dans la communauté littéraire de *Sburătorul*

LIGIA TUDURACHI

---

« Si on n'arrive pas vraiment à dire par quoi elle nous attire, on sait assez bien par quoi elle se refuse à nos sens. »

*E. Lovinescu*

---

## Ligia Tudurachi

Chercheur dans la cadre de l'Institut de linguistique et histoire littéraire Sextil Pușcariu (Cluj-Napoca), auteur du vol. **Cuvintele care ucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu** (Les Mots qui tuent. Mémoire littéraire dans les romans de E. Lovinescu)(2010).

**N**OTRE INTÉRÊT portera dans ces pages sur la femme qui s'illustre dans le contexte de la sociabilité littéraire, dont l'existence se trouve conditionnée par un groupe. Autrement dit, sur la figure que la littérature occidentale a pris l'habitude d'appeler *la bohémienne*. Le support de cette réflexion l'ont constitué les documents qui attestent la participation féminine à un cénacle roumain ayant fonctionné entre les deux guerres (*Sburătorul*, 1919-1943) sous la direction de E. Lovinescu, l'un des critiques roumains les plus importants. Il se trouve que dans une série successive de trois volumes de mémoires qui apparaissent entre 1932 et 1941<sup>1</sup>, Lovinescu a fait plus que le simple enregistrement de la présence féminine abondante de son groupe. Il

Cette recherche a été financée par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 et co-financée par le Fonds Social Européen dans le cadre du projet de recherche POSDRU/89/1.5/S/60189 – « Programmes Postdoctoraux pour le développement durable dans une société de la connaissance ».

a voulu lui rendre la spécificité. Et pour ce faire, il a statué un modèle unique – la femme en tant que figure anonyme. C'est cette relation entre féminité et anonymat qui a retenu notre attention. Nous avons essayé de déceler les ressorts de la portraiture féminine dans ces textes, afin de comprendre comment les femmes de cette communauté littéraire sont arrivées à devenir, en groupe, des anonymes.

Avant de nous appuyer effectivement sur les axes qui règlent la construction de ces portraits, quelques observations préliminaires s'imposent. Dans le volume II des *Mémoires*, Lovinescu procède déjà à la définition d'un « groupe féminin ». Il choisit de mettre à distance deux figures (Hortensia Papadat-Bengescu et Elena Farago) par rapport à toutes les autres et de les séparer par une série d'« écrivains juifs ». Introduite dans cet ordre-là, la féminité ne sera guère perçue comme « neutre ». Tout au contraire, elle viendra illustrer une catégorie « minoritaire » du groupe. Un autre choix se laisse deviner dans la logique qui règle la succession des portraits à l'intérieur de la série féminine continue. Sous le signe *Silhouettes des femmes-écrivains*, la galerie inclut Mărgărita Miller-Verghy, Alexandrina Scurtu, Constanța Marino-Moscu, Ticu Archip, Bebs Delavrancea, Sorana Țopa, Mia Frollo, Sarina Cassvan et Aurora Furtună. Il n'y a que deux figures notables dans cette liste, Ticu Archip et Bebs Delavrancea. La première, par sa création littéraire, la deuxième, par une intelligence critique brillante, qui avait pris le contrôle des discussions et des polémiques au cénacle. Lovinescu fixe ces deux visages au milieu de la chaîne, en compagnie des inconnues pour lesquelles l'étiquette de « femme-écrivain » ne s'appuie souvent pas sur l'existence d'une œuvre quelconque. Auteur de qualité et membre essentiel du groupe, Sanda Movilă n'y trouve pas sa place ; elle devra attendre pour son portrait le volume suivant des *Mémoires*. Mais ce qui est sans doute encore plus saillant dans la série féminine esquissée par Lovinescu est le fait que, à l'exception des deux figures dès le début isolées, les portraits ne bénéficient pas à proprement parler d'un traitement individuel. Les femmes sont associées par des groupes de deux ou de trois – Mărgărita Miller-Verghy avec Alexandrina Scurtu et Constanța Marino-Moscu, Ticu Archip avec Bebs Delavrancea, Sorana Țopa avec Mia Frollo et Sarina Cassvan. La logique des proximités est incertaine. Elle devient encore plus improbable dans le groupage qui inclut Sanda Movilă. Sous le titre *Trois petits portraits*, le critique place celle-ci à côté d'Aurora Furtună, écrivain sans œuvre, qui n'y est présente que dans sa qualité de femme d'un mari impétueux (*La poétesse à mari irascible*). L'autre portrait est celui du poète G. Nichita. La cohérence de la série féminine se relativise jusqu'à admettre des figures masculines.

