



HAL
open science

Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian

Tomasz Krupa

► **To cite this version:**

Tomasz Krupa. Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2022. Français. NNT : 2022INAL0011 . tel-04009090

HAL Id: tel-04009090

<https://theses.hal.science/tel-04009090>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre de Recherche Europes-Eurasie (CREE)

THÈSE

présentée par

Tomasz KRUPA

soutenue le 29 septembre 2022

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian

THÈSE DIRIGÉE PAR :

Madame Catherine GÉRY

Professeur des universités, INALCO

Madame Cécile FOLSCHWEILLER

Maître de conférences, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Ioana BICAN

Professeur des universités, Université Babeş-Bolyai
(Cluj-Napoca, Roumanie)

Madame Marta SEGARRA MONTANER

Directrice de recherche, CNRS

MEMBRES DU JURY :

Madame Ioana BICAN

Professeur des universités, Université Babeş-Bolyai
(Cluj-Napoca, Roumanie)

Madame Cécile FOLSCHWEILLER

Maître de conférences, INALCO

Madame Catherine GÉRY

Professeur des universités, INALCO

Madame Magdalena RĂDUȚĂ

Maître de conférences, Université de Bucarest
(Roumanie)

Madame Marta SEGARRA MONTANER

Directrice de recherche, CNRS

Monsieur Adrian TUDURACHI

Chargé de recherche, Académie Roumaine, Institut de
Linguistique et d'Histoire Littéraire « Sextil Pușcariu »
(Cluj-Napoca, Roumanie)

REMERCIEMENTS

Sorana Gurian est présente dans ma vie à travers ses textes depuis six ans. Cependant, cette expérience de lecture ne serait restée qu'une curiosité et n'aurait pas donné naissance à ce travail si je n'avais pas pu compter sur le soutien des personnes que j'aimerais mettre en avant dans ces remerciements.

Je remercie tout d'abord mes directrices de thèse, Catherine Géry et Cécile Folschweiller, pour leur grande disponibilité, leur confiance et leur patience infinies, leurs relectures minutieuses et tous leurs nombreux conseils pendant la rédaction de ma thèse.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien et l'accueil chaleureux de l'École doctorale n°265 *Langues, littératures et sociétés du monde* et du Centre de Recherche Europes-Eurasie, qui, grâce à un contrat doctoral, m'ont permis de me consacrer entièrement à mes recherches.

Je tiens tout particulièrement à saluer mon amie Julie Fillatre : elle a joué un rôle fondamental pour l'élaboration de cette thèse, étant sa première lectrice. C'est elle qui donne du souffle à mon français depuis mon arrivée à Paris le 18 septembre 2014 : sans elle, le français ne serait pour moi qu'une langue étrangère comme n'importe quelle autre. *Merci, Julie : grâce à toi, je vis une deuxième vie.*

J'aimerais remercier Mateusz Skucha, mon collègue de l'Université Jagellonne de Cracovie, mais avant tout mon maître et mon ami, qui est présent dans ma vie depuis 2009 et n'a cessé de m'inspirer et de m'encourager dans toutes mes activités : je n'aurais jamais pu réaliser ce travail sans les heures passées ensemble à discuter au téléphone, au Café Bunkier ou au bar Re. *Mateuszu, jesteś moim mistrzem!*

Mes remerciements vont aussi à celles et ceux qui me sont chers – ma famille et mes amis – et que j'ai pourtant malheureusement délaissés ces derniers temps pour mener à terme cette thèse : leurs attentions et encouragements m'ont accompagné pendant toutes ces années. *Merci, Will, Mădălina, Michał, Grzegorz R., Grzegorz G., Piotr, Norbert et Daniel !*

Enfin, je remercie Ania, mon épouse et mon amie la plus fidèle, pour son soutien moral quotidien et sa confiance indéfectible : *Kocham Cię, Aniu!*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
I. ALTÉRITÉS POLITIQUES	27
Introduction.....	27
1. Une reconstruction de vie de Sorana Gurian (1913-1956).....	28
1.1. Une femme écrivain avant la lettre : l'enfance et la jeunesse de Sara Isaacovna Gurfinchel (1913-1937).....	28
1.1.1. À la recherche des racines en Bessarabie	28
1.1.2. Une jeunesse brisée : des études interrompues et l'histoire d'un accident	34
1.2. « Sorana Gurian ». La naissance d'une femme écrivain (1937-1944)	41
1.2.1. De la vie bohème à la rédaction : les découvertes parisiennes et les débuts journalistiques	41
1.2.2. La rencontre d'Eugen Lovinescu et les circonstances du début littéraire	45
1.2.3. Une carrière interrompue et une vie secrète : les péripéties de Sorana Gurian sous la dictature de Ion Antonescu.....	51
1.3. Le destin d'une étoile filante : de la célébrité au bannissement (1944-1949).....	55
1.3.1. Des liens dangereux avec le nouveau régime	55
1.3.2. Apogée de la carrière d'écrivain et de journaliste	62
1.3.3. Protestations et interdiction : le débat sur la crise de la culture roumaine d'après-guerre	67
1.4. La promesse brisée d'une nouvelle vie (1949-1956)	75
1.4.1. Exil et déception : les tentatives de s'intégrer au milieu littéraire francophone.....	75
1.4.2. Comment décrire une expérience limite ? La lutte contre le cancer et les derniers écrits.	81
2. La réception de l'œuvre littéraire de Sorana Gurian.....	84
2.1. « L'apparition d'un nouveau talent ». Nouvelles des années 1937-1939	87
2.1.1. L'admiration du texte, l'abjection du corps : Eugen Lovinescu sur le début littéraire de Sorana Gurian	87
2.1.2. D'autres voix (masculines et féminines).....	95

2.2.	« Un arc de triomphe de la littérature féminine ». Le roman <i>Les jours ne reviennent jamais</i> (<i>Zilele nu se întorc niciodată</i>) de 1945.....	103
2.2.1.	Une autre parmi les autres : représentation de la judéité.....	104
2.2.2.	Une autre parmi les écrivains : écrire en tant que femme et la réception du roman....	108
2.2.3.	Un autre texte : commentaires sur la structure narrative du récit.....	116
2.2.4.	Annonce d'une fin : irruption du réalisme socialiste dans la critique littéraire.....	125
2.3.	« Une Odette de Crécy d'avant sa connaissance avec Swann ». Le recueil <i>Întâmplări dintre amurg și noapte</i> [Aventures entre crépuscule et nuit] de 1946.....	129
2.3.1.	Le recueil comme anti-modèle de la « nouvelle » littérature.....	129
2.3.2.	La presse au service du dénigrement politique.....	135
2.4.	« L'œuvre qui mérite la durée ». Réception des écrits de Sorana Gurian après sa fuite de Roumanie en 1949.....	140
2.4.1.	La critique littéraire française sur <i>Récit d'un combat</i> de 1956.....	140
2.4.2.	Échec de la récupération : la réception <i>post mortem</i> des écrits.....	148
	Conclusion.....	154
II. ALTÉRITÉS TEXTUELLES.....		156
	Introduction.....	156
1.	Texte et genre. Problèmes de communication littéraire.....	159
1.1.	La nouvelle : une matrice du roman ?.....	161
1.2.	Pour une autre expression : journal, reportage et poésie.....	174
1.3.	Penser autrement le texte et le corps.....	182
2.	Texte et corps. Le rythme comme intermédiaire entre <i>séma</i> et <i>sôma</i>	184
2.1.	Pour une « critique somatique ».....	184
2.2.	L'anesthésie et l'exil comme expériences limites du corps : Narcoza [La narcose], Les mailles du filet et <i>Récit d'un combat</i>	188
2.3.	La flâneuse est-elle possible? O fată se plimbă pe stradă [Une jeune fille se promène dans la rue].....	202
3.	Le texte et le moi. Trois types de « je » textuel.....	216
3.1.	« La femme du miroir ne me laisse pas dormir » : un « je » ironique.....	224
3.2.	« [N]ous trois – moi, mon corps, le cancer » : un « je » sylleptique.....	241

3.3. « [C]ette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète » : un « je » polyphonique	253
Conclusion	264
III. ALTÉRITÉS DES GENRES	267
Introduction. Entre géographies et genres	267
1. L'écriture comme traduction : l'espace du féminin et du masculin dans les écrits français et roumains	272
1.1. Déterritorialisation des genres	272
1.1.1. Entre les langues et entre les textes : le bilinguisme et le féminin.....	272
1.1.2. Face au masculin oppressif : le féminin et l'espace du moderne.....	277
1.1.3. Un impossible espace à soi : le féminin antimoderne et le masculin « vampirique »	286
1.2. Reterritorialisation des genres.....	295
1.2.1. « Je ne suis pas d'ici ». Le français comme langue d'expression déterritorialisée	295
1.2.2. « Je viens du pays des steppes ». Le roumain comme langue d'expression déterritorialisée	301
1.2.3. Autour de l'auto-traduction des Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)	310
2. L'écriture comme mascarade : le jeu des « je » et des genres dans la nouvelle <i>La Femme qui avait peur de l'amour</i>	326
2.1. Comment narrer au masculin ?	326
2.1.1. Une narration masquée : qui parle et regarde dans ce récit ?	326
2.1.2. Parler-homme, écrire-homme. Un geste d'empathie ou une gestion de corps ?.....	336
2.2. Y a-t-il une femme dans ce texte ?	346
2.2.1. Un impossible parler-femme ?.....	346
2.2.2. Comment dire vrai en fiction ?	353
Conclusion	359
CONCLUSION	362
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	368

INTRODUCTION

Récupérer un héritage littéraire marginalisé ou abandonné pendant des années, comme l'a été celui de Sorana Gurian, constitue l'un des grands enjeux des recherches en histoire littéraire, en particulier au cours des dernières décennies. Des événements-clés pour l'identité européenne d'après-guerre, comme la révolution sexuelle et la chute du colonialisme (pour l'Europe occidentale) ou celle du régime communiste (pour l'Europe médiane, orientale et balkanique), ont aboli les anciennes limitations qui déterminaient jusqu'alors la façon de lire et ont suscité l'intérêt des penseurs et des chercheurs pour tout ce qui avait été interdit, refoulé ou censuré et considéré comme marginal et périphérique, mais qui avait pourtant contribué à la construction multidimensionnelle d'une identité culturelle nationale. Ainsi, les critiques et les lecteurs se sont vu offrir l'accès à des textes désormais placés dans un nouveau contexte spatio-temporel, car leur « réhabilitation » dans la seconde moitié du XX^e et au début du XXI^e siècle a eu lieu dans le cadre des réflexions philosophiques postmodernes¹, qui attribuent une très grande importance à la catégorie de l'Autre en tant que concept fondamental de la pensée humaine. Ainsi, la figure de l'altérité, qui permet de diagnostiquer la condition de l'identité par négation² et qui indique l'impossibilité (le manque) d'un signifiant pour l'expression du « je »³, occupe la place centrale dans le discours postmoderne : elle donne lieu à l'examen des conditionnements historiques et sociaux dans la construction d'un « je » composé de divers visages et de plusieurs masques.

Le terme d'« Autre », bien que parfois surexploité dans les sciences humaines et sociales, permet néanmoins de décrire assez précisément un processus créatif qui prend souvent la forme d'une confrontation dialectique entre tradition et innovation⁴. Premièrement,

¹ Parmi les penseurs travaillant sur la notion d'altérité, mentionnons seulement : Jean Baudrillard, *Figures de*

² Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, [1677] 1994.

³ Jacques Lacan, *Écrits 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1971. D'après Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan: esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.

⁴ Derek Attridge, « Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other », *PMLA*, janvier 1999, vol. 114, n° 1, p. 21.

parce que c'est la rencontre avec l'altérité qui montre la singularité de ce qui est nouveau : quelles qu'en soient les circonstances, elle garde son exclusivité et sa différence dans toute perspective cognitive. Deuxièmement, l'altérité n'est possible qu'à l'intérieur d'un rapport : par conséquent, elle constitue une façon de créer des relations, ce qui consiste à transformer l'inconnu en connu et l'autre en même.

Une lecture portée à l'Autre nécessite, bien évidemment, la reconfiguration du discours, qui – dans sa forme historique – s'avère incapable d'exprimer l'altérité radicale (politique, sexuelle, religieuse, discursive), longtemps opprimée dans son cadre. Du point de vue épistémologique, le discours s'appuie sur la primauté de la raison (universelle) qui tend à saisir le particulier, le local ou l'unique pour ensuite en créer des figurations. Cela les soumet immédiatement à la juridiction du sujet et, par conséquent, abolit toute représentation de l'Autre au sein de ce même discours⁵. Cette perspective de nature éthique, concernant la possibilité de représenter, soulève donc la question de « l'expérience de l'impossible »⁶, car la représentation éthique de la subalternité ne se conçoit que si l'on tient compte de sa propre inadéquation. Cette reconnaissance révèle ainsi le besoin de penser une subjectivité relationnelle et non hégémonique qui, par une sorte de retrait ou de recul⁷, assumerait l'insuffisance descriptive de son langage et accepterait la différence irréductible (et donc infranchissable) entre le moi et l'Autre, s'appuyant sur la « transcendance horizontale », un échange non hiérarchique entre deux sujets, issu, selon les termes de Luce Irigaray, du « respect pour l'Autre que je ne serai jamais »⁸.

Un tel « geste éthique »⁹ implique la nécessité d'interroger sa corporalité propre ou celle des autres, car la relation entre le moi et le corps détermine en effet notre place vis-à-vis du monde et de l'Autre : le corps post-cartésien, composant à la fois le même et l'autre, donne lieu à la première expérience de l'altérité (cf. le stade du miroir dans la psychanalyse lacanienne). On peut ajouter que la corporalité, sa transgression et ses diverses expressions ou phases, que ce soient le vieillissement, la maladie ou l'enfance, affectent directement notre environnement et deviennent ainsi un lieu de rencontre entre identité et altérité, entre individu et société ou entre nature et culture.

⁵ Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, p. 127.

⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, p. 196.

⁷ Ovidiu Anemțoaiceî, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 231.

⁸ Luce Irigaray, *J'aime à toi*, Paris, Grasset, 2014, p. 24.

⁹ Cf. *eadem*, « Ethical Gestures Toward the Other », *Poligraf*, 2010, vol. 50, n° 15, p. 3-23.

Cette relation entre le moi et le corps trouve son écho dans la littérature, comme on peut l'observer dans le cas de ces textes où différents vécus du corps sont thématiques et mis au premier plan ; la littérature écrite par les femmes et portant sur le cancer du sein en est l'un des exemples¹⁰. L'intérêt pour ce type particulier de récit s'inscrit dans une tendance présente dans la réflexion anthropologique que l'on qualifie à la suite de Maxine Sheets-Johnstone de « tournant corporel »¹¹, observable depuis les années 1980 et répandu à partir des années 2000, et qui a installé l'autre corporalité (c'est-à-dire, autre que celle propre au jeune homme blanc hétérosexuel) au cœur des recherches.

Parallèlement, ces dernières années ont vu la publication de plusieurs travaux, y compris historiques, portant sur la représentation des expériences du corps dans la littérature moderne des XIX^e et XX^e siècles¹². Une telle (re)lecture des textes permet de constater, entre autres, le rôle thérapeutique important joué par l'écriture, car c'est très souvent l'intégrité du moi qui est menacée ou remise en question par une maladie grave, voire mortelle¹³. Dans cette perspective, le texte ne sert pas à conserver l'identité troublée de celui ou celle qui écrit, mais à construire une nouvelle subjectivité textuelle, suite à un vécu parfois extrême.

En effet, l'altérité est une relation qui transforme de deux façons le sujet : d'un côté, ce qui est autre se transforme en même (sinon, rien ne serait jamais saisissable), et de l'autre, c'est aussi le sujet qui se métamorphose en quelqu'un d'autre que lui-même (autrement, il ne laisserait jamais exister ce qui est autre). Cette reconfiguration subjectivale crée une situation textuelle qui donne lieu à la rencontre avec l'Autre en termes de pleine responsabilité éthique. Cela détermine également la prise de position éthique du lecteur : en rencontrant l'Autre dans la lecture, le lecteur permet au texte d'aller au-delà de ses limites. Ainsi, la lecture n'est pas qu'un acte ou une reconstruction, mais aussi un événement où se révèle l'altérité du texte, qui transforme également le « je » lisant. Ici se retrouve la source de la créativité littéraire et critique : c'est grâce à la « création de l'autre »¹⁴, désignant à la fois la

¹⁰ Voir : Mary K. DeShazer, *Fractured Borders: Reading Women's Cancer Literature*, University of Michigan Press, 2010 ; Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves: Identity, Community, and Ethics in Cancer Autobiographies », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32 / 1, septembre 2006, p. 221-245.

¹¹ Cf. Maxine Sheets-Johnstone, *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Luton, Andrews UK Limited, 2015.

¹² Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; Diane Price Herndl, *Invalid Women: Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

¹³ Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 22.

¹⁴ Derek Attridge, « Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other », *op. cit.*, p. 20.

production de quelque chose d'autre, de nouveau, et le produit issu de cette nouveauté, que l'on tend à l'innovation dans la pratique culturelle.

Je propose dans ma thèse d'aborder cette problématique liée au corps et à l'altérité à partir de l'exemple de l'œuvre littéraire en langue française et roumaine de Sorana Gurian, née Sara Gurfinkel (1913-1956). Son cas permet d'examiner la situation d'une multiple exclusion au sein de la société européenne du XX^e siècle : Sorana Gurian est à la fois femme, juive et étrangère, accusée d'espionnage et de collaboration, et son corps, handicapé et touché par le cancer, devient le principal coupable de ce bannissement pluriel. L'auteure est en fait une figure tragique : non seulement par sa biographie marquée par des souffrances physiques et morales, mais aussi par l'oubli dans lequel est tombée son œuvre – pourtant originale et reconnue par ses contemporains –, comptant six volumes en roumain et en français et des dizaines de publications dans la presse.

La représentation de cette identité troublée, incarnant une altérité multiple au sein d'une culture moderne, constitue l'un des grands enjeux des textes littéraires de Gurian. En effet, l'auteure met en scène, dans plusieurs de ses ouvrages, différentes représentations de la condition de l'Autre, que ce soient des enfants, des malades ou des femmes ; autrement dit – ces acteurs sociaux à qui l'on n'attribue historiquement pas le statut de sujets dans l'interaction sociale à cause de leur corporalité, qui devient d'ailleurs un objet de tabou, d'érotisation ou de refoulement. On retrouve dans les textes littéraires de Gurian la volonté de reconstituer les expériences de ceux qui se trouvent à la marge de la société traditionnelle et patriarcale, comme les jeunes filles (certains personnages de jeunes filles étant marginalisées chez Gurian), les femmes écrivains ou journalistes, les exilés, les prostituées, les handicapées ou les cancéreux, dont l'altérité corporelle mène à l'exclusion ou à la marginalisation sociale en tant qu'objet esthétique. Mais surtout, on observe dans les textes de Gurian la volonté de l'auteure de leur donner une voix et donc de leur attribuer le statut de sujet. Ainsi, à travers la littérature, Gurian laisse l'Autre s'exprimer en tant que sujet sur sa propre condition d'étranger et ses expériences limites du corps, comme certaines pratiques sexuelles ou l'infirmité.

Dans mon étude, je me poserai donc les questions suivantes sur la relation entre le réel du corps et le texte même, à savoir : comment l'altérité de l'auteure au sein d'une culture européenne – c'est-à-dire, sa corporalité hors norme, son origine ethnique ou ses convictions politiques – peut-elle décider de la manière dont nous lisons son œuvre littéraire ? Quelle est la construction de la subjectivité textuelle là où nous avons affaire avec le récit d'un étranger

qui traite de sa propre différence corporelle ? Quelle est la représentation de la masculinité ou de la féminité remise en question ? Comment Gurian nous présente-t-elle différents types de sexualités dites « malades », comme la prostitution ou l'adultère ? Et finalement, quel est le rapport entre ces altérités et l'acte même d'écrire ? Répondre à ces questions nous donnera l'occasion d'examiner cette tension constante entre l'expérience du corps et celle de l'écriture, qui s'avère fondamentale pour l'œuvre de Gurian en son entier.

Pour examiner toutes ces questions, je propose de réfléchir à différentes dimensions de l'altérité. Dans un premier chapitre intitulé « Altérités politiques », j'examinerai les circonstances dans lesquelles Sorana Gurian, figure importante de la culture roumaine d'après-guerre, a été considérée comme étrangère, voire dangereuse au sein de la culture roumaine, et comment son œuvre, vue comme une littérature honteuse ou pornographique, a été l'objet d'insinuations et de suspicion. Puis, dans le deuxième chapitre (« Altérités textuelles »), j'enquêterai sur les moyens par lesquels Gurian cherche à créer une situation de rencontre avec l'Autre – autrui, le discours, la corporalité du narrateur ou le cancer – au niveau narratif ou subjectif. De cette façon, Gurian propose une réflexion sur le discours (littéraire) et le lieu que l'Autre peut y occuper, assumant la corporalité qui lui est propre. Enfin, en considérant la sexualité comme l'un des aspects les plus complexes de la corporalité humaine et comme espace déterminé par le pouvoir dans la société moderne (Michel Foucault), j'analyserai dans la troisième partie (« Altérités des genres ») sa représentation dans des textes choisis de Gurian, ce qui me permettra de mener des investigations sur la condition d'une identité en danger, que ce soit une jeune voyageuse ou une écrivaine-prostituée. Mon objectif est de jeter une lumière nouvelle sur l'œuvre littéraire de Gurian, une œuvre aussi peu commentée par la critique roumaine que par la critique française, et de proposer simultanément de nouvelles pistes d'interprétation.

Le corpus de textes sur lequel s'appuie cette étude est composé de quatre romans – *Les jours ne reviennent jamais* (roum. *Zilele nu se întorc niciodată*, 1945 ; édition française en 1952), *Les mailles du filet* (1950), *Les amours impitoyables* (1953) et *Récit d'un combat* (1956) –, du recueil de nouvelles *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] (1946) et de dizaines d'articles de presse, publiés par Gurian en français ou en roumain entre 1937 (sa première publication dans la presse) et 1956 (son décès)¹⁵. Dans mon analyse, je ferai également référence à certains de ses quarante-et-un poèmes ou

¹⁵ Les titres des textes étrangers traduits et publiés en français sont mis entre parenthèses et en italique. Dans le cas contraire, où il n'existe pas un équivalent proposé par un(e) auteur(e), je mets une traduction française entre crochets.

textes en prose inédits, conservés sous forme de manuscrit ou de tapuscrit grâce à Monica Lovinescu, un grand personnage de la vie culturelle des exilés roumains de Paris, à qui Gurian les a légués en 1956. Ces documents n'ont jamais été commentés ni même mentionnés dans les recherches sur Gurian. L'exploitation de ce matériau replacé dans le contexte de l'ensemble des écrits de Gurian permettra d'enrichir l'interprétation des textes principaux : à mon avis, ces esquisses et essais littéraires donnent un accès direct au processus créatif, car on y retrouve des éléments qui seront par la suite inclus dans les textes publiés.

Une étude portant sur les textes de Gurian se doit d'être précédée par une reconstruction de sa biographie, qui a déterminé la manière dont les lecteurs échantent (ou non) entre eux ces textes. Je me propose d'aborder cette biographie dans le premier chapitre sur les « Altérités politiques ». Sorana Gurian est à présent méconnue du grand public et pour le moins ignorée par la plupart des chercheurs spécialisés en littérature roumanophone écrite par les femmes. Soit sa présence n'est qu'épisodique dans leurs travaux¹⁶, son nom étant simplement mentionné parmi ceux des autres écrivains de son époque, soit sa figure y est exploitée comme une incarnation des fantasmes sur la culture et la société roumaines de l'entre-deux-guerres. Dans une grande partie des témoignages, souvenirs ou critiques qui lui sont consacrés, l'auteure est présentée comme tapageuse, hédoniste, séductrice, objet de voyeurisme et de curiosité, qualifiée de « Mata Hari de Roumanie »¹⁷ ; en d'autres termes, c'est une véritable étrangère non seulement par ses origines ethniques, mais aussi par son apparence physique et son comportement, tandis que son activité littéraire n'est qu'un attribut légitimant son « étrangeté ».

Et pourtant, Sorana Gurian apparaît dans les pages de l'histoire littéraire à plusieurs reprises, et même en tant que personnage de premier plan : qualifiée de « grand talent » avant la Seconde Guerre mondiale, elle est l'auteure de deux best-sellers après la guerre et devient une « vedette » de la littérature roumaine, puis une figure importante de l'exil roumain, proche de Mircea Eliade, Emil Cioran, Victor Ierunca, Monica Lovinescu ou Paul Celan. Elle réussit, après une vingtaine d'années de différentes tentatives, à se faire une place – bien que momentanément – sur la scène littéraire française.

Une étude portant sur les lectures et réactions à l'activité littéraire de Sorana Gurian doit donc reconstruire ce chemin parcouru à travers deux sociétés et deux cultures, pour lesquelles elle reste à chaque fois une étrangère. De fait, ce sont les critiques qu'elle a subies

¹⁶ Voir : Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Bucarest, Paideia, 2004.

¹⁷ Diana Vrabie, « Sorana Gurian: Mata Hari din România (I) », *Revista română*, printemps 2017, p. 29-33 ; *eadem*, « Sorana Gurian: Mata Hari de România (II) », *Revista română*, été 2017, p. 21-24.

qui permettent de retracer les changements qui ont eu lieu dans la culture européenne à une époque de grandes transformations et de revirements politiques, ainsi que leurs conséquences socio-culturelles et la place incertaine des femmes écrivains dans cette communauté. Dans le cas de Gurian, l'apogée de sa carrière littéraire en Roumanie se superpose avec les bouleversements politiques de la seconde moitié des années 1940 : le pays devient en décembre 1947 une république populaire. Mais la disparition ultérieure de Gurian de l'historiographie littéraire roumaine ne peut pas être uniquement expliquée par l'instauration d'un régime stalinien en Roumanie et le changement des paradigmes culturels, car c'est grâce à la chute du pouvoir fasciste pro-Hitler et à l'arrivée des Soviétiques à Bucarest en août 1944 qu'elle peut faire une grande carrière. Retracer la réception de ses textes nécessite donc une sorte de reconstruction biographique. Ces recherches vont également permettre d'indiquer le contexte dans lequel Sorana Gurian a travaillé comme écrivain et journaliste et de renouer les liens entre son écriture et celle de ses « grands » contemporains comme Anaïs Nin, Jean Cocteau, Max Blecher, Katherine Mansfield, André Gide, Virginia Woolf, Aldous Huxley, André Malraux, Hortensia Papadat-Bengescu ou Max Jacob. Elle les aurait tous rencontrés (à l'exception des écrivains de langue anglaise mentionnés), tandis que leur écriture, qu'elle connaissait très bien, a fortement influencé la sienne.

La première partie de ma thèse consiste donc à examiner le cas d'un auteur périphérique qui tend vers le centre littéraire, que ce soit Bucarest ou Paris, et de voir comment il peut être assimilé (ou non) par la majorité. Après avoir reconstruit la biographie de Gurian à partir des constatations des chercheurs roumains et des résultats de mes propres recherches, je proposerai une lecture des différentes chroniques littéraires de l'époque qui, dans l'ensemble, n'ont jamais été étudiées, et qui témoignent, entre autres, de la manière dont on percevait l'Autre, en l'occurrence une femme écrivain, une femme infirme ou bien une femme d'origine juive, au XX^e siècle. Il s'agit de chroniques et de textes critiques rédigés entre les années 1930 et les années 2000. Cela me permet de présenter dans le même temps l'état de l'art des recherches roumaines sur cette auteure, recherches qui, si elles ne sont pas nombreuses, s'inscrivent dans les thématiques abordées dans ces chroniques, comme la voix narrative ou l'organisation du récit.

En m'appuyant sur la théorie de la réception de Hans Robert Jauss et de l'école de Constance¹⁸, je vais faire appel dans cette partie aux travaux des chercheurs anglo-saxons et français qui ont travaillé sur la question de la critique littéraire féministe et la littérature des

¹⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

femmes à l'époque moderne, comme Elaine Showalter, Hélène Cixous, Nancy K. Miller, Luce Irigaray, Alice Jardine, Eugénie Lemoine-Luccioni ou Françoise van Rossum-Guyon. Cette perspective a pour but de montrer les conditionnements du genre, de la corporalité, de la classe sociale et de l'origine ethnique qui ont déterminé l'apparition et la disparition de Gurian sur la scène littéraire, et qui influencent toujours notre manière de percevoir ses textes¹⁹. Ainsi, mon travail vise à s'inscrire dans la lignée d'un phénomène observable en Roumanie depuis les années 2000, c'est-à-dire le regain d'intérêt pour les femmes écrivains de l'entre-deux-guerres comme Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu ou Cella Serghi²⁰. En effet, étudier le cas de Gurian pourrait permettre de rediscuter le canon littéraire roumain du XX^e siècle, car malgré le succès éditorial de leurs publications et quelques tentatives d'actualiser leur œuvre après la chute du communisme, elles ne trouvent toujours pas leur place dans l'histoire de la littérature nationale roumaine.

Mes réflexions sur la réception de la littérature des femmes à partir de l'exemple de Sorana Gurian donneront naissance à d'autres paradigmes de lecture, qui nécessitent différentes approches, ce qui pourrait constituer un danger méthodologique pour la cohérence de mes recherches. Néanmoins, je suis d'avis que compte tenu de l'homogénéité des textes de Gurian (fortement influencés par sa biographie) et du caractère monographique de mon étude, la restriction à une seule perspective méthodologique risquerait de limiter injustement à une œuvre monodimensionnelle, voire tendancielle, une écriture mature et riche en réflexions existentielles et métatextuelles. D'ailleurs, à l'instar de Roland Barthes (*S/Z*), je pense que ce n'est pas la méthode qui me guide dans la lecture : c'est le texte même qui génère ma lecture et ma méthode d'interprétation.

L'écriture deviendrait donc pour Gurian une sorte de réhabilitation d'une identité complexe et émiétée, composée de plusieurs visages (juive, femme, handicapée, exilée) et de différents masques (écrivain d'expression double, espionne, aussi tapageuse qu'hédoniste). Son œuvre, transcription d'une autre corporalité, constitue la rencontre entre l'identité et l'altérité, entre le réel et le fictif, dont le résultat est à la fois une fiction

¹⁹ Voir par exemple : Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986 ; Naomi Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory, and the French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985 ; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1977.

²⁰ Voir par exemple : Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Bucarest, Cartea Românească, 2011.

« autobiographisante » (les premiers romans et nouvelles) et une « autobiographie » fabulée (*Les mailles du filet* et *Récit d'un combat*), entremêlées au cours de son activité littéraire.

Plusieurs épisodes de la biographie de Gurian trouvent leur reflet dans ses écrits, dont le caractère autobiographique est souligné par la grande majorité des lecteurs et critiques français et roumains : de plus, c'est parfois le texte qui a servi de source afin de rétablir les péripéties de la vie de l'auteure²¹. Une connaissance approfondie de sa biographie et une lecture attentive de ses textes permettent toutefois d'abolir facilement cette identification de l'auteure avec le « je » textuel, fondée sur l'équivalence supposée de leur corporalité infirme, ce que la critique littéraire proche du régime stalinien a violemment exploité et propagé à travers ses attaques de nature moralisatrice. Sans doute, un tel procédé, limitant l'activité professionnelle des femmes à des aventures émotionnelles, comme le montre Toril Moi à partir de l'exemple de la réception de la pensée de Simone de Beauvoir²², a-t-il contribué à réduire l'œuvre de Gurian à des textes intimes et mineurs, privés d'importance, et ensuite à exclure ses écrits de la culture roumaine. Et pourtant, dans son œuvre, j'observe un travail constant à partir des vécus personnels de l'auteure, qui met en récit une subjectivité textuelle déjà altérée, dédoublée ou dispersée face à un danger mortel, mais qui témoigne du réel. Cette tension permanente entre ces deux instances – auctoriale et textuelle –, constitue l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture de Gurian.

En effet, suite à la lecture de diverses critiques, on peut constater que ce sont la question de la mise en récit et celle de la subjectivité textuelle qui attirent la plus grande attention des lecteurs, professionnels ou non. On y trouve des commentaires portant non seulement sur la nature « rythmique », « fluide » ou « tonique » de sa narration, mais aussi sur la « matérialité » du langage, la « sensibilité » du regard et l'identité complexe de la narratrice. D'une part, l'écriture de Gurian semble emprunter, aux yeux des critiques, des traits attribués au corps humain, par exemple ses divers aspects fluides ou solides, ce qui montre que la métaphore corporelle est, selon eux, indispensable dans la description de ses textes. Cette identification, parfois simpliste, *sôma-signe*, faite par les critiques (généralement ses adversaires) ne devrait plus dominer la façon de recevoir les textes de Gurian. Or, ces remarques permettent d'identifier certains principes réglant le texte qui, dans leur organisation verbale, rappellent le fonctionnement de l'organisme humain : il s'agit avant tout de la respiration et de la marche, leurs perturbations et spécificités, qui, selon des approches

²¹ *Ibid.*, p. 310.

²² Toril Moi, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 23.

s'inscrivant dans le « tournant corporel », peuvent être utiles dans l'interprétation et la valorisation esthétique de l'œuvre²³.

D'autre part, Gurian s'avère une observatrice très attentive des changements politiques et socio-culturels de son époque, qui mènent à une rediscussion de la condition humaine dans sa totalité : elle traite, dans la majorité de ses écrits, des bouleversements du XX^e siècle et de leurs conséquences, que ce soient les tendances émancipatrices des femmes ou le questionnement de l'ancien régime socio-économique, l'instauration du stalinisme, le commencement de la guerre froide, le risque d'une attaque nucléaire ou enfin la panique globale liée à l'« épidémie » de cancer. L'identité plongée dans cette réalité, où elle devient étrangère, isolée et ostracisée, vit dans un risque permanent de désintégration et de reconfiguration brutale de nature sociopolitique et économique, voire physique ou biologique. Gurian thématise ces expériences à travers l'écriture, tout en essayant de préserver leur particularité et leur caractère unique, dont diverses stratégies textuelles seraient selon moi le résultat.

Dans la deuxième partie de mon étude sur les « Altérités textuelles », je tente donc de discuter la question de l'altérité par rapport au texte même. D'un côté, il s'agit d'examiner les moyens narratifs avec lesquels Gurian met en scène dans ses nombreux écrits des rencontres entre soi et l'Autre, ce qui permettra de distinguer dans ses textes certaines stratégies concernant la construction des subjectivités textuelles, qui varient en fonction du genre (nouvelles, recueil, roman, journal, reportage), mais qui témoignent de la désintégration de l'homme moderne, et donc de celle de l'autorité narrative et de son hétérogénéité au sein d'un texte. D'un autre côté, dans les choix stylistiques de Gurian, je retrouve des traces de lectures que l'auteure mentionne dans plusieurs de ses articles de presse des années 1930 ou 1940 : en d'autres termes, il est nécessaire de mettre en rapport son œuvre avec d'autres textes. Gurian semble bien ancrée dans la tradition littéraire européenne, car son œuvre présente de nombreux parallèles avec celles de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Fiodor Dostoïevski, Anton Tchekhov, Hortensia Papadat-Bengescu ou Max Blecher, avec qui Gurian partage le même intérêt pour la condition du moi moderne et les difficultés qu'il affronte. Placer la poétique de Gurian dans ce contexte culturel permettra de générer une variété de discours portant sur les identités textuelles et sur l'autre corporalité thématisée dans ces écrits.

²³ Richard Shusterman, *Conscience du corps: pour une soma-esthétique*, Paris, Ed. de l'éclat, 2007 ; Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse, 1982 ; Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], Varsovie, Instytut Badań Literackich PAN, 2014.

En lisant les écrits de Gurian, on remarque une corrélation particulière entre le corps souffrant et le texte qui transcrit ces vécus. Il ne s'agit pourtant pas d'identifier le corps réel avec le texte, ce que l'on observe dans la réception de l'œuvre de Gurian. Bien que le corps devienne souvent une métaphore du texte (comme le corps, celui-là est soumis à un double codage par l'individu et par la société, et ne peut donc pas exister hors du langage), il n'est pas possible, en raison de leur statut strictement matériel, de « textualiser » le corps ou de « corpo-réfier » le texte, qui ne sera jamais aussi solide et réel que l'organisme vivant²⁴. Néanmoins, l'opposition entre ces deux ordres donne naissance à un espace, où le corps se révèle non seulement comme motif ou inspiration, mais aussi comme élément de la structure du discours. En effet, le corps est le lieu que le sujet habite dans le texte : il fait résonner l'expression du moi, tout en délimitant cette subjectivité envers l'Autre. C'est pourquoi sa représentation dans le discours peut être subversive : l'importance du corps pour la narration consiste dans son altérité, c'est-à-dire dans la manière dont il résiste à la mise en texte qui enregistre ces fissures et décompositions²⁵.

Ces « moments » de résistance à la fluidité du récit dont parle Punday en réfléchissant sur les « corps narratifs » sont extrêmement importants pour mon approche. Dans mon analyse de la représentation pluridimensionnelle de la corporalité chez Gurian, je vais concentrer mon attention sur la notion du rythme, lié au temps narratif et à la structure du récit. Comme le remarquent des chercheurs comme Henri Meschonnic ou Adam Dziadek, le rythme est plus qu'un élément d'analyse structurelle, c'est aussi un générateur de sens dans le texte qui est considéré comme une matrice post-structurelle de jeux de significations. Comme le constate le premier, « si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours »²⁶. Ainsi, le rythme du récit organise le sens de l'énoncé, et donne des pistes vers le sujet inscrit dans le texte, ses expériences corporelles comprises. Une telle perspective suppose la naissance de nouvelles significations dans le texte, significations qui ne sont pas uniquement intentionnelles, mais qui peuvent être de caractère somatique : les désirs inconscients, le poulx, l'impulsion, la chair. Dans certains écrits de Gurian,

²⁴ Cf. Monika Świerkosz, « Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności [Le féminisme corporel dans les recherches littéraires. Une tentative pour dépasser la métaphore de la corporalité] », *Teksty Drugie*, 2008, n° 1-2, p. 94-95.

²⁵ D. Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. VIII.

²⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit.

j'observe des variations rythmiques, lorsque le « je » réel et ses particularités interviennent dans le récit, ce qui est surtout ressenti au cours de la lecture, donc au moment de la rencontre entre le « je » écrivant et le « je » lisant.

Je me référerai à cette approche à plusieurs reprises lorsque j'examinerai l'importance du rythme pour les textes de Gurian. Je m'en servirai tout particulièrement lors de mes investigations sur les nouvelles où le récit et sa mise en place dépendent de la marche de la narratrice (par exemple *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]), qui, en l'occurrence, est une marche irrégulière à cause de son handicap physique : le rythme du récit permet d'identifier des échos du « je » réel non seulement dans le « je » fictif, mais aussi dans la structure narrative même.

Parallèlement à mon examen de la nature du sujet textuel, je m'intéresse dans le deuxième chapitre à son rapport au texte même, car ces deux concepts se trouvent en permanente corrélation. Cette perspective paraît d'autant plus appropriée que l'on constate que ce rapport subit de grandes modulations au cours du XX^e siècle (cf. « la mort de l'auteur » barthésienne ou la « liquidation de l'individu » selon Adorno). Pour décrire ces changements, je me propose de m'appuyer sur la conception du trope selon Ryszard Nycz, qui permet de saisir la complexité du rapport entre subjectivité et texte²⁷. En tant que figure de style, le trope, qui se fonde sur un hiatus entre le signe et le sens, se caractérise par sa tendance à transgresser et à transformer la norme linguistique. Pour cette raison, il paraît être un modèle pertinent afin de délimiter la notion de subjectivité, car elle aussi induit une certaine multiplicité de strates, comme on le constate dans le cas du « je » empirique et du « je » transcendantal ou du « je » textuel et du « je » auctorial. Cela rend possible la constitution d'une personnalité et crée l'espace intérieur pour le langage et la littérature, ce qui facilite l'expression subjectivale. Nycz se sert de quatre figures rhétoriques – symbole, allégorie, ironie et syllepse –, à l'aide desquelles il dessine de manière schématique les variantes les plus importantes du rapport subjectivité-texte dans la littérature européenne du XX^e siècle.

Dans mon application de ces théories à l'œuvre de Gurian, je me réfère en particulier aux deux derniers tropes du « je » : l'ironie et la syllepse. D'une part, la figure de l'ironie, qui paraît dominer dans les premiers textes, assume la conception expressive du langage, visant les sentiments du moi. De l'autre, elle prouve l'impossibilité de les transmettre de

²⁷ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », in *The Language of Modernism*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2017, p. 80-99.

manière fidèle et adéquate. Par conséquent, elle suppose une subjectivité autonome et stable, qui ne se laisse pourtant pas saisir dans le langage. Ce « je » ironique vit le sentiment d'inauthenticité et se sent privé de sa propre parole, et donc désintégré et fragmenté. Comme la langue est toujours la langue de l'Autre, que le sujet ne cesse de déformer, désintégrer et assujettir, la sincérité et la pleine liberté d'expression ne sont possibles que hors la langue même : d'où la quête de possession qui interfère avec la frustration issue du sentiment d'échec ou de perte sans retour. Ce sont surtout les quelques nouvelles incluses dans le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], dont les subjectivités sont conscientes de leur propre incapacité d'expression et de l'impossibilité de retourner au Paradis perdu et interdit (le plus souvent, c'est la maison de l'enfance qui en est une métaphore chez Gurian), qui peuvent être qualifiées d'ironiques. Dans cette même lignée s'inscrivent quelques poèmes inédits de Gurian des années 1950, dont le caractère grotesque témoigne de l'inadéquation de l'expression littéraire face à une expérience limite du corps. Il est donc pertinent d'examiner comment l'autre corporalité, en l'occurrence féminine et infirme, peut être assumée par le type de subjectivité développé par Gurian. Cette stratégie, fondée sur le paradoxe du signe linguistique, prend ses racines dans les procédés typiques du modernisme européen, tout en proposant – avec ses moyens – une critique de la culture contemporaine : les textes de Gurian semblent dénoncer la position « inférieure » de la femme dans ce cadre.

Si la figure de l'ironie suppose un rapport vertical entre subjectivité et texte (bien que cette hiérarchie soit négative dans les termes de György Lukács²⁸), le modèle syllephtique imposerait quant à lui un ordre « horizontal ». La syllepse est un trope qui associe, en une seule et unique fois, le sens propre et le sens figuré d'un mot. Le concept a été réintroduit dans les études littéraires par Michel Riffaterre, qui le considère comme une expression portant à la fois un sens contextuel et un sens intertextuel, constituant en même temps la mimésis et la sémiose²⁹. De cette perspective, le « je » syllephtique peut être conçu, dit Nycz, comme un « je » à nature double – à la fois réel et inventé, empirique et textuel, authentique et fictionnel. Cette approche semble extrêmement pertinente pour l'analyse de textes de Gurian, où la distinction entre les deux subjectivités est difficile, voire impossible à saisir : il s'agit surtout des *Mailles du filet* et de *Récit d'un combat*, qui – par leur thématique autobiographique et leur genre quasi-documentaire (journal et reportage) – supposent

²⁸ György Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963, p. 80.

²⁹ Voir Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.

l'identité des deux, alors que des éléments autofictionnels ou une forte esthétisation observables dans ces deux publications créent l'ambiguïté et provoquent des soupçons sur un possible camouflage littéraire. Contrairement à la tradition littéraire classique ou moderniste, cette subjectivité n'existe ici plus en soi pour ensuite s'extérioriser, s'exprimer dans la langue de l'Autre : par contre, le « je » réel et le « je » textuel interagissent l'un avec l'autre, en échangeant et en partageant certaines propriétés (comme le nom, le prénom, les convictions politiques ou l'état de santé dans le cas de Gurian). À l'instar de Barthes qui dit : « je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé »³⁰, le « je » de type sylleptique, que je découvre dans ces textes, accepte son caractère fragmentaire et sa double nature.

Cette construction intersubjective, dans laquelle je reconnais d'ailleurs un procédé postmoderne par excellence, paraît jouer un très grand rôle, si l'on tient compte de la forte thématization du corps dans ces deux récits. D'une part, Gurian projette dans *Récit d'un combat* l'évolution de la tumeur, qui mène à la déformation du corps de la narratrice et à la désintégration de soi, tout en assumant une identité (*sic*) ; de l'autre, c'est le corps politique du sujet dans *Les mailles du filet* qui devient victime de l'oppression du régime stalinien et se condamne à l'exil. Ainsi, je vais tenter de montrer que, bien que différemment conditionné dans chacun de ces textes, le « je » sylleptique (qui se révèle, entre autres, grâce aux recherches de nature biographique) constituerait selon Gurian l'une des façons de survivre à la violence (que ce soit le cancer ou le pouvoir), qui annihile le moi : même si le procédé a pu être considéré comme exhibitionniste (rappelons que les critiques pro-régime ont qualifié Gurian de pornographe), le texte deviendrait ainsi une manière de rassembler une identité réelle réduite en poussière. Cela nécessite surtout un questionnement sur sa propre corporalité, car je considère, à l'instar de Diane Price Herndl, que dans les textes abordant le sujet d'une corporalité altérée ou menacée, c'est la relation entre le moi et le corps qui devient un modèle pour la relation entre soi et l'Autre³¹. Ainsi, en mettant en dialogue le « je » textuel avec son corps et le cancer dans les deux récits, Gurian élabore un modèle éthique et communicationnel axé sur l'horizontalité des rapports texte-réel et soi-Autre, ce qui lui paraît l'une des seules façons d'accepter l'altérité du corps.

Je retrouve un procédé similaire, à savoir la fondation d'une subjectivité multiple, dans la construction du seul roman de Gurian paru de son vivant en français et en roumain : *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), un texte qui demande une

³⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 126.

³¹ Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*, p. 225.

analyse approfondie afin de compléter ma réflexion sur la subjectivité textuelle. Il semble qu'il soit nécessaire à Gurian de décomposer dans ce roman son identité en polyphonie, une stratégie textuelle qui mène à la déconstruction de l'instance narrative autoritaire et à sa dégradation. Ce phénomène correspond en fait au concept de roman polyphonique élaboré par Mikhaïl Bakhtine³² à partir sa lecture de Dostoïevski – un concept que Julia Kristeva ne va introduire en France que dans les années 1960³³. Cela confirme l'enracinement de l'écriture de Gurian dans la pensée est-européenne, mais surtout dans la pensée russe, qui va nourrir le discours occidental et la *French Theory* dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Gurian a non seulement identifié le rôle de la polyphonie propre à Dostoïevski et ensuite décrite par Bakhtine, mais elle est allée plus loin : la narration polyphonique semble être un geste d'émancipation féminine, car il n'existe plus d'autorité qui affirme la vérité, et c'est l'altérité sexuelle qui se révèle *via* l'ambiguïté et la multiplicité narratives, ce que constateront des critiques littéraires féministes comme Naomi Schor dans les années 1980³⁴. La polyphonie, à côté de l'ironie et de la syllepse, devient ainsi une manière d'accepter la décomposition de l'identité face au destin, mais elle donne aussi lieu à sa réintégration à travers l'écriture, très souvent empreinte d'autodérision.

En analysant dans le deuxième chapitre différents modèles d'identité chez Gurian, je me concentrerai en particulier sur son rapport au texte. Dans cette perspective, le corps, mis en discours, démasque en quelque sorte la subjectivité (réelle et textuelle), qui se constitue à l'égard de l'Autre (son propre corps et ses différents aspects compris), en assumant soit sa position ironique envers le discours, soit son propre émiettement, multiplication ou dédoublement. Face aux expériences du corps, Gurian dénonce, à travers l'écriture, leur non-représentation dans la société contemporaine, tout en cherchant à leur donner une (ou plusieurs) voix *via* la littérature.

À la lumière de ces constatations, issues de l'analyse de la structure narrative et subjective des textes de Gurian, où la notion du corps (autre) intervient constamment, je proposerai, dans le troisième chapitre de ma thèse « Altérités des genres », de poursuivre la réflexion sur les notions de corps et d'altérité, en me concentrant notamment sur la multiple représentation de la sexualité et du genre, toujours dans un dialogue avec la critique littéraire féministe. Ces aspects particuliers se trouvent en effet au cœur de l'œuvre de Gurian, qualifiée par certains de pornographique, ce qui a contribué à son dénigrement et à sa marginalisation

³² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Points, 1998, p. 33-86.

³³ Julia Kristeva, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967, n° 239.

³⁴ Naomi Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*, *op. cit.*

dans la littérature roumaine. Rien de plus faux, cependant : parmi ses écrits, nous ne trouvons aucun texte qui s'inscrirait dans la catégorie du texte pornographique, bien que sa vie intime ait provoqué des controverses dans la société qui lui était contemporaine. Oui, il y a des textes érotiques, où Gurian questionne le désir du corps d'autrui et les fantasmes sexuels. Par contre, Gurian traite surtout dans son œuvre le sujet de la féminité et de la masculinité, dont les schémas historiques subissent des changements radicaux à l'époque moderne, ainsi que la place des femmes dans une société patriarcale et traditionaliste en voie de modernisation. En tant que femme écrivain, femme infirme, exilée et juive, Gurian ressent avec intensité les conflits qui mettent en tension la société roumaine : l'émancipation des femmes, l'antisémitisme, l'exclusion sociale ou politique. Elle est consciente de la faillite du modèle masculiniste et misogyne de la famille et de la société, et elle dénonce un système qui n'offre rien à ceux qui se trouvent, comme elle, hors structure : femmes, Juifs, dissidents, handicapés.

Je réfléchirai dans la troisième partie à deux groupes de textes dont l'analyse permet à mon avis non seulement d'aborder les questions du texte et du genre, mais aussi d'examiner le rapport de Gurian avec l'écriture en langue française. Ce qui réunit ces écrits, c'est leur ancrage dans le discours francophone : ses textes inédits, dont la présente thèse constitue une première (et à l'heure actuelle unique) étude, donnent accès au processus créatif et enregistrent une auto-réflexion poétique de l'auteure, tandis qu'une lecture bilingue de son roman *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), publié en roumain et en français, doit prendre en compte la question de l'(auto-)traduction, de l'adaptation et de la nature de l'autorité narrative. L'analyse de ces textes permet à mon avis de diagnostiquer la condition de Gurian d'une femme écrivain transnationale, ectopique, périphérique qui tend vers le centre, ce qui montre la nécessité d'examiner son œuvre dans un contexte qui tiendrait compte des conditionnements géocritiques ou géopoétiques. La réflexion sur le problème de l'auctorialité, que je proposerai au moment de discuter *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), me permettra ensuite d'analyser les identités narrative et textuelle de la seule nouvelle de Sorana Gurian rédigée en français et restée inédite, *La Femme qui avait peur de l'Amour*. En posant des questions sur la nature de la parole et du regard ou le genre du narrateur, je montrerai comment Gurian, présentant dans ce texte les actes de prostitution, dénonce – au prix d'un véritable scandale littéraire – la duplicité du discours qui place la corporalité féminine en dehors des normes, tout en la conservant comme motif. Il s'agira ainsi d'analyser les représentations de l'acte même d'écrire et de la figure de la femme libre (artiste, peintre, écrivain, etc.). Ces images reflètent en effet une vision de la femme écrivain au XX^e siècle, que j'ai retrouvée dans les critiques des années 1930 et 1940 : l'activité

littéraire de la femme libérée et émancipée est en fait souvent associée soit à l'inceste (puisqu'elle poursuit une polémique avec le modèle autoritaire du roman), soit à la prostitution, ce que Gurian traite dans ses nouvelles roumaines, ainsi que dans *La femme qui avait peur de l'Amour*. L'auteure propose donc une critique de la culture moderne, où la femme n'occupe pas la place d'un sujet parlant, mais celle d'un objet sexuel, même au sein de ses propres productions littéraires ou de son récit intime.

Il convient pour finir de rappeler les objectifs de cette étude : premièrement, proposer au lecteur francophone la synthèse des recherches et des lectures menées dans l'espace roumanophone jusqu'à présent ; deuxièmement, développer les interprétations déjà existantes pour présenter ensuite une première étude entièrement consacrée à Sorana Gurian, susceptible d'apporter une nouvelle lumière sur son œuvre, en particulier sur les questions de l'altérité et du corps. Finalement, mon objectif principal est de réintroduire ces écrits dans la circulation culturelle, car leur réception a été en grande partie déterminée par des facteurs extratextuels, c'est-à-dire idéologiques (antisémites, misogynes ou nationalistes). Ainsi, tout en réhabilitant une auteure et une œuvre injustement condamnées à l'oubli, je tenterai dans mon approche pluridimensionnelle de préserver et de mettre en valeur ce qui est essentiel chez Sorana Gurian : la capacité de laisser l'Autre s'exprimer.

I. ALTÉRITÉS POLITIQUES

Introduction

Dans le présent chapitre, je présente deux dimensions politiques, nécessaires pour la mise en contexte de son activité littéraire et de sa réception : biographie et discours critique sur la littérature. Je les appelle « politiques », car Sorana Gurian, en tant que femme écrivain, expatriée, réfugiée et handicapée, constitue une altérité au sein de la Cité. Son écriture s'avère dépendre de conditionnements autres qu'esthétiques, c'est-à-dire ceux qui sont liés aux questions politiques, sociales ou économiques, alors que son corps a tendance à être interprété et analysé au même titre que ses textes.

L'enjeu de cet examen est double. D'un côté, en rassemblant différents propos éparpillés dans ses écrits, je redonne la voix à l'auteure, ce qui me semble un « geste éthique » que l'on doit à Sorana Gurian, si souvent qualifiée de tapageuse ou d'hédoniste, ce qui éclipse toute lecture attentive de ses textes. De l'autre, je tends donc à rendre à Sorana Gurian le statut d'un acteur présent dans le discours critique et littéraire en Roumanie et en France, qui propose une réflexion sur la condition des femmes, des handicapés ou des exilés au XX^e siècle. Suite à ces considérations, son œuvre pourrait devenir un objet d'analyse qui tiendrait compte de tous les conditionnements, tout en plaçant pourtant au premier rang le texte même, toujours trop peu examiné et commenté.

1. Une reconstruction de vie de Sorana Gurian (1913-1956)

1.1. Une femme écrivain avant la lettre : l'enfance et la jeunesse de Sara Isaacovna Gurfinkel (1913-1937)

1.1.1. À la recherche des racines en Bessarabie

Fille aînée de Isaac (Isaak, Ițic, Yitsek) Meer Lazarovici (Lazarovitch) et Ghitlea (Gitl), Sorana Gurian est née Sara Gurfinkel (Gurfinkel, Gurfinkel) le 1^{er} décembre 1913³⁵ à Comrat³⁶ (en russe *Kompám*, en gagaouze *Komrat*, en yiddish קאָמראַט). Petite ville de 10 000 habitants située dans l'ouezd (district) de Bender (en russe *Бендеры*, en roumain *Tighina*), Comrat fait alors partie du gouvernement de Bessarabie en Russie tsariste, tandis qu'aujourd'hui elle est la capitale de la région autonome de Gagaouzie en République de

³⁵ Les doutes des chercheurs sur la date exacte de sa naissance prennent racine dans la contradiction entre différents propos de l'auteure même : en décembre 1937, elle constate avoir 22 ans, tandis qu'après la guerre, elle dit avoir commencé ses études à l'âge de 16 ans, ce qui suppose l'année 1915. Et pourtant, en arrivant en Occident, elle aurait déclaré 1917. Par contre, grâce aux documents retrouvés et cités par Victor Dumea, on peut situer définitivement sa naissance à l'année 1913. Lors de l'inscription à l'université en automne 1931, Sara I. Gurfinkel présente : son diplôme de baccalauréat, émis par le Lycée Princesse Ileana de Tighina, son certificat de naissance n° 21/1913, émis par le rabbin de Tighina et son certificat de nationalité n° 10.581/1931, émis par le maire de Tighina. Dans les trois documents, le 18 novembre 1913 (selon le calendrier julien, et donc le 1^{er} décembre selon le calendrier grégorien) est donné comme date de naissance. Tous ces documents sont à consulter dans les archives de la Faculté de Philologie de l'Université Al. I. Cuza de Iași et à la Direction Régionale des Archives Nationales à Iași.

³⁶ Nicolae Florescu, Gabriel Dimisianu et Teodor Vărgolici indiquent Bălți comme lieu de sa naissance. Néanmoins, les documents officiels, retrouvés par Victor Dumea et mentionnés ci-dessus, indiquent Comrat, résolvant définitivement à mon avis ce problème. Voir : Victor Dumea, « Începuturile Soranei Gurian », *Convorbiri literare*, mai 2005, 5 (113), p. 80-86 ; Nicolae Florescu, « Regăsirea Soranei Gurian », in Sorana Gurian, *Ochiurile rețelei*, traduit par Comelia Ștefănescu, Iași, Jurnal Literar, 2002, p. ; Teodor Vărgolici, « Sorana Gurian - o enigmă? », *Adevărul literar și artistic*, 7 octobre 2003, n° 686, p. 4.

Moldavie, et compte à présent plus de 20 000 habitants (la population gagaouze y est majoritaire depuis les premiers registres : les Juifs n'en constituent que 3 % en 1930).

Isaac Meer Lazarovici Gurfinkel (1872-1929) vient d'une famille juive ashkénaze installée depuis quelques générations à Hotin (en ukrainien *Хотин*, en yiddish *חוטין*), une petite ville du nord de la Bessarabie (aujourd'hui en Ukraine), où elle jouit d'un grand respect de la communauté locale des Juifs, formée autour de sept synagogues³⁷. La famille parle yiddish à la maison, mais le roumain, le russe (et probablement l'ukrainien) y sont également utilisés. Le père d'Isaac, Leizer (1840-1913), est un juif orthodoxe, observant toutes les traditions, tandis que sa mère, Beile-Enta³⁸ (dite aussi Malvina), qui s'occupe du commerce et de la comptabilité à partir de l'âge de seize ans, reste beaucoup plus modérée envers la religion, sinon «émancipée»³⁹ : selon son petit-fils Lazar, elle porterait des pantalons à la maison⁴⁰, ce qui confirmerait sa réticence envers la tradition, et elle aurait demandé un accès libre à la presse en langue russe et à l'éducation privée dans cette langue⁴¹ (Beile-Enta serait une grande russophile, organisant une collecte de fonds pour financer la construction d'un pont à Hotin lors de la guerre russo-turque de 1877-1878). Ses parents tiennent beaucoup à l'instruction de leurs enfants : comme ses frères Aron (fils aîné, disparu lors de la révolution russe de 1917), Samuel (mort pendant la Première Guerre mondiale) et Michel (1878-1939), Isaac commence son éducation dans un heder de Hotin (il y en a deux à l'époque), pour ensuite continuer des études dans un collège roumain. En revanche, les sœurs – Lisa, Fania (-1942) et Shesia (-1942) – font leur scolarité à la maison avec les enseignants du heder (elles apprennent l'hébreu, la Torah et le Talmud, les mathématiques, la littérature et le français). Finalement, leurs trois fils, Aron, Samuel et Michel, deviennent des pharmaciens, alors qu'Isaac et Fania se consacrent à la médecine⁴², après avoir fait leurs études à Odessa.

³⁷ Dans cette partie, je me sers en particulier des informations partagées par Lazar Gurfinkel dans le cadre du projet centropa.org : Ella Levitskaya, *Interview with Lazar Gurfinkel*, 2002, <http://www.centropa.org/print/biography/lazar-gurfinkel>, consulté le 4 mars 2017.

³⁸ Conformément aux superstitions moldaves (communes pour les orthodoxes et les juifs), donner un deuxième prénom au malade permet de tromper la mort qui le menace. Selon Lazar Gurfinkel, sa grand-mère Beile a miraculeusement guéri après une très grave maladie. Voir : *Ibid.*

³⁹ Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », United States Holocaust Memorial Museum, 1995, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/im505801>, consulté le 11 avril 2021.

⁴⁰ Ella Levitskaya, « Interview with Lazar Gurfinkel », *op. cit.*

⁴¹ Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », *op. cit.*

⁴² Victor Durnea n'était pas sûr du métier du père de Gurian. Voir : Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », 27/05 2003, n° 20, p. 20-21.

Isaac continue sa formation de chirurgien dans cette ville⁴³, mais aussi à Berlin, ce qui lui permet finalement d'occuper le poste de chirurgien principal dans un hôpital régional de Bessarabie⁴⁴, au moins jusqu'en 1913, peut-être même jusqu'en 1918. Entre temps, il participe comme volontaire à la guerre russo-japonaise de 1905, suite à quoi il reçoit deux fois l'Ordre de Saint Georges : il aurait en fait mené une intervention chirurgicale sur un membre de la famille impériale chinoise qui lui a offert en récompense des objets de luxe⁴⁵. Selon Lazar Gurfinkel, après l'union de la jeune République démocratique moldave avec le Royaume de Roumanie, Isaac, étant juif, n'aurait plus droit d'occuper un poste officiel supérieur et il passerait ainsi dans le secteur privé, en fondant son propre hôpital à Comrat⁴⁶. Dans une lettre ouverte à Florica Bagdasar, ministre de la Santé (première femme roumaine à la tête d'un ministère), Sorana Gurian va rappeler les difficultés que son père a affrontées dans sa carrière de médecin :

Pendant toute sa vie, mon père était le médecin chef d'un hôpital où il a dû se battre sans relâche et sans fléchir non seulement contre les maladies de l'ignorance, de la saleté et de la mort, mais aussi contre le bureaucratisme, les réductions budgétaires, le manque d'allocations suffisantes pour l'alimentation, et – surtout – contre ce *laisser-faire*, qui était tellement à la mode à cette époque.⁴⁷

Tatăl meu a fost – timp de o viață – medicul-șef al unui spital unde a trebuit să lupte fără odihnă și fără șovăire, nu numai împotriva bolilor ignoranței, murdăriei și morții, dar și împotriva biurocratismului, reducerilor bugetare, lipsei unor

⁴³ À Odessa, il habiterait 31, rue Zhukovski. Voir : « Сорана Гурян », (20 апреля 2021) in *Википедия, свободная энциклопедия*, <https://ru.wikipedia.org/?curid=376310&oldid=113717701>, consulté le 18 juin 2022.

⁴⁴ Selon Lazar Gurfinkel, il occuperait ce poste à Chișinău, la capitale de la région. Par contre, selon *Le Registre Médical Russe* de 1902, où il figure en tant Yitsek-Meer Lazarovitch Gurfinkel (rus. Ицек-Меер Лазаревич Гурфинкель), le père de Sara exerce son métier à cette époque-là dans la ville de Căușeni (rus. Каушаны), qui se trouve à 25 kilomètres de Tighina, à 70 km de Chișinău et à 90 km de Comrat. Voir : *Российский Медицинский список на 1902 год*, Moscou, Рипол Классик, 2014.

⁴⁵ Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », *op. cit.*

⁴⁶ Cet objectif ne serait en fait pas une nouveauté pour lui : selon certaines sources, il a travaillé aussi à la fondation d'un deuxième hôpital à Căușeni.

⁴⁷ Sauf indication contraire, les traductions du roumain sont les miennes.

suficiente alocații de hrană – îndeosebi – împotriva aceluși „laissez-faire”, care era atât de la modă, în trecut.⁴⁸

Après la mort de sa première femme, avec qui il a deux filles – Sara (1913-1956) et Lia (née en 1915 ou 1916⁴⁹), il se remarie dans les années 1920 avec une collègue, Ella (Elka) Gurfinkel⁵⁰ (née le 9 mai 1888 à Balta), diplômée de l'Université de Bologne⁵¹, et ils ont une fille, Isabela (Bela, née en 1925) (cf. Olga et Bela dans *Les jours ne reviennent jamais*). Selon Lazar Gurfinkel, Isaac meurt de pneumonie en 1929⁵² (c'est le cancer du foie qui a causé la mort du Chef, personnage du roman). En tant que personne croyante et observant les traditions du judaïsme, Isaac est enterré selon ce rite au cimetière de Tighina, où sa tombe est préservée. De même, les obsèques du Chef constituent la scène finale des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), devenues une manifestation d'œcuménisme (menée à la fois par un rabbin et un prêtre orthodoxe) et d'hommage de la ville entière et de ses alentours à la figure du médecin (ce qui est un écho de l'évènement réel, comme l'indique sa fille Bela⁵³). La mémoire d'Isaac Gurfinkel est préservée à Comrat jusqu'à nos jours, car l'hôpital porte actuellement le nom de son fondateur et premier médecin, célébré par une plaque commémorative à l'entrée de l'ancien bâtiment.

Parallèlement, nous en savons extrêmement peu sur la mère : elle aurait rencontré Isaac pendant ses études à Odessa et aurait travaillé avec lui dans le nouvel hôpital de Comrat jusqu'à sa mort. Dans le premier roman de Gurian, Ann n'a que huit ans au moment de la

⁴⁸ Sorana Gurian, « Scrisoare deschisă doamnei dr. Florica Bagdasar », *Femeia și căminul*, 20 octobre 1946, III, n° 95, p. 1, 7.

⁴⁹ Sa sœur aînée va lui dédier un poème d'anniversaire *Pour tes 23 ans*, signé le 27 mai 1939.

⁵⁰ L'identité de leurs noms est aléatoire. Voir : Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », *op. cit.* Cf. Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », in *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, p. 107-116.

⁵¹ En 1913, elle commence à étudier la médecine à l'Université de Naples pour ensuite être diplômée de la Faculté de médecine et de chirurgie de l'Université de Bologne en 1920 avec une thèse intitulée *La trasformazione dei nei in tumori maligni*. Voir : *Gurfinkel Elka*, <http://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/690-gurfinkel-elka>, consulté le 11 avril 2021 ; *Elka Gurfinkel*, <https://archivistorico.unica.it/persone/gurfinkel-elka>, consulté le 11 avril 2021.

⁵² Lazar Gurfinkel croit que son oncle meurt en 1932. Pourtant, rappelons que pour être exonérée des frais, Sara I. Gurfinkel se déclare orpheline de père et de mère en 1931 déjà, lors de son inscription à l'Université de Iași. C'est V. Durnea qui cite le premier ce document. Voir : Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.*

⁵³ Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », *op. cit.*

mort de sa mère, Augustine (l'action se déroule cinq ans après sa mort⁵⁴) ; mais Ann est née en 1917, l'année que Sara Gurfinkel déclare elle-même dans la presse – dans ce cas-là, la mère serait décédée entre 1921⁵⁵ et 1925, ce qui correspondrait aux souvenirs de Lazar Gurfinkel et de Bela Garfinkel Meylikh (d'après qui elle serait morte dans les années 1920). De même, il est difficile d'indiquer ses origines : d'une part, la narratrice de *Récit d'un combat* se présente comme russophone de naissance grâce à sa mère, d'origine ukrainienne (orthodoxe). D'autre part, il est peut-être suggéré, d'ailleurs uniquement dans la version roumaine (l'édition française ne contient pas ce fragment), qu'elle serait enterrée selon le rite juif, car le cimetière en question se trouve hors des murs de la ville (comme c'est souvent le cas des cimetières juifs d'Europe centrale et orientale), pas très loin de la maison de la famille d'Ann et de l'hôpital, installés à la marge de la ville. Selon le mandat d'arrêt du 16 juillet 1943, elle s'appelle Ghitlea (Ghitl), portant un prénom juif⁵⁶.

Comme à Comrat il n'existe qu'un lycée de garçons, Sara et Lia apprennent sûrement à lire et à écrire à la maison, où, comme leurs tantes paternelles, elles réalisent individuellement le cursus du collège, avec l'aide d'institutrices étrangères : dans le foyer d'Ann et Lili, protagonistes des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), « il y a eu deux Allemandes, trois Françaises, une Italienne, une Russe blanche, fille illégitime du dernier tsar, une Polonaise »⁵⁷ et une Suisse, peut-être celle (Mademoiselle Martain ; cf. Mademoiselle Martin représentée dans *Les jours ne reviennent jamais*) que leur demi-sœur rappelle lors de l'entretien où elle déclare le français comme sa première langue⁵⁸ – il est donc possible que tous les membres de cette famille soient trilingues (français, russe et roumain). Malgré l'éloignement de leur maison, Ann et Lili ont néanmoins accès à la haute culture grâce à la presse en langue française, roumaine et russe et aux larges connaissances de leur père :

Une fois, Serge Prokofieff, vieil ami du Chef, avait interrompu une tournée triomphale en Europe pour venir se reposer auprès du médecin. Il leva les bras au

⁵⁴ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, Paris, Julliard, 1952, p. 17.

⁵⁵ Une date supposée par Victor Dumea. Voir : Victor Dumea, *GURIAN, Sorana*, <https://www.dictionarulgeneralaliteraturiiromane.ro/author?name=GURIAN,%20Sorana&type=single>, consulté le 18 février 2022.

⁵⁶ On retrouve le nom de sa mère uniquement dans le mandat d'arrêt du 16 juillet 1943.

⁵⁷ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁸ Bella Meylikh évoque : « One year later [1932] I started primary school. 6 months prior, I had begun to learn Romanian (until then I spoke French and Russian) ». Voir : Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », *op. cit.*, p. 112.

ciel en voyant cette société de tout poil. Au piano, (...) il avait exécuté pour ses auditeurs : un médecin de campagne et deux filles, un programme merveilleux, qui eût satisfait les mélomanes les plus exigeants. Les deux sauvageonnes, qui n'avaient jamais mis les pieds dans une salle de concert, le comprenaient mieux qu'un parterre de rois. Rencontrant Kubelik à Prague, Prokofieff lui avait raconté tout cela et Kubelik était venu, lui aussi, jouer pour ces enfants (...). Une curieuse famille, en vérité, prête à adopter comme l'un des siens quiconque venait sonner à sa porte, à condition qu'il fût misérable, très triste ou très pauvre, malade ou bien recherché par la police. Étrange maison, remplie de bruit et de silence, d'ombre et de lumière ; de musique et de glapissements, retranchée derrière son jardinet de banlieue, perdue dans l'étendue infinie des steppes (...).⁵⁹

Bien que fictif, ce passage laisse néanmoins penser qu'Isaac tient à l'éducation de ses filles. D'ailleurs, comme le remarque Bianca Burța-Cernat, on peut facilement « imaginer (...) la maison d'enfance » des filles, qui est « un espace de pleine liberté rappelant l'harmonie démocratique de l'arche de Noé »⁶⁰, où prendrait source la passion de Sorana Gurian pour les animaux, et que l'on retrouve également dans *Les jours ne reviennent jamais* :

La maison du médecin-chef ressemblait parfois à un cirque et souvent à une cabine de prestidigitateur. Des colombes blanches roucoulaient sur le faîte de la véranda, deux lapins apprivoisés grignotaient la même feuille de laitue, installés sur le canapé du salon, les souris blanches faisaient des slaloms le long des rideaux, tandis que le hérisson domestique affichait une mystérieuse prédilection pour le fauteuil de la Vieille Dame. (...) Il y avait aussi une guenon : elle appartenait à Lili, la cadette. C'était une bête mal élevée et maligne, qui piquait les morceaux de choix dans les assiettes des convives outrés. Le cheval Pan faisait craquer sous son poids les marches de la terrasse et fourrait sa tête dans le porte-parapluies. Jacques, le coq, régnait en monarque absolu à la cuisine, et le renardeau domestique Jean-Pierre s'installait souvent dans la salle de bains. (...) Les deux bergers allemands du maître de la maison se grattaient devant la pierre du foyer ; deux cabris et trois agneaux jouaient à saute-mouton dans la cour (...).⁶¹

⁵⁹ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 16-20.

⁶⁰ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 310.

⁶¹ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 15-16.

Pour continuer leur éducation, elles doivent partir pour Tighina, ce qui nécessite le déménagement de toute la famille et, dans le cas de leur père, l'abandon de son poste de chirurgien, ce qui a lieu avant 1924 : dans le même roman, il ouvre son cabinet médical dans l'une des chambres de leur nouvelle maison. En réalité, leur nouveau foyer devient vite un lieu de croisement et de rencontre entre les fonctionnaires roumains de Tighina (dont Isaac est vice-maire) et les militants juifs bundistes et sionistes (invitées par Elka qui s'engage dans la vie politique et sociale de la population juive locale). Selon *l'Annuaire du Lycée de Filles Princesse Ileana*, Sara Isaacovna Gurfinkel en est une élève entre 1927 et 1931 et passe le baccalauréat en septembre 1931 avec la mention « bien » (Lia termine ce lycée l'année suivante)⁶².

1.1.2. Une jeunesse brisée : des études interrompues et l'histoire d'un accident

La mort d'Isaac, le 6 juin 1929, est un choc pour sa famille, qui se serait soudain retrouvée sans ressources sans une allocation attribuée par la mairie de Tighina (dont Isaac était vice-maire)⁶³. Le père de Lazar Gurfinkel, Michel, décide d'adopter les filles et d'aider financièrement la veuve⁶⁴. Il est probable que Sara, Lia et Isabela rendent régulièrement visite à leur famille de Hotin, où leur grand-mère vit encore et où leur oncle gère une pharmacie. Sorana Gurian évoque un souvenir de cette maison familiale en 1946 :

Je me rappelle les hivers passés dans la maison de mes grands-parents, la pièce ensoleillée et poussiéreuse, au sol couvert de sciure de bois, où sur de longs fils de fer tendus sur toute la longueur de la pièce étaient suspendues de grandes grappes de muscat. Les ménages de l'époque détenaient des secrets infailibles et mystérieux pour conserver les pommes, les coings, les poires, tous les fruits. Ces secrets étaient précieux et se transmettaient, comme des bijoux de famille, de mère en fille. Les mains de ma grand-mère, Malvina, sentaient la vanille et la pâte feuilletée au beurre frais, mise au froid, et repliée comme une dentelle. La peau de ces mains était veloutée et lisse, comme tissée de crème et de pétales de lys, et son alliance en or brillait comme un jaune d'œuf.

⁶² Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.*

⁶³ Cf. Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », *op. cit.*, p. 110-111.

⁶⁴ Ella Levitskaya, « Interview with Lazar Gurfinkel », *op. cit.*

Îmi aduc aminte de iernile petrecute în casa bunicii, de odaia însorită și prăfuită, cu mult talaj pe jos, în care pe lungi sârme întinse de-a latul atârneau ciorchini mari de muscat. Aveau gospodăriile de pe vremuri, secrete infailibile și misterioase pentru conservarea merelor, gutuilor, perelor, tuturor fructelor. Secretele lor erau prețioase și se transmiteau, ca și bijuteriile de familie, de la mamă la fiică. Mâinile bunicii mele, Malvina, miroseau a aluat franțuzesc – din unt proaspăt, pus la gheață, împăturit ca o dantelă – și a vanilie. Pielea acestor mâini era catifelată și moale, țeșută din frișcă și din petale de crin și verigheta ei de aur avea strălucirea unui gălbenuș de ou.⁶⁵

Après des années, Sorana Gurian va se souvenir de sa fascination adolescente pour Anton Tchekhov et Fiodor Dostoïevski (qu'elle lit probablement en version originale), auteurs qu'elle aurait pu connaître par l'intermédiaire de la grand-mère russophile, ou Guy de Maupassant, dont l'œuvre va éveiller en elle l'intérêt pour la littérature⁶⁶. C'est peut-être à l'époque de son éducation à Tighina qu'elle lit *Le Horla* et ses autres nouvelles fantastiques, car, comme en témoigne Clara Malraux en 1956 :

[j]e ne l'ai pas rencontrée assez jeune pour savoir si sa vocation d'écrivain naquit en elle avant l'accident qui l'envoya à Berck ; je sais cependant que son don de conteuse était certain dès sa jeunesse, car sa sœur, un jour, en Israël, évoquant leur commune enfance, me dit que Sorana inventait, sur le chemin de l'école, des contes si terrifiants que ses auditrices tremblaient ensuite pendant des heures.⁶⁷

Suite à leurs différentes lectures (outre le roumain, le russe et le français, les filles lisent probablement aussi en allemand et en anglais⁶⁸, puisque l'aînée va traduire de ces deux langues dans les années 1940 et 1950⁶⁹), Sara et Lia décident de quitter le foyer de leur belle-

⁶⁵ Sorana Gurian, « Când se apropie toamna », *Femeia și căminul*, 29 septembre 1946, III, n° 92, p. 3.

⁶⁶ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *Les Nouvelles Littéraires*, 3 septembre 1953.

⁶⁷ Clara Malraux, « Sorana Gurian et le "Récit d'un combat" », *Evidences*, novembre 1956, n° 60, p. 49.

⁶⁸ Une vingtaine d'années plus tard, Gurian se souvient d'une de ses lectures d'enfance *Le prince heureux* d'Oscar Wilde. Voir : Sorana Gurian, « Prințul fericit », *Femeia și căminul*, 10 novembre 1946, III, n° 98, p. 1, 2.

⁶⁹ Dans les années 1930, Sorana Gurian offre une traduction roumaine d'un fragment de journal d'Anaïs Nin à Cella Serghi. Voir : Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, 2^e éd., Bucarest, Porus, 1991.

mère Ella (Elka) (qui déménage avec Bela à Chişinău en 1931⁷⁰) et de s'inscrire en lettres. Tout d'abord, la sœur aînée s'inscrit à la Faculté de Lettres et de Philosophie à l'Université Charles I^{er} de Cernăuți, qu'elle quitte rapidement pour l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iași. Selon les archives de la Faculté de Philologie de cette dernière, la jeune Sara n'y a passé que huit examens dans les années universitaires 1931-1932 et 1932-1933, pour être exmatriculée et ensuite réinscrite en 1934-1935, sans pourtant passer un seul examen. En revanche, Lia va obtenir une licence de lettres modernes en 1937-1938. Sara aurait suivi des cours de littérature et de sociologie proposés par Petre Andrei (l'un des possibles modèles du professeur Stéphane-André, le maître spirituel des militants rouges dans *Les amours impitoyables*), Mihai Ralea, Iorgu Iordan ou Octav Botez (Alexandru Piru, l'un des futurs critiques des nouvelles de Gurian, fréquente aussi les cours de ce dernier). De cette époque datent aussi des aventures amoureuses, entre autres avec le poète roumain George Topîrceanu (1886-1937), dont elle se souvient dans deux articles des années 1940⁷¹.

On ne peut que se perdre en suppositions sur sa vie d'étudiante : serait-elle pleine de déceptions, de difficultés financières, d'aventures amoureuses ou d'intrigues politiques, comme elle présente dans *Les amours impitoyables* (1952) le sort d'Ann, qui se retrouve dans « une ville universitaire » (qui paraît être en fait un mélange de deux grands centres académiques du nord de la Roumanie, Iași et Cernăuți, connus de Sara) ? Est-ce la raison pour laquelle Sara ne réussit pas à terminer ses études à Iași ? Serait-elle proche de groupes communistes roumains ou bundistes juifs comme sa belle-mère Ella (Elka)⁷² ? Des années plus tard, elle affirme en effet avoir participé activement aux cercles étudiants d'extrême gauche, mais il n'est pas possible de le vérifier⁷³. Quant à sa situation financière, sans doute Sara dispose-t-elle d'une certaine somme d'argent, léguée par son père, somme qu'elle va

⁷⁰ Citons Bella Meylikh : « From 1932 to 1938 I rarely met with Sorana. She came to Chisinau when she had some financial problems connected with inheritance. She had dinner with us only 2 or 3 times, and very interestingly, told us how she managed to attract the attention of the Paris press » Voir : Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », *op. cit.*, p. 112. Chişinău serait-elle la ville familiale représentée dans *Ofată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] ? Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 2.3. La flâneuse est-elle possible ? *Ofată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue].

⁷¹ Sorana Gurian, « Plecarea spre Ialta », *Femeia și căminul*, mai 1945, n° 22, p. 3. Sorana Gurian, « Despărțirea de trecut », *Femeia și căminul*, 19 mars 1947, n° 114, p. 1, 7.

⁷² Philip Maisel, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », *op. cit.*

⁷³ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.* Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », in *Zilele nu se întorc niciodată*, Iași, Princeps Edit, 2006, p. 5-56.

dépenser avant 1938. La réinscription qu'elle fait en 1934 témoigne d'une certaine persévérance de la jeune fille dans sa tentative d'obtenir une licence. Que se passe-t-il alors ?

L'entretien mené par Jeanne Delpech en 1953 s'avère de nouveau l'une des sources les plus importantes sur cette période de la vie de Sorana Gurian :

Un accident de ski m'a condamnée à trois ans d'immobilité à Berck, où j'ai commencé à écrire. J'ai été beaucoup marquée par le temps passé dans un milieu où les êtres robustes, valides paraissent anormaux, presque monstrueux.⁷⁴

Citons un fragment de *Récit d'un combat*, dont la narratrice dévoile (« ignorant les tabous » sur la corporalité malade, comme elle le souligne) les conséquences de la mésaventure au ski :

À la suite d'un accident de ski, j'ai eu une luxation de la hanche droite. Conséquences : tuberculose osseuse, trois ans de plâtre à Berck, raccourcissement de dix centimètres. Muscles de la jambe atrophiés, tête du fémur fichue ; boiteuse pour la vie. Ça me faisait, comme on dit, une belle jambe ! Suites : déviation de la colonne vertébrale. Poumons atteints. Tout ça, plus ou moins guéri. Autre accident, soldé par deux cicatrices – paupière et joue droite. Ça n'arrangeait pas mon visage.⁷⁵

Dans sa lettre à Florica Bagdasar, ministre de la Santé, où elle plaide pour l'augmentation des dépenses d'entretien du sanatorium pour tuberculeux de Mangalia, Sorana Gurian décrit *expressis verbis* le traitement au sanatorium :

Je sais ce que cela signifie d'être immobilisée, Madame, heureusement vous ne pouvez pas même vous imaginer ce que cela veut dire. La cellule de prison semble un paradis à la personne qui est couchée sur un lit roulant. J'ai passé, moi aussi, trois ans ainsi, sur le dos, sans pouvoir lever la tête de l'oreiller. Mais j'étais dans un sanatorium en France où les médecins se battaient pour les malades, où la nourriture était meilleure que dans les grands restaurants, où la propreté était éclatante et où les soins ne laissaient en rien à désirer. Et pourtant, Madame, les douleurs me faisaient crier, comme torturée vivante, et mes larmes... Mais à quoi

⁷⁴ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

⁷⁵ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, Paris, Julliard, 1956, p. 51.

bon ? Vous voyez, Madame, ceux qui sont en bonne santé ne peuvent pas comprendre...

Știu ce înseamnă să fii imobilizat, domnia-voastră, din fericire, nu puteți măcar să vă închipuiți ce înseamnă aceasta. Celula închisorii pare un rai omului întins pe patul lui cu roțițe. Am stat și eu astfel, trei ani, pe spate, fără să-mi pot ridica fruntea din pernă. Dar am stat într-un sanatoriu din Franța, unde medicii luptau pentru bolnavi, unde mâncarea era mai gustoasă decât la marile restaurante, unde curățenia era sclipitoare și îngrijirea nu lăsa nimic de dorit. Și totuși, Doamnă, durerile mă făceau să țip, ca o chinuită de vie și lacrimile mele... Dar la ce bun? Vedeți, Doamnă, cei sănătoși nu pot s-o înțeleagă...⁷⁶

Il est difficile d'indiquer le moment exact de cet accident de ski : a-t-il lieu en 1931-1932, lorsqu'elle commence à rater des cours, ou plutôt vers 1934, quand elle arrête complètement ses études de lettres (elle rentre en Roumanie à l'été 1937) ? En même temps, la protagoniste des *Jours ne reviennent jamais* fait sa chute de cheval avant la mort de son père : est-il possible que cela soit également le cas de Sara (c'est-à-dire avant 1929) ? Il semble en fait qu'il s'agisse de deux événements différents. En effet, Bella Meylikh se rappelle que la jeune Sara a suivi sans effet une balnéothérapie⁷⁷, ce qui signifie qu'un accident doit se produire pendant la vie de leur père. De plus, lorsque la demi-sœur reconstruit sa visite chez sa famille à Chișinău début 1938, elle évoque une dispute entre Sorana Gurian et sa belle-mère. Les souvenirs de Bella Meylikh de cette soirée prouvent que l'un des accidents a dû se produire avant 1929 :

After that she [Sorana Gurian – TK] left, slamming the door behind her. The whole episode was strange and pathetic. I went to the room that I shared with Mademoiselle [Martain – TK], perplexed. (...) I told her that I was very sorry that the evening was ruined, and I couldn't understand why Sorana had started to attack mother out of the blue. Mademoiselle told me that before my father's second marriage [1924 – TK], my father would come home and spend a lot of time talking with Sara. He was very sorry that she was suffering from the inflammation of her hip, and that he couldn't do anything to really help her. After marrying, he had less

⁷⁶ Sorana Gurian, « Scrisoare deschisă doamnei dr. Florica Bagdasar », *op. cit.*

⁷⁷ Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », *op. cit.*, p. 115.

time to devote to the girls, and because of that she developed a resentment and hostility towards my mother.⁷⁸

Il paraîtrait donc que l'accident de ski de 1934 aurait refragilisé sa hanche, détériorée dès son adolescence suite à une chute de cheval intervenue entre 1924 et 1929. Sorana Gurian affirme en tout cas s'être rendue au sanatorium de Berck (en 1934), où elle aurait rencontré Max Blecher, un écrivain roumain d'origine juive, atteint de tuberculose osseuse et mort à l'âge de 28 ans, considéré aujourd'hui comme l'une des figures-clé de la littérature roumaine du XX^e siècle. Cella Serghi, une écrivaine roumaine et amie de Gurian, reconstruit dans ses mémoires sa conversation avec Sorana Gurian, qui aurait eu lieu vers 1940, et qui présente d'ailleurs de manière complètement différente son hospitalisation en France :

– Tu as fait sûrement connaissance avec Blecher à Berck. J'ai lu *Cœurs cicatrisés*, c'est un livre exceptionnel.

– Je l'ai un peu connu. Moi, j'habitais dans un hôtel et imagine que je n'étais pas considérée comme une malade. Là-bas, tout le monde se baladait avec une attelle. Tous étaient plâtrés. Moi, j'étais une vedette. Ma coxalgie semblait une brouille. Si j'écrivais un livre sur les amours et les orgies de Berck, ce serait une sensation. J'en ai parlé au maître [Eugen Lovinescu – TK] et je l'ai épouvanté.

– L'ai cunoscut cu siguranță pe Blecher la Berck. Am citit *Inimi cicatrizate*, e o carte excepțională.

– L-am cunoscut puțin. Eu locuiam într-un hotel și închipuie-ți că nici nu treceam drept bolnavă. Acolo toată lumea umbla în gutieră. Toți erau în ghips. Eu eram o vedetă. Cocsalgia mea părea un fleac. Dacă aş scrie o carte despre iubirile, orgiile de la Berck, ar fi senzațional. I-am vorbit maestrului și l-am îngrozit.⁷⁹

Et pourtant, Max Blecher quitte dès février 1933 le sanatorium français pour un autre en Suisse (à Leysin)⁸⁰. Selon Bianca Burța-Cernat, la rencontre avec Max Blecher est probablement inventée par Gurian, mais cela prouve sa fascination pour l'auteur de *Cœurs*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 113-114.

⁷⁹ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, op. cit., p. 283.

⁸⁰ Doris Mironescu, « Tabel cronologic » dans Max Blecher, *Opere*, éd. Doris Mironescu, Bucarest, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. XLV.

*cicatrisés*⁸¹, avec qui elle partage le même sort de la tuberculose osseuse et de l'immobilisation. Lorsqu'elle rentre à Berck (au début de l'été 1938), elle raconte à Lovinescu (17 août 1938) avoir reçu la même chambre que Blecher avait autrefois occupée, tout en demandant de ses nouvelles : Gurian ne sait pas qu'il est mort depuis deux mois⁸². De plus, Blecher deviendrait un personnage de la nouvelle *Villa Myosotis*, dont l'action se déroule, bien évidemment, au bord de la mer⁸³.

Ses séjours en France des années 1934-1937 et 1938-1939 restent des blancs dans les recherches biographiques. Grâce aux souvenirs d'écrivains, de critiques et de littéraires roumains, on est capable de délimiter en général une trame de sa vie en Roumanie. En revanche, on dispose d'extrêmement peu de traces de sa vie à Paris, où elle affirme avoir étudié à la Sorbonne (elle se présente en décembre 1937 à Eugen Lovinescu comme diplômée de licence de l'université parisienne⁸⁴ ; elle mentionne aussi un épisode de sa vie d'étudiante, datant probablement de décembre 1936, dans un article publié dix ans plus tard en Roumanie⁸⁵) et avoir fait connaissance avec Antonin Artaud, Anaïs Nin, Max Jacob, Jean Cocteau ou André Gide : outre ses propres souvenirs (très laconiques et lacunaires) et quelques documents postérieurs, il est presque impossible de les vérifier et les compléter avec de nouveaux témoignages.

⁸¹ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 313.

⁸² Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, Bucarest, C.N.I. Coresi, 2001, vol. V, p. 198.

⁸³ Sorana Gurian, « *Vila Myosotis* », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, 1946. Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.1.3. Un impossible espace à soi : le féminin antimodeme et le masculin « vampirique ».

⁸⁴ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *Adevărul*, décembre 1937, n° 16530, p. 1-2. Vârgolici parle même d'une thèse de doctorat ! Voir : Teodor Vârgolici, « Sorana Gurian - o enigmă? », op. cit., p. 4.

⁸⁵ Voir : Sorana Gurian, « Dar de Crăciun », *Femeia și căminul*, décembre 1946, III, n° 104, p. 3.

1.2. « Sorana Gurian ». La naissance d'une femme écrivain (1937-1944)

1.2.1. De la vie bohème à la rédaction : les découvertes parisiennes et les débuts journalistiques

On connaît très peu de preuves de la vie de Sara à Paris avant 1937. Pour son deuxième séjour, en 1939, on retrouve ses manuscrits signés à cette époque, ainsi qu'un dessin authentifié non daté de Jean Cocteau, accompagné de la dédicace « Souvenir amical à Sorana Gurian » (ses invités retrouveront ce dessin à l'entrée de sa chambre d'hôtel au 1, rue des Écoles, à son retour à Paris dix ans plus tard⁸⁶). Peut-être pourrait-on mentionner aussi l'entretien avec André Gide qu'elle publie dans la presse roumaine le 22 octobre 1939 (leur rencontre aurait donc lieu en 1939), mais son authenticité est difficile à prouver (elle va d'ailleurs affirmer posséder son stylo défectueux, qu'elle aurait volé dans son bureau !⁸⁷).

Monica Lovinescu se souvient des péripéties parisiennes de Sorana Gurian :

Boiteuse et un peu bossue, le visage asymétrique – un œil plus haut que l'autre⁸⁸ – Sorana Gurian avait réagi non seulement par la littérature, mais aussi par une nymphomanie galopante. Concernant son premier⁸⁹ séjour parisien vers la fin des années 1930, il circulait des informations ou des légendes tellement incompatibles avec une tenue plus ou moins digne qu'elles ont fait frémir même E. Lovinescu, pourtant habitué aux excentricités du milieu littéraire. Souriante, Sorana Gurian les lui a confirmées à son retour [en 1939 – TK].

Șchioapă și puțin cocoșată, cu o față asimetrică – un ochi mai sus decât celălalt – Sorana Gurian reacționase nu doar prin literatură ci și printr-o nimfomanie galopantă. Despre prima ei ședere la Paris, pe la sfârșitul anilor 30, circulau știri

⁸⁶ Constantin Amărieuței, « Amintiri culturale din exil (VI): 1. La Cenușă Soranei Gurian », *Jurnalul literar*, avril-mai-juin 2006, n° 7-12, p. 21.

⁸⁷ « Despre bărbați, dragoste și... cărți. Ne vorbește colaboratoarea noastră Sorana Gurian », *Femeia și căminul*, 1^{er} janvier 1946, III, n° 54, p. 2. Voir aussi : Bianca Burța-Cemat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 307.

⁸⁸ Suite à l'accident dont il est question dans *Récit d'un combat* ? Est-ce le même défaut que celui mentionné dans le fragment cité de *Récit d'un combat* ?

⁸⁹ Il semble que Monica Lovinescu ne sache rien de son séjour à Berck et à Paris dans les années 1934-1937.

sau legende atât de incompatibile cu o ținută cât de cât demnă, încît îl înfioraseră și pe E. Lovinescu, obișnuit totuși cu excentricitățile mediului scriitoricesc. Surîzătoare, Sorana Gurian i le confirmase la întoarcere.⁹⁰

Pour sa part, Sorana Gurian elle-même ajoute sur cette période (d'après Cella Serghi) :

J'ai voulu vivre, et j'ai vécu, j'ai dépensé tout ce que mon père m'avait laissé.
Je suis rentrée sans le sou. Mais j'ai rencontré des gens extraordinaires.

Am vrut să trăiesc, am trăit, am cheltuit tot ce mi-a lăsat tata. M-am întors fără un ban. Dar am cunoscut oameni extraordinari.⁹¹

Son séjour en France doit être marqué également par des découvertes et sensations esthétiques, qui font qu'une étudiante de licence est acclamée comme l'un des plus grands talents de la littérature roumaine des années 1930 ! C'est à Berck et à Paris qu'elle (re)découvre – à l'instigation d'autres patients – la littérature anglo-saxonne (Anaïs Nin, Virginia Woolf, Catherine Mansfield, Mary Webb, Henry Miller, Aldous Huxley, Walt Whitman, Rosamond Lehmann), l'art moderne italien (Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Amedeo Modigliani)⁹² et noue des relations avec des littéraires français (outre ceux mentionnés ci-dessus) comme Gaston Diehl. Gurian écrit en 1946 :

Le bonheur était là – dans la villa battue par des vents, perdue entre les dunes de la côte de la Manche, à proximité de la forêt de pins du Touquet et de Boulogne.

Fericirea era acolo, în villa bătută de vânturi, pierdută între dunele de pe coasta Mâneci, în apropierea pădurii de pini dela Le Touquet și de Boulogne.⁹³

Sara est passionnée par le récit dès son adolescence, mais ce sont surtout les expériences limite du corps qu'elle vit et observe à Berck qui la poussent à l'écriture (« où j'ai commencé à écrire », dit-elle à Delpech). En effet, Sara rentre probablement en Roumanie avant juillet 1937 avec quelques nouvelles et un fragment de roman *Goana după soare*

⁹⁰ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Bucarest, Humanitas, 1999, p. 96.

⁹¹ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, op. cit., p. 286.

⁹² *Ibid.*, p. 280-297.

⁹³ Sorana Gurian, « Insula fericirii », *Femeia și căminul*, août 1946, III, n° 87, p. 1, 7.

[La poursuite du soleil], aujourd'hui perdu, dont le titre renvoie peut-être à la cure solaire appliquée aux patients tuberculeux⁹⁴. Elle le présente à l'un de ses anciens professeurs, Octav Botez, qui va le qualifier de « scabreux », ce que confirme Alexandru Piru⁹⁵. Un épisode mentionné par Bella Meylikh, au moment où Sorana Gurian vient à Chișinău à l'hiver 1938, prouve la conviction de la jeune auteure sur ses connaissances artistiques :

I remember well the day of her arrival. We sat in the dining room – Mademoiselle, Sara and I. Mademoiselle asked me to show my sister the story that I wrote a couple of days ago, and of which she approved. Sorana looked through the first 2 pages, opened the door of the stove, and threw my exercise book in the flames. Mademoiselle was offended. I didn't react. I considered that Sorana inspected my bookshelves, found a number of books by Dumas and other romantic writers. She started criticising my reading. She thought that I had developed a tendency to sentimentalism, and that I needed to read more realistic books.⁹⁶

Parallèlement, elle décide de se lancer dans le journalisme : elle débute dans la presse le 6 juillet 1937 dans les pages du journal de Iași *Lumea* [Le Monde], en signant sous le pseudonyme de Sorana Gurian, jusqu'en décembre 1937, au moins⁹⁷ trente articles, notes, entretiens ou faits divers. Elle y manifeste ouvertement ses convictions politiques : démocratiques, libérales, antinationalistes et antifascistes. Aurel Leon, son collègue de rédaction du journal de Iași, se souvient de Sorana Gurian « à l'époque où elle passait par nos rédactions, habillée de manière plus modeste [que plus tard à Bucarest – TK], et coquette pourtant, coquette et féminine, avec une petite voix traînante, et réveillant au départ une certaine répulsion à cause de son infirmité »⁹⁸. Il témoigne :

⁹⁴ Je présente le seul fragment connu de ce texte dans 2.1.1. L'admiration du texte, l'abjection du corps : Eugen Lovinescu sur le début littéraire de Sorana Gurian.

⁹⁵ Al. Piru est l'un des disciples d'Octav Botez à l'Université de Iași, où il a fait une licence de littérature entre 1936-1940. Voir : Alexandru Piru, « Sorana Gurian », in *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1968, p. 396-399.

⁹⁶ Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », *op. cit.*, p. 113.

⁹⁷ Bien évidemment, il est possible qu'elle publie aussi d'autres articles sous un autre nom de plume.

⁹⁸ Aurel Leon, « Sorana Gurian », in *Umbre*, Iași, Junimea, 1979, vol. IV, p. 108. En roumain : « pe vremea când trecea prin redacțiile noastre îmbrăcată mai modest, cochetă totuși, cochetă și feminină, cu voce mică, târăgănată și trezind la început oarecare repulsie din cauza infirmității ».

Qui elle était, d'où elle venait, comment elle s'appelait en réalité, cela n'intéressait plus personne, car elle se distinguait par son esprit aiguisé et en imposait par sa culture. Elle lisait beaucoup de littérature française, ce dont elle faisait grand cas, nous proposant des articles et critiques sur les éditions étrangères. Il était clair qu'elle faisait ses gammes pour attaquer une symphonie. Libre dans son expression, voire provocante dans certaines discussions, choquant par une sorte de libertinisme étudié, elle laissait quand même une impression morbide, peut-être à cause de ses infirmités et de sa pâleur. En tout cas, elle était audacieuse grâce à ses complexes et femelle à cause de sa laideur.

Elle habitait rue Cuza Vodă, dans un appartement rempli de tapis et de livres. Même si elle se déplaçait avec peine, elle donnait l'impression de savoir tout ce qui se passait en ville, dans le pays, dans le monde, il était impossible de la surprendre. Au fond de son divan, perdue dans les replis de sa large robe de chambre à fleurs, les paupières ensommeillées et le regard provocateur sous la jupe de l'abat-jour, elle semblait une araignée en cuivre ancien, avec sa toile étendue au-dessus de la ville.

Cine era, de unde venea, cum o chemea în realitate, nu mai interesau, deoarece se recomanda cu ascuțimea minții și impunea prin cultură. Citea mult literatură franceză, făcea chiar caz de asta, propunându-ne articole și recenzii de carte străină. Era limpede că face game pentru a ataca simfonia. Liberă în expresii, chiar teribilistă în anumite discuții, șocînd printr-un fel de libertinism studiat, lăsa însă impresia de morbid, poate datorită infirmităților și palidității. În orice caz, era îndrăzneată datorită complexului și femelă din cauza urîteniei.

Locuia pe strada Cuza Vodă într-un apartament plin de scoarțe și de cărți. Îi plăcea să stea cuibărită pe divan și să citească. Deși se mișca anevoie, făcea impresia că știe tot ce se întîmplă în oraș, în țară, în lume, n-o puteai surprinde cu nimic. Din fundul divanului, pierdută în cutele capotului larg cu flori de cîmp, cu pleoape somnoroase și privire ațîțătoare sub fusta abajurului, părea un păianjen de aramă veche, cu pînza întinsă peste oraș.⁹⁹

Il semble donc que ce soit non seulement l'écriture de Sara Gurfinkel, mais aussi son nom de plume, qui prennent leurs origines dans le séjour à Berck (si Piru avait connu le vrai

⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

nom de Sorana Gurian, il l'aurait, sans doute, mentionné dans ses critiques très négatives)¹⁰⁰. Le prénom « Sorana », rencontré surtout dans la Moldavie historique, vient de toute évidence du mot roumain *soare* ('soleil') et semble un équivalent féminin du prénom masculin fréquent « Sorin »; remarquons d'ailleurs que « Sorana » paraît une combinaison du vrai prénom de l'auteure et de celui de la protagoniste de ses romans (quelle que soit la langue d'édition), Ann (en roumain « Ana »). Le nom de plume « Gurian » paraît être composé de la racine *Gur-* (provenant de la première syllabe du nom de famille d'origine yiddish) et du suffixe *-ian*, qui fait penser au suffixe patronymique arménien (et qui pourrait également rappeler le prénom d'Ann). Ainsi, le pseudonyme ne dévoile plus ses origines juives, tout en suggérant des racines roumaines et arméniennes. Sans doute ce choix est-il motivé par l'antisémitisme que la jeune Sara a dû s'affronter à plusieurs reprises : bien que toujours minoritaires et étrangers, les Arméniens – traditionnellement orthodoxes et présents sur le territoire roumanophone depuis le Moyen-Âge – sont mieux reçus dans la société roumaine de l'époque que les Juifs ashkénazes ayant émigré en Moldavie et Valachie d'Ukraine et de Pologne à partir du XVIII^e siècle.

1.2.2. La rencontre d'Eugen Lovinescu et les circonstances du début littéraire

Fin novembre 1937, c'est sous ce nom de plume qu'elle ose montrer à Bucarest ses écrits à Eugen Lovinescu (1881-1943), éminente figure de la critique littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres et propagateur du modernisme dans les arts, fondateur de l'un des cercles les plus importants de cette époque, *Sburătorul*, mais aussi père de Monica Lovinescu. Le grand critique l'invite à la réunion du 5 décembre 1937, où elle lit devant le public trois nouvelles (dont *Medalionul* [Le médaillon]), qui rencontrent l'enthousiasme des auditeurs, et un fragment de *Goana după soare* [La poursuite du soleil] (« plus faible », estime Lovinescu). Convaincu d'avoir affaire avec un grand talent littéraire, Lovinescu consacre à Sorana Gurian l'article (paru en première page) « La genèse de l'art. Le cas de mademoiselle Sorana Gurian », publié le 16 décembre dans *Adevărul* [La Vérité]. Ainsi, Sorana Gurian réussit à intégrer *Sburătorul*, en y présentant personnellement entre le 5 décembre 1937 et mai 1938 une dizaine de nouvelles, dont la majorité est considérée par Lovinescu comme

¹⁰⁰ Comme le constate Elena Ion, Sara utilise le prénom de Sorana pour la première fois le 25 mai 1932. Voir : Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, p. 19.

« extraordinaire » ou « magistrale » (elles vont ensuite constituer le noyau dur du recueil de 1946, publié tellement tardivement pour des raisons politiques). C'est grâce au soutien de Lovinescu qu'elle fait ses débuts littéraires avec la nouvelle *Aventura* [L'aventure] le 9 janvier 1938 dans *Adevărul literar și artistic* [La Vérité littéraire et artistique].

En mai 1938, Sorana Gurian annonce son départ en France, où elle va rester jusqu'à l'été 1939 : elle visite au passage Milan, où elle signe son premier poème français préservé *Voyage* [*La nuit, toutes les villes ont le même visage*] (26 mai 1938), et peut-être Venise et Bardonnèche¹⁰¹. Lovinescu ne nous en donne pas la raison – va-t-elle y poursuivre son traitement des années 1934-1937 ? En effet, après son retour, elle ne porte plus d'orthèse¹⁰². Et pourtant, l'année 1938-1939 s'avère extrêmement intense pour son écriture. Renforcée dans sa vocation littéraire, Sorana Gurian continue à rédiger, travailler et renvoyer en Roumanie des nouvelles comme *O fată rățăcea pe stradă* [Une jeune fille errait dans la rue] (5 février 1939), *Călătoria* [Le voyage] (19 février), *Episod* [Épisode] (26 février), *În noapte* [Dans la nuit] (12 mars), *Aventura* [L'aventure] (16 avril), *Prima dragoste* [Le premier amour] (7 mai), *Vila Myosotis* [Villa Myosotis] (21 mai), en les faisant lire par un ami proche, Dan Petrașincu (toutes ces nouvelles vont entrer dans le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] de 1946)¹⁰³. Ce qui est toutefois frappant, c'est qu'elle observe une pause de quelques mois dans ses envois vers la Roumanie (tout en maintenant, bien sûr, sa correspondance avec Eugen Lovinescu).

En réalité, Gurian rêve de se faire connaître à Paris et de réintégrer les milieux qu'elle a sûrement connus entre 1934 et 1937, cette fois en qualité d'artiste. On en retrouve une preuve dans le dossier légué à Monica Lovinescu, contenant des poèmes inédits (il faut souligner qu'elle n'a jamais osé en publier un seul, du moins sous le pseudonyme de Sorana Gurian) : tous les textes datant de la période 1938-1939 sont rédigés uniquement en français ! Il s'agit du *Voyage*, mais aussi d'une série de poèmes rédigés entre juin et décembre 1938 à Berck¹⁰⁴ : [*Ce qui restera de moi ? Une larme...*]¹⁰⁵ (23 octobre), [*Tout aurait été très simple, si...*] (27 octobre, Berck, Les Myosotis), *Matin et soir* [*Bonjour le ciel, bonjour la*

¹⁰¹ Sorana Gurian, « *Insula fericirii* », *op. cit.*

¹⁰² Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, *op. cit.*

¹⁰³ Cf. Ligia Tudurachi et Angelo Mitchievici, *Grup sburător: trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2019.

¹⁰⁴ Elle arrive sans doute sur place en juin 1938, car déjà le 1 juillet 1938, Lovinescu reçoit une lettre de Sorana, envoyée de Berck. Voir Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁵ Je mets entre crochets l'incipit des poèmes sans titre pour pouvoir les distinguer.

terre/ Et bonjour l'eau] (27 octobre, Berck), *Près de la mer [Une ville – la plus grande capitale du monde/ Est faite par et pour les hommes]* (27 octobre, Berck), [*Vous, Ruskin et vous, Proust, redevenus poussières*] (octobre, Amiens), *Chanson d'hiver [J'ai mes deux chiens et j'ai mon amour/ J'ai mon amour et le ciel d'hiver]* (20 décembre, Berck, Les Myosotis). C'est à Berck (et plus précisément dans la villa Les Myosotis : il pourrait s'agir en fait d'une villa à Camiers, un village situé au nord de Berck, où nous retrouvons une allée portant ce nom et qui correspond au souvenir cité ci-dessus de Sara /Sorana Gurian), le lieu où elle a eu le courage de rédiger ses premiers textes, qu'elle retrouve l'inspiration et se consacre entièrement à l'écriture, ainsi qu'à la lecture : c'est en France qu'elle lit pour la première fois Maïakovski (difficilement accessible dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres à cause des relations extrêmement tendues entre ce pays et l'Union soviétique, la frontière entre les deux étant complètement infranchissable), puisqu'elle s'adresse à lui dans l'un de ses poèmes rédigés en français [*Mayakowsky, russe et toi, Serghei Essenin/ Blond et cruel, amoureux d'une/ Vieille danseuse américaine*] (mai 1939)¹⁰⁶.

Au plus tard en février 1939, Gurian part pour Paris (qu'elle visite sûrement en 1938, car l'un des poèmes mentionnés ci-dessus est rédigé en octobre à Amiens, à mi-chemin entre Berck et la capitale), où elle se met d'accord avec Gaston Diehl, qui est à l'époque le rédacteur-en-chef de la revue *Charpentes* : dans une lettre à Lovinescu du 16 février, elle lui propose de contribuer pour le prochain numéro. La réponse du critique doit être négative, car Sorana Gurian en profite, signant elle-même l'article portant sur la culture roumaine « Les Daïnas » (sic). Elle n'abandonne évidemment pas l'écriture et rédige neuf poèmes : [*Mayakowsky, russe et toi, Serghei Essenin...*], une lettre en vers à Jean Cocteau (11 avril 1939 : peut-être le dessin dédicacé serait-il une sorte de remerciement de l'écrivain français pour cet éloge¹⁰⁷), *La joie [Lorsque je veux saisir la joie, elle fuit/ Elle fuit, étincelante, en clapotis de source]*, *La peur [Lorsque l'étoile surgit sur/ La forêt, sera la première]*, [*Elle avait des lèvres si pâles/ Qu'on avait peur de la vie*] (tous les trois datant du 18 mai 1939), *Grock [Les plus désespérés sont les chants les plus beaux/ Sans blague, et Grock soulevant son chapeau]* (19 mai), *La coupe rouge [Je t'ai vue – dans une île, sur la lagune – Murano/ Elle scintillait dans l'ombre poussiéreuse]* (22 mai) et *Pour tes 23 ans*

¹⁰⁶ Quant à Essénine, elle connaîtrait sa poésie non seulement en version originale, mais aussi *via* la traduction en roumain de Zaharia Stancu.

¹⁰⁷ C'est dans ce poème que l'on retrouve une étrange métaphore de l'écriture (et de la lecture) : « Tout le monde tourne, tourne, tourne.../(...) Et je me suis réveillée sur le trottoir/ Meurtrie et ivre, saignant d'une encre noire ». Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 1.2. Pour une autre expression : journal, reportage et poésie.

[*Que puis-je t'envoyer d'autre qu'un bien de poèmes ?/ Je sais bien. Tu préfères une dentelle, un bracelet*] (27 mai ; le poème est dédié à sa sœur, Lia).

De même, on peut supposer que la seule nouvelle de Gurian qui soit écrite en français, *La femme qui avait peur de l'Amour*, date de la même époque (la première moitié de 1939). En effet, tous ces textes me semblent composer une sorte de portfolio de la jeune écrivaine, car la grande majorité porte une signature complète (« Sorana Gurian » ou « S. Gurian »), un geste assez inattendu pour des textes qui ne seraient pas censés être distribués, puis publiés ! De plus, la version tapuscrite de la nouvelle (qui donne l'impression d'un texte écrit à grande vitesse, par quelqu'un qui n'a pas l'habitude d'écrire à la machine¹⁰⁸) porte également ses coordonnées comme son adresse parisienne, et même le numéro de téléphone de son hôtel.

Néanmoins, on ne sait rien d'une quelconque réaction à ce portfolio « français » de Sorana Gurian : leur auteure ne va jamais en proposer une version roumaine, ni les publier plus tard en France, bien que l'on retrouve quelques parallèles de thématique entre ces textes et quelques écrits roumains. En lisant *Medalionul* [Le médaillon] (pour rappel : il s'agit de la toute première nouvelle de Sorana Gurian, datant de son premier séjour en France), Sanda Movilă admet effectivement que le texte donne parfois l'impression d'être une traduction¹⁰⁹ : Sorana Gurian aurait-elle donc commencé à écrire en français ? Dans tous les cas, personne de son entourage, où que ce soit (Paris, Bucarest, Iași), ne va jamais signaler l'existence de ces textes, même Monica Lovinescu, qui serait surprise du simple fait que Sorana Gurian lui ait légué tous ses écrits. Ainsi, ces documents restent non commentés jusqu'à présent.

Le 14 août 1939, le journal roumain *Iașul* publie un entretien avec Sorana Gurian, où elle présente son activité au sein de la rédaction de *Charpentés*, la revue « mensuelle d'expression française »¹¹⁰. Elle y déclare avoir écrit des pièces de théâtre qui auraient « plu à Louis Jouvet » (qui voudrait les monter à l'Athénée) et à Paul Morand, « jusqu'au jour où Gaston Diehl a décrété que j'irais en Roumanie pour organiser – moi, le désordre personnifié – deux expositions : à Bucarest et à Paris – les premières expositions de peinture et de sculpture, basées sur le principe de réciprocité sur le plan international ». Elle ajoute :

¹⁰⁸ Et pourtant, la jeune Sara aurait aidé son père comme secrétaire !

¹⁰⁹ Sanda Movilă, « Două scriitoare », *Timpu*, 21 novembre 1938, n° 559, p. 4. Cf. 2.1.2. D'autres voix (masculines et féminines) ; chapitre Altérités des genres, 1. L'écriture comme traduction : l'espace du féminin et du masculin dans les écrits français et roumains.

¹¹⁰ « De vorbă cu Sorana Gurian despre revista „Charpentés” », *Iașul*, août 1939, IV, n° 420, p. 2.

Il me faut avouer que je n'ai pas hésité un instant pour savoir si je devais quitter Paris, interrompant ma carrière, pour revenir en Roumanie afin de me consacrer à une œuvre de patriotisme et d'art.

Trebue să mărturisesc că n-am pregetat o clipă să părăsesc Parisul, întrerupând o carieră, pentru a veni în țară spre a mă devota unei opere de patriotism și artă.¹¹¹

Charpentés et les autres projets de ce groupe s'avèrent éphémères malgré une très bonne réception du milieu culturel¹¹² : seuls deux numéros sont parus en juin et juillet-août 1939 (où on publie des fragments de Tudor Arghezi, Eugen Lovinescu, Voronca, Elena Văcărescu, Bacovia, tous traduits vers le français par Gurian), alors que les événements culturels, prévus en novembre 1939, n'ont finalement pas lieu à cause de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Il n'empêche que la contribution de Gurian rencontre une vive critique de la rédaction d'*Însemnări ieșene* [Notes de Iași], qui ne reconnaissent pas en Gurian une représentante digne du milieu littéraire de Roumanie¹¹³, ce qui oblige Lovinescu à prendre le parti de la jeune membre de son cercle¹¹⁴.

Finalement, la première tentative pour s'installer en France échoue, car « en [août] 1939, il a fallu que je rentre en Roumanie »¹¹⁵, se souvient-elle dans l'entretien mené par Delpech. Est-ce pour préparer l'exposition de Bucarest ? Faute d'argent ? Après avoir épuisé les ressources financières (l'héritage de son père), comme elle le raconte à Cella Serghi (selon Serghi, son amie aurait passé huit jours sans payer au Grand Hôtel de Bucarest, qui lui a finalement confisqué ses bagages¹¹⁶), elle reçoit l'aide de Zaharia Stancu¹¹⁷, grâce à qui elle obtient un poste dans son journal (et récupère enfin ses affaires personnelles); à cette période-là, elle aurait même dormi dix jours au bureau de la rédaction en se nourrissant de café et de

¹¹¹ « De vorbă cu Sorana Gurian despre revista „Charpentés” », *op. cit.*

¹¹² Voir par exemple : « Charpentés Nr. 1 - Iunie 1939 », *Revista Fundațiilor Regale*, p. 707.

¹¹³ N. I. P., « DaŃa », *Însemnări ieșene*, octobre 1939, n° 10, p. 118 ; N. I. P., « Charpentés, Revue mensuelle d'expression française. Nr. 1-2, juin-août 1939. Paris », *Însemnări ieșene*, octobre 1939, n° 10, p. 130-131.

¹¹⁴ N. I. P., « O scrisoare a d-lui E. Lovinescu », *Însemnări ieșene*, décembre 1939, n° 12, p. 479-480.

¹¹⁵ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

¹¹⁶ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, *op. cit.*, p. 290.

¹¹⁷ Dans *La apa Vavilonului*, Monica Lovinescu affirme qu'une traduction d'Essénine signée par Zaharia Stancu en 1934 aurait été faite par Sorana Gurian. Cela est peu probable, puisqu'elle se trouve alors en France. Peut-être, s'agirait-il de trois poèmes d'Essénine, traduits et publiés après la Seconde Guerre mondiale dans *Lumea* entre le 31 mars et le 5 mai 1946, signés des deux noms ! Cf. Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoarele uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 313.

croissants offerts par ses collègues¹¹⁸. Cet épisode va servir à Cella Serghi d'inspiration pour un personnage de son roman *Cartea Mironei* [Le livre de Mirona], Lizandra, dont Sorana Gurian est sans doute un modèle.

Le 22 octobre 1939, le journal *Azi* [Aujourd'hui] publie son entretien avec André Gide, quelques jours seulement après son retour de Iași à Bucarest, où elle vient de passer deux mois. Son activité menée dans cette rédaction, surtout visible entre avril et septembre 1940 (elle obtient une rubrique à mener, « *Azi scriu despre...* » [« Aujourd'hui, j'écris sur... »]), publie une traduction d'un fragment du *Don paisible* de M. Chokolov ; elle est aussi probablement l'auteure d'une mini-série, « *Jurnal de bord* » [« Journal de bord »], signé en tant que « *Călătorul fără bagaj* » [« Le voyageur sans bagage »]), lui permet de nouer des liens d'amitié avec Zaharia Stancu, Dan Petrașincu, Mircea Damian ou Ieronim Șerbu.

Néanmoins, elle doit se trouver dans une piètre situation financière, puisqu'elle cherche constamment du travail. Le 25 octobre 1939, Lovinescu note qu'elle est engagée dans une agence cinématographique, Suchianu¹¹⁹ (où elle gagnerait 15 000 lei par mois, ce qui constituait un énorme salaire à l'époque). Licenciée au bout d'un mois, elle témoigne « attendre la [fin de la] guerre pour pouvoir fuir à Paris avec sa famille » : pense-t-elle à ses sœurs (Lovinescu va rencontrer l'une d'entre elles, probablement Lia¹²⁰, chez Sorana en novembre 1940), ou à son premier mari mystérieux, mort jeune, qu'elle ne va mentionner qu'une seule fois¹²¹ ? Impossible de le savoir. Le 31 décembre, Lovinescu note que Gurian

¹¹⁸ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, op. cit., p. 290.

¹¹⁹ Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, op. cit.

¹²⁰ En effet, Lia quitte la Roumanie en 1940 non pas pour la France, mais pour l'Israël, où elle va enseigner le français. Voir : Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, op. cit., p. 22. Elena Ion, « A conversation with Bella Meylikh », op. cit., p. 114.

¹²¹ En effet, Sorana Gurian affirme en 1946 : « J'ai aimé mon homme, mais il est mort pas longtemps après notre mariage... J'étais trop jeune et trop agitée alors. Il semble que je n'ai pas pris non plus sa mort au sérieux. C'était un grand jeune homme rêveur, aux cheveux blonds et aux yeux bleus » (en roumain : „Mi-am iubit bărbatul, el a murit însă scurt timp după căsătoria noastră... Eram prea tânără și prea svăpăiată atunci. Mi se pare că n-am luat nici moartea lui în serios. Era un tânăr înalt, visător, blond cu ochi albaștri”). Il est possible qu'elle se soit mariée à cet homme pendant ses études à Iași : en effet, dans *Les amours impitoyables*, Ann se marie avec David, un militant politique, qui a abandonné les études de médecine pour « la Cause ». Par contre, Bianca Burța-Cernat considère ces propos comme sûrement inventés, s'inscrivant dans les « automystifications » sur sa propre vie. Voir : Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 320. Bien évidemment, il ne s'agit pas de Nuțu Spodheim, avec qui Sorana Gurian ne noue une relation qu'en mars 1947. Voir : Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, op. cit., p. 28.