## Une féminité incertaine

**B**EAUCOUP DE témoignages montrent que les femmes qui fréquentaient *Sburătorul* ressentait comme très forte une concurrence masculine à l'intérieur du groupe. Elles évoquent sans cesse leur infériorité symbolique. Quand, dans une enquête, on leur demande si « on peut discuter d'une prose féminine avec de larges résonances dans la littérature roumaine moderne », Lucia Demetrius affirme : « Non, je ne le crois pas. Nous avons eu une grande femme-écrivain, Hortensia Papadat-Bengescu. C'est tout ce que je sais. J'ai l'impression que la femme qui n'écrit pas comme un homme, de même que l'homme qui n'écrit pas comme une femme, ne sont pas de vrais écrivains. Cette différence faite en fonction du sexe dans l'art ne me semble pas valable. Je n'ai jamais réalisé que j'étais une femme qui faisait de la littérature, je me croyais tout simplement une personne qui écrivait. »<sup>2</sup> À la même question, Sanda Movilă répond : « Selon ma modeste opinion, la séparation de la littérature d'après le sexe, en "féminine" et "masculine", est gratuite. Cela arrive même à m'offenser. Un homme n'aurait-il pas pu signer, lui aussi, la littérature de Hortensia Papadat-Bengescu ? »<sup>3</sup> Ce positionnement féminin pourrait être caractérisé à travers le « complexe de la seconde ». <sup>4</sup> Ces femmes veulent acquérir le droit de s'affirmer dans la création, en raison de leur capacité expressive singulière – mais elles désirent, en même temps, dissoudre ce qui les distingue, se faire assimiler aux hommes et leur ressembler. En 1935, Mărgărita Miller-Verghy prenait l'initiative de composer une anthologie de prose féminine.<sup>5</sup> Dans la présentation du projet, elle parlait de la nécessité d'affirmer l'autonomie du champ de la création féminine et se propose de lui décrire l'évolution spécifique. Mais les médaillons d'auteur posent, tout au contraire, le problème de la translation du style féminin à travers la « virilité ». Une autre initiative féministe partie du groupe finit pareillement. En 1926, Aida Vrioni créait une association des femmes lettrées et l'appelait Société des femmes-écrivains roumaines. Pour autant, les femmes qui s'y étaient associées deviendront bientôt mécontentes, en raison, justement, de l'exclusion des hommes. L'association se recrée en 1929 en tant que Société des femmes et hommes-lettrés roumains. Une position s'articule, de cette manière, en toute clarté, chez *Sburătorul* : si la femme écrit, elle doit, absolument, le faire comme un homme.

Lovinescu fait, à son tour, le jeu de cette substitution des sexes. Dans les *Mémoires*, il attribue aux femmes-écrivains de son groupe des qualités masculines. Il parle de la « ténacité virile » et de la « volonté acharnée » d'Alexandrina Scurtu (241), du « talent sévère, sobre, virile » de Constanța Marino-Moscu (241), du « style dense, gris, qui construit sans brillance, durablement » de Cella