« cherche un poste d'assistante chez un dentiste !! 2000 lei »¹²². C'est pour cette raison que dans le cercle *Sburătorul*, elle fait assez peu de lectures au cours de cette période¹²³ : deux nouvelles (dont *Mai provincial* [Mai provincial]), « une petite esquisse sans succès » selon Lovinescu, et le poème *Ard* [Je brûle], aujourd'hui perdu.

1.2.3. Une carrière interrompue et une vie secrète : les péripéties de Sorana Gurian sous la dictature de Ion Antonescu

Après l'instauration de la dictature militaire du général Antonescu fin 1940, soutenu par la Garde de Fer (c'est-à-dire les légionnaires, un mouvement fasciste roumain), il est évident qu'en tant que juive, Gurian ne peut plus travailler officiellement dans la presse. Bien sûr, il est possible qu'elle continue sa collaboration avec la revue de Stancu sous un pseudonyme, jusqu'à présent non identifié. Ainsi, son activité devient difficile à reconstruire à partir de la fin de 1940 jusqu'à la fin du régime pro-allemand, c'est-à-dire jusqu'au 23 août 1944. Dans les agendas de Lovinescu, on retrouve cependant quelques mentions sur Gurian et ses écrits. Entre janvier 1941 et février 1942, elle lit quelques nouvelles (*Frișcă* [Nénette], *În ceață* [Dans le brouillard], une autre « avec un soldat allemand », toutes considérées comme perdues), une page de journal, et le début d'un roman, qui serait selon Victor Durnea *Les jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)*¹²⁴. Grâce à Eugen Lovinescu, on apprend également qu'en 1940, elle a des problèmes de santé : opération de l'appendicite, puis qu'elle est « aveuglée par son chien » [s'agit-il de toxocarose ? – note TK], tandis qu'en novembre et en décembre, elle est de nouveau immobilisée « dans le plâtre ». En lui rendant visite le 8 novembre 1940, Lovinescu rencontre chez elle sa sœur, son chien et un Allemand, Oppler (« ... qui la soutient ? »¹²⁵). Le 4 octobre 1941, Oppler est arrêté pour corruption¹²⁶.

De cette période, Lovinescu retient aussi ses relations avec Lulu Müller (ils travaillent ensemble sur la rédaction du premier roman de Zaharia Stancu, *Oameni cu joben* [Gens

¹²² Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*

¹²³ Cf. Ligia Tudurachi et Angelo Mitchievici, *Grup sburător: trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu, op. cit.*

¹²⁴ Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 21.

¹²⁵ Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*

¹²⁶ *Ibid.*

à haut-de-forme]), Dinu Nicodin, Anton Dumitru (invité à *Sburătorul* par Sorana Gurian), Dan Petrașincu (Lovinescu note une « réconciliation » entre les deux le 18 octobre 1941), Stefania Zottoviceanu-Russu, Dida Solomon Callimachi, etc. La majorité d'entre eux participe aux « salons de thé » organisés par Sorana Gurian dans son appartement situé dans l'immeuble tout neuf « Bretania » (renommé ensuite « Dunărea », puis détruit lors du tremblement de terre de 1977) sur le boulevard Brătianu¹²⁷.

Certains auteurs soulignent ses connaissances ambiguës avec des journalistes allemands, italiens (Curto Malaparte) et japonais¹²⁸, mais aussi turcs, français (Jacques Copeaux, Maurice Nègre)¹²⁹, américains ou soviétiques, ainsi qu'avec des notables roumains (comme Constantin Dănulescu, le ministre de la Santé entre 1941 et 1943)¹³⁰; elle maintient des relations avec les représentants des pays membres de l'Axe, alors que plusieurs notes de Lovinescu soulignent sa sympathie pour les Alliés. Ses contacts larges vont donner naissance à plusieurs soupçons d'espionnage (voire de double espionnage)¹³¹, qui vont parvenir jusqu'à Paris et rendre ses tentatives pour se réinstaller dans la France des années 1950 encore plus difficiles¹³².

Tout change en 1942, lorsque la police roumaine¹³³ découvre une fausse autorisation (nécessaire pour les non-Aryens afin de pouvoir employer une femme de ménage) : Gurian est obligée de chercher une cachette, qu'elle trouverait finalement dans le monastère des pauvres sœurs des écoles de Notre-Dame à Bucarest, au sous-sol, « près du radiateur »¹³⁴. Dans *Seva din adîncuri* [Sève des profondeurs], Ioana Postelnicu rappelle sa pratique d'utiliser de faux documents – entre autres, Sorana Gurian aurait obtenu « l'autorisation de visiter le camp de

¹²⁷ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.*

¹²⁸ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei, op. cit.*, p. 294.

¹²⁹ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

¹³⁰ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei, op. cit.*, p. 294.

¹³¹ Voir : « O năpîrcă primejdioasă: Sorana Gurian [Une vipère dangereuse: Sorana Gurian] », *Luptătorul*, 25 septembre 1944.

¹³² Sur les actions d'espionnage du service secret roumain Securitate parmi les exilés anticomunistes en Occident après la Seconde Guerre mondiale, voir : Dinu Zamfirescu, *Cărțile Securității. Agenții de influență din exilul românesc*, Iași, Polirom, 2013.

¹³³ Dans l'entretien donné à Jeanne Delpech, Gurian dit être recherchée par la Gestapo, ce qui ne pouvait pas être vrai puisque la Roumanie est certes un pays de l'Axe (jusqu'en août 1944), mais qui garde une relative indépendance intérieure. Aurait-elle assimilé les services roumains à la Gestapo uniquement pour une meilleure compréhension du lecteur français ?

¹³⁴ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

Tîrgu-Jiu et même d'autres pour une personne malchanceuse, du nom de Sura Brumfield, qui n'était en fait autre qu'elle-même »¹³⁵.

Les recherches menées par les services roumains se poursuivent, puisque l'on publie le 16 juillet 1943 son mandat d'arrêt dans le journal *Universul* [L'Univers] (la photo publiée est, à ma connaissance, la plus ancienne image préservée de Sorana) :

La préfecture de police de la Capitale communique : Gurfinkel Sara, dite Gurian Sorana, née le 3 novembre 1913 à Comrat-Tighina, fille d'Ițic et Ghitlea, diplômée de licence, de petite taille, avec la jambe droite plus courte et un défaut à l'œil droit, est poursuivie par la police pour des faits graves. Les personnes qui connaissent son adresse ou l'hébergent sont priées de contacter M. le commissaire-chef Urseanu de la préfecture de police de la Capitale (direction judiciaire).

Prefectura poliției Capitalei comunică : Gurfinkel Sara, zisă Gurian Sorana, născută la 3 Noembrie 1913 în Comrat-Tighina, fiica lui Ițic și Ghitlea, licențiată, de statură mică, având piciorul drept mai scurt și cu defect la ochiul drept, este urmărită de poliție pentru fapte grave. Persoanele care-i cunosc adresa sau o găzduesc sunt rugate a anunța pe d. comisar-șed Urseanu dela prefectura poliției Capitalei, direcția judiciară.¹³⁶

Cette publication arrive très vite à Iași, car un certain Gh. Sânger publie dans *Moldova* [La Moldavie] l'article «Cazul Sorana Gurian» [«Le cas Sorana Gurian»] : s'inscrivant dans l'antisémitisme officiel, il rappelle aux habitants de Iași «l'obscur existence de la propriétaire du pseudonyme littéraire qu'à contrecœur nous avons été obligés de mettre en titre de cette présente note ». On lit plus loin dans cette note :

¹³⁵ Citation d'après Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 319. Selon Postelnicu, Gurian avait aussi mis en scène son départ à Brașov : « C'est du moins ce que nous avait communiqué le maître, qui avait reçu en hommage, qu'elle avait fait envoyer par l'intermédiaire de quelqu'un, un panier de framboises et d'autres fruits de la forêt. Alors que – Lovinescu l'avait appris plus tard – Sorana Gurian s'est installée quelques étages plus haut, dans l'immeuble même où habitait le critique. Elle apparaissait au cercle venant... de Brașov, c'est-à-dire... du même immeuble » (en roumain : „Cel puțin așa ne comunicase maestrul, care primise ca omagiu trimis de ea prin cineva, un coșuleț cu zmeură și alte fructe de pădure. Când colo – Lovinescu aflase mai târziu –, Sorana Gurian își găzduise gazdă cu câteva etaje mai sus, chiar în blocul în care locuia criticul. Apărea la cinaclu venind... de la Brașov, adică... din același bloc”).

¹³⁶ *Universul*, juillet 1943, LX, n° 191, p. 6.

Nous la pensions fugitive depuis longtemps, en compagnie de beaucoup de ses coreligionnaires et empoisonneurs d'âme, tous ceux qui n'ont fait qu'attendre le bon moment pour passer chez leurs maîtres afin de recevoir la récompense de leur ignoble activité, menée pendant toutes ces années et avec une indulgence coupable de notre part.

Le bruit courait à une époque qu'une balle aurait fait taire ses dangereuses idées et nous avouons que nous avons été désolés de la perte inutile de ce plomb roumain. En réalité, elle n'a pas cherché refuge chez les Bolchéviques, et ses os ne pourrissent pas non plus dans un ravin. Elle vit en liberté, cachée quelque part dans la fourmière de Bucarest, à l'abri de tout danger jusqu'aujourd'hui.

(...) Il ne nous intéresse pas de savoir pour quelle faute elle est recherchée avec une telle précipitation, car malheureusement, pour nous, les habitants de Iași, cette Sorana Gurian est une vieille connaissance. Quelle large hospitalité, quelles riches notes laudatives, quelle débauche de publicité faisait-on autour de ce nom d'une authenticité roumaine si recherchée ! (...) Mais cette « Sorana Gurian », marquée par le destin, (...) ne se contentait pas d'être une collaboratrice précieuse des revues d'attitude douteuse, roumaines ou étrangères – elle écrivait aussi pour *Charpentier* [sic ! – TK], dans les pages de laquelle les représentants de la gauche de France et d'autres pays regroupaient leurs idées sans être dérangés par personne. La prosatrice s'employait bien évidemment aussi à un autre type d'activité à cause duquel on publie maintenant sa photographie et des signalements dans la presse (d'ailleurs, parmi les collaborateurs et rédacteurs de *Iași* et du *Journal littéraire*, il en y avait également d'autres ayant des fiches et des dossiers à la Sécurité d'État).

O credeam fugită din timp în tovărășia multora dintre coreligionari și otrăvitori de suflete, a tuturor acelora care deabea au așteptat momentul potrivit să treacă dincolo la stăpâni spre a primi răsplata mârșavei lor activități, desfășurată atâția amar de ani și cu vinovată îngăduință în mijlocul nostru.

Se svonise cândva cum că un glonte i-ar fi smuțit vrăjmașele gânduri și mărturisim că am avut păreri de rău pentru pierderea zădarnică a acestui plumb românesc. Când colo, nici n'a căutat adăpost la bolșevici și nici nu-i putrezesc oasele prin vr'o râpă. Trăiește libera, ascunsă pe undeva în furnicarul Bucureștiului, ferită până acum de orice primejdii.

Nu ne interesează pentru ce vină este căutată cu atâta zor, fiindcă din nenorocire pentru noi ieșeni este o cunoștință veche această Sorană Gurian. (...) Ce largă ospitalitate, ce bogate note laudative, ce risipă deșanțată de publicitate se mai făcea

în jurul acestui nume de o căutată autenticitate românească! (...) Dar această „Sorana Gurian” însemnată de soartă (...) nu se mulțumea să fie numai o prețuită colaboratoare a revistelor de o dubioasă atitudine din țară și străinătate – scria doar și la „Charpentier” în paginile căreia reprezentanții de stânga ai Franței și ai celorlalte țări, își înmănușeau gândurile de nimenea stingheriți – prozatoarea desigur se mai îndeletnicea și cu o altfel de activitate datorită căreia i-se publică acum poza și i s-a dat semnălimentele în ziar (dealtfel dintre colaboratorii și redactorii „Iașului” și ai „Jurnalului Literar” mai erau și alții cu fișe și dosare la siguranță.¹³⁷

Comme le remarque Victor Durnea, le journaliste dissimulé sous le pseudonyme de Gh. Sânger ne connaît que la période de Iași de l'activité de l'auteure ; d'ailleurs, puisque Sorana Gurian ne travaillait ni pour *Iașul*, ni pour *Jurnalul literar*, il est clair que les informations du journaliste sont lacunaires et qu'il se sert du cas de Gurian pour attaquer George Călinescu ou George Ivașcu, visés dans d'autres notes signées par Gh. Sânger¹³⁸.

1.3. Le destin d'une étoile filante : de la célébrité au bannissement (1944-1949)

1.3.1. Des liens dangereux avec le nouveau régime

L'entrée des Soviétiques en Roumanie et le coup d'état du 23 août 1944 contre la dictature pro-hitlérienne changent complètement le statut politique de Gurian, sympathisante de gauche depuis son adolescence, et qui espère, sans doute, pouvoir reprendre son ancien train de vie, activité littéraire comprise. Et pourtant, les accusations de nature politique reviennent dès le 25 septembre 1944 de la part des communistes eux-mêmes : *Luptătorul* [*Le Combattant*]¹³⁹, l'organe du Comité Départemental Ilfov du Parti Communiste Roumain, publie dans la rubrique *Demascări* [Démascarages] la note anonyme *O năpîrcă primejdioasă*:

¹³⁷ Gh. Sânger, « Cazul Sorana Gurian », *Moldova*, juillet 1943, IV, n° 868, p. 2.

¹³⁸ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.*

¹³⁹ Ce numéro est en fait le dernier publié sous ce titre, remplacé dès le lendemain par la célèbre *Scânteia* [*Étincelle*].

Sorana Gurian [Une vipère dangereuse : Sorana Gurian]. Portant des accusations très exactes, ce commentaire nécessite une citation de vastes passages :

Depuis un certain temps, à la une du journal *Universul*, paraissent différents articles sur des directives politiques, signés par Sorana Gurian. Peu après l'entrée des troupes soviétiques, est paru, toujours en une d'*Universul*, un entretien avec le commandant soviétique de la capitale, signé par Sorana Gurian. De même, deux jours avant, un article publié toujours dans *Universul* et toujours signé par Sorana Gurian tentait d'expliquer la ligne politique de la diplomatie soviétique. Pour ceux qui ont été agréablement surpris en lisant des articles de politique extérieure signés par une femme, nous donnons les explications suivantes, très nécessaires : Sorana Gurian a fait son apparition dans notre presse en signant des articles idiots dans *Azi*, ancien hebdomadaire, qui est paru entre 1937 et 1940. Elle mourait de faim et les collègues de rédaction la soutenaient. En 1938, nous la voyons dans un petit appartement élégant de la rue Edgar Quinet, tandis qu'en 1939, on la trouve installée, avec tout le confort, dans un appartement du boulevard Brătianu, dans l'immeuble Bretania.

Le secret de son ascension inattendue a longtemps été strictement gardé, pour qu'on apprenne finalement qu'elle a des relations étroites avec un certain Max Obler [Oppler ? – TK], directeur de la maison de films allemande « Avia-Film » et l'un des agents de la Gestapo les plus dangereux. Sorana Gurian avait des relations étendues. (...) Elle avait, comme on dit, le vent en poupe. Sorana Gurian, une épave qui, en 1937, mourait de faim, de froid, de solitude, était devenue d'un coup une personnalité. Elle était élégante et avait un chien de garde et organisait des thés auxquels venaient des journalistes turcs, italiens, allemands, anglais, américains, français, mais pas soviétiques. Elle avait essayé de travailler comme fonctionnaire dans l'agence « Tass » - même sans salaire – mais elle avait été refusée. Elle avait néanmoins réussi à faire la connaissance du camarade Charoff, ancien chef de l'agence « Tass », et espérait se rapprocher de lui, d'autant plus qu'elle maîtrise la langue russe. Mais, au bout du compte, elle s'est trouvée sans rien. En 1939, Sorana Gurian avait des liens très étroits avec les légations de l'Axe et tentait de publier dans la presse roumaine des reportages envoyés par leurs bureaux de presse. En 1941, après la rébellion [des légionnaires – TK], Sorana Gurian offrait 1 000 lei « pour chaque nom de communiste qui a participé à la rébellion », comme elle s'exprimait elle-même, noms qu'elle fournissait ensuite à Max Obler, agent de la Gestapo. Puis, Sorana Gurian disparaît, mais elle réapparaît en 1942, où elle travaille avec divers ministres d'Antonescu et hauts fonctionnaires, afin d'avoir des

exemptions de réquisition, des carnets d'exemption de travail pour les Juifs, etc. Jusqu'à ce qu'un beau jour, l'année dernière, paraisse un communiqué de la Préfecture de Police de la capitale, où nous apprenons que Sorana Gurian est recherchée pour une série entière d'escroqueries et de falsifications réalisées sous le nom de certains ministres.

À présent, Sorana Gurian, cachée par peur de la police, est apparue... dans *Universul*, où elle signe des articles de politique extérieure en première page. Nous apprenons également que la célèbre collaboratrice du « grand journal roumain » encaisse différentes sommes de la part de personnes dont on a réquisitionné les voitures. L'agente d'hier de la Gestapo se présente aujourd'hui comme « homme du Commandement soviétique ». Qu'en dit Monsieur Lugoșianu [le rédacteur en chef d'*Universul*] ?

De cîtăva vreme, în pagina I-a a ziarului « Universul », apar diferite articole de directive politice, semnate Sorana Gurian. Puțin după venirea trupelor sovietice, a apărut tot în pagina I-a a „Universului”, un interview cu comandantul sovietic din Capitală, semnat Sorana Gurian. De altfel, două zile înainte, un articol publicat tot în „Universul” și tot sub semnătura Soranei Gurian, încerca să lămurească linia politică a diplomației sovietice. Pentru cei cari au fost plăcut surprinși citind articole de politică externă semnate de o femeie, dăm următoarele lămuriri foarte necesare : Sorana Gurian și-a făcut apariția în presa noastră, semnînd niște articole tîmpe în „Azi”, fostul săptămînal, care a apărut între 1937-1940. Era muritoare de foame și o ajutau colegii de redacție. În 1938, o vedem cu o garsonieră elegantă în str. Edgar Quinet, pentru ca în 1939 s-o găsim instalată, cu tot confortul, într-o garsonieră din Bd. Brătianu, în blocul Bretania.

Secretul căpătuirii sale neașteptate a fost multă vreme păstrat cu strictetețe, pentru ca în cele din urmă să se afle că are strînse relații cu un anume Max Obler, director al Casei de filme germane „Avia-Film” și unul din cei mai primejdioși agenți ai Gestapoului. Sorana Gurian avea relații întinse. (...) Avea, cum s-ar zice, iarba fiarelor. Sorana Gurian, epava care, în 1937, murea de foame, de frig, de singurătate, devenise dintr-o dată o personalitate. Era elegantă, avea un cîine de pază și oferea ceaiuri la care veneau gazetari turci, italieni, germani, englezi, americani, francezi, dar nu și sovietici. Încercase să intre funcționară la agenția „Tass” – fie și fără salariu – , dar fusese refuzată. Isbutise totuși să cunoască pe tovarășul Șaroff, fostul conducător al agenției „Tass”, și spera să și-l aproprie, cu atît mai mult cu cît stăpînește limba rusă. Dar, pînă la urmă, nu s-a ales cu nimic. În 1939, Sorana Gurian avea foarte strînse legături cu legațiile Axei și încerca să

plaseze în presa românească reportagii primite de la birourile lor de presă. În 1941, după rebeliune, Sorana Gurian oferea 1000 lei „pentru fiecare nume de comunist care a participat la rebeliune”, după cum se exprima dînsa, nume pe care le furniza lui Max Obler, agentul Gestapoului. Apoi Sorana Gurian dispare, dar reapare în 1942, cînd lucrează cu diverși miniștri antonescieni și înalți funcționari, pentru obținerea scutirilor de rechiziții, a carnetelor a scutire de muncă pentru evrei etc. Pînă cînd, într-o bună zi, anul trecut, apare un comunicat al Prefecturii Poliției Capitalei (...), prin care aflăm că Sorana Gurian este urmărită pentru o serie întregă de excrocherii și falsuri săvîrșite în numele unor miniștri.

Acum Sorana Gurian – ascunsă de teama poliției – a apărut la... „Universul”, unde semnează pe pagina I-a articole de politică externă. Mai aflăm că ilustra colaboratoare a „marelui ziar românesc” încasează diferite sume de bani de la oameni cărora li s-a rechiziționat automobile. Agentă Gestapoului de ieri se dă azi drept „om al Comandamentului Sovietic”. Ce are de spus dl. Lugoșianu ?¹⁴⁰

Selon Durnea, ce « démasquage » est sans doute écrit par un journaliste expérimenté. D'une part, la note est chargée de haine, manipule des rumeurs sur sa vie privée et professionnelle qui lui servent à fonder ses accusations d'espionnage¹⁴¹. D'autre part, on y trouve des informations extrêmement détaillées (adresses, sommes, noms), qui correspondent, voire semblent complémentaires aux souvenirs de Cella Serghi ou d'Eugen Lovinescu cités ci-dessus. Tenant compte du caractère extrêmement précis des reproches, il est très probable que l'auteur anonyme ait eu accès à des informations secrètes de la Sécurité d'État roumain, dominée depuis août 1944 par les communistes roumains et soviétiques : leur divulgation ne serait-elle pas par hasard la vengeance des anciens camarades de gauche, convaincus de la « trahison » de Gurian pendant la guerre ? Actuellement, il est impossible de donner une réponse exacte¹⁴². Il faut néanmoins noter que ce sont également les constatations de l'auteure même qui donnent lieu à différentes insinuations. Gurian va raconter plus tard à Delpech que « le 23 août [1944], on est venu la ressortir de la cachette pour la laisser conduire le plus grand journal de Bucarest »¹⁴³. Bien évidemment, Gurian n'occupe pas une position si importante à *Universul*, qui arrête d'ailleurs de publier ses textes après la

¹⁴⁰ « O năpîrcă primejdioasă: Sorana Gurian [Une vipère dangereuse : Sorana Gurian] », *op. cit.*

¹⁴¹ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *România literară*, 05-3/06 2003, n° 21, p. 14-15.

¹⁴² Voir aussi : Elena-Gainina Ion, « Sorana Gurian », *Manuscriptum*, 2018, n° 2, p. 80-119 ; Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, *op. cit.*

¹⁴³ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

publication du « démasquage » du 25 septembre 1944 : peut-être a-t-elle exercé cette fonction pendant un certain temps après l'arrestation du rédacteur en chef d'*Universul*, Ion Lugoșianu¹⁴⁴.

Et pourtant, la période d'après-guerre est l'apogée de ses ambitions journalistiques. Elle se consacre de nouveau à l'actualité politique, l'un des sujets abordés dans ses premières notes de presse des années 1930. Outre les articles signés dans *Universul*¹⁴⁵, qui ont provoqué la vive réaction de l'auteur anonyme écrivant à *Luptătorul*, elle publie dans *Democrația* [La Démocratie] (entre le 29 octobre 1944 et le 15 juillet 1945), *Bis*, *Adevărul* [La Vérité] et *Mondial Magazin*¹⁴⁶. De surcroît, cela serait sans doute lié à son activité de traductrice auprès de la Commission de contrôle alliée, gérée entre septembre 1944 et mars 1945 par le général-lieutenant soviétique Vladislav Petrovich Vinogradov, représentant le maréchal Rodion Malinovsky. *Les mailles du filet* présente l'aventure de la narratrice avec un très haut militaire soviétique, qui va quitter la Roumanie quelques mois après l'installation de l'Armée rouge en Roumanie : s'agirait-il donc de Vinogradov ? Grâce à ce poste, elle se serait retrouvée en plein cœur de la grande politique internationale, passant un certain temps au printemps 1945 à Yalta lors de la conférence des dirigeants des pays alliés. Le contact direct avec les très hauts officiels roumains et soviétiques comme Andreï Vychinski l'a sûrement aidée à obtenir un appartement dans une villa de Cotroceni, l'un des quartiers les plus prestigieux de Bucarest¹⁴⁷.

En même temps, on trouve ses articles dans diverses publications portant en grande majorité sur les arts et la littérature soviétiques¹⁴⁸, comme *Democrația*¹⁴⁹, *Lumea*

¹⁴⁴ Nicolae Florescu, « Regăsirea Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁵ Sorana Gurian, « Conferința dela Washington », *Universul*, août 1944, LXI, n° 239, p. 2. *eadem*, « Uniunea Sovietică și Ardealul », *Universul*, 14 septembre 1944, LXI, n° 253, p. 1, 2. *eadem*, « Dreptul de a cunoaște adevărul », *Universul*, 21 septembre 1944, LXI, n° 260, p. 1, 2. Cf. Valentina Pricopie et Cristina Dâmboeanu, « Peace and Its Changing Nature During WWII. Romanian Discursive Insights on a New Project for Europe », *Romanian Journal of Sociological Studies*, juillet 2020, n° 2, p. 119, 124.

¹⁴⁶ Victor Dumea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁷ Sorana Gurian, « Insula fericirii », *op. cit.* ; *eadem*, « Cioburi de iubire », *Femeia și căminul*, 24 novembre 1946, III, n° 100, p. 1, 11 ; Sorana Gurian et Ionel Teodoreanu, « Sorana Gurian și Ionel Teodoreanu vorbesc despre viață, frumusețe și artă », *Femeia și căminul*, 15 décembre 1946, III, n° 103, p. 1 ; Sorana Gurian, « Articol fără titlu », *Femeia și căminul*, 30 mars 1947, IV, n° 117, p. 1, 7.

¹⁴⁸ Elle joue ce rôle de « passeur » de la littérature soviétique même après son exil politique, puisqu'elle publie en Allemagne au moins un article consacré aux auteurs de l'URSS. Voir : *eadem*, « Der Goldene Käfig

(Bucarest)¹⁵⁰, mais surtout la prestigieuse *Revista Fundațiilor Regale* [La Revue des Fondations Royales] (janvier 1945-1947), où elle présente des figures de la littérature russe soviétique (Anton Tchekhov¹⁵¹, Sergheï Essénine¹⁵², Alexandre Fadeïev¹⁵³, Maxime Gorki¹⁵⁴, Edouard Bagritski¹⁵⁵, Constantin Simonov¹⁵⁶) et des débutants (Anna Allioueva¹⁵⁷, Vera Panova et Antonina Koptiaëva¹⁵⁸, Arkadi Gaïdar¹⁵⁹, Vladimir Korolenko¹⁶⁰, Sania Grigoriev¹⁶¹) et en propose quelques synthèses (« Poezia sovietică din anii războiului » [« La poésie soviétique des années de guerre »]¹⁶², « Romanul istoric în U.R.S.S » [« Le roman

(Gespräche mit Sowjetschriftstellern: Inber, Ehrenburg, Gorbatow, Simonow u.a.)», *Rheinischer Merkur*, août 1951.

¹⁴⁹ *Eadem*, « Despre Caterina [Vinogradscăia] », *Democrația*, 3 décembre 1944, I, n° 9, p. 5.

¹⁵⁰ *Eadem*, « Un spectacol de artă: „Unchiul Vania” », *Lumea*, 5 mai 1946, II, n° 31, p. 2 ; *eadem*, « Romanul sovietic: Vera Panova - o debutantă... », *Lumea*, mai 1946, II, n° 32, p. 3 ; *eadem*, « Romanul sovietic de aventuri », *Lumea*, mai 1946, II, n° 33, p. 3 ; *eadem*, « Romanul sovietic pentru copii », *Lumea*, 19 mai 1946, II, n° 34, p. 3.

¹⁵¹ *Eadem*, « Anton Cehov, omul și opera în lumina actualității », *Revista Fundațiilor Regale*, août 1946, XIII, n° 8, p. 625-631.

¹⁵² *Eadem*, « Douăzeci de ani dela moartea lui Serghei Esenin », *Revista Fundațiilor Regale*, mars 1946, XIII, n° 3, p. 618-622.

¹⁵³ *Eadem*, « Un mare roman sovietic: „Tânăra Gardă” a lui Al. Fadeev », *Revista Fundațiilor Regale*, décembre 1946, XIII, n° 12, p. 138-143.

¹⁵⁴ *Eadem*, « În așteptarea “Marelui Izolat” », *Revista Fundațiilor Regale*, décembre 1945, XII, n° 4, p. 856-860.

¹⁵⁵ *Eadem*, « Un mare poet sovietic: Eduard Bagrițchi », *Revista Fundațiilor Regale*, janvier 1946, XIII, n° 1, p. 158-160.

¹⁵⁶ *Eadem*, « Constantin Simonov, romancierul, dramaturgul, poetul războiului », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1946, XIII, n° 2, p. 374-384.

¹⁵⁷ *Eadem*, « Amintiri Annei Allioueva », *Revista Fundațiilor Regale*, novembre 1946, XIII, n° 11, p. 152-157.

¹⁵⁸ *Eadem*, « Două romaniere sovietice debutante: Vera Pansova și Ana Koptiaeva », *Revista Fundațiilor Regale*, XIV, janvier 1947, p. 114-121. Voir aussi : *eadem*, « Romanul sovietic: Vera Panova - o debutantă... », *op. cit.*

¹⁵⁹ *Eadem*, « Arcadii Gaidar, cântărețul adolescenței », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1947, XIV, n° 2, p. 146-150.

¹⁶⁰ *Eadem*, « Un scriitor humanist: V. G. Korolenko », *Revista Fundațiilor Regale*, mars 1947, XIV, n° 3, p. 87-91.

¹⁶¹ *Eadem*, « Un Etsel Andergast sovietic: Sanea Grigoriev », *Revista Fundațiilor Regale*, juillet 1946, XIII, n° 7, p. 625-631.

¹⁶² *Eadem*, « Poezia sovietică din anii războiului », *Revista Fundațiilor Regale*, janvier 1945, XII, n° 1, p. 173-181.

historique en URSS »]¹⁶³, « Poezia sovietică » [« La poésie soviétique »]¹⁶⁴, « Concepția sovietică despre artă » [« La conception soviétique de l'art »]¹⁶⁵, « Aspecte ale liricii sovietice de după război » [« Aspects de la lyrique soviétique d'après-guerre »]¹⁶⁶, « Laureții premiului "Stalin" pentru literatură » [« Les lauréats du prix Staline pour la littérature »]¹⁶⁷, « Paralele literare : romanul occidental și romanul sovietic contemporan » [« Parallèles littéraires : le roman occidental et le roman soviétique contemporain »]¹⁶⁸).

D'une part, on observe dans ce choix de sujets, inscrit dans la stalinisation de la culture roumaine, l'énorme effort que Gurian fait pour regagner l'ancienne grâce des communistes, réticents à son égard après le démasquage du 25 septembre 1944. De l'autre, comme le remarque Bianca Burța-Cernat, les présentations de la littérature soviétique signées par Gurian semblent ambiguës, car certains passages peuvent paraître extrêmement ironiques envers la littérature engagée dans la lutte idéologique. En comparant le roman occidental et le roman soviétique dans son dernier article pour *Revista Fundațiilor Regale*, l'auteure les met en parallèle « dans un spectacle savoureux d'absurde interprétatif », estime Burța-Cernat¹⁶⁹ :

Pendant qu'en Union soviétique se forgeait un nouveau monde, et qu'Ehrenbourg écrivait *Le deuxième jour de la création*, Mariette Chaguinian Marietta – *Centrale hydroélectrique*, Gladkov – *Le ciment*, Ardeenco – *J'aime*, Ostrovski – *Et l'acier fut trempé...*, les intellectuels occidentaux étudiaient le cas Thérèse Desqueyroux, cette Phèdre moderne créée par François Mauriac, ils se laissaient envelopper par les charmes étranges des enfants terribles et de la poésie intense, lucide et accablante de Cocteau, ils goûtaient les délicieuses *Nourritures terrestres* de Gide, ils se penchaient sur les toiles de de Chirico et les paysages spirituels lunaires et rectilignes, d'une logique sans défaut et d'une loyauté sans ombre de Valéry... Alors qu'outre-Manche, le passé renaissait, rustique et idyllique, dans les romans

¹⁶³ Eadem, « Romanul istoric în U.R.S.S. », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1945, XII, n° 2, p. 396-401.

¹⁶⁴ Eadem, « Poezia sovietică », *Revista Fundațiilor Regale*, mai 1945, XII, n° 5, p. 430-438.

¹⁶⁵ Eadem, « Concepția sovietică despre artă », *Revista Fundațiilor Regale*, septembre 1945, XII, n° 1, p. 158-162.

¹⁶⁶ Eadem, « Aspecte ale liricii sovietice de după război », *Revista Fundațiilor Regale*, novembre 1945, XII, n° 2, p. 604-612.

¹⁶⁷ Eadem, « Laureții premiului "Stalin" pentru literatură », *Revista Fundațiilor Regale*, avril 1946, XIII, n° 4, p. 813-820.

¹⁶⁸ Sorana Gurian, « Paralele literare (Romanul occidental și romanul sovietic contemporan) », *Revista Fundațiilor Regale*, juin 1946, XIII, n° 6, p. 339-350.

¹⁶⁹ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 321.

de Mary Webb, le temps faisait tinter son trousseau de clés entre les pages de Virginia Woolf et d'Antonia White, March Cost disséquait les âmes, tandis que Lawrence (...) provoquait des polémiques, persiflant sur (...) l'hypocrisie des fausses lady...

În timp ce în Uniunea Sovietică se plămădea o lume nouă, iar Ehrenburg scria *A doua zi a creației lumii...*, Marietta Șahighian *Hidrocentrala*, Gladkov *Cimentul*, Ardeenko *Iubesc*, Ostrowsky *Cum se căleşte oțelul*, intelectualii apuseni studiau cazul Therezei Desqueyroux, această Phedră modernă creată de François Mauriac, se lăsau învăluți de farmecele straniei ale copiilor teribili și de poezia intensă, lucidă și chinuitoare a lui Cocteau, gustau delicioasele *Nourritures terrestres* ale lui Gide, se aplecau asupra pânzelor lui de Chirico și peisajelor spirituale lunare și rectilini, de o logică fără cusur și de o loialitate fără umbră ale lui Valéry..., iar dincolo de Canal, trecutul reînvia, rustic și idilic, în romanele lui Mary Webb, timpul își zărnăia legătura de chei între paginile Virginiei Woolf și ale Antoniei White, March Cost diseca sufletele, iar Lawrence (...) provoca polemici, persiflând (...) hipocrizia falselor lady...¹⁷⁰

1.3.2. Apogée de la carrière d'écrivain et de journaliste

Toujours au début de 1945, Gurian se lance dans la presse féminine et féministe comme *Mariana* ou *Femeia și căminul* [Femme et foyer]. D'un côté, la mode et le cinéma – les grands sujets de la presse féminine de l'époque – se trouvent sous une grande influence occidentale jusqu'à fin 1947 : cela permet à Gurian de justifier son intérêt pour la culture anglo-saxonne ou française¹⁷¹ à l'époque où la culture soviétique s'impose de plus en plus.

De l'autre, elle voit dans la presse féminine la possibilité de présenter la condition de la femme moderne en Union Soviétique¹⁷² ou en Roumanie¹⁷³, discutant ses conditions de vie comme les problèmes de travail¹⁷⁴, d'habitation¹⁷⁵ ou de droits politiques¹⁷⁶ et civiques¹⁷⁷ ;

¹⁷⁰ Eadem, « Paralele literare (Romanul occidental și romanul sovietic contemporan) », *op. cit.*, p. 341.

¹⁷¹ Eadem, « Dacă m'ași fi născut la Paris », *Femeia și căminul*, 19 mai 1946, III, n° 73, p. 3.

¹⁷² Eadem, « Femeia sovietică », *Femeia și căminul*, 11 février 1945, II, n° 10, p. 1, 3.

¹⁷³ Eadem, « Femeia singură », *Femeia și căminul*, 22 avril 1945, II, n° 20, p. 1, 2.

¹⁷⁴ Eadem, « Noi, femeile emancipate! », *Femeia și căminul*, 10 mars 1946, III, n° 63, p. 3.

¹⁷⁵ Eadem, « O acuzată pe nedrept: garsoniera », *Femeia și căminul*, 27 janvier 1946, III, n° 57, p. 1, 7.

elle y propose également des entretiens avec des femmes-artistes célèbres ¹⁷⁸. De même, elle ne cesse de répondre à ses lectrices et lecteurs sur ces sujets, grâce à quoi elle réussit à créer un espace d'échange entre l'auteur et son public (« J'écris pour vous, mes amies inconnues »¹⁷⁹). Cela lui donne l'occasion de dénoncer la position de la femme dans la société contemporaine, qui tend à revendiquer sa place en tant que sujet politique et socio-économique, mais qui reste réduite à un objet de désir. Un extrait de l'article au titre provocant « Nu cred în viol » [« Je ne crois pas au viol »] le montre très bien, car sa critique entreprend une polémique avec la culture moderne :

Tous les romans écrits par les hommes sont centrés sur une femme fatale, aux yeux noirs comme la nuit et le péché (sic !) et aux seins voluptueux. Et je vous demande, Mesdames, combien d'efforts vous a-t-il fallu afin que vous appreniez ce rôle, ces attitudes, ces accents ? Il a fallu des siècles à la femme pour qu'elle devienne ce qu'elle est aujourd'hui – une coquette dangereuse, vénale et superficielle, avide de luxe, désireuse de fêtes, taillée d'après le modèle fascinant de la blonde Marlene Dietrich. (...) Nous préférons un bon frigidaire... mais il faut que nous achetions des chaussures orthopédiques qui nous font mal et que nous mettions du rimmel sur nos cils, qui nous brûlent horriblement, tant et si bien qu'au cinéma aussi, il faut que nous renoncions à notre plaisir intime de verser des torrents de larmes avec l'héroïne. Voilà ce que les hommes ont fait de nous, ils nous veulent gaies, drôles, élégantes, portant des fourrures de renards platines. Et au bout du compte, c'est un viol séculaire... mais moral !

Toate romanele scrise de bărbați sunt centrate pe câte o femeie fatală, cu ochii negri ca noaptea și păcatul (sic!) și sânii voluptuoși. Și vă întreb pe dumneavoastră, doamnelor, câtă silință v-a trebuit ca să învățați acest rol, aceste atitudini, aceste accente? Veacuri au trebuit femeii (...) ca să devină cum este astăzi – o cochetă

¹⁷⁶ Eadem, « Nevastă-mea face politică! », *Femeia și căminul*, 11 août 1946, III, n° 85, p. 1, 7 ; eadem, « Nu port pantaloni cu volănașe! Răspuns scrisorilor anonime și unui articol feminist », *Femeia și căminul*, 8 septembre 1946, III, n° 89, p. 1, 7.

¹⁷⁷ Eadem, « O femeie vă vorbește despre „Radar” și dragoste », *Femeia și căminul*, 10 février 1946, III, n° 59, p. 1, 3 ; eadem, « Căsătorie sau uniune liberă », *Femeia și căminul*, 12 mai 1946, III, n° 72, p. 1.

¹⁷⁸ Eadem, « O mare artistă m-a făcut să plâng », *Femeia și căminul*, 22 juillet 1945, II, n° 31, p. 1, 2 ; eadem, « O „stea” printre femei... Vedeta de cinema Tatiana Okunevscaia », *Femeia și căminul*, 23 septembre 1945, II, n° 40, p. 1, 2.

¹⁷⁹ Eadem, « Aștept în fiecare seară... », *Femeia și căminul*, 3 novembre 1946, III, n° 97, p. 1.

primejdioasă, venală și superficială, ahtiată de lux, dornică de petreceri, croită pe modelul fascinant al blondei Marlene Dietrich. (...) Am prefera un bun frigider... dar trebuie să cumpărăm pantofi ortopedici care ne dor și să ne vopsim genele cu rimmelul care te ustură îngrozitor când încânt – și la cinema – trebuie să renunțăm la plăcerea noastră intimă de-a vărsa torente de lacrimi împreună cu eroina. Asta au făcut din noi bărbații care ne vor vesele, amuzante, elegante, și cu vulpi platinat! Și asta e în ultimă analiză, un viol secular... dar moral!¹⁸⁰

Par leurs thématiques, ses articles publiés dans *Femeia și căminul* constituent un témoignage des changements qui se produisent dans la vie citadine d'après-guerre, dont la chute économique et politique de l'ancienne bourgeoisie bucarestoise¹⁸¹, une inflation galopante (le prix du papier est multiplié par cinq en janvier 1947, la revue devenant ainsi « un objet de luxe »¹⁸²) et la pénurie en vêtements de bonne qualité¹⁸³ sont des exemples. Gurian propose ainsi un portrait particulier d'une ville ruinée et de ses habitants déçus, qui ne correspond pas à la propagande officielle¹⁸⁴. Cette image d'une Bucarest appauvrie et stérile est d'autant plus frappante, peut-être tragicomique, lorsque Gurian la compare avec Paris¹⁸⁵ ou Moscou¹⁸⁶, qui – dans sa description, faisant penser à une carte postale embellie et stéréotypée – sont pleines de vie et d'activités culturelles, même si les deux ont également souffert lors de la guerre.

Son activité dans *Femeia și căminul* lui confère une relative notoriété, dont elle profite pour lancer quelques collectes de fonds, réussissant à réunir 2 000 000 lei pour le sanatorium pour tuberculeux de Mangalia, 1 500 000 lei pour les enfants moldaves souffrant lors de la sécheresse de 1946¹⁸⁷ (elle-même fait un don de 50 000 lei ; pour comparer, à cette époque d'inflation d'après-guerre, un pain coûtait au même moment 2 500 lei). De même, elle attire

¹⁸⁰ Eadem, « Nu cred în viol », *Femeia și căminul*, 26 janvier 1947, IV, n° 108, p. 1, 5.

¹⁸¹ Eadem, « Articol fără titlu », *op. cit.*

¹⁸² « Noul preț al revistei noastre », *Femeia și căminul*, 10 janvier 1947, IV, n° 106, p. 1.

¹⁸³ Eadem, « Scrisoare către o necunoscută », *Femeia și căminul*, 2 mars 1947, IV, n° 113, p. 1, 7.

¹⁸⁴ Eadem, « Bucureștiul de azi », *Femeia și căminul*, 9 décembre 1945, II, n° 51, p. 1, 2.

¹⁸⁵ Eadem, « O zi la Paris », *Femeia și căminul*, 9 septembre 1945, II, n° 38, p. 1, 2 ; eadem « Parisul, astăzi... », *Femeia și căminul*, 20 janvier 1946, III, n° 56, p. 1, 7.

¹⁸⁶ Eadem, « N'am fost la Moscova... », *Femeia și căminul*, 12 août 1945, II, n° 34, p. 1, 7.

¹⁸⁷ Eadem, « Scrisoare către Dicky sau.. „Un poste-restante” gen... Mușatescu », *Femeia și căminul*, 8 décembre 1946, III, n° 102, p. 1, 7.

l'attention sur les droits des animaux, invitant ses lectrices et lecteurs à repenser leur attitude envers eux¹⁸⁸ et organisant une collecte pour la Société de protection des animaux¹⁸⁹.

Sa passion pour les animaux est visible non seulement dans le choix des sujets, mais aussi... dans leur construction subjective, puisqu'elle publie des articles où son chien-loup Dicky ou bien la chatte Pipinella¹⁹⁰ deviennent des protagonistes, voire prennent la parole, contre la volonté de leur maîtresse ! Au sujet du premier, elle entame sous le pseudonyme de « Manon » un cycle intitulé « Cu Dicky, la București » [« Avec Dicky à Bucarest »], qui complète l'image tragicomique d'une Bucarest traumatisée par la guerre et appauvrie par les réparations de guerre¹⁹¹. La notoriété de Dicky, perdu en décembre 1946¹⁹², servira plus tard à la critique pro-régime pour dénigrer et ridiculiser Sorana Gurian¹⁹³.

Écrire pour *Femeia și căminul* est aussi un moyen de se faire (re)connaître comme femme écrivain : elle en profite pour faire la publicité de ses nouvelles publications (comme c'est le cas d'un double entretien avec Ionel Teodoreanu, un autre écrivain roumain)¹⁹⁴, mais aussi pour inviter aux soirées de lecture¹⁹⁵. En effet, la chute du régime pro-nazi permet à Gurian de reprendre pour de bon son activité littéraire, car elle réussit enfin à se faire publier en grand tirage. Outre différentes petites publications (nouvelles et autres fragments de prose publiés dans diverses revues, ou encore le mini-roman *El și Ea* [Lui et Elle]¹⁹⁶, considéré parfois comme véritablement postmoderne par sa forme inhabituelle de collage de fragments de lettres, billets et photos¹⁹⁷), elle signe en décembre 1945 la première édition du roman *Les*

¹⁸⁸ Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 17 février 1946, III, n° 60, p. 3.

¹⁸⁹ Sorana Gurian, « Scrisoare către Dicky sau... „Un poste-restante” gen... Mușatescu », *op. cit.*

¹⁹⁰ Voir par exemple : *Eadem*, « Articol de Anul Nou », *Femeia și căminul*, 1 janvier 1947, IV, n° 105, p. 1, 7.

¹⁹¹ Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 13 janvier 1946, III, n° 55, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 20 janvier 1946, III, n° 56, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 27 janvier 1946, III, n° 57, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 10 février 1946, III, n° 59, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », 17 février 1946, *op. cit.* ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 24 février 1946, III, n° 61, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 3 mars 1946, III, n° 62, p. 2 ; *eadem*, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 10 mars 1946, III, n° 63, p. 2.

¹⁹² Sorana Gurian, « Scrisoare către Dicky sau... „Un poste-restante” gen... Mușatescu », *op. cit.*

¹⁹³ Voir 2.3.2. La presse au service du dénigrement politique.

¹⁹⁴ Sorana Gurian et Ionel Teodoreanu, « Sorana Gurian și Ionel Teodoreanu vorbesc despre viață, frumusețe și artă », *op. cit.*

¹⁹⁵ Sorana Gurian, « Articol fără titlu », *op. cit.*

¹⁹⁶ *Eadem*, « *El și Ea* », *Annie & Claire*, Supliment la Almanahul pentru anul 1946, décembre 1945.

¹⁹⁷ Ion Bălu, « Sorana Gurian – un volum neștiut », *Apostrof*, 2013, 4 (275).

jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată), auquel elle travaille pendant les années de guerre. La publication s'avère un véritable succès littéraire, nécessitant deux rééditions de 15 000 exemplaires en douze mois : comme le montre Felix Aderca, un homme de lettres contemporain de Gurian, ce nombre, peu impressionnant, semble-t-il, est énorme dans la difficile réalité de la Bucarest d'après-guerre : selon lui, en tenant compte de différents éléments (un marché éditorial beaucoup plus restreint), cela correspondrait à un million d'exemplaires dans la France de cette période-là¹⁹⁸. Elle publie également fin 1946 ses nouvelles datant des années 1930, dans le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], tout en préparant le deuxième volume d'une trilogie envisagée (dont elle publie des fragments dans *Femeia și căminul*¹⁹⁹). Elle aurait également contribué à la radio roumaine en signant des adaptations radiophoniques de plusieurs pièces de théâtre traduites du russe ou du français²⁰⁰. De même, elle entreprend différents projets de traduction du russe vers le roumain, comme ses articles sur la littérature soviétique, où elle propose ses propres traductions, entre autres, d'Ilya Ehrenburg²⁰¹ ou d'Alexander Griboedov²⁰² ; elle envisagerait également une traduction de *Que faire* de Tchernichevski et de nouvelles de Tchekhov²⁰³.

Même si elle jouit d'une grande popularité, étant l'une des vedettes de la vie culturelle et mondaine de la Roumanie d'après-guerre (à l'été 1946, elle ouvre même un bistrot au bord de la mer à Mangalia, qui devient un lieu de rencontres de tous les artistes bucarestois²⁰⁴),

¹⁹⁸ Felix Aderca, « Secretul Soranei Gurian », *Femeia și căminul*, 23 février 1947, n° 112, p. 1, 3.

¹⁹⁹ Sorana Gurian, « Despărțire », *Femeia și căminul*, 2 novembre 1947, n° 147, p. 3 ; Sorana Gurian, « Insomnie », *Femeia și căminul*, décembre 1947, n° 153, p. 1, 7.

²⁰⁰ Nicolae Florescu, « Regăsirea Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 9.

²⁰¹ Ilya Ehrenburg, « Triumful luminii », *Revista Fundațiilor Regale*, traduit par Sorana Gurian, octobre 1945, XII, n° 2, p. 256-260.

²⁰² Alexandru Serghievici Griboedov, *Prea multă minte strică: comedie în 4 acte. Traducere din limba rusă de Zaharia Stancu și Sorana Gurian*, Bucarest, Editura pentru literatură și artă, 1945.

²⁰³ Voir : Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *op. cit.*, p. 15. Le chercheur roumain note aussi que tous les numéros de la seconde moitié de 1947 de *Revista Fundațiilor Regale* annoncent une traduction de... *Les Bateliers de Volga* d'Ilya Repine [sic !] faite par Gurian.

²⁰⁴ Cf. Cella Serghi : « Ceux qui avaient de l'argent lui apportaient des boissons gratuitement, d'autres en consommaient gratuitement. Les uns récitaient, les autres chantaient ou dansaient. Elle, élégante, décoltée, dans une robe noire, s'approchait de chacun en boitant, lui remplissait son verre, échangeait un bon mot avec lui, partageait des sourires et ramassait de l'argent » (en roumain : „Cei care aveau bani îi aduceau băuturile gratuit, alții consumau gratis. Unii recitau, alții cântau sau dansau. Ea, elegantă, decoltată, cu rochie neagră, șchiopătînd, se apropia de fiecare, îi umplea paharul, îi spunea o vorbă bună, împărțea zîmbetele și aduna bani”), ou Ieronim

Sorana Gurian n'occupe pas une place aussi importante dans la presse roumaine de cette époque que ce que l'on pourrait penser et ce qu'elle fera croire en France (par exemple dans l'entretien donné à Delpech). Malgré le « démasquage » du 25 septembre 1944, elle réussit, grâce à ses relations avec des représentants de l'Union soviétique ou d'autres dignitaires (comme Alexandru Voitinovici ou bien Voitin, président du Tribunal du Peuple de Bucarest), à maintenir sa position, et même à rester en Roumanie, puisqu'elle échappe au « rapatriement » vers l'Union soviétique, obligatoire pour tous ceux nés en Bessarabie²⁰⁵.

1.3.3. Protestations et interdiction : le débat sur la crise de la culture roumaine d'après-guerre

La manière dont on reçoit son recueil de nouvelles dans la presse littéraire montre la rapidité des changements qui ont lieu dans la culture roumaine d'après-guerre sous le régime pro-stalinien. Entre 1944 et 1949, la scène littéraire roumaine est engagée dans plusieurs grands débats, qui déboucheront sur l'instauration d'un socialisme réel dans les arts selon la doctrine Jdanov et l'interdiction des écrivains qui ne s'y soumettent pas. Les attaques contre les écrivains et critiques dénonçant la suppression de la liberté d'expression, et contre les soi-disant « décadents », représentant des mouvements artistiques modernistes (naturaliste, symboliste, traditionnaliste, etc.)²⁰⁶, s'intensifient en effet au moment de la publication d'*Întâmplări dintre amurg și noapte*. Ainsi, Gurian et ses écrits se retrouvent au cœur de la bataille idéologique qui va déterminer la culture roumaine pour les quatre décennies suivantes, Gurian elle-même étant devenue l'une des premières cibles des attaques de la presse loyale au gouvernement pro-stalinien, désormais étiquetée comme auteure de littérature de consommation²⁰⁷.

Șerbu : « Traînée dans une brouette par un admirateur, une longue cigarette entre les doigts, Sorana Gurian se baladait sur la falaise, joyeuse et sans soucis » (en roumain : „Purtată într-o roabă de un admirator, cu un țigaret lung între degete, Sorana Gurian se plimba pe faleză, veselă și fără griji”). Citations d'après Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 317. Voir aussi : Ieronim Șerbu, « O infimă seducătoare », in *Vitrina cu amintiri*, Bucarest, Cartea Românească, 1973, p. 122-123.

²⁰⁵ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », op. cit., p. 14.

²⁰⁶ Liliana Corobca, *Controlul cărții : cenzura literaturii în regimul comunist din România* [Le contrôle du livre : la censure littéraire sous le régime communiste en Roumanie], Bucarest, Cartea Românească, 2016.

²⁰⁷ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 322.

En effet, Gurian manifeste sa déception envers la politique socio-économique et culturelle des communistes roumains, dont elle soutenait auparavant le régime, dès l'été 1946²⁰⁸. Peut-être son mécontentement prend-il racine dans sa conversion au catholicisme sous l'influence de Vladimir Ghika (en fait, elle ne se déclarera convertie qu'en France²⁰⁹, comme d'ailleurs la protagoniste des *Mailles du filet*)²¹⁰. Gurian se sent néanmoins suffisamment sûre de sa position politique, puisqu'elle répond à la discussion lancée en octobre 1946 par la revue *Rampa*, centrée sur deux questions : « Existe-t-il une crise de la culture roumaine ? » et « Les régimes politiques peuvent-ils supprimer la liberté d'expression et de manifestation culturelle ? » (parmi les intellectuels roumains qui ont contribué à cette discussion, citons Tudor Arghezi²¹¹, Virgil Ierunca²¹², Călin Popovici, Mircea Alexandru Petrescu, Alexandru Talex, Nicolae Moraru²¹³, Ion Caraion²¹⁴ ou Tudor Teodorescu-Braniște²¹⁵). La réponse de Gurian, bien qu'assez tardive (le propos de Gurian paraît six mois après l'apogée du débat), fait surtout écho à la prise de position de Teodorescu-Braniște : « Discutons (...) en paix, avec des arguments, avec du respect pour l'adversaire, pour les lecteurs, pour notre écriture, pour nous-mêmes, pour la vérité, surtout pour la vérité » (« Hai să discutăm (...) în liniște, cu argumente, cu respect față de adversar, față de cititori, față de scrisul nostru, față de noi înșine, față de adevăr, mai ales față de adevăr »).

En effet, elle écrit dans *Criza culturii românești* [*La crise de la culture roumaine*], article publié dans *Liberalul* [*Le Libéral*], l'organe du Parti National Libéral, le principal groupe d'opposition parlementaire :

²⁰⁸ En juillet 1946, elle dénonce la piètre situation des intellectuels roumains due à la politique de l'État : « Mal payés, préoccupés par les soucis du lendemain, ils n'ont pas le temps de lire, d'apprendre encore, d'ouvrir leurs yeux. L'État ne se souvient d'eux que lorsqu'il s'agit de propagande électorale » (en roumain : „Prost plătiți, hărțuiți de grija zilei de mâine, ei n-au timp să citească, să mai învețe, să-și deschidă ochii. Statul își aduce aminte de ei – doar când e vorba de propagandă electorală”). Voir : Sorana Gurian, « Reportaj estival cu stafii și păstravi », *Femeia și căminul*, 28 juillet 1946, III, n° 83, p. 7. Voir aussi : *eadem*, « Ele și-au dat viața pentru democrație », *Femeia și căminul*, 27 octobre 1946, III, n° 96, p. 1, 7.

²⁰⁹ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

²¹⁰ Voir son article de Pâques dévoilant clairement ses convictions religieuses : Sorana Gurian, « Învierea 1947 », *Femeia și căminul*, 13 avril 1947, IV, n° 119, p. 1, 7.

²¹¹ Tudor Arghezi, « Artă pentru », *Adevărul*, 27 octobre 1946, p. 2.

²¹² Victor Ierunca, « Există o criză a culturii românești », *România liberă*, 30 septembre 1946.

²¹³ Nicolae Moraru, « Criza culturii române? », *Contemporanul*, 11 octobre 1946, p. 8.

²¹⁴ Ion Caraion, « Criza culturii românești », *Jurnalul de Dimineață*, 17 octobre 1946, p. 2.

²¹⁵ Tudor Teodorescu-Braniște, « Există o criză a culturii românești », *Jurnalul de Dimineață*, 1 janvier 1947.

Je crois qu'il existe une crise de la culture mondiale, dans laquelle bien sûr s'inscrit la crise de la culture roumaine. La culture signifie le culte des valeurs spirituelles. Nous sommes d'accord pour nous battre tous avec l'arme qu'est la pensée pour rétablir dans les âmes des hommes les principes nobles de droit, de liberté, d'humanité qui se trouvent à la base d'une vraie culture. (...) Confisquant la liberté, les dictatures, au cours de l'histoire, ont été des régimes d'inculture, de ténèbres.

Cred că există o criză a culturii mondiale în care firește se încadrează și criza culturii românești. Cultura înseamnă cultul valorilor spirituale. Suntem de acord să luptăm toți cu arma gândului pentru a restabili în sufletele oamenilor nobilele principii de dreptate, libertate, omenie care stau la baza adevăratei culturi (...). [C]onfiscând libertatea, dictaturile, în istorie, au fost regimuri de incultură, de întuneric.²¹⁶

Pourtant, selon elle, le problème ne se résume pas à l'épuisement suite à la guerre mondiale : installée entre les deux grandes civilisations (occidentale, libérale, et est-européenne, soviétique), la culture roumaine n'a presque rien à proposer à une société ayant survécu au conflit global :

Il faut le reconnaître : chez nous, les valeurs n'ont d'autre correspondant que de vides paroles (...) Nous n'avons pas une longue tradition de culture. Nous n'avons que quelques anciens bijoux de famille et quelques médailles neuves (..) : des poètes comme Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga (...), des romanciers comme Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu (...), des critiques comme E. Lovinescu et Gh. Călinescu. Personnellement, je tends à penser que les auteurs cités ci-dessus sont des apparitions singulières, de merveilleuses fleurs de serre, qui ont poussé dans un climat absolument inadéquat. (...) La vérité, c'est que nous nous sommes toujours cultivés grâce aux emprunts.

Trebuie s-o recunoaștem, la noi valorile n-au alt corespondent decât vorbele goale. (...) Noi nu avem o tradiție îndelungată a culturii. Avem numai câteva vechi bijuterii de familie și câteva medalii noi (...): poeți ca Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, (...) prozatori ca Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, (...) critici E. Lovinescu și Gh. Călinescu. Personal inclin să cred că autorii suscitați sunt apariții singulare, miraculoase flori de seră, crescute într-o

²¹⁶ Sorana Gurian, « Criza culturii românești », *Liberalul*, 10 avril 1947, n° 343, p. 3.

climă absolut nepotrivită. (...) Adevărul este că noi ne-am cultivat întotdeauna prin împrumuturi.²¹⁷

En tant qu'ancienne propagatrice de la littérature soviétique en Roumanie, Gurian admet l'incohérence de ces deux mondes (occidental et soviétique) et appelle à la révision de la politique culturelle selon le modèle stalinien et à l'adoption de l'optique occidentale, où la crise consiste à repenser et à refaire notre identité. « Pour l'instant, il faut que nous construisions tout seuls », souligne-t-elle, pour enfin constater : « Voici [la source de] la latence de notre crise »²¹⁸.

Dans son deuxième article *Despre misiunea scriitorului* [Sur la mission de l'écrivain], paru dans *Liberalul* une semaine plus tard, elle précise sa prise de position :

Il [l'écrivain – TK] ne peut être « engagé » que face à la vérité, craignant qu'à un moment donné la vérité politique ne coïncide plus avec sa vérité intime et que cela ne donne lieu au compromis ou à la trahison. Ce qui ne signifie pas le retrait de l'artiste dans sa fameuse tour d'ivoire, ni le primat de l'« apolitique ». L'indifférence politique est une lâcheté. Elle est étrangère au véritable artiste, qui est inspiré en premier lieu par la substance des grandes idées généreuses et par les idéaux élevés de l'humanité. (...) Les principes se défendent eux-mêmes. La postérité ne se laissera jamais enfermer dans une salle de classe ou dans une salle de réunion. Elle va juger l'œuvre et l'artiste indépendamment de son passé historique, *tel qu'en lui même enfin l'éternité le change*²¹⁹. Un homme libre ne porte aucun insigne, même s'il aurait le droit de le porter. Une vérité ne porte pas le sigle d'un quelconque parti, même si elle pourrait aussi appartenir à un parti. L'artiste ne doit pas oublier que les gens élevés dans l'esclavage ne peuvent utiliser la liberté que pour opprimer à leur tour. Sous la tyrannie, on ne peut que désirer la liberté, et non pas l'apprendre. La pratique de la liberté demande une habitude et une discipline. Il faut la posséder, comme la connaissance des langues classiques, tout en l'approfondissant... Alors que la mission de l'écrivain est de tout sacrifier pour la « vérité ». Ce qui est synonyme de « servir les hommes ».

El nu poate fi „angajat” decât față de adevăr din teamă ca la un moment dat adevărul politic să nu mai coincidă cu adevărul lui intim și să nu dea loc

²¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

²¹⁹ Cf. l'incipit du poème *Le Tombeau d'Edgar Poe* de Stéphane Mallarmé.

compromisului sau trădării. Ceeace nu înseamnă nici retragerea artistului în preavestitul turn de fildeș nici primatul „apoliticului”. Indiferentismul politic e o lașitate. E străin unui artist adevărat care e inspirat în primul rând de substanța marilor idei generoase și de înaltele idealuri ale umanității. (...) Principiile se apară prin ele înșile. Posteritatea nu se va lăsa niciodată închisă într-o clasă nici într-o sală de meeting. Ea va judeca opera și artistul independent de trecutul istoric și „tel qu'en lui même enfin l'éternité le change”. Un om liber nu poartă nicio insignă, chiar dacă ar fi îndreptățit s-o poarte. Un adevăr nu poartă ștampila niciunui partid deși ar putea fi și al unui partid. Artistul nu trebuie să uite că oamenii crescuți în sclavie nu pot folosi libertatea decât pentru a asupri la rândul lor. Sub tiranie nu poți decât să dorești libertatea, nu s-o și înveți. Practica libertății cere obișnuința ei și disciplina ei. Trebuie s-o posezi, ca și știința limbilor clasice, adâncind-o... Iar misiunea scriitorului este de a jertfui totul „adevărului”. E faptă sinonimă cu „a sluji oamenilor”.²²⁰

Elle paraît pourtant être consciente du sérieux de ses propos, très critiques envers l'idéologisation des arts et l'assujettissement des écrivains au nom des intérêts d'État. Elle se sent obligée de rédiger un nota-bene, clôturant son article, qui souligne non seulement le caractère émotionnel de sa prise de position (« écrit en réponse à une motivation purement spirituelle »), mais aussi son indépendance politique envers les libéraux, qui lui offrent une rubrique (en suggérant qu'elle ne trouve aucune autre rédaction prête à publier son texte).

Ce qui est pourtant intéressant, c'est que Gurian décide de se prononcer sur ce sujet plus tôt, dès l'automne 1946... en anglais. De surcroît, le premier texte de Gurian, *Criza culturii românești*, a sa version anglaise publiée un mois plus tôt, c'est-à-dire en février 1947²²¹. En effet, l'auteure écrit entre temps également pour *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*. Ses écrits publiés ici en anglais représentent en fait un portfolio de presse de Gurian, composé de chaque type de texte journalistique qu'elle pratique : actualité politique, critique littéraire, commentaires culturels, textes de culture générale. Elle continue ainsi à diffuser la culture roumaine à l'étranger, tout en tentant de garder un quelconque lien avec des hommes de lettres occidentaux, avec qui elle partage sa préoccupation pour la condition de la démocratie roumaine. En effet, Gurian s'adresse

²²⁰ Sorana Gurian, « Despre misiunea scriitorului », *Liberalul*, 18 avril 1947, n° 348, p. 2.

²²¹ *Eadem*, « Crisis of Rumanian Culture ? », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 5 février 1947, n° 18, p. 2.

ouvertement à Ernest Hemingway²²² et à Aldous Huxley²²³. Se présentant comme « ami et compagnon d'arme », Gurian expose en octobre 1946 l'activité hostile du gouvernement roumain à l'égard des artistes :

We Rumanians want to gain our place in a new world, we want to become democrats and, in as much as the notion of democracy is closely bound to that of liberty, we have started discussing the latter. For instance, we try to restrict the liberty of the sculptor asking him to make no more “art for art” but art with contents. Don't laugh, dear Hemingway! You see, people don't know that for us creative artists there is only one art: the one exacting from us what is best in us; and only one rule: our artistic conscience. A great work of art cannot be but – I dare write that word – moral.

(...)The liberty of the writer, like the liberty of men, can be based only on the respect of human dignity, the respect of a harmonious development of spirit and its work, and must never be restricted by conceptions, points of view, or theses. Theses and conceptions are not limited to a certain number. Their battle must always be a battle of ideas, but my country, dear Hemingway, which has given to the modern world a George Enescu and a Brâncuși, my country which is still very young and eminently agricultural, strives to find its way and this is its merit.

Quelques mois plus tard, le ton de Gurian est visiblement plus pessimiste :

My dear Huxley, I lived for four years under the regime of dictatorship, I did not breathe, I was in the rattles – during four years in an atmosphere infected by hitlerism, hatred and disdain. (...) We are living now the second year of peace and assisting in a conflict of notions, in a fierce controversy of concepts, doctrines and creeds. In the name of liberty the ones want to impose their liberty on the others who don't believe in it. In the name of liberty, the freedom of thought is being curtailed. The assertions of a cynical who said: “Ils usent de la liberté au nom de vos principes et vous la suppriment au nom des leurs” is now being verified.

(...) But I have spoken to you as I should have spoken to my own self, in the stillness of a night full of betterness, of a night that seems endless, although it is

²²² Eadem, « Letter to a friend of a New World (to Mr. Hemingway) », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 26 octobre 1946, I, n° 8, p. 1, 2.

²²³ Eadem, « Letter to a friend (To Aldous Huxley) », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 13 février 1947, I, n° 19, p. 1, 2.

like any other night of a night that will end when day dawns at last, a night of those nights which make you believe that it will never dawn.

Tout de même, il est peu probable que ces appels à l'aide de Gurian trouvent leur écho en Occident : il semble que plusieurs numéros d'*International News* soient annulés par la censure officielle roumaine, ce qui fait que même la réception interne (visant les étrangers anglophones résidants à Bucarest ou les diplomates) est extrêmement limitée.

Parallèlement, les gouvernements d'un nouveau bloc d'États-satellites soviétiques commencent à mettre en place la doctrine Jdanov, proclamée le 22 septembre 1947, qui va durcir la rhétorique intérieure et extérieure des régimes envers les pays « impérialistes » et leurs sympathisants en Europe. Dans l'article « Întoarcerea fiului risipitor » [« Le retour du fils prodigue »], datant de la même période, Gurian partage avec les lecteurs de *Femeia și căminul* son désespoir et le sentiment de la fin d'un monde qui s'approche :

J'aurais bien voulu ne plus recevoir vos lettres et me promener dans la vie comme une sourde, une aveugle... afin de ne pas voir la laideur et la tristesse autour de moi. Mais ce n'est pas possible. Il n'est permis à personne de s'évader, de se cacher de la réalité. Et d'autant moins à un écrivain. Nous sommes condamnés à goûter de cette coupe sans fond de la misère humaine, de ce pain empoisonné qu'est la vie. Dans quel but ? Pourquoi ? Je ne sais pas... Je crois que nous sommes une sorte de témoins de notre époque, je crois qu'un jour, nous allons témoigner devant un juge suprême. Et sur nos pages, sur lesquelles le bonheur et l'amour se seront fanés, ne restera que la tristesse, vive et sonore... Quelque chose s'est terminé. Quelque chose s'est brisé. Au fond de toi, tu te sens comme une opérée, au moment où elle se réveille après la narcose. Tu n'as plus aucune envie de vivre, plus rien ne t'est cher... Désespoir... Si je pouvais dormir... Des jours, des semaines, des mois... des années entières... Pour qui rire ? Pleurer ? Chanter ? Tu regardes autour de toi et tu ne reconnais plus rien... Le vide... Tu dis : Mon dieu, je voudrais mourir !... Puis, sans te rendre compte, tu continues à vivre...

Aș fi vrut să nu primesc scrisorile voastre, să fi umblat prin viață, ca o surdă, o oarbă... să nu văd urățenia și tristețea din jurul meu. Dar aceasta nu se poate. Nu-i e îngăduit nimănui să fugă, să se ascundă de realitate. Și cu atât mai puțin unui scriitor. Suntem condamnați să gustăm din această cupă fără fond a mizeriei umane, din această pâine otrăvită a vieții. Cu ce scop ? Cu ce rost ? Nu știu... Cred că suntem un fel de martori ai epocii noastre, cred că odată vom depune în fața

unui judecător suprem. Și în paginile noastre, în care se va fi ofilit bucuria și dragostea, va rămâne vie și sonoră numai tristețea... Ceva s-a sfârșit. S-a rupt ceva. În adâncul tău și te simți ca o operată, în clipa când se trezește de sub narcoză. Nu mai ai niciun chef să trăiești, nimic nu-ți mai e drag... Desnădejde... Dacă aș putea să dorm... Zile, nopți, săptămâni, luni... Ani în șir... Pentru cine să râzi? Să plângi? Să cânti? Privești în jurul tău și nu mai recunoști nimic... Pustiul... Spui: - Doamne, aș vrea să mor!... Apoi, fără ca să-ți dai seama, continui să trăiești...²²⁴

Gurian signe son dernier article en Roumanie en janvier 1948, le lendemain du coup d'état communiste et de l'instauration d'une république populaire le 30 décembre 1947²²⁵. Loyal au régime pro-stalinien, Nicolae Moraru constate avec satisfaction en janvier 1948 : « *Revista Fundațiilor Regale* [La Revue des Fondations Royales] a fait un pas sérieux vers le redressement de son contenu, grâce à l'élimination de certains éléments comme Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu ou Sorana Gurian, tout en faisant appel à de nouvelles forces » (en roumain : « *Revista Fundațiilor Regale* a făcut pasul serios al îndreptării conținutului său prin eliminarea unor elemente ca Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu sau Sorana Gurian, apelînd la forțe proaspete... »)²²⁶. Comme le remarque Victor Durnea, ce « pas » va signifier également... la disparition totale de la revue à la même période²²⁷. Même si elle n'est pas mentionnée parmi les écrivains exclus (comme les deux critiques mentionnés ci-dessus) de la Société des Écrivains roumains en octobre 1947 (elle vient même à la réunion de septembre), on a réussi à marginaliser Sorana Gurian et à l'effacer de la scène journalistique et artistique. Seul le rapport présenté à la Conférence des écrivains de la République Populaire de Roumanie de mars 1949 va mentionner son nom parmi ceux qui ont signé avant 1948 « bien des travaux inutiles et nocifs », comme Tudor Arghezi, Ionel Teodoreanu, Octav Desilla ou Constantin Tonegaru²²⁸.

²²⁴ Sorana Gurian, « Întoarcerea fiului risipitor », *Femeia și căminul*, 14 septembre 1947, IV, n° 140, p. 1, 7.

²²⁵ Sorana Gurian, « Suntem în continuare », *Mariana*, 15 janvier 1948, XI, n° 206, p. 3.

²²⁶ Citation d'après Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *op. cit.*, p. 15.

²²⁷ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *op. cit.*

²²⁸ Citation d'après *Ibid.*

1.4. La promesse brisée d'une nouvelle vie (1949-1956)

1.4.1. Exil et déception : les tentatives de s'intégrer au milieu littéraire francophone

Toujours en mars 1949, Gurian se retrouve exilée à Gênes, après des mois de préparatifs de sa fuite (mis en récit dans *Les mailles du filet*). Gurian raconte à Delpech en 1953 :

Cette merveilleuse vie a duré trois ans, jusqu'au jour où la conscience m'a menée à la rupture retentissante du Parti. Je m'attendais à une arrestation immédiate. En raison de ma notoriété, on a essayé de me « ré-éduquer ». On a laissé croire que j'avais écrit un article par lequel j'aurais lié ma démission à un moment de dépression : tout allait s'arranger après trois mois passés dans un établissement de santé, où je ferais un *mea culpa*. J'avais besoin de temps : comme j'avais de moins en moins de moyens pour vivre, j'ai vendu tout ce qui m'avait appartenu. Heureusement, l'ambassadeur italien m'a trouvé un mari... Ce mari, vu une seule fois, m'a donné un passeport italien : j'ai donc pu franchir la frontière et après un certain temps passé en Italie, je me suis rendue en Palestine. Là-bas, j'ai gagné ma vie en corrigeant des textes pour la publication. Dominique Auclères, à qui je dois une immense reconnaissance, a beaucoup aimé mon livre. Elle m'a écrit et offert son aide, tout en m'assurant que je pourrais vivre de mon écriture à Paris, où j'ai rêvé de vivre depuis toujours.²²⁹

En effet, Sorana Gurian va traverser la frontière roumaine en tant que Sara Rimondi, portant désormais le nom de son mari²³⁰, avec son portrait peint par Magdalena Rădulescu dans son bagage à main²³¹. Par contre, en lisant des souvenirs de Victor Ierunca, on aperçoit une certaine incohérence du propos de Gurian : selon lui, Gurian serait arrivée de Gênes

²²⁹ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

²³⁰ *Répertoire annuel d'inhumation du cimetière de Bagneux*, 1956, p. 157.

²³¹ Cf. Sorana Gurian, *Les mailles du filet*, Paris, Calmann-Lévy, 1950. Le portrait est également visible sur une photo peinte publiée à l'occasion de la traduction polonaise d'un fragment de *Récit d'un combat* : Sorana Gurian, « Jak umarłam na raka », *Przekrój*, traduit par Michał Kasprzycki, 29 juillet 1956, n° 590, p. 6.

d'abord à Paris en mars 1949²³², pour ensuite partir pour Israël (fin janvier 1950)²³³, d'où elle reviendra en France fin 1950-début 1951.

Gurian travaille dès son arrivée en France sur l'édition française de son journal, dont les premiers fragments sont publiés quelques mois plus tard dans *Le Figaro littéraire*²³⁴, attirant l'attention des intellectuels anti-communistes, surtout les exilés d'Europe centrale et orientale, mais aussi français de droite. Cet intérêt pour ses expériences d'écrivaine venue d'au-delà du Rideau de fer lui permet enfin de se manifester sur la scène littéraire étrangère, puisque *Les mailles du filet* est finalement publié en italien (*Per aver scelto il silenzio*, Salsoni, 1950), en français (Calmann-Lévy, 1950) et en espagnol (AHR, 1952). Le livre de Gurian deviendra, à côté d'*Au commencement était la fin* d'Adriana Georgescu-Cosmovici (traduit du roumain en français par Monica Lovinescu sous le pseudonyme de Claude Pascal), l'un des témoignages les plus importants sur l'ascension des communistes au pouvoir en Roumanie²³⁵.

Et pourtant, Sorana part fin janvier 1950 en Israël, où elle rejoint sa sœur Lia (on peut supposer que celle-ci quitte la Roumanie juste après la guerre, à l'instar des milliers de Juifs européens ayant survécu à la Shoah). Contrairement à ce qu'elle déclare dans l'entretien donné à Delpech, elle ne réussit pas à s'intégrer au milieu culturel israélien (elle ne connaît probablement pas très bien l'hébreu), puisqu'elle est obligée de laver les sols, comme elle l'avoue en avril 1950 dans une lettre à Victor Ierunca²³⁶.

Déçue par son expérience israélienne, elle rentre en France avant le Nouvel An 1951 et réintègre le milieu des exilés roumains, en publiant des textes dans la presse anti-communiste de langue roumaine comme *BIRE* (*Buletin de Informație pentru români din exil* [Bulletin d'information pour les Roumains en exil]), *România muncitoare* [La Roumanie travailleuse] ou *Gînduri libere* [Pensées libres]. Comme à Bucarest, son domicile (une chambre dans

²³² Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, Bucarest, Humanitas, 2000, p. 40.

²³³ *Ibid.*, p. 112.

²³⁴ Sorana Gurian, « Le sort des écrivains derrière le rideau de fer », *Le Figaro Littéraire*, 16 juillet 1949, n° 169, p. 1 ; « On ne veut plus d'écrivains dans les démocraties populaires, mais des "ingénieurs de l'âme" », *Le Figaro Littéraire*, juillet 1949, n° 170, p. 1.

²³⁵ Nicolae Florescu, « Regăsirea Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 16. Voir aussi : Henry L. Roberts, « Recent Books on International Relations », *Foreign Affairs*, 1952, vol. 31, n° 1, p. 163. : « Two grim stories from Communist Rumania. Both authors were journalists. Sorana Gurian began by working with the Russians and the Rumanian Left, only to trace the path of growing disillusionment, disgust and eventual flight (...). Adriana Georgescu was in opposition from the start and her path was the even more painful one of arrest, interrogation and prison ».

²³⁶ Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute, op. cit.*

l'hôtel pour étudiants du 1, rue des Écoles) devient un lieu de rencontre pour des intellectuels roumains, français et d'autres nationalités comme Victor Ierunca, Monica Lovinescu, Constantin Amăriuței, Emil Cioran, Eugène et Rodica Ionesco, Manès Sperber, Michel de M'Uzan, Marthe Robert, Richard Gébault, Arthur Adamov ou Paul Celan (le premier qualifie ce groupe de « cercle »)²³⁷. Ce groupe aurait pu être plus grand, si Sorana n'était pas considérée par les exilés roumains comme collaboratrice du régime communiste dès son arrivée en France. Comme le note Ierunca dans son journal (10 septembre 1949) :

Elle se plaint du fait que partout, ses compatriotes la présentent aux Français comme une « dénonciatrice », ou bien comme une « agente de Moscou ». Sa plainte est justifiée : où que j'aille, on dit presque les mêmes choses, même de la part de gens prudents avec les qualificatifs. Quant à moi, cette attaque de médisances ne me regarde pas. Je ne veux pas tomber malade, moi aussi, de cette « espionnite », qui fait rage. Je vois, tout simplement, en chaque réfugié un homme vrai, qu'il faut accueillir tel qu'il est, jusqu'au moment où lui-même va faire un démenti. S'il en fait un.

Se plînge că pretutindenii compatrioții o prezintă francezilor ca pe o „denunțătoare”, sau ca pe o „agentă a Moscovei”. Plîngerea e justificată : pe unde mă duc, se spun aproape aceleași lucruri, chiar din partea unor oameni prudenți cu epitetele. Pe mine nu mă privește această ofensivă de bîrfe. Nu vreau să cad și eu în această boală a „spionitei”, care bîntuie puternic. Eu văd – simplu – în orice refugiat un om adevărat, pe care trebuie să-l primesc ca atare, pînă ce el singur se va dezminți. Dacă se va dezminți?”²³⁸

Le 5 juillet 1951, il note également sa visite chez Sorana Gurian, qui vient de recevoir la réponse négative de Gabriel Marcel concernant l'édition du roman *Les jours ne reviennent jamais* chez Plon :

J'entre et, même s'il n'est que huit heures du soir lorsque je frappe à la porte, elle ne me répond pas immédiatement. J'attends quelques secondes dans le couloir de l'hôtel et je m'apprête à partir lorsque la porte s'ouvre. « Qu'est-ce qu'il y a – je lui

²³⁷ Constantin Amăriuței, « Amintiri culturale din exil (VI): 1. La Cenaclul Soranei Gurian », *op. cit.*

²³⁸ Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, *op. cit.*, p. 84.

demande – tu te couches si tôt que ça ? » – « Non, répond-elle, mais je pleurais ». Elle me raconte ensuite, avec nombre de détails ambigus, qu'elle va être expulsée de France, car la Sécurité d'État la considère comme agent soviétique. Je ne dis rien parce que je ne suis convaincu ni de sa culpabilité, ni de son innocence. Ses liens occultes, les situations doubles m'ont toujours éloigné de cette femme.

Intru și, deși nu e decît 8 seara când bat la ușă, nu-mi răspunde imediat. Aștept cîteva clipe, pe culoarul hotelului și mă pregătesc să plec cînd ușa se deschide. „Ce ai – o întreb – te culci la orele astea?” – „Nu, îmi răspunde, dar plîngeam”. Îmi povestește apoi cu un lux de amănunte ambigue că va fi expulzată din Franța deoarece Siguranța statului o consideră agentă sovietică. Nu spun nimic deoarece nu sînt convins nici de vinovăția, nici de nevinovăția ei. M-au îndepărtat totdeauna de această femeie legăturile ei oculte, situațiile duble.²³⁹

Comme on peut le comprendre dans une note rédigée par le Service III du Bureau I de la Securitate du 3 décembre 1954, Sorana Gurian n'entretient aucun contact avec un quelconque service secret. C'est surtout la peur bleue des agents infiltrés parmi les exilés roumains qui mène à la stigmatisation de Gurian à Paris :

Entretemps, « NEAMȚU » a eu des relations avec SORANA GURIAN, une fugitive juive, boîteuse, écrivaine de Roumanie. Suite à l'intervention des fugitifs roumains, « NEAMȚU » s'est séparé, [parce qu']elle était considérée comme agent de la République populaire roumaine.

Între timp, "NEAMȚU" a avut relații cu numita SORANA GURIAN, fugară evreică, șchioapă, scriitoare din România. În urma intervenției fugarilor români, "NEAMȚU" a fost despărțit, [pentru că] (...) era considerată ca agentă a R. P. R.-ului.²⁴⁰

En réalité, « NEAMȚU » est le pseudonyme attribué par les services roumains à... Mircea Eliade, qui aurait été l'ami de Gurian dès les années 1930 et qui reste très proche d'elle. En 1952, tous les deux rédigent avec Emil Cioran et Jeanne Nicolesco un numéro spécial de la revue *Preuves*, intitulé *Terre Roumaine*. Gurian y dénonce la « trahison » de

²³⁹ *Ibid.*, p. 219.

²⁴⁰ Dora Mezdrea, *Nae Ionescu și discipolii săi în arhiva Securității: Mircea Eliade*, Bucarest, Editura Mica Valahie, 2008, p. 65.

Mihail Sadoveanu, lauréat du Grand Prix Staline²⁴¹, mais elle y fait également son *mea culpa* à l'occasion du commentaire d'*Au commencement était la fin* d'Adriana Georgescu-Cosmovici.

La même année, elle termine de préparer en coopération avec Richard Gébault (selon Victor Ierunca, il est son ami de l'époque, un professeur de l'Alliance Française, mais « il n'est pas impossible qu'il travaille pour une section du NKVD »²⁴²) la version française des *Jours ne reviennent jamais* (Julliard), qui est traduit vers l'allemand et publié en 1951 (titre allemand : *Nie kehren die Tage wieder*). Entre temps, elle finalise le 19 août 1952 son travail sur un deuxième volume de l'histoire d'Ann (rappelons qu'elle en publie les premiers fragments dès 1947), finalement publié en 1953 sous le titre *Les amours impitoyables* : comme la première partie, celle-ci voit le jour d'abord en Allemagne, en 1952, sous le titre *Die Nacht ist nicht ohne Sterne* [La nuit n'est pas sans étoiles] (selon Victor Durnea, ce serait le titre original, alors que le titre français, beaucoup plus sensationnel, aurait été imposé par la maison d'édition²⁴³). Comme elle va l'admettre dans une lettre du 8 avril 1953 à Marcel Jouhandeau :

Les éditeurs allemands sont – par ailleurs – beaucoup plus « rentables » que leurs confrères français, j'en sais quelque chose car moi-même je vis de mes droits d'auteur d'Allemagne.²⁴⁴

Ses voyages en Allemagne ne consistent pas seulement à promouvoir ses écrits auprès des lecteurs ou éditeurs, car elle s'investit aussi à la radio à Bonn, Cologne, mais surtout

²⁴¹ Sorana Gurian, « Mihaïl Sadoveanu. Grand prix Staline », *Preuves*, avril 1952, Terre Roumaine, n° 14, p. 34-36.

²⁴² Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, op. cit., p. 23.

²⁴³ Victor Durnea, « GURIAN, Sorana », op. cit. Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.2.3. Autour de l'auto-traduction des *Jours ne reviennent jamais* (Zilele nu se întorc niciodată).

²⁴⁴ Sorana Gurian, Lettre à Marcel Jouhandeau, 8 avril 1953, réf. JHD C 1683-JHD C 1690, Fonds Marcel Jouhandeau, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, consulté le 25 janvier 2018.

à Munich²⁴⁵, où elle présente le 10 juin 1953 la pensée d'André Malraux dans l'émission *Nachtstudio*²⁴⁶ (elle travaillerait également pour Radio Paris entre 1952 et 1953²⁴⁷).

Malgré un certain intérêt suscité par ce premier texte français de Gurian – surtout dans les milieux anticommunistes, regroupant souvent des exilés d'Europe centrale et orientale – sa carrière d'écrivain de langue française passe complètement inaperçue. La publication des deux premiers volumes de ce qui devait devenir une trilogie, *Les jours ne reviennent jamais* et *Les amours impitoyables*, ne trouve presque aucun écho dans la presse française. D'ailleurs, le même Ierunca est plutôt déçu par *Les mailles du filet* : pour lui, ce n'est pas un journal authentique, même s'il est sans doute nécessaire : « Gurian montre au public français le drame des écrivains et des artistes que le parti communiste soumet à toutes sortes de censures, menaces (...) »²⁴⁸. Il ajoute que le journal, qu'il considère embelli et arrangé, est en fait conçu pour une revue française, surtout pour *Le Figaro*. Il est néanmoins assez « éloquent » lorsqu'il dévoile les malheurs des écrivains de là-bas²⁴⁹.

La correspondance inédite entre Sorana Gurian et Marcel Jouhandeau des années 1952-1953 constitue un témoignage intéressant d'un échec éditorial auquel elle ne s'attendait pas, étant l'une des figures-clés de la littérature roumaine d'après-guerre. Je ne connais malheureusement pas de réponses de Jouhandeau, mais les lettres de Gurian reflètent sa profonde déception, masquée néanmoins sous de nombreuses expressions d'admiration envers l'écrivain français (rappelons qu'une citation de Marcel Jouhandeau est la devise des deux versions du premier roman de Gurian). Ces lettres dévoilent le désespoir de Gurian, qui fait tout pour attirer son attention et obtenir sa grâce et son aide pour intégrer le monde littéraire parisien, soit en essayant de réveiller en lui une pitié pour elle, pour son sort d'écrivain exilé,

²⁴⁵ Certains mentionnent sa contribution aux travaux de la rédaction roumaine de Free Europe (fondée en 1950) : toutefois, il est difficile de trouver son nom parmi les collaborateurs de l'antenne anticommuniste.

²⁴⁶ Parmi les invités de cette émission, il faut mentionner Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Hilde Spiel, Hermann Kesten, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer, René King, Alexander Mitscherlich, Erika Mari, Theodor W. Adorno, Elias Canetti, Martin Buber, Karl Rahner, Joseph Ratzinger ou Leszek Kołakowski.

²⁴⁷ Alexandru Niculescu, « Sorana Gurian (1913-1956) între Franța și România », *România literară*, 2016, n° 47.

²⁴⁸ Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute, op. cit.*, p. 72.

²⁴⁹ *Ibid.*

soit en se présentant comme un trésor non découvert²⁵⁰. Le 5 juin 1952, elle écrit à Jouhandeau :

De même, je pense que vous susciteriez une énorme sensation autour de vous (moi, c'est par ricochet) en vous occupant d'un auteur, juive convertie au catholicisme, ex-sympathisante communiste, ex-amie de Vischinsky, une fille juive, née en Russie (Odessa) et qui n'a rien, mais rien de commun avec votre cercle habituel. Ce serait, je crois, le tour le plus pendable, sinon l'imprévu le plus imprévisible, qu'un article de vous sur « Les jours ne reviennent jamais »... La curiosité, les rumeurs que produirait votre geste seraient un peu ceux d'une bombe atomique de poche !²⁵¹

Il semble que Gurian tend à reproduire la même configuration grâce à laquelle elle est entrée dans les cercles littéraires bucarestois dans les années 1930 : elle chercherait un maître, semblable à Eugen Lovinescu, sous les auspices duquel Gurian a publié ses premières nouvelles et dont le soutien l'a légitimée aux yeux des critiques littéraires, tout au début de sa carrière littéraire. Cette fois, elle échoue à gagner la protection du maître parisien, ce qui ne lui permet pas d'intégrer un milieu littéraire autre que celui des exilés roumains et de ses amis proches.

1.4.2. Comment décrire une expérience limite ? La lutte contre le cancer et les derniers écrits

L'insuccès de ses écrits en France (son objectif principal depuis les années 1930) et les soucis liés à son statut d'ancienne communiste exilée ne sont pas les seules angoisses de Sorana Gurian, car l'année 1952-1953 apporte une nouvelle difficulté : le cancer du sein. L'évolution de cette maladie et son traitement à Paris trouvent ainsi leur écho dans le dernier livre de Gurian, *Récit d'un combat*, publié en janvier 1956 (édition italienne *Volontà di vivere*, Edizioni Librerie Italiane, 1957). Parallèlement, elle revient à la poésie, qu'elle compose dans

²⁵⁰ La lettre du 8 avril 1952 : « Il me semble que vous êtes le seul qui puissiez m'aider, le seul qui puissiez rompre ce cercle d'indifférence, le désintérêt qui entoure mon livre – il s'agit de *Les jours ne reviennent jamais* – personne ne le lit, personne ne s'en occupe. Tel est le sort des débutants – paraît-il – et tel est surtout le sort des écrivains exilés ». Voir : Sorana Gurian, Lettre à Marcel Jouhandeau, réf. JHD C 1683-JHD C 1690, Fonds Marcel Jouhandeau, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, consulté le 25 janvier 2018.

²⁵¹ *Ibid.*

son lit d'hôpital, car au moins 18 poèmes préservés dans le dossier légué à Monica Lovinescu datent de cette époque : [Tu crois ce conte fini, ce rêve fané/ Je réponds ! Il ne fait que commencer], *La vigne* [Et parce que la patrie d'une femme/ Est l'homme qui lui dit qu'elle est belle], *On dort debout* [L'or fatigué des branches/ Arraché au galop pommelé] (6 décembre 1954), [Ils sont tous partis, les citadins, ceux/ Qui promènent leurs chiens], *Flamenco* [Amères, les notes, amères comme les humains], [C'est un savant distingué,/ coupant, superbe], *Rengaine* [L'or fatigué des arbres/ Sous le galop pommelé] (8 janvier 1955), [Je n'appartiens pas à vous, qui vivez dans les villes/ Je viens/ Du pays des steppes et du vent], *Ode du tigre* [J'en ai assez de ces tortures et ces déraisons/ Vite ! Un tigre royal, calme] (12 février 1955), *J'attends le vent* [J'attends le vent qui emporte/ Les papiers gras, les saisons grises, les joies morte], *L'arbre* [J'attends l'homme qui jettera/ Un arbre sur la mer] (15 février 1955), *La chasse* [Traquée par les amitiés glapissantes/ Les générosités déchaînées], *Chansons* [Des îles et des nénuphars/ Des galets et des cygnes], *À la manière de Desnos* [Les cinq n'étaient plus dignes de vivre/ Le premier parce qu'il était fatigué à mourir], *Psaume 1955* [Mon dieu/ Je ne suis pas un Goliath/ Regardez – pas même un mètre cinquante] (22 février 1955), [Pas de pitié dans l'amour/ Innocente cruauté de fauves] (23 mars 1955), [Le numéro, la valse, le tour/ De force de l'artiste de foire] et *Sorana-Song* [Je suis la femme coupée en morceaux/ Qui à la fin de son numéro/ Sort du cercueil pour saluer] (11 décembre 1955, signé « hôpital Curie, chambre 208 »). Comme ses poèmes des années 1930, ceux-ci restent toujours inédits.

Après des mois d'hospitalisation et deux ablations (un sein et l'utérus), elle renonce au traitement et s'oppose à l'idée de faire enlever son second sein. C'est à ce moment que Czesław Miłosz fait connaissance avec Sorana Gurian et il se servira de son personnage dans l'introduction de son propre essai sur Léon Chestov :

There was once a young woman by the name of Sorana Gurian. She emigrated to Paris in the 1950s from her native Rumania after adventures about which, she felt, the less said the better. In Paris her life of poverty as a refugee did not particularly disturb her. In fact of the group of students, young writers, and artists among whom she lived she was the first to make her way; a good publisher, Juillard [sic ! – TK], accepted her first and second novels. Then, all of a sudden (how could it have happened if not all of a sudden?), she discovered that she had breast cancer. An operation followed, then another. Although cases of recovery are rare, they do occur; after the second operation, her doctors were optimistic. Whether Sorana had complete confidence in them I do not know. In any case, one battle was won. Being

a writer she had to write about what concerned her most, and she wrote a book about her illness – a battle report on her fight against despair. That book, *Le Récit d'un combat*, was published by Juillard in 1956. Her respite, however, lasted only a year or two.

I met Sorana shortly before her death; through mutual friends she had expressed a wish to meet me. When I visited her in her small student hotel on the Left Bank, she was spending most of the day in bed with a fever. We talked about many things, including writers. She showed me the books on her night table; they were books by Shestov in French translation. She spoke of them with that reticent ardor we reserve for what is most precious to us. "Read Shestov, Milosz, read Shestov." The name of Sorana Gurian will not be preserved in the chronicles of humanity. If I tell about her, it is because I cannot imagine a more proper introduction to a few reflections on Shestov.²⁵²

Le 22 mai 1956, Sorana Gurian apparaît dans l'émission *Lectures pour tous*, où elle répond aux questions de Pierre Desgraupes portant sur *Récit d'un combat* : c'est sa seule apparition à la télévision et la dernière devant un public. Quelques jours plus tard, son état de santé s'aggrave et elle se retrouve de nouveau à l'Institut Curie.

Sara Rimondi née Gurfinkel *alias* Sorana Gurian meurt le 10 juin 1956 à l'âge de 42 ans. Son décès paraît en première page dans *Libération*²⁵³. Son enterrement, le 1^{er} juillet 1956 au cimetière parisien de Bagneux, sera une occasion de rencontre et de recueillement pour les exilés roumains²⁵⁴. En l'absence de prolongement de la concession funéraire, sa tombe (division 62, ligne 7, numéro 27) sera supprimée 42 ans plus tard.

²⁵² Czesław Miłosz, « Shestov, or the Purity of Despair », in *Emperor of the Earth: modes of eccentric thinking*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 99-100.

²⁵³ Jacques Derogy, « L'écrivain Sorana Gurian a laissé un bouleversant récit du combat qu'elle a livré au mal qui vient de l'emporter », *Libération*, 13 juin 1956, n° 3661, p. 1, 6.

²⁵⁴ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, *op. cit.*, p. 91.

2. La réception de l'œuvre littéraire de Sorana Gurian

La notoriété de Sorana Gurian dans les années d'après-guerre étonne, car aujourd'hui son œuvre littéraire est tombée dans un oubli presque total. On pourrait donc se demander : comment cette marginalisation et cette exclusion se sont-elles produites ? Quels facteurs ont mené à l'effacement de ce personnage dans la mémoire littéraire roumanophone ? Quelles sont les raisons pour lesquelles nous n'enregistrons pas ses écrits dans l'histoire de la littérature française ? Enfin, pourquoi sa figure reste-t-elle complètement méconnue du grand public ? Pour y répondre au moins partiellement, il faut examiner le problème de la réception de ses écrits, ce qui pourrait s'avérer fructueux pour plusieurs raisons. Premièrement, une relecture attentive des commentaires et critiques littéraires publiées à leur propos permet de caractériser non seulement les sujets et enjeux principaux de son œuvre littéraire, mais surtout leurs lecteurs mêmes et leurs façons individuelles de lire, typiques de leur statut et époque. Ensuite, cette reconstruction contribue à retracer les changements que subit la critique littéraire européenne (et surtout celle de la Roumanie) au milieu du XX^e siècle. Finalement, dans ma lecture de ces textes, je repère certains mécanismes qui décident de la manière dont nous percevons et lisons les écrits d'un auteur minoritaire.

En effet, dans le contexte de la société roumaine des années 1930 et 1940 (les années où elle est active comme auteure en Roumanie), Sorana Gurian incarne plusieurs types d'altérité : ethnique, sociale, sexuelle et politique, car elle est à la fois juive, étrangère, femme, handicapée, engagée et exilée. De surcroît, fortement marquée par des souffrances morales et physiques, sa biographie se reflète dans ses ouvrages, où la représentation pluridimensionnelle de la corporalité (que ce soit donc un corps touché par le cancer ou handicapé) et les questions sociales et politiques (comme la condition des femmes, l'instauration du communisme ou enfin l'exil) sont les sujets récurrents, mais qui ont, bien évidemment, provoqué plusieurs controverses au sein d'une culture moderne masculiniste, comme l'était celle de la Roumanie des années 1930 et 1940, mais aussi celle de la France des années 1950.

Dans le cas de Sorana Gurian, la tension entre réel et fiction et donc toutes les incursions au-delà de la division entre vécu et texte constituent un défi énorme pour chaque lecteur. En même temps, ce sont les facteurs biologiques et sociaux, comme le sexe, l'état de

santé, l'ethnie ou la classe sociale, qui interviennent au moment de la lecture et lui servent souvent dans l'interprétation de ses écrits. Par conséquent, si l'on tient compte aussi des changements fréquents de paradigmes culturels dans le cadre desquels ses écrits sont traités (l'entre-deux-guerres, l'abolition de la censure de la dictature de Ion Antonescu, l'instauration du régime stalinien et enfin l'exil politique à Paris), on dispose de nombre de critères qui peuvent contribuer à reconstruire son parcours littéraire dans les cultures roumanophone et francophone.

La théorie de la réception, développée dans le milieu proche de l'École de Constance qui s'intéresse à la communication littéraire, considère la lecture d'un texte comme un événement, et donc comme étant éphémère, instable, reposant avant tout sur l'expérience des lecteurs²⁵⁵. Les publications de Sorana Gurian ont rencontré plusieurs réactions, différentes dans leur interprétation ou jugement, ce qui semble correspondre à la notion d'horizon d'attente littéraire, renvoyant à l'ensemble des attentes des lecteurs envers le texte paru. Comme élément de communication dynamique et synchronique entre auteur et lecteur, le texte, invariable et stable, est susceptible d'entrer en contact avec d'autres contextes et différents styles de réception²⁵⁶, qui ne se superposent pas à son contexte d'origine.

Pour en donner un exemple, les nouvelles, avec lesquelles Sorana Gurian débute à la fin des années 1930 et est acclamée comme un grand talent de la littérature moderne, sont incluses dans le volume de 1946. Neuf ans plus tard, la manière de lire a radicalement changé, car elles sont désormais considérées comme immorales et pornographiques, ce qui compromettrait la culture de « l'ancien régime bourgeois ». La réception de ses textes semble donc être extrêmement sensible aux conditionnements non-littéraires. En effet, on peut noter son mouvement constant entre centre et périphérie : une fois installés au centre (de l'intérêt des critiques, élites ou lecteurs), ses écrits sont de nouveau marginalisés, que ce soit en raison d'une guerre, d'un exil ou de son décès. Le « cas Sorana Gurian »²⁵⁷ est donc celui d'une Autre, qui permet de voir comment un cas périphérique (minoritaire) peut être assimilé (ou non) par le centre (majorité).

La relecture des critiques et commentaires portant sur les romans et nouvelles de Sorana Gurian donne l'occasion de diagnostiquer le cas d'une altérité multiple qu'elle incarne comme écrivain au sein de la littérature roumaine des années 1930 et 1940 et la littérature

²⁵⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁶ Michał Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* [Styles de réception. Essais de communication littéraire], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1977, p. 39.

²⁵⁷ Cf. Gh. Sânger, « Cazul Sorana Gurian », *op. cit.*

francophone des années 1950. Car elle n'est étrangère nulle part, pas même en France, où elle s'adapte facilement en changeant de langue d'expression. Et pourtant, elle reste une Autre au sein de ces cultures. La toute première mention (datant du 4 décembre 1937) faite par un lecteur professionnel à son propos résume les réactions qu'elle y suscite : « Sorana Gurian, une petite Juive de Iași aux jambes cassées »²⁵⁸. Étant femme, israélite, provinciale et infirme, elle devient l'objet de commentaires qui constituent une transcription complexe de l'expérience d'une Autre au sein d'une culture moderne est-européenne du XX^e siècle. Semblable au palimpseste, son altérité (ou plutôt différentes altérités sociales et biologiques se superposant l'une sur l'autre) indigne et fascine à la fois, et devient en quelque sorte associée par les autres au texte, dont les strates restent à identifier afin de nommer ce qui est caché dessous.

Sa sexualité et son corps, qui la distinguent tant selon les observateurs, sont donc aussi thématiques dans leurs témoignages que ses récits mêmes ; ainsi, le corps de l'auteure et le « corps » du texte demeurent inséparables à leurs yeux et semblent subir les mêmes procédés littéraires. Cette stratégie de lecture des écrits de la femme écrivain, valable à cette époque, paraît s'inscrire également dans une pratique commune de la critique européenne de la fin du XIX^e siècle, à savoir une tendance à se servir des moyens non-littéraires et non-esthétiques dans la lecture des œuvres écrites par les femmes, comme si « l'écriture était un défi, une remise en question des normes sociales, (...) une révolte qui nécessite des justifications. En chercher les explications, essayer d'appeler ce qui est "féminin" dans cette écriture dissimule souvent l'écriture même »²⁵⁹.

Comme on l'observe dans le cas de Sorana Gurian aujourd'hui encore, la grande majorité des commentaires discute dans un premier temps son corps aussi intrigant que repoussant, avant même les textes, que l'attitude des lecteurs envers l'auteure soit positive ou non. Il reste à demander : dans quelle mesure lisent-ils vraiment ses textes et pas seulement son corps, et comment cette question est-elle déterminée par la place que l'auteure elle-même occupe sur l'axe centre-périphérie ?

²⁵⁸ Eugen Lovinescu, « Sburătorul ». *Agende literare, op. cit.*, p. 137.

²⁵⁹ Krystyna Kłosińska, « Kobieta autorka [Femme auteure] », *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1995, n° 3/4 (33/34), p. 88. Voir aussi : Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

2.1. « L'apparition d'un nouveau talent »²⁶⁰. Nouvelles des années 1937-1939

2.1.1. L'admiration du texte, l'abjection du corps : Eugen Lovinescu sur le début littéraire de Sorana Gurian

Le 19 décembre 1937, Eugen Lovinescu signe dans le journal bucarestois *Adevărul* [Vérité] un article qui s'avère le premier portrait littéraire de Sorana Gurian destiné au grand public²⁶¹. Dans le texte *Geneza artei. La apariția unui nou talent* [La genèse de l'art. À l'apparition d'un nouveau talent], on observe une construction double, car la réception des textes et celle de la corporalité de l'auteure sont visiblement séparées et interviennent dans l'analyse à titre égal.

Il ouvre son article en relatant sa première conversation téléphonique avec la jeune auteure. Ce qui attire son attention, ce sont sa voix et sa manière de s'exprimer typique d'un enfant de « treize-quatorze ans » :

Des morceaux de phrases désarticulés, empreints d'une insupportable familiarité moldave, avec le prolongement chantant des dernières syllabes, trainées dans la poussière de la route, et avec des cajoleries allant plus loin que les charmes habituels des jeunes filles.

Crâmpeie de propoziții dezarticulate în cleiul unei insuportabile familiarități moldovenești, cu prelungirea cântată a ultimelor silabe, trase în praful drumului, și cu alintări, dincolo de răsfățul obișnuit al fetelor.²⁶²

Les « soupirs puérils », un fort accent moldave, les phrases hachées, chaotiques et une voix hésitante, mais mélodieuse, rythmée (« prolongement chantant »), qui dressent un tableau peu positif, contrastent avec la manière dont la jeune fille se présente elle-même, qui impressionne le critique : 22 ans, « licence en lettres de [l'Université de – TK] Iași », un « diplôme de la Sorbonne », une recommandation de Tudor Arghezi. L'effet comique (issu d'une ambivalence centre-périphérie, officiel-familier) est d'autant plus remarquable lorsque

²⁶⁰ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁶² *Ibid.*

Sorana Gurian rappelle l'avis de l'un de ses anciens professeurs selon qui ses écrits sont « plus pornographiques que la littérature de madame Hortensia Papadat-Bengescu », ce qui provoque chez Eugen Lovinescu à la fois l'étonnement et un vif enthousiasme.

L'invitation à la réunion du lendemain du cénacle *Sburătorul* est l'occasion de faire connaissance avec Sorana Gurian, dont la physionomie le rend « éberlué » et lui fait poser une question directe, voire insolente : « Combien pesez-vous, mademoiselle ? ». Eugen Lovinescu s'explique auprès du lecteur de son article :

On m'a blâmé d'avoir insisté sur les détails physiques dans la présentation de mes héros ; on m'a même menacé de représailles *diagnostiques*. Ce n'est pas de la mauvaise foi, mais une nécessité psychologique. Pourtant, lorsqu'il le faut, je fais fi de toutes considérations, comme dans le cas présent – au risque d'attrister ma petite invitée.

Am fost învinuit că insist asupra unor amănunte fizice în prezentarea eroilor mei ; am fost chiar amenințat cu represalii diagnostice. N'o să fac din rea voință ci numai din necesitate psihologică. Când e însă nevoie, trec peste orice considerații, ca în cazul de față – cu riscul de a mâhni pe mica mea vizitatoare.²⁶³

L'écrivain, pour qui l'examen physionomique et quasi-médical constitue une partie importante, sinon intégrale de la critique littéraire (« une nécessité psychologique »), se rend néanmoins compte que le corps de Sorana Gurian se distingue des autres et est différent, voire trop différent pour le thématiser de manière habituelle :

Un appendice de fille drapé dans une longue robe pour masquer une jambe plus courte qui lui donnait une marche scandée ; néanmoins, la figure est fine, ombragée par un chapeau incliné sur le côté droit pour masquer une paupière tombante. Tout est resté infantile : des membres graciles, des gestes de poupée japonaise, une voix d'enfant, à peine articulée, avec des cajoleries et des prolongations de syllabes insupportables.

Un apendice de față drapată într-o lungă rochie ca să-i mascheze scurtimea unui picior ce-i dădea un mers scandat; figura, de altfel, fină umbrită de o pălărie lăsată pe dreaptă pentru a masca o pleoapă adormită. Totul rămas infantil: membre

²⁶³ *Ibid.*, p. 1-2.

gracile, gesturi de păpușă japoneză, glas de copil, aproape nearticulat, cu alintări și prelungiri de silabe insuportabile.²⁶⁴

Il souligne une fonction dissimulatrice (et donc esthétique) des vêtements féminins (longue robe, chapeau incliné), portés à cause de l'asymétrie du corps (une paupière tombante, une jambe plus courte). L'effet caricatural (ironique) s'appuie ici sur la silhouette enfantine et la majesté de son port : on observe donc que le discours se nourrit ici de figures inversives (extérieur comme intérieur : fille - appendice, la marche comme voix). De même, Eugen Lovinescu met en valeur une dissonance dans le corps à la fois ridicule et beau. « Désorienté, embarrassé comme quelqu'un qui vient de tomber de cheval », il semble être très gêné par l'étrange apparence de Sorana Gurian, à la fois sexualisée et infantilisée ou réifiée (poupée japonaise). Finalement, il la fait lire (de manière « assez mal articulée », souligne-t-il) devant vingt personnes présentes à la réunion²⁶⁵.

Dans son portrait, Eugen Lovinescu n'arrive à la présentation des tentatives littéraires qu'après avoir présenté en détail au lecteur « cet appendice de fille », une métonymie corporelle utilisée plusieurs fois au fil du commentaire. Il réussit ainsi à ménager un effet de surprise, car il s'agit en fait de la « révélation d'un talent littéraire (...) catégorique, indiscutable », qu'Eugen Lovinescu décrit ainsi :

Finesse de style, dentelle de phrases emplies pourtant du sens d'une intelligence mature et d'une « lecture » [culture – TK] littéraire solide, une vivacité d'expression spirituelle et nourrie, avec une coupe artistique à la manière de Huxley, précision, sobriété, un riche chromatisme dans la manière dont elle plante le décor (...).

Finețe stilistică, horbotă de fraze pline însă de sensul unei intelectualități mature și al unei lecturi literare solide, vioiciune de dialog spiritual și hrănit, cu tăetura artistică, în felul lui Huxley, precizie, sobrietate, cromatică bogată în fixarea peisagiului (...).²⁶⁶

Les louanges d'Eugen Lovinescu semblent s'opposer complètement à son impression face à l'apparence de Gurian : la « dentelle de phrases » n'a rien de commun avec les

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

morceaux de phrases « désarticulés » prononcés au téléphone, tandis que la familiarité moldave de l'oral, qu'il souligne tant, contraste avec le caractère « occidental » de l'écrit. On a donc affaire, semble dire Eugen Lovinescu, à une écriture consciente et répondant aux normes et traditions (« lecture littéraire solide »), concise, sinon technique (« coupe artistique », « précision, sobriété »), cohérente (« dentelle » comme structure organisée), et enfin légitime (« à la manière d'[Aldous – TK] Huxley »). Autrement dit, Eugen Lovinescu apprécie chez Gurian ce qu'il associe avec le modèle masculin de la littérature²⁶⁷. Pourtant, il ajoute aussi :

(...) l'habileté de l'analyse psychique exprimée surtout dans les événements et dialogues, issue pourtant d'un point de départ arbitraire : la facilité des femmes à céder face à toute tentation.

(...) îndemânarea analizei psihologice exprimată mai mult pe fapt și dialog, - pornită, dealtfel dela un punct de plecare arbitrar: al facilității de abandon al femeii în fața oricărei ispite.²⁶⁸

Cette dernière trouve sa réalisation dans la nouvelle *Medalionul* [Le médaillon], dont la protagoniste voyageant en troisième classe « n'offre, en effet, aucune résistance morale à la proposition d'un voyageur des wagons-lits d'entrer dans sa cabine et de se laisser posséder ». Lovinescu apprécie une analyse « remarquable » de la lutte intérieure de la protagoniste, qui continue le voyage dans « une dialectique purement formelle d'une psychologie qui la pousse à la décision insincère de se suicider ». C'est grâce à l'espoir de revoir son époux et son enfant, note le critique, qu'elle renonce à cette idée, qui selon lui n'est qu'« un simple rachat de la facilité » avec laquelle elle s'est laissée séduire. « Tout est noté d'une main sûre d'écrivain expérimenté », conclut l'écrivain après la lecture de la nouvelle *Medalionul* [Le médaillon]²⁶⁹.

Ses objections de nature morale trouvent leur meilleur exemple dans le manuscrit d'un roman aujourd'hui perdu :

²⁶⁷ Cf. 2.2.2. Une autre parmi les écrivains : écrire en tant que femme et la réception du roman et chapitre Altérités textuelles, 1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

²⁶⁸ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*, p. 2.

²⁶⁹ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.1.2. Face au masculin oppressif : le féminin et l'espace du moderne.

Le lendemain, je me suis précipité sur le roman compact où, sous la promesse de « nous présenter le film d'une jeunesse condamnable, qui mérite le respect par son courage et sa sincérité » - j'ai trouvé la fresque, peinte par ailleurs avec talent et vigueur stylistique, d'une galerie de jeunes garçons et filles dont la seule préoccupation est l'amour.

A doua zi m-am repezit asupra romanului compact, unde sub cuvântul de a ne „prezenta filmul unui tineret condamnabil, dar care se face respectat prin curajul și sinceritatea lui” – dădui peste fresca fixată, de altfel, cu talent și cu vigoare stilistică, a unei galerii de tineri și tinere cu unica preocupare a amorului.²⁷⁰

Comme dans *Medalionul* [Le médaillon], la protagoniste du roman est dépourvue de toute « résistance morale face à la tentation », mais ce manque, devenu une norme « absolue », la domine complètement, car elle « cède à n'importe qui dans une réaction purement physiologique ». Eugen Lovinescu souligne le caractère inhérent de cette attitude, car le « pansexualisme frénétique », propre à la « génération entière », vient selon lui de leur « instinct génésique ». Outre la projection d'une jeunesse déshumanisée, Sorana Gurian offre d'après le critique le portrait d'une femme moderne redevenue une « simple femelle », dont « le bacchantisme » omniprésent se révèle « la seule psychologie possible » dans un monde obsédé par l'érotisme créé par l'écrivaine. Comme le critique le remarque, tout cela est présenté dans un « naturalisme cru », sans aucun effort pour obéir à la pudeur, mais est présenté

(...) avec une technique maîtrisée, avec une fine connaissance de la sensation et avec un talent littéraire qui m'ont fait osciller tout le temps entre la stupéfaction, l'indignation et l'admiration évidente pour ce qui est bien écrit.

(...) cu o tehnică stăpânită, cu o știință a senzației și un talent literar ce m-au clătinat tot timpul între uluire, indignare și admirație firească față de ceea ce e scris bine.²⁷¹

Le contraste entre apparence et substance, corps et personnalité, fiction et vécu augmente avec chaque texte et produit chez le lecteur une impression contradictoire, voire

²⁷⁰ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*, p. 2.

²⁷¹ *Ibid.*

grotesque : à propos des nouvelles *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] et *Narcoza* [La narcose], Eugen Lovinescu notera le 2 février 1939 : « Je lis les nouvelles de Sorana Gurian, [c'est] admirable et abject » („Citesc nuvelele Soranei Gurian, admirabil și abject”)²⁷². Ici, la lecture faite par Lovinescu mène à une véritable critique morale de la condition de la femme moderne (et donc aussi de celle de l'auteure).

Cette libération sexuelle ne correspond néanmoins pas à son émancipation sociale ou politique, mais à l'abandon de son humanité (« simple femelle ») et à sa dégradation réelle au sein de la société : elle ressemble à la bacchante dont le comportement scandaleux, voire animal, n'est sanctionné que par la religion. De même, le seul élément qui lui permette de se maintenir dans la société, ce n'est donc pas vraiment l'écriture, mais plutôt le savoir-écrire (« la maîtrise de la technique »), qui dompte l'extase furieuse et témoigne d'une éducation littéraire « solide », *ergo* – de l'appartenance à la culture historique.

Finalement, le critique se sent obligé de lui donner une leçon de nature moralisatrice, concentrée de nouveau sur son corps :

Quand je l'ai revue – l'indignation l'a emporté davantage encore. Je n'ai pas épargné une seule parole dure à cet enfant malingre plein d'une expérience aussi inattendue, qui avait vécu dans un monde plein d'une telle promiscuité, avec un cynisme tellement impropre à son être miniature. La fille a reçu ma leçon de morale de manière enfantine, sans indignation, mais en balbutiant avec docilité : elle a cru qu'il fallait faire comme ça, que comme ça, c'était bien, qu'on demandait ça. Je regardais, abasourdi, son petit corps mutilé, toute la délicatesse de son allure de libellule, et je ne pouvais pas m'imaginer comment tant de luxure avait passé outre tant de fragilité. Je ne voulais pas lui poser de questions indiscrètes – mais le contraste m'achevait. Le problème moral me semblait inexplicable.

Când am văzut-o – a biruit mai mult indignarea... Nu i-am cruțat nici o vorbă aspră copilului plâpînd plin de o experiență atât de neașteptată, trăit într'o lume atât de promiscuă, cu un cinism atât de nefiresc miniaturalei ei ființe. Fata mi-a primit morala copilărește, fără indignare ci bâlbâindu-se docil : a crezut că așa trebuie, că așa e bine, că așa se cere. Mă uitam, uluit, la micul ei trup mutilat, la toată gingășia făpturii ei de libelulă, și nu-mi puteam închipui cum de a trecut atâta luxură peste

²⁷² *Idem*, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*, p. 245.

atâta fragilitate. Nu voiam să-i pun întrebări indiscrete – dar contrastul mă sângera.
Problema morală îmi părea inexplicabilă.²⁷³

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est la manière dont Lovinescu manifeste son impuissance envers ce corps bizarre qui l'outré, le choque et inspire sa pitié. Le contraste l'épuise littéralement et le prive de ses pouvoirs cognitifs et expressifs (« abasourdi », « je ne pouvais pas m'imaginer », « je ne voulais pas lui poser de questions », etc.), comme si les altérités corporelles (fictive et réelle) abolissaient tout raisonnement logique ou valorisation morale. De même, la dichotomie entre le vice, décrit dans les textes, et l'innocence, présumée par son corps qui est celui d'un enfant, d'une femme, d'une infirme et d'un insecte (c'est-à-dire celui d'un Autre), s'avère obscure et illisible, incompréhensible.

C'est à ce moment-là qu'Eugen Lovinescu reprend ses propres mots apparus dans un autre article, et retourne au langage quasi-médical pour décrire les motivations de l'écriture de la jeune nouvelliste :

Pour qu'un sentiment devienne obsession, il ne doit pas être satisfait, réalisé de façon normale, c'est-à-dire traduit en actes, en soulagement naturel, en possession, lorsqu'il s'agit d'amour. En ne trouvant pas d'extériorisation légitime, il se retient et envahit tous les recoins de l'âme, en la révoltant, l'exaltant et l'envenimant ; devenu ainsi petit à petit une obsession, il arrive à paralyser toutes les forces spirituelles en entretenant une fièvre continue, dont l'homme ordinaire ne peut s'échapper que par un « crime passionnel », et l'artiste en la transformant en fiction poétique, processus le plus courant de création artistique.

Pentruca un sentiment să devină obsesie, e necesar ca el să nu fie satisfăcut, realizat în chip normal, adică tradus în acte, în descărcări firești, în posesiune, când e vorba de dragoste. Negăsindu-și o exteriorizare legitimă, ci se reține și invadează toate încăperile sufletului, răscolind, exaltând, inveninând ; devenit astfel, încetul cu încetul, o obsesie, ajunge să paralizeze toate forțele sufletești prin întreținerea unei febre continui, de care omul de rând nu poate scăpa decât doar prin „crimă pasională” iar artistul prin transfertul ei în ficțiune poetică, procesul cel mai obișnuit al creației artistice²⁷⁴.

²⁷³ *Idem*, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*, p. 2.

²⁷⁴ *Ibid.*

La métaphore de la fièvre apparaît ici dans l'explication de l'acte de création, qui – comme le crime – prendrait ses origines dans un désir non réalisé. Cette obsession de nature sexuelle (« fièvre ») peut donc être sublimée dans le domaine de l'art, étant en fait selon Eugen Lovinescu aussi l'équivalent de l'acte sexuel (« soulagement naturel », « possession »). Par conséquent, le critique semble réussir à résoudre « le problème de la littérature de la fillette malingre », car il conclut :

(...) ne pouvant se libérer de l'obsession par un « crime passionnel », elle l'a renvoyée dans la fiction poétique, et comme elle a du talent – dans l'art aussi.

Problema literaturii fetei plâpânde era rezolvată : neputând să se libereze de obsesie prin „crimă pasională”, ea o isgonise în ficțiune poetică, și având și talent, în artă²⁷⁵.

L'auteur offre ici l'hypothèse de la sublimation dans l'écriture de la libido (féminine) non satisfaite, dont le corps infirme est déclaré principal coupable, et la littérature, seul cadre où ce désir peut être consommé. Dans cette explication, la critique de Lovinescu peut être associée aux constatations des recherches féministes qui identifient le même ajustement entre « le désir de la plume » et le désir sexuel chez les lecteurs modernes masculins²⁷⁶. La femme écrivain « érupte »²⁷⁷, se débarrasse de l'énergie endormie en elle : elle semble donc dominée par une force centrifuge, intérieure, qu'elle a du mal à assujettir, une vitalité qui explose sans aucun contrôle. Par conséquent, cette approche peut mener à la constatation selon laquelle le processus de création féminine est presque involontaire, accidentel, contrairement à celui des hommes²⁷⁸. Lovinescu semble donc identifier la tension intérieure des premiers textes de Gurian comme celle entre les éléments féminin et masculin, ce qui, comme on l'observe dans ses écrits, reste néanmoins une opposition valorisante.

L'apparition de Sorana Gurian a laissé sa trace dans le journal de Lovinescu, où l'enthousiasme du critique est facilement repérable. Des remarques datant de 1937 et 1938 comme « talent » (le 4 décembre ; la note en témoigne d'ailleurs par sa forme – encadrée avec

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, *op. cit.*

²⁷⁷ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, *op. cit.*, p. 77.

²⁷⁸ Krystyna Kłosińska, « Kobieta autorka [Femme auteure] », *op. cit.* ; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, *op. cit.*, p. 77.

un crayon épais)²⁷⁹, « talent remarquable » (le 5 décembre)²⁸⁰, « succès » (le 10 décembre)²⁸¹, nouvelle « magistrale » (12 décembre)²⁸², « admirable » (le 2 janvier 1938)²⁸³, « extraordinaire » (le 16 janvier)²⁸⁴, montrent que son éloge de décembre 1937 n'a pas été le fruit du hasard et à quel point les premiers écrits de Gurian l'ont impressionné. Son soutien est décisif pour l'entrée de Gurian dans la littérature roumaine : elle réussit à publier quelques nouvelles qui suscitent un vif intérêt des lecteurs. Ses débuts sous le signe de *Sburătorul* semblent néanmoins avoir des conséquences pour la réception de ses textes pendant plus de dix ans.

2.1.2. D'autres voix (masculines et féminines)

Étant l'une des dernières femmes-écrivains qui débute avec succès avant l'éclatement la Seconde Guerre mondiale²⁸⁵, Sorana Gurian monte sur une scène littéraire roumaine déjà marquée par la présence des femmes. Son arrivée intervient au moment de « l'invasion féminine »²⁸⁶ dans un monde encore dominé par les auteurs masculins²⁸⁷. Néanmoins, les grilles de lecture établies à la charnière des XIX^e et XX^e siècles restent toujours valables aux yeux des lecteurs professionnels, majoritairement hommes. Les nouvelles de Sorana Gurian rencontrent un grand intérêt et l'admiration des critiques, qui la placent dans le seul contexte où la littérature écrite par une femme écrivain devient acceptable et accessible, lisible et compréhensible, c'est-à-dire la littérature féminine, considérée comme mouvement cohérent et homogène.

Présenter la totalité des femmes écrivains comme un seul courant, une unité dont il faut décrire la particularité, est l'une des démarches très communes dans la critique littéraire

²⁷⁹ Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, *op. cit.*, p. 137.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 137-138.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

²⁸² *Ibid.*, p. 140.

²⁸³ *Ibid.*, p. 146.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁵ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 323.

²⁸⁶ Camil Baltazar, « Invazia femeilor în literatură », *Adevărul literar și artistic*, 19 mars 1939, n° 954, p. 4.

²⁸⁷ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 21-28.

moderne²⁸⁸. La notion de « littérature féminine » paraît être descriptive et généralisatrice, mais par cela elle a une fonction surtout valorisante, ce qui fait que cette quantification universelle peut servir à exposer et à justifier un commentaire portant sur et donc englobant toute production littéraire des femmes. Le texte a ses propriétés « féminines », mais comme si elles n'étaient qu'un film en négatif du texte masculin.

On retrouve cette approche consistant à présenter la création des femmes comme un phénomène cohérent dans la note de Camil Baltazar de mars 1939, intitulée *Invazia femeilor* [L'invasion des femmes]. Ce vocabulaire militaire reste valable pour le début de la critique, car, dit-il :

(...) notre littérature a connu dans les cinq, six dernières années une floraison de débuts d'écrivains de valeur, recrutés uniquement dans les rangs des femmes. Le fait saute d'autant plus aux yeux qu'au cours de ces cinq ou six années nous n'avons pas noté d'écrivains authentiques parmi les débutants du sexe opposé.

(...) literatura noastră a cunoscut în ultimii cinci-șase ani o eflorescență de debuturi de scriitori de valoare recrutați exclusiv din rândurile femeilor. Faptul este cu atât mai bățător la ochi cu cât în acești 5-6 ani nu s'au relevat scriitori autentici și dintre debutanții sexului opus.²⁸⁹

L'activité littéraire des femmes constitue donc un danger de « féminisation » de la littérature ; selon Baltazar, les femmes ne sont néanmoins pas capables d'occuper complètement la scène littéraire. Et pourtant, cette critique marque le moment de nombreuses publications de femmes écrivains. Suit donc une série de cinq portraits féminins : Georgetta Cancicov, Sorana Gurian, Ștefana Velizar, Cella Delavrancea, Ioana Postelnicu. Dans le cas de chacune, le critique note un autre aspect de l'écriture des femmes, qui va du brutalisme et du naturalisme du roman de Cancicov à la « candeur » et la « subtilité » du roman enfantin de Ștefana Velizar, en passant par le « style ferme et lucide » de Cella Serghi.

Quant à Sorana Gurian, admet Baltazar, elle réussit à marquer sa particularité en donnant une nouvelle vie à « un genre aussi discrédité que la nouvelle ». La démarche de Gurian consiste non seulement à « restaurer » une forme littéraire, mais également à proposer

²⁸⁸ Éliane Boucquey, « Choisir ou créer », *Les Cahiers du GRIF*, 1975, n° 7, p. 14 ; Krystyna Kłosińska, « Kobieta autorka [Femme auteure] », *op. cit.*, p. 102.

²⁸⁹ Camil Baltazar, « Invazia femeilor în literatură », *op. cit.*

« une sensibilité vibrante » *via* « une écriture fluide, substantielle et nerveuse, aux couleurs profondément féminines ». En effet, estime-t-il, Gurian « ouvre » aux lecteurs (hommes) « une perspective neuve et ample sur l'univers féminin vu, senti et décrit par une femme », ce qui la distingue de l'« objectivité » (donc masculine) épique de Cancicov. Et pourtant, cette mise en valeur de l'optique féminine dans les trois nouvelles commentées (*Medalionul* [Le médaillon], *Narcoza* [La narcose], *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]), novatrice pour Baltazar, donne naissance à un texte « typique de la littérature écrite par les femmes », qui se résume en une écriture centrée sur l'expression d'un « je » sensualisé, voire animal, et sur le rôle du regard et de l'observation :

Dans la littérature qu'elle produit, elle apporte une notion de félinité, le sens du détail et une souplesse dans l'expression d'états psychologiques subtiles (...).

În literatura pe care o produce ea aduce o notă de felinitate, un simț al amănuntului și o supleță în a exprima stări psihologice subtile (...).²⁹⁰

Les textes de Sorana Gurian incarneraient un danger sérieux pour la primauté des hommes dans la littérature : bien qu'appriivoisées et domestiquées, les femmes peuvent remettre en question la domination des hommes et abolir le *statu quo* dans le milieu artistique (cet aspect « sauvage » et « animal » s'inscrit en quelque sorte dans le motif de la femme fatale, un ennemi dissimulé de la masculinité²⁹¹). Pour cette raison, Baltazar s'adresse aux « écrivains méconnus de la Roumanie entière, qui végét[ent] quelque part, dans un recoin obscur de province : prenez courage, frères ! », comme s'ils n'étaient pas capables de concurrencer la création littéraire des femmes, pour plaider à la fin de sa chronique, sur un ton clairement militaire :

Soyez moins modestes, inconnus d'aujourd'hui et peut-être écrivains valeureux de demain, ayez du courage et envoyez vos manuscrits chez les éditeurs. (...) Ayez le courage, car dans une littérature où existe le danger de l'invasion des femmes, il y a suffisamment de place pour vous aussi, mais il faudra vite rétablir l'équilibre momentanément perturbé par le nombre de femmes-écrivains qui sont apparues.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Voir aussi : Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, Bucarest, Curtea Veche, 2011, p. 195-219.

Fiți mai puțin modești, necunoscuți de azi și poate scriitori valoroși de mâine, îndrăzniți și trimiteți manuscrisele la editori. (...) Îndrăzniți așa dar, căci într-o literatură în care există primejdia invaziei femeilor, e loc destul și pentru voi, nu de alta dar să restabiliți echilibrul o clipă descumpănit de numărul de scriitoare apărute.²⁹²

Le message de Camil Baltazar est pourtant optimiste pour les écrivains masculins : quelles que soient les avancées des femmes sur le front de la guerre culturelle, leur supériorité paraît néanmoins être un point de départ, facile à atteindre de nouveau. En même temps, le critique est conscient des changements que l'on observe d'après les paradigmes de lecture : ce sont également les lectrices qui s'intéressent aux toutes premières publications de Gurian et qui prennent publiquement la parole, bien que ce soit restreint à quelques voix féminines dans la presse littéraire du XX^e siècle.

Ce qui est néanmoins frappant et caractéristique de toute sa création littéraire, à la fois légitimée par sa fidélité au genre traditionnel (nouvelle) et novatrice par son choix thématique et narratif (la femme étant le cœur du récit), c'est que la première réaction connue vient d'une lectrice non professionnelle. En effet, la revue *Rampa* publie en avril 1938 la lettre de Dalia Ciocârlie, portant sur la nouvelle *O porție de înghețată* [Une portion de glace]. Dans une lecture pleine d'empathie, elle partage son sentiment de désolation pour Li, la protagoniste du texte de Gurian :

Li, cette jeune femme qui a l'air d'une « cocotte ivre égarée », aux « cheveux enflammés » et au « regard affamé et tellement accablé de désir et de prière », m'attriste au plus profond de mon âme. Je la vois errer dans sa « robe large, jetée sur un corps bronzé et fin ». Je suis désolée pour sa jambe plus courte qui marche dans le sable en laissant uniquement la trace des extrémités des orteils, « comme un voleur qui ne veut pas se faire attraper ». J'ai pitié de la fatigue de sa marche pénible et de « toutes les joies d'un corps beau et jeune, ruinées dans un maudit incident ». Et puis, je compatis avec elle pour son geste artificiel d'altruisme, lorsqu'elle décide d'offrir une portion de glace à chacun de ces deux gamins gourmands. À la fin, Li se retrouve de nouveau toute seule, et elle est misérable et triste.

²⁹² Camil Baltazar, « Invazia femeilor în literatură », *op. cit.*

Li, această femeie cu aer de „cocotă beată rătăcită” cu „părul în flăcări” și cu „privirea înfometată atât de covârșită de dorință și rugă”, mă întristează până în adâncul sufletului. O văd, cum pribegește cu „rochia largă aruncată peste un trup bronzat și fin”. Mi-e milă de piciorul cel scurt, ce pășește în nisip, lăsând doar urma vârfurilor degetelor, „ca un hoț care nu vrea să fie prins”... Mi-e milă de oboseala mersului ei anevoios și de „toate bucuriile unui trup frumos și tânăr zădărnicate printr-o blestemată întâmplare”. O compățimesc apoi pentru gestul artificial de altruism, când se hotărăște să dea câte o porție de înghețată celor doi țânci pofticioși. În final, Li, singură, ca și până atunci, e nenorocită și tristă.²⁹³

Toutefois, Dalia Ciocârlie note plus tard un caractère hyperbolique de l'attitude de Li et dénonce son désespoir, parfois exagéré, qui produit selon elle un effet grotesque. Sa lecture ne dépasse néanmoins pas la valorisation morale des actions de la protagoniste et n'entre pas dans une discussion portant sur les qualités artistiques du texte. La vraie valeur de la nouvelle, semble dire Dalia Ciocârlie, réside dans son potentiel éthique : seuls ceux qui ont connu la souffrance (morale ou physique) peuvent savoir soulager les autres dans leur malheur.

Une autre voix féminine résonne en novembre 1938, lorsque Sanda Movilă, une auteure et critique littéraire déjà expérimentée (alors présente sur la scène littéraire roumaine depuis une vingtaine d'années), consacre un article à deux jeunes femmes écrivains : Cella Serghi et Sorana Gurian. Comme Camil Baltazar, elle commente les deux mêmes nouvelles publiées dans *Revista Fundațiilor Regale*, qui explorent « les coins obscurs de la conscience » humaine. Selon Movilă, Gurian réussit grâce à un schéma particulier, propre aux deux récits : les personnages, atteints de frénésie et d'hypersensualité, affrontent le hasard, ce qui produirait une sorte de « caisse de résonance », mise en vibration par cette tension entre protagonistes et destin. Ce qui gêne néanmoins la femme de lettres roumaine, c'est « un certain manque de soin dans l'expression ». En effet, indique Movilă, « la phrase donne souvent l'impression d'une traduction », démontrant le contact de Gurian avec les textes (lecture et écriture) dans une langue autre que le roumain²⁹⁴. « Néanmoins », conclut-elle :

(...) au-delà de ce détail ennuyeux, le tempérament de l'écrivaine se déchaîne avec fébrilité, et elle fouette ses héros avec toute la cruauté dont seule une femme est parfois capable.

²⁹³ Dalia Ciocârlie, « Colțul cititorilor. Despre “O porție de înghețată” », *Rampa*, 24 avril 1938, XXVII, n° 6015, p. 4.

²⁹⁴ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.1.1. Entre les langues et entre les textes : le bilinguisme et le féminin.

(...) Totuși, dincolo de acest amănunt supărător, temperamentul scriitoarei isbucnește febril și-biciuește eroii cu toată cruzimea de care e uneori în stare numai o femeie.²⁹⁵

Pour Sanda Movilă, la particularité des écrits de Gurian consiste, entre autres, dans cette vitalité et cette énergie incontrôlables, typiques des femmes, ajoute-t-elle, qui mènent les personnages de ses nouvelles à des naufrages moraux et physiques. Et pourtant, ce n'est pas seulement la féminité qui expliquerait le caractère expressif et sauvage de l'écriture de Sorana Gurian. Lorsqu'elle apparaît dans le milieu littéraire bucarestois²⁹⁶, son apparence et son libertinisme attirent immédiatement l'attention de tous, ce dont l'effet final est double, puisqu'elle est aussi juive et représente deux figures principales de la modernité, suscitant à la fois le soutien et la contestation²⁹⁷. Il est caractéristique de la grande majorité des souvenirs, mémoires, mais surtout d'une partie significative des notes critiques, de souligner, voire de mettre au premier plan la déformation de son corps, trouvé laid, repoussant, ou également un autre aspect qui fait naître chez l'auteur un sentiment d'étrangeté (par exemple, sa voix). Ainsi procèdent Aurel Leon et Monica Lovinescu (cités ci-dessus), Eugen Lovinescu (voix et corps)²⁹⁸, Cella Serghi (« Quand j'ai baissé les yeux, j'ai vu, à côté de ses jambes, une bottine orthopédique à talon haut (...) Le décolleté en triangle découvrait trop les seins. Un long cou, comme dans un portrait de Modigliani. Les yeux étroits, l'un à moitié recouvert par la paupière gonflée »²⁹⁹), Ieronim Șerbu (« Je crois que cette créature miniature, comme une poupée mutilée, aurait éveillé la curiosité, l'intérêt de n'importe qui. Un chapeau à large bord couvrait son œil droit, sur lequel tombait une paupière engourdie, comme une feuille flétrie. Personne ne s'attendait à rien de qualité lorsque ce moignon de femme, avec une jambe plus

²⁹⁵ Sanda Movilă, « Două scriitoare », *op. cit.*

²⁹⁶ Pendant ce temps, elle habite rue Știrbey-Vodă et puis rue Edgar Quinet. Voir : Sorana Gurian, « Ele și-au dat viața pentru democrație », *op. cit.*

²⁹⁷ Voir : Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 21. Citation d'après Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 34.

²⁹⁸ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*, p. 1, 7.

²⁹⁹ Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, *op. cit.*, p. 280. En roumain : „Cînd am coborît privirea, am văzut lângă picioarele lui o gheată ortopedică cu o talpă înaltă (...) decolteul în triunghi lăsa sîinii prea descoperiți. Gîtul lung, ca într-un portret de Modigliani (...). Ochii înguști și unul din ei pe jumătate acoperit de pleoapa umflată”.

courte, dont la voix fluette, cajoleuse, enfantine augmentait la distance entre son allure physique et ce qu'elle lisait »³⁰⁰) ou Sanda Movilă (« une jeune écrivaine emprisonnée dans sa souffrance physique sur un lit à Berg [sic !] »³⁰¹). C'est dans cette physionomie particulière qu'ils vont chercher des réponses concernant non seulement ses textes, expression d'un « sensualisme cru »³⁰², mais aussi son mode de vie : à leurs yeux, le libertinisme et la libération sexuelle constituent une manière de refouler sa laideur et son handicap physique.

La mise en valeur des aspects extra-littéraires dans l'évaluation de ses écrits est observable également dans les réactions que suscite la contribution de Gurian à la revue parisienne *Charpentés*. Outre la traduction française de poèmes roumains, la jeune écrivain signe en juin 1939 l'article « Les daïnas » [sic], portant sur un élément de la tradition orale de Roumanie. Un critique dissimulé derrière les initiales N. I. P.³⁰³ s'interroge sur l'identité de cette « courageuse femme écrivain qui ose expliquer aux Français ce que sont les doïnas, même si elle ne semble pas trop renseignée sur ces créations populaires »³⁰⁴. Il souligne son manque de légitimité pour pouvoir représenter la littérature roumaine. Ce qu'il met en évidence, c'est aussi le nom de l'auteure qui lui paraît « trop roumain pour être vrai », supposant donc ses origines étrangères et – par extension – justifiant ses reproches sur la représentation de la culture roumaine à l'étranger. Il doute également de sa légitimité intellectuelle et littéraire : « nous ne connaissons pas ses publications littéraires, sur la base desquelles elle s'est chargée d'un exercice si délicat ». Cela permet à N. I. P. de justifier sa critique du reportage de Gurian, qui réduit, de ses « mains maladroites », la littérature orale roumaine à quelques « phrases-clichés », « littérature bon marché », « simples thèmes littéraires » ou « mots vides » (d'ailleurs, N. I. P. dénonce la perspective strictement française, qui mène à des simplifications et aplatissements des textes étrangers commentés³⁰⁵). Il conclut sévèrement sa note :

³⁰⁰ Ieronim Șerbu, « O infirmă seducătoare », *op. cit.*, p. 122. En roumain : „Cred că oricui i-ar fi stînit curiozitatea, interesul făptura miniaturală, ca o păpușă schiloadă. O pălărie cu borul larg îi acoperea ochiul drept, peste care cădea o pleopă amorțită, ca o frunză veștedă. Nimeni nu se aștepta la nimic bun cînd a început să citească acest ciot de femeie, cu un picior scurt, a cărei voce subțire, alintată, copilărească mărea distanța între prezența ei fizică și ceea ce citea”.

³⁰¹ Sanda Movilă, « Două scriitoare », *op. cit.*, p. 4.

³⁰² Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*

³⁰³ Il s'agit probablement de Nicolae Ioan Popa (1897-1982), professeur roumain de littérature comparée, qui contribue pour *Însemnări ieșene* entre 1936 et 1940.

³⁰⁴ N. I. P., « Daïna », *op. cit.*

³⁰⁵ N. I. P., « Charpentés, Revue mensuelle d'expression française. Nr. 1-2, juin-août 1939. Paris », *op. cit.*

Nous nous permettons de renvoyer l'auteure des pages incriminées au dernier point du programme établi par *Charpentes* : « Rendre à l'esprit critique sa fonction primordiale : preuve de création ». Il est cependant vrai qu'avec un mot d'ordre aussi dur, notre ambassadrice culturelle auprès de *Charpentes* renoncerait à l'écriture.

Ne îngăduim să trimitem pe autoarea paginilor incriminate, la ultimul punct din programul fixat de *Charpentes* : « Rendre à l'esprit critique sa fonction primordiale : preuve de création ». E adevărat însă că, cu o lozincă așa de aspră, ambasadoarea noastră culturală dela *Charpentes* ar renunța la scris.³⁰⁶

Une telle critique, ciblant en premier lieu son statut social (en tant que non-Roumaine et débutante, méconnue du grand public, elle n'a aucun droit de se faire la porte-parole de la littérature roumaine à l'étranger, et surtout en France), a provoqué une réaction rapide d'Eugen Lovinescu, qui se sent obligé de répondre aux doutes concernant les origines de Gurian. Sa réponse peut pourtant étonner, car elle ne se réfère aucunement aux reproches visant l'article de Gurian, ce qu'il admet ouvertement (« Ça ne m'intéresse pas, l'article de Sorana Gurian sur les doïnas, ni la valeur relative de la revue *Charpentes* »), et se limite uniquement à la présentation de Gurian (« originaire de Iași (...), diplômée d'une licence de la Faculté de Lettres de là-bas », « l'un des talents littéraires les plus remarquables »). Cette réplique paraît complètement ridicule à N. I. P., surpris par l'indifférence de Lovinescu à l'égard des reproches sur la qualité du texte même et son approche critique. Il conclut ironiquement sans cacher sa stupéfaction :

Armés des informations fournies par monsieur E. Lovinescu, nous tâcherons d'admirer de manière objective les prochains reportages français de mademoiselle Sorana Gurian. Peut-être aura-t-elle dépassé d'ici-là cette ingrate étape de « spécialiste improvisée » d'aujourd'hui.

Inarmați cu informațiile d-lui E. Lovinescu, ne vom sili să admirăm obiectiv viitoarele reportaje franceze ale d-rei Sorana Gurian. Poate că, pînă atunci, va eși din etapa ingrată de « specialistă improvizată » de astăzi.³⁰⁷

³⁰⁶ N. I. P., « Daïna », *op. cit.*

³⁰⁷ N. I. P., « O scrisoare a d-lui E. Lovinescu », *op. cit.*

Bien que le renfort d'Eugen Lovinescu soit de bonne foi, il reprend le même sillon proposé par N. I. P. : quelles que soient les valeurs (ou défauts) de sa production littéraire, c'est en particulier sa position sociale qui devient un objet de débat et qui légitime (ou non) sa présence dans le discours littéraire, et non pas le texte même. D'ailleurs, le seul patronage d'un homme de lettres reconnu (une sorte de carte de visite pour une jeune femme écrivain) détermine dans plusieurs cas la façon de la percevoir. Cependant, Eugen Lovinescu paraît être conscient du prix qu'il pourrait payer en cas d'échec de sa disciple sur le champ de bataille de la critique littéraire. En effet, lorsque Gh. Sânger dénonce en 1943 l'activité suspecte de Sorana Gurian auprès des lecteurs du journal *Iași*³⁰⁸, il cible en réalité l'ancienne rédaction où elle a travaillé avant la guerre et à laquelle on l'identifie dans la capitale de la région de Moldavie.

2.2. « Un arc de triomphe de la littérature féminine »³⁰⁹. Le roman *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) de 1945

La publication de la version roumaine des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) en décembre 1945 est l'occasion pour Gurian de revenir sur la scène littéraire roumaine après quelques années d'interdiction : en effet, cette édition, reprise deux, sinon trois fois, lui apporte un énorme succès et une véritable notoriété, ainsi qu'une immense attention de la part des critiques littéraires roumains. La lecture de ces critiques permet donc d'examiner les paradigmes de lecture pour lesquels les chroniqueurs optent afin de pouvoir placer le roman de Sorana Gurian dans un contexte qui faciliterait sa réception et sa perception. Ainsi, leur interprétation du tout premier roman signé par l'auteure révèle leurs diverses expériences de lecture, celle-ci ne restant pas isolée et déterminée par des conditionnements extra-littéraires. Leurs remarques communes concernant les grands enjeux du récit (obsession du temps, complexité narrative) dévoilent leur stratégie face à un texte signé par une femme écrivain juive roumanophone.

³⁰⁸ Gh. Sânger, « Cazul Sorana Gurian », *op. cit.*

³⁰⁹ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *Lumea*, 24 mars 1946, II, n° 26, p. 4.

2.2.1. Une autre parmi les autres : représentation de la judéité

La toute première lecture disponible sur ce début romanesque de Gurian est exceptionnelle au moins pour deux raisons : premièrement, elle constitue la seule tentative pour aborder la question de la représentation de la judéité dans les écrits de Sorana Gurian, par une femme critique littéraire d'origine juive, et dans une presse adressée aux Juifs de Roumanie. Deuxièmement, outre une petite note (d'ailleurs en anglais)³¹⁰, et malgré le grand intérêt que ce livre suscite également parmi les lectrices³¹¹, elle reste la seule lecture féminine publique portant sur ce texte, bien qu'elle paraisse presque immédiatement après la parution du roman.

Le 5 janvier 1946, Ana Colombo³¹² publie dans *Viața evreească* [La vie juive], le plus important journal adressé aux Juifs roumanophones de Bucarest, une chronique qui s'ouvre par un commentaire portant sur la personnalité de Sorana Gurian, dont « la curiosité et l'amour inépuisables pour la vie dans tous ses aspects » l'ont aidée à affronter « les plus durs coups du destin et les menaces »³¹³. En effet, Sorana Gurian offre par son roman un « espoir incurable » contre les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, qui restent des expériences très récentes pour les lecteurs du début 1946 : sur la même page, on retrouve une rubrique permettant de retrouver ses proches. Mettre en évidence les qualités personnelles de l'auteure (avec qui Ana Colombo a fait connaissance avant la guerre³¹⁴) est censé faire gagner à Sorana Gurian la confiance des lecteurs, tous survivants des persécutions. Cela paraît

³¹⁰ Cella Delavrancea, « Rumanians Books », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 3 novembre 1946, I, n° 9, p. 1. Voici un paragraphe portant sur ce roman : “There are many women-writers in Rumania. Last spring, a young woman-writer Sorana Gurian wrote a novel *Days that Will never Return*, combining all the qualities mentioned before : a brilliant gift of narration, lyrism, the life of the landscape mirrored in the conflicts of the characters, an epic sentiment and an emotive power, which taken altogether make her a great writer”.

³¹¹ Voir : Sorana Gurian, « Articol fără titlu », *op. cit.*

³¹² Ana (Anna) Colombo, née en 1909 en Italie dans une famille juive d'Alexandrie dans le Piémont, est l'une des premières chercheuses en littérature et culture roumaines en Italie, dont l'essai *Vita et opere de Ion Luca Caragiale* de 1934 est l'un des meilleurs exemples. Arrivée en Roumanie en 1939, elle entre dans les cercles littéraires d'Eugen Lovinescu. En 1948, elle fuit la Roumanie avec son fils pour revenir en Italie, où elle traduit des nouvelles de Ion Creangă ou de Liviu Rebreanu. Depuis les années 1970, elle vit en Israël. En 2005, elle publie un livre autobiographique *Gli ebrei hanno sei dita – Una vita lunga un secolo*.

³¹³ Ana Colombo, « Cronica literară. Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian », *Viața evreească*, 5 janvier 1946, n° 71, p. 2.

³¹⁴ Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*, p. 328-338.

motiver l'intérêt des lecteurs juifs pour le livre de Sorana Gurian, considéré par Ana Colombo comme «écho moderne du cri du psalmiste», car malgré le tragique dénouement du sort de ses héros, il offre néanmoins une consolation *via* l'écriture :

Les jours ne reviennent jamais : la beauté, la bonté, la diligence d'abeille des hommes dans toutes les contrées, l'art même, cette création gratuite et sublime : tous apparaissent au regard ultime de l'homme qui cherche du soutien contre l'idée et l'obsession de la mort, hostile et vaine.

„Zilele nu se întorc niciodată” : frumusețea, bunătatea, activitatea de albine a oamenilor pe toate tărâmurile, arta însăși, această creație gratuită și sublimă, toate apar, la privirea ultimă a omului care caută un sprijin împotriva gândului și obsesia morții, dușmănoase și zădarnice.³¹⁵

Sorana Gurian réussit à donner corps à une réalité textuelle particulière, créée à partir de souvenirs fragmentaires («êtres autrefois connus et proches», «profils», «morceaux de phrases harmonieuses»), qui ne suscite pas vraiment un sentiment de tristesse, mais celui d'une «nostalgie aigre-douce» pour le passé, parfois difficile à surmonter. Pour Ana Colombo, ce pouvoir consolateur du texte s'explique non seulement par sa «forte vitalité» (mise en opposition par la critique avec les expériences de la mort) : il s'appuie également sur la nature inhérente de l'art qui réconcilie les aspects contradictoires de la vie humaine, et qui permet de combattre les traumatismes. C'est de là que ressortirait le «romantisme» de ce livre, dont les personnages, bons et gentils, sont capables de «transformer la réalité et de faire que les gens mauvais (...) respectent les règles de la danse». Ce caractère est d'autant plus évident grâce à la dissonance qu'introduisent deux silhouettes féminines : d'une part, Olga, la marâtre/belle-mère, «femme qui végète, insensible, sans âme», et de l'autre – la dernière phase de l'évolution d'Ann, où «la jalousie et la haine contre Olga, suivies par une déformation corporelle, la mènent à la dureté et à la rigidité amère, qui vont constituer pour elle une armure tragique pour le chemin de la vie qui va suivre»³¹⁶.

Parallèlement, Ana Colombo dénonce toute tentative de distinguer le réel et le fictif, car «cette curiosité n'a rien à voir avec la valeur de ce livre, où le bourg anonyme, l'hôpital de rêve, le vignoble du curé Iulian et la plage de Lido vivent avec la même intensité, ont la

³¹⁵ Ana Colombo, «Cronica literară. Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian », *op. cit.*, p. 2.

³¹⁶ *Ibid.*

même validité, la même importance » : ce côté universel du récit sera d'ailleurs l'objet des autres critiques littéraires. Pourtant, dans ce travail sur la mémoire dont ce roman est une transcription, Ana Colombo observe une déchirure dans le tissu produite à partir des données autobiographiques :

Mais nous ne pouvons pas ne pas attirer l'attention sur le fait que dans ce roman, tellement supérieur à toute adaptation, à toute curiosité folklorique, il existe pourtant un côté particulièrement roumain et propre à l'*entre-deux-guerres*, [qui est – TK] l'apparition, bien que seulement en sourdine, de la question juive et de l'antisémitisme.

Dar nu putem să nu atragem atenția asupra faptului că în acest roman, atât de superior oricărei localizări, oricărei curiozități folcloristică, există totuși o latură specific românească și „entre deux guerres” [care – TK] este apariția, chiar dacă numai în surdină, a problemei evreiești și a antisemitismului.³¹⁷

Le reproche d'Ana Colombo ne concerne pas la manière dont la judéité de la famille du Chef est à peine suggérée par des éléments comme la perruque de sa mère : dans la conscience de la petite Ann, admet la critique italienne, elle ne reste qu'une curiosité. Ce n'est que la maladie mortelle du Chef qui « dévoile le vers dissimulé sous l'apparence de quiétude du monde décrit », puisqu'il demande à être inhumé au cimetière juif malgré les supplications de sa femme, roumaine et orthodoxe. Ainsi, estime Ana Colombo, nous, les lecteurs, sommes les témoins de la représentation « magistrale » du rite funéraire juif :

(...) et pourtant, cette page a pour moi une tonalité bizarre, car tout dans cette description est vu de l'extérieur. Un écrivain « roumain » a une fois assisté à un rituel juif, il n'a rien compris, car il n'a rien demandé, comme dans l'Aggada, et personne, malheureusement (pas comme dans l'Aggada !), personne ne lui a donné des explications... et il a ensuite redonné de manière photographique, froide (...), ce qu'il a vu. Un écrivain « roumain »... Je me demande : pourquoi Madame Gurian, qui a tant de curiosité pour toutes les formes de vie, ne veut-elle pas nous connaître ? Pourquoi seul le Père Iulian lui a-t-il parlé du grand amour ?

³¹⁷ *Ibid.*

(...) totuși, pagina aceasta are un ton ciudat pentru mine, căci totul, în descrierea aceea, este văzut din exterior. Un scriitor „român” a asistat odată la un rit evreesc, n-a înțeles nimic, căci n-a întrebat nimic, ca în Hagada și nimeni, din păcate (nu ca în Hagada !), nu i-a dat explicații... și apoi a redat fotografic, rece (...), ce a văzut. Un scriitor „român”... Mă întreb : de ce d-na Gurian, care are atâta curiozitate pentru toate formele vieții, nu vrea să ne cunoască ? Dece părintele Iulian, singur, i-a vorbit de dragostea cea mare ?³¹⁸

La critique d’Ana Colombo porte ici sur plusieurs aspects : premièrement, ce qui l’étonne, c’est la narration qui devient presque extradiégétique dans les scènes de l’enterrement du Chef, un procédé qui n’est pas typique de ce récit. Ce changement inattendu de focalisation produit un effet de photographie et de pétrification qui bouleverse Colombo d’autant plus que l’implication est ici double : pour Ann, l’une des protagonistes, il s’agit bien de l’enterrement de son père, un évènement inoubliable et marquant, tandis que pour Sorana Gurian, née dans famille juive ashkénaze, la tradition judaïque ne devrait pas être inconnue. Par la mise entre guillemets de l’adjectif « roumain », Ana Colombo pointe la duplicité de Sorana Gurian : par la mise en valeur de son extériorité (« roumanité ») à l’égard du monde judaïque, la description de Sorana Gurian paraît à Ana Colombo être trop distanciée pour être effectivement rédigée par un écrivain ethniquement roumain et méconnaissant les traditions juives. La critique littéraire italienne semble ne pas accepter l’idée d’intentionnalité de cette stratégie narrative choisie par l’auteure, qui soulignerait l’égarement des filles et leur sentiment d’abandon : pour elle, une telle représentation de la communauté juive – réduite à une masse sombre, guidée par des rabbins incompréhensibles, fermés – est très inadéquate, surtout au lendemain de la Shoah, ce qui gagne en ampleur en comparaison avec le prêtre orthodoxe qui, seul, tient compagnie aux filles, les soutient et leur parle de Dieu.

Cette scène donne enfin à Ana Colombo l’occasion de réfléchir à l’avenir de l’identité juive après-guerre. D’un côté, elle ne comprend pas pourquoi la communauté juive à laquelle elle s’identifie a été privée de voix dans le texte, et son existence passée sous silence et marginalisée, bien qu’elle soit toujours présente dans la société roumaine au début de 1946. De l’autre, la lecture du roman de Sorana Gurian la mène à une question sur la transmission des traditions judaïques entre les générations, ce qui concerne également la condition de l’identité juive au milieu du XX^e siècle. En effet, tout à la fin de sa chronique, elle s’adresse directement au protagoniste :

³¹⁸ *Ibid.*

Ah, Chef, qui as tellement aimé les enfants malades : pourquoi as-tu refusé précisément à tes enfants le soutien et le réconfort de la seule idée qui t'a suivi et aidé dans l'agonie, jusqu'à la mort ?

A, șefule, care ai iubit atât de mult pe copiii bolnavi, de ce ai refuzat tocmai copiilor tăi sprijinul și confortul singurei idei care te-a urmat și susținut în agonie, până la moarte ?³¹⁹

Le Chef, un médecin progressiste, qui n'a jamais manifesté ses origines juives, décide d'observer le rite judaïque face à la mort et, comme Ana Colombo le note, il n'explique pas cette décision à ses filles, tout en ne leur ayant jamais parlé du judaïsme. Un tel appel sans intermédiaire (apostrophe) au héros principal de *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) semble pourtant être un reproche visant directement l'auteure, qui, au lendemain des persécutions contre les Juifs, ne leur attribue pas une voix distincte et claire et les réduit à une masse méconnaissable, incompréhensible et rappelant un monde qui n'existe plus. En dévoilant un travail sélectif sur les souvenirs (consistant à repenser, voire couper les éléments d'héritage judaïque, comme dans un collage) dans un texte présumément autobiographique³²⁰, Ana Colombo dénonce la non représentation des Juifs de Roumanie par une femme écrivain qui est issue de la communauté et mise sur le caractère universel et donc uniforme de son récit, car elle renoncerait à une perspective respectant la diversité des traditions.

2.2.2. Une autre parmi les écrivains : écrire en tant que femme et la réception du roman

Dans sa note critique, Ana Colombo signale bien les sujets qui sont identifiés et commentés par les chroniqueurs masculins roumains : obsession du temps, construction narrative du roman, mais également la question de la (non) représentation de différents types d'altérité : ethnique, corporelle, sexuelle, etc. Cette dernière question paraît extrêmement pertinente pour ces textes, car la qualité de femme écrivain devient un objet de critique et de

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.2.2. « Je viens du pays des steppes ». Le roumain comme langue d'expression déterritorialisée.

discussion pour les chroniqueurs qui tentent de situer Sorana Gurian et son premier roman dans l'horizon de la littérature roumaine, y compris celle écrite par les femmes. Ainsi, leurs chroniques s'inscrivent dans la lignée de la note d'avant-guerre de Camil Baltazar, où celui-ci présente la littérature des femmes comme ensemble univoque pour pouvoir ensuite définir ses spécificités (bien qu'elles soient déterminées par rapport au texte masculin). Dans plusieurs notes portant sur *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*), ce recours à la *pars pro toto* a pour but de mettre en évidence en quoi Sorana Gurian se distingue sur le plan artistique et, par conséquent, de dénoncer l'expression littéraire des femmes en tant que telle.

Pour Nicolae Papatnasiu, qui signe sa chronique le 12 janvier 1946, l'apparition de Sorana Gurian constitue « un véritable évènement littéraire » pour au moins deux raisons. Premièrement, son roman se distingue parmi les réalisations épiques des années précédentes marquées par la censure, la guerre et de graves problèmes économiques, en constituant une véritable « oasis » pour les lecteurs « assoiffés » en Roumanie. Deuxièmement, le cas de Sorana Gurian est différent de celui des « demoiselles qui abordent la littérature sans avoir écrit un seul vers, qui ne proposent (...) que des aventures sentimentales, et qui ne connaissent rien de la technique littéraire (...) ». Grâce à son activité de journaliste et à ses tentatives littéraires antérieures, Sorana Gurian s'avère faire partie de la « confrérie » („breaslă”³²¹) des gens de plume, et c'est la raison pour laquelle Gurian se distingue selon lui parmi d'autres femmes de lettres, non éduquées et n'ayant pas été formées de la même façon que les hommes. Aux yeux de Nicolae Papatnasiu, Sorana Gurian paraît être un peu moins femme³²² grâce à cette activité typiquement masculine, puisqu'il évoque l'idée d'une communauté de frères, ce qui légitime sa présence sur la scène littéraire, à laquelle d'autres femmes, écrivaines non professionnelles, n'ont pas accès.

En signant sa note critique une semaine plus tard, Ion Caraion paraît s'accorder avec Nicolae Papatnasiu quant à l'importance du récit de Sorana Gurian en tant que publication signée par une femme écrivain : lui aussi signale la pauvreté et la médiocrité des publications d'après-guerre, parmi lesquelles ce roman se distingue clairement, y compris si on le compare aux écrits des autres femmes, « ses collègues de confrérie » („colegele sale de breaslă”). En effet, affirme Ion Caraion, elle paraît être la première femme écrivain roumaine depuis Hortensia Papadat-Bengescu à faire publier un « livre incontestablement digne de susciter des

³²¹ Comme le mot français, *breaslă* renvoie étymologiquement à une relation entre frères.

³²² Cf. Françoise van Rossum-Guyon, « Portrait d'auteur en Jeune Femme », in *Du féminin*, Sainte-Foy, Québec, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 175.

discussions, de l'intérêt, de l'agitation » („o carte indubitabil demnă de a provoca discuții, interes, agitație”). Il continue :

Les possibilités littéraires de nos femmes-écrivains se contentent d'épithètes calmes et tellement uniformes que leur œuvre ne dépasse malheureusement jamais une limite commune. Avec *Les jours ne reviennent jamais*, une nouvelle écrivaine entre dans les rangs des plumes de talent : Sorana Gurian.

Posibilitățile literare ale scriitoarelor noastre merg pe lângă niște epitete calme și-așa de uniforme, încât opera lor niciodată nu trece de o limită comună din nefericire. Cu „Zilele nu se întorc niciodată” o scriitoare nouă intră în rândurile condeielor de talent: Sorana Gurian.³²³

Pour Ion Caraion, la littérature dont Sorana Gurian est une représentante *via Les jours ne reviennent jamais* est celle de la « respiration », c'est-à-dire une littérature qui « examine les problèmes, rompt et en finit avec les réserves et les complexes » que « ses amies » ne sauraient éviter, d'après lui. La « littérature de respiration » qu'il y reconnaît est une littérature à la fois inspirante et aspirant à indiquer de nouvelles pistes, car elle n'hésite pas à prendre « le chemin le plus dur » malgré « les tournants les plus désagréables ». Autrement dit, c'est la capacité à « réconcilier le talent avec l'intelligence, l'émotion avec la grimace, l'ironie avec l'émotivité », ce qui distingue Sorana Gurian d'« une certaine trésorerie littéraire actuelle », comme il désigne les autres écrivains femmes. Il conclut avec ironie à cet égard :

Car nous vivons néanmoins un moment comique : on a commencé à écrire massivement, chacun parmi ses proches. La littérature est devenue un ménage à la perspective pitoyable.

Pentru că trăim, totuși, un moment comic : a început să se scrie pe întrecutele, fiecare cu rudele. Literatura a devenit un menaj de jalnică perspectivă.³²⁴

À la lumière de ce texte, il est facile d'observer comment l'assimilation de Sorana Gurian dans le milieu littéraire roumain se déroule. Bien que l'on tende à mettre en évidence sa supériorité par rapport aux autres femmes écrivains, Sorana Gurian est comparée, tout en étant toujours éclipsée, à Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955), elle-même acclamée

³²³ Ion Caraion, « „Zilele nu se întorc niciodată” », *Lumea*, 20 janvier 1946, II, n° 17, p. 4.

³²⁴ *Ibid.*

comme « la grande Européenne » par sept écrivains roumains (Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Isac Peltz et Camil Baltazar, plus une femme, Ticu Archip, une anti-féministe déclarée³²⁵)³²⁶, et qui réussit à s'imposer dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres et semble aujourd'hui la seule à occuper une place dans le canon classique roumain³²⁷. Comme le remarque un chercheur roumain d'après-guerre, Hortensia Papadat-Bengescu doit son succès au soutien d'Eugen Lovinescu, qui entraîne une évolution de son écriture, passant de nouvelles « subjectives, au substrat psychologique, écrites d'une manière maladroite » à des romans « citadins, beaucoup plus objectifs »³²⁸. En effet, Eugen Lovinescu admire chez Hortensia Papadat-Bengescu

(...) ce pouvoir d'analyse, et (...) l'analyse sincère jusqu'au cynisme envers le phénomène de l'âme et, en l'espèce, envers la féminité, [qui – TK] soustrait la littérature de l'écrivaine au romantisme et au subjectivisme habituel de la littérature féminine qui se débat entre l'explosion lyrique et l'exubérance sensorielle de la comtesse de Noailles, par exemple, et au sentimentalisme vaporeux et à la sensiblerie discrète de la plupart des écrivaines. La passion est accompagnée par l'intérêt scientifique de la connaissance à travers la dissection des sentiments jusqu'à leurs dernières adhérences. Bien que le matériel soit exclusivement féminin, l'attitude de l'écrivaine reste donc masculine, sans sentimentalisme, sans tendresse, sans sympathie même, partie de la soif de connaissance pure et réalisée en éliminant la mièvrerie, à travers des processus scientifiques rigoureux, ce qui constitue une note différentielle par rapport à l'ensemble de la littérature féminine.³²⁹

Il est facile de montrer la grande influence de la vision d'Eugen Lovinescu sur la littérature de Hortensia Papadat-Bengescu, qui se révèle dans ses écrits critiques et historiques et se fonde sur la polarisation de deux sortes de textes littéraires : subjectif-lyrique-personnel-féminin-intérieur-sentimental-romantique *versus* objectif-épique-impersonnel-masculin-

³²⁵ Cf. Bianca Burța-Cernat, « „Femeile între ele” în 1937 », *Observator Cultural*, 13 octobre 2005, n° 290, p. 13-19.

³²⁶ Felix Aderca, Ticu Archip, Camil Baltazar, Isac Peltz, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, et Mihail Sebastian, « Mărturie pentru marea europeană: Hortensia Papadat-Bengescu », *Tiparița literară*, 1930, n° 2-3, p. 26.

³²⁷ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 13.

³²⁸ Silvian Iosifescu, « Hortensia Papadat-Bengescu », *Viața Românească*, janvier 1957, X, n° 1, p. 170.

³²⁹ *Istoria literaturii române contemporane*, Bucarest, Minerva, 1973, vol. V, p. 241. Cité d'après Ștefan Firică, « L'autofiction : un genre littéraire “féminin” ? », *Diacronia*, 2015, n° 2, p. 117-118.

extérieur-analytique-réaliste³³⁰. Cette perception du littéraire semble avoir poussé Hortensia Papadat-Bengescu à « masculiniser » en quelque sorte son écriture en renonçant aux éléments que Lovinescu considérait comme féminins. Par conséquent, comme « la grande Européenne » est généralement considérée comme la première des femmes écrivains, qui a « déterminé une véritable floraison de la prose féminine psychologique »³³¹, et peut-être la seule qui soit digne d'être mentionnée comme auteure classique dans le canon littéraire roumain, sa création délimite en quelque sorte les limites d'une création féminine, reconnue et acceptée par la critique littéraire masculine dominante.

Une telle association entre les deux femmes écrivains semble dévoiler l'enthousiasme des critiques et annonce leur estime pour le roman de Sorana Gurian. Et pourtant, cette comparaison paraît être également une sorte d'avertissement à la jeune artiste, de ne pas tenter de dépasser les cadres déjà imposés à la suite de la réception des écrits de Hortensia Papadat-Bengescu. Cela explique le statut de « rivale » que l'on attribue à Sorana Gurian, ou bien celui de « sa successeuse la plus proche et la plus riche quant à la perspicacité de l'observation psychologique » (*„urmaşa cea mai de aproape şi mai bogată prin ascuţimea observaţiei psihologice”*), comme on le retrouve dans la chronique signée par Vladimir Streinu en décembre 1946³³². Cette tentative pour établir une véritable « dynastie » de femmes écrivains légitimes paraît d'ailleurs jouer au moins deux rôles. D'une part, cela permet de les distinguer de la masse populaire des femmes écrivains « bâtardes » et incultes, dont les écrits « mièvres » ou « sentimentalistes » ne s'adressent qu'aux groupes sociaux inférieurs non éduqués. D'autre part, ces femmes écrivains deviennent paradoxalement moins femmes grâce à la noblesse que leur attribuent les critiques, dont les racines sont, bien évidemment, européennes : en tant qu'héritière de la « Grande Européenne », Sorana Gurian voit vite son roman ancré dans le contexte du modernisme européen, mis au premier plan, entre autres, par Vladimir Streinu, qui qualifie *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) de « roman de type anglo-saxon ». Ce type, dont Aldous Huxley est un illustre exemple selon le critique roumain, consiste en la fusion « en contrepoint » (*„în contrapunct”*) du « mode strictement narratif de Dickens » et de celui « digressif, sinon inextricablement analytique de Joyce », c'est-à-dire des « techniques mixtes, qui satisfont non seulement l'intérêt objectif des amateurs du roman classique, mais aussi l'intérêt psychologue des amateurs du roman

³³⁰ Ştefan Fircă, « L'autofiction : un genre littéraire “féminin” ? », *Diacronia*, 2015, p. 117-124, p. 118.

³³¹ Perpessicius, « Sorana Gurian. *Zilele nu se întorc niciodată*, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

³³² Vladimir Streinu, « *Zilele nu se întorc niciodată*. Un roman de tip anglo-saxon », *Revista Fundaţiilor Regale*, 1946, n° 12, p. 97. Cf. Ion Caraion, « „*Zilele nu se întorc niciodată*” », *op. cit.*

moderne »³³³. Ce qui est toutefois frappant, c'est que l'on compare Sorana Gurian alors uniquement aux écrivains-hommes (mentionnons encore André Gide, Henri de Montherlant, François Mauriac ou Julien Green, évoqués par Nicolae Papatanasiu³³⁴), comme si cette écriture était en fait « arrachée de la côte d'Adam »³³⁵, écrit Perpessicius, tandis que les affinités avec des femmes écrivains comme Colette, Katherine Mansfield ou Virginia Woolf, signalées depuis 2000³³⁶, paraissent être évidentes.

Représentée par Hortensia Papadat-Bengescu ou Sorana Gurian, la littérature écrite par les femmes semble au moins rivaliser avec celle des hommes, « pour nous arrêter à la forme la moins grave du conflit imminent », souligne Perpessicius. En qualifiant *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) de « véritable arc de la littérature féminine », le chroniqueur ne se déclare « pas surpris de voir une guerre éclater, guerre dont nous avons peur », et assume le ton militariste, rappelant de nouveau la note critique de Camil Baltazar. Perpessicius continue à exploiter l'imagerie propre à l'antiquité méditerranéenne, en évoquant les combats de Thésée, d'Hercule ou d'Achille contre les Amazones, mais il ne renonce pourtant pas à moderniser ce langage. Tout au début du premier paragraphe, Perpessicius compare la mise en rivalité entre femmes et hommes dans le domaine littéraire... à la Seconde Guerre mondiale, où « la grande offensive russe à partir d'Orel a étendu ses ailes jusqu'au cœur même de Berlin »³³⁷.

La lecture des trois notes de Perpessicius est frappante pour plusieurs raisons. Premièrement, il semble que le fait d'avoir consacré autant d'attention à un texte (trois articles entre le 24 mars et le 6 avril 1946) demeure une exception dans toute son activité littéraire, surtout si l'on prend en compte le statut de débutante de Sorana Gurian. Deuxièmement, ses textes se caractérisent par un amalgame impressionnant de registres, en établissant un lien entre la mythologie grecque et le réalisme socialiste soviétique, ce qui paraît d'ailleurs refléter la réalité politique de la Roumanie d'après-guerre, une monarchie gouvernée par un régime pro-soviétique. Cette incursion de la nouvelle esthétique officielle est facile à remarquer,

³³³ Vladimir Streinu, « Zilele nu se întorc niciodată. Un roman de tip anglo-saxon », *op. cit.*, p. 96.

³³⁴ Nicolae Papatanasiu, « Sorana Gurian: Zilele nu se întorc niciodată, roman », *Drapelul*, 12 janvier 1946, n° 318, p. 2.

³³⁵ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

³³⁶ Voir par exemple : Arleen Nerissa Ionescu, *Proza românească modernistă. Concordanțe cu romanul englez*, thèse de doctorat, Université de Bucarest, Bucarest, 2002, 212 p. Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

³³⁷ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

puisqu'au sein même de son commentaire, on retrouve des passages qui semblent avoir fort peu de rapport avec le texte commenté, comme par exemple :

Les latifundia ont pu faire le malheur de l'Italie, comme elles ont fait celui de la Russie tsariste, mais ce sont aussi elles qui ont sauvé la Russie soviétique grâce au kolkhoze, dont le système n'est pas incompatible, bien au contraire, avec la culture intensive, ni avec la culture rationnelle. C'est aussi le cas dans le roman.

Latifundiile au putut să nenorocească Italia, cum au nenorocit și Rusia țaristă, dar tot ele au salvat Rusia Sovietică, grație colhozului, al cărui sistem nu e incompatibil, chiar dimpotrivă, nici cu cultura intensivă nici cu cea rațională. La fel și în roman.³³⁸

Troisièmement, il soulève une question « un peu périphérique, d'une importance sans doute secondaire » d'après lui-même, mais qui me paraît extrêmement pertinente dans le cas de la reconstruction de la réception littéraire des écrits de Sorana Gurian, c'est-à-dire le problème de la littérature de masse et, par conséquent, celui des lecteurs (noté d'ailleurs par d'autres critiques comme Felix Aderca³³⁹) :

Pour autant que je me souviens, Thibaudet parlait dans sa *Physiologie de la critique* de l'existence d'une critique orale, qui précède, accompagne et souvent bouleverse les verdicts de la critique professionnelle, verdicts rendus tantôt par les salons, tantôt par les cafés et la rue, en un mot les lecteurs, transformés en juges publics et itinérants, exprimant des sentences, décapitant ou couronnant de laurier, selon leur propre fantaisie et leur liberté. *Les jours ne reviennent jamais* est sur le point de paraître dans une nouvelle édition et cela en dit suffisamment sur le succès public dont le roman de mademoiselle Sorana Gurian a joui à juste titre. Je laisse de côté le fait que le même public (...) a dévoré et dévore encore tant de littérature de faubourgs, soit autochtone, soit traduite (...).

Thibaudet, pe cât îmi aduc aminte, vorbea, în a sa „Fiziologie a criticei”, de existența unei critice orale, ce precedă, însoțește și de multe ori tulbură verdictele criticei profesionale și pe care o face uneori saloanele, alteori cafenelele și strada,

³³⁸ Perpessicius, « Anexă la “Zilele nu se întorc niciodată” », *Lumea*, 30 mars 1946, II, n° 27, p. 4.

³³⁹ Felix Aderca, « Secretul Soranei Gurian », *op. cit.*

într'un cuvânt cetitorii, transformați în judecătorii publici și itineranți, proferând sentințe, decapitând sau răsplătind cu lauri, după propria lor fantezie și libertate. *Zilele nu se întorc niciodată* e pe punctul să apară într'o nouă ediție și aceasta spune îndeajuns despre succesul de public de care s'a bucurat, și pe bună dreptate, romanul d-șoarei Sorana Gurian. Trec peste faptul că același public, aritmetic vorbind, a devorat și încă devoră atâta din literatura de suburbie, fie autohtonă, fie tradusă (...).³⁴⁰

En tant que critique littéraire professionnel, Perpessicius admet le succès éditorial (trois tirages, soit 15 000 exemplaires au total) de *Zilele nu se întorc niciodată*³⁴¹ (*Les jours ne reviennent jamais*), qui est dû non seulement à l'intérêt des intellectuels, mais aussi à celui des milieux non professionnels, y compris populaires, pour lesquels le livre ne serait pas qu'un objet esthétique, mais surtout, suppose Perpessicius, un produit à consommer (à « dévorer »). Dans sa note, on peut ressentir une certaine inquiétude, exprimée avec ironie (juges itinérants qui décapitent), envers cet autre groupe de lecteurs consommateurs et révolutionnaires, qui recherchent « l'exotisme des romans traduits »³⁴² après des années de censure et entrent dans une relation plus immédiate avec le texte que celle des critiques professionnels.

Perpessicius n'y examine pas l'identité de ces lecteurs qui lisent à la fois *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) et la « littérature de consommation ». Néanmoins, l'importance que Perpessicius attribue à la métaphore des Amazones dans sa lecture laisse entendre qu'il s'agit de femmes qui, comme de véritables Barbares, envahissent (car elles sont de plus en plus nombreuses, remarque Felix Aderca³⁴³) et ruinent le régime précédent et ne savent pas toujours distinguer la littérature de qualité, c'est-à-dire celle qui est reconnue par la « critique professionnelle », dominée par les hommes.

Ce qui est frappant, c'est que la réflexion sur le statut de ses lecteurs, dont font partie de simples amateurs, génère tout de suite une question sur la qualité de l'écriture et sa correction linguistique : en effet, le premier quart du roman présente de très nombreuses fautes de syntaxe, de frappe ou de morphologie, pourtant faciles à éviter dans le cas d'une « rédaction plus attentive ». Pourtant, comme on le lit chez Perpessicius :

³⁴⁰ Perpessicius, « Sorana Gurian. *Zilele nu se întorc niciodată*, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

³⁴¹ Felix Aderca, « Secretul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 1.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

Mais de là à une non-assimilation de l'esprit de la langue roumaine ou à sa méconnaissance, quelle distance ! (...) *Les jours ne reviennent jamais* n'est pas uniquement l'un des romans les plus puissants de notre littérature épique, aussi bien féminin que viril, mais aussi l'un des mieux écrits, et ce dans une langue roumaine des plus expressives et des plus poétiques.

Dar de aici și până la neasimilarea spiritului limbii românești sau la necunoașterea ei, câtă distanță ! (...) *Zilele nu se întorc niciodată* nu este numai unul din cele mai puternice romane ale epicei noastre, atât feminină cât și virilă, dar și unul din cele mai frumos scrise, și încă într'o limbă românească din cele mai expresive și din cele mai poetice !³⁴⁴

Cet aspect aurait conduit certains à accuser l'auteure de ne pas maîtriser suffisamment la langue roumaine, rapporte Perpessicius, ce qui lui paraît néanmoins une exagération face à la haute qualité de l'expression artistique.

2.2.3. Un autre texte : commentaires sur la structure narrative du récit

Dans la même chronique signée par Perpessicius, on retrouve une observation très intéressante concernant la structure du récit :

Qui a pu mener, avec le rythme et l'implication propres aux grands écrivains, l'action non pas d'un roman, mais celle de quatre, car *Les jours ne reviennent jamais* est dans une égale mesure le roman de Vivian, celui d'Olga, celui du Chef et celui d'Ann, tous également approfondis et qui communiquent tous sous la même coupole aux résonances tragiques ; qui a réussi à créer, à partir de tant de fibres contradictoires, ces personnages grandeur nature, sans même parler de la galerie multiple de héros d'envergures variées, allant du Père Iulian ou du chirurgien Peter Johann à des personnages épisodiques, énigmatiques mais non moins humains : Andrei, Nimphodore, Alexandra, etc. ; qui a réussi à se servir, avec une maîtrise avérée, du dialogue ou du monologue intérieur dans des scènes

³⁴⁴ Perpessicius, « Sorana Gurian. *Zilele nu se întorc niciodată*, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

de comédie inimitables, dans des confessions autour du poêle ou à l'ombre des vignobles (...), dans des confessions d'amour (...) ou dans des scènes familiales d'une cruauté corrosive (...).

Cine a putut să conducă, în ritmul și cu implicațiile proprii marilor scriitori, acțiunea nu a unui roman, dar a patru, pentru că *Zilele nu se întorc niciodată* este în egală măsură romanul Viviane, al Olgăi, al Șefului și al lui Ann, fiecare deopotrivă adâncit și toate comunicând sub aceeași cupolă cu rezonanțe tragice ; cine a izbutit să creeze din atâtea fibre contradictorii, cel puțin personagiile de mărime naturală, mai sus..., fără să mai pomenim de multipla galerie a eroilor de varii planuri, dela părintele Iulian, chirurgul Peter Iohann, până la episodicii, enigmaticii dar nu mai puțin umanii Andrei, Nimfodora, Alexandra ș.a.m.d. ; cine a reușit să folosească, cu măestria dovedită, dialogul sau monologul interior în inimitabile scene de comedie, în spovedanii la gura sobei sau în umbra podgoriilor (...), în confesiuni de dragoste, cum puține s-au scris sau în scene familiare, de o corozivă cruzime (...).³⁴⁵

Par ce propos, Perpessicius observe et nomme une spécificité technique du roman de Sorana Gurian, qui consiste en une multiplication des personnages et, par conséquent, en une ambiguïté dans l'identité du « je » textuel, qui tend à se décomposer en plusieurs voix. Cette particularité donne lieu à diverses observations et interprétations dans la critique littéraire roumaine, qui se mettent pourtant d'accord sur l'enjeu formel de ce texte³⁴⁶.

Lors de sa lecture, Nicolae Papatanasiu questionne avant tout la structure du récit de Sorana Gurian, qui produit un « livre difficile » („o carte dificilă”). En effet, selon le critique roumain, le texte résiste à la lecture par sa construction narrative :

Par ses changements de plan fréquents et compliqués, le mode de narration sinueux empêche parfois une lecture plus rapide. C'est une chaîne entrelacée en serpent, le long d'un chemin presque infini.

³⁴⁵ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*

³⁴⁶ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, « [C]ette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète » : un « je » polyphonique.

Modul sinuos al povestirii, în dese și complicate schimbări de planuri stânjește, un timp, o mai avântată lectură. E un lanț cusut în serpentină, în lungul unui drum aproape fără sfârșit.³⁴⁷

Le chroniqueur roumain exploite deux métaphores pour décrire la nature du texte gurianien : celles du serpent et du chemin. Dans la même note, il observe qu'à son début, le récit paraît ne pas obéir à la narratrice même, constituant une « formule » propre à la romancière. Pour cela, il introduit l'image d'un serpent, qui ne se laisse pas dresser ni apprivoiser, tout en mettant à jour une association d'origine biblique entre cet animal et la féminité. L'acte créatif chez Sorana Gurian semble à Nicolae Papatnasiu une activité née des émotions et réveillant la nature animale : l'écriture paraît être une sorte d'effusion ou d'éruption, que la femme ne sait pas contrôler.

En effet, ce qui anime et organise le récit contre la volonté de la narratrice et du lecteur, c'est le « rythme narratif » : dès qu'il est « maîtrisé » (toujours une métaphore de dressage) non seulement par le narrateur, mais aussi par le lecteur (« à savoir à peu près au milieu du récit », précise Nicolae Papatnasiu), le livre de Sorana Gurian dévoile sa simple « compartimentation » (en roumain « compartimentare » : ce terme quasi-ferroviaire renforce l'image d'un voyage), permettant de retracer le chemin épique déjà parcouru et d'annoncer les prochains événements. Dans cette optique, l'instance narrative paraît donc rétrogradée au statut de simple observateur, égal à celui du lecteur, tout aussi incapable d'intervenir dans ce texte qui exige néanmoins son plein engagement³⁴⁸.

Ce qui semble constituer la base de ce récit, c'est l'exploitation de motifs autobiographiques comme matériau édifiant le texte, ce qui n'a pas un caractère « très inédit » en soi, écrit Nicolae Papatnasiu. Ce qui est en revanche admirable, c'est surtout son traitement, qui permet de faire avancer le récit :

Voici pourquoi le livre – touffu par son déploiement si riche – est dépourvu d'aspérités, de vides ou de déséquilibres dans la trame de son parcours, car le maniement de l'écriture n'est pas pour l'auteure un apprentissage récent, mais une compétence naturelle remontant à des années et des années ! L'usage d'éléments d'ordre autobiographique ne nuit à aucun moment à cette réalisation épique qu'est le roman de Mme Gurian. C'est au contraire le détail de construction qui fait tenir

³⁴⁷ Nicolae Papatnasiu, « Sorana Gurian: Zilele nu se întorc niciodată, roman », *op. cit.*

³⁴⁸ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, « La femme du miroir ne me laisse pas dormir » : un « je » ironique.

debout le livre et lui donne de la fluidité, dans le choix et le déroulement des moments épiques, et qui produit, dans un complexe alliage, à la fois une histoire d'adolescents, un roman de province et un excellent opus épico-psychologique.

Iată de ce cartea – stufoasă în copioasa ei desfășurare - nu prezintă asperități, goluri sau dezechilibrări în eșafodajul carierei sale, meșteșugul scrisului fiind pentru autoare nu o ucenicie de moment, ci o deprindere firească, cu ani și ani în urmă! Utilizarea unor elemente de ordin autobiografic nu dăunează nici o clipă înjghebării epice care e romanul d-nei Gurian. Este tocmai detaliul de construcție care ține în picioare cartea și-i dă cursivitate, în alegerea și depănarea momentelor epice, care realizează într-un complex aliaj: un povestire cu adolescenți, un roman al provinciei și un excelent op epico-psihologic.³⁴⁹

Malgré la désobéissance du texte face à son auteur que Nicolae Papatanasiu dénonce dans le cas des autres femmes écrivains, en leur reprochant un « romantisme impossible et fade » („un romantism imposibil și leșios”), il apprécie la maîtrise du style et la capacité d'introduire des motifs autobiographiques de Sorana Gurian, ce qu'elle doit, répète-t-il, à son travail de journaliste. Ce qui est frappant, c'est la métaphore dont le chroniqueur se sert pour décrire la fonction de l'autobiographie, c'est-à-dire celle propre au corps humain, et plus exactement au squelette. Le vécu constitue pour *Les jours ne reviennent jamais* une véritable colonne vertébrale : il soutient sa construction à quatre membres (Ann, Vivian, Olga, le Chef) et permet surtout d'avancer, de faire des pas vers le dénouement. Nicolae Papatanasiu renvoie ainsi à l'image déjà mentionnée du chemin que le texte parcourt grâce à son ancrage dans une réalité dépassant les cadres d'un texte littéraire, car le roman de Sorana Gurian représente en vérité des traits propres à différents genres et types d'écriture.

Cette volonté de repenser le roman comme forme d'expression trouve son écho dans la lecture de Felix Aderca : pour lui, la technique littéraire pour laquelle Sorana Gurian opte dans *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) semble puiser dans les recherches contemporaines en psychologie et psychiatrie, mais aussi dans le domaine de la fission de l'atome. En effet, note le chroniqueur, c'est un « roman lourd », ou bien « difficile » („roman greu”), qui nécessite un « effort » exceptionnel aux lecteurs qui ne savent plus distinguer qui prend vraiment la parole (« le héros, l'héroïne, l'auteure, le souvenir d'un héros ou d'une héroïne »), ni estimer le caractère des événements (« réels ou

³⁴⁹ *Ibid.*

seulement présupposés »), ni leur situation dans le temps (« dans le passé ou dans l'avenir »)³⁵⁰. Felix Aderca apprécie l'association, faite par Vladimir Streinu, de la structure du roman de Sorana Gurian avec la technique « en contrepoint » („în contrapunct”) ³⁵¹ propre aux romans anglo-saxons, qui se caractérisent par une « orchestration symphonique, simultanée de plusieurs figures et destins », mais où il manque « un personnage central ».

Sorana Gurian paraît réaliser le projet d'un texte mené à plusieurs voix et sans domination autoritaire du narrateur, comme si « l'auteure avait été complètement absente dans cet *imbroglio* de faits d'importance variable ». Ainsi, l'action se déroule, « coule sans aucune gradation » et paraît ne pas avoir de « début ni de fin » : le roman pourrait bien commencer et se terminer à n'importe quel moment ou même continuer dans le nombre « infini » des volumes, où l'âge et la mortalité des héros constituent l'unique « gradation » et l'unique césure du récit³⁵². Cette technique fait « continuer et parfois discontinuer » le récit, que Felix Aderca compare à un organisme (serpent ?) qui fait « s'entrelacer organiquement la réalité » avec « celle des souvenirs » sans que « la raison ordonnatrice » (c'est-à-dire, une instance auctoriale par l'intermédiaire du narrateur) intervienne. Cet « abandon total de la technique harmonique et évolutive », autrement dit le statut supérieur du narrateur, donne naissance à un monde « étrange » et « fantastique », où des événements presque quotidiens constituent « l'aventure la plus novatrice et la plus originale ».

Pour examiner cette innovation formelle mise en place dans *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*), Felix Aderca recourt au langage propre à la physique : pour lui, cette véritable *ostranénie* gurianienne a lieu grâce à une décomposition « kaléidoscopique » de la réalité connue de l'auteure en des « unités atomiques », ou bien en des « centaines de soleils ultramicroscopiques », dont chacun suit ses « propres lois de mouvement » à une fréquence particulière³⁵³. Comme il n'y a plus de narrateur hégémonique, semble affirmer Felix Aderca, un tel procédé laisse « ce monde microcosmique s'agglutiner et se distinguer selon les forces mystérieuses », ce qui donne au lecteur accès à l'« essence de la réalité » ou bien à la « réalité réelle », qu'il découvre « avec stupéfaction et enchantement ». C'est dans cette « réalité réelle » qu'il reconnaît son propre reflet et qu'il peut revivre « le mirage et le charme » de la vie, inaccessibles dans les réalisations littéraires les plus

³⁵⁰ Felix Aderca, « Secretul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 1.

³⁵¹ Vladimir Streinu, « Zilele nu se întorc niciodată. Un roman de tip anglo-saxon », *op. cit.*, p. 231.

³⁵² Felix Aderca, « Secretul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 1.

³⁵³ *Ibid.*, p. 3.

«réalistes» ou «naturalistes»³⁵⁴. Ce qui est pourtant étonnant, c'est que Felix Aderca apprécie en même temps le fait que l'auteure ne tende pas à « tout effet littéraire » ou à « tout raffinement du style ou de la structure artistique », en considérant ainsi son roman comme un phénomène dépassant les cadres de la littérature. Par conséquent, grâce aux « descriptions somptueuses » de la nature, un pays qui ne se distingue pas vraiment parmi les autres obtient « la valeur d'un paysage cosmique », universel, plongé dans le sentiment « incurable, douloureux et nostalgique du temps qui coule sans retour possible »³⁵⁵.

Une structure « kaléidoscopique », c'est-à-dire à la fois régulière, infinie, fragmentée et unique, qui, pour Felix Aderca, suggère une certaine dispersion du « je » textuel dans le récit, reste très proche selon moi de l'image de la mosaïque et de celle de la symphonie, qu'Ovidiu Constantinescu³⁵⁶ propose, pour sa part, dans sa chronique publiée dans la prestigieuse *Revista Fundațiilor Regale* [La Revue des Fondations Royales] en février 1946³⁵⁷. D'après lui, l'auteure

construit le roman à partir de fragments sensoriels qu'elle réunit dans une mosaïque brillante, irisée, pleine du faste du détail ; une symphonie où le détail garde sa propre valeur distinctive, sa couleur et sa chaleur particulière, ainsi que la délicatesse spécifique de la miniature.

construește romanul pornind de la fragmentele sensoriale, pe care le îmbină într-un mozaic strălucitor, irizat, plin de fastul amănuntului; simfonie în care amănuntul își păstrează valoarea lui distinctivă, culoarea și căldura particulară precum și delicatețea specifică miniaturalului.³⁵⁸

Les deux métaphores partagent la capacité à préserver le spécifique dans l'ensemble des éléments divergents, ce qui donne lieu à une polyphonie harmonieuse et pluridimensionnelle. Et pourtant, cette « arabesque » ne sert pas de « trompe-l'œil », ni ne joue « le rôle de la tapisserie qui camoufle un vaste mur sans relief ». D'une part, continue Ovidiu Constantinescu, le récit « abonde par la variété des tons », ce qui suppose non

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Signé : O. C.

³⁵⁷ Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: "Zilele nu se întorc niciodată" (Ed. Forum) », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1946, n° 2, p. 433-434.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 433.

seulement la coexistence de plusieurs acteurs égaux (symphonie), mais aussi une certaine régularité de leurs actes, gestes ou paroles, constituant une rythmique interne du récit. De l'autre, si le critique roumain évoque l'idée d'un mouvement, il paraît ainsi continuer à réfléchir à la mosaïque (et au kaléidoscope) qui change d'apparence en fonction du mouvement et, par conséquent, de l'angle différent de la lumière (« une coquetterie si riche à la surface stimule – et enivre parfois – l'imagination »). Ainsi, le thème d'un temps sans fin est mis en correspondance avec la construction du récit semblable au kaléidoscope qui génère à l'infini de nouvelles images à partir des mêmes éléments.

De cette manière, le récit, qu'Ovidiu Constantinescu qualifie de « filon fluide », devient selon lui à la fois « imprévisible », « capricieux » et « subtil », et les protagonistes y vivent constamment un sentiment d'« insécurité » et d'« instabilité ». Cela permet pourtant au lecteur de « dissocier et enregistrer » de manière « lucide » les différences et les changements dans leurs péripéties. De plus, le déroulement de la narration se réaliserait de manière sélective, sinon aléatoire, écrit-il, comme si « l'auteure avait cherché, dans une sorte d'angoisse du moment fugitif, à réaliser la durée, en partant à la recherche du temps perdu sur chacune des routes et chacun des sentiers qui débouchaient sur son chemin »³⁵⁹.

Ovidiu Constantinescu rencontre ici Perpessicius, qui distingue quatre textes autonomes au sein d'un seul, dont chacun est consacré à un héros différent³⁶⁰. Constantinescu développe ce concept, imaginant le texte comme une sorte de réseau formé à partir des souvenirs mis en « chaînes parallèles », qui se croisent « à angle droit ou en diagonale » : le texte constitue de cette façon une transcription du travail fait par la mémoire, qui tend à établir un ordre quelconque ou une linéarité dans un monde instable et variable³⁶¹.

Grâce à cette parcellisation du récit, remarque Ovidiu Constantinescu, c'est le Temps qui révèle son statut spécial, celui de « personnage d'avant-scène, ironique et amer », semblable au fantôme qui hante le roman entier. Cette désignation renvoie sûrement à l'un des passages métatextuels du roman, où le narrateur, se décrivant comme « metteur en scène, ironique et froid », renonce à endosser la responsabilité de ses protagonistes, devenus « ombres »³⁶² et accablés par « la passivité de la rêverie, la faiblesse de la sensibilité, les

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

³⁶¹ Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: “Zilele nu se întorc niciodată” (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 433.

³⁶² Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, Bucarest, Forum, 1945, p. 212 ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 124. Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 3.1. « La femme du miroir ne me laisse pas dormir » : un « je » ironique.

forces obscures et écrasantes de l'instinct »³⁶³. De cette façon, le critique roumain propose une interprétation frappante selon laquelle cet abandon de l'autorité narrative ne signifierait pas une anarchie, mais une sorte d'assujettissement et de reconnaissance du pouvoir du temps, devenu le seul repère pour la « fragile existence humaine » mise en texte.

Dans les yeux de ces critiques, c'est le temps (à la fois universel et narratif) qui paraît produire cette fragmentation et une remise en question constante de l'intégralité des personnages. Pour Ion Caraion, le livre de Sorana Gurian devient ainsi une transcription d'échecs, celle des « caresses jamais réalisées et retournées », où la vie ne triomphe pas, mais est « piétinée », alors que « l'amour, au lieu de réussir, mord par ces défaites totales »³⁶⁴. Plus loin, on retrouve dans l'article entre parenthèses un commentaire qui touche à cette nature instable du « je » textuel :

C'est un livre triste et sérieux, qui – s'il ne résout pas toujours les problèmes que lui-même se propose – fait partie de cette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète (en effet, on parle successivement à la première, deuxième et troisième personne, on dialogue, on monologue, on dissémine des réflexions pensées par les héros ou par l'auteure, des fragments de ciel interviennent avec le printemps, des souvenirs dépérissent et il pleut de tous les automnes gardés en mémoire, il neige de toutes les congères de l'enfance, etc.).

E o carte tristă și serioasă, care – dacă nu rezolvă totdeauna problemele câte-și propune – e din acea imposibilitate intimă de completă despersonalizare. (Într-adevăr, se vorbește pe rând la persoana I-a, a II-a și a III-a, se dialoghează, se monologhează, se risipesc reflecții gândite de eroi sau gândite de autoare, intervin bucăți de cer cu primăvară, tânjesc amintiri și plouă cu toate toamnele din memorie, ninge din toate troienele copilăriei etc.).³⁶⁵

Ion Caraion s'accorde avec Felix Aderca et Ovidiu Constantinescu sur le caractère kaléidoscopique de la mise en texte de l'identité narrative : une fois exprimée et organisée, la voix s'avère être protéiforme et apte à se diffracter en plusieurs, tout en demeurant instable et mouvante. Caraion pousse plus loin la réflexion sur cet aspect : le fait de « dépersonnaliser » le « je » textuel semble désigner à la fois l'établissement d'une narration

³⁶³ « Sorana Gurian: „Zilele nu se întorc niciodată” (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 434.

³⁶⁴ Ion Caraion, « „Zilele nu se întorc niciodată” », *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁵ *Ibid.*

de type polyphonique (au préjudice de l'unité narrative, désormais dispersée entre toutes les personnes grammaticales et dans toutes les configurations possibles)³⁶⁶ et la dissimulation du « je » réel de l'auteure en gouttes (« il pleut », « il neige »)³⁶⁷ présentes dans le roman. Comme on l'observe également sur l'exemple de ce commentaire, le texte de Sorana Gurian, semblable à une substance reflétant la lumière (miroir), offre un auto-regard non seulement à son auteure, mais aussi à son lecteur, puisque l'image de la campagne et de la nature éveille chez le critique un souvenir très vif et net, bien que lointain, des pluies et des neiges d'antan, connues de lui-même.

Pour résumer cet aspect particulier, la lecture de ces critiques montre bien que le premier roman de Sorana Gurian a suscité un énorme intérêt non seulement à cause des circonstances de sa sortie (les années d'après-guerre, une édition bestseller signée par une femme), mais aussi pour sa forme ciselée et les techniques littéraires que l'auteure repense et exploite dans *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*). La métaphore du kaléidoscope ou de la mosaïque, développée par Felix Aderca, Ovidiu Constantinescu ou Ion Caraion, semble saisir l'un des enjeux de la littérature selon Sorana Gurian, c'est-à-dire la réflexion sur le détail et le particulier comme règle organisant l'ensemble (du texte). Il s'agit d'une expression qui doit se métamorphoser ou s'émietter pour rester unique (bien que plurielle) : ce qui lui permet de garder son exceptionnalité, c'est sa capacité à se recomposer à chaque fois dans une nouvelle configuration et dans une certaine rythmique. En lisant les chroniques, le rythmique semble à leurs yeux prendre sa source dans le réel, intervenant dans le texte au moment où l'autorité narrative est déjà remise en question et fragilisée, ce qui permet d'entrevoir plus facilement les traces d'une instance auctoriale dispersée, qui parsème le texte.

Ce qui est curieux, c'est que cette volonté d'attribuer au détail une valeur constitutive pour l'ensemble renvoie à rebours à la *pars pro toto*, que l'on a pu observer dans la manière de percevoir son roman parmi les autres productions littéraires des femmes. Gurian essaie de réhabiliter le particulier, non pas pour dénigrer l'ensemble (comme le fait la critique littéraire), mais pour restaurer son importance et son originalité. Et pourtant, comme le montre Ana Colombo, ce projet s'avère impossible à réaliser, sinon faux, puisque l'on a affaire à un

³⁶⁶ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 3.3. « [C]ette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète » : un « je » polyphonique.

³⁶⁷ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.2.2. « Je viens du pays des steppes ». Le roumain comme langue d'expression déterritorialisée.

travail sélectif sur le réel et les souvenirs, devenus objet de fabrication et de mystification, ce qui abolit même la tentative de préserver ce qui est menacé ou remis en question.

2.2.4. Annonce d'une fin : irruption du réalisme socialiste dans la critique littéraire

L'instauration de la doctrine Jdanov comme seul paradigme culturel possible dans les pays du bloc de l'Est est déterminante pour la réception du recueil de nouvelles *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit]. Bien évidemment, les éléments de réalisme socialiste qui résonnent dans les notes de Perpessicius témoignent déjà du grand basculement que vit la culture roumaine d'après-guerre. Discutées dans les parties précédentes, les lectures de *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) constituent, en effet, la transcription d'une époque transitoire entre deux mondes et deux paradigmes culturels.

Nicolae Papatasiu introduit donc dans sa note critique une comparaison, qui paraît montrer ces tendances de la critique littéraire roumaine d'après-guerre : pour lui, la romancière s'avère ainsi un « artisan expérimenté », qui réussit à les allier « en les fondant sous la flamme de son laboratoire ». En même temps, cela ne l'empêche pas à la fin de son propos de placer Sorana Gurian parmi les écrivains français ultérieurement considérés comme « bourgeois » – André Gide, Henri de Montherlant, François Mauriac ou Julien Green –, à qui elle devrait selon Nicolae Papatasiu les notions de « rythme et discrétion », qui lui permettent de donner de l'âme à son roman („a-și însufleți cartea”)³⁶⁸.

De surcroît, Vladimir Streinu termine son commentaire en constatant que *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) dévoile « la mort d'une certaine culture, d'une certaine civilisation, d'une certaine époque », pour enfin se demander : « Qui dans une société socialiste va encore s'intéresser à l'agonie de l'esprit capitaliste ? En tout cas, pour la critique d'un bon roman, cette question est devenue indifférente »³⁶⁹.

Sorana Gurian devient une cible de critiques littéraires pro-régime au moment de la publication du recueil de nouvelles. Deux mois après la parution de la première édition de *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*), c'est Alexandru Piru qui signe la seule note critique contemporaine et résolument négative. Ici, le texte semble avoir pour

³⁶⁸ Nicolae Papatasiu, « Sorana Gurian: *Zilele nu se întorc niciodată*, roman », *op. cit.*

³⁶⁹ Vladimir Streinu, « *Zilele nu se întorc niciodată*. Un roman de tip anglo-saxon », *op. cit.*, p. 234.

objectif de fragiliser la statue d'Eugen Lovinescu, mort avant la prise du pouvoir par les communistes, mais dont l'autorité reste un point de repère dans la critique littéraire. La présentation des origines de la création littéraire de Sorana Gurian faite par Alexandru Piru a donc deux objectifs : premièrement, compromettre la réputation d'Eugen Lovinescu en dénonçant l'immoralisme de sa disciple, et deuxièmement, se légitimer comme critique littéraire, puisqu'Octav Botez est l'un des professeurs de son *Alma mater* de Iași. Il semble que cette dépréciation, renvoyant à la toute première présentation de la silhouette de Sorana Gurian, signée par Eugen Lovinescu en décembre 1937, donne naissance à l'étiquette injuste et infondée de pornographie qui accompagne depuis lors les textes de Sorana Gurian.

Quand elle était encore étudiante à Iași, mademoiselle Sorana Gurian avait écrit un roman que le professeur Octav Botez, en le lisant en manuscrit, trouvait scabreux. La débutante rencontra beaucoup plus de compréhension à Bucarest, au sein du cercle « Sburătorul ». Lovinescu (...) lui prédisait une brillante carrière.

Încă de pe când era studentă la Iași, d-ra Sorana Gurian scrisese un roman pe care profesorul Octav Botez, citindu-l în manuscris, îl găsea scabros. Debutanta întâlnește mai multă înțelegere la București, în cenaclul „Sburătorul”. Lovinescu (...) prevestindu-i o carieră strălucită.³⁷⁰

Contrairement aux autres lecteurs de ce roman, Alexandru Piru n'apprécie pas la mise en forme du récit, bien qu'elle soit utile, car selon lui, la division en quatre parties... « facilite la lecture ». Pour lui, ce procédé, qui permet d'« attirer l'attention sur les héros » et d'« imposer un ordre au moins extérieur dans un matériau informe », ne paraît pourtant pas complètement « l'intention de l'auteure »³⁷¹, suggérant, comme les autres, une certaine résistance ou insoumission du texte.

Ce n'est pas seulement en raison du patronage d'Eugen Lovinescu que Sorana Gurian représente pour Alexandru Piru l'ancienne littérature roumaine, c'est-à-dire celle d'avant 1944 : la jeune femme écrivain personnifie « l'écrivain roumain », une incarnation de tous les défauts (littéraires et moraux) et donc supposément opposé à l'écrivain soviétique, puisque

³⁷⁰ Alexandru Piru, « Cronica literară. Sorana Gurian, Zilele nu se întorc niciodată », *Tinerețea*, 17 février 1946, II, n° 32, p. 2.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 2.

le premier a « l'obsession de la quantité et la manie de faire des livres en plusieurs volumes sur un sujet qu'il pourrait disposer sur cent, deux cent pages ». Il continue :

Effectivement, ce qui manque à mademoiselle Sorana Gurian pour l'instant, c'est cette simplicité du récit et cette proportion des faits, ce dosage équilibré de l'essentiel dans le détail, en un mot, le désir d'écrire directement, de manière simple, sans affectation, sans divagations et sans poésisme.

Într-adevăr, ceea ce lipsește deocamdată d-rei Sorana Gurian este acea simplitate a povestirii și proporție a faptelor, acea dozare echilibrată a esențialului în detaliu, într-un cuvânt voința de a scrie direct, frust, fără afectare, fără divagații și fără poezism.³⁷²

Après avoir remis en question la conscience (ou bien l'intentionnalité) littéraire de la jeune auteure, Alexandru Piru insiste sur la futilité des techniques employées, soulignée par ses collègues critiques : la mise en valeur du détail et son rôle constitutif dans la construction de la voix narrative sont réduits ici à une écriture disproportionnée, indirecte, compliquée, affectée, voire prétentieuse, dont le péché capital consiste à pouvoir être rapproché des mouvements européens modernistes (voir le suffixe *-isme* dans le néologisme « poésisme », renvoyant aux courants décriés par la nouvelle critique littéraire). En tant qu'« écrivain roumain », sous-entendu d'autrefois, Sorana Gurian s'intéresse plus à l'immoralisme et à la vie sexuelle de ses protagonistes qu'à leurs actions bienveillantes :

Le Chef tombe malade d'un cancer et meurt. À cette occasion, l'auteure (préoccupée dans tout le volume par les aventures érotiques du docteur) nous informe que l'homme avait été un samaritain et montre, pour nous en convaincre, qu'à son enterrement au cimetière juif le Père Iulian était aussi présent. Est-ce une preuve que le défunt fut un missionnaire de la science ? Peut-être, mais cela aurait dû ressortir davantage dans les actes antérieurs du Chef. Ceux-ci sont néanmoins de nature toute différente. Le médecin (...) est un éminent chirurgien, mais ses préoccupations sont plutôt d'ordre sexuel. (...) D'ailleurs, les passages décrivant l'amour (proches du style de Gide ou de Lawrence) abondent (...).

³⁷² *Ibid.*

Șeful se îmbolnăvește de cancer și moare. Cu această ocazie, autoarea (preocupată în tot volumul de aventurile erotice ale doctorului) ne înștiințează că omul fusese în viață un samaritean și ca să ne convingă, arată că la înmormântarea lui în cimitirul evreesc a luat parte și preotul Iulian. Este asta o dovadă că defunctul fusese un misionar al științei? Poate, dar lucrul trebuia să reiasă mai mult din faptele anterioare ale Șefului. Ori acelea sunt de o cu totul altă natură. Medicul (...) e un eminent chirurg, totuși preocupările sale sunt mai mult de domeniu sexual. (...) De altfel pasagiile descriind amplexiunea (cam în stilul lui Gide și Lawrence) abundă (...).³⁷³

La citation de plusieurs fragments issus de *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*), qui représente environ 40% de l'intégralité de sa note et doit prouver le caractère pornographique du roman, est suivie d'un commentaire extrêmement laconique, qui démontre la vraie cible de la chronique : « Nous ne voyons pas ici "la technique maîtrisée" dont parle E. Lovinescu »³⁷⁴. Pour Alexandru Piru, le roman de Sorana Gurian fait preuve, en vérité, d'une certaine « virtuosité de style », si appréciée par Eugen Lovinescu, mais son écriture, corrompue par son « insistance sur la concupiscence », fatigue au bout du compte « par sa subtilité » et ennuie « par sa spéculation de l'ineffable », alors que les références à Jules Supervielle, Anna de Noailles, Marcel Jouhandeau, Robert Browning ou Essénine sont qualifiées de « snobisme périmé ». Si Sorana Gurian repense son écriture, elle aura plus de chance de « répondre à titre posthume aux espoirs » du Maître. Pour l'instant, semble dire Alexandru Piru, elle ne peut aucunement rivaliser avec Hortensia Papadat-Bengescu, mais seulement avec Lucia Demetrius, l'une des jeunes femmes écrivains actives dans le cercle *Sburătorul* qu'il vient de critiquer vertement dans la chronique précédente publiée dans *Tinerețea* [La jeunesse].

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

2.3. « Une Odette de Crécy d'avant sa connaissance avec Swann »³⁷⁵. Le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] de 1946

2.3.1. Le recueil comme anti-modèle de la « nouvelle » littérature

Par sa chronique, Alexandru Piru a déterminé la manière dont les écrits de Sorana Gurian peuvent être abordés du point de vue de la nouvelle critique littéraire. Le recueil de nouvelles *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], majoritairement rédigé avant 1939, provoque des controverses dont la transcription permet de reconstruire l'attitude de la « nouvelle » culture envers la libération sexuelle et les femmes issues de la classe moyenne. En abolissant toute question sur la relation entre l'auteure et ses protagonistes, les « nouveaux » lecteurs considèrent leur identité comme évidente, ce qui ouvre la possibilité d'attaques *ad hominem* sur la base des événements décrits dans ces courts récits. De cette façon, la même écriture que Perpessicius qualifie de « populaire » devient un objet de critique du paradigme culturel postulant une « littérature pour les masses » : à cause de son intérêt pour la sexualité et la vie intime des femmes, cette écriture sera réduite à une « littérature de consommation », désormais doublement ostracisée à cause de sa nature capitaliste.

Les avis positifs sur un texte de Sorana Gurian quel qu'il soit constituent ainsi une proie facile pour la « nouvelle » critique, qui vise la critique « ancienne » et « bourgeoise ». Bien que la nouvelle critique s'éloigne parfois de l'objet d'un commentaire, la fin (l'instauration du nouveau discours métalittéraire et critique, qui serait au service du régime et de sa politique culturelle) paraît justifier les moyens. Le coup le plus fort contre Sorana Gurian et ses anciens admirateurs vient en février 1947 de Ov. S. Crohmălniceanu³⁷⁶, l'un des rédacteurs de la revue *Contemporanul* (où il aurait contribué aux débuts poétiques de Paul

³⁷⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, « Sorana Gurian. *Întâmplări dintre amurg și noapte* », *Contemporanul*, 21 février 1947, n° 22, p. 4.

³⁷⁶ Ovid S. Crohmălniceanu (1921-2000) est critique et historien littéraire, auteur de grands ouvrages critiques littéraires comme *Literatura română între cele două războaie mondiale* [La littérature roumaine entre les deux Guerres mondiales], 3 vol. 1967-1975. De même, il a fondé le cercle littéraire *Junimea* [Jeunesse] dans les années 1980, d'où viennent de grands auteurs roumains contemporains comme Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu ou Sorin Preda.

Celan³⁷⁷), futur maître de plusieurs générations de chercheurs et de critiques littéraires roumains formés à l'Université de Bucarest.

Tout au début, le jeune critique avoue se servir du volume comme d'une « invitation à de très divers commentaires » et « dans un contexte éloigné de la critique proprement dite ». En effet, il revient au roman *Zilele nu se întorc niciodată* (*Les jours ne reviennent jamais*) pour le qualifier de « bouche d'égout », dans laquelle tombe la critique littéraire « myope » (ainsi comparée au piéton distrait), qui s'est « empressée » de déclarer ce livre « admirable » et « rare dans notre littérature par sa richesse et son pouvoir descriptif ». Ayant été le dernier en date à publier son texte sur le premier roman de Sorana Gurian, Vladimir Streinu devient un objet de critique d'Ovid S. Crohmălniceanu :

Nous espérons que peut-être le choc de la chute et le contact avec la platitude effrayante de ces nouvelles vont aider nos éminences critiques à se convaincre qu'ils ont confondu une virtuosité journalistique et quelques conversations spirituelles saisies à travers la porte entrouverte de l'antichambre de la littérature, avec le roman, disons, de type anglo-saxon, et la prose intellectualiste de Huxley avec l'école de l'habile et mondain Maurice Dekobra.

Noi sperăm că poate șocul căderii și contactul cu platitudinea înfiorătoare a acestor nuvele vor ajuta eminențelor noastre critice să se convingă că au confundat o virtuositate gazetărească și câteva conversații spirituale prinse prin ușa întredeschisă a anticamerei literaturii cu romanul să zicem de tip anglo-saxon și proza intelectualistă a lui Huxley cu școala abilului și mondenului Maurice Dekobra.³⁷⁸

La lecture du recueil signé par Sorana Gurian semble extrêmement représentative de la critique littéraire masculiniste hostile à la littérature des femmes : l'aspect politique, qui entre bien évidemment en jeu, n'est à mon avis qu'un prétexte offert à Ovid S. Crohmălniceanu pour générer un discours misogyne et chauvin sur la création littéraire des femmes. Ce volume lui permet donc de « tirer quelques conclusions » et de proposer deux types de femme écrivain.

Le premier modèle de la femme écrivain, prenant ses racines dans l'Antiquité et ensuite développé et imposé par la société féodale et bourgeoise, est entièrement déterminé

³⁷⁷ Ovid S. Crohmălniceanu, « Paul Celan între mac și memorie », in *Amintiri deghizate*, Bucarest, 1994, p. 112-113.

³⁷⁸ *Idem*, « Sorana Gurian. Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*, p. 4.

par l'érotisme, qui réduit la femme à un « objet de plaisir sexuel » et à un « objet de luxe ». Il est donc évident pour Ovid S. Crohmăniceanu que seules les femmes nobles ou entretenues comme objet de plaisir peuvent faire leur éducation et, par conséquent, « fournir un grand nombre de femmes écrivains, se chargeant d'occupations sans liens directs avec l'utilitaire », et dont la production littéraire, née dans l'« alcôve », reflète la condition sociale. Cela produit donc « une série d'écrivains femmes (...) subordonnant toute préoccupation au sexe, axant leur vie sur la chasse, la science ou l'art de l'amour », dont les exemples sont très nombreux, « depuis Sappho ou Louise Labbé, jusqu'à la désagréable George Sand, justement nommée par Jules Renard « *la vache bretonne de la littérature française* », et même jusqu'à Amy Lowell, torturée par les complexes »³⁷⁹.

Bien que son argumentation ait recours à l'émancipation des femmes, Ovid S. Crohmăniceanu n'en accepte que le côté socio-économique, répondant, au moins officiellement, aux postulats du Parti communiste roumain, et non le côté sexuel ou moral. L'autre modèle de femme écrivain n'est donc plus déterminé par l'érotique et représente « la grande majorité des femmes », privées de parole et « condamnées à être esclaves de la vie domestique » et enfin « dissimulées sous différentes postures héroïques que la même société leur attribuait généreusement derrière les mots de femme au foyer, mère, institutrice, etc., etc. ». Elle se voit donc comme « camarade de travail » de l'homme, qui lui est égal, et « s'engage dans le cours général de la vie comme Virginia Woolf, journaliste et éditrice, Gertrude Stein, presque docteur en médecine, Pearl Buck, reporter, etc. »³⁸⁰.

Il est évident pour Ovid S. Crohmăniceanu que, par son recueil de nouvelles, Sorana Gurian représente « avec ostentation » la première catégorie, même si elle exerçait les mêmes métiers que Virginia Woolf ou Pearl S. Buck et se trouvait dans une condition beaucoup moins confortable lors de son activité littéraire ou journalistique que les deux autres femmes mentionnées ci-dessus (toutes d'ailleurs issues de familles plutôt aisées).

Pour le critique roumain, *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] aurait bien été un « documentaire intéressant » et « précieux » sur la condition féminine dans la société bourgeoise si le paradigme socio-culturel n'avait pas changé entre temps : de cette façon, sa mise en récit dévoile son état d'« ankylose » et prouve sa « pauvreté originelle ». De surcroît, contrairement à Marcel Proust qui « nous a laissé une fresque détaillée de la bourgeoisie » vive et satirique, le livre de Sorana Gurian n'en serait

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

qu'une « projection factice et conventionnelle », propre à l'imagination du « cinéma américain, de la revue de mode ou du magazine illustré »³⁸¹. Il poursuit le parallèle avec l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* :

Ce monde est celui d'une demi-mondaine ou plus exactement celui d'une femme légère. C'est le monde, si vous voulez, d'Odette de Crécy d'avant sa connaissance avec Swann. Ce qui est ennuyeux, c'est que cette littérature correspond à la littérature qu'aurait écrite Odette, et non Proust.

Lumea aceasta este lumea demi-mondenei, sau mai exact a femeii ușoare. E, dacă vreți, lumea Odettei de Crecy dinainte de a-l cunoaște pe Swann. Ceea ce e plicticos e că proza corespunde prozei pe care ar fi scris-o Odette și nu Proust.³⁸²

La femme se trouve en état de menace permanente, complètement dépendante de la grâce du « mâle » et de sa libido. Tout élément ne s'intégrant pas dans « cette mascarade des couples » est insignifiant, privé de « contour » et de place dans les nouvelles. Comme l'observe Ovid S. Crohmălniceanu, le recueil pourrait constituer une sorte d'« éthique de la femme légère », ce que l'on expliquerait par « un intérêt matériel, l'ambition ou une simple névrose érotique » de l'auteure, si seulement ses héroïnes ne « se donnaient » pas sans raison précise : ainsi, comme femme écrivain d'autrefois, Sorana Gurian confirmerait aux yeux du critique son statut de prostituée, prête à vendre son corps (et donc son texte aussi)³⁸³. En effet, écrit le critique, Gurian « s'auto-introduit dans les nouvelles et [y – TK] participe intensément, avec passion », ce dont la nouvelle *Episod* [Épisode] lui paraît le meilleur exemple, car la protagoniste est également « femme écrivain, maigre, aux cheveux roux, un peu boiteuse, et elle a un chien-loup nommé Dick ». Cet aspect donne l'occasion au critique de lancer une attaque *ad hominem*, ciblant la corporalité autre de l'auteure, qui expliquerait la particularité du texte (comme le font d'ailleurs d'autres lecteurs comme Eugen Lovinescu ou Sanda Movilă) :

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 2.1.2. Parler-homme, écrire-homme. Un geste d'empathie ou une gestion de corps ?

Nous pourrions pardonner à Sorana Gurian un exhibitionnisme maladif, corollaire d'un complexe d'infériorité propre aux infirmes. Nous ne pouvons pourtant pas pardonner la stridence de ce monde.

I-am putea ierta Soranei Gurian un exhibiționism maladiv, corolar al unui complex de inferioritate propriu infirmilor. Nu-i putem însă ierta stridența acestei lumi.³⁸⁴

En effet, il lui reproche son conventionnalisme dans la présentation des héros, motivé selon lui par le groupe de lecteurs visé, c'est-à-dire « un public non éduqué artistiquement ». Cultivant « une popularité scandaleuse et photogénique », Sorana Gurian provoque pour Ovid S. Crohmălniceanu « une révolte du bon sens anonyme face à une singerie sur la scène ouverte », cette dernière étant visiblement inspirée selon lui par la lecture de Jean Cocteau, « cet acrobate de foire » („acrobat de bâlcî”). La dérision cynique ne s'arrête pas là, puisqu'il fait également référence à la prédilection de l'auteure pour les grands chiens :

Dick, le chien-loup, ayant trouvé le moyen de s'enfuir, la dame, sa propriétaire, a publié une annonce émouvante dans le journal. Nous félicitons l'inconnu qui, sans tenir compte de la crise et des larmes de l'auteure, l'a appelée pour lui dire : « Votre Dick, il s'est transformé en gants ! ».

Dik, câinele lup, făcându-i-se a pleca, Doamna, stăpâna sa, a dat un emoționant anunț la ziar. Noi felicităm pe necunoscutul, care neținând seamă de criza și lacrămile scriitoarei, i-a telefonat scurt: „Dik [sic] al d-tale, s-a făcut mănuși”!³⁸⁵

D'ailleurs, Ovid S. Crohmălniceanu ne va jamais réviser son jugement excessif : dans sa *Literatura română între cele două războaie mondiale* [La littérature roumaine entre les deux Guerres mondiales], un ouvrage de référence pour plusieurs générations, Sorana Gurian n'est même pas mentionnée en tant qu'exilée.

À la lumière de cette critique extrêmement agressive, l'avis de Nicolae Papatanasiu³⁸⁶ sur le recueil de Sorana Gurian, datant d'avril 1947, semble être très prudent, ce qui n'est toutefois pas étonnant : ce chroniqueur (d'ailleurs un ancien participant supposé « assidu » aux réunions de *Sburătorul*) se trouve soudain au même rang des admirateurs de *Zilele nu se*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, « Sorana Gurian. Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*

³⁸⁶ Nicolae Papatanasiu, « Întâmplări dintre amurg și noapte de Sorana Gurian », *Drapelul*, 8 avril 1947, n° 686, p. 2.

întorc niciodată (Les jours ne reviennent jamais) que Vladimir Streinu, tellement ridiculisé par Ovid S. Crohmălniceanu. Ainsi, pour Nicolae Papatnasiu, le recueil se compose uniquement de « préluces et exercices littéraires d'un écrivain qui cherche à s'exprimer », qui transcrivent des « expériences simples de laboratoire et rien d'autre »³⁸⁷. Tout comme Ovid S. Crohmălniceanu, lui non plus ne passe pas sous silence l'ancrage du volume dans la littérature française « bourgeoise » : si Sorana Gurian se flatte de son amitié avec Jean Cocteau, *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] semble avoir le même statut que *Le Journal des Faux-Monnayeurs* dans l'œuvre d'André Gide par rapport au roman *Les Faux Monnayeurs*. Autrement dit, il s'agit d'un simple documentaire littéraire accompagnant son roman à succès, où les mêmes thèmes ont été « transposés de manière orchestrale » et dans les « tonalités majeures »³⁸⁸.

Ces prétentions élitistes de Sorana Gurian donnent matière à l'attitude moqueuse du critique. Contrairement aux autres reproches sur le caractère populaire et inculte des lecteurs des nouvelles de Sorana Gurian, Nicolae Papatnasiu constate ironiquement que le recueil peut néanmoins intéresser des lecteurs « attentifs à la technique littéraire », qui apprécieront le « processus de transposition, développement et transfiguration d'un minéral rudimentaire », que l'auteure propose, en « tentatives naïves » ou « aventures téméraires », tout en « tâtonnant avec hésitation ». Dans cette perspective, le recueil constitue un « pas en arrière » pour un écrivain débutant, qui ne risquerait qu'un « oubli immédiat » ou « un dédain total », si elle avait commencé à se faire publier par ce volume (bien que ce soient avec ces mêmes nouvelles qu'elle débute à la fin des années 1930 !). « Voici pourquoi », conclut Nicolae Papatnasiu, la publication de ces nouvelles lui « semble être plus qu'une imprudence : une provocation » („o sfruntare”)³⁸⁹.

³⁸⁷ On retrouve une remarque similaire chez Alexandru Philippide, qui qualifie les nouvelles de Sorana Gurian de « reportages du subconscient » et de produit des « laboratoires de la vie spirituelle crépusculaire ». En raison de la mise en valeur de la vie intime, directement transposée sous la forme d'une écriture « presque automatique, sans ponctuation claire, avec des incorrections grammaticales et des incohérences », ces textes (faute d'une autre appellation, Alexandru Philippide est forcé de les appeler « nouvelles ») sont plutôt destinés à un « psychologue » qu'à un « amateur d'émotions littéraires ». Et pourtant, de nombreuses imperfections de style marginalisent l'enjeu psychologique de cette publication, c'est-à-dire l'examen des « états maladifs », ce qui ne lui attribue pas une valeur universelle, « humaine ». Voir : Alexandru Philippide, « Sorana Gurian : Întâmplări dintre amurg și noapte (Ed. Forum) », *Semnalul*, 2 avril 1947, n° 1481, p. 1.

³⁸⁸ Nicolae Papatnasiu, « Întâmplări dintre amurg și noapte de Sorana Gurian », *op. cit.*

³⁸⁹ *Ibid.*

2.3.2. La presse au service du dénigrement politique

Sorana Gurian semble aux yeux de ses adversaires provoquer de deux façons : d'un côté, ses nouvelles bouleversent par leur thématique indigne et « malade »³⁹⁰ pour la littérature en général et de l'autre, elle ose prendre la parole dans le débat sur la condition de la culture roumaine d'après-guerre, ce qui remet en question les avancées du jeune régime communiste. La nouvelle presse les relève et entame une campagne de dénigrement en 1947, qui mène finalement à l'effacement de l'auteure dans le discours littéraire roumain. *Tinerețea* [La jeunesse] adresse alors à ses jeunes lecteurs et lectrices un avertissement leur demandant de ne pas lire („Îndreptar, nu citiți”) le volume *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] de Sorana Gurian, l'auteure du « roman à scandale » :

[Elle] écrit pour ceux qui cherchent dans la littérature la perversion des sens, en remplissant ses deux ouvrages avec des pages d'un sensualisme repoussant. L'amour dans ses aspects animaux, sans la participation de l'âme, le simple plaisir de la chair – c'est ce qui préoccupe mademoiselle Sorana Gurian qui, en réalité, fait seulement du commerce sur le dos des naïfs et des jeunes curieux. Quiconque lutte pour un idéal élevé, pour l'élévation de la condition de la femme dans la société, pour le progrès technique [sic! – TK] et moral, évite avec mépris la littérature déabusée de mademoiselle Sorana Gurian, mais aussi celle d'Octav Dessila, Mihail Drumeș et d'autres corrupteurs de mœurs, faussement qualifiés d'écrivains.

[Ea] scrie pentru cei care caută în literatură pervertirea simțurilor umplând cu pagini de un senzualism respingător amândouă operele sale. Dragostea în aspectele ei animalice, fără participarea sufletului, simpla plăcere a cărnii, aceasta preocupă pe d-ra Sorana Gurian care, de fapt, urmărește doar comerțul propriu zis pe socoteala naivilor și a tinerilor curioși. Cine luptă pentru un ideal înalt, pentru ridicarea condiției femeii în societate, pentru progresul tehnic și moral, evită cu dispreț literatura dezabuzată a d-rei Sorana Gurian, ca și pe aceea a lui Octav Dessila, Mihail Drumeș și alți corupători de moravuri fals intitulăți scriitori.³⁹¹

L'auteur anonyme de la note du 11 avril 1947 publiée dans *România liberă* [La Roumanie libre] suit le même sillon, car il suggère une ambition purement économique de

³⁹⁰ Alexandru Philippide, « Sorana Gurian : Întâmplări dintre amurg și noapte (Ed. Forum) », *op. cit.*

³⁹¹ « Îndreptar. Nu citiți », *Tinerețea*, 10 avril 1947, n° 88, p. 2.

l'auteure. En répondant à l'article de Gurian sur la condition de la culture roumaine, il n'a donc pas l'intention de « discuter la validité de ses thèses, *faute de combattante* ». Néanmoins, il attire en revanche l'attention sur le fait que Sorana Gurian a publié son propos dans un journal officieux des libéraux, responsables de l'état actuel des choses, ce qui met en cause, selon lui, sa légitimité. La prise de parole n'aurait donc qu'une simple motivation :

S'agirait-il d'une... crise personnelle, ou bien les deux volumes de pornographie de madame Sorana Gurian, récemment parus – volumes qui illustrent d'ailleurs une certaine crise –, rapportent trop peu sur le marché littéraire ?

Să fie vorba de vreo... criză personală sau cele două volume de pornografie ale d-nei Sorana Gurian apărute recent – volume care ilustrează de altfel o anumită criză... produc prea puțin pe piața literară?³⁹²

Enfin, l'hebdomadaire « politique, social et culturel » *Contemporanul* [Le Contemporain] (où Ovid S. Crohmăniceanu travaille comme éditeur et rédacteur) lance pendant huit mois de constantes attaques (*ad hominem*, le plus souvent) contre Sorana Gurian, qui ont tendance à manipuler les textes, ceux-ci occupant de moins en moins de place dans les critiques, pour mettre en évidence des controverses supposées liées à la vie personnelle de l'auteure. La première attaque, qui date du 18 avril 1947³⁹³, reprend en effet presque mot pour mot les accusations portées par l'auteur de l'article de démasquage de l'automne 1944³⁹⁴, en colportant des rumeurs sur son activité de délatrice et de collaboratrice pendant la Seconde Guerre mondiale. Il n'est pas surprenant que l'auteur anonyme reprenne le schéma d'action propre à Gh. Sânger et Alexandru Piru, en se servant de la femme écrivain pour attaquer son milieu et ses collègues (masculins) : il suggère ainsi un lien entre le milieu libéral (regroupé autour de *Liberalul* [Le Libéral]) et le régime autoritaire et dictatorial de Ion Antonescu. Contrairement à la dénonciation anonyme de l'automne 1944, cette attaque *ad hominem* sert à porter une critique contre le texte : on y propose une interprétation hallucinante du titre du premier roman, qui exprimerait la volonté de Sorana Gurian de faire revenir ces jours, c'est-à-dire la dictature antisémite et pro-nazi du *Conducător* (alors qu'elle était interdite de publication et a dû rester cachée durant cette période)³⁹⁵.

³⁹² « Note și comentarii », *România liberă*, 11 avril 1947, n° 819, p. 2.

³⁹³ « D-na Sorana Gurian se află în criză », *Contemporanul*, 18 avril 1947, n° 30, p. 5.

³⁹⁴ « O năpîrcă primejdioasă: Sorana Gurian [Une vipère dangereuse: Sorana Gurian] », *op. cit.*

³⁹⁵ « D-na Sorana Gurian se află în criză », *op. cit.*

Un mois plus tard, *Contemporanul* vise les deux publications de Sorana Gurian en propageant l'idée de leur ancrage dans la littérature populaire, un avis rédhitoire en soi aux yeux de la critique littéraire conservatrice, qu'il s'agisse d'Ovid S. Crohmăniceanu, d'Alexandru Piru ou de Perpessicius. La rédaction les compare donc à une publication éphémère circulant dans les tramways de Bucarest, dont il suffit de citer deux fragments pour prouver la supériorité esthétique sur les écrits de Gurian, semble-t-il :

« Toi, ma Clémentine³⁹⁶, tu es la seule chose que le misérable ne m'a pas dérobée », qui bat largement *Les jours ne reviennent jamais*, et « Pardonne-moi, ma Clémentine, mais je ne peux pas rester une seconde de plus sous le toit de ton père », qui dépasse complètement *Aventures entre crépuscule et nuit*.

„Numai tu, Clementina mea, ești singurul lucru pe care nu mi l-a răpit mizerabilul” care bate la mare distanță *Zilele nu se întorc niciodată*”, și „Iartă-mă, Clementina mea, dar nu mai pot rămâne nici o secundă sub acoperișul tatălui tău”, care întrece complet *Întâmplări dintre amurg și noapte*.³⁹⁷

Le 11 juin, pour mettre en évidence le caractère capitaliste, bourgeois et décadent des actions de Sorana Gurian, la revue évoque un bistrot que l'auteure tient après la guerre dans la station balnéaire de Mangalia, bistrot pour l'ouverture duquel elle aurait emprunté, selon l'auteur anonyme, à Jean-Paul Sartre, et qui correspondrait parfaitement à ses textes (« On a donc tout arrangé, il y a de l'argent, puisque les nouvelles ne disant qu'« amour, amour ! » semblent être rentables, *idem* pour le décor : la mer, la plage, la sensation, le mystère... »³⁹⁸). De plus, la revue lance une compétition pour donner un nom au bistrot, chaque proposition étant plus mordante que la précédente et raillant sa corporalité « laide » :

Les allusions au livre de Roland Dorgelès *Le Cabaret de la Belle Femme* étaient dues à des personnes malicieuses et indécates.

³⁹⁶ Clémentine est le pseudonyme de l'une des lectrices de ses articles dans *Femeia și căminul* à qui Gurian répond dans l'article suivant : Sorana Gurian, « Aștept în fiecare seară... », *op. cit.*, p. 1.

³⁹⁷ « Amor și tragedie », *Contemporanul*, 30 mai 1947, n° 36, p. 5.

³⁹⁸ « Noi de ce nu? », *Contemporanul*, 11 juin 1947, n° 42, p. 4.

Aluziile relative la cartea lui Roland Dorgelès, „Crâșma la Femeia Frumoasă” se datorau unor malițioși nedelicați.³⁹⁹

À l'automne 1947, la même rédaction se met à répondre aux articles que Sorana Gurian continue à signer dans *Femeia și Căminul* [La Femme et le Foyer], une activité, leur semble-t-il, compromettant tous les « vrais » littéraires. Son activité dans la presse féminine ne passe déjà pas inaperçue en février 1947, c'est-à-dire au moment de la publication de la chronique d'Ovid S. Crohmălniceanu, car on lit dans *Rampa* :

Après le succès douteux des *Jours ne reviennent jamais*, madame Sorana Gurian vient nous prouver encore une fois que le style de la revue *La Femme et le Foyer* est transposable en littérature... Si l'on ajoute à cette facilité trois-quatre images, l'échantillon mentionné ci-dessus trace sa voie à mi-chemin entre les nécessités d'une midinette et le sens de la concession somnolent de mon lecteur...

După dubiosul succes al *Zilelor nu se întorc niciodată*, d-na Sorana Gurian vine să ne dovedească o dată mai mult că stilul revistei „Femeia și căminul” e transpozabil literar... Dacă facilității i se adaugă trei-patru imagini, eșantionul mai sus pomenit își croiește drumul de mijloc exact între necesitățile midinetei și concesivitatea somnolentă a cititorului meu...⁴⁰⁰

Le 26 septembre, *Contemporanul* voit donc dans l'article de Sorana Gurian *Căutarea Stelei* [La recherche de l'étoile] la même étoile qui « a éclairé *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] et qui, d'après le style, s'annonce être une étoile... filante »⁴⁰¹, tandis qu'en octobre, la même équipe se moque de ses propos sur la mode, sans se priver d'allusions à sa corporalité infirme ou à sa moralité. La revue est ainsi prête à lui offrir du tissu pour une jupe étroite (dont elle postule le retour à la mode), si cela lui permet de « revenir à la pudeur »⁴⁰². Le 31 octobre, en réponse à l'article de Gurian *Cum mi-am întâlnit eroinele* [Comment j'ai rencontré mes héroïnes], la rédaction affirme qu'il lui

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ « Sorana Gurian, *Întâmplări dintre amurg și noapte* », *Rampa*, 16 février 1947, XXXVI, n° 68, p. 2. Citation d'après Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰¹ « Steluța », *Contemporanul*, 26 septembre 1947, n° 53, p. 4.

⁴⁰² « În „Femeia și căminul” », *Contemporanul*, 10 octobre 1947, n° 55, p. 4. Voir aussi : « „Zgarda”, din diamante », *Contemporanul*, 24 octobre 1947, n° 57, p. 4.

serait beaucoup plus difficile de raconter comment elle rencontre ses lecteurs. Enfin, le 5 décembre, on se moque de son article sur sa vie quotidienne, sans pouvoir s'abstenir à cette occasion de plaisanteries sur son chien-loup (propagées auparavant par Ovid S. Crohmălniceanu), « transformé, comme on le sait, en gants et peut être à présent sur la main d'un des lecteurs de Sorana Gurian ». Sous forme de menace, les propos anonymes trouveront leur réalisation un an plus tard, dès qu'elle aura fui la Roumanie pour l'Italie :

Nous qui sommes contre les évasions, nous faisons dans ce cas une entorse. Depuis le temps qu'elle parle de partir, de sortir, elle aurait pu essayer de le faire vraiment, peut-être nous épargnerait-elle ainsi à l'avenir.

Noi care suntem contra evaziunilor, facem în acest caz o rezervă. De când tot vorbește de plecare, de ieșire, încă ar fi putut încerca să o facă în adevăr, poate astfel ne-ar scuti în viitor.⁴⁰³

Pour conclure, ce dernier épisode de l'activité littéraire de Sorana Gurian en Roumanie permet d'observer un élément précis du changement qui a lieu dans le discours littéraire roumain après la guerre, à savoir celui du paradigme socio-culturel, correspondant à la prise du pouvoir par le Parti communiste roumain. Ce processus, consistant à abolir les anciens conditionnements et à en instaurer de nouveaux, est suivi d'une véritable épuration du milieu artistique et intellectuel. Cela se déroule en plusieurs étapes, la première étant la délégitimation : elle consiste à remettre en question l'autorité des milieux où les créateurs ont appris et élaboré leur technique. Cette « éradication » concerne donc non seulement l'éducation et la formation (sous les auspices d'un maître), mais aussi l'environnement social (origines ethniques, classe sociale, sexe, métier). Le fait de compromettre leurs compétences artistiques permet ensuite de semer le doute sur la qualité artistique de leurs productions, et même sur leur intentionnalité : pour cela, le régime se sert du freudisme et de la théorie du subconscient – par l'intermédiaire de la critique littéraire – afin de mettre en évidence leur immoralité, voire leur obscénité, incompatibles avec l'idéal communiste stalinien. Enfin, dans le cas de Sorana Gurian, on peut observer comment la critique littéraire forge les termes que la communication de masse emploie ensuite dans sa campagne diffamatoire : dans des textes se voulant critiques et d'un haut niveau artistique, on retrouve un trait caractéristique de la propagande du Parti, à savoir le mélange des registres

⁴⁰³ « Mămăliga și fuga din real », *Contemporanul*, 5 décembre 1947, n° 63, p. 4.

(professionnel-populaire) et le fait de confondre les faits avec les opinions personnelles. On observe le même procédé dans les publications à grand tirage de l'année 1947, qui consacrent de moins en moins de place aux débats sur le texte, et s'intéressent davantage à la vie privée et au corps infirme. De cette désinformation résulte une marginalisation graduelle des œuvres, suivie de la disparition sociale et politique de l'auteure (procès, prison, exil, etc.).

Le cas de Sorana Gurian comme femme écrivain permet aussi de caractériser l'attitude de l'État roumain communiste envers les femmes et leur création littéraire. Une fois instauré, le patriarcat a aboli « toute prétention d'émancipation féminine » et interdit pour plusieurs années toute discussion sur la condition de la femme écrivain, sujet considéré comme « frivole, petit-bourgeois », puisque la conception du féminisme est étroitement liée à la notion d'individualisme, une question incompatible avec l'idéologie communiste⁴⁰⁴.

2.4. « L'œuvre qui mérite la durée »⁴⁰⁵. Réception des écrits de Sorana Gurian après sa fuite de Roumanie en 1949

2.4.1. La critique littéraire française sur *Récit d'un combat* de 1956

Comme je l'ai montré en reconstruisant les péripéties de Sorana Gurian après sa fuite de Roumanie, sa communication littéraire en langue française se résume au texte *Récit d'un combat* (1956), puisque les autres textes – *Les mailles du filet. Mon journal de Roumanie* (1950), *Les jours ne reviennent jamais* (1952) et *Les amours impitoyables* (1953) ne rencontrent presque aucun intérêt, ce à quoi l'auteure ne s'attend certainement pas :

Certes, mon livre est loin d'être génial... mais dans mon pays, j'étais l'écrivain qui compte, d'autres disaient « le meilleur romancier », c'est cela qui me fait croire que mon roman *Les jours ne reviennent jamais* n'est pas tout à fait dénué de qualités.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁵ Robert Kemp, « La vie des livres. Talents variés », *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 février 1956, p. 2.

⁴⁰⁶ Sorana Gurian, « À Marcel Jouhandeau », op. cit.