Serghi (609). Il qualifie la critique de Bebs Delavrancea comme étant « sans rien d'édulcorant », « en réalité virile, directe et logique », avec une « expression d'une exactitude masculine » (244). Le « problème » de Bebs serait même celui d'être trop explicite, en se refusant de cette manière un « style féminin » – « sans comprendre la supériorité de la discrétion dans toute victoire féminine » (244). Qui plus est, la raison de cette ressemblance au masculin est, à ses yeux, bien spécifique, et il l'indique sans hésiter. Il ne s'agit pas tout simplement d'un effet de concurrence entre femmes et hommes, nourrie dans le climat de la communauté littéraire, mais plutôt d'une *vocation* – qui n'est que de manière toute exceptionnelle féminine.<sup>6</sup> « Cette toute petite femme – écrit Lovinescu à propos de Sarina Cassvan – est habitée par une ambition littéraire disproportionnée, cas rare et presque anormal, vu que les ambitions littéraires des femmes s'endorment d'habitude sur l'oreiller de l'alcôve... Celles de Sarina Cassvan non seulement ne se sont pas endormies, mais elles veillent dans une insomnie perpétuelle, féroces de s'affirmer, de gagner un endroit sous le soleil, de se faire reconnaître par tout le monde » (247). Détail plein d'importance, tout en renforçant l'affirmation du caractère exceptionnel de la vocation chez les femmes (« Chez nous, je ne connais que très peu de cas de vocation féminine – au-delà des relations sentimentales. D'habitude, il s'agit d'un simple arrêt entre deux aventures, d'une force qui n'est pas utilisée, à ce moment-là, dans des préoccupations plus essentielles » (604)) – Lovinescu confirme la vocation pour chaque femme de son groupe qu'il dépeint. Néanmoins, il observe que le résultat qui découle de cette « mutation » implique un fort déséquilibre. Portées vers une psychologie qui est à l'opposé de la leur, aspirant vers des formes d'expression qui ne leur sont pas naturelles, ces femmes ne touchent pas vraiment le seuil d'une nouvelle individuation. Si elles gagnent la persistance, l'acharnement, l'obstination et la ténacité masculins, ces traits viennent se greffer sur une structure psychique fragile, et deviennent agents de l'aliénation. Lovinescu les retrouve « minées dans tout ce qui constitue la vie normale d'une femme ». Quand une femme a la vocation, les choses prennent donc un aspect différent que pour un homme dans la même situation. Si la femme refuse toute autre forme de dédicace, comme toute autre forme de création, elle s'éloigne irréversiblement « des conditionnements de son sexe ». Elle se met, par conséquent, dans une position dont il est impossible de calmer les tensions.<sup>7</sup>

Lovinescu va encore plus loin et observe une autre anomalie. Les corps des femmes qui l'entourent sont, tous, petits ; et d'une petitesse qui lui évoque l'infantile. Il constate qu'il a très souvent tendance à les regarder comme des enfants. Bebs Delavrancea est « petite, miniaturale », une « poupée en porcelaine », avec des « boucles sauvages », autrefois une « miette vivante », « une créature minus-

cule ». Sorana Gurian est « l'enfant fragile », « une bête en miniature » ; l'observation de son « petit corps mutilé » l'amène à parler de « la littérature de la fillette au corps périssable ». Lucia Demetrius est « cette bribe de femme », « *la petite fille* (comme lui disait une fois Vladimir Lascăr, lui produisant la joie immense du seul geste câlin qu'il lui avait jamais adressé), *la petite fille* ». Sanda Movilă est « une gonzesse liliputienne ». C'est une conséquence seconde, à imputer toujours à la vocation. Il paraît que la vocation induit une fiébrilité – et que ces femmes s'installent dans l'état fiévreux. « Je n'avais pas immédiatement compris – écrit Lovinescu à propos de Lucia Demetrius – que la température *normale* de cette fille était à 40 degrés. » Or, cette fixation fiévreuse est dévoratrice et consomme les ressources organiques. Les corps deviennent fragiles, frêles, sous-développés, parfois mutilés. C'est comme si l'effort concentré de suivre la vocation agirait, dans tous ces cas, en agent de diminution de la masse corporelle. Certes, le regard masculin de Lovinescu cherche dans la femme de son entourage un objet d'admiration. Mais il retrouve seulement cet aspect enfantin, qui se donne à voir une fois avec le processus de la transfiguration fiévreuse. La *petite fille* Lucia Demetrius est « loufoque, émotive, effrayée, purement en panique », « agitée par une force séismique », « torturée et déchirée dans ses nerfs par des aspirations manquées, envahie par l'effroi, et par le trac, brûlant comme un brasier, saignant de toutes ses pores, exaspérée, obsédée, lamentable, guenille humaine, essorée par toutes les attentes inutiles » (328). La question de la beauté ne s'y pose presque plus. La féminité devient imprécise et l'identité de plus en plus vague. Dans le portrait de Ticu Archip, une expression incertaine, oscillante entre affirmation et négation, essaie d'induire la singularité de cette perception : « On ne pourrait pas dire qu'elle ne nous attire pas par qui sait quelle féminité. Cependant, si on n'arrive pas vraiment à dire par quoi elle nous attire, on sait assez bien par quoi elle se refuse à nos sens » (243). Cherchant exprès le « lieu » de la féminité de Bebs Delavrancea, Lovinescu craint de ne plus le retrouver du tout. Alexandrina Scurtu lui apparaît comme « le reste d'une fragile organisation féminine, avec des apparences d'hypnose, d'irréalité » (241). On assiste, en effet, au processus inverse à celui qui caractérise la puberté : le corps enfantin re-devient visible pour Lovinescu dans le corps de la femme par la résorption de ses formes, par leur in-définition. C'est une fragilité voisine de l'inconsistance. Les effets de la vocation chez les femmes-lettrées de *Sbunătorul*, le critique les mesure justement à travers cette dissolution. Entre l'individuation<sup>8</sup> et le processus de la création on devrait observer de cette manière un rapport inverse. Tout paradoxal que cela puisse paraître. Plus le discours se fortifie, plus il devient énergique, virile et caractérisé – moins le corps, le visage et l'identité féminine qui le produit restent distincts.

**L**ES PORTRAITS féminins de Lovinescu laissent d'ailleurs l'impression de ne pas avoir d'autre vecteur que celui de l'indétermination. Comme si le climat du vivre-ensemble dans le cénacle ne cessait de lui offrir des occasions diverses pour vérifier la validité de cette perception. Il insiste souvent sur une dimension comportementale : ces femmes sont à tel point mobiles, qu'il devient difficile de les caractériser. Leurs oscillations laissent l'impression de vouloir épuiser toute la gamme des possibles, elles passent sans hésitation d'une extrême à l'autre. Le critique énumère des réactions contradictoires et des transformations inconcevables. Cette instabilité ne reste pas sans toucher au fond des tempéraments. Constanța Marino-Moscu allie une sociabilité moldave – expansive, enthousiaste, généreuse – avec une rétractilité presque pathologique ; Sorana Țopa passe de la volubilité pittoresque de celle pour qui tous les petits détails du monde deviennent objet de conversation facile au mutisme grave de l'ascète ; Alexandrina Scurtu joue entre ses doigts un collier de perles, pendant qu'elle fait des « théories communistes », etc. L'étiquette de « natures paradoxales » est censée rendre l'impression que fait sur Lovinescu un tel devenir illogique, qui s'opère par des sauts. Si la femme est déjà capricieuse et instable par sa nature, si elle devient facilement captive dans l'illusion, l'inconstance est encore plus grande chez ces femmes-écrivains – qui, sur le fond de leur déroute identitaire, confond les prédispositions et les modèles dans la multiplicité des possibles. Elles ont l'air de ne pas faire de différence entre les hypostases traversées – elles expérimentent tout, sans jamais se fixer. Distinguer entre essence et apparences perd de cette manière toute pertinence. « De bonne famille ou tenant à ce qu'on le sache – écrit Lovinescu sur Alexandrina Scurtu –, bien éduquée ou tenant à le faire voir, paradoxale, ou voulant paraître telle... » (241).

Cette variation incessante qui bloque l'individuation transforme en même temps la femme en un objet de spectacle. Toujours en mouvement – imprévisible et déconcertante, la présence féminine provoque la communauté masculine qui l'accueille, agite les esprits par la perplexité qu'elle engendre. Elle le fait par la traversée des hypostases, mais encore plus, par l'inconsistance qui se laisse devenir en arrière-plan. Cet évident manque de finalité rend complètement gratuit l'immense investissement d'énergies, et du coup la pratique vitale féminine, par l'inutilité de son exercice, évoque la gratuité de tout art et invite à une réception esthétique. « Le regard scrutateur du spectateur – peut-on lire dans le portrait de Mărgărita Miller-Vérghy – s'assombrit assurément devant la pulvérisation inutile des énergies, dépourvue de moëlle vitale [...] ; il s'assombrit, mais, à la fin, ne peut pas ne pas s'émouvoir, devant la preuve de cette solidarité avec le sens même de la vie, [...] à la vue de ce besoin de s'évader de la matière afin de planer dans le vide d'une activité sans aucune finalité. L'effroi et la tendresse du spectateur suiv-



ent donc les ouragans de l'activité de Mlle Mărgărita Miller-Verghy, qui s'allument dans l'incendie d'un rayon et disparaissent dès que le rayon glisse à côté » (241).