Plus proche des *Mailles du filet* par sa forme de quasi-journal, *Récit d'un combat* suscite, en revanche, entre février et septembre 1956, un grand intérêt chez plusieurs figures littéraires importantes comme Robert Kemp, Émile Henriot, Manès Sperber, Gabriel Marcel ou Eugène Ionesco. Sorana Gurian est également l'invitée de Pierre Desgraupes dans l'émission *Lecture pour tous*, le premier programme littéraire de la télévision française, le 22 mai 1956⁴⁰⁷. Étant l'une des premières femmes-écrivains présentées dans cette émission (après Elsa Triolet et Henny Dory, Andrée Chedid, mais avant Nathalie Sarraute ou Françoise Sagan), elle figure parmi des auteurs comme Paul Claudel, Louis Aragon, Georges Duhamel, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Romain Gary, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nikos Kazantzakis ou Roland Barthes, tous apparus dans les années 1953-1957. Cet événement signale une énorme différence entre la réception inexistante de ses livres précédents et celle de *Récit d'un combat*, qui est fortement médiatisée : elle réussit à s'adresser à un public beaucoup plus large, même si l'émission est diffusée un mercredi à 22h15.

On pourrait spéculer sur les raisons de l'échec des deux premiers romans (problèmes liés à l'auto-translation, textes abordant des sujets proches de la réalité sociopolitique roumaine et méconnus des Français, faible promotion éditoriale, manque de soutien financier et littéraire, etc.). Néanmoins, même s'ils abordent tous les deux aussi la question du corps malade, seul *Récit d'un combat* est bien reçu par les lecteurs français. Son succès repose probablement, entre autres, sur le choix du sujet. Le livre de Sorana Gurian paraît à l'époque précédant les grandes campagnes de dépistage du cancer qui démarrent à partir des années 1970 ; suite à l'augmentation de l'espérance de vie et à l'amélioration du système de santé, les cancers sont devenus les premières causes de décès dans les pays développés quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, dans les années 1950, le cancer du sein reste un sujet tabou dans la littérature, jusqu'aux années 1980, où l'on observe, surtout aux États-Unis, la parution des premiers récits portant sur l'expérience du cancer du sein, comme par exemple *The Cancer Journals* d'Audre Lorde (1980), une écrivaine féministe afro-américaine. À ce moment-là, peut-être *Récit d'un combat* aurait-il déjà perdu de son actualité ; de même, le traitement et le dépistage décrits dans le livre auraient semblé dépassés trente ans après la publication.

⁴⁰⁷ Desgraupes, Pierre, *Lectures pour tous : Sorana Gurian*, 22 mai 1956, <https://www.ina.fr/video/CPF86644668>, consulté le 20 avril 2020.

Grâce à *Récit d'un combat*, Gurian réussit à se faire connaître aussi en Italie, où on en publie la traduction en 1957⁴⁰⁸, ainsi que celle des *Mailles du filet*⁴⁰⁹, ou encore en Pologne, où la revue *Przekrój* [Section] propose un résumé du livre dès juillet 1956, sous un titre malheureux : *Jak umarłam na raka* [Comment je suis morte du cancer]⁴¹⁰.

En effet, *Récit d'un combat* provoque de vives réactions, témoignant des controverses que le sujet suscitait à l'époque. Néanmoins, les lecteurs s'accordent en général sur quelques questions spécifiques caractérisant le livre de Sorana Gurian, portant en particulier sur la nature du texte même – autrement dit, de quel genre littéraire s'agit-il ? Ensuite, il est intéressant de voir que les critiques sont unanimes aussi quant à la nécessité d'une certaine censure et d'une restriction d'accès à cet ouvrage. Enfin, certains d'entre eux indiquent un lien inséparable entre le thème du corps souffrant et l'écriture, c'est-à-dire un rapport entre les processus biologiques décrits et l'activité littéraire même.

Avant tout, ces lecteurs mettent en évidence une posture tragique de l'auteure, si touchée par l'échec (maladie ou exil) et soumise à la souffrance. D'un côté, elle dessine un monde véritablement kafkaïen où la malade, abandonnée par une « société exceptionnellement monstrueuse »⁴¹¹, qui l'enferme dans cet « espace d'usage » incarné par les grands hôpitaux, est consciente de la futilité d'une quelconque résistance contre le cancer. De l'autre, elle est capable de transposer cette expérience en un chant à la fois désespéré et prouvant la véritable « passion » de la création, engageant à la fois le psychisme et le corps. À cet égard, *Récit d'un combat* est une victoire de la volonté de créer, ce qui souligne la valeur universelle de ce texte : pour Eugène Ionesco, Sorana Gurian propose un exemple moderne de sainteté, qui assume l'amour d'autrui et l'acceptation de son sort tragique et de la dépossession de son corps, devenu une entité à part⁴¹².

Et pourtant, *Récit d'un combat* est un texte difficile à classer, ce que la narratrice avoue vers la fin du livre :

⁴⁰⁸ Sorana Gurian, *Volontà di vivere*, Milan, Edizioni Librarie Italiane, 1957.

⁴⁰⁹ Sorana Gurian, *Per aver scelto il silenzio*, Florence, Sansoni, 1950.

⁴¹⁰ Sorana Gurian, « *Jak umarłam na raka* », *op. cit.*

⁴¹¹ Eugène Ionesco, « Sorana Gurian, “Récit d'un Combat” (Julliard) », *Nouvelle Revue Française*, juillet 1956, n° 43, p. 143.

⁴¹² *Ibid.*, p. 144.

Ceci n'est pas un compte rendu. Ni un message. Ni une promesse. Moins qu'un journal intime.⁴¹³

Il en va de même pour les lecteurs. « Ceci n'est pas un roman », commence Robert Kemp, même s'il souligne ses qualités esthétiques. Il se sent pourtant obligé d'ajouter : « c'est le roman d'une cancéreuse », suggérant une certaine particularité du texte et surtout celle de l'auteure, touchée par la maladie⁴¹⁴. Néanmoins, la plupart des lecteurs sont d'accord sur la valeur avant tout documentaire du texte : pour Robert Kemp, « rien » n'y est « apprêté », rien n'est « théâtral »⁴¹⁵. Manès Sperber y voit un « document extraordinaire », « plus qu'une chronique d'une maladie », proche des journaux intimes dévoilant l'intimité de leurs auteurs⁴¹⁶. Gabriel Marcel est beaucoup plus strict : comme il avait lu les premières publications françaises de Sorana Gurian, il constate que ses ouvrages partagent en général la même authenticité et vitalité, ce qui est dû, selon lui, aux éléments autobiographiques qui y sont présents. Il déclare catégoriquement : « tout élément de fiction est exclu » dans *Récit d'un combat*⁴¹⁷. Émile Henriot va encore plus loin : pour lui, *Récit d'un combat* n'a « rien à voir avec la littérature », dans le sens où l'on n'y propose « rien d'inventé ». On aurait donc affaire à un « livre vrai et courageux », qu'il qualifie finalement de « reportage médical et philosophique »⁴¹⁸.

Seule la définition discriminante semble être possible dans le cas de *Récit d'un combat*. En fait, il est beaucoup plus facile de dire ce qu'il n'est pas. Le cancer thématise distingue l'ouvrage des romans, mais en même temps sa description réaliste et l'association immédiate au sort de l'auteur font que tout son aspect esthétique est presque aboli, ce qui pousserait même certains à nier la nature littéraire de l'ouvrage.

Cette suspension de l'évaluation artistique semble d'autant plus intéressante lorsque l'on remarque que c'est ce réalisme cru, présentant une « vérité atroce », « épouvantable », qui peut choquer le plus les lecteurs. Par conséquent, dans le cas d'une œuvre comme *Récit d'un combat*, dont la signification – comme le dit Eugène Ionesco – « dépasse toute

⁴¹³ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 248.

⁴¹⁴ Robert Kemp, « La vie des livres. Talents variés », *op. cit.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Manès Sperber, « Sorana Gurian et la passion de l'écrivain », *Preuves*, février 1956, n° 60, p. 45-46.

⁴¹⁷ Gabriel Marcel, « Récit d'un combat », *Arts spectacles*, mars 1956, p. 4.

⁴¹⁸ Émile Henriot, « Soucis féminins : Ouébéfi - Cordélia - Pascale - Récit d'un combat », *Le Monde*, 29 février 1956, n° 3453.

littérature »⁴¹⁹, les critiques doivent un avertissement à leurs propres lecteurs et se posent la question de savoir à qui s'adresse en fait ce livre et par qui il pourrait être lu. En tant que chroniqueurs, ils se sentent obligés d'alerter les lecteurs sur les conséquences possibles de la lecture d'un texte aussi effroyable.

Selon Robert Kemp donc, *Récit d'un combat* fera sans doute « frémir les femmes dont la jeunesse pâlit et bon nombre d'hommes »⁴²⁰ ; ainsi, il se demande s'il peut en recommander la lecture : s'il s'agit d'art et de vérité, il n'en a aucun doute. Mais il se pose à la fin plusieurs questions :

Alors ? Ce serait donc un livre exemplaire ? Quelque chose comme un conseiller, un tonique, un roboratif, un bouclier ?... Peut-être. Pourtant j'hésite. Il exige des âmes fortes dès qu'on l'aborde. Il n'agit, pour le bien, qu'à la fin, dans son dernier tiers. Et la lectrice aura-t-elle le courage d'aller jusque-là sans défaillir ? En tout cas je tiens à m'incliner avec respect devant Mme Sorana Gurian et son œuvre qui mérite la durée.⁴²¹

Chez Émile Henriot, on retrouve l'idée de restreindre le cercle de lecteurs aux « âmes fortes ». Comme Robert Kemp d'ailleurs, Émile Henriot commence son commentaire par un avertissement, adressé « aux personnes qui se croient toujours menacées des maladies dont on vient à parler devant elles », à qui il déconseille vivement la lecture du livre de Sorana Gurian, dont le détail est « affreux, sans ménagement comme sans pudeur », pudeur que la chirurgie ne connaît pas⁴²². Émile Henriot propose ici une interprétation extrêmement séduisante : pour lui, c'est Sorana Gurian qui s'est faite chirurgienne à son tour, « pour s'opérer elle-même de ses peurs, de sa hantise de la mort, de ses souffrances, de son désespoir »⁴²³.

Selon Gabriel Marcel, il ne faut conseiller la lecture du livre de Sorana Gurian qu'avec « beaucoup de prudence », « précisément en raison de l'effroyable ampleur qu'a pris à notre époque et autour de nous le développement du cancer »⁴²⁴. Il ajoute aussi : « je le crois capable de causer à certains êtres menacés soit eux-mêmes, soit en la personne de leurs

⁴¹⁹ Eugène Ionesco, « Sorana Gurian, "Récit d'un Combat" (Julliard) », *op. cit.*, p. 145.

⁴²⁰ Robert Kemp, « La vie des livres. Talents variés », *op. cit.*

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Émile Henriot, « Soucis féminins : Ouébéfi - Cordélia - Pascale - Récit d'un combat », *op. cit.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Gabriel Marcel, « Récit d'un combat », *op. cit.*

proches, un ébranlement qui pourrait être dangereux »⁴²⁵. Il note donc le contexte dans lequel les lecteurs placent *Récit d'un combat* : le cancer reste une source de panique à cause de sa nature et de ses origines peu connues et il subit toujours une forte diabolisation, surtout dans les médias, ce que Sorana Gurian présente dans son *Récit*.

Et pourtant, Gabriel Marcel souligne les qualités thérapeutiques de la publication de Sorana Gurian, qu'il appelle « un livre tonique », « une invitation active et efficace à ne pas désespérer »⁴²⁶. Cela facilite une interprétation plus large, universelle, qui présenterait, d'après Eugène Ionesco cette fois, « une vision authentique de la condition humaine qui est d'être en présence de la mort »⁴²⁷. Bien que *Récit d'un combat*, dit Eugène Ionesco, soit « l'œuvre d'une agonisante, consciente de son agonie »⁴²⁸, une œuvre adressée aux autres agonisants, plus ou moins conscients de leur propre agonie. Il finit sa critique par ces propos :

La signification de ce *Récit d'un combat* dépasse la littérature. Toute littérature, engagée ou non engagée, sceptique ou optimiste, poétique ou antipoétique, romantique, objectiviste, réaliste ou psychanalytiquement policière et « intelligemment de notre temps » fait éclater sa médiocrité, son caractère essentiel : elle est à côté de la question, d'une vérité que seul un livre comme celui de Sorana Gurian peut révéler. Il faut donc le lire d'un bout à l'autre. C'est le récit, surtout, d'une libération, d'une paix péniblement conquise. S'arrêter à mi-chemin, ne pas oser parcourir, avec Sorana Gurian, toutes les étapes, ne pas affronter, jusqu'à la fin, toutes les phases de la bataille, ses défaites provisoires, serait s'enliser dans le désespoir. Ce livre n'est une leçon de courage et de foi que par delà tous les désastres, une leçon de vie par le dépassement de la mort.⁴²⁹

Eugène Ionesco résume dans ce propos l'un des sujets et enjeux principaux du livre de Sorana Gurian : la question d'une solidarité humaine face à la souffrance. Cette solidarité se révèle donc non seulement dans le récit même, celle entre elle et ses amis ou d'autres malades, mais aussi dans une relation directe entre l'auteur et son public très varié. En effet, d'un côté, pour les critiques professionnels, *Récit d'un combat* « contraint à la

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Eugène Ionesco, « Sorana Gurian, "Récit d'un Combat" (Julliard) », *op. cit.*, p. 144.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 145.

participation»⁴³⁰ de ceux qui n'ont rien à voir avec l'expérience du cancer, les « ébranle »⁴³¹, les invite à renoncer à l'indifférence et à prendre conscience du problème du traitement du cancer et de la place des malades dans la société française des années 1950. D'un autre côté, par l'intermédiaire de l'entretien dont j'ai déjà parlé, on apprend l'existence de réponses de lectrices du livre de Sorana Gurian, lectrices qui, elles aussi, ont vécu surtout l'expérience de l'hospitalisation. L'auteure en cite une : « c'est tout à fait ça, vous n'avez rien inventé, je suis passée par des épreuves pareilles, enfin, vous avez donné une voix à ma souffrance »⁴³². On peut uniquement imaginer le contenu de ces lettres, chacune étant sans doute une lecture individuelle, unique, suite à diverses expériences – en tout cas, nous pourrions constater que le livre a aussi suscité l'intérêt chez ceux qui sont passés par les mêmes épreuves et retrouvent leurs propres expériences dans le récit de Sorana Gurian, qui a réussi à devenir une porte-parole des marginalisés, exprimant ce qui n'a pas pu être exprimé à l'époque, où le cancer était toujours tabou. La narratrice propose la démonstration du problème :

Dans son poignant *Journal intime*, publié après son suicide, Paule Régnier, une femme au destin trop lourd, parle en termes voilés de sa disgrâce physique. Nulle part ne figure le mot « bossue ». Atteint de cancer, dans sa vieillesse, Sigmund Freud n'osa jamais, d'après Arthur Koestler, prononcer le nom de sa maladie. Il disait : « cette chose que j'ai à la bouche... ».

J'ignore ce genre de tabous.⁴³³

Tout au long de son activité littéraire, on retrouve des références plus ou moins directes à son expérience de la maladie et du handicap, expérience qui est finalement très thématifiée dans presque toutes ses publications : dans ses premières nouvelles, elle offre une présentation de plusieurs personnages souffrant de la tuberculose ou qui sont des personnes à mobilité réduite ; le roman *Les jours ne reviennent jamais* dessine un dur rétablissement de la protagoniste après un accident de cheval et l'agonie de son père cancéreux ; dans *Les amours impitoyables*, Sorana Gurian continue les péripéties d'une jeune fille handicapée poussée à la prostitution, qui fait une fausse couche après avoir été agressée par la mère de son ami. On pourrait étendre à la totalité de ses écrits l'avis d'Émile Henriot, pour qui, je le

⁴³⁰ Manès Sperber, « Sorana Gurian et la passion de l'écrivain », *op. cit.*, p. 46.

⁴³¹ Gabriel Marcel, « Récit d'un combat », *op. cit.*

⁴³² Pierre Desgraupes, « Lectures pour tous : Sorana Gurian », *op. cit.*

⁴³³ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 50-51.

rappelle, Gurian se fait chirurgienne dans *Récit d'un combat* : l'acte d'écriture deviendrait donc une tentative d'intervenir dans son altérité corporelle et de traiter sa propre corporalité. Pour elle, c'est entre autres l'écriture qui pourrait mener à la guérison. Citons un passage issu de l'entretien :

Oui, vous savez, au moment où j'ai écrit ce livre, je ne pensais pas aux autres, je pensais à m'en tirer moi-même... de la façon qui m'était le plus... proche, enfin, je ne pouvais pas ne pas écrire...⁴³⁴

Ce rapprochement entre corps et texte, signalé comme trait caractéristique de cette écriture dès la toute première note d'Eugen Lovinescu, apparaît, bien évidemment, aussi dans les critiques de l'époque, dont la chronique de Robert Kemp est un bon exemple. Ce dernier dit :

Dans ce livre tout est simple, ferme. Le style est dense, sans apprêt ; d'un mouvement décidé. Il ne cherche pas l'effet.⁴³⁵

Il pose ensuite la question : « La substance du sujet ne suffit-elle pas ? ». Sa réponse immédiate est extrêmement intéressante, étant une paraphrase de la célèbre phrase de Georges-Louis Leclerc de Buffon : « Le style est la femme même. Il est héroïque et dédaigne le fard »⁴³⁶. On voit très clairement comment Robert Kemp se sert de la métaphore du corps pour la description du texte – c'est le style qui reprend des traits d'un corps féminin et c'est en même temps le corps d'une femme cancéreuse qui détermine complètement la lecture du récit (car lorsque l'on le lit, le style devient femme aux yeux de ce lecteur).

De même, rappelons que Gabriel Marcel qualifie *Récit d'un combat* de « livre tonique »⁴³⁷, ce dont l'ambivalence sémantique ouvre plusieurs pistes de lecture. Le livre tonique redonnerait donc des forces physiques et de l'élan vital à l'organisme, de la vitalité ; le mot « tonique » pourrait aussi renvoyer aux contractions musculaires lentes et soutenues, constantes, toniques, du cœur.

⁴³⁴ Pierre Desgraupes, « Lectures pour tous : Sorana Gurian », *op. cit.*

⁴³⁵ Robert Kemp, « La vie des livres. Talents variés », *op. cit.*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Gabriel Marcel, « Récit d'un combat », *op. cit.*, p. 46.

On peut donc comprendre le propos de Gabriel Marcel d'au moins deux façons. Premièrement, il indiquerait la fonction à la fois thérapeutique et autothérapeutique de ce récit : j'écris pour les autres, pour leur donner une voix, mais j'écris surtout pour moi-même, car j'espère donner, à travers une écriture semblable à la chirurgie, de la cohérence, de l'unité et du sens à ma vie, pour paraphraser Paul Ricœur⁴³⁸. Deuxièmement, si on pense au contexte musical et biologique de mots comme « ton » ou « tonus », on pourrait parler aussi d'un certain rythme ou d'un ton du récit, une règle qui correspondrait au déroulement de la maladie, mais qui organiserait aussi la narration, particulièrement construite dans le cas de *Récit d'un combat*⁴³⁹.

2.4.2. Échec de la récupération : la réception *post mortem* des écrits

Ces dernières remarques, touchant, entre autres, à la nature du texte, n'ont pourtant pas de suite, ce qui montre un caractère discontinu de la réception de l'œuvre littéraire de Sorana Gurian : malgré des réactions positives à l'occasion de sa parution, *Récit d'un combat* disparaît réellement et immédiatement du discours littéraire européen au moment du décès de l'auteure. Pendant plus de trente ans à partir de ce moment, on n'en retrouve que de rarissimes mentions, par exemple dans le contexte de la souffrance qui mène à l'idée du suicide⁴⁴⁰. La publication des souvenirs de Ieronim Șerbu, incluant le portrait de l'auteure, constitue, en 1973, une exception totale⁴⁴¹.

Cet oubli correspond à l'interdiction de publier ses livres dans la Roumanie communiste, ce qui semble expliquer la lenteur avec laquelle Sorana Gurian et son œuvre reviennent dans la conscience littéraire roumaine : ce n'est qu'à la fin des années 1990 (et donc une décennie après la chute du régime de Nicolae Ceaușescu) que son nom réapparaît sporadiquement dans la presse culturelle, surtout dans le contexte de recherches sur la

⁴³⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, p. 175.

⁴³⁹ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 2. Texte et corps. Le rythme comme intermédiaire entre *séma* et *sôma*.

⁴⁴⁰ Michel Braud, *La tentation du suicide: dans les écrits autobiographiques, 1930-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

⁴⁴¹ Ieronim Șerbu, « O infirmă seducătoare », *op. cit.*

littérature d'exil en langue roumaine. Cela peut sembler un premier pas vers le retour de l'auteure dans le discours littéraire en Roumanie⁴⁴².

Cette tentative pour rappeler ses textes s'inscrit dans un objectif commun à plusieurs milieux académiques post-communistes, c'est-à-dire celui de «recomposer le paysage littéraire roumain» du XX^e siècle, dont des parties importantes (en particulier le moment de transition des années 1945-1949 et l'exil extérieur ou intérieur) ont été «occultées» par le régime communiste⁴⁴³. Et pourtant, le retard pris dans ce rattrapage peut être, comme le note Victor Durnea, partiellement causé par la réutilisation de certaines idées fixes sur l'œuvre et la vie de Sorana Gurian dans les publications d'après 1989. Si Nicolae Florescu suppose une ingérence de la censure communiste (ce qui serait visible selon lui dans les chroniques très positives signées par Perpessicius⁴⁴⁴), c'est surtout un verdict négatif de Ion Negoïtescu, prononcé dans l'une des premières reconstructions de l'histoire de la littérature roumaine d'après-guerre⁴⁴⁵, qui a pu intimider d'autres chercheurs⁴⁴⁶.

Ce n'est donc qu'à partir de l'an 2000 que Sorana Gurian commence à être mentionnée dans différents projets d'histoire littéraire comme l'une des femmes écrivains membre du cercle *Sburătorul* et une référence importante du renouveau de la production littéraire après la Seconde Guerre mondiale et avant la soviétisation de la culture roumaine⁴⁴⁷. Séparément menées à la charnière des XX^e et XXI^e siècles (Victor Corcheș⁴⁴⁸, Gabriel Dimisianu⁴⁴⁹, Victor Durnea⁴⁵⁰ ou Nicolae Florescu⁴⁵¹), les recherches tendent à rappeler Sorana Gurian et

⁴⁴² Voir par exemple : Nicolae Florescu, « Literatura română în exil (XIII) - instituții, publicații, personalități », *Jurnalul literar*, octobre 1997, n° 35-42, p. 2 ; Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, *op. cit.*

⁴⁴³ Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴⁴ Nicolae Florescu, « Regăsirea Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴⁵ Ion Negoïtescu, « Proza interbelică. Sorana Gurian », in *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Bucurest, Minerva, 1991, p. 261-262.

⁴⁴⁶ Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁷ Voir par exemple : Dumitru Micu, « Proza. Căutări, experiențe, realizări, eșecuri », in *Istoria literaturii române*, Bucurest, Saeculum I.O., 2000, p. 437-438.

⁴⁴⁸ Victor Corcheș, « Ezoterica și cosmopolita Sorana Gurian (I) », *Tomis*, juin - juillet-août, décembre 2002, n° 6-7-8, 12, p. 15, 30-32.

⁴⁴⁹ Gabriel Dimisianu, « Momentul literar 1945-1948. Sorana Gurian », *România literară*, 2002, n° 34, p. 12-13.

⁴⁵⁰ Victor Durnea, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », *op. cit.* ; *idem*, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *op. cit.* ; *idem*, « Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian, o glorie nemeritată? », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*, 2004, n° 2, p. 29-40 ; *idem*, « Începuturile Soranei Gurian », *op. cit.* ; *idem*, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*

la faire rentrer dans la circulation éditoriale dans une nouvelle réalité politique et culturelle. Cela se concrétise par la traduction des *Mailles du filet*⁴⁵² et par deux rééditions des *Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)*⁴⁵³, dont la première est suivie d'une vaste présentation de l'auteure et de son œuvre signée par Victor Durnea⁴⁵⁴, inédite dans la Roumanie post-communiste. Ces recherches, qui sont de nature majoritairement historique et biographique, reconstruisent non seulement les péripéties roumaines de Sorana Gurian (ce qui entraîne aussi la découverte de nouveaux textes publiés en roumain⁴⁵⁵), mais présentent également pour la première fois son activité française, inaccessible au-delà du Rideau de fer pendant plusieurs décennies⁴⁵⁶.

Ces considérations générales poussent d'autres chercheurs (surtout femmes) comme Bianca Burța-Cernat, Liana Cozea, Elena Filote-Panait, Arleen Nerissa Ionescu, Andrei Oișteanu ou Diana Vrabie à approfondir les recherches sur les textes littéraires de Sorana Gurian, désormais placés dans le contexte du journal politique⁴⁵⁷, de la psychanalyse⁴⁵⁸, de la représentation des narcotiques et hallucinogènes⁴⁵⁹, de la littérature de l'exil⁴⁶⁰ et de la

⁴⁵¹ Nicolae Florescu, « Literatura română în exil (XIII) - instituții, publicații, personalități », *op. cit.* ; *idem*, « Un necesar, chiar obligatoriu punct pe i », *Jurnalul literar*, octobre 2001, n° 17-20, p. 1, 7 ; *idem*, « Regăsirea Soranei Gurian », *op. cit.*

⁴⁵² Sorana Gurian, *Ochiurile rețelei*, traduit par Comelia Ștefănescu, Iași, Editura Jurnal literar, 2001, vol. I ; *eadem*, *Ochiurile rețelei*, traduit par Comelia Ștefănescu, Iași, Editura Jurnal literar, 2002, vol. II.

⁴⁵³ *Eadem*, *Zilele nu se întorc niciodată*, Iași, Princeps Edit, 2006 ; *eadem*, *Zilele nu se întorc niciodată*, Bucurest, Hasefer, 2012.

⁴⁵⁴ Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*

⁴⁵⁵ Ion Bălu, « Sorana Gurian – un volum neștiut », *op. cit.*

⁴⁵⁶ La vie de Sorana Gurian reste un sujet de recherche dans tout l'espace roumanophone (Roumanie et Moldavie) Voir : Bianca Burța-Cernat, « Sorana Gurian. Acrobații politice periculoase », *Bucureștiul Cultural*, n° 105, 12-18 avril 2011. Diana Vrabie, « Sorana Gurian: Mata Hari din România (I) », *Revista română*, printemps 2017, p. 29-33. *Eadem*, « Sorana Gurian: Mata Hari de România (II) », *Revista română*, été 2017, p. 21-24.

⁴⁵⁷ Liana Cozea, « Dincolo de ochiurile rețelei », in *Confesiuni ale eului feminin*, Bucurest, Paralela 45, 2004, p. 41-70.

⁴⁵⁸ Diana Vrabie, « Privighetoarea oarbă », *Limba română*, mars 2005, n° 1-3.

⁴⁵⁹ Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română*, Iași, Polirom, 2010, p. 291-292.

⁴⁶⁰ Diana Vrabie, « Relația autor-narator-personaj în proza exilului românesc », *Francopolyphonie*, 2008, n° 3, p. 219-225 ; Elena Filote-Panait, « Identité, totalitarisme et résistance. Sorana Gurian, Les mailles du filet », *Communication interculturelle et littérature*, 2013, n° 20, p. 59-77 ; *Eadem*, « L'écriture comme défense identitaire dans la prose autobiographique d'exil de Sorana Gurian », *Communication interculturelle et littérature*, 2014, n° 21, p. 49-59.

littérature écrite par les femmes ou du roman moderniste⁴⁶¹. À la lumière de ces réflexions, Sorana Gurian confirme son statut « supérieur aux plus appréciées parmi les romancières [roumaines – TK] de l’entre-deux-guerres »⁴⁶², bien qu’elle n’ait pas eu la chance de conduire à terme son projet littéraire comme Hortensia Papadat-Bengescu :

Comme elle débute tardivement et dans un moment défavorable, l’auteure n’occupe pas la place qu’elle mériterait dans le tableau général de notre littérature d’avant 1948. L’acuité de son écriture introspective l’aurait placée – du point de vue de la valeur, et non de la typologie – à proximité d’auteurs comme Anton Holban ou Max Blecher.

Din cauză că debutează cu întârziere și într-un moment nefavorabil, autoarea nu ocupă, în tabloul general al literaturii noastre de dinainte de 1948, locul pe care l-ar fi meritat. Acuitatea prozei sale introspective ar fi plasat-o – valoric, nu tipologic – în proximitatea unor autori ca Anton Holban sau M[ax]. Blecher.⁴⁶³

À l’instar de Victor Durnea, Bianca Burța-Cernat contribue à la parution de *Récit d’un combat* en roumain⁴⁶⁴ en signant un avant-propos, d’une grande valeur pour le renouveau de la réception de ce livre⁴⁶⁵. Ainsi, 61 ans après sa mort, le dernier livre de Sorana Gurian, considéré comme le plus important parmi ses écrits français, permet de mettre en parallèle les deux facettes de l’écriture de Sorana Gurian et ainsi de lui rendre une certaine cohérence et intégralité, ce qui pourrait sûrement aider à rapprocher cette figure (et surtout son *alter ego* français) du grand public roumain. Selon Paul Cernat, l’auteure dispose de tous les atouts pour obtenir une « reconsidération spectaculaire, pas uniquement chez nous »⁴⁶⁶ : pour donner un exemple de la fascination que Sorana Gurian peut éveiller, il suffit de noter qu’elle devient

⁴⁶¹ Arleen Nerissa Ionescu, *Proza românească modernistă. Concordanțe cu romanul englez*, op. cit. ; Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit. ; Eadem, « Un „angajament” existențial. Jurnalul unei „aventuri inumane” trăite „printre ființe foarte umane” (prefață) », in Sorana Gurian, *Povestea unei lupte*, traduit par Sorin Gherguț, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2017.

⁴⁶² Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 323.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Sorana Gurian, *Povestea unei lupte*, traduit par Sorin Gherguț, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2017.

⁴⁶⁵ Bianca Burța-Cernat, « Un „angajament” existențial. Jurnalul unei „aventuri inumane” trăite „printre ființe foarte umane” (prefață) », op. cit.

⁴⁶⁶ Paul Cernat, *Sorana Gurian*, 10 juin 2018, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1872338666392181&id=100008481965338, consulté le 19 avril 2020.

même un personnage du roman d'Octavian Soviany *Moartea lui Siegfried* [La mort de Siegfried]⁴⁶⁷.

Il semble que la parution même de *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian* [La femme sans visage. Sur les traces de Sorana Gurian] en décembre 2020, la première étude entièrement consacrée à cette auteure, pourrait constituer une césure dans les études sur sa vie et son activité littéraire. Désirant redonner de la reconnaissance (un « visage ») à Sorana Gurian, Elena Ion y propose avant tout de mettre à jour les recherches de nature biographique, en les complétant avec des documents inédits. Bien que son étude s'organise autour d'un dossier original, composé de fiches personnelles préservées dans les archives de la Securitate et de lettres jamais publiées, et même d'un entretien mené avec la demi-sœur de l'auteure, la chercheuse souligne qu'il ne s'agit pas d'une « simple sélection de documents »⁴⁶⁸. Lorsqu'elle suit les « traces » de l'auteure et « trace les coordonnées d'un destin sinueux »⁴⁶⁹, Elena Ion complète en fait plusieurs zones d'ombre sur la carte biographique de Sorana Gurian, par exemple ses liens avec les services secrets soviétiques et français. Cela a pour but de mettre en contexte les péripéties de cette femme écrivain et, en quelque sorte, d'« expliquer l'activité d'espionnage de Sorana Gurian, son adhésion au communisme, ainsi que sa rupture d'avec l'idéologie qui a déçu ses attentes »⁴⁷⁰. En d'autres termes, Elena Ion ressent la nécessité de réhabiliter cette personnalité, condamnée à une « postérité injuste » (« postumitate nedreaptă »⁴⁷¹). C'est pourquoi elle tend à lui redonner la parole à travers plusieurs citations (écrits, correspondance), ce qui constitue un véritable geste éthique : la chercheuse établit ainsi une situation de dialogue entre Sorana Gurian et ses contemporains (sa famille, ses amis, ses collaborateurs, voire ses oppresseurs), un dialogue qui n'aurait pas été possible pendant sa vie pour différentes raisons.

Bien que l'argumentation de la chercheuse roumaine s'appuie sur la méthode biographique, la thématique abordée au cours de la présentation ne se limite pas aux recherches historiques. En effet, la deuxième partie de l'ouvrage d'Elena Ion, qui traite très rapidement différents problèmes de la réception des textes de Sorana Gurian (5 pages) dont elle propose une analyse originale (33 pages), en fait le plus long commentaire jamais consacré uniquement à son écriture. En reprenant la problématique proposée par ces quelques

⁴⁶⁷ Octavian Soviany, *Moartea Lui Siegfried*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 2015.

⁴⁶⁸ Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

textes critiques cités, l'auteure identifie certains d'entre les grands thèmes abordés par Sorana Gurian, par exemple l'amour et la mort, diverses incarnations de la féminité, la notion et la perception du Temps ou enfin la représentation de l'altérité du corps touché par une maladie⁴⁷².

Et pourtant, malgré cette appréciation et les efforts des chercheurs, qui ont contribué à des rééditions de textes de Sorana Gurian⁴⁷³, ce personnage est complètement méconnu non seulement du grand public (seul un unique manuel scolaire de littérature roumaine évoque son nom⁴⁷⁴), mais aussi souvent du milieu universitaire et littéraire. D'un côté, les projets de vulgarisation n'ont pas été menés à leur terme (comme celui du groupe de la revue *Jurnalul literar*, auquel on doit la traduction des *Mailles du filet*)⁴⁷⁵, ce qui est sans doute lié à la faiblesse du marché éditorial dans la Roumanie post-communiste, où le pourcentage de lecteurs est le plus bas de l'Union européenne⁴⁷⁶. De l'autre, l'œuvre littéraire de Sorana Gurian a été l'objet de très peu de commentaires scientifiques, et les analyses existantes touchant aux textes et à leurs interprétations ne dépassent jamais une trentaine de pages. Cette indifférence académique envers Sorana Gurian pourrait être justifiée, à mon avis, par une faible réception de la pensée et de la critique féministes en Roumanie, mais aussi par les préjugés qui perdurent depuis les chroniques diffamatoires d'Ovid S. Crohmălniceanu.

⁴⁷² Voir aussi : Tomasz Krupa, « Pour une réhabilitation d'une femme écrivain. Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian* [La Femme sans visage. Sur les traces de Sorana Gurian] », *Romanica Cracoviensia*, 2022, n° 1, DOI : 10.4467/20843917RC.22.012.15644, p. 127-134.

⁴⁷³ Le premier semestre de 2020 a apporté la première réédition d'*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] depuis 1946. Voir : Sorana Gurian, *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2020 ; Marius Chivu, « Erotism retro », *Dilema veche*, 19 août 2020, n° 853.

⁴⁷⁴ Andrei Grigor, Marin Iancu, Aurelia Ilian, et Elena Neagoe, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura didactică și pedagogică, 1993, p. 91. Je remercie Madame Cécile Folschweiller pour cette remarque.

⁴⁷⁵ Victor Durnea, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷⁶ *România, pe ultimul loc în Europa la consumul de carte. De ce nu citesc românii*, 4 novembre 2019, <https://stirileprotv.ro/cultura/romania-pe-ultimul-loc-in-europa-la-consumul-de-carte-de-ce-nu-citesc-romanii.html>, consulté le 25 avril 2020. Voir aussi : Matzal, Andra, « De ce citim așa puțin? », *Scena 9*, 1 août 2019, <https://www.scena9.ro/articole/romanii-citesc-putin?fbclid=IwAR0gS6awlGgU9IPE1Xp8CWom2DXVauYsz-IL9zmGDOxnpCTze80DkBI66I>, consulté le 25 avril 2020.

Conclusion

Plusieurs des textes cités et commentés dans ce chapitre s'inscrivent dans le discours masculiniste typique de la critique littéraire du XX^e siècle, car ce sont en effet les conditionnements de genre, d'origine ethnique et de classe sociale qui déterminent la réception de la femme-écrivain au siècle dernier. Tous les jugements portant sur son mode de vie motivent aux yeux des critiques majoritairement masculins la banalisation et la dépréciation de son écriture, quelle que soit sa véritable valeur esthétique. Les étiquettes comme « pornographie » ou « littérature de consommation », qui s'appuient uniquement sur le profil non normatif de Gurian, c'est-à-dire celui d'une femme insoumise, indépendante, et donc potentiellement dangereuse aux yeux de la société traditionaliste, dévalorisent efficacement ses écrits. Mais ce qui frappe particulièrement, c'est surtout l'abondance de commentaires sur sa corporalité inhabituelle, ce qui révèle toute une configuration de préjugés concernant le corps autre, présents dans la société moderne, et ce qui correspond en fait au grand thème de l'écriture de Gurian, selon lequel le corps devient le principal accusé du bannissement social.

En guise de conclusion, il semble pertinent de se demander s'il y aura un jour une place pour l'œuvre de Sorana Gurian dans un canon littéraire roumain repensé. À mon avis, il est nécessaire d'abandonner la classification discriminatoire selon laquelle elle serait uniquement une représentante de la littérature des minorités, que ce soit une minorité sexuelle en tant que femme-écrivain, politique en tant qu'ex-communiste exilée, ou ethnique en tant que juive de Bessarabie. Car ses textes, qui sont la transcription d'un corps refoulé, peuvent donner naissance à une nouvelle réflexion sur l'expérience de la maladie et du handicap, expérience qui est chevillée au corps même du texte, notamment dans la structure narrative, comme le suggèrent les chroniques des années 1940. Enfin, à la lumière de la reconstruction biographique, Sorana Gurian semble s'avérer elle aussi une « grande Européenne », comme Papadat-Bengescu, écrivant en français et en roumain et proche de personnalités célèbres comme André Gide, Jean Cocteau, Emil Cioran, Mircea Eliade ou Czesław Miłosz.

II. ALTÉRITÉS TEXTUELLES

Introduction

L'écriture donne à Sorana Gurian l'occasion de traiter d'une identité complexe, fragmentée et pluridimensionnelle, voire parfois contradictoire : cette littérature, qui préserve l'expérience d'une corporalité différente, est un lieu de croisement entre vécu et fictif, ce qui mène inévitablement ses lecteurs, quelles que soient leurs compétences et pratiques culturelles, à s'interroger sur le caractère autobiographique de ses écrits. Parmi ces derniers, il pourrait sembler opportun de distinguer – selon leur rapport à la fictionnalité et conformément à la tradition moderne européenne – deux groupes de textes, dont le premier se réaliserait par des formes historiques de fiction littéraire, à savoir la nouvelle et le roman, représentés par deux romans, *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) et *Les amours impitoyables*, ainsi que par le volume de nouvelles *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], alors que le second groupe serait constitué autour de genres présumés non-fictifs (d'ailleurs rédigés uniquement en français) comme le journal ou le reportage, genres auxquels appartiennent *Les mailles du filet* et *Récit d'un combat*. Et pourtant, tous ces textes dépassent leur cadre formel en s'affranchissant de la rigueur historique des genres littéraires et donc aussi de la limite entre fiction et vécu, et – particulièrement dans le cas de Sorana Gurian – entre instance réelle et instance textuelle.

Il s'avère que l'ensemble de ces textes ont en commun une même expérience, celle du sentiment d'étrangeté et d'exclusion, souvent corporelles, que ce soit dans le diptyque romanesque des années 1945-1953 portant sur les péripéties d'Ann, un *alter ego*⁴⁷⁷ de la jeune Sara/Sorana, ou dans le journal politique de 1950, qui contient des passages inventés. Il n'est donc pas étonnant que la question de la nature autobiographique de ces écrits ressurgisse à chaque tentative d'aborder l'œuvre de Gurian par les chercheurs et lecteurs, qui ont souligné

⁴⁷⁷ Sorana Gurian, « Despre viață și dragoste », *Femeia și căminul*, 25 novembre 1945, II, n° 49, p. 2. Voir aussi : Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

dans leurs comptes rendus cette particularité difficile à saisir, parfois réduite à une question sur la simple véracité des événements et faits. Dépasser les limitations des genres littéraires *via* l'écriture peut donc donner lieu chez Sorana Gurian à des malentendus au cours de la communication littéraire, comme je l'ai montré dans le chapitre présentant la réception de ses écrits, dont les étiquettes de « littérature de consommation » ou de « pornographie », infondées et moqueuses, seraient les exemples évidents.

Pourtant, toutes ces considérations liées au questionnement de la pratique littéraire vont soulever une question portant sur l'identité du « je », à savoir : qui est le « je » qui narre et à qui s'adresse-t-il ? Impliqués dans une constellation subjective particulière, où l'identité auctoriale adopte et jongle avec différentes formes discursives comme le témoignage, la confession ou l'auto-crédation, les lecteurs sont confrontés à un défi de nature intellectuelle, car ils doivent déchiffrer les intentions de l'auteure et surtout ses destinataires. Le choix des attitudes possibles est large, car il varie entre extraversion et introversion, entre une contemplation narcissique du sujet et un véritable spectacle de l'auteur devant les lecteurs. Cela dépend également du destinataire visé par le texte, qui peut prendre diverses formes : les lecteurs, les autres textes, soi-même ou le texte même. Cette démarche fournit un prétexte à l'autoanalyse et garantit une cohérence dans l'espace littéraire, qui est recherchée non seulement par l'auteure, mais également par les lecteurs. Sorana Gurian est bien une grande lectrice : des années passées dans l'immobilité lui ont donné l'occasion de connaître les œuvres de la littérature moderne européenne et américaine, ce qui constitue pour elle l'une des seules façons de maintenir un contact suivi avec les milieux artistiques nationaux ou étrangers. De surcroît, dans un espace médical exclusif et séparatif comme l'hôpital ou le sanatorium, cette expérience de la lecture peut donner naissance à une communauté particulière entre patients qui échangent leurs avis sur les mêmes textes, ce qui établit une nouvelle dimension de communication entre eux, qui ne soit pas déterminée par les seules circonstances médicales.

Plusieurs des textes de Sorana Gurian paraissent être non seulement une transcription de la lecture des textes des autres et de leurs auteurs (avec lesquels elle partage des formes, motifs, stratégies, etc.), mais aussi une tentative d'établir un dialogue avec ses propres lecteurs, visible dans la variété des genres que l'on peut identifier parmi ses écrits, mais aussi dans le procédé d'autocitation dont elle se sert dans ses textes dits non-fictifs. En pénétrant ainsi différentes dimensions de la poétique, elle tend à donner naissance à un espace littéraire où le « je », éparpillé ou contradictoire en général, peut se rassembler et se clarifier. Peut-être est-ce cette spécificité du texte gurianien, consistant en l'auto-crédation, qui explique les

difficultés que les critiques et les historiens de la littérature rencontrent en commentant son œuvre. Toutes ces questions sur la nature subjective du texte mènent pourtant inévitablement à une réflexion éthique sur la possibilité de laisser s'exprimer un autre *via* le texte, et constituent l'un des grands enjeux de tous les écrits de Gurian.

Dans ce chapitre, je propose ainsi d'aborder diverses questions qui surgissent lorsqu'on examine le rapport texte-réel : il s'agit non seulement du caractère intime et expressif des écrits de Gurian et de leur authenticité, mais surtout de la condition du « je » qui prend naissance grâce à cette tension entre fiction et vécu. Dans cette optique, on peut observer l'existence d'une subjectivité constamment remise en question, non homogène, qui tend à traiter les situations d'altérité avec différents moyens littéraires. Mes considérations portent ici en particulier sur la poétique des textes de Sorana Gurian, et surtout sur ses stratégies narratives et la subjectivité qui ressort de la construction du récit. En premier lieu, je m'intéresse ici à la question du genre littéraire, qui met en évidence la complexité des liens entre texte et réel et dont l'examen permet de situer des moments de transgression entre ces deux ordres et de compléter le discours sur les textes (présenté dans le chapitre précédent). Deuxièmement, pour analyser cette tension, à la fois fondamentale pour les écrits de Sorana Gurian et confuse selon la critique, je réfléchirai à la façon dont l'expérience du corps peut empreindre le texte même, ce qui pourrait mener à une nouvelle lecture de ses textes, non plus limitée à une investigation biographique, mais visant les éléments esthétiques comme le rythme, qui est une particularité textuelle importante par laquelle le récit peut refléter une expérience somatique. Cette stratégie me permettra de délimiter les contours d'une subjectivité floue pour ensuite distinguer différents types de subjectivité, bien ancrés dans la tradition littéraire européenne (trois phénomènes esthétiques que l'auteure explore et expérimente dans ses textes), dont chacun permet de saisir la complexité, la pluralité et l'hétérogénéité du discours dans les textes de Gurian. Tout cela prend ses racines dans l'expérience de l'Autre, dans le langage et face à autrui ou à sa propre corporalité.

1. Texte et genre. Problèmes de communication littéraire

Dans sa pratique artistique, Sorana Gurian expérimente différentes formes d'écriture – nouvelle, poème, roman, journal, reportage, scénario –, dont chacune correspond à une étape particulière de sa carrière littéraire. On y observe ses recherches d'un mode d'expression adéquat pour différentes situations d'exclusion sociale ou corporelle qu'elle a l'intention de mettre en scène. En même temps, toutes les décisions artistiques de l'auteure ne peuvent rester isolées et sont déterminées non seulement par les conditionnements esthétiques, mais aussi économiques ou politiques qui sont en vigueur à un moment donné. Son cas n'est pas, bien évidemment, différent de celui des autres écrivains du XX^e siècle qui vivent de leur plume⁴⁷⁸.

Alors qu'elle s'est récemment exilée en France pour des raisons politiques, Sorana Gurian veut réaliser son rêve d'une grande carrière littéraire à Paris et atteindre le plus de lecteurs possible ; aussi, elle doit constituer à nouveau son profil littéraire : l'écriture, similaire, d'*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] et des *Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)*, s'inscrivant dans les tendances « authenticistes » de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres⁴⁷⁹, ne suscite que très peu d'intérêt en France. Elle y assimile donc une stratégie de contre-engagement, telle qu'elle est postulée par le milieu du *Figaro littéraire* en réponse à la mainmise du parti communiste sur de nombreux journaux culturels, afin de défendre la théorie de l'art pour l'art face à l'engagement proclamé des intellectuels⁴⁸⁰. C'est la seule posture, semble-t-il, qu'un intellectuel anti-stalinien exilé d'Europe de l'Est puisse adopter. La première publication française de Sorana Gurian – *Les mailles du filet* – a donc été reçue comme un texte non-fictif et autobiographique, présentant aux lecteurs francophones la vie d'un écrivain censuré et sa fuite de l'autre côté du Rideau de fer. Ce récit contient néanmoins plusieurs inadéquations factuelles qui sont visibles dès l'instant où l'on connaît le contexte roumain des années 1940

⁴⁷⁸ Cf. Sorana Gurian, *Lettre à Marcel Jouhandeau*, 8 avril 1953, *op. cit.*

⁴⁷⁹ Parmi les recherches les plus récentes portant sur ce phénomène au sein de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres, voir par exemple : Ștefan Fircă, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene*, Bucarest, Tracus Arte, 2019 ; Paul Cemat, « Retroautenticismul », in *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Bucarest, Editura Art, 2009, p. 25-57.

⁴⁸⁰ Claire Blandin, « Les interventions des intellectuels de droite dans Le Figaro littéraire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 24 octobre 2007, n° 96, n° 4, p. 179-194.

(ce qui explique la déception des intellectuels roumains exilés à Paris concernant ce texte⁴⁸¹). De plus, un évènement symbolique, marquant la fin d'une époque – l'abolition de la monarchie et l'instauration d'une république populaire le 30 décembre 1947 –, est complètement omis dans ce journal dit politique ; en revanche, on y retrouve une note sur... le réveillon du jour de l'An chez la narratrice, et une auto-citation⁴⁸².

Cet exemple, où le réel fait irruption dans le texte (semble-t-il en dépit des intentions politiques de l'auteure), provoque une tension entre ces deux ordres et met en évidence la nature hétérogène et multiple du texte, nous force à constater que toute question sur ce qui relève de l'autobiographique concerne également le genre littéraire, car elle touche aux problèmes de la communication littéraire. Pour cette raison, il paraît pertinent de retracer le passage de Sorana Gurian à travers les genres littéraires, pour reconstruire sa perception du texte qui, si l'on prend *Les mailles du filet* comme exemple, peut être considéré comme structure («filet»), à la fois délimitant le réel et échouant à le décrire («mailles»). En analyser la construction dévoile selon moi différents conditionnements qui déterminent l'activité littéraire de Gurian : en pratiquant des genres historiques aussi commentés que la nouvelle ou le roman, elle fait constamment face à l'inadéquation des modèles en vigueur avec ses intentions. Dans cette perspective, opter pour d'autres genres non-fictifs et exploiter ainsi des formes propres à la culture de masse comme les collages photographiques (dans *El și Ea* [Lui et Elle]) révèle la volonté de moderniser l'expression littéraire. Cela constitue un véritable geste féministe à la lumière des réflexions contemporaines des *gender studies*, qui, exploitant le double sens de «genre», conçu comme notion de critique littéraire ou bien comme catégorie sociale, politique et économique, observent les conditionnements culturels dans les prises de position poétiques⁴⁸³. Autrement dit, si écrire dans un genre littéraire détermine – au moins durant l'activité artistique de Sorana Gurian – une réception ultérieure des textes signés par les femmes, une attention doit être portée à toutes les innovations et les spécificités de leurs réalisations, car celles-ci peuvent témoigner de tentatives d'abolir le caractère patriarcal du discours littéraire et métalittéraire.

⁴⁸¹ Cf. chapitre I. Altérités politiques, 1.4.1. Exil et déception : les tentatives de s'intégrer au milieu littéraire francophone.

⁴⁸² Voir : 1.2. Pour une autre expression : journal, reportage et poésie.

⁴⁸³ Anne Cranny-Francis, *Feminist fiction: Feminist uses of generic fiction*, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 5.

1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

Dès le début de son activité littéraire, Sorana Gurian cherche une manière de fonder dans le cadre du texte une subjectivité marginalisée, en quête constante d'une expression propre. Dans ce but, elle explore tout d'abord deux genres – la nouvelle et le roman –, qui usent en grande partie chez elle des mêmes techniques littéraires, comme la narration hétérodiégétique et l'importance du flux de conscience.

Il semblerait que pour l'auteure, la nouvelle, considérée comme un genre minutieux, ne soit qu'un prélude au roman ; la réalisation de son premier roman en 1945 lui a d'ailleurs attribué le statut de « vedette » de la littérature roumaine. Avant même qu'elle publie ses premiers récits courts dans la presse en 1938, elle rédige une ébauche de roman, intitulée *Goana după soare* [La poursuite du soleil], composée lors de son séjour au bord de la Manche. Outre cela, bien qu'elles soient déjà rédigées depuis des années, elle ne décide de publier ses nouvelles des années 1930 sous forme de recueil qu'après avoir signé un roman en décembre 1945. Cependant, il ne faut pas oublier que c'est en raison d'une situation politique très défavorable qu'elle publie aussi tardivement, quelques années après la fin du travail de rédaction. Quoi qu'il en soit, il semble que le genre de la nouvelle ait une importance considérable pour Sorana Gurian, car c'est à celui-ci qu'elle consacre le plus d'attention du point de vue poétologique et théorique.

Întâmplări dintre amurg și noapte [Aventures entre crépuscule et nuit], son seul recueil de nouvelles, est composé de quinze récits, réunis en quatre cycles : **Provincia** [La province] (*Medalionul* [Le médaillon], *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur], *Mai provincial* [Mai provincial], *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], *Narcoza* [La narcoze], *O porție de înghețată* [Une portion de glace]), **Dragostea** [L'amour] (*Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept], *Ziua de 27* [Le jour du 27], *Episod* [Épisode]), **Visul** [Le rêve] (*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], *La trei îngeri goi* [Aux trois anges nus], *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]) et **Războiul** [La guerre] (*Fraulein* [sic !], *Căpitanul pleacă în călătorie* [Le capitaine part en voyage], *Inutila jertfă* [L'inutile sacrifice]). On remarque rapidement que l'ordre des nouvelles dans le recueil reflète l'ordre chronologique de leur création : les toutes premières nouvelles sont mentionnées par Eugen Lovinescu – certaines d'entre elles sont également commentées et corrigées par le critique littéraire. D'ailleurs, Sorana Gurian indique clairement l'origine de ces textes, puisque la nouvelle précédant le cycle *Războiul* [La guerre] porte la précision

« Berck-Plage 1939 », marquant ainsi et la transition, et le moment historique. Ce dernier cycle se distingue des parties précédentes non seulement par sa thématique et par la date (par exemple, la nouvelle *Capitanul pleacă în călătorie* [Le capitaine part en voyage] date de février 1946, bien qu'elle ait pu être rédigée avant la guerre), mais aussi par le style, beaucoup moins ciselé, qui paraît ne plus porter les suggestions d'Eugen Lovinescu, mort en 1943.

Bien qu'extra- et hétérodiégétiques, toutes les nouvelles de Gurian se fondent sur l'identité d'une femme moderne habitant une capitale, où elle est confrontée à des problèmes d'amour, d'argent ou de logement, et qui adopte divers rôles sociaux dans lesquels elle échoue souvent. À partir des données historiques, on reconnaît facilement les traits de Sorana Gurian dans ce portrait pluriel⁴⁸⁴. De surcroît, la composition du recueil fait penser inmanquablement aux péripéties de la vie de l'auteure après son premier séjour en France, puisque *Provincia* [La province] évoque son séjour de six mois au nord de la Roumanie (retour dans sa ville natale pour une affaire de legs, promenades à la campagne), alors que *Dragostea* [L'amour] renverrait selon cette interprétation à une relation amoureuse, courte mais intense, qu'elle ne mentionne pourtant que dans un seul entretien⁴⁸⁵. De même, une lecture autobiographique expliquerait l'abondance des motifs français dans le cycle *Visul* [Le rêve], composé de nouvelles transcrivant son séjour en France, qui lui inspire le désir de devenir écrivain. Enfin, *Războiul* [La guerre], datant sûrement de l'après-guerre, met en récit, entre autres, l'engagement politique de l'auteure.

Grâce au caractère osmotique de la distinction entre fiction et réel, qui ne se manifeste directement que grâce aux repères biographiques, on observe la révélation d'une identité plurielle et dispersée dans les quinze nouvelles incluses dans le recueil, une identité qui n'est plus absolue (puisque'il n'y a pas une instance narrative unique), mais qui n'est pas non plus contradictoire, malgré sa diversité et sa polyphonie. En proposant une mosaïque d'expériences féminines, Sorana Gurian réussit à dessiner un portrait réaliste de la femme roumaine moderne des années 1930 et 1940, qui se sent surtout aliénée et solitaire, comme le suggère une proposition de titre pour le recueil faite par son ami, l'écrivain roumain Zaharia Stancu – *Femei singure* [Femmes solitaires]⁴⁸⁶. Cette stratégie paraît nécessaire pour une

⁴⁸⁴ Voir par exemple : Sorana Gurian, « Narcoza », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946, p. 47 ; eadem, « O porție de înghețată », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946, p. 58 ; eadem, « Episod », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946, p. 91, 95.

⁴⁸⁵ « Despre bărbați, dragoste și... cărți. Ne vorbește colaboratoarea noastră Sorana Gurian », *op. cit.*

⁴⁸⁶ « O lecție de optimism. „Mariana” în vizita la Sorana Gurian. „Întâmplările între amurg și noapte” », *Mariana*, 16 janvier 1947, X, n° 189, p. 4.

meilleure réception de ces textes : pour atteindre le plus grand nombre de lecteurs possible, l'auteure vise particulièrement sa propre génération de jeunes femmes citadines sujettes aux mêmes difficultés générées par la modernisation sociale – inégalité entre les sexes dans l'accès aux services et à l'espace public, obstacles sur le marché du travail, déclin du modèle patriarcal de la famille, remise en question des relations conjugales, etc. Il faut remarquer que Sorana Gurian tend à élargir au maximum sa sphère d'influence en renforçant le caractère universel de ses petits récits, entre autres en donnant une forme et une consonance occidentales aux prénoms de ses personnages (Li, Vivian, Sonia, etc.) : ainsi, les textes seraient plus faciles à transposer dans une réalité autre que la réalité roumaine, alors que l'auteure rêve sans doute de se faire traduire et connaître à l'étranger.

Miser sur la nouvelle comme premier genre littéraire est symptomatique de la littérature moderne, surtout dans le contexte de la création des femmes. Grâce à leur volume traditionnellement restreint, facilitant la publication dans la presse, et une nature protéiforme légitimant l'affranchissement des contraintes historiques, les nouvelles sont souvent le premier choix des auteurs débutants, femmes comprises, qui n'ont pas le même accès aux éditions à grand tirage au XX^e siècle ; c'est le cas, par exemple, de Hortensia Papadat-Bengescu, la figure de référence de la littérature des femmes de langue roumaine.

La nouvelle est pour Sorana Gurian la meilleure façon de présenter ses écrits, et elle tente de se faire connaître par ce genre autant en roumain (elle présente une bonne dizaine de nouvelles à Eugen Lovinescu, qui en corrige deux ou trois) qu'en français (*La Femme qui avait peur de l'Amour*). Est également extrêmement intéressante pour Gurian la possibilité d'entrer en dialogue avec ses lecteurs hors du milieu artistique ou intellectuel, car plusieurs revues publient leurs lettres en réponse aux nouvelles publiées, qui sont plus susceptibles de devenir sujet de discussion grâce à leur format restreint. Comme le montre la lettre de Dalia Ciocârlie⁴⁸⁷, la nouvelle est un genre qui donne lieu à un échange avec des lecteurs non-professionnels.

Étant elle-même une grande amatrice de lecture, Sorana Gurian laisse voir dans ses nouvelles une forte empreinte des deux traditions littéraires majeures (l'Occident – Angleterre et France – et la Russie) auxquelles elle se réfère, et se constitue en tant qu'artiste venant d'une région périphérique. Bien que trilingue (français, roumain, russe), elle reste néanmoins une étrangère au sein de ces cultures majeures, et nombre de ses projets littéraires peuvent être considérés comme une tentative d'intégrer ces cultures. Ce n'est qu'à Berck qu'elle prend

⁴⁸⁷ Dalia Ciocârlie, « Colțul cititorilor. Despre "O porție de înghețată" », *op. cit.*

connaissance des écrits de Colette (1873-1954), une auteure qu'elle aurait pu connaître dès ses études de lettres en Roumanie, et avec qui, pour utiliser les termes de l'une des premières présentations de l'auteure française dans la presse roumaine, Sorana Gurian partage un intérêt pour les mêmes grands thèmes : « la poésie de la nature et de la réaction de la femme écrivain face à la nature » (“poezia naturii și a reacțiunii scriitoarei față de natură”), « la poésie du conflit des sens entre homme et femme » (“poezia conflictului de simțuri dintre bărbat și femeie”) et « la poésie de la vie des animaux, des plantes et des insectes » (“poezia vieții animalelor, plantelor, găgănilor”)⁴⁸⁸. De surcroît, la nouvelliste roumaine trouve entre autres chez Colette un exemple dont s'inspirer pour représenter différents aspects de la sexualité et de l'érotisme féminins, des sujets qu'elle explore dans la majorité de ses écrits sans pourtant renvoyer à des images aussi directes que celles utilisées par l'écrivaine française.

Ce qui frappe pourtant dans les premiers écrits de Gurian, c'est un lien direct avec le modernisme anglais, qui s'impose à plusieurs reprises non seulement dans les nouvelles, mais également dans la trilogie inachevée⁴⁸⁹. On y découvre sa fascination pour l'écriture de Katherine Mansfield (1888-1923), une pionnière de la nouvelle moderniste anglophone, avec qui elle partage d'ailleurs l'expérience de la tuberculose, qui a changé leurs vies à toutes les deux. La prédilection de Sorana Gurian pour un certain éclectisme dans l'exploitation de techniques propres aux autres arts (peinture, musique, mais surtout cinéma), ainsi que pour l'investigation du psychisme des protagonistes féminins, souvent aliénés au sein d'une famille traditionaliste (voir *The Prelude* de Katherine Mansfield et *Mai provincial* [Mai provincial] ou *Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept] de Sorana Gurian), crée une relation entre ses écrits et les textes de Katherine Mansfield. Dans le cas de ces deux femmes écrivains mortes jeunes, cela montre également l'importance de l'épiphanie pour le récit, *a moment of being*⁴⁹⁰, cet « instant de vie » qui donne lieu à la réalisation, la révélation, l'introspection ou la compréhension ; épiphanie n'est pas forcément une illumination absolue, mais une prise de conscience du quotidien et de la manière de le percevoir. On en rencontre un exemple dans la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], où une simple balade s'avère un moment de crise dans la vie d'une jeune citadine qui se retrouve dans sa

⁴⁸⁸ Constantin Ionescu, « Colette și opera sa literară », *Adeverul literar și artistic*, 22 mars 1925, VI, n° 224, p. 6. Cité d'après Elena Panait, « Rhetoric of Metafemininity. From Colette to Hortensia Papadat-Bengescu », in *Cultural Intertexts*, Casa Cărții de Știință., 2014, vol. 1-2, p. 208.

⁴⁸⁹ Victor Durnea propose de voir dans *Les mailles du filet* une continuation de ce cycle à trois parties. Voir : Victor Durnea, « GURIAN, Sorana », *op. cit.*

⁴⁹⁰ Voir : Virginia Woolf, « A Sketch of the Past », in *Moments of Being*, San Diego, Mariner Books, 1985.

ville natale auprès de ses parents. Ces parallélismes entre Katherine Mansfield et Sorana Gurian sont visibles d'après les réactions des critiques littéraires, qui se servent des mêmes expressions pour décrire leurs œuvres respectives : vibrante, rythmique, dénuée d'intrigue et fondée sur l'observation du quotidien⁴⁹¹.

Comme je l'ai montré, ce type de récit, qui privilégie l'analyse psychique de protagonistes placés dans diverses situations, quotidiennes ou non, n'a pas été apprécié par tous les critiques littéraires roumains, en particulier par ceux qui étaient favorables au régime et qui, dans le cas de Sorana Gurian, dénonçaient non seulement l'inauthenticité et le caractère bourgeois de ses textes, mais aussi la banalité des sujets proposés.

Quant à la prédilection pour le particulier et l'individuel, la mise en valeur des petits faits et du détail ou encore l'intérêt plus grand porté à l'effet d'une action qu'à l'action elle-même, ce sont des caractéristiques propres à la fois aux nouvelles de Sorana Gurian et à celles d'Anton Tchekhov (1860-1904), dont l'écriture est proche de celle de Katherine Mansfield. Si Katherine Mansfield n'en connaît que des traductions du russe, Sorana Gurian – grâce à sa maîtrise de cette langue – a la chance d'interagir avec le texte tchékhovien original. Ce que sa prose partage avec les textes du nouvelliste russe ne se résume pas à la lucidité et la rapidité de la présentation, un trait caractéristique du style d'Anton Tchekhov, mais se situe aussi dans la constante volonté de réécrire les motifs qui l'ont marquée. Ainsi, la figure du médecin de campagne, centrale dans le roman *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) et récurrente dans certaines nouvelles (*Episod* [Épisode], *Narcoza* [La narcose]), paraît être non seulement la transcription d'une expérience familiale, mais aussi inspirée de la vie d'Anton Tchekhov, qui exerçait ce métier. De plus, Gurian rédige en 1954 un scénario de film jamais réalisé, qui est une adaptation de la nouvelle *La dame au petit chien* et une variation sur la biographie de l'écrivain russe.

Il serait donc superficiel de considérer les nouvelles de Gurian comme mineures et inférieures par rapport au roman du point de vue poétologique. Comme le soulignent ses lecteurs, Sorana Gurian réussit à moderniser ce genre dans le champ de la littérature roumaine des années 1930, ce qu'elle confirme également sur le plan théorique. En effet, le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] contient une nouvelle

⁴⁹¹ Pour Sorana Gurian, voir : Camil Baltazar, « Invazia femeilor în literatură », *op. cit.* Parmi les travaux récents sur Katherine Mansfield, voir par exemple Janet Wilson, Gerri Kimber, Susan Reid (dir.), *Katherine Mansfield and Literary Modernism: Historicizing Modernism*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014 ; Sarah Ailwood et Melinda Harvey, *Katherine Mansfield and Literary Influence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015 ; Gerri Kimber, *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*, Houndmills, New York, Palgrave Pivot, 2015.

éponyme qui présente ses conceptions de la poétique de la nouvelle, alors qu'en général, Gurian s'exprime relativement peu sur ses propres projets artistiques.

Il est d'ailleurs difficile de dater précisément la nouvelle *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], qui, contrairement à la majorité des nouvelles incluses dans le recueil, n'a pas été publiée de manière indépendante dans la presse littéraire. Et bien qu'éponyme du recueil même, l'expression «aventures entre crépuscule et nuit» (en roumain : «întâmplări dintre amurg și noapte» ; l'auteur avoue renvoyer ici à l'expression française «entre chien et loup»⁴⁹²) n'apparaît qu'au moment de la publication du texte en décembre 1946. Les autres nouvelles du cycle *Visul* [Le rêve], dont font partie *La trei ingeri goi* [Aux trois anges nus] et *Vila Myosotis* [Villa Myosotis], sont rédigées avant la Seconde Guerre mondiale, ce qui constitue une césure dans l'œuvre de Sorana Gurian⁴⁹³.

Gurian explique le choix du titre en ces termes :

(...) [J]'ai cherché à exprimer par une forme stylisée dans mes *Aventures...* tout ce qui se passe dans la zone imprécise, crépusculaire de l'âme : l'amour qui prend le masque de la haine, la solitude pleine d'obsessions, les incertitudes, les errances, l'agitation estompée de la passion maîtrisée... tout ce qui se déroule en nous, dans l'abîme où il n'est pas bon de farfouiller trop souvent, tout ce qui est imprécis et flou, à moitié obscur, passager, vague, et qui – pourtant –, laisse des traces qui ne s'effacent pas... Ni jour, ni nuit. Le crépuscule. Mais plus près de la nuit que du jour. Un quai noyé dans le brouillard... Des navires viennent, partent... quelqu'un tombe du bord, se noie, quelqu'un d'autre pleure... le tout sans image précise, comme dans un rêve... que je ferais les yeux ouverts...

(...) [A]m căutat să exprim, într-o formă stilizată în „Întâmplările...” mele, adică tot ce se petrece în zona imprecisă, crepusculară a sufletului: dragostea care ia masca urei, singurătatea plină de obsesii, incertitudinile, rătăcirile, sbuciumul estompat al pasiunii stăpânite... tot ce se întâmplă în noi, în adâncul în care nu e bine să cotroboești [sic] prea des, tot ce e imprecis și flou, semi-obscur, trecător, vag și care - totuși - lasă urme neșterse... Nici zi, nici noapte. Amurgul. Dar mai aproape de noapte decât de zi. Un chei înecat în ceață... Vin corăbii, pleacă... cineva cade

⁴⁹² « O lecție de optimism. „Mariana” în vizita la Sorana Gurian. „Întâmplările între amurg și noapte” », *op. cit.*

⁴⁹³ Il se peut que Gurian présente ce texte à Eugen Lovinescu sous un autre titre ; on ne connaît que les titres des deux nouvelles qui partagent avec *Aventures...* une ambiance de mystère, propre au film noir : *În noapte* [Dans la nuit] (12 mars 1939) et *În ceață* [Dans le brouillard] (1941-1942).

de pe bord, se înneacă, cineva plânge... totul fără chip anume, totul ca într-un vis...
pe care-ș [sic] dormi cu ochii deschiși...⁴⁹⁴

L'exploration de l'inconscient (« la zone imprécise, crépusculaire de l'âme », « l'abîme (...) où tout ce qui est (...) flou, à moitié obscur (...) et laisse des traces qui ne s'effacent pas ») et une critique « phénoménologique » de la modernité montrent non seulement l'enracinement d'*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] dans le discours littéraire européen du XX^e siècle, mais aussi le lien très proche qui relie Sorana Gurian à Max Blecher (1909-1938). Figure-clé de la littérature roumaine moderne, Blecher présente des ressemblances avec Sorana Gurian à plusieurs niveaux : ethnique (c'est un Juif de Moldavie du Nord), linguistique (le roumain est sa langue d'expression), biologique (il souffre de tuberculose osseuse) ou physique (sa mobilité est réduite), dont l'auteure est tout à fait consciente. Mais ce rapprochement est avant tout valable sur le plan littéraire, c'est-à-dire thématique et formel. Dans *Întâmplări din irealitatea imediată* (Aventures dans l'irréalité immédiate)⁴⁹⁵, *Inimi cicatrizate* (Cœurs cicatrisés)⁴⁹⁶ ou *Vizuiina luminată* (La tanière éclairée)⁴⁹⁷, signés entre 1936 et 1938, Max Blecher met en scène un « je » affrontant une maladie qui le condamne à l'immobilité et à une sensibilité excessive, ce qui caractérise également le « je » de *Récit d'un combat*, lui aussi cloué à son lit d'hôpital. Cette situation offre un accès à cette « irréalité immédiate » éponyme, où les images – produits de sensations et de vécus extrêmes – portent le sens de manière plus fidèle que les mots⁴⁹⁸. Dans un texte où le « je » n'est pas capable de verbaliser ou d'intégrer un récit complet sur lui-même, le projet d'*Aventures...* offre une variété d'éléments à valeur (auto)biographique, sans pourtant les laisser se réunir ou se consolider sous la forme d'une autobiographie⁴⁹⁹. Cela semble expliquer le choix du titre fait par Sorana Gurian pour son recueil, clairement inspiré par la lecture des textes de Max Blecher. Selon moi, ces éléments

⁴⁹⁴« Sorana Gurian și Ionel Teodoreanu vorbesc despre viață, frumusețe și artă », *op. cit.* Cf. « O lecție de optimism. „Mariana” în vizita la Sorana Gurian. „Întâmplările între amurg și noapte” », *op. cit.*

⁴⁹⁵ Max Blecher, *Aventures dans l'irréalité immédiate*, traduit par Elena Guritanu, Paris, L'Ogre, 2015.

⁴⁹⁶ Max Blecher, *Cœurs cicatrisés*, traduit par Gabrielle Danoux, Kingersheim, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

⁴⁹⁷ Max Blecher, *Aventures dans l'irréalité immédiate suivi de « La Tanière éclairée »*, traduit par Marianne Sora, 1^{re} éd., Paris, Maurice Nadeau, 1989.

⁴⁹⁸ Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Bucarest, Humanitas, 2018, p. 32.

⁴⁹⁹ *Ibid.* Voir aussi : Doris Mironescu, *M. Blecher - dincolo de realism*, thèse de doctorat, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2010, p. 102-215.

couvrent également, du moins partiellement, une zone d'ombre correspondant au traitement contre la tuberculose osseuse dans les écrits conservés de Sorana Gurian : elle ne se décidera jamais à publier son premier texte *Goana după soare* [La poursuite du soleil], probablement entièrement consacré – à l'instar des récits de Max Blecher ou de Thomas Mann – à son séjour dans un sanatorium isolé pour des tuberculeux. Le fait de placer, dans *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] (dont j'ai montré la construction chronologique et « autobiographisante »), la nouvelle *Vila Myosotis*, implicitement dédiée à Max Blecher, dans le chapitre qui correspond en effet à cette période me semble être un hommage ainsi qu'un geste de compassion envers l'écrivain roumain, comme un geste d'auto-identification avec ce qu'il a vécu et couché sur le papier⁵⁰⁰.

Si l'on revient à la nouvelle centrale du recueil, *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], on y trouve une autre référence au discours littéraire roumain moderne, qui prend une forme surprenante de propos poétologique :

Une nouvelle peut être musique
Comme une fugue à deux voix de Bach
Elle peut être aussi l'arc dont
La flèche du présent atteint
La cible morte du passé
Une seule trajectoire
Qui unit deux points
Ou deux destins
Dans le temps.

O nuvelă poate fi muzică
Ca o fugă pe două voci a lui Bach
Poate fi și arcul din care
Săgeata prezentului nimereste în
Ținta moartă a trecutului
O singură trajectorie
Unind două puncte
Sau două destine

⁵⁰⁰ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.1.3. Un impossible espace à soi : le féminin antimoderne et le masculin « vampirique ».

Constituant le seul fragment de tout le recueil qui soit rédigé en vers, ces lignes jouissent d'un statut spécial en son sein – la forme versifiée surprend par sa distinction formelle, et c'est la raison pour laquelle elle peut être considérée comme une intervention de l'instance auctoriale dans le récit. Cela se confirme également par le caractère d'« art poétique » de ce poème, qui porte sur les deux formes possibles de la nouvelle. Précédant le texte, le vers devient une sorte de devise qui formule une prise de position théorique concernant non seulement la nouvelle, mais aussi la totalité des textes inclus dans le recueil, grâce à son statut éponyme et central (ce texte se situe en effet exactement au milieu du recueil).

Sorana Gurian s'est rarement exprimée sur la nature de sa propre écriture : bien qu'elle ait suivi des cours de littérature et qu'elle rédige des dizaines d'articles de critique littéraire, elle ne montre jamais d'ambitions poétologiques, elle n'énonce presque jamais *expressis verbis* de postulats de nature théorique. Cet avant-propos très particulier, où elle formule son programme littéraire, est inédit dans toute son œuvre et nécessite une analyse approfondie, car il concerne en fait toutes ses nouvelles.

L'auteure développe ici deux métaphores de la nouvelle : la métaphore de la fugue, une composition musicale à (au moins) deux voix, et celle du tir à l'arc, qui unit par sa trajectoire deux éléments. La première métaphore suggère une multiplicité de voix qui entrent en relation les unes avec les autres, en créant une unité harmonique et cohérente. Ici, la nouvelle comparée à une fugue à deux voix implique le parallélisme de deux récits internes qui n'en font qu'un, quelle que soit la nature de cette diaphonie – conflit, confession ou communion. La fugue est l'un des genres musicaux les plus élaborés par sa construction très développée : elle est également une entité finie et limitée, et nécessite donc une certaine rigueur formelle pour répondre à ses finalités.

La référence à la fugue dans un contexte littéraire renvoie immédiatement le lecteur roumain à l'œuvre littéraire de Hortensia Papadat-Bengescu, et surtout au roman faisant partie du cycle sur la famille bourgeoise de Hallipa, *Le concert de Bach (Concert din muzică de Bach)* de 1927. Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, les deux femmes écrivains sont très souvent mises en parallèle, sinon en opposition, par les critiques littéraires. Bien qu'elles se rencontrent souvent à la fin des années 1930 aux séances du cercle littéraire

⁵⁰¹ Sorana Gurian, « Întâmplări dintre amurg și noapte », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, 1946, p. 111.

Sburătorul ou aux dîners chez le Maître Eugen Lovinescu, à qui chacune d'elles doit un soutien critique et éditorial, elles ne se connaissent que superficiellement : Sorana Gurian se sent-elle accablée par l'imposante figure de sa collègue de plume plus expérimentée, dont elle devrait être l'héritière ? Dans ce contexte, le poème-*motto* paraît une tentative de rompre avec cette tradition, nécessitant, comme l'a fait Hortensia Papadat-Bengescu, d'abandonner la perspective subjective en faveur de la perspective objective, analytique et masculine, afin de trouver de nouveaux moyens d'expression, dont la « nouvelle-tir à l'arc » serait un projet.

La seconde métaphore utilisée par Sorana Gurian met en évidence le sens dialogique (au sens étymologique du terme, où *dia-* suppose la traversée, la distance à faire pour pouvoir communiquer) : le texte (*lógos*), comme le tir à l'arc, relie deux points par sa nature linéaire. Selon Gurian, le tir à l'arc peut mettre en relation non seulement deux réalités temporelles différentes (« maintenant » et « alors », le présent et le passé), mais aussi deux « destins », deux identités, qui ne seront pourtant pas équivalentes, égales l'une à l'autre : comme un récit qui se nourrit du souvenir tout en retravaillant la mémoire, dans la relation entre deux identités, le dialogue n'est pas possible, car l'un des participants à cet échange doit rester passif, muet, sinon mort. La nouvelle, comme un arc qui cible l'objet ou le passé, implique donc une relation, mais ne réussit pas toujours (voir l'adultère et l'échec des couples conjugaux dans, par exemple, *Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept]⁵⁰²). Néanmoins, un tel projet tend à examiner la possibilité, en une période définie (en un texte), de réunir deux récits (« points » de départ vers leurs « destins ») : cette conclusion expliquerait la spécificité de textes comme *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] et *La Femme qui avait peur de l'Amour*, où deux voix narratives – féminine et masculine – se combinent l'une avec l'autre⁵⁰³.

Le « je » du texte vise le passé, il l'observe attentivement et l'examine avant de l'atteindre. Une fois libérée, la flèche unira deux réalités temporelles en une seule trajectoire. C'est dans cette linéarité du tir que l'on retrouve celle du texte, qui met en relation le « je » du présent avec ses propres souvenirs, qui ne reviendront pourtant jamais. Cette nostalgie omniprésente est caractéristique du premier roman de Sorana Gurian *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), où l'obsession du temps et de sa fugacité est la plus

⁵⁰² Voir 3.1. « La femme du miroir ne me laisse pas dormir » : un « je » ironique.

⁵⁰³ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 2. L'écriture comme mascarade : le jeu des « je » et des genres dans la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'amour*.

visible, ce qui lie cette auteure à Virginia Woolf, comme Arleen-Nerissa Ionescu l'a montré dans sa thèse de doctorat⁵⁰⁴.

On ne sait presque rien sur le tout premier roman inédit et perdu *Goana după soare* [La poursuite du soleil], mais à partir du seul passage conservé dans le journal d'Eugen Lovinescu, on peut supposer que ce premier texte serait un récit hétérodiégétique à la troisième personne :

Le lendemain, je me suis précipité sur le roman compact, où, sous la promesse de « nous présenter le film d'une jeunesse condamnable, mais qui mérite le respect par son courage et sa sincérité » – j'ai trouvé la fresque, peinte par ailleurs avec talent et vigueur stylistique – d'une galerie de jeunes garçons et filles, dont la seule préoccupation est l'amour.

A doua zi m'am repezit asupra romanului compact, unde sub cuvântul de a ne „prezenta filmul unui tineret condamnabil, dar se face respectat prin curajul și sinceritatea lui” – dădui peste fresca fixată, de altfel, cu talent și cu vigoare stilistică, a unei galerii de tineri și tinere cu unica preocupare a amorului.⁵⁰⁵

Une certaine imagerie propre au film (la « galerie » comme série d'images) et la focalisation sur l'amour sont des éléments qu'on retrouve dans les deux romans parus de Sorana Gurian, *Les jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)* et *Les amours impitoyables*. Ici, Sorana Gurian examine en effet différentes situations affectives (enfantine, paternelle, adolescente, conjugale, adultère, etc.) et de haine (envers la marâtre, la belle-mère ou le corps handicapé), présentées au fil des gestes de différents personnages. Les deux romans sont peuplés d'une foule de protagonistes, ce qui évoque une pluralité également propre au recueil de nouvelles. Comme ce dernier, *Les jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)* et *Les amours impitoyables* se caractérisent par une division en quatre segments, dont chacun correspond à un personnage. Ce procédé renforce l'hétérogénéité du récit (où les héros sont des acteurs narratifs par l'intermédiaire du discours indirect libre) et résulte d'une focalisation variable qui sert, entre autres, à traiter des questions que l'auteure ne soulève jamais dans les textes de presse ou non-fictionnels, et dont sa judéité est l'exemple

⁵⁰⁴ Arleen Nerissa Ionescu, *Proza românească modernistă. Concordanțe cu romanul englez*, op. cit., p. 181-199.

⁵⁰⁵ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », op. cit., p. 2.

majeur ; il faudrait mentionner également l'histoire de son engagement politique, qui a sûrement inspiré l'intrigue des *Amours impitoyables*.

À la veille de la parution des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), Sorana Gurian prend la parole sur le processus créatif à partir de l'exemple de ce roman dans la revue *Femeia și căminul* [La femme et le foyer], tout en ouvrant son discours au grand public qui se trouve hors du discours artistique. Elle se sert donc de métaphores culinaires (facilement disponibles et déchiffrables pour la plupart de ses lectrices et lecteurs), opérant ainsi un rapprochement possible entre la vie quotidienne et la littérature :

Avant tout, on n'« écrit » pas un roman, mais on le... vit. Et il ne suffit pas de tomber amoureuse (...), pour avoir... un sujet de roman. Bien sûr, l'amour avec un grand A est forcément nécessaire. C'est le grain de poivre, la gousse d'ail qui parfume l'aspic... Mais il faut encore autre chose... (...) Le livre n'est pas un gâteau et on ne le prépare pas selon une recette. Tout le monde peut, bien sûr, faire des pâtés au chou ou bien de la sauce aux champignons. Ce sera plus ou moins savoureux... mais le roman... (...) Je ne pourrais trouver une quelconque formule ; car le roman réside dans l'âme de celui qui va l'écrire. Personnellement, j'ai rêvé mon livre avant de savoir comment l'écrire. Puis, je l'ai oublié... Puis, j'ai aimé la vie avec passion et je m'y suis entièrement dévouée. Et sans le vouloir, car c'est peut-être la clé d'un destin, je me suis rendu compte que... je ne fais pas que vivre, mais que je regarde aussi, de manière impartiale et lucide ; que... j'« assiste » à ce qui m'arrive à moi et autour de moi, aux gens, aux choses, aux animaux, aux plantes. Et dans ma tête, les mots ont commencé à se rassembler, et les phrases à sonner... Ils me suivaient, ne me laissaient pas dormir, ils demandaient à être écrits... Un jour, l'âme pleine d'amertume, j'ai écrit en pleurant la première phrase... Et j'ai commencé à rêver, à vivre une deuxième vie, celle des personnages du roman.

Întâi de toate, romanul nu se „scrie”, ci... se trăiește. Și nu e suficient să fii îndrăgostită (...), ca să... ai un subiect de roman. Desigur dragostea cu D mare e neapărat necesară. E grăuntele de piper, cățelul de usturoi care parfumează piftia... Dar mai trebuie și altceva... (...) O carte nu e o prăjitură și nu se confecționează potrivit unei rețete. Fiecare poate, desigur, prepara pateuri cu varză sau un sos de ciuperci. Va fi mai mult sau mai puțin gustos... dar romanul... (...) N'aș putea să găsesc nici o formulă ; căci romanul zace în sufletul celui care-l va scrie. Personal, mi-am visat cartea înainte de a ști cum s'o scriu. Pe urmă, am uitat-

o... Pe urmă am iubit viața cu pasiune și m'am dăruit ei în întregime. Și fără să vreau, probabil fiindcă aici e cheia unui destin, am băgat de seamă că nu trăiesc numai dar că și privesc, nepărtinitor și lucid ; că... „asist” la cele ce se întâmplă cu mine și în jurul meu, cu oameni, cu lucrurile, cu animalele, cu plantele. Și în capul meu au început să se adune cuvintele, să sune frazele... Ele mă urmăreau, nu mă lăseau să dorm, cereau să fie scrise... Într'o zi, cu sufletul plin de amărăciune, am scris plângând, prima frază... Și am început să visez, să trăiesc a doua viață, aceea a personajilor din roman.⁵⁰⁶

Selon Sorana Gurian, le roman relève d'un effet de la prise de conscience du réel qui l'entoure. Comme dans *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], la création est une activité placée à la limite de la connaissance, et par son caractère transgressif, elle offre une vision neuve (réécrite) de la vie. Dans cette perspective, l'écriture a une fonction écologique, car elle permet de se situer et se constituer non seulement envers les autres, mais aussi envers ce qui n'est pas l'humain : les animaux ou les plantes. Un moi issu de cette conception assume son rôle d'« assistant », celui d'observateur et d'acteur secondaire des événements, mais qui est simultanément obsédé par cette imagerie⁵⁰⁷.

Ce qui est pertinent pour la question du genre littéraire et du rapport fiction-réel, c'est l'insistance avec laquelle Sorana Gurian met en évidence le genre visé, comme si le texte même ne donnait pas de réponse claire. En effet, l'auteure exploite la couche paratextuelle de la publication pour légitimer la fictionnalité de ses textes : le récit *Les amours impitoyables* est précédé par un avertissement au lecteur, précisant que « [t]oute ressemblance avec des personnages réels – morts ou vivants – est fortuite »⁵⁰⁸. Incluse pour des raisons légales, cette note s'inscrit pourtant dans un procédé mettant en évidence la fictionnalité de ce récit et son appartenance générique (« roman » placé comme sous-titre sur la couverture). Cette pratique, empruntée au cinéma, peut être néanmoins prise à contre-sens : plus on souligne la fictionnalité du texte, plus cela paraît une tentative pour refouler ce qui est personnel et intime, et plus cela renvoie avec force au réel. Ainsi, Gurian ne noue pas un pacte autobiographique⁵⁰⁹ avec ses lecteurs, bien que l'auto-thématisme soit suggéré dans

⁵⁰⁶ Sorana Gurian, « Despre viață și dragoste », *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰⁷ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.2. Reterritorialisation des genres.

⁵⁰⁸ Sorana Gurian, *Les Amours impitoyables*, Paris, Julliard, 1953, p. 1.

⁵⁰⁹ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1997.

l'ensemble du discours paratextuel (entretiens, articles de presse) qui suit l'édition de son premier roman en décembre 1945.

Il convient enfin de remarquer que la version roumaine des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) s'ouvre par un poème issu du « cahier d'Ann » et dont le refrain est aussi le titre du roman. Le procédé qui consiste à renvoyer le lecteur à un texte manuscrit inaccessible n'est certes pas une nouveauté. Mais comme il présuppose l'existence d'un pré-texte, antérieur au texte principal, il est censé à la fois renforcer l'impression d'authenticité du récit et libérer l'auteur de sa responsabilité quant à sa véracité. Ainsi, le texte principal n'est qu'un reflet imparfait du pré-texte, qui apparaît comme un souvenir lointain et impossible à atteindre avec la flèche, ainsi que le postule le poème d'ouverture de la nouvelle *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit]⁵¹⁰.

1.2. Pour une autre expression : journal, reportage et poésie

Dans *Les mailles du filet. Mon journal de Roumanie* (1951), Sorana Gurian déploie une subjectivité homo- et intradiégétique, incarnée par une femme-écrivain censurée, qui cherche à quitter une Roumanie gouvernée par le régime prosoviétique. Ce journal est une transcription de la vie durant les premières années d'après-guerre et la crise économique, qui prend de l'ampleur en raison de la prise de pouvoir par les « staliniens » en Roumanie⁵¹¹.

Ce récit s'inscrit dans un groupe de textes qui paraissent à la charnière des années 1940 et 1950, signés par des intellectuels anti-communistes ou d'anciens fonctionnaires exilés en Occident et qui dénoncent le régime de type soviétique installé en Europe centrale et orientale : mentionnons, par exemple, le célèbre témoignage de Victor Kravchenko *I chose Freedom* (1946), auquel renvoie le titre de la version italienne du journal de Sorana Gurian *Per aver scelto il silenzio* (1950), ou le texte déjà cité d'Adriana Georgescu-Cosmovici *Au commencement était la fin : la dictature rouge à Bucarest* (1951).

Les mailles du filet contient plusieurs éléments qui amplifient la véracité du texte : un caractère autobiographique mis en évidence par le sous-titre (« mon ») et le genre littéraire (« journal »); une auto-citation présumée interdite ouvrant le texte (« passage d'un article

⁵¹⁰ Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.1.1. Entre les langues et entre les textes : le bilinguisme et le féminin.

⁵¹¹ Pour la représentation de l'expérience du communisme dans la littérature roumaine intime (mémoires), voir par exemple Ioana Bot, « Remembering Romanian Communist Times. New Insights on the Banality of Evil », *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2017, 3.2.

censuré, écrit pour la *Revue des Fondations Royales*, octobre 1947 ») et une dédicace (« à mes amis, restés là-bas... »). Ce soin pour l'authenticité et l'accessibilité du récit est explicite, puisque dès la première note du journal (un morceau de dialogue non daté avec un Français), le « je » s'adresse aux lecteurs francophones et adapte son discours à leur degré de connaissance de la réalité politique roumaine des années 1940.

Ce qui est pourtant frappant, c'est que *Les mailles du filet* donne l'occasion à Sorana Gurian de se faire connaître auprès des lecteurs français, ce dont elle rêve depuis les années 1930. Outre le fait qu'elle offre un résumé de son activité littéraire, l'auteure intègre dans le commentaire politique des passages issus de ses autres textes de fiction, comme celui qui provient du roman intitulé *Les villes sous les nuages*, publié en 1953 sous le titre *Les amours impitoyables* :

Ann était sociable et souriante, mais il y avait des heures, des jours où elle secrétait, telle une seiche, un liquide empoisonné, un nuage qui se répandait tout autour d'elle, comme une brume, voilant les visages et les couleurs. Ce désir froid et dissolvant de la solitude, ce besoin inexorable d'être seule...⁵¹²

Par son ton anticommuniste et ancré dans le concept de « non-engagement »⁵¹³, le témoignage s'inscrit dans la lignée politique du *Figaro littéraire*, où la publication de deux fragments de ce livre a aidé à le faire ensuite traduire et publier dans d'autres langues européennes (italien, espagnol). Comme je l'ai montré, le livre a toutefois profondément déçu les milieux roumains, que ce soit celui des exilés à Paris ou celui de la Roumanie post-communiste, où le livre est paru en 2002. La réception du texte semble ici déterminée à la fois par le rapport fiction-réel et les attentes des lecteurs : le genre du journal politique suggère l'authenticité du récit, mais en raison de la matière (c'est la sphère privée qui domine le récit, ce qui le rapproche du journal intime), il est difficile pour le lecteur de faire une distinction générique nette. Au contraire, les exilés roumains attendaient des *Mailles du filet* qu'il devienne un texte décisif susceptible de présenter la situation en Roumanie aux lecteurs français d'une manière correspondant au genre visé. En effet, rappelons que Victor Ierunca a reproché « trop de journalisme » à un texte qui se veut « intime »⁵¹⁴, ce qui montre une grande dissonance entre l'horizon d'attente politique suscité par *Les mailles du filet*. *Mon*

⁵¹² Sorana Gurian, *Les mailles du filet*, *op. cit.*, p. 86.

⁵¹³ Claire Blandin, « Les interventions des intellectuels de droite dans Le Figaro littéraire », *op. cit.*

⁵¹⁴ Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, *op. cit.*

journal de Roumanie et sa réalisation : si Sorana Gurian introduit des passages fabulés ou des anecdotes, c'est pour dramatiser le récit, moyen qui paraît inutile et superflu aux exilés roumains connaissant parfaitement la réalité roumaine et exigeant plutôt un texte documentaire que confessionnel.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure Gurian était consciente des attentes liées à la publication des *Mailles du filet* en France : dans tous les cas, ce texte dévoile son intérêt particulier pour la capacité du texte à traiter et à retravailler le vécu. L'auteure semble souvent jouer avec cette dichotomie réel – fiction qui détermine la façon de percevoir la littérature et sa classification historique. Ce programme artistique, consistant à mélanger deux ordres, suscite des controverses qui visent également le style (considéré comme imparfait ou « désarticulé »⁵¹⁵) ; il peut expliquer partiellement pourquoi ces écrits sont tombés dans l'oubli juste après la mort de l'écrivaine.

On trouve un très bon exemple de la mise en place de la vision de Gurian sur la littérature dans un texte mineur contemporain de *Zilele nu se întorc niciodată* (décembre 1945), à savoir le mini-roman *El și Ea* [Lui et Elle]⁵¹⁶. C'est un texte clairement fictif où Sorana Gurian se sert d'éléments semble-t-il non-fictionnels, comme de faux billets de train ou de théâtre, des photographies, des additions, des notes de musique ; tous reproduits, ils constituent une partie entière de l'édition et viennent compléter un écrit intentionnellement lacunaire. Dans le même but, le lecteur des *Mailles du filet* n'apprend que la narratrice a obtenu un visa pour l'étranger que par l'intermédiaire d'un fragment de lettre cité et placé entre les autres notes⁵¹⁷.

Et à l'inverse, ce sont les expériences personnelles de Gurian dans les domaines de l'engagement et de la persécution politiques qui trouvent leur écho dans le synopsis *Ça ne regarde personne ou Les hommes et les masques* (1954) : ce film relate les péripéties d'une militante politique selon les conventions propres à un film noir, et l'histoire n'a plus lieu à Bucarest et au bord de la modeste rivière Dâmbovița, mais dans une autre ville européenne « traversée par un fleuve large et sombre », comme Budapest ou Prague.

Cette prédilection pour des formes d'expression propres à la culture de masse (ajoutons son activité dans la presse féminine, où elle vulgarise les sciences et le discours littéraire, et commente l'actualité socio-économique), comme les stratégies que j'ai indiquées dans le paragraphe sur la nouvelle, expliquent en quelque sorte les accusations qui sont faites

⁵¹⁵ Vladimir Streinu, « Zilele nu se întorc niciodată. Un roman de tip anglo-saxon », *op. cit.*, p. 231.

⁵¹⁶ Sorana Gurian, *El și Ea*, *op. cit.*

⁵¹⁷ Sorana Gurian, *Les mailles du filet*, *op. cit.*, p. 356.

à Gurian de pratiquer une « littérature de consommation ». À présent, cette exploitation de certains genres déconsidérés me semble un geste parfaitement conscient et féministe par excellence : comme l'explique Anne Cranny-Francis, la revalorisation de ces formes d'expression offre un outil puissant et performant dans la lutte pour l'égalité des sexes, puisqu'elles jouissent d'une grande popularité et permettent d'atteindre un grand nombre de lectrices et de lecteurs⁵¹⁸.

Lorsque Sorana Gurian opte pour une forme proche du reportage au moment de rédiger *Récit d'un combat*, elle est donc consciente de son grand potentiel pour rapprocher ses lecteurs des péripéties d'une femme cancéreuse dans le système médical français des années 1950. Accusé d'avoir présenté « trop de journalisme » et d'avoir adapté le récit aux attentes des lecteurs francophones, *Les mailles du filet* et ses vastes passages sur la vie quotidienne dans la Roumanie en voie de stalinisation s'avéraient d'ailleurs un texte beaucoup plus proche du reportage que d'un « journal » (genre annoncé dans le sous-titre). Bien que Sorana Gurian unisse dans les deux textes ces deux genres non-fictionnels, le reportage et le journal, *Récit d'un combat* ne provoque pas autant de malentendus et reste considéré comme le couronnement⁵¹⁹ de sa carrière de femme de lettres.

Racontant l'évolution d'une tumeur maligne et son traitement dans la France de la première moitié des années 1950, le récit est narré par une femme écrivain installée dans une chambre d'hôtel d'étudiante du 5^e arrondissement de Paris. Bien qu'elle ne précise jamais son identité, on reconnaît facilement Sorana Gurian : elle travaille pour les éditions Julliard et, en coopération avec André Malraux, elle commence à écrire le dernier volume d'une trilogie. Née en Bessarabie et venue de la Roumanie devenue communiste, elle incarne une véritable « nature slave équilibrée par une auto-ironie conséquente ». Elle a environ 40 ans, fait un mètre cinquante et pèse 40 kilos, et elle est handicapée après un accident de ski. La fictionnalisation est minime et plutôt elliptique qu'additive, ce qui est un procédé typique de l'écriture de Sorana Gurian selon Bianca Burța-Cernat⁵²⁰. Ainsi, la distinction entre l'autofiction et l'autobiographie tend à s'annuler, peut-être sous la menace d'une maladie mortelle qui permet de s'affranchir du joug formel du genre littéraire. Comme la chercheuse roumaine l'a souligné, *Récit d'un combat* est « un livre inclassable » :

⁵¹⁸ Anne Cranny-Francis, *Feminist fiction*, *op. cit.*, p. 5.

⁵¹⁹ Voir par exemple : Manès Sperber, « Sorana Gurian et la passion de l'écrivain », *op. cit.* ; Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*

⁵²⁰ Bianca Burța-Cernat, « Un „angajament” existențial. Jurnalul unei „aventuri inumane” trăite „printre ființe foarte umane” (prefață) », *op. cit.*, p. 6.

(...) un fragment d'autobiographie vaguement fictionnalisée – mais en aucun cas « romancée » ou « littérisée » –, la transcription d'une expérience limite, une incision « à vif », sans anesthésie (...).

(...) un fragment de autobiografie vag ficționalizată – dar nicidecum „romanțată” sau „literaturizată” –, transcriere a unei experiențe-limită, incizie „pe viu”, fără anestezie (...).⁵²¹

Le statut spécial du texte est confirmé par la narratrice même qui, dans sa tentative de le classifier, procède de manière négative pour arriver à une appellation qui se situe hors du système de la critique littéraire :

Ni une relation, ni un message, ni une promesse. Moins qu'un journal intime ; seulement le récit d'un combat.⁵²²

En tenant compte de la prédilection de Sorana Gurian pour la stratégie soi-disant elliptique, qui présume un travail sélectif, voire parfois exclusif sur la mémoire et l'expérience vécue, on pourrait comprendre ce propos comme une litote qui semble être valable, pour le moins, à deux niveaux : narratif et métalittéraire. D'une part, c'est une subjectivité floue et bousculée qui se révèle dans cette constatation – elle est incapable de s'exprimer de manière affirmative, ni de construire une phrase grammaticale entière, c'est-à-dire qui ne serait pas privée de ses verbes. Le texte où ce sujet est ancré se présente comme imparfait, voire caduc, et susceptible de ne porter qu'une partie de ses vécus :

Ici s'arrête le récit d'un combat. Mais non le combat. Seulement un récit.⁵²³

D'autre part, seules les négations s'avèrent capables de proposer un moyen d'estomper les délimitations imposées par les genres littéraires et de faire entrer ce « récit » dans un quelconque discours critique sans susciter de débats sur la nature du texte, comme c'était le cas pour *Les mailles du filet*.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 247.

⁵²³ *Ibid.*, p. 245.

Le renvoi à la tradition du journal intime associe *Récit d'un combat* à sa variante spécifique « autopathographique »⁵²⁴, transcrivant une expérience de la maladie. La maladie occupe la place centrale du récit, elle en détermine la structure qui ne se compose pas de dates mais d'étapes, chacune correspondant à une phase de la « lutte » contre le cancer. Le recours au discours militaire, décrit par Susan Sontag dans *Illness as Metaphor*⁵²⁵, est fréquent dans ce récit, mais Sorana Gurian est loin de mythologiser son traitement ; elle souligne à l'inverse les difficultés quotidiennes, bureaucratiques et hygiéniques auxquelles elle doit faire face en tant que patiente cancéreuse.

Et pourtant, cet ordre chronologique ne concerne pas le processus d'écriture, comme le genre (de nature synchronique malgré de possibles discontinuités) pourrait le suggérer, puisque les deux premières étapes s'avèrent rédigées après la troisième, justement nommée « Journal de bord », où le « je » du présent s'affirme et avoue avoir reconstruit le commencement du récit. De même, le « journal de bord » est suivi d'un « Épilogue », inattendu dans un texte diaristique et renforçant l'effet de discontinuité temporelle. Dans cette perspective, ce n'est qu'à une étape avancée de la lecture qu'on découvre le caractère double du texte, qui partage les traits du reportage (surtout visibles dans les premières parties, visant à mettre en scène la réalité d'une cancéreuse) et du journal.

Cette incohérence, qui dévoile à la fois le travail d'écriture et la décomposition en cours du corps et de l'identité, permet pourtant à Sorana Gurian d'établir une communauté de lecteurs beaucoup plus large qu'elle n'en pourrait créer par l'intermédiaire du seul journal intime. Ce quasi-reportage lui donne l'occasion de partager son sort avec ses lecteurs et de promouvoir l'idée du dépistage du cancer, mais surtout de fonder un groupe de personnes affrontant les mêmes difficultés, que ce soit d'autres patientes cancéreuses mentionnées dans le récit⁵²⁶ ou ses lectrices, ce dont Sorana Gurian a témoigné lors d'un entretien télévisé⁵²⁷.

L'importance que la critique génétique attribue au processus de création, que ce soit pour une analyse approfondie des textes édités ou pour leur mise à jour⁵²⁸, légitime une

⁵²⁴ Silvia Rossi, « Les autopathographies de personnes atteintes du cancer en France et en Italie », *Loxias*, 2016, n° 54, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8481>, consulté le 28 juillet 2017.

⁵²⁵ Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, *op. cit.*, p. 64-66.

⁵²⁶ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 157-158.

⁵²⁷ Pierre Desgraupes, « Lectures pour tous : Sorana Gurian », *op. cit.*

⁵²⁸ Voir par exemple Louis Hay, *Le Manuscrit inachevé, Écriture. Création. Communication*, Paris, Éditions du CNRS, 1986 ; Jean-Louis Lebrave, *Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)*, Garnier, 2020. Cf. chapitre III. Altérités des genres.

lecture parallèle des écrits inédits de Sorana Gurian de la même période. Cette lecture est nécessaire pour aborder *Récit d'un combat*. Il s'agit de dix-huit poèmes, dont la version manuscrite finale date d'entre décembre 1954 et décembre 1955, quand l'auteure subit une longue hospitalisation dans des centres d'oncologie. Une partie considérable de ce dossier est constituée de textes qui reflètent la situation d'impasse existentielle dans laquelle le « je » s'est trouvé avec la progression de la tumeur. C'est également une subjectivité qui recourt à l'autodérision dans une tentative de travailler l'inévitable dégradation du corps, où la condition du « je » est semblable à celle des clowns et artistes de foire (*Sorana-Song*, [Le numéro, la valse, le tour/ De force de l'artiste de foire], mais aussi *Grock* du 19 mai 1939).

On peut parler pour tous ces textes d'une subjectivité homogène qui risque de perdre son intégrité : immobilisée, elle est semblable à un vieil arbre (« L'or fatigué des branches/ Arraché au galop pommelé » dans *On dort debout*⁵²⁹ et *Rengaine*⁵³⁰), isolée et (re)devenue étrangère (« Je n'appartiens pas à vous, qui vivez dans les villes/ Je viens/ Du pays des steppes et du vent »⁵³¹). On aurait donc affaire à une écriture parallèle tout au long de l'activité littéraire de Gurian, puisque les tout premiers poèmes de 1938, conservés dans le dossier légué à Monica Lovinescu, comme *Voyage*, [Ce qui restera de moi ? Une larme/ Dont j'ai coupé les pages, une fleur oubliée dans une terre], [Tout aurait été très simple, si/ Je n'avais rêvé d'infini], *Matin et soir* ou *Près de la mer*, font également écho aux récits que l'auteure rédige au même moment : *Medalionul* [Le médaillon], *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] ou *Vila Myosotis* [Villa Myosotis], qui exploitent la même thématique (le voyage solitaire d'une jeune femme ou un séjour au bord de la mer) et la même problématique (la condition moderne des femmes ou leur angoisse existentielle).

Restée inédite jusqu'à nos jours, la poésie de Sorana Gurian s'avère un espace de création extrêmement privé, sinon intime, dont l'accès est interdit au grand public. Les poèmes manuscrits constituent un écho des expériences vécues encore plus vibrant que *Récit d'un combat*, car ils témoignent directement, c'est-à-dire physiquement, de l'état de santé de l'auteure et d'une force créative mise en danger (informations sur le lieu et la date de leurs rédactions, fautes dans les chiffres, écriture devenue presque illisible). Ce qui est

⁵²⁹ Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactylographié », textes manuscrits et dactylographiés, Bucarest, 1938, p. 97, 133-135.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 108, 110, 123.

pourtant frappant, c'est que ces textes, dont le caractère intime⁵³² et autobiographique est indéniable, semblent être plongés plus profondément que les éditions officielles dans un dialogue explicite avec les textes des autres. D'un côté, Sorana Gurian y exploite des images issues de la tradition biblique, en réinterprétant les figures du Psalmiste, de Job ou d'un David luttant contre Goliath, ce qui constitue un cas rare de référence directe à l'univers judaïque dont elle est issue en tant que juive ashkénaze. De l'autre, elle passe les derniers mois de sa vie à composer, entre autres, un mini-cycle de quatre poèmes dédiés où elle rend hommage à trois figures de la littérature française : Albert Camus (*La chasse*), Manès Sperber (*Chansons*) et Robert Desnos (*À la manière de Desnos*). Dans ce groupe de textes, elle continue d'enquêter sur sa condition de femme solitaire, exclue et chassée de la société en raison de sa maladie qui la condamne au confinement, et sur son statut d'exilée et d'étrangère.

Ses poèmes sont depuis toujours un lieu de croisement et de dialogue avec les autres textes, ce qui explique, peut-être, la prééminence de la langue française dans son écriture poétique. En effet, seul un poème sur les trente-sept conservés est entièrement rédigé en roumain (trois ne portant qu'un titre en roumain) : il s'agit du poème *Prima poezie* [La première poésie], datant du 12 février 1940 et signé à Bucarest, après son retour de Berck. Cette disproportion appelle au moins deux remarques : d'une part, les poèmes joueraient la même fonction que les nouvelles dans l'auto-présentation de Sorana Gurian pendant ses deux séjours à Paris en 1939 et après 1950. D'une forme courte et concise, ces textes permettent d'imaginer le contenu du portfolio qu'elle pourrait déposer afin de se faire connaître auprès des littéraires francophones : près de la moitié des textes inclus dans le dossier légué à Monica Lovinescu portent en fait une signature.

D'autre part, les poèmes délimitent son réseau de lecture de manière plus lucide qu'aucun autre type d'écriture et permettent de tracer un portrait littéraire tout à fait représentatif des artistes d'Europe centrale, c'est-à-dire de nature double, où deux univers – latin et orthodoxe, occidental et oriental (russe, en ce qui concerne Sorana Gurian) – se rencontrent. On observe surtout cette spécificité à travers l'exemple de trois textes rédigés par Gurian sur un laps de temps de sept mois, entre octobre 1938 et mai 1939, qui transcrivent selon moi son moment de prise de conscience artistique : *Amiens* [Vous, Ruskin et vous, Proust,/ Redevenus poussière], [Je vous envoie ces lignes/ Afin que votre main, Cocteau Jean] et [Mayakowsky, russe et toi, Serghei Essenin/ Blond et cruel, amoureux d'une/ Vieille

⁵³² Sur la notion de l'intimité dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres et post-comuniste, voir plus dans Simona Sora, *Regăsirea intimității*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 2008.

danseuse américaine]. Si la pause à Amiens sur le chemin entre Berck et Paris lui donne l'occasion d'admirer la cathédrale et de «dépoussiérer» et donc de rendre hommage à John Ruskin et Marcel Proust, deux penseurs occidentaux qui ont pu la former esthétiquement, le troisième poème indique l'apport de la culture russe dans sa formation artistique en tant qu'écrivaine centre-européenne. Son identité centre-européenne se révèle inconsciemment, semble-t-il, dans la graphie de *Mayakowsky*, partiellement écrite en cyrillique : *Mayakowsky*. Ce processus d'auto-identification sur le plan personnel (le pseudonyme « Sorana Gurian » ne datant que de deux ans auparavant) et littéraire (une femme écrivain centre-européenne, unissant deux grandes traditions culturelles), qui a lieu durant les années 1938-1939 passées en France, semble être mené à son terme, étant donné que l'on observe une union totale entre corps et texte, entre sang et encre, suggérant la coagulation de cette nouvelle identité, payée très cher et toujours mouvementée :

Tout le monde tourne, tourne, tourne....
 D'où j'ai glissé un soir
 <Au bout> du haut⁵³³ de la fatigue,
 Et je me suis réveillée sur le trottoir
 Meurtrie et ivre, saignant d'une encre noire.⁵³⁴

1.3. Penser autrement le texte et le corps

Ce passage par la pratique littéraire de Sorana Gurian montre son évolution vers ce que Bianca Burța-Cernat qualifie de «textualisme corporaliste»⁵³⁵, qui se nourrit de l'authenticisme, caractéristique du discours littéraire moderne dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres, que l'auteure discute dès ses premières publications. Cette mise en avant de l'intime et du privé *via* le texte produit dans certaines perspectives interprétatives un effet d'exhibitionnisme, d'autant plus souligné et révélateur d'un changement d'optique dans le cas d'une femme écrivain⁵³⁶. La lecture est perturbée en raison d'une fictionnalité qui change d'intensité, ce qui peut ainsi produire une rupture dans la communication littéraire, surtout si

⁵³³ C'est Sorana Gurian elle-même qui modifie cette expression.

⁵³⁴ Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactylographié », *op. cit.*, p. 12.

⁵³⁵ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 322.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 323.

l'on dispose d'un accès au contexte politique ou biographique (et si le texte ne répond pas aux attentes des lecteurs). La démarche de Sorana Gurian, caractérisée par une certaine instabilité dans la réalisation des formes littéraires, même celles qui sont typiquement autobiographiques comme le journal, paraît ici une expression de la déception éprouvée par la femme-écrivain face aux pratiques artistiques en vigueur, et témoigne de ses tentatives pour y résister en tant que lectrice⁵³⁷ et pour moderniser le discours littéraire en tant qu'auteure.

En lisant les textes de Sorana Gurian, on a affaire à des écrits qui thématisent différentes expériences corporelles (directes ou indirectes), par rapport auxquelles se constituent les sujets textuels. L'auteure transcrit dans ses textes une crise vécue par le moi du XX^e siècle, dont l'intégrité (ainsi que celle du corps) est menacée et mise en cause. La stratégie de survie varie en fonction du type du texte : dans le roman et la nouvelle, le « je » porte un masque et dissimule sa véritable nature afin de sauvegarder sa singularité, alors que dans les textes présumés non-fictifs, c'est la fiction qui permet de préserver l'unicité et l'unité du moi face à la dématérialisation du corps ou de la conscience. Comme le type de subjectivité rencontré dans ces textes est repensé et déformé, il paraît pertinent de questionner le rapport entre corps et texte, fondamental pour la condition du « je » textuel.

Cette question est inévitable dans les recherches sur les écrits de Sorana Gurian : lire ses textes permet de mettre en place une situation particulière de corrélation entre le corps souffrant et le texte qui constitue une transcription de ses expériences. Je suis cependant loin d'assumer l'identification du corps (réel) avec le texte, un procédé récurrent dans la réception de ses écrits. Oui, le corps peut servir de métaphore du texte, car celui-ci, comme le corps, est doublement déterminé, codé, à la fois par l'individu et par la société, et n'existe pas hors du système culturel des signes. Néanmoins, une telle identité entre corps et texte n'efface pas la principale opposition entre eux, consistant dans la différence de leur statut strictement matériel qui interdit toute « textualisation » du corps ou « corpo-réification » du texte : le texte ne deviendra jamais aussi réel, tangible et concret que l'organisme vivant. Et pourtant, c'est l'incompatibilité de ces deux ordres qui, dans le discours, produit paradoxalement un espace où le corps peut se révéler en tant qu'élément de la structure de ce discours, et non pas comme thème ou prétexte à sa création.

⁵³⁷ Cf. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

2. Texte et corps. Le rythme comme intermédiaire entre *séma* et *sôma*

Le corps est le lieu que le sujet habite dans le texte : il devient de cette façon un point de repère du sujet dans le monde. Il fait résonner tout récit du sujet, mais il constitue en même temps le signe culturel de sa limitation envers le monde et l'Autre. Selon Daniel Punday, c'est dans cette résistance du corps envers la représentation textuelle que l'on observe son importance pour la narration et pour notre façon de penser l'écriture et la lecture⁵³⁸. Autrement dit, la valeur du corps pour la mise en récit se réalise par son altérité – sa possibilité d'assumer des représentations subversives, qui ne devraient pas trouver leur reflet dans le discours⁵³⁹. Par son ambivalence, le corps se trouve entre l'interne et l'externe, l'exprimable et l'inexprimable, entre la soumission au pouvoir et la révolte. Entre ces pôles se dessine un espace où le récit portant sur le corps semble se fissurer, se décomposer et se transformer, ce qui correspond, à mon avis, à cette dimension « crépusculaire » touchant à l'inconscient. C'est un objet de recherche littéraire non seulement dans son recueil de nouvelles *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], mais aussi dans d'autres textes signés par Sorana Gurian⁵⁴⁰.

2.1. Pour une « critique somatique »

Afin d'examiner cette question, je m'intéresserai aux passages des textes de Gurian qui comportent non seulement une intervention de l'expérience du corps dans l'écrit, mais aussi la résistance du corps contre cette mise en texte. Je me référerai ici à l'ouvrage d'Adam Dziadek *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique]⁵⁴¹, dont l'enjeu consiste à proposer une synthèse des réflexions philosophiques et littéraires sur la relation entre *sôma* et *séma*, entre corps et signe. Cette combinaison produit toute une série d'associations : corps réel et corps du texte, somatisme et sémiologie (en tant que théorie du signe, mais aussi dans

⁵³⁸ Daniel Punday, *Narrative Bodies*, op. cit., p. 9.

⁵³⁹ Sven Birkerts, *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine, 1994, p. 98. Cité d'après Daniel Punday, *Narrative Bodies*, op.cit., p. VIII.

⁵⁴⁰ Daniel Punday, *Narrative Bodies*, op. cit., p. VIII.

⁵⁴¹ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], op. cit.

le sens médical de symptomatologie, traitant les symptômes de maladies), ce qui permet de lier le projet à la pratique clinique⁵⁴². Adam Dziadek propose de déduire de ces deux mots une règle générale, qui concernerait la représentation de l'expérience dans les textes poétiques et écrits en prose : quand il s'agit d'une représentation de l'expérience, il n'est pas possible d'omettre le corps qui devient pour l'expérience humaine un point de repère principal. Cette constatation jette des bases du projet d'une critique somatique liée à la question du rythme dans les textes littéraires, le rythme intervenant comme intermédiaire entre le corps et le sens du texte⁵⁴³.

La critique somatique vise les textes qui sont centrés non seulement sur la représentation de l'expérience littéraire (surtout l'acte d'écriture, la pratique de la langue, la parole qui se situe dans le texte sur différents registres – le mélange des styles et des langues), mais aussi sur la représentation de l'expérience somatique. Celle-ci n'est pas uniquement une expérience biographique (maladie, douleur, érotisme), mais aussi une expérience somatique du texte même et de son système de représentation.

À l'instar d'Henri Meschonnic, qui constate que « le corps ne peut être que le rythme, dans le langage »⁵⁴⁴, Adam Dziadek voit dans le rythme l'un des éléments d'analyse propres à la critique somatique. Le rythme est considéré comme l'ensemble des traits par lesquels les signifiants linguistiques et extralinguistiques produisent une sémantique particulière, différente du sens lexical (la signifiante, une valeur supplémentaire de l'énoncé)⁵⁴⁵. Ces traits peuvent être distribués sur tous les niveaux de l'énoncé : accent, prosodie, lexicale ou syntaxe. Le sens n'est plus uniquement exprimé par les mots mêmes. En général, le rythme englobe l'ensemble des caractéristiques prosodiques (accents, intonation), mais aussi la répartition des sons dans le texte et le système métrique, si ce dernier apparaît dans le texte. L'analyse ne se réduit donc pas à la seule sémantique du texte, mais explore le mètre, la prosodie, les combinaisons phonétiques ou phonologiques⁵⁴⁶.

Comme le montre Adam Dziadek lui-même⁵⁴⁷, sa théorie post-structuraliste du rythme fait écho aux textes psychanalytiques de Julia Kristeva, et en particulier à sa relecture

⁵⁴² Cf. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993.

⁵⁴³ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 663. Cité d'après Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 715.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 663.

⁵⁴⁷ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 22.

du dialogue platonicien *Le Timée*, présentée dans *La Révolution du langage poétique*⁵⁴⁸. En réfléchissant au procès de la signifiante, nécessaire pour la fondation d'une quelconque communication, la penseuse française d'origine bulgare s'intéresse surtout à l'idée du *chôra* sémiotique, une notion proche de la musique et des sons, y compris physiques, et donc des aspects corporels de la parole. C'est un stade antérieur à la phase théique du symbolique ou bien une « fonctionnalité pré-verbale, qui ordonne les rapports entre le corps (en voie de se constituer comme corps propre), les objets, et les protagonistes de la structure familiale »⁵⁴⁹. Cette subjectivité est déterminée par des « pulsions pré-symboliques », fonctionnant selon un rythme particulier (« rupture et articulations »)⁵⁵⁰. Dans cette optique, la source du langage est caractérisée comme un espace lié au corps maternel, vidé de toute signification et rythmiquement organisé. On observe que la quête des traces du corps dans le texte n'est pas uniquement la recherche d'une technique interprétative, mais qu'elle est aussi liée à la volonté de retrouver ce qui est antérieur aux significations données par l'homme, de retrouver cette primitivité spécifique qui – grâce au rythme – peut se révéler dans le texte⁵⁵¹.

Si l'on conçoit le rythme de cette manière, on observe qu'il dépasse largement la régularité métrique : Adam Dziadek montre que l'association du rythme au mètre est une simplification inutile qui provoque le statut marginal du rythme dans les recherches littéraires⁵⁵². Ici, le chercheur se réfère à deux étymologies : la première, antique, qui liait le rythme à la régularité des vagues ; la seconde, plus moderne, est en fait la reconstruction du mot grec, proposée par Émile Benveniste, qui renvoie le rythme au verbe *rein* (« couler »)⁵⁵³. Adam Dziadek montre que ce n'est pas le mètre qui permet de détecter le rythme du texte, mais des combinaisons particulières de sons, que Roman Ingarden, phénoménologue et l'un des théoriciens du structuralisme, met en évidence comme couche glossophonique, une strate de texte indépendante⁵⁵⁴.

La critique somatique propose une autre manière de traiter la notion du rythme dans les recherches littéraires. Il est plus qu'un élément d'analyse structurelle, il devient un

⁵⁴⁸ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1974.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁵¹ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1982, vol. I, p. 333. Cité d'après Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵⁴ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 29.

générateur de sens dans le texte considéré comme une matrice post-structurale de jeux de significations. Adam Dziadek souligne que, dans la poésie, les mots perdent leur sens premier, faisant désormais partie d'une subtextualité subtile et spécifique, qui se révèle dans le cadre de l'œuvre littéraire⁵⁵⁵. Ce qui organise cette couche, c'est le rythme, strictement lié à la corporalité du sujet. Cette corporalité a une importance extrême, car elle suppose la naissance des significations dans le texte, qui ne sont pas uniquement l'effet des intentions de l'auteur, mais plutôt de son caractère somatique : les désirs inconscients, le pouls, l'impulsion, la chair⁵⁵⁶.