Surnommée *La Désorientée*<sup>9</sup>, Sorana Țopa fait sur son « public » cénaculaire un effet comparable à celui qu'elle faisait, petite, sur les oies que ses parents lui menait à paître – « Comme autrefois elle secouait les oies paternelles dans un nuage de duvet et de poussière, de même aujourd'hui, au milieu d'une société nombreuse, élève-t-elle tous en tourbillons ». On la regarde pendant qu'elle entretient sa multiplicité : « Elle ne s'exprime jamais par *je crois... j'ai dit... j'ai fait*, mais toujours par *Sorana croit... Sorana a dit... Sorana a fait*. Parce que dans ses yeux, Sorana représente un être dépersonnalisé, qu'elle blâme et qu'elle câline et avec lequel elle tient conseil, solitaire, isolée, en présence de vingt autres personnes » (245).

La mise en scène de ces « spectacles » laisse deviner, de plus, l'existence chez Lovinescu d'un intérêt à nous faire sensibles dans la perception de l'indétermination féminine à un côté paradoxal : la femme est présente sur la scène – sa présence est saillante, et source, par sa prégnance même, du spectacle ; elle est, en même temps, absente – car retirée dans une « dépersonnalisation ». Ce paradoxe se complète d'un autre. Centrale, par le fait même de ramasser autour d'elle le public, la présence féminine n'accepte en réalité de se placer qu'à la périphérie. Dans le salon du critique, les femmes se font réserver un « divan », dont l'emplacement est idéal pour les cacher : « au fond », près d'une fenêtre avec des rideaux lourds, « derrière la bibliothèque ». C'est de cet endroit marginal qu'elles vont exercer leur fascination. Sanda Movilă profite de ce positionnement pour effacer le plus que possible sa présence. « Bien que décidées de commun accord et depuis longtemps, ses lectures se faisaient chaque fois précédées de longs tâtonnements et des précautions protocolaires, qui finissaient chaque fois par la déterminer à se retirer encore plus au fond, derrière la bibliothèque massive. Invisible, elle réussissait, enfin, à se rendre également inaudible. Ses vers se mélangeaient avec les rideaux, dans le même plan décoratif » (325). Les portraits de Bebs Delavrancea sont encore plus relevants dans cet ordre. La fille qui conditionnait par sa présence le cénacle (« Bebs est-elle venue ? Que dit-elle Bebs ? La séance ne peut pas commencer sans Bebs ! ») refuse d'occuper pour quoi que ce soit une autre position que celle sur le divan<sup>10</sup> : elle s'y assoit « à la turque », « tout au fond à l'abri des coussins ». Cet emplacement marginal lui devient à tel point nécessaire – voire vital – qu'elle accepte, quand Lovinescu déménage pour un autre appartement, où ce meuble ne trouve plus de place, de s'isoler dans la chambre à côté et de parler sans voir et sans être vue. Pour son public (Lovinescu inclus), cela engage une disposition compliquée des chaises dans le bureau (« pour l'entendre je devais tourner mon fauteuil d'une rotation à droite – opération difficile et embarrassante »). Pour Bebs, ce positionnement « contre nature », qui la rend imperceptible, tout en la plaçant au centre de l'attention, convient à merveille.

## Anonymat et génie

SI ON fait une somme des traits féminins que retient Lovinescu, celle-ci vérifie le présupposé duquel nous sommes partis : ce ne sont pas les femmes de son groupe qui intéressent le critique, en tant qu'exemplaires singuliers – mais un modèle unique. Qui plus est, ce modèle est facilement reconnaissable. Les formes diverses d'indétermination, d'effacement, d'imprécision, de retraitement font de la femme-écrivain de *Sburătorul* une illustration idéale de la figure anonyme. Une série de femmes « sans nom » vient d'ailleurs s'ajouter dans *Mémoires III* au groupe antérieur. « La fille qui sait tout... », « la fille avec la préface », « les collaborateurs », « la fille avec le manuscrit » se dessinent selon les mêmes formes d'imprécisions. Dans les portraits individualisés, Lovinescu racontait souvent « l'histoire » des noms d'écrivain féminin. On apprend de cette manière que c'était lui qui les attribuait. Il était obligatoire, pour chaque nouvelle participante au cénacle, de passer par un baptême et de renoncer à son nom d'état civil. Mais, précision supplémentaire – cette décision n'était pas prise sur place ; le « processus » durait entre quelques jours et quelques mois. Évidemment, pendant ce temps-là, la femme restait dans l'anonymat. Ces détails gagnent encore plus d'importance si on les rapporte au changement qui intervient sur ce point dans les portraits « sans noms ». À la place des petites histoires de nomination, on trouve ici le compte-rendu de la première discussion entre le critique et la femme-écrivain, préalable à l'attribution du pseudonyme littéraire. La femme y montre un désintéret souverain pour la question. Elle abandonne facilement son nom réel, sans se presser de recevoir un autre.<sup>11</sup> Elle laisse plutôt l'impression de se complaire dans la condition anonyme, comme si elle voulait éterniser son statut de débutante.<sup>12</sup>