Conformément au propos d'Henri Meschonnic : « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours »⁵⁵⁷, le rythme organise le sens de l'énoncé et donne des pistes vers le sujet inscrit dans le texte. D'ailleurs, le rythme devient cet espace du texte où le sujet écrivain se réunit avec le sujet lisant, ce qui renvoie au phénomène de la trans-subjectivité. Grâce au rythme, la transition d'un corps à l'autre est possible : autrement dit, le rythme met à jour le sujet – le poème passe d'un « je » à l'autre, le corps émet des rythmes et signes, et le rythme est la source de la vie et de l'immortalité. Une telle analyse du rythme ouvre la critique somatique sur la psychanalyse et surtout sur la théorie de l'inconscient du sujet. De cette manière, on analyse celui qui écrit (écrivain, écrivain : toutes opérations dans le texte effectuées par l'ego – poétique, conventions, normes textuelles), mais aussi ce qui se révèle dans l'inconscient⁵⁵⁸.

La perspective proposée dans *Projet de critique somatique* permet de mettre en lumière le caractère pluridimensionnel de la représentation du corps dans les textes de Sorana Gurian : il s'agit non seulement des passages où le corps est thématiqué, mais également de ceux où le corps est mis en texte de manière métonymique. Le propre de ces passages est qu'on y découvre une organisation rythmique particulière du récit, dont les modulations sont parallèles aux expériences du corps. Il s'agit particulièrement de quatre textes : la nouvelle *Narcoza* [La narcose], un fragment de *Récit d'un combat* où l'auteure s'intéresse à la conscience du moi face à une expérience limite du corps, la clôture des *Mailles du filet* et la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], où la promenade

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁵⁸ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], *op. cit.*, p. 39.

d'une jeune femme boiteuse et sa fatigue sont l'expression de la non représentation, voire de l'exclusion de la sphère politique.

2.2. L'anesthésie et l'exil comme expériences limites du corps : *Narcoza* [La narcose], *Les mailles du filet* et *Récit d'un combat*

Dans la nouvelle *Narcoza* [La narcose], parue le 1^{er} novembre 1938⁵⁵⁹, l'auteure présente l'expérience d'une opération chirurgicale sous anesthésie, ce qui constitue pour elle l'occasion d'explorer les limites de la conscience de soi chez la protagoniste, qui se fait opérer de la hanche. Comme la plupart des nouvelles de Sorana Gurian à narration extradiegetique à la troisième personne, celle-ci présente également une ancienne relation amoureuse. Cette fois, c'est entre le chirurgien et la patiente, qui partage avec les autres héroïnes d'*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] la même caractéristique renvoyant au réel de l'auteure (qui s'est également fait opérer de la hanche) : c'est une jeune fille, au corps fin et bronzé, d'environ 20 ans, en situation de mobilité réduite.

Bien que la rencontre des deux anciens amants soit un motif central et détermine le changement de focalisation narrative (les deux prennent la parole *via* le style indirect libre), nécessaire pour l'examen d'une subjectivité, leur histoire d'amour est inscrite dans le cadre d'un séjour solitaire de la jeune fille à l'hôpital. De manière diachronique, ce court récit couvre en effet les étapes suivantes du traitement médical : entrée, examen, anesthésie, sommeil et rêve, réveil, et s'arrête juste au moment de la disparition de la narcose et de l'évocation de la souffrance à venir :

Les douleurs commencèrent plus tard.

Mai târziu începură durerile.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Sorana Gurian, « Narcoza », *Revista Fundațiilor Regale*, 1 novembre 1938, V, n° 11, p. 296-305. Les fragments cités sont issus de la réédition exacte dans *eadem*, « Narcoza », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, *op. cit.*

⁵⁶⁰ *Eadem*, « Narcoza », *op. cit.*, p. 56.

Il semblerait donc que le corps soit absent, anesthésié au cours du récit : en effet, Sorana Gurian ne propose pas de description de la douleur, pas plus qu'elle ne relate les détails de l'opération. Ce qui lui semble pourtant intéressant, c'est l'influence de l'anesthésie qui est censée neutraliser le corps et désactiver la conscience⁵⁶¹. Il convient de poser à notre tour la question lancée par l'auteure dans ce texte : comment la narration change-t-elle dès le moment où l'anesthésie commence à fonctionner ? Comment la subjectivité réagit-elle à cette dépossession de matérialité ?

Le tout début du texte, correspondant à l'arrivée de la protagoniste à l'unité de chirurgie, enregistre la formation d'une mélodie particulière : fondé sur une triple répétition anaphorique (« Elle vint seule »), son effet sonore se produit surtout par un rythme en grande partie iambique, pourtant déstabilisé soit par un dactyle („singură”), soit par un anapeste („opera”) :

Elle vint seule à l'hôpital. (...) Elle vint seule, avec son inquiétude. Elle vint seule avec son inquiétude – chez lui. Lui va l'opérer. À côté de lui, elle ne peut pas être seule.

Venise **singură la spital**. (...) Venise **singură**, cu neliniștea ei. Venise **singură** cu neliniștea ei – la **dânsul**. **El o va opera**. Alături de **el** nu **poate** fi **singură**.⁵⁶²

Par cette mise en rythme, l'auteure rend la marche irrégulière d'une jeune fille boiteuse qui passe par les couloirs de l'hôpital. De plus, une syntaxe asydentique, où les phrases sont juxtaposées sans mot de liaison, renforce l'impression d'un mouvement anormal, bousculé. Cela permet de ressentir la peur de la protagoniste qui monte face à l'intervention chirurgicale qui l'attend. Devenant de plus en plus elliptique (« Laisser propre... Ne pas fumer... Cracher... Calme... Propre... Fumer... Calme... Propre... » ; en roumain : „Păstrați curățenia... Fumatul interzis... Scurpatul... Liniștea... Curățenia... Fumatul... Liniștea... Curățenia...”), cette phrase répétitive exprime le sentiment qui croît en elle d'inévitabilité et d'impossibilité de fuite ou de retour. En s'enfonçant dans la réalité hospitalière, la perception de la protagoniste est de plus en plus fragmentaire et discontinue, capable de ne capter que certaines images.

⁵⁶¹ Cf. Cynthia Palmer et Michael Horowitz, *Sisters of the Extreme: Women Writing on the Drug Experience*, Rochester, Park Street Press, 2000, p. XII.

⁵⁶² Sorana Gurian, « Narcoza », *op. cit.*, p. 46.

En conséquence, la protagoniste considère l'opération et le traitement comme une menace mortelle, incarnée par l'équipe médicale. Composée d'« extraterrestres », de voyeurs anonymes et masqués, dont les yeux semblent déshumanisés, sinon mécaniques (« métalliques »), elle prend le contrôle sur le corps de la protagoniste, qui ne ressent pourtant pas la honte de sa nudité, car celle-ci ne lui appartient plus vraiment. Ceci montre le double statut d'objet attribué à son corps : d'une part objet d'examen et d'activité médicale, dépersonnalisé et généralisé, et de l'autre – objet esthétique et source de plaisir (« propre, fin, beau »⁵⁶³).

Dans ce contexte, la narcose – qui produit la perte de conscience – pourrait donner lieu à une libération temporaire des conditionnements selon lesquels la présence du corps de la femme est déterminée par la dimension sociale (le corps comme objet d'étude et objet de désir). Et pourtant, c'est face à cette atténuation des sens que l'on peut revaloriser le statut du corps pour la constitution du moi.

Face à l'expérience qui l'attend, les limites de la conscience de la protagoniste se réduisent rapidement à celles de son corps, qu'elle a pourtant du mal à penser dans son intégralité :

Des gouttes de sueur coulaient sur ses tempes... Ses cheveux collaient à son front.
L'odeur de l'iode, de l'éther... des médicaments... une odeur insidieuse de sang...
Autant de scalpels transpercèrent son visage.
(...) On enduisait sa bouche et ses joues avec quelque chose de gras... Ah !
la narcose...

Broboane de sudoare îi lunecară pe tâmplă... Părul i se lipi de frunte. Miroș de iod,
de eter... de medicamente... miroș insidios de sânge... tot atâtea bisturiuri
îi sfredeliră fața.
(...) I se unse gura, obraji cu ceva gras... Ah ! narcoza...⁵⁶⁴

L'anesthésie donne à Sorana Gurian l'occasion de déconstruire le processus de la pensée, que l'on peut observer grâce à cette rupture entre le moi et le corps. Il en résulte une perception ralentie et sélective, où tout le système nerveux se met à recevoir des signaux externes pour pouvoir survivre à cette expérience. Curieusement, l'imaginaire de Sorana

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

Gurian s'avère très proche d'une esthétique propre à l'expressionnisme européen, et surtout à la poétique subjective et irréaliste, sinon surréaliste, du cinéma d'avant-garde, car les deux restent sous l'inspiration de l'idée d'inquiétante étrangeté (all. *das Unheimliche*) freudienne :

Des nerfs tendus, aiguisés, à l'affût des sensations... Un flot d'images se déversant, de souvenirs, de mots entendus, un jour, quelque part, peut-être vus, se déroulaient à un rythme fou, un véritable film absurde, sur l'écran opaque des paupières... Des visages bouleversés, de nouvelles douleurs, des joies abandonnées.

Nervii încordați, ascuțiți, la pânda senzațiilor... Un șir de imagini, rostogolite, de amintiri, vorbe auzite, cândva, aievea, văzute poate, se desfășurau într'un ritm înebunit, un film nerod, pe ecranul opac al pleoapelor... Chipuri răsturnate, dureri noi, bucurii părăsite.⁵⁶⁵

Conduisant à la « perte des limites corporelles »⁵⁶⁶, l'anesthésie abolit l'unité du corps et du moi, un processus qui se déroule en deux étapes. La première étape réside en une perte de conscience de la corporalité qui lui permettait de se repérer vis-à-vis du monde, pour ensuite aboutir à une remise en question de l'identité du moi de la protagoniste, devenue observatrice de sa propre opération (« Un médecin penché sur une patiente... qui est elle-même... »; en roumain : „Un medic orișicare aplecat asupra unei paciente... care-i ea...”⁵⁶⁷). À travers cette étrangéisation, Sorana Gurian montre une caractéristique commune à la narcose et au cinéma concernant la construction du « je », qui s'avère extrêmement labile dès que ses repères dans l'espace (connu par l'intermédiaire du corps) ont disparu.

L'affinité entre la narcose et le cinéma se révèle également dans la dimension temporelle (ce qui témoigne de l'intérêt de Sorana Gurian pour la pensée d'Henri Bergson) : étant parallèles, bien que représentant deux ordres différents – symbolique et sémiotique (« Respire... Compte... »; en roumain : „Respiră... Numără...”⁵⁶⁸) –, l'inhalation du narcotique et la numération (jusqu'à quatre) deviennent le seul repère qui permette de mesurer la durée. Celle-ci n'est pourtant pas régulière, mais accélérée, car plus la patiente respire (inspire), plus sa conscience et son temps s'amenuisent, avant de disparaître complètement. Compter et

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶⁶ Jacques Sédot, « La pulsion de mort : hypothèse ou croyance ? », *Cliniques méditerranéennes*, mai 2008, n° 77, p. 177-193.

⁵⁶⁷ Sorana Gurian, « Narcoza », *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

garder le rythme témoignent d'une tentative de rationaliser sa situation, de donner sens à cette expérience qui échappe pourtant à la raison. Le temps s'avère difficile à suivre, sinon impossible à mesurer :

Deux ? Trois ? Je ne sais pas ce que je sens. Je ne sais pas... Il faut que je dise quatre... Que je fasse bien attention... que je dise quatre... trois...

Doi? Trei? Nu știu ce simt. Nu știu... Trebuie să spun patru... Să-mi dau bine seama... să spun patru... trei...⁵⁶⁹

On retrouve cette mise en parallèle de la respiration et du temps, qui ne se laisse pas dresser, dans *Récit d'un combat*, où la narratrice reste clouée à son lit d'hôpital :

Qu'est-ce que signifie « il y a un an » ? Je ne sais plus les mesures du temps. Animal, en dehors de tout, le temps est devenu cette respiration rauque que je surveille la nuit, le temps n'est plus que ces petites touches de peinture que la mort dépose sur son chevalet, ce palais couvert d'ulcères, cette langue qui enfle, déborde entre les dents, les lèvres, cette langue qui va un jour cesser de bouger...⁵⁷⁰

Comme dans *Narcoza* [La narcose], où la protagoniste a l'impression d'être « paralysée » et « bâillonnée », la narratrice de *Récit d'un combat* doit assumer le caractère biologique et, par conséquent, incontrôlable, insaisissable du temps, qui se révèle dans le corps à travers ses déformations, menaçant la parole rendue alors possible uniquement lors de la respiration. Si l'anesthésie met un terme au « flux de conscience » de la protagoniste, dans le dernier livre de Sorana Gurian, c'est le cancer et ses symptômes qui ne laissent pas la narratrice s'exprimer librement, sans ressentir de douleurs.

La coupure de la respiration (et donc de la parole) prend sa source dans une « peur immense » sous la forme d'un liquide maléfique qui l'étrangle et dont la froideur « pénètre » („pătrunse”)⁵⁷¹ son corps chaud, en provoquant une sueur froide qui la submerge („scaldă”). La métaphore aquatique associée à ce sentiment s'exprime très bien dans ce passage : prête à éclater en un « torrent brûlant » („șuvoiu fierbinte”) de larmes, la protagoniste est

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Eadem, Récit d'un combat, op. cit., p. 217.*

⁵⁷¹ *Eadem, « Narcoza », op. cit., p. 50.*

« envahie » („cotropitoare”) par des « effluves inconnus » („efluvii necunoscut”), et la panique « gèle » son sang („sângele înghețat”). En remarquant le caractère fluide du corps et de ses mécanismes⁵⁷², Sorana Gurian pose ainsi la question de ses limites, qui s'avèrent moins précises et moins fermes qu'on l'imagine. On retrouve d'ailleurs l'usage de cette image dans des circonstances similaires dans *Récit d'un combat* :

Fondre, se dissoudre dans le liquide empoisonné qui, le long de vos veines, charrie un courant noir, libérateur. Ne plus penser. Cesser d'être.⁵⁷³

Dans *Narcoza* [La narcose], on observe parallèlement la surexploitation de la consonne fricative [f], renvoyant directement en roumain à la peur („frică”), dans différentes configurations avec des consonnes liquides [fr] et [fl] ou des voyelles [fi], qui renforcent cet effet de fluence, de coulée :

(...) une peur inimaginable, qui lui fourre un bâillon entre les dents (...). Peur. Chaque nerf, chaque cellule, tout le sang gelé d'effroi... les pensées semblables à un essaim de mouches qui volent autour de la flamme, atroces, impitoyables, de plus en plus brûlées, en cercles concentriques de plus en plus serrés ... Peur, peur, peur...

(...) o frică neînchipuită, care-î înfinge căluș între dinți (..) Frică. Fiecare nerv, fiecare celulă, tot sângele înghețat de spaimă... gândurile ca un roi de muște în jurul flăcării, atroce, nemiluite, arse tot mai mult, în rotocoale concentrice tot mai strânse... Frică, frică, frică...⁵⁷⁴

Sorana Gurian réussit à rendre le mouvement circulaire, répétitif et concentrique dans lequel la protagoniste s'enfonce avec la narcose, tout en élaborant un rythme particulier, qui accélère avec chaque inspiration. L'image de l'hélice (probablement installée au plafond, au-dessus de la table d'opération), que l'auteure associe à l'effet de la narcose, est extrêmement frappante. D'une part, l'hélice représente clairement le mouvement en spirale vers les profondeurs et révèle les instances narratives qui s'entremêlent tout au long du récit –

⁵⁷² Cf. Luce Irigaray, « La “mécanique” des fluides », *Arc*, 1974, n° 58, p. 49-55. Voir aussi *eadem*, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 105-116.

⁵⁷³ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁷⁴ *Eadem*, « Narcoza », *op. cit.*, p. 50.

la première, la deuxième et la troisième personne du singulier. De ce point de vue, on pourrait considérer l'échec de la numération comme une tentative (même si elle est ratée) d'établir une relation durable, par rapport à laquelle la protagoniste pourrait se positionner devant le danger :

Tiens ma main... toi... Deux, une voix inconnue qui compte... une voix éloignée qui vibre de manière étrange... inconnue... Je vais au fond... Trois... Je m'étouffe... Je dois faire bien attention à ce qu'il se passe... Faire bien attention à la manière dont je compte... Deux ? Trois ?

Ține-mi mâna... tu... Doi, o voce străină care numără... o voce depărtată care vibrează ciudat... străin... Mă duc la fund... Trei... Mă înăbuș... Să-mi dau bine seama ce se întâmplă... Să-mi dau bine seama cum număr... Doi ? Trei ?⁵⁷⁵

D'autre part, l'hélice fait partie de l'imaginaire de la modernité, et pas uniquement dans le champ artistique⁵⁷⁶. Symbole de l'aviation et du progrès technique, elle incarne ici l'effet dévastateur de la narcose, c'est un appareil capable de tout décomposer :

Un bruit d'hélice qui s'approche, toujours plus, toujours plus gros, un ouragan... Une hélice qui entre dans ta chair, dans tes nerfs, dans ton cerveau, rongeur et brisant tout... L'hélice géante vrombit, frappe, tourne à toute vitesse, devenue folle... arrêtez... ah... Elle te brise le tympan, elle va t'éclater la tête en mille morceaux... Arrêtez... Je dois dire quatre... dire quatre... quatre... quatre... Une matraque énorme qui te frappe à la nuque... A... a... a... Quatre... A-a-a-a...

Un sgomot de helice, care se apropie, mereu mai mult, mereu mai mare, uraganul... O helice care-ți intră în carne, în nervi, în creeri, ronțând, sfărâmand totul... Zbărnaie helicea gigantă, lovește, se învârte cu o viteză maximă, înnebunită... opriți... ah... Îți sparge timpanul, îți va crăpa capul într'o mie de bucăți... Opriți... Trebuie să spun patru... să spun patru... patru... patru... O măciucă uriașă care te trăsnește la ceafă... A... a... a... Patru... A-a-a-a...⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Voir par exemple le cycle des oiseaux du sculpteur d'origine roumaine Constantin Brâncuși, dont l'une des réalisations – *Oiseau dans l'espace* – renvoie à la forme d'une hélice. Cf. Cristian-Robert Velescu, « Brancusi et l'avant-garde », in Doîna Lemny (dir.), *Brancusi. La sublimation de la forme*, Gand, Snoeck, 2019, p. 59.

⁵⁷⁷ Sorana Gurian, « Narcoza », *op. cit.*, p. 50-51.

En descendant vers la protagoniste, l'hélice met en évidence la particularité de chaque élément du corps, dorénavant décomposé en facteurs premiers (nerf, cellule, sang). De la même façon, la phrase subit une fragmentation (points de suspension, une phrase complexe, mais asyndétique) et devient discontinue, et la description de l'approche de l'hélice est entrecoupée par les interjections ou la numération. Finalement, la perte de conscience est simultanée à celle de la parole, devenue expression agrammaticale, pré-symbolique.

Associée à la narcose, la dépossession du corps semble être un moyen de se libérer des conditionnements sociaux. Parallèlement, du point de vue narratologique, on pourrait y observer une tentative d'abolir le narrateur hétérodiégétique, pour pouvoir accéder à la zone « crépusculaire », à l'inconscient (représenté par le mouvement de l'hélice vers le bas). Cela se termine pourtant par la révélation d'une nature animale, qui détermine la perception de la réalité, alors que la respiration s'avère le seul repère pour se situer dans le temps, et donc pour préserver son identité.

Si la conscience de sa corporalité permet au sujet de se situer dans le texte, il semblerait logique qu'au moment de sa mise sous narcose, on ait affaire à la fin du récit. En vérité, cette expérience limite d'un corps que le sujet ne contrôle plus ouvre le texte à de nouvelles configurations narratives – dans *Narcoza* [La narcose], la focalisation narrative se concentre, en effet, sur le jeune chirurgien. Ce changement de foyer peut également intervenir dans le cadre d'une seule et même personne : dans les deux textes où elle met en scène l'évanouissement, Sorana Gurian a recours à un effet d'extériorisation qu'elle doit sûrement à la poétique cinématographique. Si, dans la nouvelle, la protagoniste ne se reconnaît pas sur la table d'opération, la narratrice de *Récit d'un combat* tente de se regarder tout en assumant son identité, bien que cette dernière soit ruinée :

Mais cette tranquillité artificielle des drogues, je la refusais avec véhémence ; il me fallait « me voir », trop curieuse spectatrice de moi-même, même – et surtout – dans cette situation. Et je me voyais, misérable petit tas de viscères, sous l'énorme scialytique encore éteint, tandis qu'on bouclait des courroies autour de mes chevilles, de mes poignets. Tout était irréel, mon ventre, une boule sous le drap, mes mains prisonnières, mon visage chaviré ; rien n'était à moi et moi-même, qui étais-je ? sinon ce sentiment d'impuissance abjecte ? Et je parlais, je parlais, je racontais aux dos tournés des panseuses que j'allais écrire un reportage sur C. [Institut Curie – note TK], sur cette opération, sur moi-même, j'essayais de les faire se tourner vers moi – toujours cette manie, ce besoin affreux de chaleur

humaine, de chaleur, oui, car j'étais intérieurement glacée, je tremblais de froid dans l'air torride de cette salle aux murs de faïence bleue (...).⁵⁷⁸

Dans les deux cas, préserver la parole, qui interfère avec la respiration (bien qu'irrégulière), permet de maintenir un contact avec le monde, même s'il est impossible de nouer un quelconque dialogue avec lui. Grâce à une analyse qui vise, entre autres, sa couche sonore, le texte se dévoile comme une transcription de l'expérience du corps ; celui-ci devient un véritable Autre, ce qui remet en cause l'intégralité du « je ». Si cela semble être assez caractéristique des textes explicitement (auto)pathographiques de Sorana Gurian comme *Narcoza* [La narcose] ou *Récit d'un combat*⁵⁷⁹, il convient de se demander s'il est possible d'adapter la même perspective à un texte où l'on n'a pas strictement affaire à un vécu somatique, mais qui enregistre une crise d'identité somatisée.

La dernière partie des *Mailles du filet* se distingue clairement du journal dit politique. Dans le cadre d'une écriture extrêmement intime, propre au journal privé, on découvre une subjectivité épuisée et ruinée par des années passées à tenter de s'échapper de la Roumanie stalinienne, une subjectivité qui doit se repenser dans la nouvelle réalité de l'exil. De manière inattendue, cette mise en valeur de l'intime va introduire une tension entre le « je » réel (l'auteure) et le « je » textuel (la narratrice).

Les mailles du filet se termine donc par un « Épilogue », un fait assez surprenant pour un journal (ce dernier étant de nature synchronique et donc incompatible avec l'idée d'un énoncé postérieur). Cet après-propos se distingue, en effet, du corps principal du texte non seulement du point de vue strictement structurel (une partie à part, clairement séparée du reste du texte), mais aussi au niveau de l'écriture. Toutefois, l'épilogue lui aussi demeure une sorte de journal, car on y retrouve trois notes, dont deux datées : « Gênes », « Rapallo, 10 mars » et « Gênes, 19 mars ». Chacune des notes se caractérise pourtant par une certaine discontinuité, étant divisée en plusieurs fragments séparés par des points de suspension.

Pourquoi *Les mailles du filet* a-t-il besoin d'une conclusion ? Comme le journal proprement dit prend fin également en Italie, où la narratrice arrive après son départ de Roumanie, il ne s'agit pas ici d'un changement de circonstances. C'est en fait une modification de thème : ne reste que le « je » ayant à tout prix tenté d'échapper aux conditionnements socio-politiques ; c'est donc le regain d'une liberté individuelle qui l'enivre

⁵⁷⁸ Eadem, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 148-149.

⁵⁷⁹ Voir par exemple : Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*

et l'exaspère à la fois. La fin même de la partie centrale du journal semble d'ailleurs l'annoncer :

Qu'ai-je à faire avec la vie ?

C'est trop grand et trop lourd pour moi.⁵⁸⁰

Ayant été trop éprouvé, le « je » s'arrête et renonce à sa « lutte » dans l'existence humaine, devenue une véritable surcharge. La vie s'avère un défaut qui ne permet plus d'agir de façon usuelle, habituelle, comme l'est la claudication dont on retrouve des échos dans quelques passages antérieurs, indiquant un mal de pieds ou de cheville, dû à la marche. Il semble que la forme particulière de cette partie servant de clôture permette à un corps souffrant, blessé, voire vidé de sa signification de se révéler, un corps qui reprendra pourtant lentement conscience de ses sens, longtemps atténués et neutralisés, y compris l'ouïe.

Ce qui frappe dès les premières lignes de l'« Épilogue », c'est surtout une structuration rythmique facile à observer et à entendre. Elle semble déjà annoncée dans un incipit où la musicalité est explicitement thématifiée (« La chanson sempiternelle des orgues de Barbarie... »), et simultanément appuyée par un refrain repris sept fois sur onze pages : « Je m'en vais par les rues de Gênes ». Comme dans *Narcoza* [La narcose], le recours aux répétitions intervient au moment d'un renversement brusque de la focalisation narrative, qui se réalise désormais par une forte intériorisation, une véritable fuite dans les profondeurs du psychisme, non encore touchées par un agresseur extérieur (le régime politique ou l'équipe de chirurgiens). Curieusement, le « je » de l'« Épilogue », flânant dans les rues « comme dans un rêve »⁵⁸¹, montre lui-même son affinité avec l'expérience de la protagoniste de la nouvelle précédente :

Ce n'est plus le rêve qu'on vit dans son sommeil, pleurant, gémissant, frissonnant d'angoisse, ressemblant à s'y méprendre à soi-même, mais le rêve auquel on ne participe pas, auquel on assiste comme lorsqu'on est anesthésié et qu'on vous coupe et que vous regardez cette plaie qu'on fend dans votre chair, votre sang qui coule, et vous ne ressentez aucune souffrance, rien qu'une sorte de peur vague, un peu écœurante, étonnée et inquiète, comme une nausée.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Sorana Gurian, *Les mailles du filet*, op. cit., p. 364.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 365.

⁵⁸² *Ibid.*

Le « je » se sent dépossédé de son corps, qui prend la forme d'un autre être, alors que sa conscience se réduit à une observation passive de sa propre opération. Si, dans *Narcoza* [La narcose], la protagoniste en mesure la durée à partir de la respiration et de la numération, la narratrice des *Mailles du filet* utilise la marche (« je m'en vais par les rues... ») comme moyen de se retrouver dans le nouvel espace que constituent l'exil et l'étranger. Elle noue vite une relation particulière avec la ville, dont la représentation semble refléter sa propre condition existentielle. Devenues une sorte de miroir, les rues donnent lieu à l'auto-introspection du « je », qui – comme la protagoniste en train d'être opérée – ne se reconnaît pourtant pas (elle y rencontre une voyageuse qui « [lui] ressemble terriblement »). Mélancolique et errant, incapable de s'arrêter et d'examiner les détails, le regard de la narratrice se pose finalement sur la surface même de la glace dont la « porosité » correspond à son rapport au passé et à sa propre existence :

Je me penche sur ces plaies béantes de la ville, comme je me penche sur le grand trou sombre de mon propre passé, envoûtée, chancelante, prise de vertige.⁵⁸³

Bien qu'elle s'adonne à des déambulations sans but comme un vrai flâneur, elle ne se laisse pas aller à admirer la nouvelle réalité. Sans doute parce qu'elle ne peut pas s'y plonger vraiment *incognito*, c'est-à-dire renoncer volontairement à son identité – au contraire, sa présence dans cet espace urbain reste historiquement et socialement déterminée, limitée au statut d'objet d'échange :

Au-dessus des grands charniers de l'Histoire, la peste et la fumée s'élèvent encore. Nuée de moucheron, attirés par les miasmes, voletant de-ci de-là, ivres de puanteur et de dégoût, les réfugiés, dispersés par le vent dans le monde, y portent l'odeur désespérée de la décomposition...

Si du moins, tels les lépreux du Moyen Âge, ils portaient une crécelle... Si du moins, à leur approche, les gens s'écartaient de leur chemin... Si du moins, tels des épouvantails dressant leurs bras décharnés au-dessus des champs de blé et de vergers aux abeilles, ils protégeaient la nourriture et les rêves des hommes, écartant les oiseaux de proie... Mais, lépreux sans crécelles, prisonniers sans chaînes, épouvantail sans hauts de forme et queues de morue, les réfugiés ne servent

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 370.

qu'à procurer aux propriétaires des petits hôtels borgnes, remplis de punaises, une foule de clients sans prétention. Dans leurs chambres misérables, ils font l'amour mécaniquement, dans les draps sales des autres, et essaient de dormir, suant la peur des anciens cauchemars...⁵⁸⁴

Comme d'autres exilés d'Europe centrale et orientale après la Seconde Guerre mondiale, la narratrice subit une déshumanisation jusqu'alors inobservée dans l'Histoire ; leur condition de paria entraîne également une inutilité complète pour la société, où leur part se limite à devenir une simple marchandise. Outre cette image capitaliste, qui ne suffit pas à décrire cette condition, Sorana Gurian renvoie surtout à la métaphore de la lèpre qui rend les malades intouchables et les met en marge de la société et de la politique (« nous sommes des hors-la-loi, des sans-patrie, des personnes déplacées »⁵⁸⁵). Cette mise en isolement politique prend des dimensions véritablement corporelles, ce que l'on observe, entre autres, dans cette abolition des sens :

Ma langue ne me décèle plus le goût des aliments et la nourriture n'a aucune saveur. Mes yeux ne voient plus la mer.⁵⁸⁶

Perçu de manière négative, le corps s'avère exprimer très précisément la condition du « je », dont le rapport bouleversé au monde devient en effet une sensation somatique. On n'en prend conscience qu'en tentant d'avancer :

Comme une petite poche de pus, le souvenir me fait mal, m'exaspère. C'est comme un doigt malade qu'on heurte maladroitement à chaque mouvement qu'on fait...⁵⁸⁷

Le discours corporel permet à Sorana Gurian d'identifier ce moment de transgression qui a lieu avec l'exil : comme les lépreux au Moyen-Âge, le réfugié reste perçu comme un être incohérent et au moins double, car son corps (comme celui des malades) révèle son altérité non seulement somatique, mais aussi politique. Parler du corps l'aiderait à mettre en mots son angoisse politique et existentielle, qui ne permet plus d'imaginer l'intégralité du

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 375.

corps et du moi, alors que ce dernier, miné par la remise en question de ses liens physiques avec l'environnement, reste toujours menacé et doit se repenser.

Le tout dernier passage de ce récit, signé à Gênes, dessine bien ce dédoublement au niveau de la construction de l'identité, tout en introduisant un nouvel aspect, qui deviendra l'axe principal du second texte auto-fictionnel de Gurian (*Récit d'un combat*) – le cancer. La Roumanie devient un pays-prison, alors que son propre corps – malade, déformé et dévoré par le cancer du sein – va aussi l'emprisonner :

Je me chauffe au soleil. Le ciel est d'un bleu-glacier. Personne ne m'attend...
Personne non plus ne me surveille... Je peux fermer les yeux, coucher mes mains sur mes genoux, vivre comme l'herbe. Je découvre alors, avec une surprise incrédule, cet être nouveau qui se réveille en moi, qui surgit tout neuf et qui entend la sirène d'un navire qui vogue sur la mer... Tous ces bruits, tous ces sons le ravissent.

Immobile, je m'enroule dans la chaleur. A côté de cet être neuf, se dresse, pâle et frémissante, celle qui n'aime rien, qui rejette les paroles et les images, celle qui contemple fixement ce cancer qui prolifère sur son sein : son passé... Écœurée et lasse, comme une noyée aux mains vides, elle va me quitter, emportée par une lame de fond... elle, l'aveugle, la sourde, la muette, étrangère à tout sauf à ses souvenirs...

Elle s'éloigne déjà, descendant dans le bleu et le vert de l'eau comme une barque qui lentement se remplit d'eau de mer... Est-ce vers les Iles d'Or enterrées sous les sables... ? Les Iles d'Or du passé... les prisons, les ténèbres, le froid, la faim, l'angoisse et l'amour ?

... demain, je pars pour Paris.⁵⁸⁸

Ce fragment s'appuie sur une forte opposition, exprimée de différentes manières, entre la narratrice et cette altérité née de l'exil. Cet Autre que le « je » découvre en lui-même prend le corps (capable de s'imposer et de recevoir des stimuli) et la conscience de soi au niveau verbal, grammatical, en créant une contre-voix à la narration à la première personne du singulier (avec une dominance visible des verbes à la troisième personne). Contrairement au « je » qui ne peut plus mener une vie active et doit retrouver son ancien mode de vie (vivant « comme l'herbe »), plongé dans la solitude et l'isolement (elle est de nouveau immobilisée comme des patients tuberculeux prenant un bain de soleil), « cet être nouveau » exprime

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 376.

l'espoir d'un avenir plus prometteur et paisible. Ce qui est frappant, c'est la multiplicité (ou bien l'absence) des sensations corporelles qui persiste, mais qui renforce aussi la tension entre les deux hypostases du moi (ouïe, toucher, parler, vue), menant finalement à une nouvelle distinction qui apparaît dans le paragraphe suivant. Concentré sur « ce cancer qui prolifère sur son sein » et réduit au sens symbolique (« son passé »), le « je » n'est plus capable d'accorder ses différentes facettes et doit accepter sa pluralité, en se dispersant en trois identités qui correspondent aux trois dimensions temporelles : le passé, le présent et l'avenir. Cette construction triple est d'ailleurs visible dans l'organisation du texte, où les paragraphes enregistrent cette métamorphose de la première à la troisième personne. L'ancien « je » se transforme ainsi en un « elle », qui se transforme à son tour en sensations et en souvenirs (« prisons, ténèbres, froid, faim, angoisse, amour »), alors que sa figure immédiate reste inerte et suspendue. Dans cette situation, c'est seulement dans l'avenir que le « je » peut ressurgir (« Demain, je pars pour Paris »), mais face à cette triple division, qui abolit l'intégralité de la subjectivité dans le temps, et face à l'incohérence entre le temps grammatical (le présent) et l'adverbe temporel (« demain »), une question reste ouverte : quel « je » ?

Cette question concerne en fait la possibilité de maintenir la continuité de l'identité face à sa parcellisation, ainsi que de lui garantir un rassemblement éventuel : le « je » exilé, mis en texte dans *Les mailles du filet*, semble être banni de l'Histoire, en échappant à la chronologie et en vivant de manière synchronique, dans les trois dimensions temporelles à la fois. C'est la diversité de l'espace qui correspond à cette simultanéité des différents temps, car chacun a lieu dans une autre réalité : Bucarest (passé), Gênes (présent) et Paris (avenir). Ce fragment met ainsi en évidence la tension fondatrice du texte entre le « je » textuel (la narratrice) et le « je » auctorial. On est face en effet à une étrange coïncidence, quand l'avenir réel tragique (un cancer mortifère) s'annonce *via* une métaphore somatique dans le texte. D'autre part, il s'agit d'un texte qui reste un journal fabulé, adaptant les vécus de l'auteure aux attentes des lecteurs occidentaux (francophones ou autres) : bien que traitant entièrement de la vie privée, le texte n'atteint son apogée d'intimité qu'avec l'« Épilogue », dont le caractère extérieur et additif remet paradoxalement en question l'authenticité du journal lui-même.

Dans cette perspective, il est intéressant d'interpréter le titre du récit (*Les mailles du filet*) comme une représentation particulière de cette situation tragique, où les différents fils spatiaux et temporels s'entrecroisent et donnent forme à un filet censé saisir les expériences réelles de l'auteure. Cette métaphore de l'écriture correspondrait à l'étymologie du mot

«texte», conçu ici comme tissage de fibres qui s'entrelacent les unes avec les autres. Et pourtant, les points de suspension qui brisent la continuité de l'«Épilogue» et – par extension – du récit entier, signalent en même temps l'existence d'une dimension apparemment impossible à mettre en texte : ces trous ou espaces «blancs» semblent renvoyer, entre autres, à la fatigue provoquée par la marche, qui coupe le souffle (et donc la parole). Tenant compte du sens métonymique de la maille comme espace entre les boucles, on peut alors considérer le récit comme une structure dans laquelle certains aspects du réel échappent à la verbalisation. C'est dans ces espaces représentant une expérience somatique et correspondant selon moi au *chôra* décrit par Julia Kristeva que l'on observe cette rupture entre les deux «je», dont le texte n'est pas capable de rendre l'intégrité. Au contraire, la tentative de le représenter de manière plus directe, plus authentique, provoque un effet de contradiction au sein du récit, dévoilant la séparation du «je» auctorial et du «je» textuel.

Sur plusieurs plans, l'«Épilogue» fait écho à un texte roumain antérieur de Sorana Gurian, où on rencontre la même figure de femme désespérée marchant dans les rues. Il s'agit de la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], dont la lecture met en évidence la fonction narrative de la marche, une activité physique qui donne un cadre temporel et rythmique au texte. Cette nouvelle constitue avant tout pour l'auteure l'occasion d'aborder une question extrêmement intéressante du point de vue de l'histoire littéraire : la figure de la flâneuse qui, dans ses rapports à la modernité, à l'espace public ou au genre, semble diagnostiquer la condition des femmes au sein d'une culture en voie de modernisation. Et comme Sorana Gurian le montre, la présence de ces femmes dans le texte reste étroitement liée à leur corporalité, constamment remise en question, contrainte par une société hostile, ce qui est d'autant plus visible dans le cas d'une jeune fille à mobilité réduite.

2.3. La flâneuse est-elle possible? *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]

La première publication de la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] dans la revue *Azi* [Aujourd'hui], dirigée par Zaharia Stancu, date du

5 mars 1939⁵⁸⁹. La veille de sa parution, le texte aurait porté le titre *O fată răătăcită pe stradă* [Une jeune fille perdue dans la rue], mais on ne sait pas si la modification est du fait de l'auteure⁵⁹⁰. La nouvelle est l'un des textes les plus courts (six pages) ultérieurement inclus dans le recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] en décembre 1946.

Exposé par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, le récit se réalise ensuite dans le monologue intérieur de la protagoniste, une jeune fille de 22 ans qui revient dans sa ville natale afin de liquider son héritage. Ennuyée par l'atmosphère familiale, elle sort le soir en quête de « nouveau » et d'« étranger »⁵⁹¹ et se promène dans la rue (l'invitation à une soirée n'étant ici qu'un prétexte). La promenade conduit néanmoins la protagoniste à se confronter à un espace social qui l'emprisonne en tant que jeune fille. L'innocente balade provoque – à travers les souvenirs et différentes expériences (urbaines et sensuelles) – l'introspection et une exploration des profondeurs du psychisme de la protagoniste. Sa révolte contre la société et son propre corps, qui la pousse, « comme Anne Karénine »⁵⁹², vers le suicide, échouent, et à la fin de la nouvelle elle rentre, résignée, dans la maison familiale.

Le sujet provoque une association immédiate avec une foule d'autres textes représentant la figure du flâneur, dont les balades sans but et la prise de la position double d'observateur et d'observé (mais sans entrer en interaction sociale) s'inscrivent dans un discours moderne sur l'expérience urbaine⁵⁹³. À partir des années 1830, en littérature, mais surtout dans les guides comme *Paris ou Le livre des cent-et-un* et *Les Français peints par eux* (qualifiés par Walter Benjamin de « littérature panoramique »⁵⁹⁴), le flâneur se caractérise non seulement par sa propre apparence, mais surtout par ses excellentes capacités sensorielles : là où un passant ordinaire ne fait pas attention à l'espace urbain, le flâneur est fasciné par chaque aspect de la ville et rapporte toutes ses rencontres. Comme le suggère Richard Burton, le flâneur devient un « empiriste errant »⁵⁹⁵. À l'instar de Mary Gluck dans son article « The Flâneur and The Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris »,

⁵⁸⁹ Eadem, « O fată se plimbă pe stradă », *Azi*, 5 mars 1939, n° 3, p. 4.

⁵⁹⁰ Victor Dumea, « Începuturile Soranei Gurian », *op. cit.*

⁵⁹¹ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », in *Întâmplări dintre amurg și noapte, op.cit.*, p. 40.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹³ Janet Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 34.

⁵⁹⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 55.

⁵⁹⁵ Richard Burton, « The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth », *French Studies*, 1988, n° 42, p. 60.

il est utile de distinguer deux types de flâneur : le flâneur populaire et le flâneur « d'avant-garde ». Ce dernier est surtout proche de Charles Baudelaire, qui associe le flâneur à l'artiste et à l'imagination, contre une conception scientifique de modernité⁵⁹⁶.

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire compare le flâneur au « man of the crowd » d'Edgar Allan Poe, qui, bien qu'il choisisse de demeurer au centre du mouvement de la masse, résiste à la dépersonnalisation, tout en restant non engagé, invisible, supérieur et omniscient⁵⁹⁷. Pourtant, comme le montre Cheryl Krueger, « the man of the crowd » observe non seulement le spectacle, mais sent aussi ses exhalaisons : les sens (l'olfaction) et la flânerie sont parallèles aux expériences et perceptions dans les poèmes en prose de Baudelaire⁵⁹⁸.

On doit à la lecture de Walter Benjamin la renaissance du flâneur comme icône de la modernité dans la critique littéraire des années 1980. Benjamin a traité cette question dans l'essai *Paris du Second Empire chez Baudelaire* (1938) et dans le livre jamais achevé *Charles Baudelaire : un poète lyrique dans l'époque du haut capitalisme*. Le nouveau phénomène des grands boulevards et des masses urbaines a métamorphosé le flâneur en un homme de la foule, que Walter Benjamin a interprété comme quelqu'un de déconnecté de cette foule. Dans « Le retour du flâneur » (1929), il souligne l'importance du sensoriel dans la flânerie⁵⁹⁹.

Le discours historique sur le flâneur semble assumer *a priori* sa masculinité. Cette littérature reste la transcription d'une expérience uniquement masculine, et le paradigme du flâneur incarne le statut privilégié des hommes dans l'espace urbain, d'où les femmes sont exclues comme acteurs, devenant invisibles⁶⁰⁰ ou dépersonnalisées (ce qui est bien entendu une projection masculine)⁶⁰¹. La question du genre permet ici d'« examiner les conditions de l'inclusion et de l'exclusion de la vie publique urbaine », écrit Priscilla Parkhurst Ferguson dans sa préface à l'ouvrage de Catherine Nesci *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Comme le montre cette dernière, les flâneuses parisiennes du XIX^e siècle – les héroïnes des romans de Delphine de Girardin, George Sand ou Flore Tristan

⁵⁹⁶ Mary Gluck, « The Flâneur and The Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris », *Theory, Culture and Society*, 2003, n° 20, p. 74.

⁵⁹⁷ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 64-65.

⁵⁹⁸ Voir : Cheryl Leah Krueger, « Flâneur Smellscapes in “Le Spleen de Paris” », *Dix-Neuf*, 2012, n° 16, p. 181-192.

⁵⁹⁹ Aimée Boutin, « Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses », *Dix-Neuf*, juillet 2012, vol. 16, n° 2, p. 128.

⁶⁰⁰ Janet Wolff, *Feminine Sentences*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰¹ Rachel Bowlby, « Walking, women and writing: Virginia Woolf as flâneuse », *Tropismes*, 1991, n° 5, p. 216.

– ont le plus souvent recours à un déguisement masculin afin de participer complètement à la vie sociale de la cité⁶⁰². Pour Janet Wolff dans son ouvrage *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, un flâneur féminin ne pouvait tout simplement pas exister dans la littérature du XIX^e siècle, puisque le concept était sexuellement déterminé⁶⁰³.

La sexualisation de la flânerie pousse les hommes auteurs à décrire la ville à l'aide de termes spécifiques, où il s'agit de posséder, toucher, contrôler et dévorer le corps féminin (*Ferragus* ou *Gambara* d'Honoré de Balzac ou encore *Bel-Ami* de Guy de Maupassant). Quand des femmes, comme Renée chez Colette, pratiquent une flânerie sensuelle, elles sont capables de disloquer les divisions sexuelles, sociales et sensorielles, comme le suggère Catherine Nesci⁶⁰⁴. Ainsi, pour la narratrice de *Street Haunting : A London Adventure*, signé en 1927 par Virginia Woolf, une simple sortie de la maison implique l'abandon de l'identité et la dépersonnalisation afin d'établir l'égalité entre les sexes⁶⁰⁵ : son expérience de la flânerie ne s'avère pas déterminée par le genre et ne pourrait être perçue comme une expérience uniquement propre aux femmes⁶⁰⁶. Enfin, la flânerie semble dépendre des conditionnements socio-politiques, puisqu'elle est en fait réservée aux représentants des classes supérieures : en effet, la balade de femmes appartenant à des milieux plus modestes reste négativement connotée et très souvent associée à la prostitution⁶⁰⁷, une activité qui pendant longtemps pouvait seule expliquer la présence des femmes dans l'espace public la nuit.

C'est dans ce contexte, historiquement, socialement et sexuellement déterminé, que la nouvelle de Sorana Gurian me semble extrêmement pertinente. Le titre initial du texte (*O fată răătăcită pe stradă* [Une jeune fille perdue dans la rue] – le changement est-il une proposition de Sorana Gurian ou celle d'un rédacteur ?) permet de préciser la condition de l'héroïne et son statut social. Si la variante définitive du titre conduit à l'association de sa position au paradigme du flâneur (la promenade en tant que mouvement sans but, circulaire, clos, donnant l'occasion de connaître « le nouveau » et « l'étranger », exposé aux sensations esthétiques), la première version remet en question la possibilité d'une expérience de la ville

⁶⁰² Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007.

⁶⁰³ Janet Wolff, *Feminine Sentences: op. cit.*, p. 34.

⁶⁰⁴ Benoît Lenoble, « Catherine NESCI, Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 15 novembre 2008, n° 37, p. 185-242.

⁶⁰⁵ Rachel Bowlby, « Walking, women and writing: Virginia Woolf as flâneuse », *op. cit.*, p. 220.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁰⁷ Lauren Elkin, *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2017, p. 10.

par l'héroïne-jeune fille, pour qui cet espace reste inadéquat et constitue un danger. Dans cette perspective, l'invitation à une soirée, qui fournit un prétexte pour sortir de la maison et aller dans la rue, efface toute suspicion ; sinon, sa marche lente pourrait être considérée comme celle d'une prostituée, ou comme un signe de folie (« elle exhalait l'obscur », « des mains invisibles l'étranglaient »⁶⁰⁸).

Contrairement à ses grands prédécesseurs, la protagoniste de la nouvelle de Sorana Gurian ne renonce pas à son identité et n'accepte pas l'anonymat du flâneur. De plus, elle ressent le besoin de se justifier, comme si elle était mise en accusation, lorsqu'elle souligne sa féminité, sa légitimité (« (...) car je ne suis plus adolescente, moi – une femme de 22 ans » ; „(...) căci adolescentă nu mai sunt, eu o femeie de 22 ani”), ainsi que son indépendance financière et donc son émancipation. Aussi, la promenade en ville est une manifestation du « je », et non pas l'occasion de se mêler à la foule et de jouir de l'anonymat, comme l'affirmait Charles Baudelaire :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito.⁶⁰⁹

La flânerie selon Sorana Gurian est un acte féministe et politique, qui vise à s'imposer dans l'espace urbain, non seulement comme jeune femme, mais aussi comme personne venue des milieux populaires. En effet, cette promenade dans la ville provinciale semble un prolongement de ses balades dans la capitale (Bucarest), qui déçoit la jeune habitante en raison de la pollution de l'air, des logements indécents ou du manque de perspectives sur le marché du travail :

⁶⁰⁸ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 44.

⁶⁰⁹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 64.

Mais la capitale, qui lui avait semblé jusqu'alors refuge suprême et joie, se présentait à elle dans la fumée d'énormes cheminées, le vacarme de la rue et la solitude partagée avec les milliers de bruits d'une *garçonnière* de blockhaus... Et les courses dans les magasins connus, le travail mécanique, les interventions dégradantes et les vieux amis qui ne se souciaient probablement pas d'elle... tout lui semblait horrible, ennuyeux, irritant... Mon dieu, prendre l'argent et partir...

Dar Capitala, care până acum îi păruse refugiul suprem și bucuria, i se prezintă în fumul coșurilor enorme, vuietul străzii și singurătatea împărțită cu miile de sgomote ale unei garsoniere de block-hause [sic ! – note TK]... Și alergăturile prin prăvăliile cunoscute, munca reluată mecanic, intervențiile înjositoare și vechii prieteni care probabil nu se sinchiseau de ea... totul îi păru îngrozitor, searbăd, irritant... Doamne, să iau banii și să plec...⁶¹⁰

La promenade nocturne dans les rues constitue une double tentative de s'émanciper de la maison familiale et de la société moderne (la ville), par lesquelles la protagoniste se sent emprisonnée. Elle subit néanmoins un échec : elle rentre résignée à la maison et probablement à la capitale décevante (achèvement du cycle), et sa tentative d'éprouver la ville (à l'instar des flâneurs masculins) échoue, bien qu'ils partagent tous le désir de connaître l'Autre et l'espace (une promenade solitaire, nocturne, dans les rues de la ville, qu'ils détestent et admirent simultanément). Le regard de l'héroïne de Gurian ne note presque pas de passants (sauf un policier et un couple), les «étrangers» ne sont pas remarqués, alors qu'elle-même ne découvre pas sa visibilité, une condition inacceptable pour le flâneur :

Car cette nuit-là, une jeune fille marchait dans la rue. Elle marchait lentement et ne voyait ni les rares passants, ni rien d'autre autour d'elle. Elle marchait à travers l'obscurité de la nuit et l'obscurité en elle, comme dans une prairie d'iris veloutés.

Căci în astă noapte mergea o fată pe stradă. Mergea încet și nu vedea nici pe rarii trecători, nici altceva în jurul său. Mergea prin întunericul nopții și întunericul din ea, ca într'o pajiște de stânjenei catifelăți.⁶¹¹

⁶¹⁰ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 42.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 45.

La promeneuse se dévoile comme un être transgressif, car sa balade se déroule dans une dimension inaccessible aux autres. Aveugle à l'extérieur, elle est semblable à un oracle capable d'observer ce qui reste normalement caché. Cet enracinement dans une dimension mythique, irréelle, est confirmé par le renversement du mythe du Minotaure qui souligne son élément féminin :

Elle cherchait un fil d'Ariane avec lequel elle pourrait se promener dans son labyrinthe intérieur.

Căuta un fir al Arianei, cu care să poată umbla în labirintul ei interior.⁶¹²

Le regard de la promeneuse identifie l'espace hostile et sombre qui l'entoure (les rues et maisons qui la limitent) avec le dédale mythologique, mais son mouvement dans ses murs prend pourtant la direction inverse, car elle ne tente pas de tuer le monstre et de quitter la construction-piège, mais au contraire de s'y confronter et d'en examiner l'intérieur, sans pourtant prévoir la sortie. Sorana Gurian propose ici une réinterprétation du mythe, où le fil d'Ariane ne sert pas uniquement à aider Thésée à sortir du labyrinthe, mais surtout à pouvoir y revenir et ensuite l'explorer. Outre cette relecture de nature féministe, qui met à la première place le personnage féminin et revalorise son rôle, l'auteure emploie explicitement des termes propres à la psychanalyse : le dédale souterrain désigne un psychisme tourmenté et à strates multiples, où l'inconscient reste hors de portée des autres, mais aussi du « je ». L'image du fil d'Ariane semble jouer deux rôles : d'un côté, elle renvoie au chemin vers la connaissance à laquelle aspire la protagoniste, un chemin sur lequel elle essaie de focaliser totalement son regard – ce qui détermine sa marche linéaire, à sens unique, à la recherche de soi-même. De l'autre, la métaphore du fil donnant lieu à une transgression et la mise à jour du mythe grec indiquent clairement le caractère métalittéraire du texte, où le fil d'Ariane symbolise un moyen d'expression propre à la condition de la protagoniste. Le suivre signifie la tentative de mettre en place un récit qui romprait avec la lecture « sacrée » de la littérature, de marquer sa présence et de revendiquer un espace à elle.

Pour évoluer dans cet univers ennemi, la protagoniste se sert surtout de son corps, que ce soit par son activité physique (une marche précipitée) ou à travers ses sens : à l'instar du flâneur baudelairien, elle veut imaginer sa corporalité comme un foyer qui concentre en lui-même toutes les sensations. Le mouvement de son corps ainsi que celui de son regard ne

⁶¹² *Ibid.*, p. 41.

se déroulent néanmoins pas uniquement sur la surface, comme elle le désirait en sortant de la maison : les confrontations qui suivent (des souvenirs provoqués par les sensations auditives ou olfactives) brisent le déplacement linéaire, horizontal, et provoquent à plusieurs reprises l'introspection, anéantissant ainsi la flânerie. Cette verticalité, qui semble surprendre le promeneur avançant vers l'horizon, menace la flânerie, car, comme le note Virginia Woolf dans son essai *Street Haunting: A London Adventure*, le regard profond revient à la défaite du flâneur, condamné à se contenter de la surface :

But here we must stop peremptorily. We are in danger of digging deeper than the eye approves; we are impeding our passage down the smooth stream by catching at some branch or root. At any moment, the sleeping army may stir itself and wake in us a thousand violins and trumpets in response; the army of human beings may rouse itself and assert all its oddities and sufferings and sordidities. Let us dally a little longer, be content still with surfaces only--the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendour of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists' windows.⁶¹³

Dans la nouvelle de Sorana Gurian, la verticalité (que ce soient les arbres, le ciel, le fond du lac ou les grands bâtiments publics) déclenche en effet une crise, provoquant l'arrêt de la marche ou l'interruption du regard, et bouleversant donc la flâneuse et son récit intérieur :

Des matins frais, avec un brouillard subtil, dans la fumée de cigarette qui s'élève des ondulations du lac-turquoise, la mer qui te sourit à travers les rides d'argent... Partout – du soleil.

Ces images passèrent comme une étincelle. Sur le fronton d'un grand immeuble, elle lut « Imprimerie d'État ». Les mots perdirent leur sens et l'atteignirent comme les syllabes mystérieuses d'une inscription ancienne... Des syllabes mystérieuses, non évocatrices d'images... Absolument vides, comme des notes éparses : Imprimerie d'État... L'écho murmuré roula sous les branches d'acacia...

⁶¹³ Virginia Woolf, *Street Haunting: A London Adventure*, Londres, Symonds Press, 2013, p. 10.

Diminețile răcoroase, cu ceața subțire, în fum de țigară ridicându-se din cutele lacului-peruzea, marea care-ți zâmbește din sbârciturile de argint... Peste tot – soarele.

Aceste imagini trecură scânteietor. Pe frontonul unei case înalte, ea ceti „Imprimeria Statului”. Cuvintele își rătăciră sensul și ajunseseră la ea, doar ca silabele misterioase ale unei inscripțiuni străvechi... Silabe misterioase, neevocatoare de imagini... Goale absolut ca niște note răzlețe: Imprimeria Statului... Ecoul șoptit, se rostogoli sub crengile salcâmului...⁶¹⁴

Se confronter à un édifice public sur son chemin ruine le rêve sentimental(iste) de la protagoniste, désireuse de s'échapper d'un quotidien illusoire. Ce changement est visible non seulement dans l'imaginaire (devenu plus sombre et plus symbolique), mais aussi dans la syntaxe du récit (des verbes au passé simple, un groupe nominal plus développé). S'élevant au-dessus de la rue, l'imprimerie d'État, semblable à « une église »⁶¹⁵, impose un rapport hiérarchique qui se réalise sur différents plans : architectural, c'est-à-dire physique (une haute construction décorée bloquant le passage *versus* une piétonne), politique (une institution d'État *versus* une citoyenne privée de droit de vote⁶¹⁶) et culturel (un organisme officiel de production et de propagation – sinon de propagande – de l'écrit *versus* une jeune lectrice et une écrivaine débutante). Chargé de cette symbolique polyvalente, mais qui n'a plus de sens pour elle (« absolument vides »), ce grand édifice comme objet d'admiration possible ne peut pourtant pas plaire à la flâneuse. Il incarne pour elle une triple situation d'emprisonnement, où il n'est pas possible de jouir de la flânerie en tant que telle, mais dont elle rêve, tout simplement, de s'enfuir.

L'emprisonnement dont elle prend alors conscience s'avère en effet multiple :

Soudain, elle se sentit piégée, menottée entre les murs de cette maison idiote, habitée par des gens malveillants et stupides...

Prisonnière des gens, de la famille, des amis... Prisonnière de la ville hypocrite, hostile. Prisonnière de tous ceux qu'elle méprisait, haïssait. Et pourtant, leur

⁶¹⁴ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 42.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ En 1938, seules les femmes fonctionnaires ou diplômées, âgées de plus de trente ans, disposent du droit de vote, devenu universel au moment de la proclamation de la Constitution de la République populaire roumaine en 1948. Voir : Mihaela Miroiu et Maria Bucur, *Nașterea cetățeniei democratice. Femeile și puterea în România modernă*, Bucarest, Humanitas, 2019.

prisonnière à jamais ! Mais la sensation se localisa. Son cœur était prisonnier, enchaîné dans cette poitrine maigre, ligoté, soumis à ce corps laid, jeune, lascif et pourtant incapable de faire valoir son droit, révolté contre le droit à la liberté de l'âme. Son âme était prisonnière et agonisait en révoltes fugaces et étincelantes (...). L'âme, cet oiseau aux ailes cassées dans une cage trop petite... Mon dieu, que je leur échappe, à « eux » et à moi-même !

Deodată se simți prinsă, încătușată între zidurile acestei case idioate, locuite de oameni răuvoitori și tâmpiți...

Prizoniera oamenilor, rudelor, prietenilor... Prizoniera orașului hipocrit, dușmănos. Prizoniera tuturor acelora care îi disprețuia, îi ura. Prizoniera lor totuși pe veci! Dar senzația se localizează. Prizonieră îi era inima, încătușată în pieptul ăsta slab, legată, supusă corpului ăsta urât, tânăr, pofcios și totuși incapabil să-și afirme dreptul, răzvrătit împotriva dreptului de libertate al sufletului. Sufletul îi era prizonier și agoniza în revolte fugare și scânteietoare (...). Sufletul, pasăre cu aripile frânte, în cușca prea strâmtă... Doamne să scap de „ei” și de mine!⁶¹⁷

La protagoniste se sent condamnée à l'isolement non seulement sur le plan affectif (« amis ») et familial ou sociopolitique (« la ville hypocrite et hostile »), mais surtout comme jeune femme, dont la corporalité autre, ostensiblement somatisée dans ce fragment (« cette poitrine maigre » et « ce corps laid »), n'obtient pas son acceptation. Cette dernière est d'autant plus difficile que sa marginalisation sociale semble être déterminée par son corps handicapé qui l'enferme physiquement et annihile son ambition de se libérer (le corps comme lieu de confinement). Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les ailes cassées de l'âme sont mises en parallèle avec les jambes malades de la protagoniste (et de l'auteure). Seule la fuite hors de soi-même et de son physique repoussant lui semble être un moyen d'échapper à cette stigmatisation.

On ressent cette atmosphère d'encerclement, qui reflète le mouvement progressif vers le fond du labyrinthe, dans l'écriture même : cette dernière tente de rendre par divers moyens rythmiques le parcours de la flânerie de la protagoniste et donc le mouvement de son corps. Tant que la jeune fille est en mouvement, la nouvelle se déroule de façon linéaire, et les scènes se succèdent de façon juxtaposée. Lorsqu'elle s'arrête ou ralentit (devant un bâtiment ou lors de ses réflexions), on observe des perturbations rythmiques – les phrases sont plus courtes, singulières, les infinitifs commencent à dominer. Cette particularité est visible au

⁶¹⁷ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 44.

moment où la protagoniste, désespérée et fatiguée par l'errance dans le labyrinthe urbain, se retrouve devant un Minotaure imaginé – elle-même :

Sa respiration était lourde, et peu importait combien d'air elle prenait dans ses poumons, avide et pressée, il lui semblait toujours que le moment de la suffocation arrivait. Des mains invisibles lui serraient le cou. Elle secoua brusquement la tête, et accéléra sa marche, prise d'une peur étrange et affreuse... peur d'une vengeance... Venue de l'ombre. Des mains invisibles tiraient sur les plis de sa robe, jetaient sur l'asphalte des pierres sur lesquelles elle trébuchait. Elle ralentit sa marche. Elle avait soudain surmonté son anxiété. Elle s'arrêta en face d'elle-même. Tout son corps demandait la liberté, les ailes, la libération. Étroite, trop étroite était la rue qui passait entre les murs noirs des maisons, trop étroite – la rue, la ville, la vie. « *Maudite civilisation* » et de nouveau, elle ressentit du dégoût et se méprisa pour l'ajout littéraire qu'elle avait fait remonter à la surface. Dès que je me gratte la tête arrivent des idées toutes faites et des phrases insufflées par d'autres ! Mon dieu, que je pense une fois par moi-même.

Îi era respirația îngreuiată și oricât aer n'ar fi strâns avid și grăbit, în plămâni, i se părea totuși că vine clipa înăbușirii. Mâini nevăzute, o strânceau de gât. Ea scutura capul, brusc, și-și grăbi mersul, cuprinsă de o frică nelămurită, îngrozitoare... teamă de o răzbunare... Venită din umbră. Mâini nevăzute o trăgeau de faldurile rochiei, aruncau pietre pe asfalt de care se poticnea. Încetini mersul. Învinsese deodată anxietatea. Se opri în fața ei însăși. Tot corpul ei cerea libertate, aripi, descătușare. Strâmtă, prea strâmtă era strada ce scurgea între zidurile negre ale caselor, prea strâmtă strada, orașul, viața. „Maudite civilisation” și din nou îi fu greață și se disprețui pentru adaosul literar ce-l adusese la suprafață. Îndată ce mă scarpin, vin idei gata pregătite și fraze inoculate! Doamne, să gândesc odată prin mine-însumi.⁶¹⁸

Chassée par les autres et enfermée dans le dédale social, la protagoniste découvre son statut de monstre, de Minotaure, dont la laideur physique est refoulée par la société qui la condamne à l'isolement. Sa condition de créature issue d'un autre monde se confirme dans son état proche de la folie, où une respiration perturbée et les hallucinations, produites par le bouleversement des sens, provoquent les mouvements anormaux qui suggèrent la possession

⁶¹⁸ *Ibid.*

par un être maléfique. Elle a pourtant du mal à décrire précisément sa situation, car elle est dépossédée du langage : ses méditations intimes s'avèrent futiles et déjà formulées par les autres, à qui elle les emprunte inconsciemment. Comme pendant la flânerie où elle tend vers l'horizon, elle tente de maintenir la linéarité et la continuité de son récit (« la surface ») à l'aide de références littéraires (« l'ajout »). Et pourtant, dans les deux cas, elle échoue et n'arrive à reprendre le contrôle ni sur sa promenade, ni sur son récit, pour lequel elle emploie un langage littéraire qui ne lui offre rien d'autre que le statut d'un Minotaure au sein du discours (littéraire et social). Seule l'accélération lui permet d'éviter l'immobilité, l'assujettissement et le marasme, ce que reflète l'irrégularité au niveau de la syntaxe ou de la ponctuation.

Grâce à la mise en parallèle de l'activité physique (la marche) et de la réflexion (ou la création, tout simplement) littéraire à travers le motif de la flânerie, Sorana Gurian crée un rapport étroit entre corps et récit. Ce fragment dévoile la présence du corps, dont les défauts – la fatigue, la douleur aux chevilles ou le boitement (soit elle chancelle, soit une force invisible essaie de la bloquer) – présentent un tel obstacle à la promeneuse qu'elle doit ralentir, voire arrêter sa marche. Bien qu'elle soigne son corps – bien habillé, maquillé et parfumé –, il s'agit toujours d'un corps qui déplaît et pose problème. En effet, le corps semble ne pas pouvoir répondre aux attentes de la promeneuse qui rêve de s'évader, et il résiste à cette tentative en faisant barrage à une marche régulière et libre.

Cette variante spécifique de la flânerie proposée par Sorana Gurian transcrit en particulier l'expérience du corps du flâneur, dont les limites sont en même temps celles du récit : dès que la jeune fille s'arrête à cause de la souffrance ou de la fatigue, c'est également la focalisation narrative qui change. On constate que dans *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], le récit s'incarne à travers le mouvement : autrement dit, grâce à la marche qui met en action le corps handicapé, le récit sur la flânerie se réalise non pas dans l'observation ou dans la description de la rue, mais dans son expérience somatique, dépassant finalement les capacités corporelles de la promeneuse qui perd de la vitalité et de la solidité :

Le désespoir tranquille d'une nuit tranquille, le désespoir qui l'enveloppait à présent, argenté, serein, comme cette nuit de printemps, douloureux comme une plaie ouverte d'où le sang s'écoulerait en gouttes d'étoiles, lentement et mélodiquement...

Disperarea liniștită a unei nopți liniștite, disperarea care o cuprindea acum, argintie, senină, ca însăși noaptea de primăvară, dureroasă ca o rană deschisă din care s'ar fi prelinș în picături de stele, rar și melodic, sângele...⁶¹⁹

Comme la narcose qui abolit les limites solides du corps en le pénétrant, le désespoir est lié à un sentiment de perte dans le labyrinthe à la fois psychique, social et urbain. Cette impossibilité de se localiser dépend du regard qui a perdu tous ses points de repère et s'est retrouvé dans le vide : dès que le tramway allant vers la gare – bruyant et brillant de lumières – disparaît à l'angle d'une rue et dans l'obscurité de la nuit, la protagoniste imagine déjà son propre suicide sous la locomotive, seule façon pour elle de combattre le monstre. Cette solution est la seule qui lui vienne à l'esprit, car elle est déterminée par son éducation et sa culture : comme d'autres protagonistes féminins désirant s'évader de leur famille ou d'un modèle social patriarcal et misogyne (Anna Karénine ou Marta dans le roman est-européen éponyme d'Eliza Orzeszkowa en 1873), l'héroïne de Sorana Gurian rêve de sa mort sous les roues d'un moyen de locomotion rapide. Comme l'Imprimerie d'État ou le lycée dont la posture monumentale provoque chez la flâneuse une crise d'identité, les véhicules désignent une modernité brutale et cruelle pour les jeunes femmes qui n'ont pas les moyens de se réaliser dans son cadre.

Pour conclure, la flâneuse selon Sorana Gurian est avant tout lectrice : comme la promenade, la lecture produit en elle un mal physique, semblable à l'addiction aux drogues (« Elle se droguait avec la lecture ces derniers temps. Elle avait mal aux yeux et à la nuque, mais ses jambes retrouvaient à présent leur agilité, rendant la marche plus facile »), où le corps ressent un manque constant de ce qui l'intoxique en même temps. Les parallèles entre littérature et flânerie sont tout à fait explicites, puisque la métaphore du texte (« une feuille d'asphalte ») accompagne toujours la promenade. Pour la jeune promeneuse, sortir en ville est donc l'occasion de confronter ses lectures avec la réalité pour chercher un langage qui lui serait propre et exprimerait son identité toujours remise en cause ; seul le corps, source d'isolement, peut noter ses expériences intimes, bien qu'elles ne soient pas transposables dans le récit. Cela fait de la nouvelle de Sorana Gurian un texte extrêmement intéressant pour une histoire de la littérature écrite par les femmes, une histoire qui emprunterait à la gynocritique élaborée par Elaine Showalter, car *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] annonce les trois phases de l'évolution de cette littérature selon Showalter –

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

féminine (ang. *feminine*), féministe (*feminist*) et « de femme » ou « femelle » (*female*)⁶²⁰. *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] serait ainsi un texte féminin, dans le sens où il enregistre la tentative d'une femme d'imiter les hommes dans leur flânerie nocturne pour pouvoir accéder aux mêmes privilèges. En même temps, par sa critique virulente du discours littéraire et social, où les femmes ne disposent d'accès à l'espace public ni comme citoyennes, ni comme créatrices, la nouvelle de Sorana Gurian semble postuler des prémisses de nature féministe. Enfin, on observe dans ce texte la volonté de formuler une nouvelle vision de la littérature, qui assumerait la spécificité de l'activité littéraire des femmes, ici médiatisée par la revalorisation du corps et la somatisation de la lecture et de l'écriture au cours d'une flânerie épuisante.

⁶²⁰ Elaine Showalter, « Towards a Feminist Poetics », in Mary Jacobus (dir.), *Women Writing about Women*, New York, Routledge, 1979, p. 25-36.

3. Le texte et le moi. Trois types de « je » textuel

Sorana Gurian explore l'un des défis majeurs de la littérature moderne européenne : la quête de soi dans un monde en constant changement, où la cohérence de l'identité est menacée par l'hostilité et la rapidité de cet environnement en voie de modernisation, quête qui se termine par une révélation, c'est-à-dire la prise de conscience d'un échec dans le domaine de l'expression. Dans le cas de *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], cette recherche, qui prend la forme d'une promenade urbaine, conduit l'auteure à tracer le projet d'une flânerie féminine dans laquelle la flâneuse ne serait pas qu'un voyeur en marche, privé de substance, dévorant les objets avec ses yeux et apprivoisant les autres, mais une subjectivité qui ne renonce pas à sa corporalité et tente de l'assumer malgré ses défauts qui freinent la marche. En repensant le motif de la flânerie de façon féministe, l'auteure enquête sur l'influence du mouvement non seulement sur un corps souffrant, mais aussi sur la narration et la condition du « je », qui sont mises en place grâce à la marche. Si elle exploite l'un des motifs caractéristiques de la littérature européenne moderne et critique les limites du genre et la non représentation du corps, c'est dans le but de mettre en évidence l'inadéquation du langage littéraire à la réalité habitée par des femmes – jeunes, malades, indépendantes – semblables à la protagoniste éponyme du roman de Léon Tolstoï, poussée au suicide sous les roues du symbole de la modernité (le train). En quête de son propre langage et menant un combat contre les obstacles somatiques, cette subjectivité en crise tend néanmoins à exprimer son sentiment de révolte. La situation du « je » est véritablement grotesque⁶²¹, car même l'idée d'un suicide – un moment, semble-t-il, tragique – n'échappe pas à la tradition littéraire : l'acte de la jeune fille dans la nouvelle de Sorana Gurian ne serait qu'une répétition de celui d'Anna Karénine. Néanmoins, il reste trivial puisqu'il ne trouverait son écho que comme fait divers publié dans la presse de masse⁶²². Et d'ailleurs, l'image même de son propre suicide n'appartient pas vraiment à la protagoniste de *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], puisqu'elle renvoie aux adaptations cinématographiques du début du

⁶²¹ Je rappelle qu'Eugen Lovinescu a remarqué cette ambiance grotesque dans cette nouvelle : « Je lis des nouvelles de Sorana Gurian, admirables et abjectes » (le 2 février 1939). Voir : Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*

⁶²² Sorana Gurian, « *O fată se plimbă pe stradă* », *op. cit.*, p. 43. Cf. Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], Gdańsk, Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, 2021, p. 233.

XX^e siècle, comme par exemple celle d'*Anna Karénine* en 1935 par Clarence Brown, où Greta Garbo interprète le rôle principal du roman de Léon Tolstoï.

Ainsi, la flânerie au féminin (presque inexistante dans la littérature moderne) où le mouvement à travers une réalité hostile est constamment perturbé par un corps malade semble être une métaphore de la place des femmes dans la littérature, tout aussi dépréciée que leur place dans l'espace public. Dans les deux dimensions, la jeune femme ne reçoit aucune réponse ni aucun soutien, alors que toute son activité subit une critique socio-politique ou littéraire, car rien ne lui est finalement offert – ni forme d'expression, ni droit à la participation dans l'échange des savoirs. Ce qui lui reste, c'est son corps – bien que faisant l'objet d'un tabou, déformé –, mais qui, grâce à son refoulement social, lui est propre et qui résiste à la critique (lecture), mais aussi au récit (écriture) dont la linéarité est découpée en scènes par la douleur ou la fatigue de la protagoniste. Douleur et fatigue font ralentir ou s'arrêter le « je » et permettent donc de changer de focalisation en fonction de la situation spatiale – rue, gare, école : tous ces lieux sont, comme je l'ai souligné, des espaces fortement repensés par la modernité et représentatifs de cette même modernité, surtout dans les périphéries (comme la société et la culture roumaines), qui se constituent par rapport au centre. Et c'est dans le corps, rappelons-le, que réside le sujet chez Sorana Gurian.

La nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] est enfin l'une des nouvelles de Sorana Gurian relues par Eugen Lovinescu, dont la notoriété et l'expérience critique et littéraire considérable aident l'auteure à se faire connaître dans la culture roumaine de l'entre-deux-guerres. Il est actuellement impossible de savoir en quoi les suggestions d'Eugen Lovinescu ont précisément consisté, et dans quelle mesure ces premières nouvelles ont été vraiment retravaillées sous l'égide du Maître (seul *Medalionul* [Le médaillon] porte ses corrections⁶²³). Ce qui frappe néanmoins, c'est qu'aucune nouvelle connue de Lovinescu, mort en 1943, ne comporte de récit mené uniquement à la première personne du singulier, ce qui correspond à sa vision de la littérature. Dans cette perspective, la nouvelle de Gurian peut être interprétée comme une tentative de trouver sa propre façon d'exprimer le « je », un projet pourtant rendu impossible à cause de l'autorité et de la paternité littéraires d'Eugen Lovinescu. Cette soumission à l'autorité de Lovinescu, accompagnée d'une tentative d'émancipation, n'est pas sans rappeler l'évolution littéraire de Hortensia Papadat-Bengescu.

⁶²³ Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare, op. cit.*, p. 186.

En réalité, on ne trouve que deux nouvelles où la narration à la première personne du singulier est en quelque sorte présente : *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] et *La Femme qui avait peur de l'Amour*. Et pourtant, ces deux textes, inconnus de Lovinescu, sont des textes où la voix narrative n'est pas homogène et unique, mais se divise en au moins deux voix qui paraissent s'opposer l'une à l'autre dans une relation complexe entre femme et homme, narrateurs l'un et l'autre. Ce procédé renforce d'autant plus l'effet de contradiction, inhérent à des textes fondés sur la dualité « négative » (c'est-à-dire non pas complémentaire, mais adversaire) de l'instance narrative. En effet, dans aucun de ces textes les personnages n'arrivent à se réconcilier et se réunir définitivement.

Cette mise en cause de l'unité et du statut du narrateur pourrait expliquer également l'importance du style indirect libre chez Sorana Gurian, et en particulier dans cette nouvelle, où l'expression du « je » peut ainsi se réaliser, bien qu'elle ait lieu dans le cadre d'un récit à la troisième personne. Pourtant, dans la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], c'est dans la prise de parole directe par la protagoniste que la découverte de sa défaite a lieu, puisque la protagoniste désire « s'enfuir d'elle-même » („să scap de mine”)⁶²⁴.

Totalement consciente de l'échec de toute expression et communication, la subjectivité dans ces textes tend à dissimuler son identité et, pour pouvoir couvrir la complexité de ses relations avec le monde, elle s'évade dans la forte abstraction offerte par l'écriture. Seul le texte lui donne l'occasion de prendre conscience de sa situation sans devoir s'exprimer en tant que sujet unique et cohérent, et donc responsable de son expression, qu'elle ne peut pas maîtriser, car – je le rappelle – elle n'est pas vraiment sienne.

D'autre part, il ne faut pas oublier que Sorana Gurian dédie son recueil à « la mémoire du Maître E. Lovinescu » („Memoriei Maestrului E. Lovinescu”), le tout premier lecteur de plusieurs des nouvelles qui le composent. À mon avis, le geste de chercher le soutien *post mortem* d'Eugen Lovinescu souligne la posture paradoxale de Sorana Gurian en tant que femme écrivain moderne : d'un côté, elle éprouve un sentiment de reconnaissance envers la tradition littéraire qui lui permet d'ancrer ses textes dans la communication artistique ; de l'autre, une sorte de fantôme plane sur l'activité littéraire de l'auteure, qui serait incapable de se libérer de contraintes formelles qu'elle a adaptées et repensées, de s'exprimer en tant que sujet parlant d'elle-même et non plus comme objet d'un discours mené par une instance narrative abstraite, supérieure.

⁶²⁴ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 44.

Une telle interprétation de la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] permet de mettre l'accent sur un type particulier d'identité textuelle, propre à Sorana Gurian et récurrent dans certains de ses textes. Il ne s'agit pas que d'un sujet impuissant, parfois stérile, dont toute activité serait complètement anodine à ses propres yeux, sinon inutile : cette subjectivité, impliquée dans la variété des relations qui déterminent sa nature complexe, figurée et dissimulée dans le texte, est selon moi un modèle permettant à Sorana Gurian d'identifier et de décrire certains phénomènes difficiles à saisir de manière descriptive ou positive, c'est-à-dire sans devoir procéder à rebours ou sur le mode de l'ironie.

En effet, l'ironie comme trope rhétorique, consistant à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre, joue un rôle important dans les différents écrits de Sorana Gurian. Elle l'exploite, bien entendu, dans plusieurs de ses articles de presse en roumain, quelle que soit leur thématique – politique, mode ou littérature. On y a également affaire à de nombreux cas d'auto-ironie où l'apparence physique de Sorana Gurian ou son activité littéraire donnent lieu à des situations dominées par un humour souvent noir. Ce mécanisme revêt une signification particulière, puisque l'autodérision permet de répondre, entre autres, aux attaques *ad personam* dont Sorana Gurian fut victime dans les années 1940. D'ailleurs, le rire joue un rôle catalyseur dans *Les mailles du filet*, où sont colportées des anecdotes sur les dirigeants roumains d'obédience stalinienne ou même les blagues anti-régime qui circulaient en Roumanie à cette époque⁶²⁵. Enfin, l'usage de l'ironie permet d'accepter plus facilement les difficultés liées à la maladie – handicap, immobilité, douleur, etc. –, ce qui est facilement observable dans *Récit d'un combat*, qui comporte plusieurs scènes où la narratrice se moque d'elle-même ou de son hospitalisation, que ce soit quand elle est seule ou avec les autres : amis, patients, médecins⁶²⁶. Cette attitude auto-dérisoire caractérise également certains des poèmes manuscrits du dossier conservé par Monica Lovinescu : *Sorana-Song* du 12 décembre 1955 en est le meilleur exemple. Ici, le sort d'une malade du cancer est placé dans le cadre d'une chanson humoristique noire :

Je suis la femme coupée en morceaux
Qui à la fin de son numéro
Sort du cercueil pour saluer
Les badauds qui regardent bouche-bée

⁶²⁵ Voir par exemple : *eadem, Les mailles du filet, op. cit.*, p. 79.

⁶²⁶ Voir par exemple : *eadem, Récit d'un combat, op. cit.*, p. 32, 46, 186.

Sorana Gurian elle-même souligne la fonction cathartique du rire et de l'ironie dans son entretien du 22 mai 1956, quand elle présente *Récit d'un combat* aux téléspectateurs :

Alors [pendant son traitement à l'hôpital – TK], on a toujours beaucoup ri de toutes sortes de situations où des gens se mettraient à pleurer, vous voyez... C'est atroce, ceci, cela... C'est pas vrai du tout, tout ça est absolument ridicule, dans certains genres... Il ne faut jamais se donner trop d'importance.⁶²⁸

L'ironie paraît constituer une stratégie de survie efficace pour pouvoir faire face aux obstacles de nature biologique ou politique. Dans le cas de Sorana Gurian, le « je » textuel poussé à l'extrême devient semblable... à un clown, dont on retrouve la figure dès le poème *Grock* datant du 29 mai 1939, et dont la nature est aussi double que celle du trope ironique :

(...) et l'ironie cinglante de l'homme fatigué
et (surtout) le masque (immobile) du rire éternel.⁶²⁹

Dans ce contexte, il est pertinent de parler pour de nombreux textes de Sorana Gurian d'une subjectivité ironique, qui prend conscience de sa propre nature contradictoire face au langage et à la littérature, et qui tente de s'analyser malgré cette difficulté. De surcroît, ce modèle est selon moi valable non seulement pour les textes de nature explicitement humoristique ou grotesque, mais il s'avère utile pour la description de la condition du moi moderne, comme c'est le cas dans certaines nouvelles, par exemple *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue].

Le recours à la catégorie du trope *via* l'ironie pour examiner différentes formes de subjectivité me paraît extrêmement intéressant en ce qui concerne l'œuvre de Sorana Gurian, pour une autre raison encore. Le trope (du grec ancien « tour »), comme d'ailleurs une grande partie des termes de la rhétorique classique, renvoie étymologiquement à la catégorie de la danse ou du mouvement, ce qui rappelle le lien insécable existant entre la poésie et la musique dans l'Antiquité méditerranéenne. Comme je l'ai souligné en introduisant la notion de rythme,

⁶²⁷ Eadem, « Sorana Gurian, texte dactilographié », *op. cit.*, p. 137.

⁶²⁸ Pierre Desgraupes, « Lectures pour tous : Sorana Gurian », *op. cit.*

⁶²⁹ Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactilographié », *op. cit.*, p. 26.

Sorana Gurian est sensible à ce rapport entre mot et corps mis en mouvement, et surtout à la question de la parole face à un défaut corporel qui déforme les gestes et détermine l'expression du « je ». Outre la marche qui permet à la jeune promeneuse de s'exprimer et de se libérer du joug familial (social) en dévoilant pourtant les limites biologiques, il faut également rappeler le suicide d'Andreï, le danseur de ballet russe des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), qui représente peut-être une allégorie de la fin d'une certaine époque dans les arts après la Première Guerre mondiale, ainsi que dans la vie de l'adolescente Ann handicapée, qui ne découvre sa sexualité qu'après un terrible accident de cheval.

Par conséquent, je propose ici de recourir à la théorie des tropes du « je » proposée par Ryszard Nycz⁶³⁰, chercheur en littérature moderne, dont la perspective me semble extrêmement pertinente pour l'analyse de la subjectivité des textes de Sorana Gurian, et ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, l'essai de Ryszard Nycz constitue une tentative de délimiter certains phénomènes touchant à la condition du sujet textuel dans la littérature moderne en ayant recours au trope, qui est une catégorie de la rhétorique classique : selon moi, repenser une notion historique pour examiner un phénomène moderne peut conduire à de nouvelles remarques sur l'implication des textes de Sorana Gurian dans la tradition littéraire. Deuxièmement, Ryszard Nycz porte son attention sur l'ironie qui, me semble-t-il, permet de mieux identifier le type de subjectivité qui se révèle par exemple dans *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]. Troisièmement, j'emprunte sa réflexion à Ryszard Nycz pour pouvoir aborder un autre phénomène qui a lieu au niveau subjectival, un phénomène présent dans d'autres textes de Sorana Gurian et qui paraît correspondre au quatrième trope du « je » décrit par le chercheur : la syllepse.

Ryszard Nycz propose d'élargir le sens du trope en tant que figure rhétorique afin de mettre entre autres en évidence la dissemblance entre le « je » parlant et le « je » parlé, qui se manifeste dans le texte littéraire. Le trope, qui suppose par sa nature un hiatus entre signe et sens, c'est-à-dire une dimension double de la signification, mais aussi la transgression et la transformation du langage, peut être un modèle pertinent pour décrire la notion de subjectivité. Cette dernière se caractérise par plusieurs strates : le « je objectival » et le « je subjectival », le « je empirique » et le « je transcendantal », le « je superficiel » et le « je profond », le « je textuel » et le « je auctorial ». L'existence de différentes couches subjectivales permet de délimiter un espace propre à la littérature et au langage, pour ensuite

⁶³⁰ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*

constituer une personnalité distincte qui puisse s'y établir. De surcroît, certains tropes possèdent selon Ryszard Nycz le potentiel de décrire les variantes les plus importantes du rapport sujet-texte dans la littérature du XX^e siècle, qu'il examine sur l'exemple des littératures polonaise et européenne⁶³¹.

Deux processus liés à la condition de la personnalité seraient spécifiques à la littérature du siècle dernier : la renaissance d'une certaine attitude dite « individualiste » en réponse aux grands mouvements sociaux, et la crise du sujet. Cette dernière est conçue comme la crise de la conception traditionnelle d'un « sujet sûr de lui-même », dont la conception du moi romantique serait la dernière incarnation⁶³². Dans cette perspective, des formules comme « la liquidation de l'individu » de Theodor W. Adorno, « la fin de l'homme » de Jacques Derrida, « la mort de l'auteur » de Roland Barthes ou « la mort de l'homme » de Michel Foucault résument précisément les résultats de processus par ailleurs contemporains au danger nucléaire, et que Sorana Gurian elle-même considère responsables de « la désintégration des consciences »⁶³³.

L'accent change de place dans la notion du sujet (c'est-à-dire qu'on renonce à examiner la substance en faveur de la fonction), mais aussi dans la perception de l'auteur même : on abandonne la figure d'un auteur qui serait la seule source d'expression sûre, le garant autoritaire du sens du texte, pour opter pour un modèle non plus impératif, mais plutôt une construction à envisager, un rôle à jouer, ou une sorte de masque de théâtre que l'auteur peut adopter⁶³⁴.

La réflexion sur la condition du sujet à la charnière des XIX^e et XX^e siècles semble être au carrefour de l'empirio-criticisme, représenté par Richard Avenarius, et de la « philosophie de la vie » (all. *Lebensphilosophie*) : ces deux courants philosophiques ont marqué l'époque pour laquelle la destruction radicale de la subjectivité organisée autour du moi est caractéristique. Le sujet est désormais pensé comme une construction textuelle qui se situe en dehors de l'expérience personnelle. Ce subjectivisme sans sujet tente avant tout de formuler l'idée d'une expérience purifiée et recherche les éléments primitifs, extra-civilisationnels (naturels, « purs ») qui composent la condition humaine. Cette posture nécessite ainsi d'adopter une attitude active, propre à l'élan vital. Dans cette perspective,

⁶³¹ *Ibid.*, p. 81.

⁶³² *Ibid.*, p. 82.

⁶³³ Sorana Gurian, *Les mailles du filet*, *op. cit.*, p. 1.

⁶³⁴ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 82.

le problème du sujet s'avère un lieu de rencontre pour des penseurs comme Richard Avenarius, Ernst Mach, Henri Bergson ou bien Friedrich Nietzsche, chez qui l'on peut lire :

Mes écrits ne parlent que de mes victoires : j'y suis, « moi », avec tout ce qui m'était contraire, *ego ipsissimus*, oui même, s'il m'est permis d'employer une expression plus fière, *ego ipsissimum* »⁶³⁵

mais aussi :

(...) on ne se pardonne jamais ce manque d'égoïsme véritable : on s'en sert comme d'un argument, on doute de son véritable ego...⁶³⁶

C'est dans ce contexte que les tropes peuvent s'avérer extrêmement utiles pour la description de phénomènes qui ont véritablement obsédé la pensée du XX^e siècle. Par sa nature, le symbole paraît correspondre à cette première phase où l'on a affaire à la désintégration du sujet substantiel et sa division en un « je » fragmentaire superficiel et un « je » non verbalisé profond. La subjectivité de type symbolique tenterait d'inventer un langage extrêmement idiolectal en déformant son expression artistique. De cette façon, le « je » textuel devient une évocation symbolique du « je » créateur – mais il ne s'agit plus de l'instance auctoriale, plutôt d'une force créative inconsciente, profonde, qui se forme et se définit elle-même *via* le texte⁶³⁷.

À la place de l'unité entre forme et sens portée par le symbole, l'allégorie fait prendre conscience de leur distinction, voire de leur séparation. Le point de vue allégorique fait ressortir la nature conventionnelle de la relation entre sens et forme, ce qui mène à un certain enfermement dans l'univers des signes ; en conséquence, le « je » acquiert un caractère arbitraire et abstrait. Divisé et déshérité (cf. *Verlorenes Ich*, le « je perdu » de Gottfried Benn ou *The Hollow Men* de T. S. Eliot), le « je » allégorique perd son autonomie et prend conscience d'une désintégration qui peut s'exprimer dans une double perte : celle d'une

⁶³⁵ Friedrich Nietzsche, « Avant-propos », in *Humain, trop humain*, Paris, Mercure de France, 1902, vol. II, p. 7. Cité d'après : Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 84.

⁶³⁶ Friedrich Nietzsche, « Discipline et sélection », in *La Volonté de puissance*, Paris, Mercure de France, 1903, vol. IV, p. 255. Cité d'après : Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 84.

⁶³⁷ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 88.

identité individuelle et celle d'un centre universel. On observe cela dans plusieurs romans psychologiques, inspirés par la psychanalyse ou le béhaviorisme, qui expliquent la nature de la désintégration du sujet. Dans cette optique, ce n'est plus la volonté autonome et consciente des acteurs qui stimule leurs activités, mais plutôt un réseau de relations qui résulte d'une position socialement déterminée.

Dans le même temps, on peut observer un potentiel mélancolique dans le langage allégorique : à l'instar de Walter Benjamin qui écrit que « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »⁶³⁸, on peut considérer que ce langage est une expression de la fugacité du temps et de l'historicité, tout en se nourrissant de restes, de fragments et de souvenirs⁶³⁹.

3.1. « La femme du miroir ne me laisse pas dormir »⁶⁴⁰ : un « je » ironique

L'ironie me semble une conception particulièrement intéressante à la lumière des textes analysés de Sorana Gurian. La figure ironique postule la validité de la conception traditionnelle du langage comme expression des pensées et des sentiments, comme représentation des idées, et – en même temps – prouve l'impossibilité d'une communication complètement fidèle. Elle postule également l'existence d'un sujet stable et autonome, tout en indiquant l'impossibilité de le saisir. Comme le note Paul de Man,

The reflective disjunction not only occurs by means of language as a privileged category, but it transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language – a language that it finds in the world like one entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition.⁶⁴¹

⁶³⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 189.

⁶³⁹ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴⁰ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁴¹ Paul de Man, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Londres, Routledge, 1989, p. 187-228.

Le « je » réflexif se caractérise par sa supériorité par rapport au « je » empirique, qui serait plongé dans l'inauthenticité. Et pourtant, malgré une auto-réflexion multipliée, il est sujet aux mêmes conditionnements que le « je » empirique, sans atteindre le niveau méta :

The act of irony (...) reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse with the inauthentic. It can know this inauthenticity but never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical word.⁶⁴²

Car si le langage est toujours celui de l'Autre, que le sujet déforme, désintègre ou assujettit, la véritable liberté, et donc l'authenticité et la plénitude de l'expression ne peuvent être accessibles qu'au-delà du langage. En littérature, cela mène, d'une part, au renouveau du mythe de la communication immédiate, et, d'autre part, à la quête nostalgique de ce qui est inaccessible, ce qui relie le désir de posséder à la frustration produite par le sentiment d'insatisfaction ou de perte définitive⁶⁴³.

Le hiatus ironique entre ce qui est directement dit et ce qui se laisse comprendre signale – dans ce courant d'écriture – que cette incohérence ou discordance entre mot et pensée, phénomène et être, cette tragique inadéquation de l'expression est permanente, et qu'elle est l'indice des capacités restreintes de la connaissance humaine. Dans *Théorie du roman*, György Lukács indique ce caractère général mais représentatif de la modernité, de l'ironie comme figure-clé dans la posture artistique et philosophique :

L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que sa simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 91.

présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman.⁶⁴⁴

Dans la littérature du XX^e siècle, la variante normative de l'ironie a été ensuite remplacée par sa conception étroite, disjonctive, forçant à un choix alternatif ou réunissant des éléments antinomiques sous la forme d'un paradoxe insoluble, ou bien par sa vision large et spécifique, comme conjonction de ces éléments disjonctifs. Il s'agit de l'« ironie suspendue » ou « ironie éthique » qui maintient l'état de confusion, remettant en question la confiance dans la possibilité du langage de saisir la vérité et le savoir, dans l'expression authentique de la subjectivité, dans la représentation adéquate de la réalité. Dans sa variante contemporaine, la posture ironique diffère en fonction de ce qu'elle met en valeur : l'aspect positif de la quête de l'inaccessible et de l'insaisissable, ou l'aspect négatif de l'expérience de l'inauthenticité, de la désintégration et de la désappropriation du mot, de la parole. Ainsi, elle sanctionne non seulement l'ambiguïté, mais aussi l'ambivalence sémantique, ainsi que l'incohérence, l'antinomie, la fragmentarité ou même l'absence de toute attitude ou de toute règle générale⁶⁴⁵.

Les signes conventionnels de l'articulation de la subjectivité, les masques de styles et de rôles sont ici le témoignage d'une identification uniquement négative du sujet ironique. On peut même dire que celui-ci renonce en quelque sorte aux attributs traditionnels de l'auteur, car l'énoncé réalisé porte une signification inadéquate et ne peut être considéré comme ses propres mots. Soumis au pouvoir de la parole, au fonctionnement de forces anonymes et antagonistes, le sujet n'est ni acteur, ni source ou garantie de sens. Dans le domaine de la communication ironique, le sujet ironique révèle sa nature temporaire, fragmentaire et intersubjective, tout en déterminant sa présence par rapport à la présence de l'Autre ou à l'expérience du temps, qui fait toujours référence à ce qui est extra-contemporain. À ce modèle de la subjectivité, supposant un hiatus inévitable (et indéniable) entre le sujet d'un énoncé inauthentique et simulé et le méta-sujet postulé, utopique – souvent dissimulé dans la négation et donc pas complètement soumise à elle –, se réfèrent plusieurs œuvres littéraires dans la littérature pour l'essentiel post-avant-gardiste, mais aussi les conceptions radicales néo-structuralistes de la « mort de l'auteur » ou du texte comme champ

⁶⁴⁴ György Lukács, *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁴⁵ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 92.

de jeu libre et infini entre signes et sémiose (voir le « je » anonyme, instable et dispersé typique du Nouveau Roman)⁶⁴⁶.

Cette réinterprétation de la notion de l'ironie dans le contexte de la subjectivité textuelle trace selon moi de nouvelles pistes de lecture pertinentes pour plusieurs textes de Sorana Gurian. L'auteure elle-même qualifie explicitement l'instance textuelle d'« ironique et froide » dans un fragment des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), un fragment qui n'a pas été conservé dans sa totalité dans la version française et qui marque la fin du chapitre majoritairement consacré à l'aventure de Vivian et du Chef. On a affaire à une véritable intervention de « metteur en scène » sur les planches du texte, qui s'avère doublement construit, composé d'une estrade et de coulisses :

[Les personnages se perdent dans les coulisses. Ironique et froid, le metteur en scène traverse leurs ombres. Le décor change. Les personnages n'ont pas encore appris à jouer ensemble. Chacun connaît seulement son monologue... – trad. TK]

Livrée aux roues qui l'emportent, Vivian s'endort sur la banquette de velours rouge. Épuisée de larmes, sans défense, *n'ayant plus à elle que sa mort*. [Elle aurait dû veiller. Mais sur l'échiquier, Vivian n'est qu'une pièce que le Grand Joueur déplace quand il veut. – trad. TK] Elle aurait dû – peut-être – se réveiller, se révolter. *Ou prier*. Mais elle ne sait pas.

Elle dort⁶⁴⁷.

[Personne ne sait. – trad. TK]

Personajele se pierd între culise. Ironic și rece, regizorul trece printre umbrele lor. Decorul se schimbă. Personajele n-au învățat încă să joace în ansamblu. Fiecare își cunoaște numai monologul...

Clătinată de roți, pe bancheta de catifea roșie, Vivian doarme, lipsită de apărare. Ar trebui să vegheze. Dar pe tabla de șah Vivian nu e decât o piesă pe care Marele jucător o mișcă când vrea. Ar trebui să se trezească, să se revolte...

Dar ea nu știe. Doarme.

Nimeni nu știe⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁴⁷ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁴⁸ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 151.

Dans le cadre de mon analyse, le topos du *theatrum mundi* auquel Sorana Gurian renvoie afin de démontrer l'impuissance des protagonistes à communiquer et à changer leur destin permet d'identifier plusieurs niveaux de communication littéraire dans ce roman, dont celui d'une instance distincte des personnages. Semblables aux flâneurs – invisibles, solitaires, errants (« le metteur en scène traverse leurs ombres ») –, ces derniers sont à leur tour incapables d'interagir l'un avec l'autre, se condamnant à l'isolement et à l'échec de leur énonciation (« monologue »). Comme Vivian, qui se sépare de son amant, le Chef, et quitte la ville, les personnages des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) ne savent pas se réveiller de la léthargie et s'opposer au « Grand Joueur » (mis en parallèle avec le « metteur en scène ») qui les manipule.

Et pourtant, ces deux identités visiblement métatextuelles ne sont pas les mêmes : si le « Grand Joueur » paraît être une allégorie du hasard indéchiffrable et total, le metteur en scène « ironique » prend conscience de son potentiel limité et renonce à toute responsabilité envers la scène, ainsi qu'envers ses personnages-acteurs qu'il traite de fantômes. Indifférent (« froid ») à leur égard, il ne veut pas connaître leur sort (« personne ne sait »), tout en les laissant se déployer indépendamment de lui, comme s'il renonçait à toute supériorité sur eux. Ce geste d'abandon effectué par une identité qui se déclare ironique est à mon avis l'une des démarches que Sorana Gurian entreprend dans son premier roman afin de fonder un nouveau type de subjectivité narrative. Elle tend en vérité à abolir l'autorité narrative à la première personne et à la remplacer par une certaine « polyphonie » narrative, donnant lieu à une expression plurielle et horizontale (je reviendrai sur cette question à la fin de ce chapitre).

Comme je l'ai déjà montré, certains traits propres à cette subjectivité de nature ironique postulée par Ryszard Nycz sont également communs à d'autres textes de Sorana Gurian. On peut rappeler l'impasse existentielle dans laquelle se trouve la protagoniste de la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], qui se trouve privée de ses propres mots : aspirant à la révolte, elle est convaincue de la faillite du langage et ne rêve que d'échapper à elle-même et aux autres. Ce qui permet à Sorana Gurian de mettre en scène une telle situation, c'est l'utilisation du style indirect libre, qui, chez elle, paraît être une technique empruntée aux écrivains modernistes anglais. Elle décide d'adopter également une ponctuation à l'anglaise, inattendue et choquante dans une édition roumaine : si, en roumain, le tiret long marque le style direct dès le début de la ligne, le dialogue peut apparaître chez l'auteure roumaine même à l'intérieur d'une phrase⁶⁴⁹. Grâce à ce procédé,

⁶⁴⁹ Arleen Nerissa Ionescu, *Proza românească modernistă. Concordanțe cu romanul englez, op. cit.*, p. 182.

Sorana Gurian reușește să dissimuleze expresia de la tânără în corpul textului (în ceea ce privește formatarea), dar și în vocea narativă, care încorporează și face să treacă cuvintele :

Elle serait comme Anna Karénine... Je pense que je ne souffrirais qu'un instant... horriblement mutilée... Quelle importance... Et les journaux... Ils se demanderont – pourquoi ? Ou on va écrire comme d'habitude : une belle jeune fille s'est suicidée ? Quelle importance ? Elle était désolée de ne pas avoir de pièce dans sa poche. Il faut payer même pour le suicide... Stimmung !

Ar fi ca Ana Karenina... Cred că n'aș suferi decât o clipă... oribil mutilată... Ce importanță... Și ziarele... Se vor întreba ei – de ce? Sau să o scrie ca de obicei: s'a sinucis o fată tânără și frumoasă? Ce importanță? Îi era ciudă că nu avea پول în buzunar... Și pentru sinucidere e necesar... Stimmung!⁶⁵⁰

Et pourtant, on trouve un moment où ces deux instances textuelles manifestent leur différence :

Et elle n'en pouvait plus des gens et des maisons, des conversations indifférentes et des voix curieuses, stupides ou prétentieuses ; chaque voix avait des notes insupportables, plus insupportables pour le je de ce moment-ci que la vue même de ses possesseurs.

Și îi fu silă de oameni și de case, de convorbirile indifferente și de glasurile curioase, proaste sau îngâmfate; fiecare glas având notele lui nesuferite, mai nesuferite eu-lui clipei de față decât însăși vederea posesorilor.⁶⁵¹

Dans cet extrait, on observe que la jeune fille est consciente du caractère fragmentaire de son moi et de la discontinuité temporelle dans laquelle elle se trouve. Le « je » du présent, celui de l'ici et du maintenant, se distingue de la figure « diachronique » de la promeneuse, dont la construction temporelle est ainsi révélée – cette subjectivité se compose de différentes images (scènes), dont la flânerie serait la seule liaison. On découvre ici un emprunt visible à la poésie cinématographique, où les cadres associés en une série

⁶⁵⁰ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

d'images composent un enregistrement vidéo ; dans le texte, c'est la promenade qui permet d'identifier la flâneuse et sa construction complexe, composée de plusieurs figures. Peut-être doit-on au septième art l'apparition de la flâneuse dans la culture : comme le remarque Giuliana Bruno, le cinéma offre au début du XX^e siècle « une forme d'accès à l'espace public, une occasion de socialiser et de sortir de la maison »⁶⁵². Ainsi, le film donne lieu à la « libération du regard de la femme, qui lui [permet] de renégocier la configuration privé-public dans un nouvel espace d'intersubjectivité »⁶⁵³.

Ce qui est néanmoins significatif, c'est l'expression *de față* (littéralement « d'en face ») que Sorana Gurian utilise pour évoquer le caractère immédiat et momentané, synchronique de la révélation – il s'agit en fait d'un « tête-à-tête » avec quelqu'un, d'un contact visuel et, si possible, palpable, qui a lieu au présent devant les yeux, c'est-à-dire au cours de la lecture. Je note que l'extrait cité ci-dessus est suivi de la toute première prise de parole à la première personne, comme si désormais les bonnes conditions pour pouvoir abandonner sa cachette, se dévoiler et s'exprimer devant un autre étaient réunies. Cette révélation du discours à la première personne (bien que formulée *via* le style indirect libre) sert avant tout à la protagoniste à partager son expérience véritablement somatique (les yeux brûlants) de la lecture. Voici le passage :

Je suis toute pleine d'antipathie pour tous, pensa-t-elle. Je n'ai pas d'amis et aucune aide à attendre de personne. Elle regretta le livre abandonné. Elle se droguait avec la lecture ces derniers temps. Elle avait mal aux yeux et à la nuque, mais ses jambes retrouvaient à présent leur agilité, rendant la marche plus facile.

Sunt toată plină de antipatie pentru toți, gândi ea. N'am nici un prieten și niciun ajutor de așteptat dela nimeni. Îi păru rău după cartea părăsită. Ultimul timp se narcotizase cu cititul. O dureau ochii și ceafa dar picioarele își regăseau acum sprinteneala, făcându-i mersul ușor.⁶⁵⁴

⁶⁵² Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map – Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, New York, Princeton University Press, 1993, p. 51. Cité d'après Catherine Russell, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, printemps 2000, vol. 10, n° 2-3, p. 164.

⁶⁵³ Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map – Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵⁴ Sorana Gurian, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 41.

Dans ce texte, Sorana Gurian crée une subjectivité qui se constitue face au réel grâce à la vue, que ce soient la lecture, les références au cinéma ou la simple activité de flâner (qui est avant tout, je le rappelle, une expérience voyeuriste). Mais surtout, c'est dans le livre, sur l'écran ou dans la vitrine que l'on peut rencontrer son propre regard et sa propre silhouette « en négatif » (dans le sens photographique), permettant de distinguer une identité et de manifester le moi. Cela est possible grâce au fait qu'il s'agit ici d'un texte fortement plongé dans le discours littéraire (outre Anna Karénine ou la flânerie, j'ai déjà évoqué la réinterprétation du mythe du Minotaure, de Thésée, d'Ariane), qui tente d'engager une polémique avec les modèles historiques. Dans cette perspective, le texte devient semblable à un miroir, car il permet au « je » de se constituer dans une relation à rebours avec le réel et avec soi-même.

Sorana Gurian met ici à jour un motif très exploité par la littérature européenne moderne, celui du miroir, dont la présence est déterminée, entre autres, par la vision stendhalienne du roman semblable à « un miroir qui se promène sur une grande route ». Dans le cas de la littérature roumaine, rappelons par exemple le recueil de nouvelles de Hortensia Papadat-Bengescu *Femeia în fața oglinzii* [*La femme devant le miroir*], sûrement connu de Sorana Gurian, où la toilette fournit un prétexte à des réflexions sur l'amour⁶⁵⁵.

Le miroir comme élément central de la toilette signale un espace privé, réservé aux femmes, pour qui toute activité publique est longtemps restée limitée : il n'est donc pas étonnant que, comme le remarque Virginia Woolf, la perspective de nombreux textes littéraires d'avant la Première Guerre mondiale signés par les femmes se limite à cet espace dédié à la toilette, qui offre néanmoins des conditions pour penser et réfléchir (*sic* !). Et pourtant, bien que la romancière anglaise appelle les femmes à se garantir un espace de travail, son appel s'adresse seulement aux femmes les plus aisées, habitant des logements assez grands pour y délimiter une chambre à elles⁶⁵⁶. Sorana Gurian en est consciente, car ses protagonistes féminins sont majoritairement issues de la classe moyenne et représentent l'une des premières générations de Roumaines qui exercent en masse des métiers libres et vivent indépendantes dans les grandes villes. Pour des raisons socio-économiques, elles habitent des logements souvent indécents, où c'est le miroir qui occupe la place la plus importante. Sa présence paraît parfois si dominante que les protagonistes tentent d'échapper à leur propre reflet (comme dans le petit récit *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre

⁶⁵⁵ Voir aussi : Elena Ion, *Femeia fără chip*, op. cit., p. 131-133.

⁶⁵⁶ Cf. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2001.

crépuscule et nuit], où la jeune fille éteint la lumière pour ne plus voir le reflet de son studio et de sa propre personne⁶⁵⁷).

C'est dans ce contexte qu'il faut placer la nouvelle *Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept], dont la protagoniste, Ilona, paraît venir d'une classe supérieure à celle dont sont issues les autres héroïnes de Sorana Gurian (bien qu'elle n'exerce aucun métier et embauche une femme de ménage, elle ne partage avec son mari qu'un studio). Ce texte s'ouvre par une prise de parole à la première personne du pluriel, exceptionnelle dans le recueil, et qui est mise en place par la confrontation devant la glace où – outre l'image de son mari endormi qui la perturbe – la femme retrouve dans son propre reflet celui des autres femmes « coupables » :

Nous sentons, toutes de la même façon, que nous faisons des erreurs... Nous sommes des misérables, nous les femmes adultères... Mais seules les femmes intelligentes savent porter avec dignité le fardeau des remords... alors que la conscience de leur propre bassesse leur procure une sorte de fierté, de supériorité... Nous faisons des erreurs, sinon avec plaisir, du moins avec du mépris pour ceux qui n'en font pas, et avec de la compassion pour ceux envers qui nous pêchons... et elle sourit à travers le nuage de poudre, dans le miroir.

Simțim, toate deopotrivă că greșim... Suntem niște nemernice, noi femeile adultere... Dar numai femeile deștepte știu să poarte cu demnitate povara remușcărilor... iar conștiința propriei lor josnicii le procură un fel de mândrie, de superioritate... Greșim, dacă nu cu plăcere, cel puțin cu dispreț pentru cei care nu greșesc și milă pentru acei, față de care greșim... și zâmbi prin norul de pudră, în oglindă.⁶⁵⁸

Une confession aussi directe, voire choquante, ne peut avoir lieu que devant le miroir, dont le pouvoir révélateur est irrésistible et donne lieu à un « moment d'être » particulier⁶⁵⁹ : non seulement il fait se confronter la protagoniste à sa propre conscience, chargée d'infidélité, tout en générant un discours intime, mais il permet aussi d'imaginer une communauté de soutien, où une telle déclaration ne provoquerait pas un ostracisme social, mais une compréhension mutuelle. Le miroir devient une sorte de lentille qui focalise en une seule image – le « nous » – le portrait des femmes qui entretiennent secrètement une relation

⁶⁵⁷ Sorana Gurian, « Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*, p. 112.

⁶⁵⁸ *Eadem*, « Între cinci și șapte », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, 1946, p. 67.

⁶⁵⁹ Cf. la réflexion de Vivian : *eadem*, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 526-531.

extraconjugală. L'adultère comme situation menant à une impasse et nécessitant un comportement double envers les autres, ainsi qu'envers soi-même, permet à Sorana Gurian de montrer le caractère hypocrite (ironique) des relations sociales imposées aux femmes urbaines, déchirées entre deux tendances parallèles : traditionalistes et modernisatrices. Et pourtant, admet Ilona, cela ne doit pas être uniquement l'objet de critiques de nature morale, mais également la preuve qu'il est possible d'adopter un masque avec succès et répondre ainsi aux attentes de la même société, fondée sur l'idée d'un véritable jeu de théâtre.

Ce modèle de communication, propre à l'adultère, est également valable pour la constitution du moi et son expression, car il s'avère construit à partir de deux identités antagonistes, révélées suite à l'échec du discours :

J'aime tromper, poursuivit-elle en flirtant avec sa propre image, mais « j'aime » est un euphémisme... Je t'ai prise à mentir, gronda-t-elle l'autre qui arrondissait ses lèvres sous son rouge à lèvres. « J'aime » est synonyme de – je ne peux pas faire autrement. Je ne pourrais pas vivre... autrement... Soudain, elle devint sérieuse en regardant avec de grands yeux les iris dilatés de l'autre. Je ne pourrais plus vivre, répéta-t-elle, et les syllabes tombèrent, lourdes de tristesse et de détermination, en roulant sur ses genoux, comme une multitude de perles détachées du collier... Elle les rassembla, avec précaution, et les approcha de ses yeux, en regardant la fenêtre à travers leur cristal. Il n'y aurait plus de ciel, plus de feuilles dorées, plus de rayures lumineuses sur le sol... plus de klaxons... (Elle observa un ruban défait sur le rideau)... c'est pourquoi... Elle reprit le duvet de cygne et disparut dans un nuage de poudre Rachel.

Îmi place să greșesc, urmă ea cochetând cu propria ei imagină dar „îmi place” e un eufemism... Te-am prins cu minciuna, urmă dojenitor spre cealaltă care-și rotunjea buzele sub ruj. „Îmi place”, e sinonim cu – nu pot face altfel. N'ași trăi... altfel... Deodată deveni gravă privind cu ochii măriți la irișii dilatați ai celeilalte. N'ași mai trăi, repetă și silabele căzură grele de tristețe și hotărîre rostogolindu-se pe genunchii ei, ca un stol de mărgele desprinse din salbă... Ea le strânse din nou, grijulie, și le duse la ochi, privind prin cristalul lor spre fereastră. N'ar mai exista cer, nici frunzele astea străpunse de aur, nici dungile luminoase pe podea... nici claxoane... (Observă o fundă desprinsă la perdea)... de aceea... Reluă puful de lebădă, dispărând într'un nor de pudră Rachel.⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Eadem, « Între cinci și șapte », *op. cit.*, p. 67.

Afin de s'assurer une quelconque cohérence, la femme tente de « flirter » avec son propre reflet, tout en reproduisant la relation adultère avec elle-même, car elle arrive très vite à se trahir. Cela se manifeste dans la parole coupée (points de suspension), qui s'avère imprécise et incapable de nommer, se résumant à une expression périphrastique (« synonyme », « euphémisme »), voire vidée de signifiante (« je ne sais pas faire autrement »), ce qui met en évidence les antagonismes composant le « je », désormais dédoublé en voix adversaires. La mise en cause de l'unité de cette identité textuelle se réalise ici par le détachement du reflet, qui se constitue en négatif par rapport à Ilona non pas dans l'image (qui reste identique), mais dans le discours – tant du point de vue grammatical (la deuxième personne du singulier) que sémantique (« je t'ai menti »). Ilona est d'ailleurs dépossédée de son discours : ne maîtrisant plus la parole, elle répète des mots en boucle (« Je ne pourrais vivre... autrement... Je ne pourrais plus vivre, répéta-t-elle... »); en roumain : « N'ași trăi... altfel... N'ași mai trăi, repetă... ») comme une mécanique : les mots qu'elle prononce sont décomposés et fragmentés en sons singuliers (« syllabes »), émis contre sa volonté (« tombés de sa bouche ») et répondant à un rythme qui lui est imposé (fondé sur la répétition du conditionnel et de la négation). De surcroît, ils s'avèrent privés de substance (et de signifiante) et réduits à des bijoux (« perles »), des cristaux dont la transparence permet d'enregistrer ce qui paraît réel à Ilona (le ciel, les feuilles, les rayons du soleil, les klaxons). Cette « cristallisation » se passe également dans le regard, le seul lien entre les deux silhouettes – Ilona et « l'autre », réduites à deux paires de « grands yeux ». Les figures se réunissent grâce au maquillage et à la poudre qui, semblable à un nuage, voile leur regard.

En relation avec le miroir, le motif de la vue est étroitement lié à celui de la parole : qui s'exprime véritablement dans ce passage ? Une Ilona « positive » (réelle) ou « l'autre », une Ilona « négative » (le reflet) ? Le passage de la première personne du pluriel à la deuxième personne du singulier rend impossible toute tentative d'identifier le réel, et donc de savoir à qui on a affaire dans cette nouvelle : à l'image dans le miroir ou à l'original ? De même, la refondation d'un discours au pluriel recueillant cette identité brisée en deux n'est plus à portée de main d'Ilona, puisque le « nous » est ridiculisé par son mari :

(...) – Nous avons dit que nous n'allions pas *sortir* aujourd'hui, si ? – dit le mari.

Le pluriel voulait paraître drôle, spirituel...

(...) – Era par’că vorba că nu *eșim* [mis en italique par SG – note TK] astăzi ?
spuse soțul. Pluralul vroia să pară glumeț, spiritual...⁶⁶¹

La « présence absente »⁶⁶² du corps dans ce passage, bien qu’il ait lieu dans le cabinet de toilette, lorsqu’Ilona est à demi nue, pose question. Ilona (ou son reflet) ne ressent pas vraiment son corps et ne le contrôle pas non plus : le seul contact qu’elle établit avec lui passe la vue, pas par le toucher (elle regarde ses seins sans les toucher). Même si le corps et son soin sont le prétexte de cette scène, la corporalité est réduite à une chair morte, couverte de peau, enveloppant ce qui est intime, présent et unique (« le je du moment présent ») :

Elle fouillait alors dans les robes suspendues comme autant de cadavres décapités, en cherchant celle qui conviendrait le mieux à la journée et qui, en empruntant la bonne couleur à son caractère de ce jour-là... mettrait en accord le je du moment présent et l’extérieur.

Scotocia acum între rochiile atârinate, ca tot atâtea cadavre decapitate, căutând aceia care s’ar potrivi cel mai bine zilei și care împrumutând caracterului ei de astăzi culoarea de rigoare... ar fi realizat acordul între eu-l prezentei clipe și exteriorul.⁶⁶³

Le corps et – par métonymie – son soin (maquillage, vêtement, bijoux, etc.) s’avèrent un élément du jeu social des masques, que l’on doit adapter et ajuster aux attentes et à des circonstances précises. Comme un signe vide, la corporalité est ici réifiée et subit des changements selon les nécessités du moment. Et pourtant, c’est ce statut secondaire (c’est-à-dire égal à un objet) du corps qui informe sur la condition du « je » : dépossédé de son corps usurpé par les mécanismes sociaux, il est forcé d’établir de nouvelles stratégies de survie, quel qu’en soit le prix : un dédoublement de soi ou l’écroulement de la communication dans une relation traditionnelle et normalisée (le mariage). Ilona aspire à mettre fin à cette situation

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶² Un terme forgé par Chris Shilling pour analyser la représentation du corps d’enfant dans le discours et la société modernes. Voir plus : *The Body and Social Theory*, Londres, Thousand Oaks, Sage Publications Limited, 2003. Cf. chapitre III. Altérités des genres, 1.2.2. « Je viens du pays des steppes ». Le roumain comme langue d’expression déterritorialisée et 1.2.3. Autour de l’auto-traduction des *Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)*.

⁶⁶³ Sorana Gurian, « Între cinci și șapte », *op. cit.*, p. 68.

(elle est prête à demander le divorce), mais elle continue à mener une double vie dans un intervalle annoncé de deux heures : si elle passe la première heure (entre cinq et six heures) à essayer d'échapper à son mari et à ses propres remords (« Je le déteste parce qu'il m'aime et me fait confiance »; en roumain : „Îl urâsc fiindcă mă iubește și are încredere în mine”), la seconde heure (entre six et sept) est dédiée à sa relation extra-conjugale. Et pourtant, cette rencontre amoureuse secrète ne fait que renforcer le sentiment d'égarement d'Iлона, elle ne reprend pas réellement le contrôle de son corps qui paraît à son amant « mortellement blessé », presque cadavérique. L'acte sexuel implicitement suggéré, comme le miroir de la première scène de la nouvelle, réduit sa personnalité au regard, grâce auquel elle peut néanmoins nouer un rapport avec un autre :

Seuls ses yeux allaient le brûler et l'enveloppaient d'un réseau de regards ravis, pleins de dévotion, de gratitude, un réseau impossible à briser...

Doar ochii ei urmau să ardă și-l învăluiau într'o rețea de priviri încântate, pline de devotament, de recunoștință, o rețea imposibilă de rupt...⁶⁶⁴

Comme auparavant, une telle communion fondée sur le regard démasque vite l'insincérité de leur relation, car l'homme ne la désire pas. Cette déception mène Iлона à affronter sa propre nature contradictoire :

Elle fit un pas vers lui et tomba à genoux près du canapé. Elle enfouit son visage dans l'oreiller, puis le regarda de nouveau. Toute son âme n'était qu'amour absolu, clairvoyant, indulgent. Ses yeux riaient – avec un défi désespéré. L'horloge sonna sept heures...

Ea făcu un pas spre el, și căzu alături de divan în genunchi. Își îngropă fața în perna lui, apoi îl privi din nou. Tot sufletul ei era numai dragoste absolută, clar văzătoare, iertătoare. Ochii ei râdeau – cu desnădăjduită sfidare. Ceasul bătu șapte...⁶⁶⁵

Dans les yeux de son amant, eux-mêmes devenus un miroir reflétant la condition psychique d'Iлона, cette dernière affronte son moi et retrouve la quiétude et la paix. Et pourtant, ce compromis semble extrêmement amer : son regard, reprenant le rôle moqueur

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 79.

de la bouche (« ses yeux riaient »), exprime un « défi désespéré », une déception profonde d'elle-même et de ses actes. Devant autrui (ou bien le miroir), Ilona reconnaît sa double nature qu'elle ne peut pas harmoniser : seule l'adoption d'une attitude ironique, qui réconcilie le moi et l'Autre, et donc les contradictions gérant sa vie et ses désirs, lui permet de continuer sans résignation.

On retrouve également l'exploitation du motif du miroir dans le déploiement d'une subjectivité textuelle dans le roman *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), lorsqu'Olga Slugariu, une femme médecin divorcée et parente de Théodore Ilesco, le directeur de l'école de la ville et l'un des personnages comiques du texte, rend sa première visite au Chef, son futur amant et mari. La version roumaine du roman introduit cet épisode par l'intermédiaire d'un *motto* absent en français, semblant venir d'une situation intime (peut-être un rêve ou une note intime de journal ?), qui annonce la tension subjective :

...La femme du miroir...
Ne me laisse pas dormir...