Pourquoi ? On le comprend justement à travers la vocation, dont Lovinescu n'a pas cessé de parler tout le long de ces portraits. En effet, le critique roumain essaie de circonscrire par l'anonymat les caractéristiques de la vocation, qui est la possibilité de *n'importe qui* de se réaliser de manière magistrale. D'où l'invocation, subite, quelquefois, de la génialité : « Génie ? – écrit-il dans le portrait de Lucia Demetrius. Quand est-ce que j'ai encore utilisé ce mot-ci ? Ou qui est-ce qui a encore aujourd'hui le courage de l'employer, sinon pour les morts, et seulement afin d'écraser avec leur exemple les vivants ? Génie ? Y-a-t-il quelqu'un qui puisse prendre la responsabilité d'un mot si grave, si peu défini, si mystérieux ? Je l'utiliserai tout de même, avec tout le danger qui l'accompagne, et surtout avec toute la difficulté d'en délimiter le sens » (327).

Par l'anonymat féminin, Lovinescu projette, en effet, l'autre versant du mythe de l'écrivain génial. Dans la formule canonique du génie, le critique n'aurait pu



toucher le côté vocationnel qu'en se contredisant. Il a donc préféré la projection enclavée et marginale d'une figure par elle-même périphérique. L'anonymat est loin d'être ici l'étiquette réservée à quelques membres mineurs du groupe, disqualifiés ; il n'est pas non plus une figure accidentelle. Tout au contraire, « celle sans nom » identifie la condition de l'écrivain dans le régime démocratique de l'écriture.<sup>13</sup> Le génie est l'exceptionnel, celui sans égal – mais à condition qu'il fût avant le n'importe qui. Tout écrivain qui a du talent, tout tempérament extraordinaire est, à l'origine, un John Doe, le sujet indifférent démocratique, le premier venu, le débutant. C'est cette intuition que Lovinescu essaie de transcrire à travers le prototype féminin de ses *Mémoires*, qui combine la persévérance masculine et la potentialité de l'enfant, une force et une faiblesse. L'anonyme et le génie sont deux faces du même modèle. On comprend seulement à la lumière de cet investissement dans l'anonyme pourquoi Lovinescu avait laissé ouverte la porte de son appartement, chaque après-midi à partir de cinq heures, pour plus de vingt ans. Il est resté dans l'attente du Grand Inconnu, de celui qui n'était pas encore arrivé, jusqu'à son dernier jour. « N'importe qui entrant sur sa porte – écrira plus tard Ada Orleanu – était un grand talent, sinon – et pour la gloire de la littérature roumaine – le *génie attendu lui-même* ! Lovinescu supportait de la part des jeunes gens et des imberbes n'importe quelle attitude, avec un calme olympien, se demandant si l'inconnu n'avait pas, dans sa poche, quelques pages avec un contenu étonnant. »<sup>14</sup> On doit lire dans ses lignes une reconnaissance de la prédétermination « politique » égalitaire de l'élite écrivaine que Lovinescu avait essayé de construire chez *Sbunătorul*. Leur succès dans la société n'a pas été dû à une aristocratie du sang, ni à un quelconque privilège de classe, mais à une égalité sociale originaire, qui a permis la manifestation des qualités distribuées par le hasard – le talent.

□

## Notes

1. E. Lovinescu, *Memorii II* (1932) ; *Memorii III* (1932) ; *Aqua forte* (1941). Les indications entre parenthèses dans le texte renvoient à l'édition E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, éd. par Gabriela Omăt, Bucarest, Minerva, 1998.
2. Ileana Corbea et Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, vol. I, Bucarest, Eminescu, 1973, p. 87.
3. *Ibid.*, p. 149.
4. Le syntagme est utilisé par Natalie Heinich dans le contexte de la fiction, pour parler du complexe que la deuxième femme d'un homme a par rapport à la première (« Celle qui n'a pas de nom », in *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 152-153).

5. Mărgărita Miller-Verghy et Ecaterina Săndulescu, *Evoluția scrisului feminin în România*, préface par E. Lovinescu, Bucarest, Bucovina, 1935.
6. « La littérature n'est pas, en général, une vocation féminine, mais masculine » (Lovinescu, *Mémoires*, p. 604).
7. Dans un texte consacré à la représentation féminine dans le milieu de la bohème littéraire (*Le féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999, p. 40), Dominique Maingueneau part de l'idée que la femme qui fréquente un cénacle perd sa place et son statut social (sa qualité de mère, de femme et même d'amante), sans proprement accéder à un autre. L'existence féminine à l'intérieur d'un groupe est, selon Maingueneau, destinée de manière inévitable à un anonymat (« *les sans noms* »), que ces femmes se prouvent incapables de dépasser.
8. V. Adrian-Paul Iliescu, « Modern Individualism as Justificative Ideology », *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 2, n° 4, 2003, p. 149-171 ; Ștefan-Sebastian Maftei, « The 'Secularization' of Ethics. Questioning the Modern Virtues », *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 2, n° 5, 2003, p. 73-82.
9. En roumain *Zăluda* (Lovinescu, *Mémoires*, p. 245).
10. « Toutes mes insistances pour la déterminer à quitter le divan et à s'installer dans un fauteuil en face ont été inutiles. Pendant six mois, nos séances se sont déroulées de cette manière, dans une atmosphère de provisorat énervant, avec le déplaisir de nous parler sans nous voir face à face » (*ibid.*, p. 618).
11. «— Avec qui ai-je eu le plaisir de discuter?  
— Cela n'a aucune importance ! me répond la fille, haussant les épaules.  
— Et pourtant...  
Ornstein, si vous y tenez, me jette-elle avec une mimique indifférente, comme si elle voulait me dire 'Eh ! À quoi ça sert ?' » (*ibid.*, p. 365).
12. La même impression se dégage quand ce genre de conversation se porte par téléphone. Lovinescu reproduit « en temps réel » de tels dialogues (*ibid.*, p. 603-605, 613-615). La voix féminine refuse de s'identifier, joue sur son indétermination et la prolonge infiniment. Le milieu s'avère si idéal pour la protéger, que Lovinescu arrive à lier indissociablement le téléphone à l'anonymat de la voix.
13. Judith Schlanger insiste, elle aussi, sur le fait que l'excès d'investissement dans la singularité rate, justement, le caractère démocratique de la vocation (*La vocation*, Paris, Herman, 2010, p. 29-30).
14. Ada Orleanu, « Entrevi », prise par Liana Cozea, *Steaua* (Cluj), n° 9, 1986.

## Abstract

Womanliness and Anonymity within the "Sburătorul" Literary Community

The present paper endeavors to raise the issue of feminine presence within a larger community of writers, having as a point of departure the particular situation represented by a Romanian literary circle that operated between the two world wars (i.e. "Sburătorul" circle, 1919–1943), and was led by E. Lovinescu's reputed figure. In his turn, the mentor of this group fashioned himself as the most prominent and authoritative Romanian critic who, making use of this quality, undertook

the project to sketch a gallery of female portraits corresponding chiefly to “Sburătorul” women writers. What draws the attention from the first instance is the manner of portraiture with respect to feminine profiles; the critic would not count on singularity as a main trait of artistic temper, but he would rather interlace a series of variations on a privileged core theme, that is, the anonymous personality. By carrying through a detailed analysis on the various forms of indeterminacy, we try to establish that anonymity is a question connected to the general democratization of art in modern times (just anyone can become a writer), shadowed, on the other side, by the complementary notion of genius styled in a Romantic vein.

**Keywords**

womanliness, anonymity, genius, vocation, literary community, E. Lovinescu, “Sburătorul”