...Femeia din oglindă...
Nu mă lasă să dorm...⁶⁶⁶

Dans le salon de la famille d'Ann, Olga retrouve ainsi son image dans « le lac glacé, ovale, d'un grand miroir vénitien »⁶⁶⁷. Comme Ilona, Olga se laisse très vite attirer par son propre reflet « irrésistible » :

Était-ce cette pénombre striée de rayons qui en était cause, ou bien était-elle en beauté ? Elle leva le front, arrangea son chignon, puis essaya d'apercevoir ses jambes. Elle les croisa, les décroisa, fit saillir un genou, arrangea les plis de sa robe, découvrit un liseré de chair, tendit la cuisse. Pour la première fois de sa vie, Olga apprenait à être séduisante. Pour la première fois (...), elle apprenait à se mettre en valeur. La femme du miroir avait une petite tête tirée en arrière par le poids de sa chevelure, des yeux ronds et caressants, un visage doré comme un beau fruit mûr, où l'on souhaiterait mordre à pleines dents. Son apparence de fruit « permis » éloignait toute idée de ruse. Sous cette peau de pêche veloutée, il n'y

⁶⁶⁶ Eadem, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 95.

⁶⁶⁷ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 55.

avait place ni pour la trahison, ni pour le mensonge. Seule la douceur et le plaisir y jouaient. La femme du miroir laissait rouler sa tête sur le dossier, découvrant un cou de cane, dodu et court. La femme du miroir, réveillée alors que le temps oubliait de poursuivre sa course, était comme la gloire d'un beau jour d'été qui ne finit plus de mourir. Sa beauté avait atteint un point d'ultime perfection, après quoi, il ne resterait plus que flétrissures. Sans enthousiasme, sans jeunesse, lourde d'une vie sordide et grise faite d'échec et de privations, l'âme d'Olga revêtait sa robe de bal.⁶⁶⁸

Faptura ei îi păru deodată cu totul nouă. Ridică capul, își îndreptă umerii apoi încercă pe rând și într-ascuns diferite mișcări, își încrucișă picioarele, le alătură, apoi le puse unul peste altul, își potrive faldule rochiei, astfel încât să-i dezvelească un genunchi. Pentru întâia dată, Olga înțelese că putea fi seducătoare, dacă studia modul în care reușea să fie. După atâția ani de căsnicie (...), Olga își descoperi propria frumusețe. (...) Fața Olgăi n-avea nici gingășie, nici delicatețe. Era un fruct copt și plin de sevă, ca o piersică pârguită în care-ți înfigi dinții fără teamă, cu poftă. Sub înfățișarea ei de fruct permis, se ascundeau perfidii și socoteli; sub puful obrazului, întregul catalog al binelui și răului, mai ales al răului, concentric, egoist și mincinos. Dar femeia din oglindă învăța acum să zâmbească suav și să râdă cu capul pe spate, arcuind linia scurtă a unui gât de rățușcă albă. Femeia din oglindă, trezită la o întorsătură a timpului, într-o zi de vară, se vedea amenințată de bătrânețe, simțea că frumusețea îi e în declin, devenea conștientă de pericolul care o pândește, care se apropia. Femeia din oglindă era o femeie pe pragul celor patruzeci de ani, lipsită de nepăsarea tinereții, de orice entuziasm, plină de maturitatea calculată a unei vieți sortite sărăciei și singurătății.⁶⁶⁹

Comme dans le cas d'Ilona, son propre regard reflété permet à Olga de se positionner dans l'environnement (c'est-à-dire la maison qu'elle rejoindra dans l'avenir) et par rapport à elle-même dans ces circonstances, et de nouer une relation avec son image projetée dans le miroir pour la mener à la perfection. Le miroir donne également lieu à une fracture du « je » en deux subjectivités distinctes ; cette fois, ceci se produit grâce à l'examen et à la remise en valeur de la corporalité féminine, qui n'est plus limitée à un objet mort faisant partie du décor du spectacle social. Son propre reflet surprend Olga et c'est dans cette situation inattendue (touchant ainsi à la « zone crépusculaire » postulée par Sorana Gurian, et donc

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶⁹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 100.

à l'inconscient) qu'elle repense ses sensualité et sexualité, entrées en hibernation lors de l'échec de son précédent mariage. Cela l'aide à entrer dans un rôle de séductrice qui nécessite la maîtrise simultanée des rituels sociaux et des mouvements du corps. Toutefois, Olga perd vite le contrôle sur la projection de sa figure dans le miroir, qui se détache de l'héroïne et s'impose dans le récit comme incarnation d'une sexualité féminine mûre et fertile – ce n'est que « la femme du miroir », « l'autre », qui réveille le désir du Chef, et non pas une Olga réelle, ce dont le père d'Ann ne se rend compte qu'avant sa mort.

Il faut noter que contrairement à la nouvelle *Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept], dans ce fragment, fondamental pour les figures d'Olga et de « la femme du miroir », aucune des images ne s'exprime directement, c'est-à-dire à la première ou à la deuxième personne du singulier (ou même du pluriel). Au moment clé pour ces deux subjectivités, elles « s'expriment » à la troisième personne du singulier et restent des « non-personnes » – pour reprendre les termes d'Émile Benveniste⁶⁷⁰ – privées de la voix active ou limitées à leur corporalité féminine devenue fétiche.

Dans les deux scènes commentées, le regard sur soi-même mène à une révélation mettant en cause non seulement la cohérence de son identité en tant que femme vivant dans la modernité et en tant que sujet textuel (dont la voix soit se dédouble et se contredit, soit reste passive), mais également celle de son corps. La protagoniste n'en prend conscience qu'au moment d'entrer dans un rôle social imaginé pour elle, celui d'une femme économiquement ou sexuellement libérée : adultère, séductrice ou – rappelons la jeune promeneuse – prostituée. En d'autres termes, c'est un rôle qui reste déterminé par l'imagination propre au XIX^e siècle – celui d'une véritable « femme fatale », seul paradigme culturel encadrant la femme libérée. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre « Altérités sexuelles » (2. L'écriture comme mascarade : le jeu des « je » et des genres dans la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'amour*), Sorana Gurian exploite ce motif pour bouleverser le public roumain traditionaliste, mais aussi pour discuter la représentation du corps de la femme et de sa sexualité dans la littérature.

Le fait de placer la prise du masque devant le miroir prouve la forte sensibilité métalittéraire de l'auteure, car elle propose ainsi un exemple spécifique de dédoublement du « je » textuel symptomatique de la pensée du XX^e siècle. Cette dernière est obsédée par le sentiment d'inauthenticité et l'impossibilité d'une expression non mimétique, et qui, comme l'affirme Ryszard Nycz, observe dans l'attitude ironique l'une des seules façons de préserver

⁶⁷⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 228.

le moi dans le texte. Il est frappant que Sorana Gurian implique la lectrice ou le lecteur dans un véritable jeu de miroirs : en lisant, on est obligé de se poser la question de qui se regarde dans le miroir et de qui s'y reflète, ce qui génère automatiquement une autre question sur l'identité de celui ou celle qui prend la parole.

L'auteure réussit à reproduire dans ces deux textes le même effet d'auto-regard au niveau supérieur de la communication littéraire, c'est-à-dire celui de la lecture : cela se manifeste surtout dans la nouvelle *Între cinci și șapte* [Entre cinq et sept], où le texte pousse le lecteur à s'identifier à la protagoniste dès le début, ce qui remet en cause son statut « extérieur ». Dans le même temps, toute tentative du lecteur de maintenir cette affinité s'avère une illusion, une image éphémère qui elle aussi se brise en morceaux.

L'enjeu de ce procédé est donc double : la thématique des textes commentés ci-dessus s'inscrit dans un intérêt commun de la littérature et de la philosophie du XX^e siècle, qui tendent à décrire une posture ironique du moi dans la modernité. Mais Sorana Gurian diagnostique également le problème de l'auto-représentation des femmes dans le discours littéraire, où elles ne trouvent pas de formes adéquates pour s'exprimer de manière positive, non ironique. En effet, pour revenir au court récit *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], sa protagoniste décide de sortir toute seule en ville, car... son reflet dans le miroir l'ennuie et elle désire voir des gens inconnus « qui lui tomberaient sous la main comme un nouveau livre ouvert au hasard » (en roumain : „Oameni, cari i-ar cade sub mână ca o carte nouă cu paginile răsfântate la întâmplare”). Dans cette perspective, la flânerie féminine devient la quête d'une nouvelle littérature, tout autant recherchée par les lectrices (menées, je rappelle, jusqu'au « narcotisme » !), qui leur proposerait des formes d'expression respectant la complexité et la pluridimensionnalité de la condition féminine sans renoncer à une dichotomie imposée, une littérature qui leur accorderait l'accès à l'espace public politique et artistique. Les femmes veulent plus que ce qui leur était jusqu'alors accordé : être des témoins, observer, connaître et être présentes dans le monde par le regard, limité à la lecture et à la toilette, sans droit de s'exprimer en public.

L'une des sorties possibles de cette impasse dans laquelle se retrouve la subjectivité féminine semble amenée par le texte même, car celui-ci fournirait l'occasion de s'évader d'une réalité hostile et de créer un autre type de sujet, comme on peut l'observer dans la nouvelle *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit]. Ce qui est inattendu ici, c'est la révélation directe de l'instance auctoriale qui suit directement le poème : à l'occasion d'une paraphrase de Jean Cocteau, on précise le lien d'amitié entre le « je » et l'écrivain français :

Mon ami Jean Cocteau a décrit l'amour de la façon suivante : une femme boticélienne, blottie contre la poitrine d'un homme, lui creuse la cage thoracique, avec ses ongles longs, pour en extraire ses entrailles et se les mettre dans les cheveux comme un bijou. L'homme, qui la regarde avidement, l'étrangle, calmement.

Prietenul meu, Jean Cocteau, a desemnat dragostea astfel: o femeie boticeliană, ghemuită la pieptul bărbatului, îi scoate din coșul coastelor, scormonind cu unghiile lungi, măruntaiele și și-le pune salbă în păr. Bărbatul, privind-o cu nesăț, o sugrumă, calm.⁶⁷¹

Bien qu'introductif, le paragraphe possède le même statut que le reste du récit : comme on le voit dans la suite, le passage attribué à l'auteure est au même niveau que les deux récits (d'un homme et d'une femme) qui s'entrelacent dans le texte. On aurait donc affaire à une subjectivité particulière, à qui sa nature duelle permettrait de concilier le texte et le réel.

3.2. « [N]ous trois – moi, mon corps, le cancer »⁶⁷² : un « je » sylleptique

La syllepse est un trope qui associe le sens concret, littéral et le sens figuré d'un mot ou d'une expression ; c'est ce qui la distingue du zeugme, auquel la syllepse est souvent associée, et qui, en général, met en relation deux sens non abstraits. Autrefois l'un des tropes marginaux de la rhétorique classique, la syllepse est devenue l'un des métatropes définissant la nature de l'art ou de la littérature dans la postmodernité. Elle doit surtout ce succès à Michel Riffaterre, qui l'a considérée comme un signe-modèle de la littérature⁶⁷³. En élargissant et simplifiant sa définition, le chercheur français la perçoit comme une expression que l'on comprend simultanément de deux façons – à la fois un sens contextuel et intertextuel, le sens et la signifiante, et enfin la mimésis et la sémiotique :

⁶⁷¹ Sorana Gurian, « Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*, p. 111.

⁶⁷² Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁷³ Michael Riffaterre, « Syllepsis », *Critical Inquiry*, 1980, vol. 6, n° 4, p. 625-638.

The second meaning is not just different from and incompatible with the first: it is tied to the first as its polar opposite or the way the reverse of a coin is bound to its obverse — the *hymen* as *unbroken* membrane and as *a breaking through* of the barrier. The fact that *hymen* is also metaphorical in both its meanings is irrelevant to its undecidability. What makes it undecidable is not that it is an image but that it embodies a structure, that is, the syllepsis.⁶⁷⁴

À l'instar de Michel Riffaterre, Ryszard Nycz propose de mettre à jour cette figure de style en s'en servant pour son analyse de la variété des types de subjectivités dans la littérature européenne moderne. Parmi les différentes réalisations de la subjectivité, Ryszard Nycz indique une particularité « sylleptique » : le « je » sylleptique serait une subjectivité que l'on perçoit simultanément de manière double, c'est-à-dire une subjectivité à la fois réelle et imaginée, empirique et textuelle, authentique et fictionnelle. Ce qui semble représentatif ici, c'est l'identité du (pré)nom de l'auteur avec celui du protagoniste ou du narrateur, qui provoque l'incursion du premier dans le texte en qualité de protagoniste d'un récit dont la fictionnalité est désormais remise en cause⁶⁷⁵.

En évoquant l'œuvre d'auteurs anglosaxons postmodernes comme John Barth, Steve Katz, Raymond Federman ou Ronald Sukenick, le chercheur indique que cette conception du « je » leur sert souvent de source pour la connaissance de soi et de sa vitalité. Suite à son analyse de textes, Ryszard Nycz montre pourtant qu'il ne s'agit pas seulement de s'en prendre à la classification historique en distinguant les textes fictionnels des textes non-fictionnels, documentaires, ou de mettre en parallèle l'autobiographique et l'autothématique⁶⁷⁶. Premièrement, c'est la relation entre le « je » empirique et le « je » textuel qui change dans ce modèle. Contrairement aux autres configurations, ce sujet ne réside pas en lui-même pour ensuite s'extérioriser et s'exprimer (avec succès ou non) dans le discours de l'Autre, ce qui rend la notion même de sujet difficile à délimiter et à accepter. Deuxièmement, le « je » sylleptique modifie le rapport du sujet envers le texte : la littérature devient un élément constituant de la vie, où à la place d'une relation à sens unique, causale, on a affaire à l'interférence et la contre-réaction. La littérature perd son autonomie et devient, pour citer Witold Gombrowicz d'après Ryszard Nycz, « un outil de notre devenir dans le monde, ce qui

⁶⁷⁴ Ibidem, p. 629.

⁶⁷⁵ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 94.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

nous relie strictement à la vie et les autres »⁶⁷⁷. Troisièmement, on observe une évolution de l'identité du sujet : autrefois hiérarchique et vertical, fondé sur l'opposition surface-profondeurs, il devient horizontal, interactif et interférentiel ; le « je » réel et le « je » textuel interagissent l'un avec l'autre et échangent leurs propriétés, alors que la subjectivité accepte la nature fragmentaire, intersubjective et artificielle de son identité (« je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé »⁶⁷⁸).

L'expression « écriture de soi » (pl. *pisanie sobą*) notée par Ryszard Nycz dans plusieurs textes modernes saisit la substance du « je » sylleptique, qui peut se réaliser de deux façons. D'une part, il peut avoir un côté ludique et souligner la fictionnalité et la facticité de ce qu'il exprime dans son récit, et de l'autre – il peut être existentialiste, en dévoilant un rapport multiple entre l'art et la vie, ce qui le situe dans une opposition au statut pré-langagier des autres modèles de la subjectivité. Cette liberté de refonder sa propre identité nécessite pourtant que l'on accepte – à la fois – le pouvoir réel de la fiction et la dimension fictionnelle de la réalité, ce qui trouve sa confirmation dans le concept lacanien du sujet ou la pensée constructiviste de Jerome Bruner, mais aussi dans la réflexion moderne de Friedrich Nietzsche, de Georg Simmel ou d'Henri Bergson⁶⁷⁹. Le « je » est donc un produit de l'interaction avec les autres, avec lesquels on reste toujours dans une relation⁶⁸⁰ qui prend souvent la forme d'un conflit entre l'individualisme et la socialisation oppressive. Ce caractère instable est spécifique à la syllepse, dont la place dans la rhétorique est limitrophe et mobile : entre lexicale et syntaxe ou entre trope et figure de style. Selon la description traditionnelle, la notion de trope se réfère au rapport entre une expression employée et une autre *in absentia*, alors que la figure de style concerne uniquement les relations entre les expressions *in praesentia*. Pour adapter cette question à la conception de la subjectivité sylleptique, conclut Ryszard Nycz, le sujet n'est pas issu de la relation entre le

⁶⁷⁷ Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie* [Souvenirs de Pologne. Randonnées en Argentine], Paris, Kultura, 1977, p. 254. Cité d'après Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 95.

⁶⁷⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 126.

⁶⁷⁹ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 96.

⁶⁸⁰ Norman Holland, « Postmodern Psychoanalysis », in *Innovation/Renovation*, Madison, I. Hassan and S. Hassan, 1983, p. 304. Cité d'après Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 96.

« je » textuel et le « je » auctorial dissimulé ou entre le « je » superficiel et le « je » profond implicite, mais de l'interférence de ces deux subjectivités actives à titre égal⁶⁸¹.

Dans la nouvelle *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], qui occupe une place spéciale et centrale dans le recueil éponyme, l'apparition du pronom possessif à la première personne du singulier est en fait la révélation d'une dimension extratextuelle, à laquelle le lecteur n'avait pas jusqu'alors accès, et qui laisse imaginer une subjectivité supérieure à la subjectivité textuelle, dont la nature est double. Je rappelle :

Mon ami Jean Cocteau a décrit l'amour de la façon suivante : une femme boticélienne, blottie contre la poitrine d'un homme, lui creuse la cage thoracique, avec ses ongles longs, pour en extraire ses entrailles et se les mettre dans les cheveux comme un bijou. L'homme, qui la regarde avidement, l'étrangle, calmement.

Prietenul meu, Jean Cocteau, a desemnat dragostea astfel: o femeie boticeliană, ghemuită la pieptul bărbatului, îi scoate din coșul coastelor, scormonind cu unghiile lungi, măruntaiele și și-le pune salbă în păr. Bărbatul, privind-o cu nesăț, o sugrumă, calm.⁶⁸²

D'un côté, il s'agit de la seule intervention du narrateur, une entité supérieure à la « petite » subjectivité propre à chaque nouvelle : son apparition au milieu de la publication semble consolider le recueil, qui n'est plus un assemblage de courts récits, mais un ensemble textuel – fragmentaire, mais homogène grâce à cette identité. De l'autre, compte tenu du caractère autobiographique du recueil entier, on peut observer une sorte d'intrusion de l'auteure elle-même : bien que passive (un « mon ami » indirect et non pas un « je » explicite), cette intervention semble appartenir à l'écrivaine, car elle a recours au privé (une connaissance) afin de prouver sa véracité, c'est-à-dire sa position extérieure et indépendante envers le texte (un autre écrivain). Et pourtant, l'évocation de Jean Cocteau joue un rôle double, car sa présence est à la fois artistique, et donc fictionnelle (sous forme de citation), ainsi que strictement socio-culturelle, légitimant Sorana Gurian comme écrivaine auprès des lecteurs roumains francophones. Il est donc possible de parler d'une subjectivité de type sylleptique dans cette nouvelle, où la tension entre ces deux sujets – le narrateur et l'auteure –

⁶⁸¹ Ryszard Nycz, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », *op. cit.*, p. 98.

⁶⁸² Sorana Gurian, « Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*, p. 111.

est fondamentale pour le texte qui, je le rappelle, constitue l'une des seules prises de parole poétologiques, qui laisse imaginer au moins partiellement la perception de la littérature selon Sorana Gurian.

La perspective proposée par le chercheur polonais touche à mon avis à plusieurs questions qui se sont posées jusque-là dans la lecture des textes de Sorana Gurian, surtout la question du rapport entre réel et fiction. Les récits originellement publiés en français, *Les mailles du filet* et *Récit d'un combat*, sont des textes où l'identité supposée entre les subjectivités textuelle et auctoriale est explicite, mais cette relation est plus qu'un signe égal entre elles : elle se constitue à travers l'expérience du corps, une expérience qu'elles partagent de manière semblable et qui établit un espace d'interférence.

Comme je l'ai montré en abordant la question du rythme, l'« Épilogue » des *Mailles du filet* se distingue du reste du journal dit politique grâce à son écriture intime. Dans la dernière scène, Sorana Gurian met en scène une métamorphose subjective, où le « je » politiquement opprimé fait place à un « être nouveau », une subjectivité libérée du joug stalinien. Cette césure traverse la corporalité qui les relie. Le souvenir d'un traitement contre la tuberculose et le soupçon d'un « cancer qui prolifère sur son sein »⁶⁸³ sont les points communs entre la subjectivité textuelle (la narratrice) et la subjectivité réelle (l'auteure), alors que le récit même témoigne de modifications afin de s'adapter aux goûts des lecteurs. Ce n'est donc pas à partir du récit qui se veut confidentiel, mais à partir d'une prise de conscience et d'un positionnement envers son corps, dont la narratrice était privée en tant que citoyenne d'un régime dictatorial et « ennemie du peuple », qu'elle repense sa condition, en acceptant la pluralité spatiale et temporelle de son identité de femme écrivain exilée. Autrement dit, le corps permet au « je » textuel de fonder une nouvelle relation avec l'Autre qu'il découvre en lui-même, dont l'horizontalité (« [à] côté de cet être neuf »⁶⁸⁴) reflète le rapport de l'auteure envers le texte et son *alter ego* qu'elle projette dans celui-ci par les procédés d'« écriture de soi ». Leur positionnement envers la fiction et le réel est donc symétrique : plus « réelle », la narratrice se révèle en touchant aux expériences somatiques ; plus « fictionnelle », l'auteure se présente en réécrivant son autobiographie politique.

Il semble d'ailleurs que pour Sorana Gurian, cette fictionnalité soit inséparable de son identité d'auteure, ce dont elle donne une preuve dans l'article intitulé *Viața furată* [La vie volée]. Après qu'une jeune fille inconnue se présente comme Sorana Gurian et profite

⁶⁸³ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

de la notoriété de l'écrivaine pendant l'été 1946, cette dernière répond en rendant sa propre identité abstraite :

N'importe quelle femme peut emprunter Sorana Gurian, car elle est une femme comme toutes les autres, en rien différente de la plupart de celles qui ne sont ni belles, ni laides, ni riches, ni trop pauvres, modestement habillées, à leur place et bonnes ménagères. Mais je regrette pour toi, ma petite fille blonde, qui « m'a volé ma vie » pendant une saison à la mer, que tu n'aies pas trouvé un plus beau rêve !

Pe Sorana Gurian poate s-o împrumute orice femeie, fiindcă ea este o femeie ca toate celelalte, prin nimic deosebită de majoritatea acelor care nu sunt nici frumoase, nici urâte, nici bogate, nici prea sărace, modest îmbrăcate, la locul lor și bune gospodine. Regret însă pentru dumneata, fetiță blondă, care „mi-ai furat viața” atâta timp cât durează un sezon la mare, că n-ai găsit un vis mai frumos!⁶⁸⁵

On a affaire ici à l'incursion de la fiction dans la réalité et la communication socio-culturelles, où la figure littéraire devient un véritable objet de désir pour les jeunes lectrices. Le pseudonyme « Sorana Gurian » forgé moins de dix ans auparavant, et donc les textes signés sous ce nom, s'avèrent un projet littéraire et culturel traçant une identité féminine moderne, censée être facilement adaptable par d'autres femmes (surtout jeunes), quels que soient leur statut social, économique et leur apparence physique. Comme ses textes, son identité de femme écrivain serait susceptible de s'ouvrir à différentes interprétations et à la réécriture, dans le but de proposer un complément artistique à la vie quotidienne et privée.

Pour revenir à l'exemple des *Mailles du filet*, le rôle de l'expérience somatique dans la formation de la subjectivité textuelle de nature double qu'on remarque dans ce texte peut être mis en valeur par les recherches effectuées dans le domaine des *(post-)disability studies*. Ces études s'intéressent à la manière dont les défauts psychiques ou physiques déterminent la création de textes et leur réception dans la société (pas uniquement littéraire)⁶⁸⁶ : la maladie et son traitement s'avèrent posséder un potentiel narratif, qui met en scène un « je » particulier, concentré sur sa souffrance. Cet aspect engendre plusieurs questions portant sur la mise en récit d'une expérience somatique : à qui ou plutôt pour qui raconte-t-on ? Quel est le lien entre

⁶⁸⁵ Sorana Gurian, « Viața furată », *Femeia și căminul*, 15 septembre 1946, III, n° 90, p. 1, 7.

⁶⁸⁶ Voir par exemple : Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller*, *op. cit.* ; Diane Price Herndl, *Invalid Women*, *op. cit.* ; Iwona Boruszkowska, *Defekty: literackie auto/pato/grafie* [Défauts : auto/patho/graphies littéraires], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

la personne malade et la personne qui écrit sur la maladie ? De quelle façon le corps, ses inadéquations et sa fragmentation font-ils partie de la nouvelle identité narrative ? Comme Diane Price Herndl le montre sur l'exemple de récits autobiographiques portant sur le cancer du sein (et donc autopathographiques), écrire sur ce vécu est un acte à la fois existentiel, politique et éthique⁶⁸⁷. Leurs auteures tendent à discuter une identité menacée par la maladie, ce qui renvoie souvent au rapport entre le moi et le corps, tout en permettant de créer une communauté de personnes qui connaissent le même dysfonctionnement corporel. Ces textes permettent également d'observer comment la façon de repenser son identité détermine celle dont on transmet une expérience physique sur le plan éthique⁶⁸⁸.

D'un point de vue linguistique, on devient le sujet du discours au moment où l'on assume la première personne grammaticale, le « je ». Néanmoins, quand on l'assume, on assume aussi le fait d'être l'autre personne à qui l'on s'adresse. Il s'agit ici de la double nature de témoin, qui transpose son vécu (témoignage direct, oculaire) dans le texte (témoignage écrit, discursif). Autrement dit, on se charge de la responsabilité éthique de communiquer un récit en percevant l'Autre comme celui qui pourrait et devrait nous répondre. C'est ainsi qu'on construit une relation entre le moi et l'Autre qui s'appuie plutôt sur la connexion et la réciprocité que sur la subordination. Diane Price Herndl émet l'hypothèse selon laquelle le rapport entre le moi et le corps devient un modèle pour la relation entre le moi et l'Autre⁶⁸⁹.

Si les auteurs des récits autobiographiques sont en général capables de maintenir la stabilité de leur identité malgré l'évolution du corps au fil du temps⁶⁹⁰, les récits sur le cancer du sein enregistrent un moi toujours menacé. Face au corps qui change, les auteures tendent à intégrer ou à fonder une communauté déterminée par son rapport envers le corps, c'est-à-dire la communauté des femmes cancéreuses⁶⁹¹. Pour Susana Egan, la présence « emphatique » du corps dans les récits autobiographiques contemporains marque « le tournant d'un paradigme culturel qui revalorise le corps comme composant d'identité

⁶⁸⁷ Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*, p. 222-223.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁹⁰ Paul John Eakin, « What Are We Reading When We Read Autobiography? », *Narrative*, 2004, n° 12, p. 129. Cité d'après Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*, p. 225.

⁶⁹¹ Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*, p. 225.

signifiant »⁶⁹². L'écriture des personnes handicapées souligne, en effet, la primauté du corps comme source de connaissance, mais la prise de position peut se faire de différentes façons : du manque de reconnaissance et de la séparation du corps et du moi à la réclamation du corps et à sa revalorisation.

Comment accepter pourtant son corps comme part d'identité, quand il essaie de tuer le moi ? Cette question est encore plus brûlante dans le cas du cancer, car celui-ci (à l'exception du cancer du col de l'utérus) est en général le résultat du dysfonctionnement de son propre organisme et de ses cellules (contrairement aux maladies virales et bactériennes ou aux accidents qui viennent de « l'extérieur »), ce qui provoque une collision entre le « je » désespéré et son corps « déloyal » :

Le destin ne frappe pas à l'huis pendant que vous dormez... ce n'est ni le bistouri et sa mince trace rouge, ni la main d'autrui qui en modifient le cours ; mais, dans la nuit gluante et chaude du corps, l'éclosion de la première cellule proliférante, de la mystérieuse, de la vivante cellule que rien ne laisse prévoir. Le destin n'est pas en dehors, mais en nous... La vie est un jeu truqué, cruel, éminemment déloyal.⁶⁹³

Cela semble d'autant plus valable pour les récits signés par des femmes, puisque la perception de leur corps détermine historiquement leur place dans la société, qui a tendance à sous-estimer leur intelligence. Dans ces conditions, faire confiance au corps et lui attribuer un statut fondamental pour l'identité n'est pas chose facile. Cette trahison du moi par le corps donne l'occasion d'aller au-delà des identités déterminées par le corps, car cette expérience permet (ou force) son exploration.

Dans ce cadre proposé par la chercheuse américaine, il est pertinent d'examiner la subjectivité projetée dans *Récit d'un combat*, qui constitue l'un des premiers témoignages de l'expérience du cancer du sein dans la culture franco- et roumanophone. Comme je l'ai montré en discutant la question du genre littéraire et des attentes des lecteurs, *Récit d'un combat* reflète une subjectivité double particulière, dont l'identité totale n'est pas possible en raison de la discontinuité et du caractère sélectif qui dissocient la narratrice de l'auteure rédigeant à nouveau ses notes. La narratrice est ici autodiégétique, et son récit est une construction en trois parties inégales du point de vue quantitatif, car on observe une

⁶⁹² Susanna Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999, p. 5.

⁶⁹³ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 153.

hypertrophie de la troisième partie par rapport aux précédentes. Curieusement, je le rappelle, il s'agit pas de chapitres, mais d'« étapes ». Les étapes se superposent plus au moins aux rechutes de l'état de santé de la narratrice. Ces trois étapes sont suivies d'un épilogue où la narratrice se déclare « hors de danger » pour un moment. On pourrait donc supposer qu'il existe un parallélisme entre les étapes de la maladie (marquées par le diagnostic, les opérations, l'hospitalisation, etc.) et les phases de l'écriture. Néanmoins, au sein de la troisième partie, on trouve encore une sous-partie, qualifiée par la narratrice de « journal de bord » vers la fin du récit :

Je commençai mon traitement de « rayons ». La vie s'organisa. Toujours allongée à plat sur le dos, Mme B. ayant fait mettre une planche sous mon matelas, torturée, j'essayai, chaque fois que les douleurs diminuaient – elles ne cessaient jamais complètement – de rédiger ce récit. J'en écrivis les quatre-vingts premières pages à l'hôpital... et les toutes dernières, celles qui suivent et constituent ce que je nomme « mon journal de bord »...⁶⁹⁴

Ce paragraphe comporte au moins deux aspects intéressants. Premièrement, on voit bien ici comment l'écriture est étroitement liée au corps et à son état : la syntaxe de la troisième phrase nous suggère une certaine cadence de l'écriture, complètement dépendante des expériences corporelles, en l'occurrence des douleurs qui empêchent la narratrice d'écrire. Deuxièmement, on découvre ici toute la complexité du récit : sa structure ne renvoie pas fidèlement à l'évolution de la maladie, ce qui fait que les deux parties qui n'ont pas été écrites en même temps que les trois étapes, c'est-à-dire le journal de bord et l'épilogue, brisent une linéarité, une continuité propre au genre du journal ou aux textes de nature autobiographique ou autopathographique.

Cette incohérence me semble rendre le sentiment de démembrement que le corps de la narratrice cancéreuse doit affronter. Cette expérience la met dans une situation difficile où percevoir son être, composé du corps et du moi, comme indivisible n'est plus possible, et elle doit accepter l'idée d'être morcelée suite à une intervention chirurgicale⁶⁹⁵. Cela s'exprime dans l'usage de la troisième personne du singulier pour désigner la partie du corps enlevée.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 227.

Ce procédé typique des récits sur le cancer⁶⁹⁶ abolit l'intégrité du « je » et de sa parole, qui se contredit :

Il [Michel, le chirurgien – note TK] m'a demandé si vous vouliez voir la pièce.
J'ai dit non...

Domage. J'eusse aimé regarder l'éponge que je nourrissais de mon sang. Cela doit être assez cocasse de voir, de toucher sa chair, morte au fond d'une cuvette. Domage que Michel m'ait épargné le spectacle de mes plus précieux organes... Les matous châtrés, friands de leurs testicules, les avalent, sitôt réveillés. Quel besoin ai-je de me trouver toujours en face de moi-même, ne serait-ce que pour me mépriser !⁶⁹⁷

Malgré la curiosité qui la pousse à regarder et à examiner la partie amputée de son corps, la narratrice renonce à cette idée qui lui semble à la fois trop intime et exhibitionniste (d'où l'effet grotesque, « cocasse ») pour la réaliser en présence des autres. Sa relation avec la tumeur revêt un aspect ambigu, sinon paradoxal : bien que partie de son corps toujours vivant, elle est considérée comme cadavre, et donc comme un autre être mort. Par cette anthropomorphisation, le cancer du sein une fois enlevé est similaire à un fœtus avorté, qu'elle « nourrissai[t] de [s]on sang ». Cette métaphore d'une maternité qui a échoué est pour Sorana Gurian l'image la plus adéquate pour exprimer le traumatisme de la perte du sein ; elle se déploie aussi à travers l'image de la castration, qui annihile toute fécondité et ruine la sexualité. Dans le même temps, on observe une sorte d'animalisation de ce vécu somatique : la volonté de se voir morte (ou au moins sous forme de synecdoque, c'est-à-dire en partie) correspond à la volonté de dévorer, et donc à la tentative de réintégrer l'organe sexuel amputé chez les chats. La découverte de sa propre nature animale réveille en elle du mépris (qui la pousse plusieurs fois à l'idée du suicide⁶⁹⁸).

Dans *Récit d'un combat*, le rapport au cancer évolue, car sa présence dans le corps de la narratrice ne se termine pas par l'amputation d'un sein, mais devient encore plus difficile à cause des métastases et du risque d'enlever d'autres organes liés à la sexualité féminine : l'utérus et l'autre sein. Après avoir passé des mois sur un lit d'hôpital, la malade entre dans une relation quotidienne avec le cancer qui se répand dans son organisme :

⁶⁹⁶ Diane Price Herndl, « Our Breasts, Our Selves », *op. cit.*, p. 227.

⁶⁹⁷ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 47, 100, 184-185. Voir aussi : Michel Braud, *La tentation du suicide*, *op. cit.*

S'installer dans la maladie n'implique ni cette confrontation permanente avec la mort, ni ce plongeon dans les profondeurs inertes de la torpeur physique et spirituelle qui marque les progrès de la décomposition. La maladie devient une habitude, de même que les soins intimes que vous prodiguez des mains salariées ou la nourriture que vous ingérez, sans soulever le torse. On commence par en souffrir, on arrive à ne plus pouvoir s'en passer. La torpeur prend l'allure de la lassitude et vous cessez de comprendre réellement ce qui vous arrive. Comme des moribonds, à l'hôpital, on se dit « très fatigué ».⁶⁹⁹

Le cancer s'avère n'avoir rien de dramatique et s'infilte dans la vie de tous les jours de la malade, ce qui fait qu'il est difficile d'observer son progrès dans la destruction de son corps. Cette « décomposition » est pourtant sensible dans la perception oculaire de la réalité environnante : le regard n'est plus capable de l'englober et se laisse gérer par la synecdoque, car il n'en saisit que des éléments (les mains des soignants, « le torse » pour désigner le mouvement du corps entier). Arrivée à la limite de l'humain qu'est cette énorme fatigue, produite par la confrontation constante avec son corps, la narratrice tend à rendre le cancer plus humain, ce qui lui paraît la seule façon d'accepter son avancée et ses nuisances :

J'étais fatiguée de souffrir, de me regarder souffrir, de continuer à vivre, mais je vivais... Quant au cancer, je l'acceptais comme mes rides, comme mes premiers cheveux blancs. Je m'étais fait une raison, celle de l'épouse résignée d'un alcoolique voué au *delirium tremens*. Je couchais avec mon cancer, je savais que nous avions à faire le même trajet, à partager les mêmes repas. Cessant d'être un adversaire, il devenait mon compagnon de route, ce genre de compagnon qui profite de votre sommeil pour vous détrousser après vous avoir enfoncé un poignard dans le dos. Mais lorsqu'on chemine, il vaut mieux être deux que tout seul..

Il n'y avait plus de solitude ; il y avait une présence permanente ; de nous trois – moi, mon corps, le cancer – c'est, je crois, la présence, la réalité de ce dernier qui dominait.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Sorana Gurian, *Récit d'un combat*, op. cit., p. 178-179.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 179.

Face aux douleurs, les sens sont complètement neutralisés et coupent la narratrice de la réalité, une narratrice dont l'existence se réduit à végéter à l'hôpital. Ce qui l'aide à surmonter cette difficulté, c'est le récit à travers lequel elle tente d'établir une communication réciproque entre son corps et elle-même. On observe ici un phénomène inverse à l'hypothèse de Diane Price Herndl : c'est la relation entre le moi et l'Autre qui permet de définir le rapport entre le moi et le corps. Seule la relation conjugale (et donc à la fois sexuelle, corporelle, intime et sociale, discursive, publique), dysfonctionnelle et ravagée par l'alcoolisme (une maladie psychosomatique ruinant la vie sociale et privée), lui semble un équivalent de sa piètre condition et de sa construction psychique. L'omniprésence de la tumeur mène à la désintégration de son identité en trois éléments à la fois distincts et unis : « nous trois – moi, mon corps, le cancer ».

Cette formulation me semble extrêmement importante pour mon analyse, qui vise la nature subjectivale du texte gurianien, car dans cette énumération asyndétique et juxtaposée, le corps qui se place entre les deux acteurs – le « je » et le cancer (ou l'Autre) – donne lieu à leur rencontre. Sorana Gurian démontre ainsi le caractère double du corps, qui est à la fois propre (comme la vieillesse) et étranger, car il résiste au traitement et n'obéit plus à la raison (c'est la tumeur qui « domin[e] »). En même temps, c'est grâce à cette dispersion en trois entités (comme d'ailleurs dans *Les mailles du filet*) qu'il est possible de projeter dans le texte une forme subjectivale qui les réunirait tout en maintenant leur distinction. C'est là que la relation entre la malade et le cancer correspond au modèle sylleptique du « je » : comme le texte sylleptiquement conçu, le corps malade désigne simultanément le moi et l'Autre, la narratrice et le cancer, mais aussi le « je » textuel et le « je » réel, car l'expérience du cancer est commune aux deux et donne accès à ce que Sorana Gurian qualifie de « zone crépusculaire » dans la totalité de ses écrits, y compris dans *Récit d'un combat*. Il s'agirait donc d'un espace « régi par des lois propres, sans limites définies »⁷⁰¹, qui échappe à la tentative de se transmettre dans quelque discours que ce soit. Et pourtant, c'est le même vécu, partagé avec les autres cancéreuses non seulement dans les chambres d'hôpital, mais surtout dans *Récit d'un combat*, qui établit une véritable communauté de soutien et de solidarité, comme le montrent les vives réactions des lectrices de la dernière édition signée par Sorana Gurian⁷⁰².

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁰² Pierre Desgraupes, « Lectures pour tous : Sorana Gurian », *op. cit.*

3.3. « [C]ette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète »⁷⁰³ : un « je » polyphonique

La lecture des critiques consacrées aux *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), le seul roman de Sorana Gurian originellement publié en roumain, permet d'observer encore une autre particularité, qui concerne la nature de la subjectivité. Des chroniqueurs comme Ion Caraion, Felix Aderca ou Ovidiu Constantinescu se servent des images de la mosaïque ou du kaléidoscope (mais aussi de l'harmonie ou de l'arabesque) afin de désigner le rôle constitutif du détail pour la construction entière du texte. Ils soulignent ainsi la prédilection de Sorana Gurian pour le minutieux et le particulier dans le portrait psychologique des personnages, ainsi que la pluralité des acteurs, au niveau narratif, sur lesquels le récit se focalise, et dont la configuration (et les inter-relations) connaît un changement constant, bien que leur nombre reste limité (je rappelle que cette fragmentation est également caractéristique du recueil de nouvelles). Il semble que cela soit possible grâce au statut particulier de la subjectivité narrative qui renonce – en particulier dans la version roumaine – à son omnipotence et à sa supériorité envers les héros qu'elle présente en endossant le rôle d'un « metteur en scène froid et ironique ». On pourrait indiquer au moins deux raisons à cette spécificité : d'une part, l'écrivaine diagnostique la crise de l'identité moderne, qui doit repenser sa condition pour pouvoir prendre la parole. Ce geste d'abandon, caractéristique de la subjectivité ironique, se manifeste surtout dans les nouvelles transcrivant l'état d'exclusion culturelle et sociale. De l'autre, la mise en retrait du narrateur confère aux personnages un nouveau statut constitutif pour le déroulement du récit, ce que Sorana Gurian devrait, selon moi, à ses lectures des œuvres de la littérature européenne occidentale et orientale, y compris russe.

Cette observation permet de nouer un lien avec les théories développées par Mikhaïl Bakhtine. Les écrits de Sorana Gurian n'attirent l'attention des chercheurs européens que dans les années 1960 et 1970, alors que plusieurs des concepts bakhtiniens comme le carnavalesque, le chronotope, le dialogisme ou la polyphonie se sont infiltrés dans la pensée littéraire occidentale, mais aussi dans le champ féministe. Les deux dernières notions (dialogisme et polyphonie) viennent de l'analyse de textes de Fiodor Dostoïevski, dont l'innovation consiste selon Bakhtine à ne pas imposer une voix monologique autoritaire et une seule vision des événements, mais à confronter différentes voix et différentes

⁷⁰³ Ion Caraion, « „Zilele nu se întorc niciodată” », *op. cit.*, p. 4.

perspectives⁷⁰⁴. En interprétant l'œuvre littéraire du romancier russe comme une césure entre deux visions du roman, Mikhaïl Bakhtine qualifie sa nouvelle attitude artistique de dialogisme :

Pour l'auteur, le héros n'est ni un « lui », ni un « moi », mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le « moi » équivalent d'autrui (le « tu es »). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. Ce « grand dialogue » du roman tout entier se situe non pas dans le passé mais tout de suite, c'est-à-dire dans le présent du processus créateur. (...) Le grand dialogue chez Dostoïevski est artistiquement organisé comme un *tout ouvert* de la vie qui se tient elle-même sur le *seuil*.⁷⁰⁵

Autrement dit, le roman dostoïevskien nous confronte à « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes », ou encore à « la polyphonie authentique des voix à part entière », si l'on emprunte, comme le fait Mikhaïl Bakhtine, son terme aux études musicales⁷⁰⁶. Il ne s'agit pas d'un simple aspect quantitatif (par exemple, la multiplicité des caractères), mais qualitatif, où « [l]e mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur »⁷⁰⁷. Le discours, dont les protagonistes sont les véritables « sujets », « résonne » en parallèle, c'est-à-dire, « à côté » de ceux du narrateur et des autres personnages⁷⁰⁸, donnant ainsi lieu à « un conglomérat de matériaux hétérogènes et de principes impossibles à énumérer »⁷⁰⁹.

Cette dernière image me semble très proche des métaphores auxquelles les critiques roumains ont recours pour désigner la spécificité des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*). Il est possible à mon avis de traiter ce roman de Sorana Gurian comme un exemple de stratégie polyphonique. Lorsque Ovidiu Constantinescu compare le roman à une mosaïque, tandis que Felix Aderca établit un parallèle avec le kaléidoscope, tous les deux admirent avant tout la façon dont la vision du monde varie en fonction du regard du

⁷⁰⁴ Gary Saul Morson et Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Redwood, Stanford University Press, 1990, p. 230.

⁷⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 108-109.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

protagoniste (le regard comme une lumière que l'on jette sur ce qui nous entoure), à l'infini et de manière imprévisible, comme si « l'auteure avait cherché, dans une sorte d'angoisse du moment fugitif, à réaliser la durée, en partant à *la recherche du temps perdu* sur chacun des routes et sentiers qui apparaissent sur le chemin »⁷¹⁰. Mais comme le montre Ovidiu Constantinescu, il ne s'agit pas d'une anarchie, mais d'un assujettissement et d'une acceptation du pouvoir du temps qui ne permet jamais aux jours de revenir (pour reprendre le titre du roman). De plus, on y a affaire à une situation de dialogisme⁷¹¹, où le narrateur ne dispose d'aucune autorité sacrée et tend à nouer une communication directe et diverse avec les personnages, bien qu'il soit conscient d'une « impossibilité intime de dépersonnalisation complète »⁷¹². Enfin, les visions du monde propres à chacun des protagonistes se confrontent constamment, tout en créant un mini-univers pluraliste, composé d'éléments de discours propres à la fois à la modernisation et au traditionalisme, au non-conformisme et à l'opportunisme social.

Ce dernier aspect a attiré l'attention des chroniqueurs qui, comme Perpessicius⁷¹³, retrouvent dans le premier roman de Sorana Gurian quatre textes distincts, dont chacun correspond à l'un des quatre personnages éponymes : Vivian, Olga, Ann et le Chef. Cette structure textuelle permet de déployer quatre visions différentes du monde, quatre « voix-idées »⁷¹⁴ qui sont étroitement liées à leur caractère distinct et représentatives de différents points de vue sociaux ou moraux. Ann, l'héroïne que l'on observe grandir et qui reprend plusieurs traits de l'auteure, délimite le cadre temporel du roman, qui commence (dans la version roumaine) par un poème issu du journal d'Ann et se termine après l'enterrement de son père, le Chef, dont la disparition clôture explicitement « le premier cycle de la vie d'Ann ». Malgré ce rôle structurel, qui refléterait le caractère autobiographique de ce récit, son statut n'est pas du tout supérieur à celui des trois autres personnages, car c'est le Chef qui jouit du désir de toutes les héroïnes. En effet, chacune entretient avec lui une relation amoureuse de nature distincte : parentale, érotique et conjugale. En suivant ces trois types d'affection, on retrouve les fils narratifs (« chaînes parallèles »⁷¹⁵) qui relient un chapitre à un

⁷¹⁰ Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: "Zilele nu se întorc niciodată" (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 433.

⁷¹¹ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

⁷¹² Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: "Zilele nu se întorc niciodată" (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 433.

⁷¹³ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

⁷¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 94.

⁷¹⁵ Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: "Zilele nu se întorc niciodată" (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 433.

autre et se croisent « à angle droit ou en diagonale »⁷¹⁶. Tous les personnages affrontent également un échec sur chacun de ces plans émotionnels : en l'absence de sa mère décédée, Ann, une adolescente révoltée et fragilisée par un accident de cheval, ne connaît que deux modèles de féminité (pourtant tragiques). La première est représentée par Vivian, une artiste libérée et mondaine, qui finit par épouser un Edy despotique, alors que la seconde est représentée par Olga, une femme médecin divorcée et petite-bourgeoise, qui séduit le Chef et qu'Ann déteste en tant que marâtre. Les défaites renforcent le sentiment d'instabilité des personnages, par rapport auquel ils se constituent en tant que protagonistes, d'ailleurs abandonnés par le « je » narratif, « dépersonnalisé »⁷¹⁷, « ironique et froid »⁷¹⁸. L'absence d'une autorité monologique qui imposerait sa perspective objectivée leur permet, ou plutôt, les oblige à s'imposer comme acteurs et sujets du récit.

La révélation de leur condition de sujet est visible lors de l'un des épisodes finaux du roman, où suite à l'échec des mariages (Vivian avec Edy, le Chef avec Olga), les anciens amants – Vivian et le Chef – se rendent compte de leur attirance réciproque, mais aussi de l'impossibilité pour eux de s'unir dans un univers ennemi. Sorana Gurian exploite la polyphonie au moment de leur mort, synchronisée à travers le récit de Peter Johann (médecin, ami du Chef, amant de Vivian... et d'Ann), bien que l'intervalle ne soit que de sept jours. Ce qui assure l'organisation polyphonique des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), c'est, entre autres, le discours indirect libre, car il permet de continuer le récit malgré l'intervention de différents acteurs⁷¹⁹. En effet, la scène de la crise existentielle et de la mort de Vivian se réalise grâce au mélange du discours du narrateur et de celui de la protagoniste, qui se superposent. De plus, le rôle du premier est graduellement réduit à néant, puisque le discours indirect libre est majoritairement complété par les répliques de Vivian, et l'on ne note que très peu de prises de parole du narrateur, qui semble disparaître complètement dans ce passage. Ses dernières prises de parole font pourtant de Vivian un acteur contradictoire, sinon ironique dans le sens évoqué ci-dessus ; Vivian s'avère très proche des protagonistes du recueil de nouvelles, en particulier d'Ilona dans *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], ainsi que de la jeune fille flâneuse. Confrontée à son propre reflet dans le miroir, Vivian veut entamer un dialogue, que ce soit

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Ion Caraion, « „Zilele nu se întorc niciodată” », *op. cit.*, p. 4.

⁷¹⁸ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 212 ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 124.

⁷¹⁹ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, p. 128.

avec le Chef ou avec elle-même, ce qui la conduit à un dédoublement d'identité qui se solde par la folie :

Extrêmement lasse. Lentement, la chaleur revint dans son corps, apportant une espèce de calme contentement. Elle plongeait dans une attente assoupie. Engourdis, les images glissaient paresseusement dans ses veines :

- Je voudrais m'en aller droit devant moi sans savoir où...
- Aux randonnées qui ne mènent nulle part, je préfère le chemin qui me ramène à la maison, qui me conduit vers la forêt ou vers la source.
- Les randonnées vers nulle part conduisent elles aussi vers la mort, répond Vivian. Tout est silencieux en elle et autour d'elle.⁷²⁰

„Sunt atât de obosită”, mai gândi Vivian. Încet, în valuri mici, căldura se reîntorcea în trupul ei împreună cu un soi de mulțumire. O așteptare amorțită, nouă, lunecă în sângele ei...

„Aș vrea să merg mereu înainte, fără să știu încotro... Călătoriilor care nu duc nicăieri... le prefer drumul care duce spre casă, spre fântână, spre pădure...”

Și călătoriile spre nicăieri duc spre moarte...”, răspunde Vivian.

E tăcere în ea și în jurul ei.⁷²¹

Subjectivement libérée suite à la désertion du narrateur, mais incapable de s'exprimer de manière complète et directe, Vivian ne peut plus communiquer qu'avec elle-même : cette relation reste pourtant négative (« sans savoir où », « nulle part ») et vidée de substance (« silencieux en elle et autour d'elle », « la mort »), ce qui permet de reconnaître en elle un acteur ironique, condamné à la contradiction et à l'opposition intérieure. Par son imaginaire, le discours de Vivian s'avère par la suite très proche de celui de la protagoniste de la nouvelle *Narcoza* [La narcose], où la drogue prive la protagoniste de conscience : la mort qui s'approche sous la forme d'une eau qui submerge tout noie en quelque sorte le récit, devenu de plus en plus elliptique et discontinu. Comme les jeunes protagonistes du recueil de nouvelles, Vivian lutte contre des « machines infernales » (cf. l'hélice ou le train), dont la « rigidité absurde » ne la laisse pas s'exprimer et remet en question l'intégrité de son moi. Enfin, quand « tout devi[e]nt très clair »⁷²², l'héroïne disparaît en laissant place au blanc

⁷²⁰ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 453.

⁷²¹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 538.

⁷²² Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 455.

(sic !) et en redonnant la parole à un autre personnage, le seul qui puisse mettre en correspondance les deux épisodes.

Dans la scène suivante, consacrée au décès du Chef, la première voix n'appartient néanmoins pas au père d'Ann, mais à Peter Johann, par l'intermédiaire de qui le lecteur est témoin des dernières minutes de la vie de l'un des héros principaux, mais qui reconstruit aussi les circonstances de la mort de Vivian, comme médecin légiste. De plus, Peter Johann, en tant que soignant présent à côté de son ami et collègue, est également un médiateur entre l'expérience limite du corps du Chef (la mort) et le récit lui-même. Il endosse un rôle fondamental pour la narration, en quelque sorte suspendue depuis le dialogue intérieur de Vivian. La numération par laquelle Peter Johann mesure le pouls disparu du Chef fait du médecin un véritable acteur (sujet) narratif, qui possède l'accès à la corporalité et à l'intimité de l'autre personnage :

Peter tient entre ses doigts le poignet du Chef ; il en compte mécaniquement les pulsations à peine perceptibles : ... 1... 2... 3... 4... 5... (...) Peter Johann se disait : Il y a une semaine, je comptais d'autres pulsations... Celles-là ont cessé, celles-ci vont s'arrêter aussi.⁷²³

El strânge brațul șefului și începe să numere: 1, 2, 3, 4, 5... (...) Peter Johann își spune: în decursul unei săptămâni număr pentru a doua oară bătăile unei inimi... și aici ele vor înceta.⁷²⁴

On a ainsi affaire à une double médiatisation grâce à la stratégie polyphonique, car la mainmise sur le discours indirect libre (dans le cadre duquel s'exprime Peter Johann) fait que le narrateur reste complètement invisible pour ne revenir soudainement qu'après la disparition du Chef. Grâce à ce procédé, Sorana Gurian réussit à transmettre une atmosphère propre à des circonstances extrêmement privées, restreintes aux plus proches ; de même, l'absence d'un narrateur monologique permet de dessiner la discontinuité et l'incohérence qui caractérisent la conscience du Chef. D'un côté, la morphine « dilu[e] toute pesanteur »⁷²⁵ de son corps, qui se réduit à recevoir des sensations perturbées, dont l'effet de synesthésie souligne le caractère fragmentaire (mosaïque) de son discours :

⁷²³ *Ibid.*, p. 457-458.

⁷²⁴ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 379.

⁷²⁵ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 541 ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 456.

Tous les bruits qui arrivent jusqu'au Chef se transforment en sensations [autres que celles purement auditives – trad.TK]. Le tintement des cuillères d'argent, essaim de ballons rouges... La voix d'Ann, une fleur de pierre qui le frappe en pleine poitrine ; *le grincement de la porte, l'attouchement poisson d'un escargot, le chuintement des tubes d'oxygène*, la fluidité qui coule sur son front.⁷²⁶

Toate zgomotele care ajungeau până la șef erau transformate în alte senzații decât cele pur auditive. Sunetul argintiu al linguriței devenea un balon portocaliu; glasul lui Ann o floare de piatră, care-l lovește în piept; zgomotul farfuriilor din sufragerie devine fluid și-i curge peste obraz...⁷²⁷

De l'autre, cette superposition des impressions est suivie de celle de différents temps verbaux et personnes grammaticales : entré en agonie, le Chef ne distingue plus les personnages du passé (« sa mère le gronde ») de ceux du présent (« (...) mais c'est Olga qui.. Non, c'est l'infirmière qui s'approche, la seringue pleine »), qui ressurgissent dans sa mémoire non plus chronologique, mais simultanée et synchronique. En même temps, le discours indirect libre se transforme une seule et dernière fois en une expression à la première personne, rendant sa voix au mourant pour prononcer son testament :

Rien n'est jamais en vain et tout est vain... Il ahane, il se débat pour arriver à la seule berge où il puisse reposer (...)... Le travail et l'amour, les seules réalités, car à travers elles je présentais une beauté indescriptible... Ma vie entière, proie d'un seul désir : connaître... C'est une aventure qui exige trop d'audace. Souvent j'ai été trop las et trop lâche pour continuer... Frustré, même de ma mort, par la compassion des hommes..., cette morphine...⁷²⁸

Totul e pierdut și nimic nu e niciodată pierdut, gândește omul din barcă, vâsbind din putere. Munca și dragostea au fost singurele realități valabile, fiindcă prin ele presimțeam o frumusețe indescriptibilă... superioară existenței. Restul n-a fost decât o căutare în van... Toată viața am ars de dorința de a cunoaște adevărul... dar

⁷²⁶ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 457.

⁷²⁷ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 542.

⁷²⁸ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 459.

e o aventură care cere prea mult curaj... Erau clipe când eram prea obosit ca să merg înainte...⁷²⁹

Le sort du Chef s'avère jusqu'au bout étroitement lié à celui de Vivian. Dans les deux cas, leur disparition donne lieu à une certaine ouverture du texte sur le nouveau et l'inconnu – si la révélation de la clarté et du blanc annonce la mort de Vivian et la transmission de la voix narrative aux autres personnages (surtout à Peter Johann), le décès du Chef annonce, à son tour, quelque chose d'« ineffable et pur, fluide et lumineux »⁷³⁰, « une porte qui s'ouvre »⁷³¹, « un seuil à franchir »⁷³², « un soupir apaisé »⁷³³. Il en résulte une tonalité d'inachèvement et l'espoir d'une continuité, qui vont se réaliser dans le « cycle » suivant de la vie d'Ann : *Les amours impitoyables* se caractérise, en effet, par une construction similaire à quatre « voix-idées », où une Ann adulte prend les traits d'une Vivian sexuellement libérée, mais toujours socialement emprisonnée, alors que l'introduction d'un nouveau personnage masculin, Marc, permet de maintenir et réaliser le désir pour le médecin homme.

En prêtant une voix narrative aux personnages au moment de leur disparition, Sorana Gurian semble ainsi réaliser l'un des postulats de l'œuvre de Fiodor Dostoïevski, formulé par Mikhaïl Bakhtine. Il s'agirait de concevoir le roman comme « un tout ouvert de la vie »⁷³⁴, où l'auteur (représenté dans le texte par le narrateur) renonce à sa position supérieure⁷³⁵ pour laisser s'exprimer ce qui se trouve en danger et risque de n'être saisi que dans une perspective dialogique, qui focalise différemment la réalité. Le kaléidoscope, la mosaïque, l'arabesque ou la symphonie – toutes ces images évoquées par les critiques littéraires roumains à propos du texte de Sorana Gurian affirment une prédilection pour le détail, la pluralité et l'hétérogénéité du discours, qui est propre non seulement à la poétique de Fiodor Dostoïevski, mais aussi à la postmodernité, déterminée par le rejet des grands récits et d'une subjectivité autoritaire et homogène⁷³⁶. Cela n'est pas, bien évidemment, le fruit du hasard, puisque la pensée est-

⁷²⁹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 543-544.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 547 ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 463.

⁷³¹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 547.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.* ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 463.

⁷³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 108-109.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁷³⁶ Jean-François Lyotard et Fredric Jameson, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduit par Geoff Bennington et Brian Massumi, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1984, p. XI.

européenne, représentée, entre autres, par Fiodor Dostoïevski et Mikhaïl Bakhtine et importée par des chercheurs comme Tzvetan Todorov ou Julia Kristeva⁷³⁷, inspire le discours occidental et la *french theory* à partir des années 1960.

Sorana Gurian est une propagatrice de cette conception romanesque, qui identifie la stratégie polyphonique dostoïevskienne parallèlement et indépendamment de Mikhaïl Bakhtine. Néanmoins, en ce qu'ils partagent le sort de ses autres écrits roumains et français, soit ignorés par la critique littéraire, soit très vite tombés dans l'oubli, *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) et sa spécificité narrative ne réussissent pas à nourrir une quelconque polémique littéraire critique ou théorique dans les deux cultures après la Seconde Guerre mondiale.

À la base de mes considérations sur l'œuvre de Sorana Gurian, dans laquelle elle propose depuis ses premières publications une critique de nature féministe du discours littéraire et social du pays en voie de modernisation qu'est la Roumanie des années 1930 et 1940, il me semble extrêmement pertinent de retracer une interprétation féministe de la polyphonie comme stratégie textuelle. Selon Anne Herrmann, l'intérêt pour les conceptions du penseur russe est inhérent à la pensée féministe :

[T]he dialogic, because of its asystemic nature and its insistence on the social significance of discourse, is a term that embraces both a comparative and an ideological interrogation of literary practices.⁷³⁸

Les liens entre la pensée bakhtinienne et la critique littéraire féministe sont, en effet, très étroits, et comme le montrent les recherches, leur mise en commun est strictement politique : l'une et l'autre considèrent le roman comme un texte ouvert, en train de se former, dans lequel il est possible de décrire une résistance polyphonique à la hiérarchie et d'exprimer une dérision qui cible les autorités⁷³⁹. Lorsque Mikhaïl Bakhtine oppose la poésie et l'épopée au roman, il montre que ce dernier confère une place propre à la femme comme Autre⁷⁴⁰. Parler en tant qu'Autre fait que le langage féminin peut s'énoncer contre la logique et ne

⁷³⁷ Julia Kristeva, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*

⁷³⁸ Anne Herrmann, *The Dialogic and Difference : An/Other Woman in Virginia Woolf and Christa Wolf*, Columbia University Press, 1989, p. 4.

⁷³⁹ Diane Price Herndl, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », in Bauer, Dale M. et Jaret McKinstry, Susan (dir.), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, SUNY Press, 1991, p. 8.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

dépend pas des règles de la logique dite masculine, fondée sur la clarté et la concision. En y résistant, le langage féminin serait susceptible de « se dépersonnaliser » et « se pluraliser »⁷⁴¹, « se décentraliser », « se polyphoner et se dialoguer »⁷⁴², comme d'ailleurs le corps qui ne serait jamais un et resterait toujours multiple⁷⁴³. Comme le constatent les penseurs féministes, le discours féminin est pluriel et marqué par la transformation, l'absence, le mouvement, la polyphonie ou la plurivocité⁷⁴⁴. En conséquence, il est inutile de poser la question d'une subjectivité autoritaire dans le texte féminin, car il y a toujours plus qu'un sujet et plus qu'un discours.

Cette mise en parallèle de la pensée de Mikhaïl Bakhtine et de la critique littéraire féministe montre à mon avis toute l'actualité du roman de Sorana Gurian. Pour elle, la narration polyphonique, c'est-à-dire à la fois le rejet d'une autorité monologique et la transcendance horizontale⁷⁴⁵ entre plusieurs sujets, constitue un véritable geste d'émancipation féminine. En anticipant la réflexion féministe sur l'écriture féminine⁷⁴⁶ par la filière bakhtinienne, l'auteure projette dans *Les jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)* une subjectivité polyphonique qui, par ses ambiguïtés et sa multiplicité narratives, répond au besoin d'établir un nouveau mode d'expression littéraire, postulé *via* le « je » ironique caractéristique non seulement des nouvelles, mais aussi du roman même (Vivian). Ce sujet polyphonique permet ainsi d'englober et de respecter différentes façons de s'exprimer, quelle que soit la nature de celui qui prend la parole. En l'absence d'un narrateur homogène et hégémonique, il est possible qu'Ann, une jeune fille de treize ans, devienne une actrice narrative de plein droit, capable d'explorer librement ses corporalité, sexualité et psychisme, alors que cela serait impossible dans la réalité sociale de ce temps à cause de son âge et de son sexe. De surcroît, faire s'exprimer plusieurs voix-idées, parfois contradictoires, donne une voix même à ceux dont l'estime de soi est négative (par exemple, Olga) : ce n'est pas le narrateur qui fait cette considération, mais les personnages eux-mêmes, y compris Olga, qui prend conscience de sa duplicité dans le discours indirect libre. Assumer la subjectivité polyphonique désignerait selon moi ce qu'Ovidiu Anemțoaicei qualifie dans le champ des

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴² Anne Jardine, « Pre-texts for the Transatlantic Feminist », *Yale French Studies*, 1981, n° 62, p. 230. Cité d'après : Diane Price Herndl, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁴⁴ Diane Price Herndl, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴⁵ Luce Irigaray, *J'aime à toi*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴⁶ Naomi Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*, *op. cit.*

men's studies de « culture du recul » (ang. *culture of stepping back*) : il s'agit de réimaginer les relations de pouvoir par lesquelles les hommes ont monopolisé le discours, l'espace, le temps et les autres corps, pour pouvoir ensuite établir une masculinité qui respecterait la différence sexuelle⁷⁴⁷. De la même façon, la stratégie polyphonique selon Sorana Gurian permettrait de renoncer à la volonté d'établir une seule perspective dans un texte qui se veut autobiographisant (ce qui caractérise la subjectivité monologique décrite par Mikhaïl Bakhtine), et donc d'accepter la nature non homogène et fragmentée de son identité de femme écrivain.

⁷⁴⁷ Ovidiu Anemțoaicei, *Male Bodies and Sexual Difference*, *op. cit.*, p. 231.

Conclusion

Dans le chapitre « Altérités textuelles », j'ai présenté la problématique liée à la fiction et au vécu dont le rapport détermine tous les écrits de Sorana Gurian. Son approche consiste en un questionnement des formes littéraires et en leur réalisation décalée par rapport à la tradition, afin de mettre à jour un discours littéraire moderne qui n'offre pas un mode d'expression adéquat pour traiter la crise de l'intégrité du moi et du corps identifiée par la création littéraire et philosophique européenne au XX^e siècle. En recherchant de nouveaux moyens littéraires et face à l'expérience limite du corps, Sorana Gurian pense le texte comme une représentation de l'Autre par l'intermédiaire d'un vécu somatique ou somatisé, non seulement du point de vue thématique, mais surtout structurel. Menacée par la parcellisation, voire par l'annihilation, la subjectivité textuelle et sa nature muable et instable enregistrent donc différentes stratégies textuelles permettant de transposer le moi et ses expériences dans le texte. Cela s'effectue soit par la réinterprétation de motifs jusqu'alors réservés aux représentations masculines, soit par l'établissement d'une subjectivité qui, par son hétérogénéité et sa pluralité, accepterait au sein de son discours non plus monologique l'« autre mot » (ou « la parole de l'autre » – rus. *чужое слово*)⁷⁴⁸, par rapport auquel elle se constitue constamment. Dans cette perspective, il n'est pas possible d'établir dans le récit un reflet exact de la réalité, comme le montrent les textes présentant un « je » ironique. En assumant le caractère complexe et pluridimensionnel, ainsi que sélectif, sinon lacunaire du texte (voir : la métaphore des mailles d'un filet incluse dans le titre du journal de 1950), Sorana Gurian repense la condition du moi, minée par la crise identitaire et corporelle, et propose des solutions qui annoncent les tendances postmodernes : les deux types du « je » gurianien – sylleptique et polyphonique – s'inscrivent dans l'intérêt postmoderne pour le fragmentaire, le métalittéraire et la relation entre auteur et texte, mais aussi pour l'intertextualité et l'humour noir.

Le but de cette analyse a aussi été de reconstruire la perception et la pratique de la littérature et de l'écriture de Sorana Gurian, qui s'avère une lectrice très attentive de la littérature moderne et consciente des tendances littéraires du XX^e siècle. La reconstruction de son art poétique me semble extrêmement importante pour une réception ultérieure de ses

⁷⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Speech Genres and Other Late Essays*, traduit par Vern W. McGee, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 88.

textes, auxquels la critique littéraire a longtemps refusé une quelconque valeur artistique, réduisant toute discussion à une évaluation morale des thèmes qui y sont abordés. Je suis d'avis que grâce à la revalorisation et à la (re)présentation des stratégies textuelles proposées par Sorana Gurian, il est possible de discuter ensuite ses thématiques d'un point de vue non plus moralisateur et autoritaire, mais propre à une éthique mise en place dans ses textes, où elle tend en permanence à établir une situation de dialogue avec l'Autre, que ce soient autrui ou son propre corps devenu étranger.

III. ALTÉRITÉS DES GENRES

Introduction. Entre géographies et genres

« Sorana Gurian est étrangère par excellence », écrit Bianca Burța-Cernat⁷⁴⁹. Elle est non seulement une auteure bilingue, qui partage sa vie et sa création artistique entre deux cultures modernes, mais qui va et vient aussi constamment entre les centres et les périphéries de la production moderniste en Europe. Son altérité se concrétise dans ses diverses tentatives de franchir plusieurs frontières linguistiques, géographiques, politiques ou morales. C'est pourquoi les démarches pour l'inscrire dans un contexte précis (culturel ou politique) la condamnent à la marginalisation. Autrement dit, au lieu de se demander si elle est Française, Juive, Moldave, Roumaine ou Russe, il est nécessaire de quitter le paradigme national(iste) dans le discours littéraire et historique pour mettre en valeur sa position plurilocale et transnationale⁷⁵⁰, puisque son destin, propre à l'époque moderne (qui veut rompre avec le passé et donne la promesse d'un monde nouveau), est marqué par des migrations, que ce soient des déplacements volontaires ou des dislocations forcées⁷⁵¹.

Cette démarche s'inscrirait dans une tendance à décentraliser notre manière de réfléchir au modernisme, un moment historique où l'art devient conscient de lui-même (c'est-à-dire questionne la nature de ses propres moyens et se libère des contraintes historiques), à inclure dans ce discours les aires culturelles autres que l'Europe occidentale et les États-Unis, voire à remettre en question la distinction entre l'Ouest (*The West*), le foyer de tout débat moderniste, et le reste (*The Rest*), dont le rôle se limiterait à reproduire les paradigmes

⁷⁴⁹ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 309.

⁷⁵⁰ Cf. Douglas Mao et Rebecca Walkowitz, « The New Modernist Studies », *Publications of the Modern Language Association of America*, mai 2008, vol. 123, n° 3, p. 738-742.

⁷⁵¹ Cf. Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 19.

formés par le centre⁷⁵². Le cas de l'Europe centrale et orientale est néanmoins particulier, puisqu'il constitue un véritable « point aveugle »⁷⁵³ des recherches sur le modernisme : les traditions modernistes dans cette région sont à la fois trop « européennes » pour être considérées « anti-occidentales » (malgré leur emplacement à l'autre extrémité du Vieux Continent) et insuffisamment « non européennes » (« orientales ») pour susciter l'intérêt hors de cette aire culturelle⁷⁵⁴. Cela montre à mon avis la nécessité de proposer des études qui tiendraient compte de ces conditionnements.

Comme Anna Dżabagina l'a montré dans son ouvrage consacré à Eleonora Kalkowska, une poétesse et écrivaine d'expression allemande, française et polonaise (aussi oubliée que Sorana Gurian), la perspective géocritique permet de sortir de cette impasse. Par exemple, lorsque la géopoétique s'intéresse à la représentation de l'espace et aux interactions entre l'activité culturelle et l'espace géographique⁷⁵⁵, on ne se pose pas uniquement la question de ce que la création littéraire fait avec l'espace qu'elle décrit, mais on se demande aussi comment la géographie détermine la production artistique et nos choix esthétiques⁷⁵⁶. En effet, Sorana Gurian en tant que femme écrivain moderniste traverse différentes aires linguistiques : française, roumaine ou russe. Lorsqu'elle abandonne l'écriture en langue roumaine pour celle en français à deux reprises (dans les années 1930 et 1950), il ne s'agit pas d'une décision intime, touchant à son identité : adopter une langue du centre dans son expression artistique permet en fait d'entrer dans un espace culturel plus large, où la langue s'avère un dispositif du pouvoir et légitime le transfert (et la migration) entre le centre

⁷⁵² Susan Stanford Friedman, « Cultural Parataxis and Transcultural Landscapes of Reading », in A. Eysteinnsson et V. Liska (dir.), *Modernism*, Amsterdam, Philadelphia, 2007, p. 35-36. Cité d'après Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵³ Lena Magnone, « Ruch „młodych kobiet”? Transnarodowy kobiecy modernizm w Europie Środkowej na przełomie XIX i XX wieku [Le mouvement des « jeunes femmes » ? Le modernisme féminin transnational en Europe centrale au tournant des XIX^e et XX^e siècles] », in Ewa Paczoska, Izabela Poniatońska (dir.), *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej: coraz szersze marginesy* [Les modernismes d'Europe centrale et orientale : élargir les marges], Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, p. 161-187. Cité d'après Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵⁴ Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵⁵ Ewa Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. Espace et lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Cracovie, 2014, p. 92. Cité d'après Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵⁶ Cf. Cristanne Miller, *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007, p. 1-3. Voir Anna Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia* [Kalkowska. Biogéographie], *op. cit.*, p. 16.

et ses périphéries. C'est parce que, comme l'observe Pascale Casanova, l'un des enjeux de l'activité littéraire est d'obtenir « la citoyenneté » de la République des Lettres, ou bien de se faire connaître et de remporter un succès international⁷⁵⁷. Dans le cas de Sorana Gurian, cette décision de miser sur une langue se produit non seulement au moment où elle s'efforce d'intégrer le monde littéraire francophone, mais aussi quand elle décide d'écrire en roumain en tant que Juive bessarabienne russophone. Adopter le roumain lui permet d'entrer dans l'aire culturelle qui s'impose en Bessarabie, rattachée au Royaume de Roumanie après la Première Guerre mondiale, et de pouvoir ensuite gagner de la reconnaissance dans les milieux modernistes à Iași et à Bucarest, les deux grands centres de la culture roumaine.

C'est dans cette thématique géocritique et géopoétique que je propose d'examiner la représentation de la sexualité et du genre dans les écrits de Sorana Gurian. Selon les recherches littéraires contemporaines, qui s'intéressent – surtout après la chute de l'URSS – aux phénomènes périphériques (par exemple à travers le prisme postcolonial), la catégorie de l'espace met en avant la problématique du local ou du marginal, que ce soit l'ethnie, la religion, le genre, etc. Comme le remarque Joane Nagel, les différences de « couleur, culture, nationalité, origine, langue ou religion » servent de matériau pour construire les frontières « ethniques, raciales ou nationales » : les frontières nationales s'avèrent souvent celles qui délimitent également les sexualités et les genres⁷⁵⁸. Inscrire dans la dimension spatiale la réflexion sur les féminités et masculinités me semble pertinent dans le cas de Sorana Gurian, car ses textes enregistrent la tentative de faire face à la déterritorialisation à laquelle leurs personnages sont soumis, que ce soit l'abandon de la maison familiale, l'évasion ou l'exil. En d'autres termes, ceux-ci se confrontent à la nécessité d'une reterritorialisation constante dans un nouvel environnement politique, social, culturel ou littéraire⁷⁵⁹. Dans cette condition de dépaysement, plusieurs figures féminines des récits de Sorana Gurian peuvent être qualifiées de « bannies », faisant partie d'une communauté transhistorique, transnationale ou transculturelle, décrite, entre autres, par Virginia Woolf (« As a woman, I have no country.

⁷⁵⁷ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

⁷⁵⁸ Joane Nagel, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 1.

⁷⁵⁹ Cf. Caren Kaplan, « Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse », *Cultural Critique*, 1987, n° 6, p. 187. Voir aussi Monika Świerkosz, « Przestrzeń w filozoficznej refleksji feministycznej [L'espace dans la réflexion philosophique féministe] », *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2011, n° 4, p. 92.

As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world »⁷⁶⁰). Apatrides (mais aussi « amatrides »⁷⁶¹), ces personnages se déplacent – comme des « nomades » (pour utiliser les termes de Rosi Braidotti)⁷⁶² – dans la dimension narrative de leur « propre généalogie incarnée » (« own embodied genealogy »⁷⁶³) pour revisiter certains lieux de mémoire et les revivre à nouveau.

À partir de l'exemple d'un certain nombre d'écrits choisis de Sorana Gurian, je vais analyser différentes situations de déterritorialisation et de reterritorialisation qui ne se limitent pourtant pas à l'aspect géographique ou social mais, comme je l'ai annoncé plus haut, concernent également l'espace littéraire dans lequel l'auteure (*et* ses personnages !) bouge entre le centre et ses périphéries. En faisant référence à ses écrits publiés et inédits, mais aussi à la question de l'auto-traduction, je vais montrer dans quelle mesure l'œuvre littéraire de Sorana Gurian, qui est également marquée par le sentiment d'être étranger à soi-même et aux autres, traite la condition du féminin et du masculin à l'époque moderne.

Je vais déployer cette thématique en deux étapes, ce qui correspond de manière symétrique à la structure double du premier chapitre de la présente thèse, « Altérités politiques », et permet de poursuivre la réflexion sur la nature des récits de Sorana Gurian dans le contexte de la représentation du corps, proposée dans « Altérités textuelles ». En premier lieu, je vais discuter différentes stratégies mises en place par Sorana Gurian, afin de pouvoir traiter la condition d'une altérité multiple qu'elle-même représente au sein de la culture moderne (étrangère, femme, handicapée, etc.) et projette dans le texte. Deuxièmement, la thématique de la figure de la femme écrivain et de sa réception par les lecteurs masculins, qui a lieu dans *La Femme qui avait peur de l'Amour*, constitue selon moi une prise de parole métalittéraire féministe particulière. Je vais examiner la manière dont Sorana Gurian tend à déstabiliser le discours littéraire propre à la modernité, dominé par le masculin, en établissant un véritable jeu de masques et de voix narratives, ce qui produit une implosion du récit prononcé au masculin.

⁷⁶⁰ Virginia Woolf, *Three Guineas*, Londres, Hogarth Press, 1938, p. 197.

⁷⁶¹ Je dois à François Perrier ce terme que j'explique au moment où je discute la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'Amour* : voir 2.2.1. Un impossible parler-femme ?. Voir aussi : François Perrier, « L'amatrice », in *La Chaussée d'Antin 1*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 126-139.

⁷⁶² Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 6.

Cette perspective, qui entre en polémique avec la critique et les recherches littéraires ou biographiques, c'est-à-dire avec la manière dont on fantasmait parfois la vie et les écrits de Sorana Gurian, me semble nécessaire pour mettre à jour cette écriture, tombée dans l'oubli pour des raisons qui dépassent si souvent les critères esthétiques. Proposer une telle (re)lecture de son œuvre, qui la traiterait dans sa totalité (textes en vers ou en prose, publiés ou inédits, français ou roumain, textes-source ou traductions), s'inscrirait dans le postulat ambitieux de Sorana Gurian que j'ai identifié dans le chapitre précédent en discutant le « je » polyphonique des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*). Si son lecteur accepte de « revenir sur ses pas », de « reculer » (ang. *to step back*)⁷⁶⁴ dans sa perception (parfois injuste ou sélective) de ses écrits et de céder la place à une nouvelle lecture qui ne soit plus discriminatoire (c'est-à-dire indépendante des critères de langue, de forme littéraire ou de support physique), il serait possible d'y générer une multiplicité et une diversité de voix, de témoignages et d'expériences illisibles ou inaudibles jusqu'à présent, grâce à son propre repositionnement envers le texte.

⁷⁶⁴ Ovidiu Anemțoaiței, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, *op. cit.*, p. 231.

1. L'écriture comme traduction : l'espace du féminin et du masculin dans les écrits français et roumains

1.1. Déterritorialisation des genres

1.1.1. Entre les langues et entre les textes : le bilinguisme et le féminin

La facilité avec laquelle Sorana Gurian abandonne, dans son activité littéraire, le roumain en faveur du français à deux reprises est assez étonnante et ne peut pourtant pas être expliquée uniquement par son ambition d'artiste périphérique d'intégrer une littérature globale. Juive bessarabienne trilingue, Sorana Gurian, en tant que femme écrivain, dispose bien évidemment d'une possibilité rare de se déployer dans trois aires culturelles différentes. Sa décision de ne jamais publier en russe, bien qu'il s'agisse de sa langue maternelle, et de miser sur le roumain puis sur le français est due à des circonstances plutôt géopolitiques : comment écrire et publier en russe dans une Roumanie fascisante et anticommuniste ou bien en exil, dans les milieux anticommunistes, cet exil étant forcé par la stalinisation de la Roumanie ? Et pourtant, son activité d'ambassadrice de la littérature en langue russe dans la seconde moitié des années 1940 prouve son attachement affectueux à cet héritage culturel (auquel elle adhère en tant que Bessarabienne⁷⁶⁵), qu'elle ne peut pourtant pas revendiquer dans la création artistique. Cela montre aussi sa position assumée de porte-parole (traductrice, passeuse, etc.), qui a pour but de la représenter et la transposer dans un autre contexte linguistique, un rôle dans lequel elle entre plus facilement, étant issue de la culture juive ashkénaze, forcée d'adopter une posture transculturelle (et translocale) dans le contexte des nationalismes européens⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Pour plus d'informations sur les conditionnements géopolitiques et géoculturels de la perception du monde bessarabien, voir par exemple : Andrei Cusco, *Contested Borderland: Competing Russian and Romanian Visions of Bessarabia in the Second Half of the 19th and Early 20th Century*, Budapest, New York, Central European University Press, 2017.

⁷⁶⁶ La problématique du lieu dans la culture juive a été abordée, entre autres, dans Julia Brauch et Anna Lipphardt, *Jewish Topographies: Visions of Space, Traditions of Place*, Aldershot, Burlington, Taylor & Francis, 2008.

Ce rapport particulier et intime au monde russe, qui est impossible à exprimer dans la même langue et doit être exprimé (c'est-à-dire traduit) dans une autre langue, expliquerait, peut-être, sa relation ambiguë avec le roumain et le français. D'une part, le roumain s'avère une langue de second choix, qui cède vite la place au français dès que Sorana Gurian se retrouve à l'étranger, comme en témoignent ses manuscrits et tapuscrits inédits, rédigés presque entièrement en français, y compris lors de son voyage en Italie en 1938. De surcroît, elle a toutes les raisons pour ne pas miser tout sur le roumain, puisque pendant la Seconde Guerre mondiale, le régime fasciste antisémite lui interdit de publier en raison de ses origines juives, ce qui la conforte dans sa condition d'étrangère, sinon d'Autre. D'autre part, bien qu'elle décide d'écrire en français au moment de son exil politique d'après-guerre, trois de ses quatre publications en France ont pour cadre l'univers roumain (seul *Récit d'un combat* est dénué de références importantes à la Roumanie), ce qui permet de qualifier son œuvre française d'ectopique : en raison de ses déplacements, forcés ou non, elle y transpose des éléments étrangers pour la société française des années 1950, que ce soit l'enfance passée dans la Bessarabie multiethnique ou l'expérience du régime pro-stalinien⁷⁶⁷.

Tenant compte de cette relation « étrangère » par rapport à ses deux langues d'écriture, il est justifié de donner raison à l'une des premières lectrices professionnelles des textes de Sorana Gurian, Sanda Movilă, pour qui la nouvelle *Medalionul* [Le médaillon] pourrait bien être une traduction⁷⁶⁸. Quelle qu'en soit la langue-source, sa remarque présuppose l'existence d'un pré-texte (ou d'un hypotexte, pour utiliser le terme de Gérard Genette), dont le développement final dans l'autre langue (en l'occurrence, en roumain) aurait pour but, écrit John E. Jackson, de « regagner une distance, d'assurer une maîtrise que la (trop grande) force de suggestion de la langue propre ne garantissait plus »⁷⁶⁹. Ce court récit occupe en fait une place spéciale dans cette œuvre littéraire, car *Medalionul* [Le médaillon] est la première nouvelle connue de Sorana Gurian : en décembre 1937, lorsque Eugen Lovinescu rencontre la

⁷⁶⁷ Voir, par exemple : Tomás Albaladejo, « Sobre la literatura ectópica », in Adrian Bieniec (dir.), *Rem tene, verba sequuntur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresde, Thelem, 2011, p. 141-153 ; David Amezcua Gómez, « Vivir en la traducción: Lost in Translation de Eva Hoffman », *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 2014, n° 8, p.71-87 ; Lucía Hellín Nistal, « Literatura ectópica: Party im Blitz de Elias Canetti », *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 2015, n° 28 ; Tomás Albaladejo, « Cultural Rhetoric : Foundations and perspectives », *Res Rhetorica*, 2016, n° 1, p. 17-29.

⁷⁶⁸ Sanda Movilă, « Două scriitoare », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁶⁹ John E. Jackson, « Le même et l'autre : l'écriture comme traduction », *Revue de littérature comparée*, 1995, vol. 69, n° 1, p. 13.

jeune écrivaine pour la première fois, il découvre son grand talent littéraire en lisant cette même nouvelle⁷⁷⁰. L'année 1937 est marquée également par son retour en Roumanie après trois ans passés en France, où elle a suivi un traitement antituberculeux et où elle a forgé son pseudonyme littéraire et une nouvelle identité, dissimulant les origines juives qui résonnent dans son nom de famille Gurfinkel (Gurfinchel, Gurfinke).

Bien qu'aucun texte conservé dans le dossier légué à Monica Lovinescu, la fille du même Eugen Lovinescu, ne date d'avant son début littéraire à l'hiver 1937-1938, ces dix-sept poèmes et cette unique nouvelle, qui sont composés entièrement en français pendant le deuxième séjour en France entre mai 1938 et mai 1939, font écho aux courts récits que Sorana Gurian rédige au même moment et publie plus tard en roumain. Les manuscrits et tapuscrits français annoncent, en effet, le même espace, que ce soit le voyage en train solitaire d'une jeune femme (le poème *Voyage* et la nouvelle *Medalionul* [Le médaillon]) ou une évasion au bord de la mer (*Vila Myosotis* [Villa Myosotis], *O porție de înghețată* [Une portion de glace] et les poèmes [*Tout aurait été très simple, si*], *Matin et soir*, *Près de la mer* et *Chanson d'hiver*), et la même problématique, c'est-à-dire la condition des femmes dans la modernité ou leur angoisse existentielle.

Dans ce contexte, il faut signaler une particularité par rapport à la forme littéraire, car parmi toutes les publications françaises et roumaines de Sorana Gurian, on ne trouve pas un seul poème indépendant (en revanche, deux poèmes servent d'introduction à d'autres textes⁷⁷¹). On pourrait y identifier le processus de genèse et ses recherches esthétiques modernistes grâce à la révélation d'une expression en vers en français, qui s'oppose par définition à ses textes définitifs en prose et écrits en roumain ou français. Puisque Sorana Gurian invente son pseudonyme et commence à écrire en France, il peut être justifié de supposer que ses textes inédits, datant de 1938 et 1939, pourraient particulièrement enregistrer le processus de formation de cette nouvelle identité artistique : avant son départ pour l'Italie à la mi-mai 1938, elle ne réussit à publier que trois textes littéraires (*Aventura* [L'aventure], *O porție de înghețată* [Une portion de glace] et *Ziua de... 27* [Le jour du 27]). Au total, sept nouvelles voient le jour dans la presse roumaine jusqu'en 1939, alors que quatre autres (*Călătoria* [Le voyage], *În noapte* [Dans la nuit], *O fată rătăcea pe stradă* [Une jeune fille errait dans la rue], *Prima dragoste* [Le premier amour], *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]) sont

⁷⁷⁰ Eugen Lovinescu, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *op. cit.*

⁷⁷¹ Il s'agit du poème ouvrant la nouvelle *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] et du poème, issu du « Cahier d'Ann », inaugurant *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*). Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

uniquement lues aux réunions du cénacle *Sburătorul* et mentionnées par Eugen Lovinescu (deux d'entre elles – *O fată rățăcea pe stradă* et *Vila Myosotis* – vont entrer sous des titres similaires dans le recueil de 1946)⁷⁷².

Ces esquisses et essais littéraires en français, pour lesquels on peut utiliser le terme d'« avant-texte » (que l'on doit à la critique génétique), donnent un accès direct au processus créatif, car on y retrouve des éléments qui seront par la suite inclus dans les textes publiés en roumain. Effectivement, l'avant-texte se détermine par rapport au texte, soit achevé, soit postulé. Leur rapport est paradoxal : l'avant-texte n'est pas encore le texte, par définition, et en même temps, l'avant-texte se situe dans une chaîne causale qui aboutit finalement au texte. De là ressort – comme le montre Daniel Ferrer – une position de l'avant-texte qui est « exposée de bord entre le texte et ce qui lui est radicalement autre »⁷⁷³.

Les textes français et roumains datant de 1938-1939, par lesquels Sorana Gurian se forme comme femme écrivain, témoignent d'une crise identitaire qui se manifeste, entre autres, dans leur préoccupation pour la condition du féminin et la place des femmes dans la société moderne. Leur importance réside dans la forme poétique moderniste, dont le « je » partage plusieurs traits avec l'auteure, ce qui met en évidence leur caractère autobiographique, possible à repérer aussi grâce à la précision du lieu sur plusieurs manuscrits ou tapuscrits. Comme Catherine Viollet et Danielle Constantin l'ont montré dans leurs recherches sur l'écriture de soi, la tension entre genre, sexe et sexualité, ressentie au cours de la lecture des écrits personnels, reflète de manière très claire une relation tendue entre individu et société. Cela témoigne – dans le cadre d'un « pacte d'authenticité » – de « conflits, d'enjeux, d'ambiguïtés et de contradictions, d'autocensure et de censure, d'ajustement entre reproduction et subversion des normes, de métamorphoses propres au processus de production »⁷⁷⁴. C'est pourquoi la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'Amour* occupe une place spéciale dans cette collection : étant la seule nouvelle française conservée de Sorana Gurian, elle constitue un avant-texte pour la nouvelle éponyme du recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit] en raison de sa construction narrative dialogique exceptionnelle, composée de deux voix – masculine et féminine. Sorana Gurian examine dans son court récit français la nature de l'expression littéraire au masculin et au

⁷⁷² Eugen Lovinescu, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, op. cit.

⁷⁷³ Daniel Ferrer, « La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, 1994, n° 6, p. 100.

⁷⁷⁴ Danielle Constantin et Catherine Viollet, *Genre, sexes, sexualités: Que disent les manuscrits autobiographiques ?*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017, p. 8.

féminin, et leur interaction non seulement dans un espace public hétérotopique (une maison close), mais aussi dans le texte même, car la protagoniste (prostituée) est également une femme-écrivain. De cette façon, «l'espace avant-textuel» est le lieu où, pour utiliser toujours les termes de Catherine Viollet et Danielle Constantin, «l'autobiographie [est] devenue fiction au même moment qu'un narrateur masculin dev[ient] féminin»⁷⁷⁵. Cette tension masculin-féminin est d'ailleurs évoquée dans la mise en forme même du tapuscrit de *La Femme qui avait peur de l'Amour* : les pages comportant la narration de l'homme client sont numérotées avec des chiffres arabes, alors qu'à partir du moment où la femme écrivain et prostituée a la parole, les chiffres romains prennent le relais. Bien qu'elle puisse être le résultat d'un simple manque d'attention de l'auteure, cette différence semble marquer l'impossibilité de combiner les deux récits et les perspectives diverses du point de vue du genre en un seul texte, comme si la numérotation l'aidait à préserver la différence sexuelle irréductible au sein de la nouvelle.

Je proposerai une interprétation plus complète de ce texte particulier dans la seconde partie du présent chapitre. Pour le moment, il est nécessaire d'observer que dans le cas de Sorana Gurian, la situation de bilinguisme se produit à la fois par l'expression littéraire en deux langues (en français et en roumain) et par son statut de femme écrivain. Dans son ouvrage *Women writing about men*, Jane Miller considère le bilinguisme comme inhérent à la littérature écrite par les femmes, qui doivent adopter le discours dominant (masculin), ce qui produit chez elles un sentiment d'étrangeté, d'instabilité, de duplicité et d'incohérence :

[W]omen are bilingual (...). All women who read and write, and that certainly includes women who read and write about literature, have learned to do those things as if they were men. It should also be said that the traditions of written discourse have always (and with varying degrees of deliberateness) excluded most of the human race, and that for all those demanding entry to the terrain a new and second language must be learned. Bilingualism can be an asset (...), but its acquisition involves splits and instabilities, a stepping out of yourself. We can expect double vision and shifting ground in the novels of women. We shall need to hold to notions of dividedness, even as we consider the more straightforward ways in which women have written about men.⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Jane Miller, *Women writing about men*, New York, Pantheon Books, 1986, p. 17.

Selon Jane Miller, pour pouvoir parler de la littérature, les femmes sont obligées de « sortir d'elles-mêmes », de reculer pour faire place au discours oppresseur dans le leur. La penseuse américaine développe cette métaphore à la fois politique et spatiale, en soulignant la position « coloniale ou provinciale » des femmes de lettres qui aspirent à intégrer la Cité : en parlant comme un homme, il n'est pourtant pas possible de prendre la parole sur sa position de femme⁷⁷⁷. Cela fait de la femme écrivain une immigrée, une réfugiée qui est obligée de quitter « son lieu de naissance, son peuple et sa langue »⁷⁷⁸, d'adhérer au monde littéraire dominé par les hommes pour pouvoir écrire. Comme pour un texte écrit dans une langue étrangère, il est nécessaire de « se traduire » soi-même pour pouvoir être comprise (lue).

1.1.2. Face au masculin oppressif : le féminin et l'espace du moderne

On identifie ce sentiment de bannissement, de non appartenance à une communauté quelle qu'elle soit pour des raisons liées au genre, dans la majorité des écrits de Sorana Gurian des années 1938-1939, où elle exploite la stratégie textuelle moderniste qui consiste, je le rappelle, à projeter une subjectivité de type ironique : le « je » de ses récits est convaincu du caractère factice de son identité de femme, similaire à un masque sous lequel on ne retrouve pourtant aucun vrai visage (*Voyage* et *La Femme qui avait peur de l'Amour*) ; les subjectivités de ces textes doivent faire face à la faillite de toute expression littéraire au féminin (*O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] et *La Femme qui avait peur de l'Amour*) ; le corps féminin est réduit à un objet de désir (*La Femme qui avait peur de l'Amour*, *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]) ou d'abjection (*O porție de înghețată* [Une portion de glace]), ce qui se produit dans l'espace public (*Voyage*, *O porție de înghețată* [Une portion de glace], *La Femme qui avait peur de l'Amour*, *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] ou *Près de la mer*).

La figure de la flâneuse, discutée par Sorana Gurian dans l'un de ces textes, révèle le caractère hostile de l'espace public et de la société à l'époque moderne : cela condamne une jeune femme désirant s'évader et s'émanciper financièrement et culturellement à une stigmatisation sociale, évoquée dans le personnage du Minotaure, un monstre enfermé dans

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

une construction humaine complexe (le labyrinthe). Son altérité ne se limite néanmoins pas à son statut socioculturel, elle est aussi une Autre en raison de la corporalité (le handicap) qui ne lui permet pas d'être invisible comme tout flâneur masculin : au contraire, la flâneuse concentre les regards des piétons, ce dont elle ne se rend pas compte immédiatement.

L'espace urbain est chargé d'une signification ambiguë dans les écrits de Sorana Gurian. D'une part, les protagonistes femmes de ses nouvelles roumaines voient dans la ville la possibilité d'échapper au système patriarcal et traditionaliste auquel elles seraient condamnées en habitant les petites villes : l'écart entre deux modèles de féminité – métropolitaine et provinciale – constitue, pour en donner un exemple, le sujet principal de la nouvelle *Mai provincial* [Mai provincial]. D'autre part, tous les personnages féminins qui quittent la province vivent une immense déception face à la vie citadine où elles ne se confrontent finalement qu'à la solitude, à la précarité, à l'humiliation et aux risques pour leur santé ou leur vie (pollution de l'air, trafic)⁷⁷⁹.

La subjectivité féminine inscrite dans le poème français inédit *Près de la mer* (datant du 27 octobre 1938) est déjà dépourvue d'illusions et ne rêve plus du potentiel émancipatoire de la ville :

Une ville, la plus grande capitale du monde
Est faite par et pour les hommes⁷⁸⁰

Au contraire, elle constate l'incohérence inhérente entre le féminin et le monde urbain : cet espace est créé à l'image de l'homme et sa construction répond en fait à la nature et aux besoins du masculin hétéronormatif. Cela exclut par principe la présence et toute activité des femmes, qui ne sont ni responsables, ni bénéficiaires de cet espace. La confrontation au monde moderne s'avère être destructrice pour le féminin, car la modernité constitue une menace pour son intégrité non seulement physique, mais aussi psychique. Le « je » ironique d'un autre poème inédit (*Voyage*, signé le 26 mai 1938 à Milan) découvre que dans le reflet du moderne, il ne lui est pas possible d'observer sa propre silhouette :

⁷⁷⁹ Dans l'une des plus récentes recherches portant sur la condition moderne du féminin, Emma Sterry s'intéresse, entre autres, à ce sujet par le prisme de l'espace urbain et rural. Voir : Emma Sterry, *The Single Woman, Modernity, and Literary Culture: Women's Fiction from the 1920s to the 1940s*, New York, Palgrave Macmillan, 2017, p. 61-94. Voir aussi : Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1995, p. 11-34.

⁷⁸⁰ Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactylographié », *op. cit.*, p. 5.

La nuit, toutes les villes ont le même visage
Des néons, l'asphalte reflète
Des phares d'autos, d'agents en capuchon, et les gestes de
baïonnettes <?> sous la pluie.
Les fenêtres des maisons sont hostiles
Les rangées éclairées parlent d'une fête dont vous êtes exclue
Les ombres <?> vous méprisent... les gares
paraissent hallucinées

De jour, les gares sont pareilles et diverses, comme les jours
Qui paraissent semblables et profondément différents
(...)
Les villes et les gares... une autre, encore une autre
Et les jours ~~qui filent, vides~~ <tombent> comme des cosses vides
Les gares et les jours de même air de famille
Sombrent dans la nuit avec leur cargaison

J'ai voyagé pour échapper à leur emprise
et pour fuir le dernier rendez-vous...
Mais je m'attendais sur le quai de Venise,
Puis et je me retrouvais aussi
à Florence, à Milan et à Tivoli

Cette similitude masque des attrapes
Dangereuse[s], elle dissimule des détours <illisible>
Des virages brusques[,] des traquenards, des abîmes
Et qui sait, elle enlèvera son masque
Alors qu'il sera trop tard... pour échapper

Voyages, j'ai été toujours semblable à moi-même
Dans les villes, dans les gares et dans les wagons ~~lits~~
Quand donc découvrira[i]-je une autre moi-même – je me suis retrouvée dans
toutes les gares]
Quand donc découvrira[i]-je la vraie évasion⁷⁸¹

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

Dans cet extrait, la condition tout à fait ironique du « je » est mise en parallèle avec le caractère double des villes et gares : le « je » et ces endroits sont à la fois le même et l'autre, à la fois particulier et universel, condamnés au paradoxe. Bien qu'une ville se distingue historiquement des autres, la modernité, qui pousse vers l'avenir et implique le développement du capitalisme et l'industrialisation (marquée par le chemin de fer), mène à viser la (re)production en masse et uniformise chaque cité qui aspire à être « la capitale du monde », devenue matrice productive (Paris, Londres ou New York). Conformément à la pensée de Walter Benjamin sur la ville et la modernité⁷⁸², le moderne semble donc produire une nouvelle image de soi, qui ne s'avère pourtant qu'une copie du modèle commun. C'est la raison pour laquelle le « je » n'est pas capable de délimiter/déterminer sa véritable nature : même si le voyage donne l'occasion au « je » féminin de se rencontrer soi-même dans différents lieux (Venise, Florence, Milan, Tivoli), où il se sent toujours étranger, « exclu » et « mépris[é] », son identité semble être privée de signifié, étant un signe vidé d'essence qui ne se réfère à rien d'autre qu'à soi-même (« j'ai été toujours semblable à moi-même »). Pour le « je », le moderne est donc une mascarade fatalement périlleuse, car la quête de soi, du particulier (ici, dans le cadre d'un voyage en train) mène inévitablement à la réplique de ce qui est commun et, par conséquent, à l'accumulation des clones (« je me suis retrouvée dans toutes les gares »). La tentative de découvrir « une autre moi-même » et « la vraie évasion » est ainsi impossible dans ces conditionnements imposés par la modernité, qui n'accepte aucun modèle autre que le modèle métropolitain et qui fait du provincial une miniature du Centre.

Symbolisé par les gares (« palais de la modernité ») et les villes, l'espace de la modernité qui impose une forme unique ne donne pas la possibilité de se découvrir et de se réaliser en tant qu'individu, tout en lui offrant l'illusion de rester lui-même. L'un des dispositifs de ce pouvoir moderne est le train, un moyen de locomotion qui apparaît dans quatre nouvelles sur cinq constituant le cycle *Provincia* [La province] (*Medalionul* [Le médaillon], *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur], *Mai provincial* [Mai provincial], *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]), et dont la signification ne se limite pas à constituer un simple lieu d'action.

Le train est envisagé dans ces récits comme une miniature de la société moderne, dont l'égalitarisme (différentes classes sociales voyagent avec le même moyen de transport)

⁷⁸² Voir par exemple : Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1997. Cf. Patrik Alac, « Théorie de la modernité en tant que théorie de la métropole. La « théologie » de Walter Benjamin », *Germanica*, 1 décembre 2008, n° 43, p. 85-94.

s'avère pourtant factice, car la classification des wagons préserve la division et l'hétérogénéité de la société : la protagoniste de *Medalionul* [Le médaillon], passagère de troisième classe, couche avec un homme de la première classe et les remords la mènent finalement au suicide. Le train reproduit donc le statut d'« étranger » des femmes dans la société moderne : dans *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur], la jeune femme voyageant dans la solitude est la seule personne qui « ne bouge pas, ne parle pas, ne voit pas », et c'est la raison pour laquelle elle est considérée par les autres comme « étrangère... ou très malade... ou bien une sourde-muette »⁷⁸³. En effet, l'apathie de la jeune femme, qui dévoile un désespoir lié au sentiment d'être exclue de la société moderne, met en évidence sa nature d'objet⁷⁸⁴ (d'échange, de désir, etc.), d'un être non (plus) vivant ou non animé :

Elle était molle maintenant et légère comme une poupée de chiffon. [...] Sous la lumière violette de l'ampoule, elle ressemblait à une morte, étendue sur une table de marbre, à la morgue. Ce qui le mettait en colère, c'était son absence, délibérée, et ses yeux toujours fermés.

Era moale acum și ușoară ca o păpușă de cârpă. (...) Sub lumina violetă a becului semăna cu o moartă, întinsă pe o masă de marmoră, la morgă. Ceeace îl îndârjia era această absență a ei, voită, și ochii mereu închiși.⁷⁸⁵

Son visage s'assombrit à nouveau et le trait amer réapparut au coin de ses lèvres maquillées, sceptiques et froides comme celles d'un mannequin.

Fața îi redeveni închisă iar trăsătura amară reapăru la colțul buzelor fardate, sceptice și reci ca ale unui manechin.⁷⁸⁶

Elle réagissait instantanément comme une pile électrique, à peine touchée et violemment.

Reacționa instantaneu ca o baterie electrică, abia atinsă și violent.⁷⁸⁷

⁷⁸³ Sorana Gurian, « Caiși în floare », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946, p. 25.

⁷⁸⁴ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, op. cit., p. 7.

⁷⁸⁵ Sorana Gurian, « Medalionul », in *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946, p. 9.

⁷⁸⁶ Eadem, « Caiși în floare », op. cit., p. 30.

⁷⁸⁷ Eadem, « Medalionul », *Revista Fundațiilor Regale*, 1 novembre 1938, V, n° 11, p. 285. Cf. eadem, « Medalionul », 1946, op. cit., p. 13.

Tout son corps avait tressailli, comme si elle avait été frappée par un courant électrique.

Ea tresărise toată, ca și cum ar fi fost lovită de curentul electric.⁷⁸⁸

Réduit à une poupée ou à un mannequin, le corps de jeune femme est symboliquement mort, privé de biographie (« Pourquoi suis-je étrangère à mon propre passé ? »⁷⁸⁹) et ainsi susceptible d'être manipulé et abusé, comme cela se passe dans *Medalionul* [Le médaillon], dont la protagoniste est séduite par un passager. Dès que le corps féminin entre en circulation (comme objet d'échange⁷⁹⁰), il devient un véritable appareil sexuel, mis en mouvement par un simple toucher de l'homme séducteur.

Le train prend la jeune femme dans un piège qui consiste à lui donner l'illusion d'une liberté, d'une évasion, et qui, en fait, la prive d'individualité (voir le « je » du poème *Voyage*). La domination du masculin hétérosexuel dans l'espace moderne est signifiée par ce piège dont l'homme se sert pour posséder (et donc réifier) le corps féminin malgré les conditionnements sociaux et moraux : chacun d'entre eux se trouve dans une relation conjugale heureuse (*Medalionul* [Le médaillon]). Leur différence de statut dans le même espace se révèle dans la dualité de leur position morale par rapport à l'adultère : l'homme est fier de sa conquête (« C'est ma plus belle aventure »⁷⁹¹), alors que la passagère se jette sous les roues du train, incapable de se confronter au regard de son mari attendant sur le quai de la gare. Comme Cricri dans *La Femme qui avait peur de l'Amour* ou la flâneuse dans *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], la passagère infidèle voit dans le suicide la seule façon de fuir cette réalité hypocrite qui la culpabilise et provoque le sentiment de honte tout en la réduisant à un objet. L'idée de se tuer lui donne l'espoir d'échapper à ce système destructif et déshumanisant, car le suicide permettrait d'éviter les conséquences de ses actes : la passagère ne serait plus tourmentée de remords, alors que Cricri renonce à souffrir d'une maladie sexuellement transmissible qu'elle a contractée en travaillant comme prostituée.

Et pourtant, les deux protagonistes font une dernière tentative pour trouver le salut et continuer à vivre dans ce monde dominé par les hommes, en projetant leur moi dans la fiction : Cricri décide d'écrire de « pures histoires », pour lesquelles la critique littéraire la

⁷⁸⁸ Eadem, « Medalionul », 1938, *op. cit.*, p. 287.

⁷⁸⁹ Eadem, « Caiși în floare », *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹⁰ Cf. Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des femmes*, Paris, Seuil, 1976.

⁷⁹¹ Sorana Gurian, « Medalionul », 1946, *op. cit.*, p. 17.

décore du titre de « grande romancière », alors que la passagère réfléchit à son sort de femme adultère, en imaginant tous les scénarios possibles pour son avenir. Cette dernière découvre néanmoins la vanité d'une telle entreprise :

Elle se surprit soudain à dérouler le fil d'une vie inventée et prolongée en même temps (...) Et elle se sourit à elle-même, compatissante et un peu ironique. Ces images témoignaient d'un mauvais goût littéraire et d'un sentimentalisme de provinciale. Ou de la vulgarité d'une cocotte ? Compatissante, parce qu'elle savait qu'elles étaient irréalisables. Cependant, au moment où elle les avait vécues, elles lui avaient donné du plaisir.

Deodată se surprinse depănând firul unei vieți născocite și prelungite în aceiași clipă (...) Și își zâmbi puțin compătimitoare și cam ironică. Imaginile dovedeau prost gust literar și sentimentalism de provincială. Sau vulgaritate de cocotă? Compătimitoare, căci le știa irealizabile. Totuși, în momentul ce le trăise îi dăruiseră plăcere.⁷⁹²

Symbole de la modernité répressive, le train place la jeune passagère dans une position de double marginalisation. D'un côté, la moralité patriarcale fait d'elle une « cocotte », une « femme légère » pour avoir cédé à l'autorité masculine. De l'autre, la division du train en wagons et compartiments qui reproduisent la division de la société ne lui permet pas de se défaire de son appartenance à la petite-bourgeoisie de province et la stigmatise dans ses interactions sociales (avant de se suicider, elle décide de manger dans un wagon-restaurant où sa présence – celle d'une jeune femme modestement habillée – étonne tout le monde). Curieusement, les mêmes jugements dévalorisants, toujours dans le train, se retrouvent également dans son monologue intérieur (« un mauvais goût littéraire », « un sentimentalisme de provinciale », « la vulgarité d'une cocotte »). Cette découverte du caractère imitateur de sa propre réflexion lui suggère deux observations.

En l'absence d'autrui pour la soutenir, elle vit une sorte d'« auto-empathie », en adoptant « la position de l'autrui-en soi »⁷⁹³. Bien que cela implique un processus de « distanciation » et d'« appropriation symbolique », qui mène au dédoublement du « je », cette situation lui permet paradoxalement de quitter le statut d'objet dans son propre récit :

⁷⁹² *Ibid.*, p. 21. Cf. *eadem*, « Medalionul », 1938, *op. cit.*, p. 292.

⁷⁹³ Frédéric Tordo et Caroline Binkley, « L'auto-empathie, ou le devenir de l'autrui-en-soi : définition et clinique du virtuel », *L'Évolution Psychiatrique*, 1 avril 2016, vol. 81, n° 2, p. 295.

en parlant d'elle-même comme objet, en prenant en compte son altérité, elle est capable de se prononcer comme sujet sur elle-même.

C'est pourquoi la jeune passagère se qualifie également d'« ironique » – seule cette posture donne lieu à une auto-représentation :

To be or not to be. Elle se mit soudain en colère parce que ce mélange de réminiscences littéraires la dérangeait, surtout maintenant qu'elle devait penser sérieusement au déroulement de sa vie. À quoi bon tous ces vers qui ne servent à rien... Le pays d'où aucun voyageur n'est revenu... Quelle farce ! Adieu, Hamlet, et viens ici, **toi, c'est-à-dire moi**. Faisons le procès-verbal de l'avenir.

To be or not to be. Se înfuriă deodată căci amestecul reminiscențelor literare o supăra, mai ales acum când trebuia să gândească serios la desfășurarea vieții sale. La ce bun toate aceste versuri care nu servesc la nimic... Țara din care nu s'a întors nici un călător... Nostimadă! La revedere, Hamlet și vino încoace **tu, adică eu**. Hai să facem procesul-verbal al viitorului.⁷⁹⁴

La nouvelle (?)⁷⁹⁵ rédaction met en évidence cette fracture du « je » dans une situation auto-empathique et ironique (marquée en gras). Ce n'est pas la première fois qu'une protagoniste insère une citation au sein de son propre discours, semble-t-il, intime : elle se fait le même reproche que la flâneuse dans *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue], qui se reproche d'avoir recouru à la littérature au lieu de « pense[r] une fois par [elle]-même »⁷⁹⁶. Ce type ironique de subjectivité moderniste est pourtant incapable de mener un récit sur soi-même d'une manière autre que celle empruntée à la littérature mondiale, car,

⁷⁹⁴ Sorana Gurian, « Medalionul », 1946, *op. cit.*, p. 22. Cf. Sorana Gurian, « Medalionul », 1938, *op. cit.*, p. 292.

⁷⁹⁵ Au cours de mon analyse, je fais référence à deux éditions de *Medalionul* [Le médaillon] : la première, datant de 1938, est sûrement le résultat d'une relecture et correction faite par Eugen Lovinescu (ce que lui-même note dans son journal). La seconde est incluse dans le recueil de 1946 et comporte des modifications (reformulations, ajouts). Comme je l'ai déjà souligné, il est impossible d'identifier les endroits où le critique littéraire roumain est intervenu et pourtant, la seconde version du texte contient plus de coquilles, fautes de frappe et même erreurs grammaticales que la première édition. Le texte de 1946 ne serait-il pas au fond la version originale, l'« avant-texte » que Sorana Gurian offre à Eugen Lovinescu lors de leur première rencontre en décembre 1937 ? Selon cette hypothèse, quoique difficile à prouver sans connaître et examiner l'avant-texte, les compléments seraient en fait des effacements suggérés par le critique littéraire, auxquels l'auteure aurait finalement renoncé huit ans plus tard et après sa disparition.

⁷⁹⁶ *Eadem*, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 44.

en essayant de parler en tant que femme, le « je » apprend ce que signifie parler comme une femme dans la perspective masculiniste⁷⁹⁷. En même temps, la jeune femme se rend compte de la vanité (sinon la bêtise : « Quelle farce ! ») de ce procédé, en comparant l'intertextualité à une errance éternelle, à un pays maudit (« Le pays d'où aucun voyageur n'est revenu »).

Le train comme espace d'interaction sociale est en fait une réplique de l'espace de la communication littéraire, où la femme écrivain (issue de la province) est également qualifiée de « prostituée » ou « demi-mondaine », c'est-à-dire représentant les marges du grand monde, du Centre : il suffit de rappeler la chronique d'Ovid S. Crohmălniceanu qui, en parlant de « l'éthique de la femme légère », compare l'univers des nouvelles de Sorana Gurian au « monde [...] d'une Odette de Crécy d'avant sa connaissance d'avec Swann »⁷⁹⁸. Le critique roumain semble diagnostiquer involontairement l'impasse dans laquelle se trouve la jeune femme écrivain : elle doit se rendre à l'homme (se déposséder) pour que son écriture se masculinise (« Ce qui est ennuyeux, c'est que cette littérature correspond à la littérature qu'aurait écrite Odette, et non pas Proust »)⁷⁹⁹ : ainsi, elle n'exprimerait plus la position d'une littérature basse, marginale, populaire ou provinciale, ce qui exige simultanément le refus du féminin dans le cas des protagonistes.

On observe que cette situation s'inscrit dans la mascarade moderne que Sorana Gurian identifie dans son poème inédit *Voyage*. La modernité invite à revêtir des masques et à jouer des rôles qui s'avèrent pourtant mortels pour les femmes : le rêve d'une émancipation ou libération féminine produit des remords qui poussent au suicide ; l'ambition d'une promotion sociale, qui se réalise par l'urbanisation, la modernisation et le progrès, stigmatise d'autant plus leur statut de provinciales, dont les mots et les pensées ne leur appartiennent pas et ne constituent qu'un emprunt, une citation, une importation des valeurs du centre. Le mirage du moderne s'appuie, en effet, sur le géopolitique : le train place la province dans une position de colonie à l'égard des métropoles (les grandes villes), en donnant ainsi la possibilité de s'évader du monde petit-bourgeois et patriarcal. En effet, les protagonistes du cycle *Provincia* [La province] sont toutes conscientes de leur statut provincial : leur drame résulte d'une situation d'auto-colonisation⁸⁰⁰, vers laquelle elles tendent dans l'espoir d'intégrer le centre et

⁷⁹⁷ Cf. Diane Price Herndl, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », *op. cit.*, p. 22.

⁷⁹⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, « Sorana Gurian. Întâmplări dintre amurg și noapte », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ Alexander Kiossev, « The Self-Colonizing Metaphor », in *Atlas of Transformation*, Zurich, JRP|Ringier, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>, consulté le 13 mars 2022.

de devenir acteurs dans la réalité sociale, économique ou culturelle. Le résultat est contraire – comme dans le diptyque romanesque *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) et *Les amours impitoyables*, la modernité implique ici un déracinement forcé, la dépersonnalisation et la réification comme objet d'échange ou main d'œuvre :

Le train l'emmène, voyageuse indifférente et silencieuse, vers une ville qui ne l'attend pas, vers des gens qui ne veulent pas d'elle et dont elle ne veut pas non plus, vers une nouvelle vie dont elle n'a pas du tout besoin malgré ses parents, l'ordre de travailler, de gagner son pain, de vivre sans péché...

Trenul o duce, nepăsătoare și tăcută călătoare, spre un oraș care n'o așteaptă, spre oameni care n'o doresc și pe care nici ea nu-i dorește, spre o viață nouă de care nu are deloc nevoie în ciuda rudelor, poruncii de a munci, de a-și câștiga pâinea, de-a trăi fără păcat...⁸⁰¹

1.1.3. Un impossible espace à soi : le féminin antimoderne et le masculin « vampirique »

Les figures féminines des textes de Sorana Gurian se perdent dans l'espace moderne sans pouvoir s'y réaliser dans des rôles autres que traditionnels : toute tentative de se libérer se termine soit par la confirmation de leur statut d'étrangère ou de provinciale, soit par la stigmatisation morale qui réduit leur corporalité à une seule fonction – satisfaire le désir des hommes (« cocotte »). Symbolisée par le train, la modernité établit une dimension hostile aux femmes, qui ne sont pas capables d'en suivre le rythme et la vitesse, comme si la vie devenait trop rapide et inadaptée pour qu'elles puissent réfléchir et parler avec leurs propres mots face à la perspective de la mort (même par le biais du suicide). Cela les condamne à utiliser un langage qui ne les laisse pas s'exprimer et seule l'ironie permet de marquer leur présence dans le discours.

Dans l'incapacité de se déployer dans cette réalité, les personnages féminins occupent *a fortiori* une position antimoderne, qui suppose de renverser le régime de la société industrielle et urbaine qui déshumanise et instrumentalise ses membres⁸⁰². C'est pourquoi elles voient dans toute évasion du présent une chance d'échapper à la masculinité oppressive

⁸⁰¹ Sorana Gurian, « Caiși în floare », *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰² Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op. cit.*, p. 38.

qui, comme le remarque le « je » de *Voyage*, a inventé et construit la ville moderne pour elle-même. Par conséquent, elles vont chercher un espace à soi dans leur passé, par exemple dans leurs souvenirs d'enfance (je reviendrai sur cette question plus bas) ou dans la dimension du rêve, un thème majeur des nouvelles roumaines incluses dans le cycle *Visul* [Le rêve] (*Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], *La trei îngeri goi* [Aux trois anges nus], *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]). Que ce soit une villa isolée au bord de la mer (*Vila Myosotis* [Villa Myosotis]), une petite ville maritime (*O porție de înghețată* [Une portion de glace]), une propriété privée ou une maison close à mi-chemin entre Paris et la Manche (*La Femme qui avait peur de l'Amour*), les femmes recherchent un isolement, une « Tour d'ivoire » à elles, où elles pourraient s'enfermer volontairement et nier ainsi l'existence du monde moderne en fuyant le masculin mortifère.

Et pourtant, la nouvelle roumaine *Vila Myosotis* [Villa Myosotis] propose un exemple particulier de masculinité qui hante et menace le féminin. Cela se produit par la délimitation d'un endroit autre, isolé, dont la nature dépasse le réel et s'ouvre à l'irréel et à l'extra-humain : bien que cette dimension paranormale soit censée protéger la protagoniste Li, ce projet échoue par l'intrusion de deux personnages masculins dominants dans son espace de rêve (et de l'Inconscient).

Avant d'arriver à la villa éponyme, Li erre par les dunes, portée par Rêveuse [sic], une jument qui la mène à travers une terre déserte et morte, éloignée des autres et de la ville, « pour fuir les bruits, tout ce qui n'était pas elle, la ville, des gens »⁸⁰³. La jument de Li s'avère une véritable guide (un rôle inhérent à son nom), qui la conduit dans une autre réalité (« une sur-vie ») inaccessible aux humains, dominée par l'atmosphère du rêve et du sommeil, pour lui montrer « la désolation de la solitude », où « tout lui par[âit] connu ». Cette promenade se transforme en une véritable introspection vers les profondeurs de l'Inconscient et de la mémoire, lorsqu'elles arrivent finalement devant la villa, qui ne se distingue des autres que par « l'écharpe émeraude de la vigne sur le mur sud, à l'abri du vent », le seul élément vivant dans ce « rude pays côtier »⁸⁰⁴. « Évoquant les jardins absents », « le vert vif de la plante » au milieu du désert devient une métaphore de sa condition existentielle, autrefois florissante (« jardins ») et maintenant rétrécie, sinon aride, dont la

⁸⁰³ Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 146. Ce motif évoque la figure d'Ann traversant les steppes bessarabiennes sur le dos de Pan dans les premières pages de la version roumaine des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), une scène à laquelle je vais revenir dans mon analyse.

⁸⁰⁴ *Eadem*, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 145.

chute totale à la fin du récit (l'héroïne est psychiquement et physiquement dégradée par l'abus de deux personnages masculins) serait également symbolisée par la vigne :

C'était une nuit de tempête... le vent criait comme un homme accablé de douleur, sur le seuil... Le matin, Li ouvrit la porte. La vigne, arrachée du mur comme un immense lambeau de sang et d'or, reposait sur les marches de la villa...

Era o noapte de furtună... vântul plângea, ca un bărbat covârșit de durere, pe prag... Dimineața, Li deschise ușa. Vița de vie, ruptă de pe zid ca o zdreanță imensă de sânge și aur, odihnea pe treptele vilei...⁸⁰⁵

Couverte de vigne, la maison semble dans ce contexte être chargée d'une signification particulière, aussi développée par Gaston Bachelard dans ses réflexions sur l'imagination, selon qui la maison « constitue une référence et un outil de construction de soi »⁸⁰⁶. Figurée ici comme une métaphore de soi, elle permet de distinguer le même et l'autre, un ami ou un ennemi depuis son seuil, ainsi que de « rendre possible le processus de la mémoire »⁸⁰⁷. Ceci est déjà souligné dans le nom de la villa : le myosotis est également connu sous l'appellation « ne-m'oubliez-pas » dans plusieurs langues européennes (roum. *nu-mă-uita*, pol. *niezapominajka*, all. *Vergissmeinnicht*, ang. *forget-me-not*, russe *незабудка*). Bien que Li s'identifie à cette appellation (« Elle aussi voulut ne pas être oubliée »⁸⁰⁸), la maison au milieu du « pays mort » ne constituerait pas un lieu de retrouvailles d'un passé perdu, mais, pour utiliser les termes bachelardiens, elle « abrite[rait] la rêverie (...), protège[rait] le rêveur, (...) [lui] permet[trait] de rêver en paix »⁸⁰⁹.

Sorana Gurian n'imagine donc pas une maison familiale ou natale, mais une maison rêvée, celle qui réaliserait les désirs de Li et compenserait l'impossibilité de les satisfaire dans le quotidien. En emménageant dans la chambre qu'elle loue avec ses chiens et chats (qui y apparaissent de manière inexplicable, soulignant l'atmosphère de l'improbable propre au rêve), la protagoniste la réorganise à son goût :

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁰⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 32.

⁸⁰⁷ Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, 10 avril 2010, n° 7.

⁸⁰⁸ Sorana Gurian, *Întâmplări dintre amurg și noapte*, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁰⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 25-26.

Ses livres sur l'étagère, les fleurs apportées, les coussins multicolores, un éventail peint, une peinture marine et la série de flacons en cristal sur la table de toilette avaient transformé la pièce. Près du divan, la radio, près de la fenêtre la machine à écrire, une lettre tombée sur le tapis, un cordon de velours, un bas oublié, un gant jeté à la hâte, tout cela créait une atmosphère féminine, chaleureuse. Li avait donné à la pièce de la personnalité, une atmosphère amicale, une vague odeur de parfum tropical.

Cărțile ei în raft, florile aduse, pernele multicolore, un evantai pictat, o marină și seria flocoanelor de cristal, de pe toaleta transformaseră odaia. Lângă divan, aparatul de radio, lângă geam mașina de scris, o scrisoare căzută pe covor, un cordon de catifea, un ciorap uitat, o mânășă aruncată în grabă, totul creiașe o atmosferă feminină, caldă. Li dăruise odăii personalitate, prietenie, un vag miros de parfum tropical.⁸¹⁰

En animant, voire « féminisant » cette pièce, Li y réalise son rêve d'un autrui qui lui serait ami (roum. « prietenie ») et partagerait le même statut d'étranger (« tropical »). Elle réalise ainsi le postulat de Virginia Woolf d'« une chambre à soi », où elle peut se consacrer à la contemplation (de l'art, de la musique) et surtout à l'écriture. Installée devant la fenêtre, similaire à « une surface qui sépare la région du même et la région de l'autre »⁸¹¹, et qui permet de communiquer, la machine à écrire en tant que métonymie du processus littéraire joue le même rôle, en donnant à Li la chance de parler avec les autres *via* le texte (« une lettre »). De telles conditions lui permettent d'« oublier la vie » et d'« errer entre les rêves, comme entre des îles de corail »⁸¹², qui s'opposent au désert qui entoure toujours la maison et d'où elle est venue (le quotidien, le moderne, etc.).

La Villa Myosotis prend la forme d'un véritable asile qui permet à l'imagination de dépasser les frontières du réel et de découvrir en soi de nouveaux archipels. Cette ouverture aux territoires inconnus est pourtant limitée par la propriétaire de la maison, Mrs. Florence Wainwright, une Américaine, qui accueille Li chez elle : pour l'Anglo-saxonne, Li n'est qu'une « Sonia », car « ce prénom lui paraissait le nom idéal de toutes les Russes, Turques et, en général, de toutes les étrangères dont les pays étaient trop éloignés pour exister en

⁸¹⁰ Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 148-149.

⁸¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 199.

⁸¹² Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 147.

vérité »⁸¹³. Les « histoires stéréotypées »⁸¹⁴ de l'Américaine sur l'Europe de l'Est abolissent en fait le désir de Li d'établir un espace « surréel » et la replacent dans un contexte tout à fait réel, c'est-à-dire géoculturel et géopolitique. Elle va ainsi apprendre par hasard que sa chambre était occupée autrefois par un Roumain :

Oh, yes, my dear ! C'était un gentil garçon, very nice boy, good looking, and wonderful tooth... il est parti... en Roumanie... Il souffrait de la maladie de Pott... Il a même habité dans votre chambre ! Elle dit un nom que Li ne put comprendre à cause de la prononciation.

Oh, yes, my dear! era un drăguț băiat, very nice boy, good looking, and wonderful tooth... a plecat... în România... avea morbul lui Pott... a stat chiar în odaia dumitale! Rosti un nume pe care Li nu ajunse să-l deslușească din cauza pronunțării.⁸¹⁵

Bien que de manière implicite, c'est la seule fois qu'une protagoniste des nouvelles et romans de Soran Gurian (donc à l'exception des *Mailles du filet* et de *Récit d'un combat*) suggère ses propres origines roumaines. Comme le constate Bianca Burța-Cernat, « les héros de [s]a littérature cosmopolite sont souvent des personnes d'origine ethnique mystérieuse », soit considérés comme « étrangers », soit devenus « de parfaits citoyens de l'univers »⁸¹⁶. Nous avons ici affaire à un cas différent : face à une personne issue d'une culture globale, Li prend conscience du temps et du lieu qui la déterminent. D'un côté, on lui rappelle qu'elle vient de l'Europe de l'Est et, de l'autre, elle se rend compte qu'elle occupe une place autrefois occupée par quelqu'un d'autre, en découvrant ainsi une succession inattendue :

Mais là, quelque chose d'indéfini s'était glissé entre les murs jaunes... Ne vous êtes-vous jamais demandé qui habitait avant vous dans cette chambre ? N'avez-vous jamais souffert du tourment des chambres d'hôtel, remplies des restes d'autres vies ? N'avez-vous jamais trouvé des pages déchirées de livres au titre inconnu, une enveloppe vide avec une adresse anonyme, une épingle plantée dans la nappe, une mèche de cheveux sur la table de toilette, une bouteille d'eau de Cologne

⁸¹³ *Ibid.*, p. 148.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁸¹⁶ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 309.

vide ? Le passage des personnes laisse des angoisses et des douleurs entre les murs. Le front appuyé contre la vitre, Li se demandait combien de fois son prédécesseur inconnu avait regardé désespérément dans la nuit... Combien de fois avait-il pleuré dans le silence de la chambre, combien de fois n'avait-il pas appuyé sur le bouton électrique qu'elle touchait en ce moment ? Et parce qu'elle dormait dans le même lit, parce que la même porte s'ouvrait à ses pas, les choses tissaient entre eux une chaîne insaisissable et durable, qui l'étreignait en cercles concentriques de plus en plus serrés...

Dar acum, ceva nedefinit se furișase între pereții galbeni... Nu v'ați întrebat niciodată cine a stat înaintea voastră în odaie? N'ați suferit niciodată chinul odăilor de hotel, pline cu rămășițele altor vieți? N'ați găsit file rupte din cărți cu titlul necunoscut, câte un plic gol cu o adresă anonimă, un ac de gămălie înfipt în fața de masă, un smoc de păr pe toaletă, o sticlă de colonie goală? Trecerea oamenilor lasă între pereți neliniști și dureri. Li, cu fruntea lipită de geam, se întreba de câte ori necunoscutul ei predecesor privise disperat în noapte... de câte ori plânsese în liniștea odăii, de câte ori nu apăsase butonul electric pe care-l atingea acum? Și fiindcă dormea în acelaș pat, fiindcă aceeași ușă se deschidea pașilor lui, lucrurile țeseau între amândoi un lanț inezisabil și trainic, care în cercuri tot mai strânse, concentrice, o cuprindea...⁸¹⁷

Li apprend que les objets de la chambre disposent de la mémoire de ceux qui les ont utilisés avant elle. Par conséquent, elle découvre sa propre nature postérieure à ses prédécesseurs ou ancêtres, qui ont vécu la même chose (George Steiner écrivait : « We come after, and that is the nerve of our condition »⁸¹⁸), et qui reviennent sous forme de spectre, comme Dun, le Roumain malade. Par sa présence dans son ancienne chambre, et surtout par ses recherches de ceux qui auraient pu connaître Dun, Li reconstruit ainsi sa mémoire, car elle sent une affinité spéciale qu'elle ne sait pas nommer : s'agirait-il de la même expérience de la maladie ? Li, la protagoniste d'une autre nouvelle (*O porție de înghețată* [Une portion de glace]) qui porte le même prénom, souffre d'un handicap – une jambe plus courte que l'autre – qui mène à sa stigmatisation dans l'espace public (la plage). Partagerait-elle le même vécu que Dun ?

⁸¹⁷ Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 149.

⁸¹⁸ George Steiner, *Language and Silence*, Londres, Faber and Faber, 1985, p. 22.

Comme je l'ai suggéré plus haut, Sorana Gurian ressentirait une proximité particulière avec Max Blecher en raison du même traitement contre la tuberculose osseuse à Berck-sur-Plage : Cella Serghi note d'ailleurs que Sorana Gurian prétendait avoir fait connaissance avec lui, alors que dans une lettre à Eugen Lovinescu, elle disait habiter une chambre dans laquelle Max Blecher aurait lui aussi logé, sans pourtant savoir qu'il était déjà mort depuis deux mois. Ce dernier épisode semble inspirer Sorana Gurian, dont la nouvelle *Vila Myosotis* [Villa Myosotis] porte à la fin la précision du lieu et de la date de rédaction : « Berck-plage 1939 ».

Sorana Gurian crée une véritable rencontre spectrale sous plusieurs formes : Li, l'un des avatars littéraires de l'auteure, suscite le souvenir de Dun, qui évoque à son tour la silhouette de Max Blecher. Elle rédige ce texte dans le lieu où Max Blecher a placé l'action de son roman *Cœurs cicatrisés* (*Inimi cicatrizate*) et où lui-même reçoit son traitement antituberculeux. La fenêtre à côté de laquelle Li tape à la machine s'avère symboliquement la même fenêtre par laquelle Dun, le spectre de Max Blecher, regardait aussi. En conséquence, le récit de ce dernier « hante » la nouvelle de Sorana Gurian : Dun confesse à Li son histoire d'amour tragique pour Solange, dont le prénom est identique à celui de l'amante d'Emanuel, le protagoniste de *Cœurs cicatrisés* (*Inimi cicatrizate*).

Dans cette perspective, la villa Myosotis se trouvant au milieu du désert est une métaphore non seulement de la construction complexe du Moi (le soi féminin moderne), mais aussi du désir réprimé dans l'Inconscient qui en revient. Effectivement, Dun retourne à la villa en tant que mort vivant (« Je n'ai jamais faim ni ne suis fatigué... Tu ne peux pas être fatigué si tu n'es pas du tout »⁸¹⁹, « C'est ce qui arrive quand tu meurs... »⁸²⁰, « Demain, je ne connais plus ce mot ; aujourd'hui, aujourd'hui, c'est un aujourd'hui éternel, tu sais ce qu'est "aujourd'hui" ? »⁸²¹). Plus précisément, il apparaît et revient comme un vampire qui possède Li (« J'ai faim de toi, Li... »⁸²²), en laissant sur son bras et son cou « des éraflures », des bleus, similaires à « des marques de ventouses... ou de morsures... »⁸²³.

Le caractère intertextuel explicite de cette nouvelle pourrait suggérer une interprétation selon laquelle la (re)lecture redonne vie au récit : rappelons que pour les protagonistes de Sorana Gurian, la lecture est une activité physique, qui les épuise

⁸¹⁹ Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 150.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 152.

⁸²² *Ibid.*, p. 157.

⁸²³ *Ibid.*, p. 158.

physiquement et fatigue... le cou (« Elle avait mal aux yeux et à la nuque »⁸²⁴, *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]). Lire donnerait donc l'occasion d'une nouvelle vie au texte grâce au « sang » et à la souffrance du lecteur ou de la lectrice. Dans ce contexte très particulier, on aurait affaire à la tentative d'établir dans le texte une relation spéciale avec la personne récemment décédée (Max Blecher), dont la mort rend impossible leur vraie rencontre : comme Bianca Burța-Cernat l'a constaté, Sorana Gurian n'a pas pu rencontrer Max Blecher, ce qu'elle prétendait pourtant devant les autres⁸²⁵.

Et pourtant, l'engagement psychanalytique évident de ce texte pose une inévitable question sur le second personnage masculin qui abuse de Li : il s'agit du docteur Emile, un de ses amis, dont la description trace une masculinité « vampirique ». Le docteur « a quelque chose d'animal dans ses mouvements », porte en lui « une animalité cachée, perfide et vive »⁸²⁶, ce qui en fait un véritable prédateur sexuel (similaire au passager-séducteur de la nouvelle *Medalionul* [Le médaillon]) :

Il a une façon à la fois dominatrice et dédaigneuse de parler aux femmes. Il devrait être odieux... ce qui est étrange, c'est que justement il leur plaît. Les femmes malades, en particulier, s'animent face à lui (...); le fait que le docteur Emile paraisse les négliger suffit à leur suggérer des images de plaisirs nouveaux et des promesses de vigueur inépuisable.

Are un fel stăpânitor și disprețuitor totodată de-a vorbi cu femeile. Ar trebui să fie nesuferit... ceeace e ciudat, e tocmai faptul că îl găsesc pe placul lor. Bolnavele, mai ales, se însuflețesc în fața lui (...); faptul că doctorul Emile pare să le neglijeze ajunge pentru a le sugera imagini de plăceri noi și făgăduieli de nesecată vigoare.⁸²⁷

La présence du vampire dans le rêve pourrait signifier la présence d'un désir sexuel réprimé, dont le vampirisme serait une réalisation. En tant que médecin, Emile se trouve entre la vie et la mort, ce qui lui attribue dans ce contexte un statut proche de la figure transgressive du vampire. C'est pourquoi il ne peut pas résister à sa nature et, par conséquent, au corps de

⁸²⁴ Eadem, « O fată se plimbă pe stradă », *op. cit.*, p. 41.

⁸²⁵ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, *op. cit.*, p. 313.

⁸²⁶ Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 157.

⁸²⁷ *Ibid.*

Li, « terriblement affaiblie, tremblante sur le canapé, maquillée et presque nue », pour ensuite la violer (« Laisse-moi ! Laisse ! »)⁸²⁸.

L'œuvre littéraire de Sorana Gurian est peuplée de toute une pléiade de figures d'hommes médecins qui, grâce à leur métier, disposent d'un accès illimité à l'intime et au corporel : Pan(aïtescu)⁸²⁹, Marc⁸³⁰, Peter Johann, le Chef⁸³¹ ou Emile. Tous représentent une masculinité démiurgique, parfois despotique, séductrice, paternelle (engagée dans le complexe d'Édipe), mais toujours libre et indépendante. Tous sauf Emile sont des chirurgiens : qui est donc ce dernier ? Si nous rappelons le caractère onirique de cette nouvelle moderniste, qui transcrit la complexité du moi féminin moderne, on se rend compte que seul Emile parmi les humains a accès à l'univers intérieur de Li : en entreprenant un entretien médical (« Il s'assit à côté de Li sur le canapé, commença à lui poser des questions, avec précaution, calme et amabilité »⁸³²), Emile ressemble à un psychiatre en cours de séance qui, en tant que médecin protecteur, abuse pourtant de sa patiente.

La figure d'Emile peut être considérée comme une critique féministe du discours psychanalytique freudien, qui intègre le pouvoir patriarcal et impose ses propres répressions dialogiques⁸³³. Une telle relecture de la pensée freudienne vise surtout la manière dont Sigmund Freud n'est pas capable de renoncer à sa condition masculine en traitant – depuis sa position de scientifique – le célèbre cas de Dora : les analyses féministes ont montré que Sigmund Freud ne peut pas cacher son attirance pour sa patiente⁸³⁴ ; elles ont d'ailleurs accusé la psychanalyse freudienne d'être apolitique et de tout réduire au paradigme familial⁸³⁵. Pour Toril Moi, une nouvelle analyse du cas de Dora devrait envisager la politique du genre, car Sigmund Freud semble ignorer les inégalités entre les genres : il prend inévitablement le parti

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁸²⁹ *Eadem*, « Episod », *op. cit.* Cf. Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁸³⁰ Sorana Gurian, *Les Amours impitoyables*, *op. cit.*

⁸³¹ *Eadem*, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.* ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*

⁸³² Sorana Gurian, « Vila Myosotis », *op. cit.*, p. 158.

⁸³³ Michael Billig, « Freud and Dora: Repressing an Oppressed Identity », *Theory, Culture & Society*, 1997, vol. 14, n° 3, p. 30.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1982, p. 144. Voir aussi : Michael Billig, « Freud and Dora », *op. cit.*, p. 31.

de la société patriarcale moderne oppressive, « en incarnant *malgré lui* les valeurs patriarcales »⁸³⁶.

De cette façon, la représentation d'Emile-psychiatre freudien sous la forme d'un vampire permet de « déplacer les relations sociales réelles vers le fantastique afin de mettre en évidence les traces de rupture de ce qui est considéré comme naturel dans une sphère particulière »⁸³⁷. Selon cette interprétation, Sorana Gurian dénoncerait le non-engagement politique de la psychanalyse freudienne (sur laquelle se fondent si souvent des discours portant sur l'identité moderne), qui n'est pas consciente de sa propre implication dans la politique du genre, en abolissant et en usurpant ainsi une libre expression au féminin même dans le rêve.

1.2. Reterritorialisation des genres

1.2.1. « Je ne suis pas d'ici ». Le français comme langue d'expression déterritorialisée

Le discours moderne oppressif (incarné, entre autres, par la masculinité prédatrice propre à Emile) pousse les subjectivités féminines des textes de Sorana Gurian à occuper une position antimoderne. Elles se sentent partout étrangères, vivent constamment le sentiment d'un « déracinement » et d'une « transplantation », qui peut expliquer, écrit Bianca Burța-Cernat, leur quête parallèle du nouveau et de l'ancien, la posture paradoxale, c'est-à-dire à la fois « progressiste » et « réactionnaire », qui caractérise également le parcours politique sinueux de Sorana Gurian elle-même⁸³⁸. Cette duplicité se manifeste dans la figure de Li, la protagoniste de *Vila Myosotis* [Villa Myosotis], dont l'isolement dans la villa éponyme aurait pour but de repenser sa condition existentielle, de se réconcilier avec elle-même, loin de

⁸³⁶ Toril Moi, « Representation of Patriarchy: Sexuality and Patriarchy in Freud's Dora », in Charles Bernheimer et Claire Kahane (dir.), *In Dora's Case. Freud, Hysteria, Feminism*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 192. Voir aussi : Toril Moi, « Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's "Dora" », *Feminist Review*, 1981, n° 9, p. 60-74.

⁸³⁷ Trevor Holmes, « (Un)Becoming Goth: Poppy Z. Brite, Courtney Love and Gothic Biography », *Gothic Studies*, 1 mai 2007, vol. 9, n° 1, p. 182.

⁸³⁸ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 309.

la société moderne. Et pourtant, son évasion dans l'onirique réveille le refoulé : ses origines et son désir sexuel.

Face au progrès, à la rapidité de la vie moderne, le retour vers le passé s'inscrirait dans cette position réactionnaire, qui aurait pour but d'établir une situation d'auto-empathie (faute d'autrui qui sympathiserait avec le « je »), où il serait possible d'occuper la double position d'objet et de sujet. Autrement dit, se confronter à son passé, réduit à des objets (même si médiatisé par la littérature, c'est-à-dire l'expérience des autres ; cf. *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]), donne naissance à une subjectivité qui n'est plus privée d'un discours à soi, car elle devient autonome grâce à l'auto-thématisation. Ce procédé, qu'un critique littéraire dans *La Femme qui avait peur de l'Amour* qualifie de « Tour d'Ivoire »⁸³⁹, mène en fait à l'implosion du discours au sein du même texte.

Un souvenir qui génère une nouvelle expression du moi donne son titre à la nouvelle *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur] : l'apparition des abricotiers en fleur (qui rappelle la maison natale) dans un paysage gris et monotone est une révélation pour la jeune femme voyageant en train. Ce qui est frappant, c'est que la mémoire de son propre passé réveille également la conscience du corps et de sa connexion à la nature :

[L'abricotier en fleur] lui offrit le plaisir empli d'insouciance de l'herbe qui fleurit, des moineaux frétilants, du jeune corps qui se sent incorporé au monde entier, au monde des plantes, des animaux, du ciel dégagé, bleuté, écumeux !

Îi întinse plăcerea atotnepăsătoare, a ierbii care înflorește, a vrăbiilor neastâmpărate, a trupului tânăr, care se se simte încorporat lumii întregi, lumii plantelor, animalelor, a văzduhului liber, albăstrui, spumos!⁸⁴⁰

L'affinité du féminin avec la nature non aliénée a été évoquée non seulement dans les réflexions conservatrices qui imaginent un passé prémoderne idéalisé, mais aussi chez les penseuses et penseurs (féministes, marxistes, etc.) pour qui le féminin incarne une véritable « utopie », capable de renverser symboliquement le régime déshumanisant de la société industrielle et urbaine⁸⁴¹. Utilisé par Rita Felski, le terme d'utopie marque en fait la possibilité

⁸³⁹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », Paris, 1939, p. XVI. Cf. 2.2. Y a-t-il une femme dans ce texte ?

⁸⁴⁰ *Eadem*, « Caiși în floare », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴¹ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op. cit.*, p. 38.

« d'ouverture à l'ailleurs imaginaire »⁸⁴², à l'altérité, afin de dépasser sa position de sujet, qui n'est pas capable de s'émanciper par soi-même (en tant que femme moderne, par exemple), et d'imaginer « un par-delà le sujet »⁸⁴³. Dans *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur], cette incorporation « au monde des plantes, des animaux » permet à la jeune voyageuse de « s'oublier » :

Elle avait envie de rire, de taper dans ses mains, de courir à travers champs en faisant la course avec le vent, d'entourer de ses bras nus le tronc gris, noueux, mince, couronné de coraux. Mon Dieu, quelle splendeur ! Je devrais tomber à genoux pour remercier le miracle, – pensa-t-elle, sans parvenir à comprendre le sens de cette pensée, et elle resta avec un sourire oublié sur les lèvres, stupéfiée par le souvenir du printemps qui l'avait appelée par la fenêtre...

Îi venea să râdă, să bată din palme, să alerge pe câmp cu vântul la întrecere, și să-și încolăcească brațele goale în jurul trunchiului cenușiu, noduros, subțire, încununat de corale. Doamne, atâta splendoare! Ar trebui să cad în genunchi, să mulțumesc minunii, – gândi, fără a-și lămuri rostul acestui gând și rămase cu un zâmbet uitat pe gură, înmărmurită în fața amintirii primăverii, care o chemase prin geam...⁸⁴⁴

En s'unissant à la nature, la jeune femme perd le contrôle de sa raison (la révélation dépasse ses capacités de raisonnement et de verbalisation) et de son expression : elle ne maîtrise plus son visage (« un sourire oublié sur les lèvres »). Cet émerveillement lui permet de (re)devenir enfant, libérée des conventions sociales : son comportement devrait sûrement inquiéter les autres passagers qui l'observent et jugent en permanence⁸⁴⁵ ! Et pourtant, lorsqu'elle reprend conscience de son moi comme individu en se voyant dans un miroir, elle revient à sa condition de départ, « sceptique et froide comme un mannequin »⁸⁴⁶.

Imaginer un moi trans-individuel qui fait valoir les forces indéfinissables (nature, ciel) est une idée qui « hante » l'écriture de Sorana Gurian, car cette pensée revient (comme un

⁸⁴² Alice Carabédian, « Utopie, l'essence de l'au-delà », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, 2014, n° 17, p. 2.

⁸⁴³ Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 28 septembre 2009, n° 23-24, p. 15.

⁸⁴⁴ Sorana Gurian, « Caiși în floare », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

spectre, dirait Jacques Derrida⁸⁴⁷) dans l'un de ses derniers textes, rédigés probablement en décembre 1955 au plus tard (c'est-à-dire pendant le même séjour à l'hôpital que le poème *Sorana-Song*). Le poème inédit [*Je n'appartiens pas à vous qui vivez dans les villes*] (conservé dans le dossier en quelques exemplaires manuscrits, le fragment cité ci-dessous correspond à la version manuscrite finale) constituerait selon moi une synthèse de la réflexion de Sorana Gurian sur la condition du moi féminin moderne :

Je n'appartiens pas à vous, qui vivez dans les villes
Je viens du pays des steppes et du vent
Des aveuglants étés, torrides, jaunes
Comme l'océanique ondoient des blés

Je n'appartiens pas à vous, homme de bonnes manières
Je n'aime ni l'odeur de l'asphalte ni le bruit
Le silence des fleuves où les chevaux se baignent
La nudité glacée des neiges infinie

Je n'appartiens pas à la race des masques
Aux sourires figés, aux costumes nets
(...)
Je ne suis pas d'ici, je viens du fond des terres
Là où le vent galope avec les étalons
Sauvages et pelucheux des nuages de poussière
J'en garde la nostalgie jusque dans mes talons

Je ne suis pas d'ici, et mes frères les arbres
Sur les collines calmes où rêvent les bouleaux blancs
M'attendent comme seuls savent attendre les marbres
Et les brûlures neuves sur la joue d'un enfant

Je passe parmi vous comme passent les rivières
Avec leur odeur d'herbe de crépuscule, de vent⁸⁴⁸

⁸⁴⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 32.

⁸⁴⁸ Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactylographié », *op. cit.*, p. 123.

L'altérité du « je » se constitue dans le texte non seulement par l'apostrophe directe (« vous, qui vivez dans les villes »), mais aussi par rapport à son déplacement. Bien que tous les deux habitent le même lieu (« ici »), le « je » le délimite par la négation (« Je n'appartiens pas à vous », « je ne suis pas d'ici »), tout en dénonçant les valeurs d'« ici ». Cela s'inscrit dans la critique du monde moderne que Sorana Gurian formule dans ses textes des années 1938-1939 (« la race des masques/ aux sourires figés). Contrairement au poème *Voyage*, où l'on voit toujours le même visage à la « surface » de n'importe quelle ville, le « je » est capable de se définir cette fois : c'est en partant de chez soi, « éprouv[ant] les extases d'un être-là »⁸⁴⁹ que le « je » s'ouvre à sa condition d'autre. De cette façon, le « je » constitue une double altérité : il est étranger « ici », tout n'en étant pas « là » où il se constitue comme un sujet qui est pourtant impossible à saisir.

Le « je » de ce poème devient-silence, devient-arbre, devient-rivière ; à son tour, la jeune voyageuse de *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur] devient-enfant, devient-plante, devient-animal. Concept guattaro-deleuzien⁸⁵⁰, le devenir-animal sert à fonder la politique du devenir-minoritaire, qui fait valoir ce qui est « non dénombrable » et « indéfinissable », et s'oppose ainsi à la perspective hégémonique. Alternative à l'émancipation qui aboutit à rejoindre la majorité, cette stratégie minoritaire⁸⁵¹ permet de se déraciner afin de faire l'expérience de la limite⁸⁵² dont on s'approche ou s'éloigne dans le processus de déterritorialisation ou reterritorialisation :

Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient.⁸⁵³

La subjectivité de [*Je n'appartiens pas à vous qui vivez dans les villes*] se trouve en mouvement constant : il est venu « ici » (au centre de notre communication ou notre attention) « du pays du vent », où les champs ressemblent à « l'ondoiement océanique », où « le vent

⁸⁴⁹ Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, p. 17.

⁸⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁸⁵¹ Voir Daeseung Park, *La stratégie minoritaire chez Deleuze et Guattari*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2020.

⁸⁵² Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 334.

galope avec les étalons », et où il passe comme les rivières. Le « je » devient-animal à travers les antinomies, qui remettent en question la modernité hégémonique, tout en se déplaçant dans le discours – de la négation à l’affirmation (« Je n’appartiens pas à vous » - « je viens du pays des steppes » ; « je ne suis pas d’ici, je viens du fond des terres »).

Par la déterritorialisation de l’immédiat (« ici »), le « je » réussit à se reterritorialiser dans le texte en devenant-animal, c’est-à-dire, en plaçant l’expérience minoritaire (l’enfance dans le « pays des steppes », le dépaysement, la condition d’étrangère dans « les villes » « faites par et pour les hommes », c’est-à-dire la provincialité) dans une langue majeure (le français comme langue globale, Paris, « la capitale du monde », comme centre, habité par « vous, homme de bonnes manières »). C’est dans ce contexte que le terme de déterritorialisation apparaît pour la première fois dans la réflexion de Gilles Deleuze et Félix Guattari. En discutant le rapport de l’œuvre de Franz Kafka, ils écrivent :

Une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d’un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l’impasse qui barre aux juifs de Prague l’accès à l’écriture, et fait de leur littérature quelque chose d’impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d’écrire en allemand, impossibilité d’écrire autrement.⁸⁵⁴

Selon eux, Franz Kafka se sert dans son écriture en allemand d’éléments issus d’autres langues et cultures (tchèque, yiddish, hébreu), ce qui rend son usage de l’allemand « mineur ou intensif » : par conséquent, ses écrits allemands opposent la nature opprimée de l’allemand à sa nature oppressive (l’allemand comme langue globale). L’écrivain réussit ainsi à « trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s’échappe, un animal se greffe, un agencement se branche »⁸⁵⁵. Dans cette perspective, les écrits français de Sorana Gurian pourraient être considérés comme un exemple de littérature mineure dans une langue majeure grâce à son caractère ectopique : elle déterritorialiserait le français en y plaçant une expérience de l’autre (femme étrangère).

⁸⁵⁴ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 49-50.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

Toutefois, comme l'a observé Pascale Casanova⁸⁵⁶, la limitation de leur approche à des langues globales met en évidence la perspective hégémonique que Gilles Deleuze et Félix Guattari occupent en tant que philosophes français : en ne s'intéressant qu'à « de très grands auteurs, de grandes cultures de langue », ils excluent toute écriture en langues mineures⁸⁵⁷.

1.2.2. « Je viens du pays des steppes ». Le roumain comme langue d'expression déterritorialisée

Pour sortir de cette impasse, il est intéressant de revenir à la relation de Sorana Gurian à la langue roumaine, dont la littérature (« mineure » selon les critères guattaro-deleuziens) se trouve aux périphéries de la République des Lettres. Pour Sorana Gurian, bien que le roumain soit finalement une langue de second choix, cette langue est également « affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation ». En tant que Juive bessarabienne francophone et russophone, elle décide de rédiger en roumain son premier roman *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) à un moment significatif. Elle compose la version roumaine en cachette, au sous-sol (« près du radiateur »⁸⁵⁸), alors que la Bessarabie est un lieu de représailles contre la population non-roumaine (tsigane et juive), accusée de collaboration avec l'administration soviétique dans les années 1940-1941, la même population qui peuple l'univers des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*).

Lorsque Vladimir Streinu constate que *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) enregistre « la mort d'une certaine culture, d'une certaine civilisation, d'une certaine époque »⁸⁵⁹, il pense surtout à l'ancien régime capitaliste, renversé par la prise du pouvoir par les communistes pro-staliniens. Toutefois, une relecture géocritique peut ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation. Sorana Gurian rédige donc le roman en roumain pendant la Seconde Guerre mondiale, quand la Bessarabie redevient roumaine en 1941, reconquise

⁸⁵⁶ Pascale Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, 1997, vol. 31, n° 1, p. 233-247. Pour la réception de la pensée de Pascale Casanova en Europe orientale, voir Magdalena Răduță, « Reading Pascale Casanova's World Republic of Letters in Eastern Europe », *Journal of World Literature*, 2020, vol. 5, n° 2, p. 189-210.

⁸⁵⁷ Pascale Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *op. cit.*, p. 236.

⁸⁵⁸ Jeanne Delpech, « Instantanées - Sorana Gurian », *op. cit.*

⁸⁵⁹ Vladimir Streinu, « Zilele nu se întorc niciodată. Un roman de tip anglo-saxon », *op. cit.*, p. 234.

après son annexion par l'URSS en 1940, et le publie en décembre 1945, lorsque sa région natale revient à l'URSS. Dans ce contexte géopolitique, placer dans cette région une grande majorité de l'action (bien que la région ne puisse pas être directement nommée) n'est pas le fruit du hasard et pourrait constituer pour Sorana Gurian une tentative de préserver la mémoire de ce monde perdu auquel elle ne pouvait pourtant pas s'identifier ouvertement (rappelons que, comme tous ceux nés en Bessarabie, elle risque d'être déportée en URSS) :

(...) [C]e village qui ne figurait même pas sur la carte, le tracé rouge de la frontière passant par-dessus.⁸⁶⁰

Curieusement, ce passage significatif qui évoque la frontière roumano-soviétique de l'entre-deux-guerres, représentée dans la littérature roumaine comme presque imperméable⁸⁶¹, manque dans la version originale et apparaît donc uniquement dans l'édition française en 1952. Effectivement, une lecture simultanée de ces deux variantes permet de constater qu'il ne s'agit pas d'une traduction littérale et que dans les deux variantes plusieurs passages de l'une n'ont pas leur équivalent dans l'autre (quelle que soit la langue de rédaction).

La volonté de représenter sa région natale semble donc une tentative de constituer des points de repère pour sa future trajectoire, c'est-à-dire pour retrouver et placer son expérience sur la carte et dans l'histoire, pour utiliser les termes d'Adrienne Rich :

Tribal loyalties aside, and even if nation-states are now just pretexts used by multinational conglomerates to serve their interests, I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create.⁸⁶²

Bien qu'anonyme, la Bessarabie est facilement reconnaissable dans la description de cette région fictive multiethnique, récemment annexée après une grande guerre et prête à être réassimilée, sinon colonisée⁸⁶³. Écrire sur la Bessarabie (sans même pouvoir mentionner son nom) est pour Sorana Gurian une véritable manifestation de son statut d'étrangère au sein de

⁸⁶⁰ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁶¹ Voir par exemple : Gib I. Mihăescu, *Rusoaica*, Bucarest, Naționala Ciomei, 1933.

⁸⁶² Adrienne Rich, « Notes Toward a Politics of Location », in *Blood, bread, and poetry : selected prose, 1979-1985*, New York, W.W. Norton & Company, 1994, p. 186.

⁸⁶³ Cf. Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 23 ; eadem, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 25.

la culture roumaine : elle déterritorialise la langue roumaine par un texte qui « déterritorialise » à son tour le régime nationaliste roumain et sa culture nationale (qui menaient une politique agressive d'homogénéisation et de nationalisation), c'est-à-dire par la représentation d'une région multiethnique constituant une altérité au sein de la Grande Roumanie⁸⁶⁴. D'une part, la scène de l'enterrement du Chef, qui clôt le roman, pourrait être un prétexte pour représenter la possibilité d'une coexistence des juifs et des chrétiens orthodoxes, compromise par la Shoah (et pourtant, le caractère objectif et neutre de cette scène a bouleversé Ana Colombo⁸⁶⁵). D'autre part, Perpessicius note le 24 mars 1946 que Sorana Gurian était accusée de ne pas connaître suffisamment bien le roumain, ce qui démontre la gêne que ce texte a pu provoquer parmi les lecteurs roumains : bien que le critique explique la majorité des erreurs par une « correction défectueuse », il admet néanmoins qu'en particulier la première partie contient des fautes (« Des formes verbales, certains datifs de noms propres, des locutions adverbiales, certains accusatifs propositionnels, des formes plurielles dénotent une sorte de maladresse et contreviennent aux règles de grammaire »⁸⁶⁶). Cette dernière remarque me semble extrêmement pertinente : accusée d'être mal écrite en roumain, la première partie (« Vivian »), et donc le roman entier, s'ouvre par une scène dont l'imagerie est-européenne correspond au poème français inédit [*Je n'appartiens pas à vous qui vivez dans les villes*] (« le pays des steppes »), et qui enregistre selon moi une tentative de reterritorialiser le « je » féminin déraciné (incarné en quelque sorte par Vivian, une artiste bohémienne cosmopolite) dans l'écriture par l'intermédiaire d'Ann, un personnage complexe et inédit dans toute l'œuvre littéraire de Sorana Gurian. Comme l'écrit Françoise van Rossum-Guyon :

À un certain moment, pour qui a tout perdu, (...) c'est la langue qui devient pays.
Le travail sur la langue devient source de vie, moyen de réparer la séparation et
l'oubli.⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ Valeria Chelaru, « Regionalism or Otherness in Greater Romania: Bessarabia's Response to Cultural Nationalism in the First Years after Unification (1918-1930) », *Journal of Romanian Studies*, 2022, vol. 4, n° 1, p. 57-83.

⁸⁶⁵ Ana Colombo, « Cronica literară. Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian », *op. cit.*

⁸⁶⁶ Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *op. cit.*, p. 4.

⁸⁶⁷ Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 8.

Protagoniste du diptyque romanesque de Sorana Gurian, Ann représente une réalisation de la stratégie minoritaire pour plusieurs raisons : il s'agit non seulement des conditionnements d'espèce, de genre et d'âge qui déterminent son statut d'altérité au sein du récit *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), mais aussi de la manière dont ce personnage sert de prétexte pour engager un dialogue avec la tradition littéraire (globale et locale) dès les premiers mots afin de redonner vie au pays « perdu ». Ce qui est frappant, c'est que les deux versions du premier roman de Sorana Gurian – roumaine de 1945 et française de 1952 – comportent un incipit différent (je vais commenter plus exhaustivement certaines d'entre les disparités entre ces deux textes dans la suite). Malgré cette dissemblance qui reflète à mon avis une tentative de l'auteure de rapprocher le texte original roumain des lecteurs francophones (l'incipit romanesque constituant un « lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques », écrit Andrea del Lungo⁸⁶⁸), la protagoniste de ce récit reste une figure subversive qui brise des dichotomies comme femme-homme, culture-nature, humain-animal, enfant-adulte, etc., dans l'espace géographique que Sorana Gurian associe non seulement à la Bessarabie, mais aussi à l'Ukraine, le pays natal de sa mère disparue jeune.

La scène introductive de la variante roumaine du roman déploie un univers horizontal à part (« Au-delà de la colline se trouvait le pays des vignes, et plus loin encore, se cachait, derrière les portes d'azur, l'autre côté du monde »⁸⁶⁹), dont on reconnaît le caractère proche d'une steppe non seulement dans un paysage composé d'étendues d'herbes et dépourvu d'arbres (« la route brûlée par le soleil, de sorte que la terre couverte de poussière avait pris la blancheur des os de charogne »⁸⁷⁰), mais aussi dans l'apparition de deux êtres – un humain et un cheval – qui s'unissent dans leur mouvement à travers le désert. L'illustration d'un cavalier « brûlé par le soleil, les cheveux ébouriffés tirés par les mains transparentes du vent »⁸⁷¹ évoque immédiatement une série de représentations du cosaque, perpétuées dans la littérature d'Europe médiane et orientale, c'est-à-dire le mythe d'un guerrier semi-nomade vivant dans une communauté libre de hors-la-loi, d'un Autre toujours monté à cheval habitant les steppes

⁸⁶⁸ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 11.

⁸⁶⁹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 13. En roumain : « Dincolo de deal era ținutul viilor, iar mai departe marginea cealaltă a lumii, ascunsă în dosul porților de azur ».

⁸⁷⁰ *Ibid.* En roumain : « Tropotul copitelor răsună dur, ritmic, ca un stol de castaniete, de-a lungul drumului ars de soare, atât încât pământul acoperit de praf căpătase albul oaselor de stârv ».

⁸⁷¹ En roumain : « (...) pârguit de soare, cu părul zburlit tras de mâinile transparente ale vântului ».

de la mer Noire⁸⁷². Néanmoins, la revendication évidente de cette figure masculine, politique, géographiquement déterminée et constamment associée de manière métonymique à son animal de monture (cf. « Steppe-cheval-cosaque-ténèbres une seule âme sauvage » dans *Maria. Poème d'Ukraine* par Antoni Malczewski de 1824-1825⁸⁷³) produit un effet de surprise au moment où le cavalier s'avère être non pas un homme féroce, mais une adolescente :

[Le cheval alezan] semblait conscient de sa propre beauté, même s'il avait parfois des regards humains, humbles, comme s'il mendiait des caresses. Le cavalier, au contraire, n'avait pas grand-chose d'humain en lui, si ce n'est son allure proprement dite. Une fille d'environ treize ans, chétive, fluette, peut-être trop fluette et menue, dotée de quelque chose de si instinctif, de si animal dans tous ses mouvements qu'elle semblait tout juste sortie de terre ou d'un terrier.

[Roibul] [p]ărea conștient de propria lui frumusețe, cu toate că uneori avea priviri omenești, umile, ca și când ar fi cerșit mângâieri. Călărețul, dimpotrivă, avea foarte puțin omenească în el, afară de înfățișarea propriu-zisă. O fată cam de treisprezece ani, plăpândă, subțire, poate chiar prea subțire și mărunță, cu ceva atât de instinctual, de animalic în toate mișcărilor, încât părea răsărită chiar acum din pământ sau ieșită din vreo vizuină.⁸⁷⁴

Le cosaque se révèle donc de façon inattendue être une jeune amazone, dont la figure ne transgresse pas seulement les limites des genres, mais aussi la frontière entre les espèces. Ann et Pan, son cheval préféré, se combinent et échangent réciproquement leurs traits, comme si ce rapport contigu entre les êtres – rendant impossible de distinguer l'ordre humain et l'ordre animal – était une caractéristique de ce pays, difficile à soumettre à l'autorité de l'homme (c'est-à-dire à coloniser et à cultiver, voire à apprivoiser). En effet, dans cet univers déployé sur les steppes de la Bessarabie, les relations entre la faune, la flore et l'humanité

⁸⁷² Voir par exemple Michel Cadot et Émile Kruba (dir.), *Les Cosaques de l'Ukraine: rôle historique, représentations littéraires et artistiques*, Paris, France, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995 ; German Ritz, « Être avec l'Autre “à la polonaise”. Entre ethos et sexualité, ou comment se décompose le fantasme? Le cosaque de Goszczyński et la Chabraque d'Irzykowski », *Cultures d'Europe centrale*, 2012, n° 8, p. 73-84.

⁸⁷³ Une traduction citée d'après Maria Delaperrière, « Le Cosaque dans la littérature polonaise : héros ou anti-héros », in Michel Cadot et Émile Kruba (dir.), *Les Cosaques de l'Ukraine*, op. cit., p. 191-200.

⁸⁷⁴ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 14.

s'appuient sur l'horizontalité, où tous ces éléments en font un sans que l'un domine l'autre. Sur quatre pages initiales de la version roumaine, on identifie vingt espèces différentes d'animaux qu'Ann observe dans le champ et que le narrateur transforme en véritables acteurs : cheval, libellule, grillons, fourmis, hanneton, coccinelle, bœufs, mouches, chien, coq, alouette, bourdons, lézard, syrrhapte, mésange, merle, coucou, escargot, mulot ou faucon. Incarné par la jeune protagoniste, l'humain ne représente que l'une des manifestations de la nature qui lui est égale, et dont il fait partie en devenant-minoritaire, c'est-à-dire, en renonçant à sa suprématie⁸⁷⁵.

Cette caractéristique de la steppe, qui permet à l'homme de se déterritorialiser en devenant-cheval, -libellule, -grillon, etc., concerne ici également l'espace domicile. Devenue un « cirque et (...) une ménagerie de prestidigitateur »⁸⁷⁶, un Éden habité par des lapins, des chats, des souris, des cobayes, un hérisson, un macaque, des pigeons, un renard, un loup domestiqué, des moutons ou des agneaux, la maison familiale d'Ann se distingue nettement de la ville et de sa société petite-bourgeoise, non seulement par sa forme (similaire à la fois à « une maison coloniale de la Caroline du Sud » et à un monastère tibétain⁸⁷⁷), mais également en s'opposant à l'hégémonie de l'État national et de ses fonctionnaires : son père, le Chef, n'a aucun scrupule à limoger l'intendant Popescu, un nationaliste roumain, après que celui-ci a violé une patiente⁸⁷⁸. De surcroît,

n'importe qui pouvait [y] trouver refuge, à une seule condition, qu'il soit d'origine inconnue, qu'il soit affamé et pauvre, ou malade et vieux ou misérable et recherché par la police...

putea să se adăpostească oricine [acolo], cu o singură condiție, să vină din necunoscut, să fie flămând și sărac, sau bolnav și bătrân sau nenorocit și căutat de poliție...⁸⁷⁹

L'existence d'un tel asile (« maison des fous ») est possible grâce au « règne » d'Ann, à qui son statut de minoritaire et ses traits opposés (« silencieuse et exubérante, orgueilleuse et

⁸⁷⁵ Cf. *eadem*, « Despre viață și dragoste », *op. cit.*, p. 1.

⁸⁷⁶ *Eadem*, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

humble »⁸⁸⁰) permettent d'établir une logique paradoxale, à rebours. De même, la présence et l'autorité des animaux renverse l'ordre de l'écriture (religion, loi) et accueille les marginalisés, les refoulés ou les hors-la-loi similaires à Ann. En effet, elle incarne un anti-modèle pour l'éducation normative des jeunes filles, ce qui exaspère sa grand-mère et sa gouvernante, les seuls personnages (*nota bene* féminins) habitant cette maison qui n'acceptent pas le devenir-minoritaire comme paradigme :

– Ann est devenue impossible... Elle ne veut pas lire, elle ne veut pas apprendre (...). – Je ne sais pas à qui elle ressemble, dit la grand-mère, Ann est différente de mes enfants, elle est plus fougueuse. Elle est comme un singe. Elle était censée naître garçon. La sage-femme m'a dit que ma belle-fille avait pleuré tout la nuit lorsqu'elle a appris qu'elle avait donné naissance à une fille ; et le médecin était très contrarié...⁸⁸¹

– Ann a devenit imposibilă... Nu vrea să citească, nu vrea să învețe... (...) – Nu știu cu cine seamănă, spunea bunica, Ann e altfel decât copiii mei, e mai arțăgoasă. E ca o maimuță. Trebuia să se nască băiat. Mi-a povestit moașa că nora mea a plâns toată noaptea când a aflat că născuse o fată; și doctorul era foarte supărat...⁸⁸²

Pour les gardiennes des valeurs traditionalistes, l'altérité d'Ann réside non seulement dans sa nature animalière (« comme un singe »), qui ridiculise et remet en question les normes et attentes sociales (« à son âge, les princesses Youssouppoff avait tricoté un châle pour leur grand-mère, la princesse Vladimir », critique Mademoiselle⁸⁸³), mais aussi pour le fait qu'elle n'est pas ce qu'elle devrait être du point de vue du genre. Insuffisamment fille (car elle ne veut pas tricoter ni lire), pas non plus garçon (car elle a un corps de fille), ce personnage *queer* échappe à l'inscription dans la binarité des genres. Il est frappant que seule la métaphore animalière semble à ces femmes adéquate et capable de décrire Ann.

⁸⁸⁰ *Ibid.* En roumain : « tăcută și exuberantă, mândră și umilă ».

⁸⁸¹ Cf. le passage équivalent de la version française : « – Elle sait à peine lire et écrire (...). – Ann ne ressemble pas aux nôtres, crachota la Vieille Dame, mon fils voulait un garçon. – Et il n'a que des filles, dit Mademoiselle avec une amère satisfaction. – Pas de chance, ronchonna la Vieille, des filles, c'est toujours désagréable ». Voir : Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁸⁸² Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁸⁸³ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 24. Cf. Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 30.

Comme l'observe Kathryn Bond Stockton en traçant un portrait *queer* de l'enfant, « l'animal est un véhicule de l'étrangeté de l'enfant »⁸⁸⁴. Il est un être vivant, une « métaphore grandissante » (ang. *growing metaphor*)⁸⁸⁵ de l'enfant même et de ses inclinations à l'évasion ou à l'errance, qui s'inscrit dans une croissance linéaire, normative. Ce qui relie les enfants et les animaux, c'est qu'ils habitent la même étape pré-symbolique de la croissance, bien que les enfants soient finalement capables de s'affranchir de cette limite en grandissant. En conséquence, Kathryn Bond Stockton formule le concept d'une « croissance latérale » (*growing sideways*) pour indiquer les façons « irrégulières » de grandir qui contestent le sens habituel de la croissance linéaire aboutissant au mariage, à la reproduction et à l'abandon des habitudes enfantines. La croissance latérale implique donc des retards inexplicables ou des parcours déviés au moment où les enfants grandissent tout en retardant leur propre rapprochement des domaines de la sexualité, du travail ou du mal⁸⁸⁶. Les enfants semblent ainsi méprisés en raison de leur innocence présumée et de leur fascination pour d'autres êtres aussi innocents qu'eux, ce qui les distingue des adultes, remarque Rasmus S. Simonsen⁸⁸⁷.

Refusant de grandir comme il faut, Ann semble ne pas se soumettre au pouvoir du Temps dont le grandissement est une émanation. Comme on le retrouve dans la scène introductive qui la place au même rang que les animaux habitant la steppe :

L'heure était sans début et sans fin, sans attente. Une de ces heures où la mort et l'éternité se pétrifient dans leur jeu sur le fil du temps.

Ora era fără început și fără sfârșit, fără așteptare. O oră dintre acelea în care moartea și veșnicia împietresc în jocul lor pe sârma timpului.⁸⁸⁸

Provoqués par l'intrusion d'Olga dans cette famille (le même personnage va tuer avec cruauté les chiots dont Ann se sera occupée en secret), l'abandon de la maison familiale à la campagne et le déménagement en ville soumettent la jeune protagoniste à la force du Temps, dont elle prend conscience lorsqu'elle ressent une honte de son propre corps pour la première

⁸⁸⁴ Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press Books, 2009, p. 90.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁸⁷ Rasmus R. Simonsen, « Dark Avunculate: Shame, Animality, and Queer Development in Oscar Wilde's "The Star-Child" », *Children's Literature*, 2014, 42 (1), p. 27.

⁸⁸⁸ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 15.

fois. C'est à ce moment qu'Ann déclame les mots-titre du roman : « Les jours ne reviennent jamais ». En effet, la découverte de la puberté sur l'exemple de son amie Tania (qui noue une relation sexuelle avec Roby) effraie Ann et réveille en elle un sentiment d'abjection et de gêne⁸⁸⁹. Selon Rasmus S. Simonsen, la honte peut introduire une relation de promiscuité avec le monde à travers la vulnérabilité et la fragmentation⁸⁹⁰, ce qui arrive à Ann : la tentative d'échapper (afin de faire revenir les jours où « l'heure était sans début et sans fin ») à la croissance linéaire va la mener, dans *Les amours impitoyables*, à l'hypersexualisation, à la débauche sexuelle et à l'échec de son émancipation, car elle dépend finalement des hommes (Marc) ou de leur famille despotique (David et sa mère Rebecca qui provoque chez Ann une fausse couche).

Autrement dit, reterritorialiser la langue roumaine se réaliserait selon Sorana Gurian en décrivant dans son premier roman le pays qui, malgré son statut de région historique roumaine, constitue une altérité au sein de la Roumanie devenue un État multiethnique après la Grande Guerre. La maison d'Ann et du Chef représenterait à mon avis une posture propre à la société bessarabienne post-tsariste hétérogène, qui, comme le montre Valeria Chelaru, est confrontée après 1918 à « la reconfiguration de la relation entre centre et périphérie » (Bucarest remplaçant Moscou et Saint-Pétersbourg) et à l'ambition du gouvernement roumain de « consolider » et « nationaliser » l'État⁸⁹¹. De même, le fait de reconstruire dans l'écriture cette tension entre le centre (Bucarest) et la périphérie (la Bessarabie) à l'époque de la Seconde Guerre mondiale témoigne, en fait, d'un projet identitaire impossible : comment écrire sur la Bessarabie en roumain au moment où les pouvoirs roumains fascistes y mènent une politique d'épuration ethnique ? Et comment se réclamer *via* la littérature de ses propres origines bessarabiennes alors que cela signifie un risque de déportation vers l'URSS après 1945, l'année même de la publication du roman ? Afin de faire face à la grande Histoire, au temps présent qui dévaste ce pays, Sorana Gurian projette dans *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) une dimension atemporelle, fondée sur l'enfance d'Ann, dont le caractère d'u-topie (« non-lieu », mais aussi « bon lieu ») permet d'imaginer un espace apolitique (voire anarchiste) et égalitaire qui respecte les minoritaires (enfants, animaux, mais aussi les non Roumains). Jouant un rôle fondateur pour cet univers, Ann le maintient en vie

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁹⁰ Rasmus R. Simonsen, « Dark Avunculate: Shame, Animality, and Queer Development in Oscar Wilde's "The Star-Child" », *op. cit.*, p. 27.

⁸⁹¹ Valeria Chelaru, « Regionalism or Otherness in Greater Romania », *op. cit.*

tant qu'elle résiste et échappe aux conditionnements du temps, de l'espace ou aux binarités de genre et à la dichotomie humain-animal. Effectivement, le « bannissement » en ville, une adolescence marquée par un accident condamnant au handicap et finalement la mort du Chef – les malheurs qui provoquent une socialisation forcée de cette « sauvageonne »⁸⁹² – vont compromettre cette volonté de reterritorialiser le « je » féminin moderne. L'ironie du sort fait que cet échec fictionnel est parallèle à l'abandon du roumain comme langue d'écriture par Sorana Gurian pour des raisons politiques (l'exil) : les péripéties d'une Ann déracinée ont leur suite uniquement en français (le second volume *Les amours impitoyables* demeure d'ailleurs jusqu'à présent son seul volume non traduit vers le roumain). Pour Sorana Gurian, l'écriture en roumain s'avèrerait finalement trop « territorialisée », c'est-à-dire trop marquée par les vécus personnels et la réalité sociopolitique, pour pouvoir résister à la transposition dans un autre contexte.

1.2.3. Autour de l'auto-traduction des *Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)*

La perspective géocritique semble extrêmement pertinente pour une lecture bilingue des *Jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)* : ce travail de réécriture a, en effet, lieu dans l'exil où Sorana Gurian se retrouve après 1949. La décision de publier la version française de ce roman s'inscrit, bien entendu, dans ses tentatives de se faire reconnaître au sein de la culture francophone. Il est frappant que l'auteure ne décide jamais de traduire ses nouvelles roumaines, dont les protagonistes portent des prénoms occidentalisés plus faciles, semble-t-il, à transposer dans une aire culturelle autre que roumanophone. En vérité, elle abandonne complètement cette partie de ses écrits suite à leur réception très négative sur la scène littéraire roumaine en voie de stalinisation : tenant compte de l'échec de sa nouvelle en français, qu'elle n'a pas réussi à publier dans les années 1930, Sorana Gurian ne verrait plus l'intérêt de les diffuser au risque d'une nouvelle déception. En signant avec Richard Gébault l'édition française en 1952, Sorana Gurian semblerait être convaincue de l'impossibilité de republier ses récits courts en France. Si Ann en roumain semble être résignée après la mort du Chef, la figure d'Ann représentée dans les dernières scènes du roman en français ne cache pas sa colère et sa révolte contre le destin (je vais y revenir) et

⁸⁹² Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais, op. cit.*, p. 17.

absorbe en quelque sorte les caractéristiques d'autres héroïnes révoltées de nouvelles roumaines de Sorana Gurian, en compensant ainsi leur absence de traduction.

D'où l'idée de miser sur un roman autobiographisant, situé dans les périphéries du Royaume de Roumanie et aussi « territorialisé », afin de remporter un succès éditorial en France ? Premièrement, en tant qu'auteure des *Jours ne reviennent jamais*, elle garde le même statut d'étrangère au sein de la culture d'adoption (une Bessarabienne à Bucarest, puis une Roumaine à Paris). Deuxièmement, cette prise de conscience de ses origines et des conditionnements géopolitiques est, bien évidemment, visible au moment de son vrai début en France, *Les mailles du filet. Mon journal de Roumanie*, qui lui donne l'occasion de se présenter comme une femme écrivain exilée. Pour la critique féministe qui, intéressée par la littérature de l'exil, postule les concepts d'un « féminisme locationnel » (*locational feminism*), le cas de Sorana Gurian s'avère être très pertinent, car on lit chez Susan Stanford Friedman :

Locational feminism requires a geopolitical literacy that acknowledges the interlocking dimension of global cultures, the way in which the local is always informed by the global and the global by the local.⁸⁹³

Cette perspective examinant différents conditionnements culturels, historiques ou géographiques qui déterminent la création et les recherches littéraires⁸⁹⁴ semble mettre en évidence la complexité de l'écriture de Sorana Gurian d'après 1949. Lorsqu'elle abandonne définitivement le roumain pour le français, une langue globale, tous ses écrits publiés des années 1950 (sauf *Récit d'un combat*) – *Les mailles du filet*, *Les jours ne reviennent jamais* et *Les amours impitoyables* – mettent en scène la réalité est-européenne, y compris l'expérience des autoritarismes (roumain nationaliste, fasciste ou stalinien). L'imaginaire gurianien s'avère trop fortement ancré dans ce contexte sociolinguistique pour renoncer à ce type de représentation dans une autre langue. Ce tournant (local) roumain semble d'ailleurs s'opposer à une partie « occidentalisée » de son œuvre (c'est-à-dire les nouvelles), qui tend vers le global par une thématique et une localisation en général privées de toute référence géographique, culturelle ou politique à l'Europe centrale et orientale. Effectivement, on retrouve presque uniquement des toponymes français dans les courts récits inclus dans *Întâmplări dintre amurg și noapte* [*Aventures entre crépuscule et nuit*]. De surcroît,

⁸⁹³ Susan Stanford Friedman, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 5.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

Li, la seule protagoniste qui apparaît dans plusieurs nouvelles, se sent parisienne (*O porție de înghețată* [Une portion de glace]), bien qu'elle vienne de Roumanie (*Vila Myosotis* [Villa Myosotis]). Tenant compte de ce rapport ambigu envers le territoire ou la localisation dans les écrits de Sorana Gurian (quelle que soit la langue de leur rédaction), il est donc pertinent d'examiner la manière dont l'introduction des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), un fragment constitutif du mythe bessarabien et le projet identitaire que l'auteure y fonde, a été transposée *via* la traduction dans le contexte socioculturel français.

Une lecture bilingue du début de ce roman permet d'identifier au moins deux modifications au niveau narratif, qui affectent la façon de caractériser sa protagoniste Ann. D'une part, son entrée sur un cheval galopant, qui initie le récit en roumain, est réduite dans la version française à des intercalations dans la description d'Ann, marquées par des points de suspension («...Les sabots de Pan cliquetaient comme des castagnettes...»⁸⁹⁵). D'autre part, le nouvel incipit (français), ainsi que les passages suivants (n'ayant pas d'équivalent exact en roumain !) montrent un changement qui se produit dans la représentation de ce personnage :

Tous ceux qui avaient connu Ann, enfant, essayaient vainement de se rappeler son visage. Ils ne le retrouvaient pas, se bornaient, en hochant la tête, à évoquer Pan, le grand cheval rouge, son compagnon inséparable, et n'omettaient jamais d'ajouter :

– C'était une bête magique !

Toujours à cheval, menue, demi-nue et bronzée, Ann ressemblait au petit cornac indien de Kipling juché sur son éléphant. À sa naissance, on aurait dit une mandragore ; il fallait faire un effort pour se rappeler qu'elle était une fille des hommes. Lorsqu'elle se mit à marcher, elle le fit à quatre pattes et à reculons, comme un crabe. Plus tard, son père la baptisa « le lièvre ». Elle avait cet air attentif et inquiet que les lièvres, bêtes traquées, gardent même lorsqu'ils jouent, et aussi leur humour malicieux. Elle grignotait des feuilles de choux et des carottes et elle aimait par-dessus tout l'odeur de la forêt et de la neige.⁸⁹⁶

La nature non binaire d'Ann, c'est-à-dire échappant à toute classification, ne se déploie plus dans un espace géographique symbolique et auto-déterminé, mais dans le discours des autres, qui se trouve incapable de la décrire d'une manière autre qu'imaginée. Disposant d'un langage imprécis et impuissant envers ce personnage vague (« [ils] essayaient

⁸⁹⁵ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

vainement », « il fallait faire un effort », « tous » ont recours à une métonymie (« cheval »), à des comparaisons (« ressemblait au petit cornac indien de Kipling juché sur son éléphant », « comme un crabe » ou plus tard « Ann ressemble à une pousse de bouleau »⁸⁹⁷) ou à des métaphores (« une mandragore », « le lièvre » ou plus tard « au regard de hibou »⁸⁹⁸). Les autres personnages évoqués par le narrateur n'omettent pas de faire des associations littéraires afin d'inscrire Ann dans un quelconque contexte (Kipling, et puis « comme les fleurs d'Andersen qui s'en allaient au bal à minuit »⁸⁹⁹) ; il ne s'agit donc plus seulement de l'imaginaire local (peuplé par des animaux endogènes), mais aussi d'images communes de l'esthétique occidentale (« fleurs d'Andersen », « une mandragore ») ou de celle dite « orientale » (un cornac indien, un éléphant).

La ressemblance entre Ann et la mandragore (selon des croyances médiévales, cette plante à racine anthropomorphe serait fécondée par le sperme des pendus) fait d'elle une bâtarde (« il fallait faire un effort pour se rappeler qu'elle était une fille des hommes »), c'est-à-dire celle qui ne peut pas réclamer ses propres origines. Contrairement au texte roumain, le personnage d'Ann en français ne semble plus venir d'ici (cf. « je viens du pays des steppes ») – elle n'appartient pas à ce monde :

Quand elle est immobile, disait le Chef (...), Ann ressemble à une pousse de bouleau. Elle a dans les doigts, les cheveux, les orteils, cette impatience des arbrisseaux dans le vent. Vous savez que, les nuits de lune, ces petits arbres partent en maraude, comme les fleurs d'Andersen qui s'en allaient au bal à minuit. (...) Ma fille est un jeune bouleau, qui chaque nuit, se prépare à partir...
Oui, le Chef avait raison. Vivian s'en rendait compte maintenant. Ann était ainsi, très gaie ou très triste, non pas étrange, mais étrangère, venue d'ailleurs, une somnambule qui se fût promenée, en dormant, parmi les grandes personnes. Ses cheveux non plus n'étaient pas des cheveux de petite fille ! Des boucles rousses, en queue d'écureuil, d'autres blondes comme celles qui s'effilochent au bout des épis de maïs, et des mèches de la couleur des châtaignes, enroulées comme des algues.⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Ibid.*

Si Ann devient-minoritaire et constitue une altérité dans la version roumaine, Ann en français est une « étrangère », un soi littéralement déraciné : le texte français la présente sous une forme paradoxale d'arbre ambulant (bien que présente en roumain, cette image n'y est pas directement associée à la protagoniste⁹⁰¹), qui renforce son statut d'allochtone, « venue d'ailleurs ». Comme elle représente dans les deux versions le monde des animaux et des plantes (voir ici : ses cheveux de nature hybride), sa qualité d'étrangère n'est mise en avant que par une caractérisation directe, médiatisée uniquement en français par les conversations des autres personnages : incomprise (« très gaie ou très triste »), sinon muette (qualifiée de lièvre ou de bouleau), elle semble ne pas faire partie du même monde fictionnel qu'eux en français, alors que c'est elle qui fonde cet univers dans la version roumaine et y établit sa politique du devenir-minoritaire.

Le statut d'étrangère revalorise son portrait, déjà difficile à saisir dans le discours : n'étant ni garçon, ni jeune fille, ni animal, ni homme, Ann constitue ainsi un véritable danger pour « tous » ceux qui gèrent le discours :

Plus tard encore, ce fut une fillette silencieuse, ensommeillée, au regard de hibou, clignotant dans la lumière. Elle avait l'air de ne pas être là. (...) Les femmes évitaient de la caresser. Elle ne leur plaisait pas. Vivian, elle, avait l'impression en heurtant ce regard dur et clair, de plonger dans une crique marine, entre deux grands rochers noirs. Pas de sable au fond, des émeraudes. On désirait revenir au plus vite à la surface, et l'on avait un peu froid.⁹⁰²

Bien que la Vieille-Dame (sa grand-mère) et la gouvernante (mademoiselle Martin) symbolisent déjà l'éducation normative dans la version roumaine originale, leur position n'est pas du tout autoritaire ; au contraire – le règne d'Ann et des animaux ridiculise leur traditionalisme et leurs aspirations. En revanche, la critique visant la non-binarité d'Ann est d'autant plus légitimée en français par Vivian (absente dans l'introduction roumaine), dont « l'impression en heurtant [son] regard (...) de plonger dans une crique marine », exprime l'inquiétude et l'angoisse qu'Ann suscite chez les autres, surtout les femmes. Absente, plaisant difficilement, voire dangereuse, Ann en tant qu'étrangère incarne une libération effrayante du corps et de l'esprit, qui confronte les autres (dans le contre-transfert)

⁹⁰¹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 14.

⁹⁰² Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 13.

à leurs propres angoisses : comme un miroir brisé, Ann reflète l'étrangeté de ceux et celles qui veulent l'ignorer.

Comme je l'ai montré sur l'exemple de ses écrits inédits, la langue française est une dimension où Sorana Gurian enquête et questionne son écriture. Comment considérer pourtant le rapport entre les deux versions différentes du premier roman de Sorana Gurian ? Pourquoi s'adresse-t-elle d'ailleurs à un francophone (Richard Gébault) pour obtenir une aide à la rédaction ? Ne serait-ce pas l'échec de ses tentatives de publication dans les années 1930 qui lui a fait chercher de l'aide auprès d'un locuteur natif ? Ne se sentirait-elle pas à l'aise avec le français après une longue pause ? Quel que soit le motif, ses efforts sont restés vains, puisque ce roman, « personne ne le lit, personne ne s'en occupe », comme elle s'en plaint à Marcel Jouhandeau dans sa lettre du 8 avril 1952⁹⁰³. La déception de Sorana Gurian est d'autant plus grande que l'intervention d'un tiers dans son propre texte autobiographisant ne donne aucun résultat : même la « naturalisation » du texte par un locuteur natif du français ne suspend pas son statut d'étrangère, d'exilée, de marginal(isé)e, qui lui interdit de rejoindre la République francophone des Lettres.

Bien que ce projet échoue, il reste qu'il s'agit du seul texte de Sorana Gurian officiellement rédigé en collaboration⁹⁰⁴ : elle signe toutes ses autres publications en français (antérieure – *Les mailles du filet* – et postérieures – *Les amours impitoyables* et *Récit d'un combat*) uniquement de son nom. En même temps, comme je viens de le signaler, la version française diffère du texte roumain. Si l'on ignorait la présence de Richard Gébault sur la couverture de l'édition française des *Jours ne reviennent jamais*, on pourrait supposer que la majorité des modifications portées sur le texte roumain montre la volonté de l'auteure d'accorder son roman à l'horizon d'attente du lecteur francophone d'après-guerre.

Et pourtant, le statut de co-auteur⁹⁰⁵ donne à Richard Gébault une importance essentielle pour le texte français. Le rôle de ce personnage énigmatique et controversé dans la

⁹⁰³ Sorana Gurian, « À Marcel Jouhandeau », *op. cit.*

⁹⁰⁴ En revanche, Sorana Gurian signe avec Zaharia Stancu des traductions du russe. Voir : Alexandru Serghievici Griboedov, *Prea multă minte strică: comedie în 4 acte. Traducere din limba rusă de Zaharia Stancu și Sorana Gurian*, *op. cit.* « Lenin de Serghei Esenin (fragment), trad. Zaharia Stancu », *Lumea*, 20 janvier 1946, II, n° 17, p. 4 ; « Crângul de aur, Vulpea de Serghei Esenin (fragment), trad. Zaharia Stancu și Sorana Gurian », *Lumea*, 31 mars 1946, II, n° 27, p. 1 ; « Mă 'ntristez când mă uit la tine de Serghei Esenin, trad. Zaharia Stancu și Sorana Gurian », *Lumea*, avril 1946, II, n° 29, p. 10 ; « Ulița asta eu o cunosc de Serghei Esenin, trad. Zaharia Stancu și Sorana Gurian », *Lumea*, mai 1946, II, n° 31, p. 5.

⁹⁰⁵ En effet, le nom de Richard Gébault figure aux côtés de celui de Sorana Gurian sur la page de titre de l'édition française des *Jours ne reviennent jamais*. Le roman paraît en fait en 1952 sous deux couvertures

vie de Sorana Gurian reste toujours méconnu des chercheurs (serait-il un modèle de R., un héros masculin de *Récit d'un combat*, ami très proche de la narratrice ?). Ce mystère est d'autant plus troublant que l'on rappelle, d'après Victor Ierunca, les soupçons sur ses liaisons avec le NKVD⁹⁰⁶. Comme dans le cas d'Eugen Lovinescu avec les nouvelles roumaines de Sorana Gurian⁹⁰⁷, il est également difficile de déterminer l'apport de Richard Gébault à la réécriture de ce texte en français. Son rôle dépasserait pourtant celui de réviseur, puisque son nom apparaît comme celui de co-auteur. Serait-ce un simple geste de reconnaissance, d'amitié ou bien un signe de son emprise sur la version française ? Effectivement, la présence de son nom et son intervention dans le texte, bien qu'impossibles à retracer de manière détaillée, suscitent presque immédiatement des questions sur le caractère de ces modifications possibles et son degré de responsabilité dans les changements.

Avant tout, l'intrusion de Richard Gébault peut modifier la manière dont on reçoit *Les jours ne reviennent jamais*. Si l'existence de deux auteurs n'abolit pas une lecture autobiographisante (les héroïnes – Ann et Vivian – portent des traits de l'auteure et conservent leur statut d'*alter ego* de cette dernière), cette construction soulève une série de questions qui sont valables pour la réception des deux versions (roumaine et française) du roman, questions que l'on ne se poserait pas avant la parution de la version française, en raison de l'homogénéité présumée de l'instance auctoriale dans le texte roumain : quelle est donc la nature du narrateur hétérodiégétique dans ce cas ? Change-t-elle en fonction du genre et du nombre d'auteurs ? La co-auctorialité brise-t-elle l'unité de la voix narrative et réfléchit-elle le rapport entre les deux ? À l'instar de Mary Jacobus, qui a posé une question

différentes, dont il est difficile de déterminer laquelle a été la première. L'une de ces couvertures ne comporte pas d'illustration et mentionne à la fois Sorana Gurian et Richard Gébault comme auteurs, tandis que l'autre, ornée d'une illustration dans le même style que celle des *Amours impitoyables* (1953), n'indique que Gurian comme auteur (tout en mentionnant bien les deux noms ensuite sur la page de titre). Cette disparition du nom de Richard Gébault sur la couverture (mais pas sur la page de titre) des *Jours ne reviennent jamais* au cours d'une même année soulève plusieurs questions. Il est possible, à mon avis, de supposer que face au manque initial de succès et en ayant en tête de constituer un cycle romanesque cohérent du point de vue éditorial (un seul auteur, des couvertures similaires), les amis Sorana Gurian et Richard Gébault aient pu se mettre d'accord et restreindre la présence de celui-ci à sa mention sur la page de titre de la deuxième édition des *Jours ne reviennent jamais*. En même temps, on pourrait imaginer la situation inverse : en l'absence de son nom sur la couverture illustrée, Richard Gébault aurait pu revendiquer ses droits d'auteur et demander une réédition. Cela expliquerait le fait que la couverture portant son nom reprenne un modèle typique des publications d'après-guerre de la maison d'édition Julliard.

⁹⁰⁶ Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întîmpinări și accente. Scrisori nepierdute, op. cit.*, p. 23.

⁹⁰⁷ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 3. Le texte et le moi. Trois types de « je » textuel.

marquante « Is There a Woman in This Text », je propose de demander : y a-t-il un homme dans ce texte ?

En vérité, cette question du genre du narrateur hétérodiégétique a été soulevée dans les recherches sur la narratologie. Conformément à la « loi de Lanser », si le genre n'est en général pas marqué dans les récits hétérodiégétiques⁹⁰⁸ et donc impossible à identifier sur la base du texte seul, le lecteur aurait néanmoins tendance à associer le genre de la voix narrative à celui de l'instance auctoriale⁹⁰⁹. Et pourtant, ce principe, qui suppose l'identité des genres (*cis-gender*), ne s'avère pas non plus valide, entre autres⁹¹⁰, pour les récits dont l'auteur est inconnu ou anonyme⁹¹¹. Pour sortir de cette impasse, Susan S. Lanser repense son approche – au lieu de réduire le récit fictionnel à la question de la corporalité, qui impose des contraintes normatives aux auteurs et aux personnages⁹¹², est-il pertinent de demander :

how normative sexual indeterminacy opens heterodiegetic narration to the breadth, fluidity and instability of voice, to its potential to be everywhere or nowhere, aligned through focalisation with a single textual body or with or myriad bodies in turn[?] ⁹¹³

Dans ses dernières recherches, Susan S. Lanser s'intéresse en effet à la lecture *queer* des stratégies narratives, qui franchissent, questionnent, déconstruisent ou effacent les frontières du genre, de la sexualité et du désir. L'une des formes possibles de la narration *queer* se réaliserait selon elle dans sa « résistance aux catégories identitaires » et dans sa « capacité à jouer avec elles »⁹¹⁴. Outre la nature non binaire d'Ann, le caractère *queer* de la narration dans *Les jours ne reviennent jamais (Zilele nu se întorc niciodată)* se traduirait par son

⁹⁰⁸ Susan S. Lanser, « Queering Narratology », in *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996, p. 253.

⁹⁰⁹ *Eadem*, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New York, Princeton University Press, 1981, p. 166-168 ; *eadem*, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Londres, Cornell University Press, 1992 ; *eadem*, « Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology », *Narrative*, 1995, 3.1, p. 85-94. Voir : Manfred Jahn, *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*, Cologne, English Department, University of Cologne, 2021, p. 27.

⁹¹⁰ Pour d'autres arguments contre ladite loi de Lanser, voir : Susan S. Lanser, « Queering narrative voice », *Textual Practice*, Juillet 2018, vol. 32, n° 6, p. 933.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*, p. 934.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 935.

caractère « mosaïque » et « kaléidoscopique », c'est-à-dire la pluralité des voix narratives (la polyphonie) que j'ai décrite dans le chapitre précédent : elle donne lieu à une focalisation variable et à un narrateur non hégémonique, et fait que l'on aurait affaire à une voix « textuellement ambiguë »⁹¹⁵.

Comme je l'ai montré, cette nature *queer* se présenterait différemment dans chacune des deux versions. De surcroît, cette disparité est également visible dans la manière dont le seul personnage véritablement *queer*, la petite Ann, est représenté au moment critique du récit. Il s'agit de la fin de la première partie, qui annonce l'abandon de la maison familiale pour la ville, et dont la version roumaine comporte une scène en quelque sorte métaleptique, dans le sens où l'instance narrative, cristallisée sous la forme du metteur en scène « ironique et froid », révèle une structure complexe du récit :

[Les personnages se perdent dans les coulisses. Ironique et froid, le metteur en scène traverse leurs ombres. Le décor change. Les personnages n'ont pas encore appris à jouer ensemble. Chacun connaît seulement son monologue... – trad. TK]

Personajele se pierd între culise. Ironic și rece, regizorul trece printre umbrele lor. Decorul se schimbă. Personajele n-au învățat încă să joace în ansamblu. Fiecare își cunoaște numai monologul...⁹¹⁶

Cette importance de la dimension temporelle, déjà évoquée par la métalepse (figure de style qui remplace traditionnellement la cause par la conséquence), est d'ailleurs évidente pour certains lecteurs. Rappelons qu'Ovidiu Constantinescu reconnaît un rôle spécial du Temps, devenu lui aussi un « personnage d'avant-scène (...) ironique et amer », qui gère ce récit « épisodiquement composé et vivant à travers la magnificence de l'épisode »⁹¹⁷. Le Temps (universel et narratif) devient le seul repère dans ce texte abandonné par la forte autorité narrative en faveur de la focalisation variable⁹¹⁸. Il est clair que seule la dimension du Temps peut enregistrer cette révélation du narrateur : celui-ci ne peut mener son récit qu'en adoptant une attitude (auto-)ironique⁹¹⁹. La fin de l'enfance (un véritable Éden dont Ann est

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 926.

⁹¹⁶ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 212. *Ibid.*, p. 151.

⁹¹⁷ Ovidiu Constantinescu, « Sorana Gurian: "Zilele nu se întorc niciodată" (Ed. Forum) », *op. cit.*, p. 434.

⁹¹⁸ Cf. chapitre I. Altérités politiques, 2.2.3. Un autre texte : commentaires sur la structure narrative du récit.

⁹¹⁹ Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 3.1. « La femme du miroir ne me laisse pas dormir » : un « je » ironique.

chassée) implique la remise en question de la position du narrateur, qui ne sait pas encore poursuivre l'histoire.

Ce passage n'a pas son équivalent dans le texte réécrit par Sorana Gurian et Richard Gébault, qui décident de renoncer généralement à toute ambiguïté narrative présente dans la version originale. Leurs modifications communes concernent également la figure même d'Ann : je rappelle que le début du roman en français déploie autrement la figure *queer*, qui n'est plus un cosaque ou une autre (dont on est prêt à accepter la présence), mais une « étrangère, venue d'ailleurs », « un petit cornac indien », une bâtarde qui fait peur. On retrouve la continuation de ce procédé de renoncer à certains motifs littéraires également à la fin de la première partie, et plus précisément dans la scène précédant directement la révélation du « metteur en scène » :

Les gouttes de pluie tombaient, lourdes et lentes. Petite ombre inquiète, Ann errait entre les éteules ; ses cheveux humides pendaient sur son blouson de cuir ; Pan la suivait, tête basse, mâchant son mors, tristement.

La pluie cessa ; un brouillard gris traîna à ras de terre, enveloppa les arbres, effaça le paysage.⁹²⁰

Les arbres bruissaient, lourds de gouttes. Quelque part, sur une route de campagne, Ann, chevauchant Pan, errait comme un Don Quichotte petit et triste. La pluie lui avait trempé les joues.

Sur cette scène campagnarde, avec la pluie, le rideau tombe. [trad. TK]

Copacii foşneau, grei de picături. Undeva, pe un drum de țară, Ann, călare pe Pan, rățăcea ca un mic și trist Don Quijote. Ploaia îi udase obrajii.

Pe scena câmpenească, odată cu ploaia, cade cortina.⁹²¹

Il est difficile d'identifier une autre intervention aussi significative dans le texte original : la réécriture de *Zilele nu se întorc niciodată* pousse parfois les auteurs, entre autres, à l'abandon d'éléments qui semblent être géographiquement et culturellement déterminés. Ailleurs, ils tendent à trouver un repère culturel similaire, plus ou moins équivalent à l'image initiale. Le passage cité ci-dessus est particulier, car le texte roumain semble résister à la tentative de le transposer dans la langue française et la lecture bilingue montre que les auteurs

⁹²⁰ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 124.

⁹²¹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 151.

décident de restreindre la complexité du récit et son caractère intertextuel. D'une part, la version française ne présente plus Ann à cheval et la fait marcher : la symbiose⁹²² entre cavalier et cheval est compromise, car les deux êtres avancent déjà séparément, « tristement ». De l'autre, on renonce non seulement à cette image du cosaque dans la représentation d'une Ann galopant librement à travers la campagne, mais aussi à une allusion littéraire à Don Quichotte, une figure de la littérature européenne occidentale par excellence.

L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche joue un rôle fondamental pour la formation des concepts romanesques modernes et postmodernes, que ce soit la multiplication des voix narratives ou le dialogisme, des phénomènes que l'on peut identifier également dans le texte roumain des *Jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*). L'évocation de Don Quichotte semble ainsi extrêmement significative pour le récit qui s'arrête ici d'ailleurs de manière théâtrale (« Sur cette scène campagnarde, avec la pluie, le rideau tombe »). D'une part, cette intertextualité renforce à mon avis un effet d'ironie produit par l'apparition du « metteur en scène » et par la suspension de l'action (« Le décor change. Les personnages n'ont pas encore appris à jouer ensemble »). D'autre part, la comparaison d'Ann, la protagoniste du roman, avec le chevalier errant permet à Sorana Gurian dans le texte roumain de fonder une personnalité extrêmement complexe que l'on peut situer dans divers contextes car, pour paraphraser Bianca Burța-Cernat⁹²³, Ann est une autre⁹²⁴ par excellence : elle est sauvage, juive, adolescente, handicapée, mais elle n'est pas étrangère.

Remarquons qu'une relecture *queer* de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* vise différentes catégories binaires littéraires, sexuelles, sociales, religieuses ou ethniques que ce texte représente : il s'agit, par exemple, des oppositions entre la tradition et l'invention artistique, le comique et le tragique, le féminin et le masculin ou le chrétien et le musulman ou d'autres⁹²⁵. Si l'on adopte une approche similaire, *Les jours ne reviennent*

⁹²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 291.

⁹²³ Bianca Burța-Cernat, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, op. cit., p. 309.

⁹²⁴ Cf. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, op. cit., p. 33.

⁹²⁵ Voir par exemple : Reyes Lázaro, « Queering Don Quixote », conférence, Smith College, 2015 ; Daniel Holcombe, « Queering Don Quixote: Theoretical Issues and Challenges », School of International and Cultures, 29 octobre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=on-3od4vVTg>, consulté le 5 février 2022 ; Slav N. Gratchev et Howard Mancing (dir.), *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, Bucknell, Bucknell University Press, 2017 ; Matthew Berg, « Queering the Quixote: Don Quixote as a product of homosexual repression », *Revista de Epistemologia y Ciencias Humanas*, avril 2019, n° 11, p. 203-238 ; Steve Kuehler, « Queer Quixotism: Gender, Sexuality, and Race in the Legacy of Don Quixote », conférence, Harvard University, 2021.

jamais (*Zilele nu se întorc niciodată*) pourrait se confirmer comme un roman susceptible de lectures examinant non seulement la relation entre la vérité littéraire et la vérité historique, mais aussi la domination politique, la condition du moi moderne ou la représentation de l'Autre, ainsi que les questions du genre, de la sexualité et de la corporalité. Cela serait possible, entre autres, grâce à son caractère méta- et intertextuel, assuré par le narrateur hétérodiégétique et non hégémonique, ce qui génère cette problématique tout en ouvrant un dialogue avec d'autres textes.

Si l'on prend en considération les différences entre les deux versions sur l'exemple du fragment cité ci-dessus, il ne semble plus si étonnant que la publication française ne soit pas analysée par les critiques. Il s'agit, en effet, d'un texte dont le récit semble hétérogène et incohérent, car le narrateur hétérodiégétique français s'avère un narrateur à la fois dominant et dominé, oppresseur et oppressé. Bien qu'il présente la petite Ann toujours comme un être *queer*, qui échappe aux dichotomies humain-animal ou féminin-masculin, la version française met plus en évidence les relations hétérosexuelles et s'intéresse plus à la sexualité des jeunes filles, ce qui pourrait dévoiler la nature hétéronormative du récit, comme le suggère Susan S. Lanser⁹²⁶. En effet, le personnage de Tatiana (Tania), une amie d'école d'Ann, introduit dans les deux versions du roman la problématique des corporalité et sexualité adolescentes, et ce plus précisément lorsque Ann la rencontre chez Roby, un jeune militaire dont les deux filles sont amoureuses, ce qui les rend jalouses l'une de l'autre. Devenu pour Ann «le symbole de plaisirs inconnus, le gardien d'un secret à la fois horrible et séduisant»⁹²⁷, le corps pubère de Tania («les seins gonflés sous l'uniforme»⁹²⁸) «fascin[e]»⁹²⁹, voire excite la protagoniste («Pour la première fois, Ann se rend compte que Tania a des seins, de vrais seins de femme. Peut-être qu'Ann en a aussi... Elle les sent durcir tout à coup...»⁹³⁰). Curieusement, ce tout dernier passage, qui met également en évidence le corps sexualisé d'Ann, n'a pas son équivalent roumain. De même, si son désir pour Roby semble être en roumain plutôt mimétique (caractéristique d'un triangle amoureux), la version française du roman n'omet pas d'inclure un souvenir de lui juste avant qu'Ann ait un accident de cheval qui la condamne au handicap, comme s'il occupait une place plus importante dans

⁹²⁶ Susan S. Lanser, « Queering narrative voice », *op. cit.*, p. 930.

⁹²⁷ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 210. En roumain : « simbolul unor plăceri neștiute, păstrătoarea unei taine oribile și atrăgătoare totodată ».

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 206.

sa vie intime (« Si Roby le voyait !... Mais Roby n'est pas là. Personne n'est là »⁹³¹). À la fois attirée et repoussée par le corps de Tania, Ann ne s'intéresse pas vraiment dans la version roumaine à la façon dont son amie a passé la soirée avec Roby (« Assez, dit Ann, je ne veux plus savoir »⁹³²). En revanche, dans le texte français, Ann en demande les détails qui la rendent physiquement malade :

– Raconte-moi ce qu'il t'a fait, disait Ann, ce que vous avez fait. Elle était toute contractée en l'interrogeant.

– Que veux-tu savoir au juste ? Nous avons bu du vermouth et mangé des bonbons !

– Je veux tout savoir ... – Il voulait que je me mette à poil. .. Je trouvais qu'il faisait trop froid. (...) Je n'ai pas enlevé ma chemise... Roby... sans slip

– Oh ! gémit Ann, les dents serrées, tais-toi...

Tania étirait les mots obscènes, savourant le jargon trivial et cruel des adolescents. Ces ordures flétrissaient les rêves d'une Ann encore chaste et farouche. En parlant, Tania éprouva une volupté telle qu'elle croisa les jambes, se caressa le bas-ventre. En entendant haleter son amie, Ann comprit brusquement, eut un haut-le-cœur, s'enfuit. Pleine de dégoût, elle avait envie de mourir, et, grisée par une fièvre étrange, ressentait en même temps cette ardente curiosité qui la précipitait vers les confidences de Tania. Elle contemplait ses mains qui pouvaient caresser un homme... ses jambes... ses seins qu'un homme pouvait aimer... Elle en était fière... et elle en avait peur. Elle n'attendit pas la fin de la classe, elle devait courir, dépenser cette pesanteur chaude qui coulait dans ses cuisses.

Elle courut à perdre haleine, se retrouva dans le parc. Les arbres, des étrangers, n'avaient rien à faire avec elle. Elle renversa la tête pour voir le ciel, il était gris et vide. Cette nouvelle solitude où elle n'était plus seule, mais en proie à l'inconnu caché sous sa robe, la remplit d'effroi. Comme si une meute galopait à ses trousses, elle courut, cheveux au vent, jusqu'à l'hôpital. Obscurément, à bout de forces, elle espérait retrouver dans les bras du Chef la pureté perdue de l'enfance.⁹³³

Contrairement à la version roumaine, le récit français développe cette scène en évoquant la rencontre avec Roby dont le souvenir éveille chez Tania un désir sexuel presque

⁹³¹ *Ibid.*, p. 235.

⁹³² Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.*, p. 210. En roumain : « Destul, spune Ann, nu mai vreau să știu ».

⁹³³ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*, p. 208-209.

incontrôlable (la masturbation). Le narrateur français ne manque pas de décrire une réaction ambiguë d'Ann qui est à la fois dégoûtée et curieuse, fière et terrifiée de son sexe, cet « inconnu caché sous sa robe ». La découverte de sa propre sexualité, de la « mécanique » des fluides⁹³⁴ de son corps féminin l'effraie et la pousse à une véritable fuite à la recherche du père – le seul homme qui aie un accès légitime à sa corporalité et qui garantit sa chasteté.

De surcroît, dans la scène qui correspond en roumain à celle précédant la révélation du narrateur, le narrateur français interdit le galop et condamne Ann à errer à pied, ce qui la sépare ici symboliquement non seulement du monde des animaux (et s'oppose au devenir-animal auquel elle aspire), mais aussi celui des Lettres, car elle ne peut plus prétendre être un cosaque libre ni un chevalier errant : il faut rappeler que la scène initiale du galop à cheval est limitée en français à des intercalations qui forment la toile de fond de la description d'Ann. Finalement, le texte français ne comporte pas ce moment métatextuel qui semble résister à la tentative de le transposer dans une langue : la métaphore du rideau de théâtre, qui donne lieu à la révélation du narrateur roumain, est réduite ici au rideau d'un brouillard qui s'épanouit sur les champs, en limitant la vue de la protagoniste. Bien que l'effacement ne perturbe pas le changement de focalisation narrative qui suit, cela dévoile la discontinuité entre les instances autoriales des deux textes, comme si certains codes n'étaient pas transposables entre le roumain et le français.

Il est impossible d'affirmer que l'abolition du discours du devenir-minoritaire, réalisé dans la représentation de la protagoniste dans l'introduction et dans l'engagement inter- et métatextuel, est causée par un homme auteur. Son intrusion pourrait bien se limiter à des corrections de style, alors que toutes les modifications pourraient bien être appliquées avec le consentement de Sorana Gurian, pour qui l'abandon du caractère intertextuel du roman, comme toutes les autres transformations, serait un moyen de répondre aux attentes du lecteur francophone visé. En tout cas, identifier les modifications portées par la double instance auctoriale et reconnaître leur rôle pour la réception du roman n'est possible qu'à travers une lecture bilingue. Pour le lecteur francophone qui ne connaît pas le texte roumain, un récit signé de deux personnes constituerait *a priori* un espace dialogique, dont la nature du genre serait identifiable uniquement à partir de leur identité réelle (la biographie). Il n'empêche que la version française est un texte en quelque sorte « déraciné », non seulement en raison de sa transposition dans une autre aire culturelle *via* la traduction, mais également de sa rupture

⁹³⁴ Cf. Luce Irigaray, « La « mécanique » des fluides », *op. cit.*, p. 49-55. Voir aussi *eadem*, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *op. cit.*, p. 105-116.

d'avec le discours (méta)littéraire dont le texte roumain fait preuve. Cela pourrait sûrement gêner la perception du caractère polyphonique de ce roman et sa réception ultérieure, par exemple dans les cercles féministes, puisque le narrateur hétérodiégétique et hétérogène du texte français sanctionne l'hétéronormativité du récit et récupère son caractère autoritaire historique et en quelque sorte paternaliste envers les protagonistes, comme on l'observe dans la clôture du roman :

Elle se taisait. Elle s'en allait sans s'opposer. Ses yeux verts oubliaient de regarder devant eux. Mais sa bouche était fraîche et ses cheveux soyeux, brûlants, comme une mousse rousse. [trad. TK]

Ea tăcea. Mergea fără să se împotrivească. Ochii ei verzi uitau să privească înainte. Dar gura era proaspătă și părul mătăsos, fierbinte, ca o spumă roșietică.⁹³⁵

Ann buta, se redressa en silence. Ses yeux verts oubliaient de regarder le monde. Elle s'en allait, brave petit soldat, à la rencontre avec la vie ; montait en première ligne en boitant. Qu'elle était fraîche et pure, avec sa bouche éclatante, ses cheveux flamboyants ! Humiliée et altière, refusant d'être complice.⁹³⁶

En effet, le narrateur du récit français semble incarner certains traits propres de la figure du Père, dont l'autorité, l'omniscience et une sorte de pitié pour les personnages le distinguent de la voix narrative roumaine, qui n'est plus omnisciente (« Personne ne sait »⁹³⁷) et devient horizontale par sa construction polyphonique cohérente. Finalement, on pourrait donc constater que l'intervention de Richard Gébault, qui voudrait sûrement aider Sorana Gurian à apparaître sur la scène littéraire française, a produit une configuration narrative qui désharmonise le texte original et pourrait défavoriser sa réception et sa circulation chez le public français.

Dans cette première partie, j'ai présenté les stratégies que Sorana Gurian développe pour pouvoir discuter la condition du « je » féminin moderne. Plusieurs d'entre ses écrits enregistrent la quête d'un espace où cette subjectivité pourrait se déployer face à son propre

⁹³⁵ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 394.

⁹³⁶ Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, op. cit., p. 481.

⁹³⁷ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, op. cit., p. 151.

« déracinement » complexe, c'est-à-dire identitaire, linguistique ou socioculturel. Ces recherches sont une transcription de différentes tentatives que le « je » fait afin de se déterritorialiser ou se reterritorialiser dans le texte : cela lui permettrait d'échapper au discours hégémonique par rapport au genre, au sexe ou à l'ethnie, qui le bannit et le marginalise.

Ce qui pourrait frapper les lecteurs d'aujourd'hui des écrits de Sorana Gurian, c'est la problématique de l'autorité, de la narration et du genre qui relie son seul roman paru en deux langues *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) et sa seule nouvelle française et inédite *La Femme qui avait peur de l'Amour*, dont j'essaierai de trouver la place dans son œuvre. Enchâssée dans le récit prononcé par la voix d'un homme, l'histoire racontée par une écrivaine-prostituée met en scène une situation dialogique, où la nature de l'autorité narrative, fondée sur deux instances, est ambiguë.

Tout comme le travail de réécriture de Richard Gébault est censé aider Sorana Gurian à se faire connaître auprès du lecteur français, l'homme-client (parisien) de la maison close donne une chance à la protagoniste de se prononcer sur sa propre condition. Dans les deux cas, nous avons affaire à un échec, sinon à une catastrophe – soit à l'échec éditorial (une réception inexistante du roman en France), soit au suicide (c'est-à-dire celui de la protagoniste-écrivain). Bien évidemment, le soutien des hommes semble tout à fait bienveillant, et leur geste égalitaire, sinon féministe : il s'agirait d'attribuer une voix aux femmes marginalisées (une femme écrivain étrangère et exilée et une femme écrivain dissimulée et isolée) ou de les aider à prendre la parole dans un environnement étranger, sinon hostile. Immigrée et issue des périphéries, Sorana Gurian postule ainsi un repositionnement et une reconceptualisation des masculinités (représentées ici par les hommes du Centre)⁹³⁸, ce qui pourrait mener à réimaginer la géographie littéraire :

Thus, women writing men enables a decentring of literary subjectivities as well as a recognition that women, too, can grasp the many subtleties at play in the world and translate it into their texts. Writing from a new mode of seeing and speaking permits a subversion of accepted notions of masculinities and femininities, leading to a plurality of possibilities for writing as an ungendered space and a home for those who remain homeless in their (im)migrant condition.⁹³⁹

⁹³⁸ Cf. Joanne Parsons et Ruth Heholt, « Introduction », *Women's Writing*, 3 avril 2021, vol. 28, n° 2, p. 155.

⁹³⁹ Ashwiny O. Kistnareddy, *Migrant Masculinities in Women's Writing: (In)Hospitality, Community, Vulnerability*, Berlin, Springer Nature, 2021, p. 236.

2. L'écriture comme mascarade : le jeu des « je » et des genres dans la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'amour*

2.1. Comment narrer au masculin ?

2.1.1. Une narration masquée : qui parle et regarde dans ce récit ?

L'écriture de Sorana Gurian se caractérise par la multiplication des voix : si la narration des *Jours ne reviennent jamais* peut être qualifié de polyphonique, la nouvelle inédite *La Femme qui avait peur de l'amour*, sa seule nouvelle française (1939), représente un véritable jeu de masques, où une femme auteur (Sorana Gurian) projette dans le texte un narrateur homme (anonyme), qui donne ensuite la parole à une femme auteur-prostituée (portant le pseudonyme de Cricri, que l'on n'apprend qu'au milieu⁹⁴⁰). Dans cette situation complexe à plusieurs strates et acteurs, il est inévitable d'examiner la nature de ce récit, mené par le narrateur homo- et intradiégétique, pour pouvoir identifier son évidente mise métalittéraire.

En d'autres termes, la voix et la perspective narratives sont concentrées dans le personnage du client anonyme de Cricri, qui tente de reconstruire l'histoire de leur relation. De même, l'homme narrateur incarne le rôle d'un voyeur intradiégétique de différentes manières, grâce à son statut multiple de commerçant, client et homme hétérosexuel. C'est un Parisien anonyme qui travaille comme commis voyageur (« je suis représentant »). On ne connaît pas son âge, ni son statut familial. Son identité se réduit donc à son orientation sexuelle et à son statut de client, de marchand... et de lecteur (il lit des revues littéraires, ce que l'on n'apprend qu'à la fin). Il n'a pourtant pas d'ambition artistique, bien que son style semble parfois un peu prétentieux, comme en témoigne déjà l'incipit : « Je l'ai rencontrée

⁹⁴⁰ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 7. Cf. Sorana Gurian, « Sorana Gurian, texte dactylographié », *op. cit.* Les citations issues de ce texte tapuscrit en représentent une version corrigée du point de vue grammatical et orthographique. La ponctuation et toutes les marques de rédaction (différentes variantes, délétions, etc.) ont été préservées dans leur forme originale.

dans une de ces maisons hospitalières, qui procurent à l'homme de passage la quiétude d'un abri, les sourires sans lendemain et l'illusion de l'amour »⁹⁴¹. Le narrateur incarne toutes les qualités du dominant et de l'hétéronormatif (c'est un homme blanc, bourgeois, occidental, hétérosexuel), qui se révèlent et s'imposent depuis cette première phrase, c'est-à-dire avec son arrivée à la maison close : il noue très vite un lien d'amitié avec la patronne et ses subalternes, ce qui lui donne la priorité dans le choix des femmes et lui permet d'être sélectif à leur égard, il est également suffisamment riche pour ne pas ouvrir la bouteille de champagne qu'il a commandée, etc. Sa puissance sexuelle, sociale et économique fait qu'il subjugue rapidement ce lieu public⁹⁴² particulier, une maison close, dans lequel la libération sexuelle crée un « espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel »⁹⁴³.

Bien que supposément neutre, sa perspective sur la société provinciale et ses mœurs reste déterminée par son statut social et professionnel : il dénonce l'hypocrisie des petits-bourgeois (même s'il peut lui aussi représenter la classe moyenne en tant que commerçant parisien), se moque du décor intérieur et juge l'apparence des prostituées (en tant que commerçant et client). Ces dernières incarnent à ses yeux des traits de vendeuses et d'actrices :

(...) leurs visages fardés étaient amers, fripés leurs yeux cyniques comme ceux des marchandes de poissons aux Halles ; elles appréciaient en vous sous-pesant du regard votre valeur marchande et virile... Et ces visages, griffés de vices, semblaient irréels et burlesques comme si des actrices maquillées pour la scène avaient [auraient] essayé de faire oublier leurs fards, dans le jour.⁹⁴⁴

Les « filles » montrent un double visage : d'une part, il lui paraît hyperréaliste grâce à l'ancrage dans la réalité commerciale et sociale du Paris populaire ; de l'autre, leur maquillage les place dans un contexte « irréel », à rebours et scénique, sinon parodique, propre à la nature hétérotopique de la maison close, « échappant à l'organisation, aux règles générales qui régissent le fonctionnement des lieux sociaux habituels »⁹⁴⁵. Curieusement,

⁹⁴¹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 1.

⁹⁴² Les « maisons de tolérance » ne sont interdites en France qu'en avril 1946 par la loi Marthe Richard.

⁹⁴³ Michel Foucault, « Des espaces autres. Hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, n° 5, p. 46-49.

⁹⁴⁴ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 2.

⁹⁴⁵ Noé Gross, « Sur les hétérotopies de Michel Foucault », *Le foucauldien*, 21 septembre 2020, vol. 6, n° 1, DOI : 10.16995/lefou.72, consulté le 14 février 2022.

le narrateur ne répond pas à ces regards et tente d'y échapper au risque d'être réduit (comme elles) à un objet de désir et d'échange : il va éviter de leur parler, de monter sur la même scène et de jouer dans le burlesque.

Si l'on considère que la maison close est en effet un espace fantasmatique, qui offre à l'homme-client la possibilité de voir dans la prostituée le reflet de son propre désir⁹⁴⁶, ce regard errant sans but (mélancolique) démontrerait sa déception envers les « filles ». Le terme de « fille » s'oppose ici au mot « femme » que le narrateur utilise par rapport à Cricri. Dans ce sens, le narrateur semble justifier son désintérêt pour elles, des jeunes filles « bavarde[s] » qui vivent en pension et ne sont pas capables de lui donner de la satisfaction, contrairement à la « femme », illusoirement indépendante (elle vit chez elle) :

Les filles passaient devant ma table, lorgnaient la place vide, esquissaient une tentative... Mais je ne désirais pas troubler par une compagnie bavarde ma solitude reposante et quiète. Mes regards erraient le long des murs, sans s'arrêter aux tableaux grivois ni aux miroirs, lorsqu'ils furent attirés par une silhouette, assise dans un coin d'ombre. C'était une femme ; assise à contre-jour je ne pouvais distinguer que sa robe blanche et un vague reflet de cheveux d'or sombre, un reflet soyeux, chaud. Elle tenait un gros chat noir sur ses genoux et c'est au bruit que fit l'animal en sautant brusquement à terre, que je regardai [regardais] de son côté. Peu à peu je discernais les bras nus de la fille. Elle les avait appuyés sur le bord de la table, sur les coudes et tenait [tenaient] le menton sur leurs deux paumes fermées ; devant elle il y avait un verre de pernod, une carafe d'eau, un cendrier rempli de mégots ; une cigarette y mourait en volutes. La femme plongée en elle-même demeurait immobile, comme si elle se fût trouvée hors du monde. Il y avait autour de cette femme cette zone de solitude mystérieuse qu'on ne retrouve que dans le silence des bêtes.⁹⁴⁷

Tout change lorsque dans ce lieu, littéralement couvert de miroirs et plein de « filles » reflétant le désir hétéronormatif, il se reconnaît et s'identifie dans la silhouette de la « femme ». Il est frappant qu'il n'en enregistre que des « reflets » et des fragments (robe, cheveux, genoux, bras, menton), ce qui crée un effet de miroir (brisé, puisqu'il n'est pas encore sûr d'une satisfaction sexuelle). La figure de la femme émerge progressivement des

⁹⁴⁶ Danièle Pouban, « Clôture et maison close : les mots des écrivains », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1^{er} novembre 2007, n° 26, DOI : 10.4000/clio.6042, consulté le 13 février 2022.

⁹⁴⁷ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 2-3.

ténébres, comme si la vue, son sens primaire, faisait défaut au narrateur, qui n'a d'ailleurs remarqué Cricri qu'au bruit fait par son chat.

Comme les autres hommes qui ont sûrement rencontré Cricri auparavant, le « représentant » la regarde, l'incite à discuter, l'évalue constamment du point de vue esthétique. La femme le séduit, l'attire, l'attire par son ambiguïté et en même temps l'homme essaie de donner à son corps et à elle-même un sens exact. Il tend ainsi à posséder la femme, à l'assujettir, à l'inclure dans une relation de pouvoir :

Quand un homme regarde le corps d'une femme ou s'en approche, ce n'est pas lui seulement qui s'en approche, c'est, à travers lui (et parfois malgré lui), tout un système de relations qui se met en marche.⁹⁴⁸

Et pourtant, Cricri ne lui succombe pas, « gardant sauvagement son secret »⁹⁴⁹. Tout en s'exposant au regard des hommes, elle y reste toutefois insensible, bien qu'elle doive finalement livrer et vendre son corps. En tant qu'homme hétérosexuel, le narrateur-client réalise ainsi le fantasme d'une femme mystérieuse, muette et aveugle, mais qu'il est possible de dompter, car sa nature reste étroitement liée à l'imagerie animale (« cette zone de solitude mystérieuse qu'on ne retrouve que dans le silence des bêtes »).

En effet, Cricri évite tout contact visuel et verbal tant qu'elle ne se déshabille pas devant lui. Jusqu'alors, elle se fait voir uniquement par fragments (« dessin gracile de ses chevilles », « pas ailé de ses pieds », « la taille (...) souple ») et ce n'est qu'à la lumière d'une cigarette allumée qu'il est capable d'observer son visage sans pourtant connaître son regard :

[C]e faisant elle levait vers moi son visage ; ainsi je la vis la première fois. Elle avait un long visage ovale, très blanc. Son visage était d'un ovale allongé, très blanc⁹⁵⁰. Le fard ne parvenait pas à vulgariser ni alourdir ses traits ; elle était laide, avec un grand nez, des tempes creusées, des yeux dont la découpe était trop longue sans être assez haute ; un front bombé, barré de deux rides verticales, comme lorsqu'on réfléchit à une chose oubliée. Les cils au rimmel, recourbés et

⁹⁴⁸ Françoise Collin, Jacqueline Aubenas, Chantal Desmedt, Paulette Blanc, Claire Lejeune, Marthe van de Meulebroeke, Hedwige Peemans-Poullet, et Monique Sojcher-Rousselle, « Le corps v(i)olé », *Les cahiers du GRIF*, 1974, vol. 3, n° 1, p. 17.

⁹⁴⁹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 9.

⁹⁵⁰ La nature double et redondante de ces deux phrases semble échapper à l'auteure lors de la rédaction, qui porte ailleurs des signes de relecture.

longs, et les sourcils épilés, deux traits au crayon noir. Et dans ce masque où la laideur disputait le pas au factice, il y avait une bouche... Je la vois encore, la lèvre inférieure renflée, ourlée de volupté, la lèvre supérieure, en double accent circonflexe, capricieuse et tendre, spirituelle ; une bouche comme un œillet sauvage, qui encadrait des dents saines, larges, qui brillaient comme la nacre... Cette bouche étincelante donnait au visage son caractère ; un charme indéfini. Ces traits irréguliers, cette laideur composait une sorte d'harmonie, étrange, décevante et douce, changeant suivant la lumière et l'expression ; mais devenue après les premières minutes, familière. On retrouvait ce visage, comme certains paysages, vus en rêve, et on en était vaguement remué... Impression que je ne saurais définir du reste.⁹⁵¹

Le narrateur-voyeur continue son examen esthétique, au cours duquel il tend à rendre l'incohérence entre le visage laid et maladroitement fardé (dont il reconnaît le caractère double et grotesque, ce qui donne l'effet d'un « masque ») et la bouche, qui réveille son intérêt et qui lui semble contenir l'essence de cette femme. Et pourtant, lui-même avoue ne pas pouvoir saisir la nature de ce visage, qui échappe à sa perception du Beau et à la description.

Ses attentes propres à un vrai *arbiter elegantiae* trouvent leur réponse au moment où Cricri se déshabille devant lui alors qu'il est assis sur le lit, et cette perspective verticale est semblable à l'admiration d'une œuvre d'art mise sur un piédestal :

Alors la fille, debout devant le lit, fit tomber sa robe. Je ne pus [puis] retenir mon exclamation. Cette fille possédait un corps merveilleux, digne d'être moulé. Des attaches fines, des hanches minces, un dos sinueux ; le buste faisait ressortir la fragilité de la taille, le ventre musclé et ferme, le pubis épilé, les bras purs, les épaules rondes... tout était parfait, et les camélias roses de ses seins étaient l'ornement suprême de ce corps de femme aussi pur que celui d'une statue.⁹⁵²

Son émerveillement s'inscrit dans l'ordre « phallogocentrique », puisqu'il ne peut pas se passer de percevoir ce corps de femme comme un objet d'art (« un corps (...) digne d'être moulé », « une statue »), qu'il faut soumettre à une analyse structurante : il décrit tout d'abord sa taille pour ensuite distinguer les parties exactes. Ce regard monte et descend le long du

⁹⁵¹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 5-6.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 6.

corps de la femme, mais il reste toujours attiré par ses seins qui suscitent chez le narrateur un discours floral (« les camélias roses »). La scène constitue un rêve accompli de Pygmalion dont l'objet de discours et d'admiration – la statue – s'avère réel et donne l'espoir d'assouvir son désir.

C'est seulement à ce moment que Cricri se révèle un être conscient et parlant, car leurs regards se croisent finalement et provoquent leur premier échange de mots :

La fille, orgueilleuse de sa beauté me regardait et un vague sourire de triomphe, de mépris, étirait sa lèvre vers le haut, et c'est en levant les yeux que je rencontrai [rencontrais] <heurtais>⁹⁵³ son regard. Elle avait des prunelles vertes, translucides ; la pupille noire s'y dilatait comme celles des félins. Ces yeux semblaient remplis d'une eau lumineuse, et au milieu, ce point sombre, comme la surface d'un puits profond, étoilé. Je lisais dans son regard orgueil et crainte... une sorte de défi, passionné, interrogatif... que sais-je ? On y trouvait de tout, dans ces yeux-là.

Tu es très belle, lui dis-je... Elle précisa : – J'ai un beau corps... Mais, de la voir là, nue, éveillait mon désir ; sa voix métallique, chargée de sensualité, résonnait comme un appel dans la forêt ; j'oubliais la chambre banale, le lit de passe, la fille à vendre ; je ne vis qu'une femme, où plutôt un corps merveilleux, une promesse d'ineffable volupté. J'attirai [attirais] ce corps nu et son contact glacé contre ma peau moite me fit l'effet d'une brûlure.....⁹⁵⁴

Néanmoins, elle ne quitte pas sa position de statue, d'objet, de machine (« la voix métallique ») que l'on peut démembrer : Cricri reste toujours réduite à sa corporalité féminine, ce dont elle est consciente, en corrigeant le narrateur. Cette précision, transformant « être beau » en « avoir un beau corps », révèle une fracture entre son identité et sa matérialité, contrairement au narrateur-homme, dont la voix (discours), la vue et le corps (désir) ne font qu'un⁹⁵⁵. Limitée à son aspect physique, Cricri peut être analysée (« je lis dans son regard ») comme tout autre objet, bien que le narrateur ne réussisse finalement pas à construire un discours complet à son sujet (« [Q]ue sais-je ? On y trouvait tout »). La conversation échoue également : obsédé par la beauté du corps de Cricri, qui réveille en lui un désir mâle (« comme un appel dans la forêt »), il semble en fait ne pas avoir entendu ses

⁹⁵³ Dans le texte original, les deux verbes se succèdent, ceci étant probablement un l'effet de l'inattention de l'auteure, qui ne renonce à aucun d'entre eux.

⁹⁵⁴ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 6-7.

⁹⁵⁵ Cf. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *op. cit.*

premiers mots (« mais »), car il saisit la femme-statue (« son contact glacé ») et la possède, ce qui est d'ailleurs visible d'après la ponctuation (des points de suspension doubles), marquant l'arrêt de la narration et le coït (« »).

Quel que soit le degré de sa réification, Cricri se sert consciemment des codes valables dans le système patriarcal (la maison close) où elle s'est volontairement retrouvée. Elle réussit en fait à obtenir un statut spécial grâce à son corps, qui lui donne une supériorité sur les hommes hétérosexuels désirant le posséder. Toute cette scène en deux temps – la révélation du visage « laid » et l'apparition du « beau » corps – fait partie d'un jeu érotique, où le corps permet de gagner la faveur du spectateur (« sourire de triomphe ») et où la femme a la chance de réussir dans ce système non égalitaire (« orgueil et crainte »).

Cette métaphore théâtrale me semble particulièrement développée dans cette nouvelle grâce au motif complexe du masque, présent à différentes strates. Premièrement, le narrateur même se rend compte du caractère scénique de cette rencontre en qualifiant le maquillage de Cricri de « masque », qui est censé dissimuler sa « laideur ». Il faut remarquer qu'à cause de ces « traits irréguliers », le narrateur ne remarque en fait que les yeux et la bouche sur le visage de la femme, comme s'il voulait dissimuler son aspect particulier (son individualité) et la limitait au regard et à la parole. À la fois stigmatisant et représentant le caractère de sa personnalité, le visage de Cricri est similaire aux masques de théâtre, typiques des cultures classiques, dont le rôle est non seulement de cacher l'identité de l'acteur en faveur du personnage interprété, mais aussi de faire résonner sa voix (la fonction acoustique) et de focaliser son regard :

As the gaze is directed through this construction, the optic field becomes very narrow and after a while the actor has the feeling that he is looking through a single eyehole – a 'third eye' – placed in the area between the eyebrows. This construction puts the actor in a meditative state and he develops a more conscious feeling for the body's axes, the spine (vertical) and the pelvic area (horizontal). The minimisation of sight leads to a maximisation of listening to the other actors, enabling a different awareness of their presence based not so much on seeing but on hearing. It leads the actor to the act of *akroasis* (conscious and active listening).⁹⁵⁶

⁹⁵⁶ Thanos Vovolis et Giorgios Zamboulakis, « The Acoustical Mask of Greek Tragedy », *Didaskalia*, 2007, p. 3.

D'une part, le « masque » de Cricri fait « résonner » sa « voix métallique », qui séduit et excite le narrateur. Cela dévoile le caractère artificiel (« le factice ») et désindividualisant du masque, qui prive Cricri de sa personnalité afin de transposer l'intérêt du narrateur-spectateur sur le corps et la bouche, fondamentales pour remplir la fonction sexuelle exigée. Le visage réduit aux yeux permet à la femme de mieux jouer son rôle d'objet du désir : faute d'exprimer son identité, elle est contrainte de se concentrer sur la corporalité (la sienne et celle du client). D'autre part, le « masque » détermine la position de Cricri également du point de vue communicationnel : outre le rôle d'objet de désir, elle est censée répondre également aux besoins émotionnels de son client, c'est-à-dire être à son écoute (*akroasis*).

Ces deux fonctions (sexuelle et discursive) vont désormais déterminer la relation entre le narrateur et Cricri. L'homme devient l'un de ses clients réguliers non seulement pour la jouissance qu'elle lui garantit, mais aussi dans l'espoir de nouer une relation d'amitié avec elle :

Je lui parlais de moi, espérant ainsi attirer ses confidences, les provoquer par une analogie, ou une contradiction, par cet échange lui témoigner ma confiance, devenir son ami...⁹⁵⁷

Le procédé du narrateur s'appuie sur l'analogie, c'est-à-dire sur la présomption que Cricri représente en fait son propre reflet (négatif ou positif), qu'il s'agisse de besoins, émotions, désirs ou convictions. Parler de soi devrait ainsi générer en Cricri un discours en retour. Toutes ses tentatives échouent puisque Cricri ne répond pas à l'invitation du narrateur : en se cherchant lui-même en elle, il n'est pas capable de reconnaître la présence d'autrui. Cricri ne décide pas d'entrer dans une relation qui dépasserait sa vie professionnelle : son interaction avec l'homme se limite donc à relater le quotidien de la maison close, les petits riens qui ne correspondent pas à l'effusion d'amitié à laquelle il s'adonne.

En revanche, cette résistance est récompensée par son écoute et sa disposition à interagir de manière « masculine » à ce que dit l'homme :

Elle m'écoutait attentive, les paupières baissées. Souvent, une remarque, d'une logique, je dirais sans présomption, masculine, une ironie très fine, un mot saisissant de justesse, me laissaient entrevoir son intelligence aiguë, sa culture ; mais, aussitôt repliée, elle se taisait et durant de longs moments, je devais parler

⁹⁵⁷ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 8.

seul, n'étant pas sûr qu'elle m'écoutât, tant elle paraissait absente, même plus évanouie, devenue une ombre...⁹⁵⁸

Dans la position d'auditrice de Cricri, le narrateur distingue deux attitudes qui reproduisent la binarité des genres : d'un côté, ses répliques, surprenantes pour le narrateur, s'inscriraient dans le modèle dit « masculin » du discours, proche de celui formulé par Eugen Lovinescu⁹⁵⁹, et fondé sur la finesse et la précision d'expression ainsi que l'ancrage dans la tradition littéraire et culturelle. De l'autre, l'homme saisit le second schéma, contraire, qui correspond plus au statut social de Cricri et qui remet en question un échange réactif : la femme semble être absente du dialogue, plongée dans le silence, intériorisée et devenue elle-même proche d'une « ombre », visible, mais passive. Dans les deux cas, Cricri n'enlève pas son masque : ses yeux sont mi-clos, comme si elle ne regardait pas vraiment le narrateur et que son être était plutôt concentré sur l'audition. Cette communication à sens unique fait que l'homme se livre émotionnellement à la femme, dont l'attitude attentive non seulement l'incite à s'extérioriser et à verbaliser sa vie intime, mais l'excite aussi – le récit sur soi-même établit en lui un attachement plus fort que celui basé sur le désir ou la jouissance du corps (« Et ces confidences échangées ou plutôt murmurées dans la nuit, à cette femme muette, me liaient à elle, plus que ses caresses »⁹⁶⁰).

Cricri succombe finalement à la persuasion et décide de lui parler d'elle-même, en rompant le silence dans lequel elle est plongée presque en permanence. Cette fois, Cricri sort de son rôle de travailleuse sexuelle, sujette au désir et aux commandes de ses clients, et c'est elle qui établit les fondations d'une nouvelle situation narrative :

Elle était couchée, nue, sur son lit. Je voyais, indistinct, son corps allongé sur le dos, les bras repliés sous la tête, les jambes croisées (...) (son visage paraissait très pâle). (...) Je voulais me déshabiller, mais Cricri dit doucement : – Je vous prie, restez comme ça ; et venez près de moi... Je m'assis sur le bord du lit et je la pris dans mes bras. Je cherchais ses lèvres, mais elle détournait obstinément la tête. Puis, elle appuya ses mains contre ma poitrine, me maintenant à distance : Écoutez-moi, dit-elle, je dois parler... Je m'étendis, sans la toucher à côté d'elle. Elle reprit [repris] sa pose, de paresse et se tut. Un long moment s'écoula. Je la sentais lutter encore ; mais le fardeau devait être trop lourd à porter ; ses épaules et sa volonté

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ Voir chapitre Altérités textuelles, 1.1. La nouvelle : une matrice du roman ?

⁹⁶⁰ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 8-9.

ployaient ; mais les mots s'arrêtaient au seuil de ses lèvres, tant sa langue était sèche... Tout à coup elle parla. Sa voix se mêlait à la nuit, toute chargée d'inquiétude et de douleur ; au début elle paraissait chercher ses mots, puis elle parla plus vite, toujours plus vite, comme si elle en avait trop à dire, comme si elle se hâtait pour ne pas être prise sous leur avalanche. J'écoutais, le cœur battant, la confession d'une femme tellement éprise de Beauté qu'elle en devenait sur-humaine. [Elle] [h]aïssait son visage.⁹⁶¹

Quelles sont les conditions pour qu'elle puisse prendre la parole ? Au lieu de se dévêtir devant le client (le déshabillage comme préliminaires du rapport sexuel rémunéré est un élément de jeu érotique), elle est déjà nue sans pourtant laisser l'homme faire de même. À ce moment, on se rend compte que l'homme lui a parlé et confié ses secrets jusqu'alors en pleine nudité, ce qui montre le pouvoir répressif du vêtement et la fonction d'agent catalyseur du corps nu pour l'expression verbale : la demande que Cricri fait au narrateur de rester habillé a pour but de lui couper la parole et d'abolir sa domination sexuelle. En effet, elle lui interdit également de la toucher, le repousse et demande de garder une distance et de lui laisser un espace, semble-t-il nécessaire pour pouvoir voir dans l'homme sa propre silhouette (n'oublions pas que le « masque » limite drastiquement son champ visuel). Autrement dit, elle arrête de refléter son désir à lui et elle prend enfin le courage de se regarder elle-même dans le miroir, dans autrui.

Le narrateur accepte les conditions de Cricri et lui laisse une place physique (il s'allonge à côté d'elle sans la toucher) et symbolique (il lui cède la parole et lui attribue une voix narrative). Il donne ainsi lieu à une situation extrêmement intime, où la femme raconte sa vie tragique, troublée par l'insupportable opposition beau corps – visage laid, qui détermine sa condition existentielle et toutes ses relations sociales (amoureuses, familiales, professionnelles). Il s'agit de la mise en scène d'une véritable confession portant sur l'expérience d'un corps autre, qui est à la fois refoulé et aimé, sujet et objet de désir et de dégoût.

On va revenir au récit de Cricri, qui représente en fait un récit enchâssé, quasiment indépendant de celui mené par le narrateur. Entretemps, il s'agit de se demander qui parle vraiment et qui regarde lors du récit de Cricri. Ce n'est qu'à la fin de son monologue que le narrateur-client se révèle, et son apparition a lieu à un moment significatif, c'est-à-dire au moment où Cricri se dévoile comme femme écrivain :

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 9-10.

Lorsque je me suis mise à écrire, c'est dans les histoires que je raconte, que je trouve une évasion, hors de moi-même – les lecteurs – mes livres ont du succès ; ça t'étonne ? Personne ne sait que c'est une fille de bordel, celle qui écrit ces pures histoires (elle éclata de rire, je ne l'avais jamais entendu[e] rire auparavant et cette gaîté me glaça comme un cri), les lecteurs, te dis-je, m'ont écrit... ces lettres envoyées à la belle romancière inconnue... ont été la rançon du succès.⁹⁶²

En reconstruisant le récit de Cricri, le narrateur dévoile – à travers une insertion – la manière dont le jeu des masques peut se dérouler dans le texte : l'homme prend ici le masque d'une femme. Et pourtant tout change si on prend en considération la véritable identité de l'auteur : c'est la femme-écrivain (Sorana Gurian) qui crée un narrateur masculin pour donner ensuite lieu à la confession prononcée par la voix féminine. Ce procédé fait que l'on distingue différentes strates du texte, ce qui l'ouvre à une multitude d'interprétations : Sorana Gurian met en récit l'ambivalence des genres pour montrer que la subjectivité narrative féminine est en fait impossible, inimaginable (car elle dépend de l'intermédiaire masculin), et l'expérience féminine imprononçable dans le langage phallogocentrique. Afin d'exprimer la condition des femmes, l'auteure est en fait obligée de porter ou de jongler avec différents masques : femme et homme, prostituée et client, écrivain et lecteur.

Si nous tenons compte de la problématique de ce texte (un homme « cultivé » tombe amoureux d'une femme écrivain qui est également travailleuse du sexe), il est nécessaire d'examiner son engagement métalittéraire : que dit ce texte de la littérature écrite par les femmes ? Quelle est l'attitude de l'homme lecteur envers un tel texte ? Je propose de réfléchir à différentes perspectives que Sorana Gurian trace dans ce court récit par rapport à la différence sexuelle : que veut dire écrire ou parler en tant que et comme une femme ou un homme ? Quelles sont les caractéristiques de leur expression ? Comment l'auteure projette-t-elle la figure de l'homme narrateur ?

2.1.2. Parler-homme, écrire-homme. Un geste d'empathie ou une gestion de corps ?

Et si la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'Amour* était écrite par un homme ? Seules les coordonnées de Sorana Gurian (nom et prénom, adresse, numéro de téléphone),

⁹⁶² *Ibid.*, p. XIV.

indiquées en bas de la dernière feuille de papier, nous précisent l'identité de l'auteur de ce texte : si cette précision nous manquait, l'attribuer à une femme-écrivain ne serait pas un geste évident. Au contraire, à l'exception de sa thématique métalittéraire, qui laisse penser que la condition d'écrivain-prostituée décrit métaphoriquement également celle de l'auteur, rien ne suggère vraiment que cette nouvelle ne soit pas rédigée par un homme. Ce n'est pas uniquement le statut précis et stable du narrateur (un homme blanc hétérosexuel solitaire, travaillant comme représentant de commerce et vivant à Paris, issu de la classe moyenne, cultivé) qui nous en assure, mais également ses interventions dans le récit de Cricri, dévoilant sa supériorité, sa maîtrise sur son récit : il n'a jamais en effet quitté le texte, même durant les témoignages les plus intimes de Cricri. Dès qu'il finit de reconstruire cette histoire, le narrateur transpose le lecteur dans son quotidien immédiat (« Je ne sais plus rien d'elle. Je travaille, je me cultive. Je lisais même dernièrement dans une de nos meilleures revues littéraires, un article consacré à une grande romancière »⁹⁶³). Le caractère rétrospectif de la narration est clairement annoncé dès les premiers mots, de même pour le passage de la narration ultérieure à la narration simultanée (« Je ne sais plus rien d'elle »). Le cadre du récit de Cricri est également délimité par les propos du narrateur (« J'écoutais, le cœur battant, la confession d'une femme tellement éprise de Beauté qu'elle en devenait sur-humaine »⁹⁶⁴ et « Elle se tut »⁹⁶⁵).

Le rôle du masculin dans la transcription du féminin (c'est-à-dire, comment les hommes ou les femmes écrivant en tant qu'hommes imaginent la féminité en relation avec la masculinité dans la littérature et dans la critique littéraire) a intrigué les chercheuses et chercheurs féministes depuis des années. Dans l'introduction au volume collectif *Men writing the Feminine. Literature, Theory And the Questions of Genders*, Thaïs Morgan fait observer l'équilibre fragile entre l'appropriation de la catégorie du féminin par les hommes dans l'objectif de renforcer leur propre autorité, et la tentative des hommes de critiquer le masculin à partir de la position que les femmes occupent dans la politique de la différence sexuelle⁹⁶⁶. Bien que le commentaire de Thaïs Morgan porte sur les hommes écrivains (et non pas sur les hommes narrateurs) et que la nouvelle en question soit, bien évidemment, rédigée par une femme, il permet de reconnaître deux fonctions de ce jeu des masques de genres et de sexes

⁹⁶³ *Ibid.*, p. XVI.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. XV.

⁹⁶⁶ Thaïs E. Morgan, « Literature, Theory, and the Question of Genders », in *Men Writing the Feminine: Literature, Theory, and the Question of Genders*, Albany, SUNY Press, 1994, p. 3.

qui a lieu dans *La Femme qui avait peur de l'amour*. Écrire (ou narrer) comme une femme ou en tant que femme peut servir à maintenir le *statu quo* du système patriarcal, car il s'agirait d'imiter et, par conséquent, de maîtriser leur altérité discursive, menaçant la domination masculine ; cela peut également être un acte subversif contre le phallogocentrisme, car l'homme narrant au féminin discute et remet en question sa propre identité de genre. Comme Thaïs Morgan l'a identifié, cette tension correspond à la pensée de Mikhaïl Bakhtine⁹⁶⁷ – lorsque les hommes mettent en récit ce qu'ils considèrent représenter des voix et des corps de femmes, leur discours devient hétéroglotte ou dialogique :

Heteroglossia (...) is another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author. In such discourse there are two voices, two meanings and two expressions. And all the while these two voices are dialogically interrelated, they – as it were – know about each other (just as two exchanges in a dialogue know of each other and are structured in this mutual knowledge of each other); it is as if they actually hold a conversation with each other. Double-voiced discourse is always internally dialogized. Examples of this would be comic, ironic or parodic discourse, the refracting discourse of a narrator, refracting discourse in the language of a character and finally the discourse of a whole incorporated genre – all these discourses are double-voiced and internally dialogized. A potential dialogue is embedded in them, one as yet unfolded, a concentrated dialogue of two voices, two world views, two languages.⁹⁶⁸

Dans ce sens, narrer comme un homme parlant à une femme-écrivain aurait pour but de représenter le discours masculin pour ensuite le déconstruire, libérer la voix de la femme écrivain emprisonnée dans ce récit enchâssé. Comme je l'ai montré sur l'exemple de la nouvelle *O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue] ou *Vila Myosotis*

⁹⁶⁷ La réception féministe de la pensée de Mikhaïl Bakhtine a été abordée, entre autres, dans Dale M. Bauer et Susan Jaret McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, SUNY Press, 1991. Cf. chapitre II. Altérités textuelles, 3.3. « [C]ette impossibilité intime d'une dépersonnalisation complète » : un « je » polyphonique.

⁹⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Discourse in the Novel », in Michael Holquist et Caryl Emerson (dir.), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 324.

[Villa Myosotis], cette situation d'encerclement multiple est l'un des grands défis que Sorana Gurian relève dans ses écrits, et surtout dans ses récits courts. Imaginer un discours ouvert au dialogue semble donc être l'une des stratégies qu'elle utilise afin de renouveler le sens de l'expression littéraire : quelle subjectivité masculine Sorana Gurian postule-t-elle afin de mettre en scène un récit au féminin ?

L'instance narrative occupe ici la position d'un homme voyeur, fasciné par l'altérité de la femme. Malgré sa position supérieure, due à son statut d'homme et de client, il ne veut pas marquer sa domination. Remarquons qu'il est en fait privé de biographie, on ne sait presque rien de lui, tandis que sa fonction (inhérente à sa nature de narrateur) se limite à mettre en scène la confession de Cricri. Le narrateur laisse la protagoniste garder sa subjectivité et exprimer une expérience autre que la sienne, une expérience strictement liée à la corporalité féminine. Et lorsque Cricri lui dévoile avoir contracté une maladie sexuellement transmissible, il lui permet de ne pas tout dire :

(...) à présent mon corps est pourri... Un client m'a donné sa..... Ce mot ignoble révoltant sur cette bouche d'œillet sauvage.... Toute la dégradation de cet être assoiffé de beauté m'apparut dans ce seul mot.⁹⁶⁹

Par conséquent, l'homme narrateur nous semble un porte-parole « crédible » de la condition de Cricri, car non seulement elle parle – à travers la voix masculine – de son destin de femme, mais elle fait aussi des gestes qui prouvent la volonté de l'homme de respecter une expérience traumatisante. Étant en recul⁹⁷⁰, il accepte ainsi la différence irréductible entre le moi et l'Autre ou bien « la transcendance horizontale » entre eux. C'est là que l'on a affaire à l'empathie⁹⁷¹ (aussi désirée par la jeune passagère dans *Medalionul* [Le médaillon]) du

⁹⁶⁹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XV.

⁹⁷⁰ Ovidiu Anemțoaicei, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 231. Voir aussi : Tomasz Krupa, « Niemożliwe „stawianie się-mężczyzną” Ovidiu Anemțoaicei „O propunere de corpo-etică feministă. Masculinități și filosofia diferenței sexuale” [Un impossible « devenir-un-homme ». « O propunere de corpo-etică feministă Masculinități și filosofia diferenței sexuale » par Ovidiu Anemțoaicei] », *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22 juin 2019, vol. 13, n° 1, p. 91-100.

⁹⁷¹ Cf. Mateusz Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* [Les jolis garçons et les folles. Masculinité et féminité dans les écrits tardifs de Józef Ignacy Kraszewski], Cracovie, Collegium Columbinum, 2014, p. 186.

narrateur envers la protagoniste dont il transcrit le trauma, mais dont il sauvegarde la nature intime.

À l'instar de Mateusz Skucha, un chercheur polonais qui s'intéresse dans de nombreux travaux aux récits modernes écrits par les hommes et mettant en scène la narration au féminin⁹⁷², on pourrait qualifier le geste du narrateur d'empathique : il ne s'agit pas seulement de mimétisme, de l'illusion d'authenticité de cette confession, mais aussi du fait qu'il donne lieu à la prise de parole de Cricri. Le narrateur masculin diagnostique la situation d'une jeune femme écrivain, stigmatisée, repoussée, refoulée dans le monde. Sa tragédie ne relève pas de sa volonté, mais de la façon dont elle a été élevée et formée – à la fois au niveau micro (par sa mère, sa grand-mère, sa tante) et macro (par la société patriarcale qui n'observe en elle qu'un objet de désir et d'échange, ou un contre-exemple). Son récit (monologique) lui attribue un statut de sujet, qui lui permet de témoigner de son destin, de son expérience, de sa souffrance, de son désir, de sa perception de la réalité. Nous avons affaire à un certain dialogue entre l'homme-narrateur et la femme-protagoniste. C'est pour donner le témoignage d'un destin réel, l'authentifier, lui permettre d'exprimer sa vraie situation, sa véritable identité d'une manière qui lui appartient en propre. L'empathie ne consiste pourtant pas à s'identifier complètement avec l'autre, mais se fonde sur une « tension constante entre l'altérité et le désir de proximité »⁹⁷³. Il s'agit donc d'une relation qui s'appuie sur le sentiment de compassion et le désir de rester à distance :

Je m'étendis, sans la toucher à côté d'elle.⁹⁷⁴

⁹⁷² Voir par exemple : Mateusz Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* [Les jolis garçons et les folles. Masculinité et féminité dans les écrits tardifs de Józef Ignacy Kraszewski], *op. cit.* ; Mateusz Skucha, *Niesytość pragnienia. Wkręgu młodopolskiej liryki kobiet* [Soifs inassouvies. Autour de la lyrique des femmes de la Jeune Pologne], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016 ; Mateusz Skucha, « Bilitis. Między tekstem pornograficznym a tekstem lesbijskim [Bilitis. Entre texte pornographique et texte lesbien] », *Śląskie Studia Polonistyczne*, 2019, vol. 13, n° 1, p. 113-130.

⁹⁷³ Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* [L'empathie. Sur les narrations littéraires du tournant du XX^e et du XXI^e siècle], Cracovie, Universitas, 2009, p. 33. Cité d'après Mateusz Skucha, « Empatia i szycie. O „Felce” Ignacego Dąbrowskiego [Empathie et couture. À propos de « Felka », d'Ignacy Dąbrowski] », conférence, Université Jagellonne de Cracovie, 13 mai 2021.

⁹⁷⁴ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

Il est nécessaire de réprimer sa propre expression et son ingérence dans l'autonomie d'autrui. En s'unissant avec l'autre, en prenant part à ses vécus, on accepte la distance qui nous sépare et nous rend différents. L'homme narrateur construit une situation textuelle où la subjectivité féminine peut s'inscrire, ce qui produit un texte double, dialogique entre homme et femme. En narrant en tant qu'homme, le narrateur s'avère ouvert à la femme qui représente ici l'Autre⁹⁷⁵.

Son ouverture à l'expérience affective de Cricri est signalée dès le titre, bien que son sens ne soit précisé qu'à la fin : la femme écrivain textuelle a peur d'être aimée, puisqu'aucune des relations qu'elle a nouées avec les hommes n'a été inconditionnelle. Ses amants s'attachaient à elle malgré sa laideur qu'ils tendaient à ignorer et à omettre, en compensant avec l'admiration pour son corps :

J'ai rencontré un homme ; je l'ai aimé, infiniment, il était ma raison et ma joie de vivre... je l'appelais Soleil... je l'aime encore désespérément... Il caressait mon corps, les yeux fermés... je savais qu'il ne m'aimait pas puisqu'il ne m'acceptait pas entièrement telle que je suis, que j'étais... j'en ai souffert comme d'un fer rouge appliqué sur la peau, de chaque regard qu'il posait sur mon visage...⁹⁷⁶

Formulé depuis la position de l'homme narrateur (la condition de la « Femme » exprimée à la troisième personne et à l'imparfait), le titre souligne la prise de conscience de la menace liée au rapport entre homme et femme : elle n'a pas peur de l'amour (puisque'elle noue plusieurs relations), mais des hommes, des voyeurs (et non pas des voyants) qui la réduisent à son corps, puisque son visage ne convient pas à leur imagination et n'éveille pas leur désir :

Je voulais qu'ils « voient » que je suis la plus laide des femmes, la plus moche... et qu'ils m'aiment quand même.⁹⁷⁷

L'homme narrateur n'est pourtant pas différent de ses prédécesseurs : bien qu'il ressent de l'empathie pour Cricri en voulant la prendre dans ses bras dès qu'elle termine sa

⁹⁷⁵ Cf. Mateusz Skucha, *Ladni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* [Les jolis garçons et les folles. Masculinité et féminité dans les écrits tardifs de Józef Ignacy Kraszewski], *op. cit.*, p. 186.

⁹⁷⁶ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XII-XIII.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. XIII.

confession, « les paupières serrées qui cachaient les larmes »⁹⁷⁸, Cricri disparaît de sa vie et de sa réalité immédiate au moment où il apprend qu'elle est contaminée. Comme la laideur ou un défaut physique, la maladie pose une barrière infranchissable et insupportable pour l'homme : il renonce à son amour (ou plutôt à son désir) pour elle par peur de la contagion, autrement dit – par peur de devenir aussi autre qu'elle.

Quelle que soit l'empathie du narrateur pour Cricri dans son geste visant à lui laisser la place pour son récit, on est loin de qualifier son attitude même de « féminisme apparent »⁹⁷⁹ : étant membre de l'homosociété des hommes qui partagent les femmes en maintenant le fonctionnement des maisons closes (« en pension »), il ne semble pas changer ses pratiques sexuelles après la rencontre de Cricri. Bien qu'elle travaille volontairement comme prostituée et en tire des profits (mais pas économiques, car elle est riche et habite chez elle), ce qui pourrait donner lieu à sa libération sexuelle, son choix reste motivé par le rejet dont elle souffre à cause de la société patriarcale. Étant réduite à un objet de désir et d'échange entre les hommes, pour se contenter des illusions des « caresses » et « de la chaleur humaine », qui ne lui sont pas accordées, elle doit toujours monétiser (« prêter ») son corps :

Et moi, je peux bâtir mes rêves dans la nuit, m'imaginer aussi un autre visage...⁹⁸⁰

La quête d'une dimension où Cricri pourrait reconstruire son image traverse non seulement l'imaginaire onirique, mais aussi littéraire – revenons au fragment déjà cité ci-dessus :

Lorsque je me suis mise à écrire, c'est dans les histoires que je raconte, que je trouve une évasion, hors de moi-même – les lecteurs – mes livres ont du succès ; ça t'étonne ? Personne ne sait que c'est une fille de bordel, celle qui écrit ces pures histoires (elle éclata de rire, je ne l'avais jamais entendu[e] rire auparavant et cette

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. XV.

⁹⁷⁹ En relisant des textes modernes écrits par les hommes, Mateusz Skucha écrit : « On qualifierait cette posture de “féminisme apparent”, dans le sens où leur attitude pro-féministe s'appuie sur les arguments misogynes ou fondés sur les valeurs patriarcales ». Voir : Mateusz Skucha, « Feminizm pozorny, albo jak mizogini walczyli o prawa kobiet [Le féminisme apparent, ou comment les misogynes luttèrent pour les droits des femmes] », *Bibliotekarz Podlaski*, 2015, vol. 31, n° 2, p. 155.

⁹⁸⁰ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XV.

gaîté me glaça comme un cri), les lecteurs, te dis-je, m'ont écrit... ces lettres envoyées à la belle romancière inconnue... ont été la rançon du succès.⁹⁸¹

Comme la prostitution, l'écriture constituerait une façon non seulement de remodeler le moi, mais aussi d'être à côté des autres et d'avoir l'illusion d'être au même rang que les autres : autrement dit, Cricri croit revenir en tant que sujet dans la communauté qui l'a refoulée comme objet. Curieusement, la prise de conscience de son statut double de sujet et d'objet d'échange sur le marché sexuel intervient au moment où elle commence à écrire. Elle découvre le caractère parallèle de ces deux activités qui lui offrent à elle-même ainsi qu'à ses clients et lecteurs le plaisir du sexe ou – pour utiliser les termes de Roland Barthes – celui du texte, car il s'agit de « l'euphorie, [du] comblement, [du] confort »⁹⁸². Livrer et vendre son corps ou son texte mène à la délimitation de la dimension d'un jeu social, d'une mascarade où une prostituée est prise pour une « belle romancière inconnue », ce qui permet de s'évader de soi-même ou de mettre un nouveau masque sur le visage détesté :

Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), *sans savoir où il est*.
Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.⁹⁸³

Écrire de « pures histoires » autorise Cricri à entrer dans un rôle qui lui donne accès à l'espace public. Comme la mise en avant du beau corps qui compense le visage laid, la fiction – dissimulant « la fille de bordel » sous le masque de « la belle romancière inconnue » (une représentation ironique des fantasmes sur la femme artistes) – suspend les dispositifs du pouvoir patriarcal qui autrement lui interdiraient d'être reconnue et lue. Ce parallélisme est visible dans la réaction de l'homme narrateur, dont la mimique de surprise, observée par Cricri (« ça t'étonne ? »), la fait rire : elle a bien joué le jeu, puisqu'aucun homme ne s'en est rendu compte.

En construisant la figure ironique de Cricri, dont le travail sexuel sert de métaphore pour décrire son activité littéraire, Sorana Gurian identifie les conditionnements de genre et de sexe qui déterminent la réception des textes écrits par les femmes dans l'époque moderne :

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. XIV.

⁹⁸² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 37.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 11.

rappelons que presque toutes les chroniques de cette époque portant sur les nouvelles de Sorana Gurian s'intéressent surtout à sa corporalité et à sa vie intime. Comment les hommes lisent-ils et interprètent-ils alors les textes des femmes auteurs ? Observons que le narrateur ne connaît aucun texte signé par Cricri et que son avis correspond à celui d'un critique cité par lui, qui se sert du cas de la femme auteur pour « exhort[er] [les] jeunes auteurs à descendre dans l'arène » au lieu de se retirer dans une « Tour d'Ivoire »⁹⁸⁴ (ne serait-ce pas une allusion à la chronique contemporaine de Camil Baltazar, qui met en garde en mars 1939 sur « l'invasion des femmes dans la littérature »⁹⁸⁵ ?). La critique littéraire masculine s'intéresse surtout à la sphère morale, à la manière dont la littérature peut former et éduquer les jeunes écrivains. À part l'appellation « grande romancière » (qui rappelle d'ailleurs celle de Hortensia Papadat-Bengescu : « la grande Européenne »), nous ne savons rien de précis sur l'écriture de Cricri. En revanche, cette qualification est sacralisée par le renom d'« une de nos meilleures revues littéraires ». Dans ce contexte, dans cette situation de légitimation, le suicide de Cricri semble au critique « incompréhensible », étant un « geste de désespoir » : comment une femme auteur, couronnée par les lecteurs professionnels, pourrait-elle renoncer à ce statut ?

L'image de la Tour d'Ivoire peut être différemment interprétée dans le contexte de la littérature des femmes (en l'occurrence, celle signée par Cricri). D'une part, la critique littéraire phallogocentrique catalogue cette production selon les codes historiques (et plus précisément bibliques, « Tour d'Ivoire » étant l'un des vocables de la Vierge Marie), qui imposent une grille de lecture patriarcale (la femme pure dévouée à l'amour du prochain et fidèle à la loi de Dieu le Père) justifiant une valorisation morale du suicide de Cricri. De l'autre, si l'on revient au sens courant de cette expression, on ressent l'hypocrisie du critique littéraire qui l'accuse de s'être évadée dans l'univers de la fiction, alors qu'il ne propose aucun paradigme du féminin autre que celui incarné par la figure de la Vierge Marie : Sorana Gurian le ridiculise en mettant en parallèle la femme sainte avec une prostituée.

Il est impossible pour les femmes d'abandonner le système patriarcal et, en même temps, de vouloir s'y réaliser pleinement. Afin de pouvoir s'y imposer, elles doivent opter pour des solutions qui ne seraient plus nuisibles et dont elles pourraient profiter. Cricri semble incarner la posture de la femme décadente, de la femme fatale⁹⁸⁶, dans le sens où elle ne tend

⁹⁸⁴ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XVI.

⁹⁸⁵ Camil Baltazar, « Invazia femeilor în literatură », *op. cit.*

⁹⁸⁶ Voir par exemple : Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage, 1991.

pas à s'émanciper ni ne lutte pour ses droits ; par contre, elle mise sur l'admiration du Beau pour dissimuler l'absence d'une autre identité féminine (dans les termes de Joan Riviere⁹⁸⁷). Elle a élaboré des stratégies de mascarade qui lui permettent de fonctionner dans le système patriarcal et de bénéficier de sa manipulation des hommes. Elle a donc adopté une écriture qui plaît à la critique littéraire masculine, en simulant l'image patriarcale du féminin, c'est-à-dire en vendant (rendant) son corps et son discours aux hommes : Cricri en tant que « belle romancière inconnue », « grande romancière » est un « écrivain de plaisir (...) obsédé [de la lettre], comme le sont tous ceux qui aiment le langage (non la parole), tous les logophiles, écrivains, épistoliers, linguistes », alors que ses « pures histoires » sont une mascarade discursive – « des textes de plaisir », dont il est « possible de parler »⁹⁸⁸.

Cricri noue un contact verbal avec l'homme (« ça t'étonne ? ») pour la première fois lorsqu'elle avoue être femme écrivain, en riant. Fortement surpris, le narrateur – celui qui gère le discours – représente en fait la critique littéraire, qui n'identifie pas la mascarade en cours et ne dispose pas d'un appareil critique suffisant pour pouvoir lire (déchiffrer) son écriture subversivement encodée (en effet, il va l'abandonner dès qu'elle admet être malade et avoir trompé d'autres hommes). On a affaire à un véritable démasquage, à un regard direct, par lequel une Méduse – une belle femme devenue monstre – pétrifie (laisse muets) les hommes avec son visage découvert. Ce « rire de la Méduse »⁹⁸⁹ marque la mise en place par Sorana Gurian d'un texte subversif qui, en se servant du discours de l'homme voyeur, le déconstruit, y produit des fissures en l'imitant au sein même de son récit. Le témoignage de Cricri portant sur l'expérience du corps semble donc tracer la quête d'une autre écriture, « qui se rit d'avoir à dire le mot "silence" »⁹⁹⁰.

Cricri démasquée est une Méduse à qui il faut couper la tête ; le narrateur reste ébloui, ne dit rien, comme s'il était pétrifié sous le regard de la femme monstre, dans une sorte de reflet de son propre regard masculin. C'est pourquoi Cricri disparaît de son récit et il apprend sa mort par l'intermédiaire du critique littéraire : puisqu'elle menace sa position dans le discours, le narrateur la tue symboliquement sur les pages de la revue littéraire avec les mains (la plume) du critique, la condamnant ainsi à devenir un trophée, archivé dans l'histoire

⁹⁸⁷ Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », in Athol Hughes (dir.), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929 - 1958*, Londres, New York, Routledge, 1991, p. 90-101.

⁹⁸⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 37.

⁹⁸⁹ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, 1975, n° 61, p. 37-68.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

(*his-tory*) littéraire, comme la tête de Méduse ornant l'égide d'Athéna, une déesse étroitement liée à l'ordre paternel⁹⁹¹.

2.2. Y a-t-il une femme dans ce texte ?

2.2.1. Un impossible parler-femme ?

Dans une célèbre réplique à l'essai de Stanley Fish *Is There a Text in This Class*⁹⁹², Mary Jacobus pose une question provocante sur la représentation de l'expérience féminine dans la théorie littéraire et la possibilité de l'exprimer *via* l'approche féministe, à savoir s'« il y a une femme dans ce texte »⁹⁹³. La chercheuse britannique constate finalement que :

If the woman in the text is “there”, she is also “not there” – certainly not its object, not necessarily even its author. That may be why the heroine of feminist critical theory is not the silenced Irma, victim of Freudian theory, but the hysterical Dora whose body is her text and whose refusal to be the object of Freudian discourse makes her the subject of her own. Perhaps the question that feminist critics should ask themselves is not "Is there a woman in this text?" but rather: “Is there a text in this woman?”⁹⁹⁴

Cette situation paradoxale semble à mon avis concerner également *La Femme qui avait peur de l'Amour* : bien que les femmes soient l'auteure et une protagoniste de ce texte, on vient de montrer que celui-ci est une réalisation (même si elle est subversive) du discours hétéronormatif, fondé sur le narrateur masculin, blanc et hétérosexuel. Afin d'examiner la représentation de l'expérience féminine déployée dans la confession de Cricri, il semble utile de suivre la direction proposée par Mary Jacobus et de réfléchir à la manière dont la perspective psychanalytique peut générer une lecture féministe de ce récit particulier,

⁹⁹¹ Katherine Olivetti, « Medusa—Monster or Muse? », *Jung Journal*, 2 avril 2016, vol. 10, n° 2, p. 42, 44.

⁹⁹² Stanley Fish, « Is There a Text in This Class? », in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Massachusetts), Londres, Harvard University Press, 1980, p. 303-321.

⁹⁹³ Mary Jacobus, « Is There a Woman in This Text? », in *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 86.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

concentré sur l'expérience du corps. Ce qui légitime une telle approche, c'est également la figure de Méduse, pourtant non évoquée explicitement dans le texte, dont les traits caractéristiques – un visage monstrueux, dangereuse pour les hommes, pénétrante avec son regard – trouvent leur reflet dans le personnage de Cricri. De surcroît, l'interprétation psychanalytique du mythe de Méduse pourrait nous aider à saisir la position tragique de l'auteure-prostituée, liée à sa condition de femme. Ce contexte psychanalytique est d'ailleurs observable dans la nouvelle, où l'homme narrateur, comme un psychanalyste qui guide la séance, fait parler une femme (une Dora), couchée sur le divan et nue devant lui (littéralement et métaphoriquement), sans pouvoir menacer l'intégrité de son corps (comme Emile dans *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]), ce qui rappelle en fait des séances de psychothérapie décrites par Anaïs Nin dans son journal des années parisiennes, que Sorana Gurian connaît en tapuscrit (ou en manuscrit ?)⁹⁹⁵.

Dans son récit, Cricri se définit par rapport à ses propres relations avec les femmes de sa famille : sœur, mère, tante et grand-mère. Chacune d'entre elles s'appuie sur son rapport à la corporalité de la protagoniste, focalisée autour d'une concurrence de sororité (ce qui est annoncé dès l'incipit : « Nous sommes deux sœurs »⁹⁹⁶) : sa sœur cadette est considérée comme plus « belle », « élégante, coquette », à la satisfaction de la famille qui lui offre des bijoux (« tout le monde l'encourageait dans cette voie »), alors que Cricri est vue comme une fille « laide », avec « deux tresses en tire-bouchons, un grand nez, des taches de rousseur », qui ne reçoit que des livres. Depuis son enfance, elle se confronte à l'évaluation et à la valorisation de sa corporalité faite par ses proches (elle « ressentai[t] [s]a laideur comme une déchéance »)⁹⁹⁷, ce qui produit en elle le sentiment d'une « humiliation injuste ». Cette injustice ne la laisse pas indifférente :

[J]e devenais têtue, envieuse, méchante. Je faisais des misères à ma sœur, des scènes de jalousie à ma mère. Nos proches ne m'aiment <m'aimaient> guère ; je suspectais chacun de leurs gestes ; j'y cherchais l'ironie, une allusion à ma laideur...⁹⁹⁸

⁹⁹⁵ Voir chapitre Altérités politiques, 1.2. « Sorana Gurian ». La naissance d'une femme écrivain (1937-1944).

⁹⁹⁶ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁹⁹⁸ *Ibid.*

Élevée uniquement par des femmes (on va revenir à la figure du père absent), Cricri se sent abandonnée, sinon trahie par toutes les générations de la famille (« même ma grand-mère »). Cela fait qu'elle devient hypersensible au langage et aux gestes, dont l'hostilité ruine sa confiance en la communication : convaincue de la faillite de la communauté familiale, elle considère tout échange comme *a priori* ironique et moqueur. Le processus d'auto-identification se construit donc sur des sentiments négatifs envers ses proches et surtout par rapport aux autres femmes qui voient en elle l'incarnation de l'anti-modèle du féminin (laide, antipathique, « têtue, envieuse, méchante »). Cette tension culmine avec un événement traumatique qui la marque pour toute sa vie :

Je me rappelle un jour... J'avais sept ou huit ans... ma mère venait de m'acheter une robe neuve ; je la vois encore ; blanche à pois rouges... un nœud dans le dos... ma tante que j'aimais vient dîner chez nous ; je me précipite dans ma chambre, je mets ma belle robe, je reviens me pavanant, attendant des compliments... Sept ans... c'est l'âge où l'on se sent déjà une petite femme... où l'on se tire la langue dans la glace... où on s'admire... où on rêve d'avoir de longues tresses, comme celles des princesses de légendes... où l'on commence à attendre le prince charmant... Ma tante me regarda. Tiens[,] tu as une robe neuve, dit-elle, et tournée vers ma mère, elle ajouta : [i]nutile de gaspiller ton argent en toilette pour elle. Cette robe fait ressortir sa laideur par contraste... Ma mère fit un signe, moi, je fis celle qui n'a pas entendu... Mais, le même soir, pour la première fois, je songeai au suicide. Pleurant dans mon traversin, j'appelais la Mort.....⁹⁹⁹

La stigmatisation de son apparence intervient dans une phase de son développement psychosexuel où elle prend conscience de sa féminité (« c'est l'âge où l'on se sent déjà une petite femme ») et de son hétérosexualité (« où l'on commence à attendre le prince charmant »). Sûre de pouvoir enfin faire plaisir et répondre aux attentes de la génération précédente de femmes (sa mère et sa tante), elle s'habille avec la robe « blanche à pois rouges » : c'est un cadeau venant de sa mère, qui tendrait ainsi à satisfaire sa fille, jalouse de sa sœur cadette. Et pourtant, la mère ne remet pas en question les propos de sa propre sœur (la tante), dont la duplicité (un compliment pour Cricri, une critique envers sa mère) saisit l'opposition (« contraste ») entre l'espoir de contenter Cricri et de l'édifier, et un effet non conforme au canon de la beauté féminine. Jeune fille de sept ans, Cricri ne veut pas

⁹⁹⁹ *Ibid.*

bouleverser ni attrister sa mère (qu'elle aime) et passe sous silence la remarque dévastatrice de sa tante : quelle que soit sa rage envers sa famille, Cricri se règle sur le double discours de la tante et de la mère, en faisant « celle qui n'a pas entendu ». Cette fissure dans la communication est visible dans la ponctuation, dont la particularité (dix-neuf points !) rend la pétrification qui se produit dans le psychique de Cricri : comme il est impossible d'aimer et se faire aimer de sa mère, c'est-à-dire d'être femme comme elle, elle perd sa dernière raison de vivre et sombre dans le désespoir.

Il est frappant de voir la façon dont le regard de la mère, qui interdit à Cricri l'expression de sa féminité contre elle-même, est proche de celui de Méduse, dont la figure, écrit Janine Filloux en reconstruisant la réflexion de Sigmund Freud sur la féminité, « condense en elle la confrontation au féminin en tant qu'absence et les différentes défenses possibles devant ce qu'il y a d'insoutenable dans cette confrontation pour les hommes comme pour les femmes puisque sa vue rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre »¹⁰⁰⁰. Ce regard anéantit la vitalité de l'autre par son pouvoir traumatisant, ce qui correspond dans la pensée freudienne à l'angoisse de castration et au fantasme d'une mère monstre¹⁰⁰¹.

Puisque la reconnaissance de la mère (qui fusionne toutes les autres figures féminines de la nouvelle) n'est pas possible, Cricri la cherche dans les bras des hommes, qui pourraient la « réassure[r] sur le statut narcissique de son corps à elle »¹⁰⁰², que ce soient ses collègues de lycée ou ses clients à la maison close. Si, d'après Sigmund Freud, le narcissisme est nécessaire à la femme pour pouvoir se considérer comme corps sexué, son manque (« il caressait mon corps, les yeux fermés »¹⁰⁰³) mène inévitablement à une crise d'identité (« s'il ne me désire pas alors qui suis-je ? »¹⁰⁰⁴, demande Janine Filloux), ce qui correspond chez Sorana Gurian à la haine de son propre reflet :

Lorsque je me regardais dans la glace, je reculais ; je haïssais mon visage ; ce visage qui m'empêchait d'être aimée....¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰⁰ Janine Filloux, « La peur du féminin : de « La tête de Méduse » (1922) à « La féminité » (1932) », *Topique*, 2002, vol. 78, n° 1, p. 10.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰³ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XII.

¹⁰⁰⁴ Janine Filloux, « La peur du féminin », *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁰⁵ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XII.

Ce qui joue un rôle important dans cette situation de « corps-à-corps avec la mère »¹⁰⁰⁶, constate Janine Filloux, c'est sûrement l'absence de la figure du père¹⁰⁰⁷, qui surprend par rapport aux autres textes de Sorana Gurian, déployant si souvent un personnage paternel. Même si c'était un médecin (« un ami de la famille »), un Peter Johann¹⁰⁰⁸, avec qui Cricri explore sa sexualité, ce personnage est privé d'une autorité propre au Chef¹⁰⁰⁹, à Marc¹⁰¹⁰ ou à Pan(aïtescu)¹⁰¹¹ et ne remplace nullement le père (« il prétendait m'aimer, mais je savais que c'était un mensonge »¹⁰¹²). La situation de Cricri est tragique : comme ni sa mère, ni son père ne l'aiment malgré ses défauts, son idéal du moi se fonde sur un sentiment de « négativité »¹⁰¹³. Cette discontinuité du féminin qui devrait se transmettre entre les générations de femmes produit ce que François Perrier qualifie en 1971 de condition d'« amatride »¹⁰¹⁴. Lorsque le « redoublement de l'image en réduction »¹⁰¹⁵ de mère en fille ne réussit pas, elle est condamnée à l'exil « de son origine »¹⁰¹⁶, comme le note Luce Irigaray dans *Le corps-à-corps avec la mère* :

Cet amour [pour la mère et pour les autres femmes-sœurs - TK] est nécessaire pour ne pas rester des servantes du culte phallique, ou des objets d'usage et d'échange entre hommes, objets rivaux sur le marché, situation dans laquelle nous avons toutes été placées.

Il est possible à une femme de jouir selon le modèle phallique et il ne manquera pas d'hommes et de pornographes pour faire dire aux femmes qu'elles jouissent extraordinairement à l'intérieur d'une telle économie. La question reste : ne s'en

¹⁰⁰⁶ Cf. Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981.

¹⁰⁰⁷ Janine Filloux, « La peur du féminin », *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰⁸ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.* ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁹ Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, *op. cit.* ; Sorana Gurian et Richard Gébault, *Les jours ne reviennent jamais*, *op. cit.*

¹⁰¹⁰ Sorana Gurian, *Les Amours impitoyables*, *op. cit.*

¹⁰¹¹ *Eadem*, « Episod », *op. cit.*

¹⁰¹² *Eadem*, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XII.

¹⁰¹³ Janine Filloux, « La peur du féminin », *op. cit.*, p. 28.

¹⁰¹⁴ François Perrier, « L'amatride », *op. cit.*

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰¹⁶ Danièle Brun, « Amatride », *Topique*, 9 juillet 2009, vol. 106, n° 1, p. 9.

trouvent-elles alors exilées d'elles-mêmes ? Perdues d'elles, sans images, sans miroir, qui les renvoient à leur identité.¹⁰¹⁷

Pour Cricri, le travail sexuel est, en effet, un auto-exil, car elle s'adapte parfaitement dans ce système, hostile au féminin, qui permet de ne plus se confronter à sa propre image. C'est un système qui la considère comme objet, qui la fragmente, puisque l'on vend uniquement une partie d'elle (son corps attirant, et non son visage repoussant). Cela s'inscrit dans sa stratégie de survie dans ce territoire étranger en tant qu'amatrice, qui consiste à se consacrer au culte du Beau afin d'élever « le dernier rempart contre la mort »¹⁰¹⁸ :

Je m'entourais de belles choses, de fleurs parfaites, de livres précieux, de copies des plus belles statues, de bibelots rares. Je dépensais tout mon argent pour mettre autour de moi de la Beauté ; ce rempart entre moi et le monde.... Ma maison ne contenait aucune chose qui ne fût une création en son genre et mes chiens étaient des premiers prix d'exposition.... Quelle misère, quelle honte de rencontrer sur son chemin un miroir....¹⁰¹⁹

La vénération de beaux objets, l'exhibition du beau corps, la production des belles-lettres – ce projet de la sublimation fait néanmoins faillite au moment où l'intégrité de sa corporalité et de sa sexualité est compromise parce qu'elle contracte une maladie fatale :

Elle me repoussa. Non, dit-elle, très calme et une étrange moquerie crissait dans ses mots, il me restait un beau corps... à présent mon corps est pourri... Un client m'a donné sa.....¹⁰²⁰

La revalorisation de sa corporalité dans le contexte médical se produit néanmoins plus tôt, lorsque après avoir consulté un chirurgien esthétique, elle renonce finalement à se faire opérer le visage. C'est le moment où elle se rend compte que le masque sous lequel elle pensait se dissimuler est en fait porteur de son identité :

¹⁰¹⁷ Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰¹⁸ François Perrier, « L'amatrice », *op. cit.* Cité d'après Danièle Brun, « Amatrice », *op. cit.*, p. 17.

¹⁰¹⁹ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. XII.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. XV.

Mon visage était incrusté dans mon âme ; rien ne saurait l'arracher ; je porte mon masque en moi-même. Peut-on arracher un poumon ? un cœur ? Non, n'est-ce pas ? Je dois vivre avec ma révolte, comprends-tu ? Sous un autre masque mon âme serait étrangère... j'ai été trop longtemps laide... à présent c'est trop tard... tout est contaminé... C'est fini.¹⁰²¹

Le jeu des masques dans lequel elle s'est engagée (« to make sure of safety by masquerading as guiltless and innocent »¹⁰²²) s'est avéré mortel – n'ayant pas accepté sa vraie image et l'ayant considérée comme factice, elle n'est plus capable de distinguer la vérité de la mascarade. Comme Méduse qui se tue avec son propre regard dans la glace, Cricri se condamne au suicide dès qu'elle se confronte à elle-même, pour pouvoir abandonner définitivement sa position d'amatrice, privée de son origine féminine :

Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre. Il faut tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer. Inscrire le souffle de la femme entière.¹⁰²³

Ce qui est frappant, c'est que Cricri meurt dans ce texte deux fois. Premièrement, en prenant la parole sur elle-même, Cricri tue la fausse femme (« la belle romancière ») en elle, en dévoilant à l'homme-narrateur son *alter ego* (et en l'abolissant ainsi). Deuxièmement, le démasquage de sa véritable identité et de sa maladie devant l'homme ne lui laisse pas d'autre issue : comme son rôle d'auteure-prostituée est compromis, il n'est pas possible d'y rentrer.

Lorsqu'elle décide de raconter son histoire, elle est consciente d'être mortellement malade. En témoignant, elle est en fait déjà morte (« son visage paraissait très pâle »¹⁰²⁴), couchée nue sur le lit où se concentraient tous les aspects de sa vie d'amatrice, obligée de

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. XIV-XV.

¹⁰²² Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », in Athol Hughes (dir.), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929 - 1958*, Londres, New York, Routledge, 1991, p. 94.

¹⁰²³ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 46.

¹⁰²⁴ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

refouler l'amour et le désir¹⁰²⁵. Paradoxalement, le suicide de Cricri donne néanmoins naissance à la possibilité d'une nouvelle lecture de son récit, pour citer Hélène Cixous :

Le suicide commence une écriture *neuve, insurgée* qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire.¹⁰²⁶

Sorana Gurian place le récit de Cricri dans la dimension rétrospective, c'est-à-dire dans le souvenir de l'homme-narrateur. Raconter son histoire à nouveau, depuis la perspective masculine, permet d'en réactualiser le sens : les circonstances de la confession donnent un caractère nouveau à son récit, qui, par sa nature hétérogène (narrée à deux voix opposées), sinon suspecte (un texte dissimulé dans un autre), semble être – à la lumière de la pensée féministe – une stratégie particulière qui laisse exprimer le féminin dans l'écriture, et qui correspond aux caractéristiques de ce qu'Hélène Cixous diagnostique dans *Le Rire de Méduse*, dont le titre même montre une affinité directe avec la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'Amour*.

2.2.2. Comment dire vrai en fiction ?

La prise de parole par Cricri est un processus qui frappe et perturbe le narrateur, transcrivant un long moment du silence dont elle sort :

Puis, elle appuya ses mains contre ma poitrine, me maintenant à distance : Écoutez-moi, dit-elle, je dois parler... Je m'étendis, sans la toucher à côté d'elle. Elle reprit sa pose, de paresse et se tut. Un long moment s'écoula. Je la sentais lutter encore ; mais le fardeau devait être trop lourd à porter ; ses épaules et sa volonté ployaient ; mais les mots s'arrêtaient au seuil de ses lèvres, tant sa langue était sèche... Tout à coup elle parla. Sa voix se mêlait à la nuit, toute chargée d'inquiétude et de douleur ; au début elle paraissait chercher ses mots, puis elle parla plus vite,

¹⁰²⁵ Cf. François Perrier, « L'amatrice », *op. cit.* Voir aussi : Marcianne Blévis, « Être séduite par rien, l'amatrice », *Les Lettres de la SPF*, 2015, vol. 34, n° 2, p. 33.

¹⁰²⁶ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 45.

toujours plus vite, comme si elle en avait trop à dire, comme si elle se hâtait pour ne pas être prise sous leur avalanche.¹⁰²⁷

Cette transformation qui se déroule au moment où Cricri enlève son masque de « grande romancière » (qu'elle cache encore devant l'homme), montre son malaise dans la formulation de son propos. Cricri a du mal à se prononcer devant l'autre, elle semble hésiter encore à se confesser à l'homme et à abandonner sa place « réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence »¹⁰²⁸ (Hélène Cixous ajoute : « Qu'elle sorte du silence piégé. Qu'elle ne se laisse pas refilet pour domaine la marge ou le harem »¹⁰²⁹). Lorsqu'elle place l'homme à l'écart, elle s'assure un espace nécessaire pour pouvoir respirer, c'est-à-dire pour ne plus étouffer sous le masque et pour pouvoir parler. Bien que sa respiration ne soit pas mise en texte *expressis verbis* par Sorana Gurian, celle-ci se fait sentir dans la mimique et les gestes de Cricri : « ses épaules (...) ployaient », « les mots s'arrêtaient au seuil de ses lèvres », « sa langue était sèche », « elle parla plus vite, toujours plus vite » (cela fait penser à la fatigue de la jeune flâneuse, qui perd son souffle et n'arrive pas à se retrouver dans un monde hostile). Source et porteur de son trauma, le corps semble céder progressivement aux mots qu'elle a du mal à prononcer. Cricri apprend petit à petit à parler d'elle-même en retournant au corps que, pour utiliser les termes d'Hélène Cixous, « on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions »¹⁰³⁰. Son nouveau discours n'est plus similaire à celui du narrateur : elle ne parvient pas à bien choisir ses mots (« comme si elle en avait trop à dire »), comme si elle renonçait à l'économie communicationnelle masculine, basée sur la sélection et la tendance à la composition (d'où la narration rétrospective). La logique du discours de Cricri semble se fonder sur les sensations de son corps (« toute chargée d'inquiétude et de douleur »), comme si « sa chair di[sai]t vrai »¹⁰³¹ (dans les termes de la penseuse française). Le récit consacré à Cricri constitue ainsi une inscription de l'expérience féminine du corps dans le texte prononcé par une voix masculine, d'où son caractère subversif : la confession insérée dans un texte dialogique semble en effet mettre en scène

¹⁰²⁷ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰²⁸ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 47.

¹⁰²⁹ *Ibid.*

¹⁰³⁰ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 45.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 47.

l'auto-regard de Méduse qui, prenant le contrôle de sa corporalité, se découvre « belle » et « riante » dans la surface (le récit) de l'homme¹⁰³².

Depuis l'Antiquité, la figure de Méduse permet de représenter ce qui est irreprésentable¹⁰³³, que ce soit la peur du féminin (selon l'approche psychanalyste féministe) ou l'expérience féminine du corps, dont le texte ne serait jamais pourtant une métaphore. En considérant donc le féminin comme un paradoxe ontologique, qui échappe à la description, Luce Irigaray propose de démonter le discours phallogocentrique à travers la stratégie du mimétisme qui, si proche du mythe de Méduse (« imitant » et « pétrifiant » l'image du soi et de l'autre), souligne son caractère subversif :

Il n'est, dans un premier temps, peut-être qu'un seul « chemin », celui qui est historiquement assigné au féminin : le mimétisme. Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle. Ce qui est déjà retourner en affirmation une subordination, et, de ce fait, commencer à la déjouer. (...) Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre — en tant que du côté du « sensible », de la « matière »... — à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage.¹⁰³⁴

Au lieu d'entrer dans une polémique selon les critères phallogocentriques, ce qui ne permettrait pas de mettre en évidence les mécanismes d'exclusion des femmes, la philosophe opte pour une position impossible de ce point de vue, c'est-à-dire celle d'un « parler-femme ». Il s'agit d'un discours qui ne traiterait plus la femme comme son sujet ou son objet, mais qui laisserait les femmes « parler aux hommes »¹⁰³⁵ de leur altérité inscrite dans la différence sexuelle et depuis l'intérieur des textes masculins, ce qui pourrait mener à leur érosion intérieure : « Mimesis is the choice of a tactical philosophical or social middle ground between women adopting a "male" code of ethics and discourse (i.e., being just like a man) and women withdrawing completely into their difference (i.e., the radical separatist

¹⁰³² *Ibid.*, p. 54.

¹⁰³³ Cf. Janine Filloux, « La peur du féminin », *op. cit.*, p. 108.

¹⁰³⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *op. cit.*, p. 73-74.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 134.

route)»¹⁰³⁶. Cette poétique constitue «un point de résistance» contre ce discours par la «création de systèmes imaginaires alternatifs», le déroulement de «récits autres» et «l'assomption de l'inconcevable»¹⁰³⁷.

À l'instar de Joanna Bednarek, une philosophe polonaise qui examine la possibilité d'adapter la stratégie du mimétisme selon Luce Irigaray dans les témoignages féminins (y compris fictionnels) portant sur les expériences traumatisantes, il semble très pertinent de regarder de plus près cette situation communicationnelle particulière qui s'établit au sein de la nouvelle française de Sorana Gurian. On y a affaire à une sorte de confession de Cricri sur son vécu. Joanna Bednarek s'intéresse à ce type de témoignages, car la relation d'une expérience féminine revendique une véracité plutôt symbolique («Ça t'étonne?», demande moqueusement Cricri) dans un contexte où les femmes ne sont pas toujours considérées comme fiables lorsqu'elles parlent de leur trauma¹⁰³⁸, comme l'a montré Leigh Gilmore dans son ouvrage *Tainted Witness. Why We Doubt What Women Say About Their Lives*¹⁰³⁹. En s'appuyant sur l'ouvrage de Leigh Gilmore, dont l'auteure examine les schémas qui gèrent «les réseaux de témoignage» (ang. «testimonial networks»), la penseuse polonaise montre que même un témoignage fictionnel peut servir à «démasquer les conditionnements patriarcaux» qui discréditent les femmes témoins ou décident de leur fiabilité¹⁰⁴⁰ («Testimonial truth is indexed not to facts but to power», écrit Leigh Gilmore¹⁰⁴¹). C'est parce que l'on met souvent en cause les femmes prenant la parole au public, puisqu'elles se plaignent de manière inadéquate selon certains : elles sont considérées soit

¹⁰³⁶ Susan Kozel, «The Diabolical Strategy of Mimesis: Luce Irigaray's Reading of Maurice Merleau-Ponty», *Hypatia*, 1996, vol. 11, n° 3, p. 116. Cité d'après Joanna Bednarek, «Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy: kobiece wypowiedzi konfesyjne w perspektywie myśli Luce Irigaray [Mimétisme, parler-femme et le discours de vérité : les énoncés féminins de confession dans la conception de Luce Irigaray]», *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22 juin 2019, vol. 13, n° 1, p. 101.

¹⁰³⁷ Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* [La poétique de l'épanouissement. La différence sexuelle dans la philosophie de Luce Irigaray], Varsovie, Instytut Badań Literackich PAN, 2018, p. 143. Cité d'après Joanna Bednarek, «Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy», *op. cit.*, p. 102.

¹⁰³⁸ Joanna Bednarek, «Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy», *op. cit.*, p. 102.

¹⁰³⁹ Voir Leigh Gilmore, *Tainted Witness: Why We Doubt What Women Say About Their Lives*, New York, Columbia University Press, 2017.

¹⁰⁴⁰ Joanna Bednarek, «Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy», *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁰⁴¹ Leigh Gilmore, *Tainted Witness*, *op. cit.*, p. 15.

comme trop agressives, trop émotionnelles, soit trop neutres, voire privées de sentiments¹⁰⁴². Les réactions de l'homme narrateur au témoignage et au comportement de Cricri dévoilent ces relations de pouvoir, puisqu'elle est selon lui « éprise »¹⁰⁴³, moqueuse, « corrompue, malade »¹⁰⁴⁴. C'est dans ce contexte qu'il faudrait expliquer le choix de Sorana Gurian quant au pseudonyme Cricri : selon les termes de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous, la protagoniste auteure abandonne la position phallogocentrique parce qu'elle n'écrit plus à la plume, mais elle « s'écrit »¹⁰⁴⁵ (elle inscrit son expérience du corps dans le discours). Avant tout, elle *crie* (« elle parla plus vite », « elle éclata de rire », « comprends-tu ? », « va-t'en ») car elle est obligée de se manifester avec force dans la narration de l'homme, comme étant différente de l'homme : elle est à la fois « sur-humaine »¹⁰⁴⁶ et déshumanisée (Cricri comme un terme injurieux), animale (elle est un cricri, une cigale). Sorana Gurian réussit à mettre en scène le caractère paradoxal de l'expression au féminin, car celle-ci peut être perçue comme « à la fois trop honnête et trop trompeuse, attachée à son essence et privée d'essence, toujours susceptible de se transformer en spectacle »¹⁰⁴⁷.

Adapter la stratégie du mimétisme postulé par Luce Irigaray peut permettre d'échapper au trivial et au sensationnel que l'on reproche aux témoignages féminins douloureux, remarque Joanna Bednarek. Si la penseuse française d'origine belge fait des références dans *Speculum* aux propos sur le féminin et la matérialité portés par les auteurs hommes illustres¹⁰⁴⁸, Sorana Gurian fait que Cricri – comme écrivaine fictionnelle – signe son expression du féminin avec une signature symbolique masculine (le masque d'une « grande romancière » légitimée par la critique littéraire)¹⁰⁴⁹. Le rapport de la protagoniste à la tradition littéraire est d'ailleurs déterminé par sa perception de sa propre corporalité : c'est la littérature qui était censée l'embellir comme un bijou et cacher sa laideur, alors que l'éducation et ses liens avec le milieu intellectuel allaient récompenser sa valeur sociale, diminuée par ses défauts physiques (elle épouse un professeur pour satisfaire sa famille).

¹⁰⁴² Joanna Bednarek, « Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy », *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁴³ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. XVI.

¹⁰⁴⁵ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁴⁶ Sorana Gurian, « La Femme qui avait peur de l'Amour », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴⁷ Joanna Bednarek, « Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy », *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁴⁸ Voir Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

¹⁰⁴⁹ Joanna Bednarek, « Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy », *op. cit.*, p. 109.

Dans les deux cas, dirait la penseuse polonaise, il s'agit du procédé diagnostiqué par Joan Riviere dans *Womanliness as a Masquerade*, où elle décrit le cas d'une intellectuelle qui se cache sous le masque d'une féminité apparente afin d'éviter les représailles des hommes dont elle voulait prendre la place. Joan Riviere constate dans ce cas qu'il est impossible de distinguer le « vrai » féminin de son masque :

[W]omen who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and retribution feared from men.¹⁰⁵⁰

Comme Luce Irigaray et Siri Hustvedt (dont Joanna Bednarek discute le roman *The Blazing World*), Sorana Gurian (ainsi que Cricri) se sert de la mimésis du masculin pour montrer comment le féminin est exclu du discours philosophique et artistique. Elle se dissimule sous le masculin (la narration ou l'identité) non pas pour se mettre en sécurité, mais pour démasquer les dispositifs du pouvoir : le masque de femme écrivain (et la narration masculine) est la projection d'un moi hermaphrodite, écrit la philosophe polonaise¹⁰⁵¹, qui n'appartient ni au personnage (l'auteure), ni au masque même, mais à l'espace qui s'établit grâce à la nature dialogique, enchâssée, ambiguë du récit mené par la femme écrivain (que ce soit Cricri ou Sorana Gurian). Pour regagner ses propres mots, il est nécessaire de se confronter au factice, à l'absence de fiabilité, à l'inauthenticité et de tenter de les récupérer pour ses propres buts¹⁰⁵². Ce mimétisme double n'est pourtant pas une stratégie sans risque : Cricri se suicide, Sorana Gurian ne remporte pas de succès en France, son tapuscrit restant inédit jusqu'à nos jours, probablement rejeté par un critique littéraire francophone lors de son séjour à Paris en 1939.

¹⁰⁵⁰ Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵¹ Joanna Bednarek, « Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy », *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 110.

Conclusion

Dans le chapitre « Altérités des genres », j'ai abordé les questions du genre et de la sexualité dans le contexte des écrits de Sorana Gurian : ceux-ci enregistrent les recherches d'un espace culturel, linguistique, imaginaire ou enfin textuel où « le » genré (surtout féminin, mais aussi masculin) mis en danger (de nature sociale, politique ou sexuelle) peut se recueillir afin de se manifester à lui-même. La subjectivité hétérogène, ironique et donc parfois paradoxale qui se révèle dans ces textes correspond à la manière dont le modernisme perçoit la condition de l'individu dans la société de cette époque : contrairement aux attentes d'un progrès linéaire, successif, la modernité fait se confronter le « je » aux déceptions, aux menaces ou aux critiques culturelles et politiques¹⁰⁵³.

En effet, les textes commentés montrent les tentatives de Sorana Gurian de répondre aux défis que jette la modernité : les frontières politiques et les paradigmes culturels en changement constant, le progrès technologique et social ou l'internationalisation de la vie intellectuelle et de la production artistique donnent à l'auteure la promesse de quitter sa position périphérique et locale en faveur d'une reconnaissance globale. L'examen de son écriture bilingue (surtout ses textes inédits) permet d'observer la coagulation d'une identité moderniste, provoquée par la prise d'une position intermédiaire entre les langues et les cultures. De même, les écrits de Sorana Gurian sont un témoignage de la lutte pour l'émancipation sexuelle, politique ou artistique du « je » (par exemple, d'une femme-écrivain et prostituée), qui s'oppose aux conditionnements du genre, de l'ethnie et de la classe sociale, émancipation qui peut être rêvée grâce aux mutations idéologiques ayant lieu à l'époque moderne. Cela donne ainsi l'espoir d'établir une identité féminine consciente d'elle-même, de son corps, de ses désirs et de son passé.

Néanmoins, cet espace de la modernité, où l'individu était censé se déployer en pleine liberté, s'est avéré celui de l'emprisonnement et de l'encerclement. Cette position « interstitiale », intermédiaire, qui produit dans le cas de Gurian une littérature ectopique ou déterritorialisée, condamne l'auteure à l'incohérence interne (voir les disparités entre les deux versions du roman *Les jours ne reviennent jamais*) et à l'instabilité « externe », c'est-à-dire à la marginalisation et à la stigmatisation faites par la critique littéraire (réelle ou fictionnelle, comme dans *La Femme qui avait peur de l'Amour*). Supposé laisser se manifester la

¹⁰⁵³ Tamar Katz, « Modernism, Subjectivity, and Narrative Form: Abstraction in “The Waves” », *Narrative*, 1995, vol. 3, n° 3, p. 233.

subjectivité, le discours artistique s'avère imitateur et incompatible avec les ambitions du « je ». Enfin, le corps libéré qui offrait la promesse de la satisfaction et du plaisir tombe rapidement dans l'asservissement sexuel, car il devient un objet d'échange entre les hommes. Face à ses déceptions liées à l'échec de l'émancipation, Sorana Gurian élabore deux stratégies qui permettent d'imaginer un moi féminin dans ce discours littéraire phallogocentrique : d'une part, elle projette un type de subjectivité qui assume son altérité, en devenant-minoritaire (-animal, -plante, -enfant), ce qui permet de contester l'hégémonie des majorités (politiques, culturelles, etc.). D'autre part, elle adopte la stratégie du mimétisme (sous la forme d'une mascarade), qui consiste à récupérer le discours littéraire « masculin » (incarné par un narrateur-homme) et à y trouver des incohérences, des trous, des espaces blancs possibles à remplir avec une expérience du féminin. En écrivant comme un homme et en tant qu'homme, le moi féminin tente d'éclater ce langage de l'intérieur afin d'y occuper plus d'espace. Il s'agit, en effet, d'expériences qui sont pas exprimables dans le discours phallogocentrique, où la femme n'a pas de place pour son corps, son identité ou son passé.

CONCLUSION

La publication du *Deuxième Sexe* en 1949, un ouvrage rénovant la pensée féministe, provoque une vague d'injures visant Simone de Beauvoir, accusée d'avoir traité de manière non littéraire la jouissance féminine : « frigide », « nymphomane », « lesbienne », « mal baisée », « bacchante », « Penthésilée de Saint-Germain-des-Prés »¹⁰⁵⁴. Dans certaines chroniques des années 1937-1956 portant sur les écrits de Sorana Gurian, on retrouve des jugements similaires : « la facilité féminine d'abandon face à toute tentation », « pansexualisme frénétique », « le bacchantisme », « naturalisme cru », « admirable et abject », « une sensibilité vibrante », « une écriture fluide, substantielle et nerveuse, aux couleurs profondément féminines », « [texte] typique de la littérature écrite par les femmes », « notion de félinité », « phrases-clichés », « littérature bon marché », « simples thèmes littéraires », « mots vides », « livre difficile », « un roman scabreux », « insistance sur la concupiscence », « snobisme périmé », « roman de scandale », « ne lisez pas », « bouche d'égout », « la platitude effrayante », « l'antichambre de la littérature », « ankylose », « pauvreté originelle », « projection factice et conventionnelle », « [l'imagination du] cinéma américain, de la revue de mode ou du magazine illustré », « le monde d'une demi-mondaine, d'une femme légère », « monde d'une Odette de Crécy d'avant sa connaissance d'avec Swann », « mascarade des couples », « éthique de la femme légère », « un exhibitionnisme maladif, corollaire d'un complexe d'infériorité propre aux infirmes », « une révolte du bon sens anonyme face à une singerie sur la scène ouverte », « expériences simples de laboratoire et rien d'autre », « reportages du subconscient », « laboratoires de la vie spirituelle crépusculaire », « une provocation », « la perversion des sens », « un sensualisme repoussant », « l'amour dans ses aspects animaliers, sans la participation de l'âme, le simple plaisir de la chair » « la littérature désabusée », « frivole, petit-bourgeois », « affreux, sans ménagement comme sans pudeur » et « un ébranlement dangereux ».

¹⁰⁵⁴ Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions des Femmes, 1977. Citation d'après Élisabeth Roudinesco, « "Le Deuxième Sexe" à l'épreuve de la psychanalyse », *L'Homme et la Société*, 22 décembre 2011, n° 1, p. 28.

Dans cette véritable « constellation critique »¹⁰⁵⁵, constituée de fragments de différents textes majoritairement hostiles à Simone de Beauvoir et à Sorana Gurian, fragments qui interagissent l'un avec l'autre et qui développent les mêmes concepts, on découvre « la grande peur du sexe féminin et de sa prétendue sauvagerie »¹⁰⁵⁶, menaçant l'idéologie hégémonique (bourgeoise et masculine). En brossant « le poil trop luisant de l'histoire à rebrousse-poil »¹⁰⁵⁷, c'est-à-dire en repensant les relations de pouvoir entre société et individu, civilisation et barbarie, centre et périphérie, culture et nature, il est néanmoins possible de constater que les critiques (uniquement hommes dans le cas de Gurian) ont reconnu (peut-être à leur insu) dans ces textes leur valeur subversive prenant source dans l'expérience du corps (sexué, malade, handicapé, etc.) et dans un rapport d'altérité, inhérent à la condition féminine (« la femme est Autre, elle est l'autre de l'homme, aliénée dans l'image que la société masculine lui renvoie d'elle-même »¹⁰⁵⁸). Quelle que soit leur attitude – empathique, agressive, inquiète, moqueuse, élogieuse, etc. – les critiques identifient de manière surprenante divers discours auxquels s'ouvrent aujourd'hui les écrits de Sorana Gurian : érotique, maladif, féministe, politique, postcolonial, national(iste), « racial », animal, végétal, philosophique, métalittéraire, social, etc. De façon paradoxale, reconstruire la manière dont la critique littéraire hégémonique reçoit ses textes (critique qui s'intéresse surtout à la corporalité réelle de l'auteure et à sa vie intime) génère une lecture « minoritaire », c'est-à-dire une « lecture en recul »¹⁰⁵⁹ qui observe et respecte « l'Autre que je ne serai jamais »¹⁰⁶⁰. Autrement dit, la « textualisation » du corps et la « corpo-réification » du texte¹⁰⁶¹ – les métaphores dont la critique littéraire se sert dans sa lecture des écrits de Gurian – témoignent du fait que cette femme écrivain réussit à mettre en place la stratégie du

¹⁰⁵⁵ Cf. Dorota Kozicka, Monika Świerkosz, et Katarzyna Trzeciak (dir.), *Konstelacje krytyczne* [Constellations critiques], Cracovie, Universitas, 2022, vol. 1: Teorie i praktyki [Théories et pratiques]; *eadem* (dir.), *Konstelacje krytyczne* [Constellations critiques], Cracovie, Universitas, 2022, vol. 2: Antologie [Anthologies].

¹⁰⁵⁶ Élisabeth Roudinesco, « “Le Deuxième Sexe” à l'épreuve de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁵⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, vol. III, p. 427-443.

¹⁰⁵⁸ Élisabeth Roudinesco, « “Le Deuxième Sexe” à l'épreuve de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁵⁹ Cf. « la culture du recul » chez Ovidiu Anemțoaice, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 231.

¹⁰⁶⁰ Luce Irigaray, *J'aime à toi*, Grasset, 2014, p. 24.

¹⁰⁶¹ Cf. Monika Świerkosz, « Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności [Le féminisme corporel dans les recherches littéraires. Une tentative pour dépasser la métaphore de la corporéité] », *op. cit.*, p. 94-95.

mimétisme : en assumant le langage et l'image du féminin qui lui sont imposés, Gurian déconstruit et fait imploser le discours littéraire et critique qui, en conséquence, peut se révéler incapable de « démasquer » un texte doublement codé : impuissante, la critique réduit l'activité artistique des femmes à des aventures émotionnelles (ce qui s'applique également à la réception de la pensée de Simone de Beauvoir¹⁰⁶²) et fait appel à la limitation de termes tels que la pornographie pour compromettre cette écriture et son auteure.

Cette perspective m'a guidé dans les recherches sur l'œuvre littéraire de Sorana Gurian : grâce à ma lecture de ses écrits et des chroniques, une lecture à la fois minutieuse et sensible aux questions du corps, de l'altérité, du texte ou du genre, il est possible de distinguer différentes variantes de la stratégie du mimétisme, par lesquelles Gurian attribue le statut de sujet à ceux qui se trouvent à la marge de la société de son temps. À l'instar de Mateusz Skucha, qui a commenté des textes choisis de poétesses polonaises modernistes dans le contexte de la critique féministe et de celle de genre, on peut identifier dans l'œuvre de Gurian six formes de mimétisme (qui peuvent se compléter ou se superposer), menant à l'implosion du discours littéraire phallogocentrique : la déconstruction, le démasquage, la désorientation, la déstabilisation, la démythologisation et la démonstration¹⁰⁶³. En même temps, elles permettent à mon avis de retracer et caractériser l'évolution de l'écriture de Gurian.

Le procédé de déconstruction consiste, entre autres, à établir une subjectivité particulière que j'ai qualifiée d'« ironique » : le « je » prend conscience de sa déformation, de sa désintégration, il vit un sentiment d'inauthenticité et se sent privé de sa parole. De cette façon, son récit remet en question toute possibilité d'un discours à soi, non imitateur, ce qui témoigne de la faillite du langage. Cette volonté de décomposer sa propre expression est visible aussi grâce au concept de rythme, qui est « une organisation ou configuration du sujet dans son discours »¹⁰⁶⁴. Une telle perspective suppose la naissance de nouvelles significations dans le texte, significations qui ne sont pas uniquement intentionnelles, ce qui prouve l'incapacité de l'individu à gérer son propre discours face à une expérience limite (*Narcoza* [La narcose]) ou à la découverte de la nature imitatrice de sa réflexion (*O fată se plimbă pe stradă* [Une jeune fille se promène dans la rue]).

¹⁰⁶² Toril Moi, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁶³ Mateusz Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet* [Soifs inassouvies. Autour de la lyrique des femmes de la Jeune Pologne], *op. cit.*, p. 240-241.

¹⁰⁶⁴ Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*

En accord avec la stratégie du démasquage, Gurian ne tente qu'en apparence de s'intégrer dans les modèles que lui propose la culture moderne. Sous le masque du narrateur-lecteur ou du critique littéraire, elle dévoile les mécanismes qui décident de la réception de l'œuvre d'une femme écrivain. Sous le prétexte de l'exploration de l'Inconscient, elle formule une critique féministe de la psychanalyse. Jeunes femmes émancipées, les protagonistes de nouvelles comme *Medalionul* [Le médaillon], *Caiși în floare* [Abricotiers en fleur] et le « je » du poème *Voyage* révèlent la misogynie inhérente à la modernité et l'inadéquation des femmes à ce monde « fait par et pour les hommes ».

Le processus de désorientation est possible à identifier dans les textes où le jeu des masques d'auteur ou de narrateur (*La Femme qui avait peur de l'Amour*, *Les jours ne reviennent jamais*) non seulement provoque une confusion textuelle par rapport à leur genre, mais dérouté aussi le lecteur, qui est obligé d'avoir recours à des éléments situés hors du texte concerné (une investigation biographique, une analyse comparative de différentes versions, un examen d'avant-textes, etc.). Il s'ensuit un sentiment d'égarement, car on ne sait plus qui est auteur et qui n'est qu'une projection d'auteur dans le texte.

La stratégie de la déstabilisation est étroitement liée aux processus de déterritorialisation et reterritorialisation, dans lesquels la langue se révèle enregistrer la quête d'une généalogie propre et fait face à la grande Histoire et à la politique chauviniste et nationaliste. En plaçant l'action dans la Bessarabie de l'entre-deux-guerres, le pays et l'époque de son enfance, Gurian propose dans *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*) une impossible réécriture du passé et son interprétation subversive : rédigé pendant la Seconde Guerre mondiale, le récit situe le centre de l'univers dans la maison familiale, devenue un asile pour tous les hors-la-loi. Cela permet à Gurian de recueillir son identité en danger à l'époque où il n'y a pas de place pour le corps, la nostalgie et l'expérience des femmes, des enfants ou des Juifs.

Ce qui illustre parfaitement le procédé de démythologisation, c'est la manière dont Gurian présente (bien que dans très peu de textes) la maternité, l'image féminine probablement la plus mythifiée. Les personnages féminins sont « amatrides », ils refusent d'assumer leur propre généalogie (*La Femme qui avait peur de l'Amour*) ou doivent se confronter au pouvoir despotique de l'usurpatrice, de la « femme-termite » (Olga dans *Les jours ne reviennent jamais*). De surcroît, Gurian reste loin de mythologiser l'expérience du corps malade dans *Récit d'un combat*, dont la narratrice dévoile les difficultés quotidiennes, administratives et hygiéniques auxquelles elle fait face en tant que patiente cancéreuse. La malade entre en relation quotidienne avec le cancer qui se répand à l'intérieur de son

corps. Malgré le recours au discours militaire (« combat »), le cancer s'avère n'avoir rien de pathétique et s'infiltré dans la vie de tous les jours de la malade, ce qui fait qu'il est difficile d'observer son progrès dans la destruction de son corps. Malgré l'inévitable dégradation du corps, le « je » gurianien fait appel à l'autodérision afin de travailler cette expérience limite (*Sorana-Song*).

Finale, Gurian réussit à formuler sa stratégie de la démonstration : la subjectivité de *Récit d'un combat* accepte et affirme son corps laid, cancéreux et handicapé, corps qui est refoulé et détesté dans plusieurs nouvelles roumaines (datant d'avant 1946). La nature « syllepique » de la narratrice de *Récit d'un combat* montre comment son corps et sa tumeur deviennent éléments constitutifs de son identité. Il s'agit d'une mise en valeur de son sentiment de fragmentation, d'incohérence, d'hétérogénéité par l'institution de la narration polyphonique (*Les jours ne reviennent jamais*) ou par la politique du devenir-minoritaire (-femme, -enfant, -animal, -plante, etc.).

Toutes ces stratégies du mimétisme s'appuient sur une subjectivité sexuée, consciente d'elle-même, de son corps, de ses désirs et de son passé, qui assume le discours patriarcal afin de le compromettre. À la lumière de cette œuvre subversive et hétérogène se révèle une personnalité aussi complexe – femme, juive et étrangère, handicapée et cancéreuse – dont le parcours sinueux – allant de Comrat, en Bessarabie, jusqu'à Paris en passant par la Roumanie, du communisme à l'anti-communisme, de l'athéisme au catholicisme, du russe au roumain, puis au français, des louanges aux accusations, du double espionnage à l'exil, de la célébrité à l'oubli – est à la fois représentatif de son époque tourmentée et unique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Éditions de l'œuvre de Sorana Gurian en français et en roumain :

1. Gurian, Sorana, *Zilele nu se întorc niciodată*, Bucarest, Forum, 1945.
2. Gurian, Sorana, *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Forum, 1946.
3. Gurian, Sorana, *Les mailles du filet*, Paris, Calmann-Lévy, 1950.
4. Gurian, Sorana, *Les amours impitoyables*, Paris, Julliard, 1953.
5. Gurian, Sorana, *Récit d'un combat*, Paris, Julliard, 1956.
6. Gurian, Sorana, *Ochiurile rețelei*, traduit du français par Cornelia Ștefănescu, vol. I, Iași, Editura Jurnal literar, 2001.
7. Gurian, Sorana, *Ochiurile rețelei*, traduit du français par Cornelia Ștefănescu, vol. II, Iași, Editura Jurnal literar, 2002.
8. Gurian, Sorana, *Zilele nu se întorc niciodată*, Iași, Princeps Edit, 2006.
9. Gurian, Sorana, *Zilele nu se întorc niciodată*, Bucarest, Hasefer, 2012.
10. Gurian, Sorana, *Povestea unei lupte*, traduit du français par Sorin Gherguț, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2017.
11. Gurian, Sorana, *Întâmplări dintre amurg și noapte*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2020.
12. Gurian, Sorana et Gébault, Richard, *Les jours ne reviennent jamais*, Julliard, 1952.

Documents inédits :

1. « Sorana Gurian, texte dactylographié », textes manuscrits et dactylographiés, dossier n° 73, Fond creat de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, donat de Fundația Humanitas Aqua Forte, Arhivele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Bucarest, 1938-1955, consulté le 30 juin 2017.
2. « 8 lettres de Sorana Gurian à Marcel Jouhandeau », réf. JHD C 1683-JHD C 1690, 3 mars 1952 – 8 avril 1953, Fonds Marcel Jouhandeau, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, consulté le 25 janvier 2018.

Publications de Sorana Gurian dans la presse :

1. Gurian, Sorana, « Interview-ul unei doamne din elita îndoliată », *Lumea*, 7 juillet 1937, XX, n° 5764, p. 2.
2. Gurian, Sorana, « Elogiul politiceii », *Lumea*, 11 juillet 1937, XX, n° 5767, p. 2.

3. Gurian, Sorana, « Bernard Schaw, moralistii și rezultatul », *Lumea*, 17 juillet 1937, XX, n° 5772, p. 2.
4. Gurian, Sorana, « Răspunsul unei mame chinezoaice », *Lumea*, 19 juillet 1937, XX, n° 5774, p. 2.
5. Gurian, Sorana, « Războiul materiilor prime și epoca de aur », *Lumea*, 21 juillet 1937, XX, n° 5776, p. 2.
6. Gurian, Sorana, « Aripi frânte », *Lumea*, 23 juillet 1937, XX, n° 5777, p. 2.
7. Gurian, Sorana, « Începutul e... în sfârșit, sau Variațiuni pe aceeași temă », *Lumea*, 26 juillet 1937, XX, n° 5780, p. 2.
8. Gurian, Sorana, « Analogii sau... cauze și efecte », *Lumea*, 2 août 1937, XX, n° 5786, p. 2.
9. Gurian, Sorana, « Carnet estival », *Lumea*, 9 août 1937, XX, n° 5792, p. 2.
10. Gurian, Sorana, « Carnet estival pe marginea actualității », *Lumea*, 21 août 1937, XX, n° 5802, p. 2.
11. Gurian, Sorana, « Războiul... diplomatic în Extremul-Orient », *Lumea*, 23 août 1937, XX, n° 5804, p. 2.
12. Gurian, Sorana, « Superstiții moderne », *Lumea*, 3 septembre 1937, XX, n° 5813, p. 2.
13. Gurian, Sorana, « O temă la ordinea zilei: războiul », *Lumea*, 9 septembre 1937, XX, n° 5818, p. 2.
14. Gurian, Sorana, « Pânze la orizont », *Lumea*, 15 septembre 1937, XX, n° 5823, p. 2.
15. Gurian, Sorana, « Alarmă în zori de zi », *Lumea*, 17 septembre 1937, XX, n° 5825, p. 2.
16. Gurian, Sorana, « Deziluziile domnului Negrin », *Lumea*, 19 septembre 1937, XX, n° 5827, p. 2.
17. Gurian, Sorana, « O aniversare uitată sau... fantome de vânzare », *Lumea*, 22 septembre 1937, XX, n° 5829, p. 2.
18. Gurian, Sorana, « In memoriam », *Lumea*, 22 septembre 1937, XX, n° 5830, p. 2.
19. Gurian, Sorana, « Ceva despre cultură », *Lumea*, 25 septembre 1937, XX, n° 5832, p. 2.
20. Gurian, Sorana, « Mic tratat de zoologie superioară », *Lumea*, 1 octobre 1937, XX, n° 5837, p. 2.
21. Gurian, Sorana, « Se mănâncă rece », *Lumea*, 2 octobre 1937, XX, n° 5838, p. 2.
22. Gurian, Sorana, « Filmul actualității fără... speaker », *Lumea*, 7 octobre 1937, XX, n° 5842, p. 2.
23. Gurian, Sorana, « Să ne ocupăm de meteorologie! », *Lumea*, 13 octobre 1937, XX, n° 5847, p. 2.

24. Gurian, Sorana, « Tangentă... bacalaureatului... », *Lumea*, 14 octobree 1937, XX, n° 5848, p. 2.
25. Gurian, Sorana, « Artă și actualitate », *Lumea*, 28 octobree 1937, XX, n° 5860, p. 2.
26. Gurian, Sorana, « Premiul Nobel și sinceritatea », *Lumea*, 28 noiembrie 1937, XX, n° 5887, p. 2.
27. Gurian, Sorana, « O mare lege politică: legea contradicției », *Lumea*, 6 decembrie 1937, XX, n° 5894, p. 2.
28. Gurian, Sorana, « Zodia bărbii », *Lumea*, 8 decembrie 1937, XX, n° 5895, p. 2.
29. Gurian, Sorana, « În căutarea unei statui », *Lumea*, decembrie 23 decembrie 1937, XX, n° 5908, p. 2.
30. Gurian, Sorana, « “Mili” de E. Lovinescu », *Lumea*, 30 decembrie 1937, XX, n° 5913, p. 2.
31. Gurian, Sorana, « Aventura », *Adeverul literar și artistic*, 9 ianvier 1938, n° 892, p. 13, 16.
32. Gurian, Sorana, « O porție de înghețată », *Rampa*, 18 april 1938, XXVII, n° 6014, p. 5.
33. Gurian, Sorana, « Ziua de... 27 », *Rampa*, 24 april 1938, XXVII, n° 6015, p. 7, 8.
34. Gurian, Sorana, « La trei îngeri goi », *Rampa*, 6 iuin 1938, XXVII, n° 6021, p. 5.
35. Gurian, Sorana, « Medalionul », *Revista Fundațiilor Regale*, 1 noiembrie 1938, V, n° 11, p. 282-295.
36. Gurian, Sorana, « Narcoza », *Revista Fundațiilor Regale*, 1 noiembrie 1938, V, n° 11, p. 296-305.
37. Gurian, Sorana, « O fată se plimbă pe stradă », *Azi*, 5 mars 1939, n° 3, p. 4.
38. Gurian, Sorana, « Les dăinas, chansons de la terre et de l'eau », *Charpentier*, 1 iuin 1939, n° 1.
39. Gurian, Sorana, « Conferința dela Washington », *Universul*, 31 août 1944, LXI, n° 239, p. 2.
40. Gurian, Sorana, « Uniunea Sovietică și Ardealul », *Universul*, 14 septembrie 1944, LXI, n° 253, p. 1, 2.
41. Gurian, Sorana, « Dreptul de a cunoaște adevărul », *Universul*, 21 septembrie 1944, LXI, n° 260, p. 1, 2.
42. Gurian, Sorana, « O sută de ani de la moartea lui Ivan Krilov, cel mai mare fabulist rus », *Democrația*, 29 octobree 1944, I, n° 4, p. 10.
43. Gurian, Sorana, « Am vorbit cu unul dintre ei... Igor Rodionov, caricaturistul », *Democrația*, 5 noiembrie 1944, I, n° 5, p. 5.

44. Gurian, Sorana, « Prietenul meu profesorul Erusalimsky », *Democrația*, 26 novembre 1944, I, n° 8, p. 2.
45. Gurian, Sorana, « Despre Caterina [Vinogradscaia] », *Democrația*, 3 décembre 1944, I, n° 9, p. 5.
46. Gurian, Sorana, « Poezia sovietică din anii războiului », *Revista Fundațiilor Regale*, janvier 1945, XII, n° 1, p. 173-181.
47. Gurian, Sorana, « La comemorarea lui Lenin », *Democrația*, 28 janvier 1945, II, n° 17, p. 1, 5.
48. Gurian, Sorana, « Romanul istoric în U.R.S.S. », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1945, XII, n° 2, p. 396-401.
49. Gurian, Sorana, « Femeia sovietică », *Femeia și căminul*, 11 février 1945, II, n° 10, p. 1, 3.
50. Gurian, Sorana, « Ina, adolescentă sovietică », *Femeia și căminul*, 11 mars 1945, II, n° 15, p. 1, 7.
51. Gurian, Sorana, « Fatalul martie », *Democrația*, 18 mars 1945, II, n° 20, p. 8.
52. Gurian, Sorana, « Douăzeci de ani de la moartea lui Sun-Yat-Sen », *Democrația*, 25 mars 1945, II, n° 21, p. 8.
53. Gurian, Sorana, « Franța celor „patru ani” », *Democrația*, 1 avril 1945, II, n° 22, p. 7.
54. Gurian, Sorana, « 15 ani de la moartea lui Vladimir Maiakovsky », *Democrația*, 15 avril 1945, II, n° 24, p. 5, 7.
55. Gurian, Sorana, « Bărbatul... așa cum este și așa... cum am dori să fie! », *Femeia și căminul*, 15 avril 1945, II, n° 19, p. 1, 2.
56. Gurian, Sorana, « Femeia singură », *Femeia și căminul*, 22 avril 1945, II, n° 20, p. 1, 2.
57. Gurian, Sorana, « Nach Berlin... », *Democrația*, 29 avril 1945, II, n° 26, p. 5, 7.
58. Gurian, Sorana, « Poezia sovietică », *Revista Fundațiilor Regale*, mai 1945, XII, n° 5, p. 430-438.
59. Gurian, Sorana, « Plecarea spre Ialta », *Femeia și căminul*, 6 mai 1945, n° 22, p. 3.
60. Gurian, Sorana, « Din caetul săptămânii », *Democrația*, 20 mai 1945, II, n° 28, p. 6, 7.
61. Gurian, Sorana, « Din caetul săptămânii », *Democrația*, 1 juillet 1945, II, n° 34, p. 2.
62. Gurian, Sorana, « O mare artistă m-a făcut să plâng », *Femeia și căminul*, 22 juillet 1945, II, n° 31, p. 1, 2.
63. Gurian, Sorana, « Independance Day - Ziua Omului », *Democrația*, 15 juillet 1945, II, n° 35, p. 1.

64. Gurian, Sorana, « N'am fost la Moscova... », *Femeia și căminul*, 12 août 1945, II, n° 34, p. 1, 7.
65. Gurian, Sorana, « Concepția sovietică despre artă », *Revista Fundațiilor Regale*, septembrie 1945, XII, n° 1, p. 158-162.
66. Gurian, Sorana, « O zi la Paris », *Femeia și căminul*, 9 septembrie 1945, II, n° 38, p. 1, 2.
67. Gurian, Sorana, « O „stea” printre femei... Vedeta de cinema Tatiana Okunevscaia », *Femeia și căminul*, 23 septembrie 1945, II, n° 40, p. 1, 2.
68. Gurian, Sorana, « Despre Caterina Vinogradova », *Femeia și căminul*, 30 septembrie 1945, II, n° 41, p. 7.
69. Gurian, Sorana, « Un băiețel cu ochi albaștri sau o întâmplare fără moralitate », *Femeia și căminul*, 21 octobrie 1945, II, n° 44, p. 1, 2.
70. Gurian, Sorana, « Femeia în lupta cu viața sau : după ploaie vreme bună », *Femeia și căminul*, 28 octobrie 1945, II, n° 45, p. 1, 2.
71. Gurian, Sorana, « Aspecte ale liricii sovietice de după război », *Revista Fundațiilor Regale*, novembre 1945, XII, n° 2, p. 604-612.
72. Gurian, Sorana, « O întâlnire cu Jean Gabin, asul cinematografului francez », *Femeia și căminul*, 11 novembre 1945, II, n° 47, p. 1, 2.
73. Gurian, Sorana, « Teatrul nostru cel de zile mari », *Femeia și căminul*, 18 novembre 1945, II, n° 48, p. 1, 2.
74. Gurian, Sorana, « Despre viață și dragoste », *Femeia și căminul*, 25 novembre 1945, II, n° 49, p. 1, 2.
75. Gurian, Sorana, « În așteptarea “Marelui Izolat” », *Revista Fundațiilor Regale*, décembre 1945, XII, n° 4, p. 856-860.
76. Gurian, Sorana, « El și Ea », *Annie & Claire*, Supliment la Almanahul pentru anul 1946, décembre 1945.
77. Gurian, Sorana, « Primul „Ei” bal », *Femeia și căminul*, 2 décembre 1945, II, n° 50, p. 1, 2.
78. Gurian, Sorana, « Bucureștiul de azi », *Femeia și căminul*, 9 décembre 1945, II, n° 51, p. 1, 2.
79. Gurian, Sorana, « Mic tratat de botanică feminină », *Annie-Claire*, janvier 1946, II, n° 22, p. 10-11.
80. Gurian, Sorana, « De ce fumați, domnișoară? », *Annie-Claire*, janvier 1946, II, n° 23, p. 21.

81. Gurian, Sorana, «Un mare poet sovietic: Eduard Bagrițchi», *Revista Fundațiilor Regale*, janvier 1946, XIII, n° 1, p. 158-160.
82. Gurian, Sorana, «Un gând optimist de Anul Nou», *Femeia și căminul*, 1 janvier 1946, III, n° 54, p. 1, 7.
83. Gurian, Sorana, «Parisul, astăzi...», *Femeia și căminul*, 20 janvier 1946, III, n° 56, p. 1, 7.
84. Gurian, Sorana, «O seară cu Mitică Popescu (o piesă văzută din culise)», *Femeia și căminul*, 20 janvier 1946, III, n° 56, p. 2.
85. Gurian, Sorana, «Căpitanul pleacă în călătorie», *Lumea*, 24 janvier 1946, II, n° 22, p. 7.
86. Gurian, Sorana, «O acuzată pe nedrept: garsoniera», *Femeia și căminul*, 27 janvier 1946, III, n° 57, p. 1, 7.
87. Gurian, Sorana, «Constantin Simonov, romancierul, dramaturgul, poetul războiului», *Revista Fundațiilor Regale*, février 1946, XIII, n° 2, p. 374-384.
88. Gurian, Sorana, «O femeie vă vorbește despre „Radar” și dragoste», *Femeia și căminul*, 10 février 1946, III, n° 59, p. 1, 3.
89. Gurian, Sorana, «Mascarada», *Femeia și căminul*, 17 février 1946, III, n° 60, p. 2.
90. Gurian, Sorana, «Dragoste și moarte în București», *Femeia și căminul*, 24 février 1946, III, n° 61, p. 1, 2.
91. Gurian, Sorana, «Douăzeci de ani dela moartea lui Serghei Esenin», *Revista Fundațiilor Regale*, mars 1946, XIII, n° 3, p. 618-622.
92. Gurian, Sorana, «Despre sirne și bărbați», *Femeia și căminul*, 3 mars 1946, III, n° 62, p. 1, 2.
93. Gurian, Sorana, «Prietenii lui E. Lovinescu», *Lumea*, 3 mars 1946, II, n° 23, p. 3.
94. Gurian, Sorana, «Noi, femeile emancipate!», *Femeia și căminul*, 10 mars 1946, III, n° 63, p. 3.
95. Gurian, Sorana, «Femei în politică», *Femeia și căminul*, 24 mars 1946, III, n° 65, p. 3.
96. Gurian, Sorana, «Cele trei victime ale crimei din Strada Maramureș», *Femeia și căminul*, 31 mars 1946, III, n° 66, p. 1, 7.
97. Gurian, Sorana, «În apărarea „căsnicie”», *Femeia și căminul*, 7 avril 1946, III, n° 67, p. 1, 7.
98. Gurian, Sorana, «Mi-a scris o mamă...», *Femeia și căminul*, 14 avril 1946, III, n° 68, p. 1, 7.

99. Gurian, Sorana, « Răspuns anonimei... », *Femeia și căminul*, 28 april 1946, III, n° 70, p. 1, 7.
100. Gurian, Sorana, « Laureții premiului "Stalin" pentru literatură », *Revista Fundațiilor Regale*, april 1946, XIII, n° 4, p. 813-820.
101. Gurian, Sorana, « Scufița roșie », *Mariana*, 1-15 april 1946, IX, n° 180, p. 17.
102. Gurian, Sorana, « Cronica de sezon », *Mariana*, 15 april 1946, IX, n° 170, p. 16.
103. Gurian, Sorana, « Un spectacol de artă: „Unchiul Vania” », *Lumea*, 5 mai 1946, II, n° 31, p. 2.
104. Gurian, Sorana, « Fiul meu », *Femeia și căminul*, 5 mai 1946, III, n° 71, p. 1, 7.
105. Gurian, Sorana, « Căsătorie sau uniune liberă », *Femeia și căminul*, 12 mai 1946, III, n° 72, p. 1.
106. Gurian, Sorana, « Romanul sovietic: Vera Panova - o debutantă... », *Lumea*, 12 mai 1946, II, n° 32, p. 3.
107. Gurian, Sorana, « Dacă m'ași fi născut la Paris », *Femeia și căminul*, 19 mai 1946, III, n° 73, p. 3.
108. Gurian, Sorana, « Romanul sovietic de aventuri », *Lumea*, 19 mai 1946, II, n° 33, p. 3.
109. Gurian, Sorana, « Romanul sovietic pentru copii », *Lumea*, 19 mai 1946, II, n° 34, p. 3.
110. Gurian, Sorana, « Oamenii știu să zâmbească », *Femeia și căminul*, 26 mai 1946, III, n° 74, p. 1.
111. Gurian, Sorana, « Plouă... primăvară », *Mariana*, 31 mai 1946, VIII, n° 149, p. 3.
112. Gurian, Sorana, « Paralele literare (Romanul occidental și romanul sovietic contemporan) », *Revista Fundațiilor Regale*, iunie 1946, XIII, n° 6, p. 339-350.
113. Gurian, Sorana, « Veșnica tinerețe », *Femeia și căminul*, 2 iunie 1946, III, n° 75, p. 3.
114. Gurian, Sorana, « Un Etsel Andergast sovietic: Sanea Grigoriev », *Revista Fundațiilor Regale*, juillet 1946, XIII, n° 7, p. 625-631.
115. Gurian, Sorana, « Vacanța celor doi scriitori și a femeii cumsecade », *Femeia și căminul*, 27 juillet 1946, III, n° 82, p. 1, 7.
116. Gurian, Sorana, « Reportaj estival cu stafii și păstravi », *Femeia și căminul*, 28 juillet 1946, III, n° 83, p. 1, 7.
117. Gurian, Sorana, « Anton Cehov, omul și opera în lumina actualității », *Revista Fundațiilor Regale*, août 1946, XIII, n 8, p. 625-631.
118. Gurian, Sorana, « Vacanța celor doi scriitori și a femeii cumsecade (urmare și.. în sfârșit sfârșitul! », *Femeia și căminul*, 4 août 1946, III, n° 84, p. 3.

119. Gurian, Sorana, «Nevastă-mea face politică! », *Femeia și căminul*, 11 août 1946, III, n° 85, p. 1, 7.
120. Gurian, Sorana, « Insula fericirii », *Femeia și căminul*, 25 août 1946, III, n° 87, p. 1, 7.
121. Gurian, Sorana, «Nu port pantaloni cu volănașe! Răspuns scrisorilor anonime și unui articol feminist », *Femeia și căminul*, 8 septembre 1946, III, n° 89, p. 1, 7.
122. Gurian, Sorana, «Mangalia sau visul așa cum este în realitate... », *Femeia și căminul*, 1 septembre 1946, III, n° 88, p. 1, 7.
123. Gurian, Sorana, « Viața furată », *Femeia și căminul*, 15 septembre 1946, III, n° 90, p. 1, 7.
124. Gurian, Sorana, « Impressions From a Travel Abroad », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 27 septembre 1946, I, n° 4, p. 1, 2.
125. Gurian, Sorana, « Uităm prea repede », *Femeia și căminul*, 22 septembre 1946, III, n° 91, p. 1, 4.
126. Gurian, Sorana, « Când se apropie toamna », *Femeia și căminul*, 29 septembre 1946, III, n° 92, p. 3.
127. Gurian, Sorana, « The oldest woman who serves the peace. Elena Vacarescu: Romania's delegate at the Peace Conference », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 10 octobre 1946, I, n° 7, p. 1.
128. Gurian, Sorana, « Singurătate », *Femeia și căminul*, 6 octobre 1946, III, n° 93, p. 1, 7.
129. Gurian, Sorana, « Ioana Nicola. Povestea unei fete dela țară », *Femeia și căminul*, 13 octobre 1946, III, n° 94, p. 1, 7.
130. Gurian, Sorana, « Despre dragoste », *Mariana*, 16 octobre 1946, IX, n° 183, p. 16.
131. Gurian, Sorana, « Scrisoare deschisă doamnei dr. Florica Bagdasar », *Femeia și căminul*, 20 octobre 1946, III, n° 95, p. 1, 7.
132. Gurian, Sorana, « Letter to a friend of a New World (to Mr. Hemingway) », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 26 octobre 1946, I, n° 8, p. 1, 2.
133. Gurian, Sorana, « Ele și-au dat viața pentru democrație », *Femeia și căminul*, 27 octobre 1946, III, n° 96, p. 1, 7.
134. Gurian, Sorana, « Amintiri Annei Allieva », *Revista Fundațiilor Regale*, novembre 1946, XIII, n° 11, p. 152-157.
135. Gurian, Sorana, « Aștept în fiecare seară... », *Femeia și căminul*, 3 novembre 1946, III, n° 97, p. 1.

136. Gurian, Sorana, « Prințul fericit », *Femeia și căminul*, 10 novembre 1946, III, n° 98, p. 1, 2.
137. Gurian, Sorana, « Cioburi de iubire », *Femeia și căminul*, 24 novembre 1946, III, n° 100, p. 1, 11.
138. Gurian, Sorana, « Un mare roman sovietic: „Tânăra Gardă” a lui Al. Fadeev », *Revista Fundațiilor Regale*, décembre 1946, XIII, n° 12, p. 138-143.
139. Gurian, Sorana, « Inima noastră cea de toate zilele », *Femeia și căminul*, 1 décembre 1946, III, n° 101, p. 1, 7.
140. Gurian, Sorana, « Nicolae Titulescu », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 1 décembre 1946, I, n° 12, p. 2.
141. Gurian, Sorana, « Rumanians and Russians », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 1 décembre 1946, I, n° 12, p. 7.
142. Gurian, Sorana, « Scrisoare către Dicky sau.. „Un poste-restante” gen... Mușatescu », *Femeia și căminul*, 8 décembre 1946, III, n° 102, p. 1, 7.
143. Gurian, Sorana, « Scrisorile lor », *Mariana*, 16-31 décembre 1946, IX, n° 186, p. 3.
144. Gurian, Sorana, « Dar de Crăciun », *Femeia și căminul*, 22 décembre 1946, III, n° 104, p. 3.
145. Gurian, Sorana, « Două romaniere sovietice debutante: Vera Panova și Ana Koptiaeva », *Revista Fundațiilor Regale*, janvier 1947, XIV, n° 1, p. 114-121.
146. Gurian, Sorana, « Articol de Anul Nou », *Femeia și căminul*, 1 janvier 1947, IV, n° 105, p. 1, 7.
147. Gurian, Sorana, « The Rumanian Public and the Soviet Film », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 8 janvier 1947, I, n° 15, p. 2.
148. Gurian, Sorana, « Un om al trecutului », *Femeia și căminul*, 19 janvier 1947, IV, n° 107, p. 1, 5.
149. Gurian, Sorana, « Nu cred în viol », *Femeia și căminul*, 26 janvier 1947, IV, n° 108, p. 1, 5.
150. Gurian, Sorana, « Arcadii Gaidar, cântărețul adolescenței », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1947, XIV, n° 2, p. 146-150.
151. Gurian, Sorana, « Călare pe un armăsar alb », *Femeia și căminul*, 2 février 1947, IV, n° 109, p. 1, 7.
152. Gurian, Sorana, « Crisis of Rumanian culture? », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 5 février 1947, I, n° 18, p. 2.

153. Gurian, Sorana, « Letter to a friend (To Aldous Huxley) », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 13 février 1947, I, n° 19, p. 1, 2.
154. Gurian, Sorana, « Numai cu creionul... Un album despre Enescu », *Femeia și căminul*, 16 février 1947, IV, n° 111, p. 1, 7.
155. Gurian, Sorana, « Un scriitor humanist: V. G. Korolenko », *Revista Fundațiilor Regale*, mars 1947, XIV, n° 3, p. 87-91.
156. Gurian, Sorana, « Scrisoare către o necunoscută », *Femeia și căminul*, 2 mars 1947, IV, n° 113, p. 1, 7.
157. Gurian, Sorana, « Letter to a friend », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 17 mars 1947, I, n° 21, p. 1, 2.
158. Gurian, Sorana, « Despărțirea de trecut », *Femeia și căminul*, 10 mars 1947, n° 114, p. 1, 7.
159. Gurian, Sorana, « Variațiuni pe o temă dată », *Femeia și căminul*, 23 mars 1947, n° 116, p. 1, 7.
160. Gurian, Sorana, « Rumanian women present in all walks of contemporary life », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 30 mars 1947, I, n° 22, p. 7.
161. Gurian, Sorana, « Articol fără titlu », *Femeia și căminul*, 30 mars 1947, IV, n° 117, p. 1, 7.
162. Gurian, Sorana, « Criza culturii românești », *Liberalul*, 10 avril 1947, n° 343, p. 2, 3.
163. Gurian, Sorana, « Amoru-i un copil pribeag... », *Femeia și căminul*, 6 avril 1947, IV, n° 118, p. 1, 7.
164. Gurian, Sorana, « Învierea 1947 », *Femeia și căminul*, 13 avril 1947, IV, n° 119, p. 1, 7.
165. Gurian, Sorana, « Despre misiunea scriitorului », *Liberalul*, 18 avril 1947, n° 348, p. 2.
166. Gurian, Sorana, « Pentru viață », *Femeia și căminul*, 20 avril 1947, IV, n° 120, p. 1, 7.
167. Gurian, Sorana, « Despre prietenie », *Femeia și căminul*, 27 avril 1947, IV, n° 121, p. 1, 7.
168. Gurian, Sorana, « Ultimul nostru lux: florile », *Femeia și căminul*, 4 mai 1947, IV, n° 122, p. 3.
169. Gurian, Sorana, « Îndrăgostiți », *Femeia și căminul*, 11 mai 1947, IV, n° 123, p. 1, 7.
170. Gurian, Sorana, « Singurătate în doi », *Femeia și căminul*, 1 juin 1947, IV, n° 126, p. 1, 7.
171. Gurian, Sorana, « Timpuri împlinite », *Femeia și căminul*, 8 juin 1947, IV, n° 127, p. 1, 7.

172. Gurian, Sorana, « O veche și mereu nouă poveste », *Femeia și căminul*, 15 juiin 1947, IV, n° 128, p. 1, 7.
173. Gurian, Sorana, « Chemarea mării », *Femeia și căminul*, 22 juiin 1947, IV, n° 129, p. 1, 7.
174. Gurian, Sorana, « Datorită dragostei », *Femeia și căminul*, 6 juillet 1947, IV, n° 131, p. 1, 7.
175. Gurian, Sorana, « Doamna din Constanța », *Femeia și căminul*, 20 juillet 1947, IV, n° 133, p. 1, 7.
176. Gurian, Sorana, « A doua latură a vieții », *Femeia și căminul*, 27 juillet 1947, IV, n° 134, p. 1, 7.
177. Gurian, Sorana, « Reîntoarcerea », *Femeia și căminul*, 7 septembre 1947, IV, n° 139, p. 1, 7.
178. Gurian, Sorana, « Întoarcerea fiului risipitor », *Femeia și căminul*, 14 septembre 1947, IV, n° 140, p. 1, 7.
179. Gurian, Sorana, « În căutarea stelei », *Femeia și căminul*, 21 septembre 1947, IV, n° 141, p. 1, 7.
180. Gurian, Sorana, « O zi din viața noastră », *Femeia și căminul*, 28 septembre 1947, IV, n° 142, p. 1, 7.
181. Gurian, Sorana, « Stafia trandafirului », *Femeia și căminul*, 5 octobre 1947, IV, n° 140, p. 1, 7.
182. Gurian, Sorana, « O plimbare printre cărți », *Femeia și căminul*, 19 octobre 1947, IV, n° 145, p. 1, 7.
183. Gurian, Sorana, « Despărțire », *Femeia și căminul*, 2 novembre 1947, n° 147, p. 3.
184. Gurian, Sorana, « Scriitori și scriitoare sovietice în România », *Femeia și căminul*, 9 novembre 1947, n° 148, p. 1, 7.
185. Gurian, Sorana, « Optsprezece ani ieri și azi », *Mariana*, 15 novembre 1947, X, n° 202, p. 5.
186. Gurian, Sorana, « Nepieritoarea frumusețe a clipei... Note despre baletul sovietic », *Femeia și căminul*, 23 novembre 1947, n° 150, p. 1, 7.
187. Gurian, Sorana, « Despre important și secundar », *Femeia și căminul*, 30 novembre 1947, n° 151, p. 3.
188. Gurian, Sorana, « Insomnie », *Femeia și căminul*, 14 décembre 1947, n° 153, p. 1, 7.
189. Gurian, Sorana, « În noaptea de Ajun », *Femeia și căminul*, 21 décembre 1947, n° 154, p. 3, 7.

190. Gurian, Sorana, « Și a fost... încă o dată... Crăciunul », *Mariana*, 31 décembre 1947, X, n° 203, p. 3.
191. Gurian, Sorana, « Răvaș de Anul Nou », *Femeia și căminul*, 4 janvier 1948, n° 155, p. 1, 11.
192. Gurian, Sorana, « Suntem în continuare », *Mariana*, 15 janvier 1948, XI, n° 206, p. 3.
193. Gurian, Sorana, « Le sort des écrivains derrière le rideau de fer », *Le Figaro Littéraire*, 16 juillet 1949, n° 169, p. 1.
194. Gurian, Sorana, « On ne veut plus d'écrivains dans les démocraties populaires, mais des "ingénieurs de l'âme" », *Le Figaro Littéraire*, 23 juillet 1949, n° 170, p. 1.
195. Gurian, Sorana, « Ich heiratete einen Strohmann », *Die Zeit*, 2 août 1951.
196. Gurian, Sorana, « Der Goldene Käfig (Gespräche mit Sowjetschriftstellern: Inber, Ehrenburg, Gorbatow, Simonow u.a.) », *Rheinischer Merkur*, 24 août 1951.
197. Gurian, Sorana, « Mihail Sadoveanu. Grand prix Staline », *Preuves*, avril 1952, Terre Roumaine, n° 14, p. 34-36.
198. Gurian, Sorana et Ionel Teodoreanu, « Gurian, Sorana și Ionel Teodoreanu vorbesc despre viață, frumusețe și artă », *Femeia și căminul*, 15 décembre 1946, III, n° 103, p. 1.
199. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 13 janvier 1946, III, n° 55, p. 2.
200. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 20 janvier 1946, III, n° 56, p. 2.
201. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 27 janvier 1946, III, n° 57, p. 2.
202. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 10 février 1946, III, n° 59, p. 2.
203. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 17 février 1946, III, n° 60, p. 3.
204. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 24 février 1946, III, n° 61, p. 2.
205. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 3 mars 1946, III, n° 62, p. 2.
206. Manon, « Cu Dicky, la București », *Femeia și căminul*, 10 mars 1946, III, n° 63, p. 2.

Traductions de l'œuvre de Sorana Gurian vers d'autres langues :

1. Gurian, Sorana, *Per aver scelto il silenzio* ([Pour avoir choisi le silence], « Les mailles du filet »), Florence, Sansoni, 1950.
2. Gurian, Sorana, *Nie kehren die Tage wieder* (« Les jours ne reviennent jamais »), traduit du français par Günther Spaltmann, Düsseldorf, Bourg, 1951.
3. Gurian, Sorana, *A través de la red* ([À travers le réseau], « Les mailles du filet »), traduit du français par Matilde de Rafael, Barcelone, AHR, 1952.

4. Gurian, Sorana, *Die Nacht ist nicht ohne Sterne* ([La nuit n'est pas sans étoiles], « Les Amours impitoyables »), traduit du français par Günther Spaltmann, Düsseldorf, Bourg, 1952.
5. Gurian, Sorana, « Jak umarłam na raka » ([Comment je suis morte du cancer], (« Récit d'un combat », fragments), *Przekrój*, traduit par Michał Kasprzycki, 29 juillet 1956, n° 590, p. 6.
6. Gurian, Sorana, *Volontà di vivere* ([La Volonté de vivre], « Récit d'un combat »), Milan, Edizioni Librarie Italiane, 1957.

Traductions réalisées par Sorana Gurian :

1. Arghezi, Tudor, « Les Billets de Coco » (« Bilete de Papagal »), *Charpentés*, traduit du roumain par S[orana] G[urian], 1 juin 1939, n° 1.
2. Ehrenburg, Ilya, « Triumful luminii » (« Победа света »), *Revista Fundațiilor Regale*, traduit du russe par Sorana Gurian, octobre 1945, XII, n° 2, p. 256-260.
3. Essénine, Sergueï, « Crângul de aur » (« Отговорила рошца золотая »), « Vulpea » (« Лисица », fragment), traduit du russe par Zaharia Stancu et par Sorana Gurian, *Lumea*, 31 mars 1946, II, n° 27, p. 1.
4. Essénine, Sergueï, « Mă 'ntristez când mă uit la tine » (« Мне грустно на тебя смотреть »), traduit du russe par Zaharia Stancu et par Sorana Gurian, *Lumea*, 13 avril 1946, II, n° 29, p. 10.
5. Essénine, Sergueï, « Ulița asta eu o cunosc » (« Эта улица мне знакома »), traduit du russe par Zaharia Stancu et par Sorana Gurian, *Lumea*, 5 mai 1946, II, n° 31, p. 5.
6. Griboedov, Alexandru Sergheevici, *Prea multă minte strică: comedie în 4 acte* (« Горе от ума »), traduit du russe par Zaharia Stancu et Sorana Gurian, Bucarest, Editura pentru literatură și artă, 1945.
7. Neher, Franz Ludwig, *Mars aller-retour* (« Menschen zwischen den Planeten »), traduit de l'allemand par Sorana Gurian, Paris, Calmann-Lévy, 1955.
8. Prager, Hans Georg, *L'Hôpital des mers froides* (« Orkan in höhe Bäreninsel »), traduit de l'allemand par Sorana Gurian, Paris, Julliard, 1954.
9. Priestley, John B., *Lumina dragostei* (« Daylight on Saturday »), Bucarest, Veritas, 1946.

Références sur la vie et l'œuvre de Sorana Gurian :

1. Aderca, Felix, « Secretul Soranei Gurian », *Femeia și căminul*, 23 février 1947, n° 112, p. 1, 3.
2. Amărieșei, Constantin, « Amintiri culturale din exil (VI): 1. La Cenaclul Soranei Gurian », *Jurnalul literar*, avril-mai-juin 2006, n° 7-12, p. 21.
3. Baltazar, Camil, « Invazia femeilor în literatură », *Adevărul literar și artistic*, 19 mars 1939, n° 954, p. 4.
4. Bălu, Ion, « Sorana Gurian – un volum neștiut », *Apostrof*, 2013, 4 (275).
5. Borel, Pierre-Louis, « Plaisir de lire. Un livre d'une humanité triomphante. Avec *Récit d'un combat* », *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, n°137, 15 juin 1956, p. 4.
6. Braud, Michel, *La tentation du suicide: dans les écrits autobiographiques, 1930-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
7. Burța-Cernat, Bianca, *O fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Bucarest, Cartea Românească, 2011.
8. Burța-Cernat, Bianca, « Sorana Gurian. Acrobații politice periculoase », *Bucureștiul Cultural*, 18 avril 2011, n° 105.
9. Burța-Cernat, Bianca, « Un „angajament” existențial. Jurnalul unei „aventuri inumane” trăite „printre ființe foarte umane” (prefață) », in Gurian, Sorana, *Povestea unei lupte*, traduit du français par Sorin Gherguț, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2017.
10. Caraion, Ion, « „Zilele nu se întorc niciodată” », *Lumea*, 20 janvier 1946, II, n° 17, p. 4.
11. Cernat, Paul, « Sorana Gurian – profil biobibliografic », *Manuscriptum*, n° 1, XLVI, 2018.
12. Cernat, Paul, *Sorana Gurian*, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1872338666392181&id=100008481965338, consulté le 19 avril 2020.
13. Chivu, Marius, « Erotism retro », *Dilema veche*, 19 août 2020, n° 853.
14. Ciocârlie, Dalia, « Coșul cititorilor. Despre “O porție de înghețată” », *Rampa*, 24 avril 1938, XXVII, n° 6015, p. 4.
15. Colombo, Ana, « Cronica literară. Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian », *Viața evreească*, 5 janvier 1946, n° 71, p. 2.
16. Colombo, Ana, *Gli ebrei hanno sei dita: una vita lunga un secolo*, Milan, Feltrinelli, 2005.
17. Constantinescu, Ovidiu, « Sorana Gurian: “Zilele nu se întorc niciodată” (Ed. Forum) », *Revista Fundațiilor Regale*, février 1946, n° 2, p. 433-434.

18. Corcheș, Victor, « Ezoterica și cosmopolita Sorana Gurian (I) », *Tomis*, juin-juillet-août, décembre 2002, n° 6-7-8, 12, p. 15, 30-32.
19. Cozea, Liana, « Dincolo de ochiurile rețelei », in Gurian, Sorana, *Confesiuni ale eului feminin*, Bucarest, Paralela 45, 2004, p. 41-70.
20. Crohmălniceanu, Ov. S., « Sorana Gurian. Întâmplări dintre amurg și noapte », *Contemporanul*, 21 février 1947, n° 22, p. 4.
21. Cronicar, « Vitrina cărților », *Femeia și căminul*, 27 janvier 1946, n° 57, III, p. 2.
22. [Cronicar], « Vitrina cărților », *Femeia și căminul*, 3 mars 1946, n° 62, III, p. 3.
23. Delavrancea, Cella, « Rumanians Books », *International News. A Bucharest Weekly for South-European Affairs*, 3 novembre 1946, I, n° 9, p. 1.
24. Delpech, Jeanne, « Instantanées - Sorana Gurian », *Les Nouvelles Littéraires*, 3 septembre 1953.
25. Derogy, Jacques, « L'écrivain Sorana Gurian a laissé un bouleversant récit du combat qu'elle a livré au mal qui vient de l'emporter », *Libération*, 13 juin 1956, n° 3661, p. 1, 6.
26. Desgraupes, Pierre, *Lectures pour tous: Sorana Gurian*, 22 mai 1956, <https://www.ina.fr/video/CPF86644668>, consulté le 20 avril 2020.
27. Dimisianu, Gabriel, « Momentul literar 1945-1948. Sorana Gurian », *România literară*, 2002, n° 34, p. 12-13.
28. Durnea, Victor, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (I) », 27 mai 2003, n° 20, p. 20-21.
29. Durnea, Victor, « Misterioasa viață a Soranei Gurian (II) », *România literară*, 3 juin 2003, n° 21, p. 14-15.
30. Durnea, Victor, « Zilele nu se întorc niciodată de Sorana Gurian, o glorie nemeritată? », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*, 2004, n° 2, p. 29-40.
31. Durnea, Victor, « Începuturile Soranei Gurian », *Convorbiri literare*, mai 2005, 5 (113), p. 80-86.
32. Durnea, Victor, « Umbre și lumini în viața și romanul Soranei Gurian », in *Zilele nu se întorc niciodată*, Iași, Princeps Edit, 2006, p. 5-56.
33. Durnea, Victor, « GURIAN, Sorana », 2011, *Dicționarul general al literaturii române*, <https://www.dictionarulgeneralaliteraturiiromane.ro/author?name=GURIAN%20Sorana&type=single>, consulté le 18 février 2022.
34. Filote-Panait, Elena, « Identité, totalitarisme et résistance. Sorana Gurian, Les Mailles du filet », *Communication interculturelle et littérature*, 2013, n° 20, p. 59-77.

35. Filote-Panait, Elena, « L'écriture comme défense identitaire dans la prose autobiographique d'exil de Sorana Gurian », *Communication interculturelle et littérature*, 2014, n° 21, p. 49-59.
36. Florescu, Nicolae, « Literatura română în exil (XIII) - instituții, publicații, personalități », *Jurnalul literar*, octobrie 1997, n° 35-42, p. 2.
37. Florescu, Nicolae, « Un necesar, chiar obligatoriu punct pe i », *Jurnalul literar*, octobrie 2001, n° 17-20, p. 1, 7.
38. Florescu, Nicolae, « Regăsirea Soranei Gurian », in Gurian, Sorana, *Ochiurile rețelei*, traduit par Cornelia Ștefănescu, Iași, Jurnal Literar, 2002.
39. Henriot, Émile, « Soucis féminins : Ouébéfi - Cordélia - Pascale - Récit d'un combat », *Le Monde*, 29 février 1956, n° 3453.
40. G. D. P., « Cronica literară. Sorana Gurian : "Zilele nu se întorc niciodată" (roman) ed. Forum ; Marin Iorda : "Oameni în cătușe de aur" (roman) ed. Vatra. », *Spectator*, 30 janvier 1946, p. 2.
41. Ierunca, Virgil, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întâmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, Bucarest, Humanitas, 2000.
42. Ion, Elena-Gainina, « Sorana Gurian », *Manuscriptum*, 2018, n° 2, p. 80-119.
43. Ion, Elena, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 212 p.
44. Ionesco, Eugène, « Sorana Gurian, "Récit d'un Combat" (Julliard) », *Nouvelle Revue Française*, juillet 1956, n° 43, p. 143-145.
45. Ionescu, Arleen Nerissa, *Proza românească modernistă. Concordanțe cu romanul englez*, thèse de doctorat, Université de Bucarest, Bucarest, 2002.
46. Kemp, Robert, « La vie des livres. Talents variés », *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, février 1956, p. 2.
47. Krupa, Tomasz, « Autour de la réception de l'œuvre littéraire de Sorana Gurian en Roumanie », *Slovo*, 2020, n° 50, Comment penser l'histoire littéraire au XXI^e siècle dans l'espace euro-asiatique ?, p. 297-306, DOI : 10.46298/slovo.2020.6149.
48. Krupa, Tomasz, « Pour une réhabilitation d'une femme écrivain. Elena Ion, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian* [La Femme sans visage. Sur les traces de Sorana Gurian] », *Romanica Cracoviensia*, 2022, n° 1, DOI : 10.4467/20843917RC.22.012.15644, p. 127-134.
49. Leon, Aurel, « Sorana Gurian », in *Umbre*, Iași, Junimea, 1979, vol. IV, p. 108-111.

50. Levitskaya, Ella, *Interview with Lazar Gurfinkel*, 2002, <http://www.centropa.org/print/biography/lazar-gurfinkel>, consulté le 4 mars 2017.
51. Lovinescu, Eugen, « Geneza artei. La apariția unui nou talent », *Adevărul*, 17 décembre 1937, n° 16530, p. 1-2.
52. Lovinescu, Eugen, « Note asupra literaturii noastre feminine », *Revista Fundațiilor Regale*, juillet 1939, n°7, p. 7.
53. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucarest, Minerva, 1973, vol.V.
54. Lovinescu, Eugen, « *Sburătorul* ». *Agende literare*, Bucarest, C.N.I. Coresi, 2001, vol.V.
55. Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, Humanitas, 1999.
56. Maisel, Philip, « Oral history interview with Bela Garfinchel Meylikh », United States Holocaust Memorial Museum, 1995, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn505801>, consulté le 11 avril 2021.
57. Marcel, Gabriel, « Récit d'un combat », *Arts spectacles*, mars 1956, p. 4.
58. Malraux, Clara, « Sorana Gurian et le "Récit d'un combat" », *Evidences*, novembre 1956, n° 60, p. 48-49
59. Miłosz, Czesław, « Shestov, or the Purity of Despair », in *Emperor of the Earth: modes of eccentric thinking*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 99-119.
60. Niculescu, Alexandru, « Sorana Gurian (1913-1956) între Franța și România », *România literară*, 2016, n° 47.
61. N. I. P., « Daïna », *Însemnări ieșene*, octobre 1939, n° 10, p. 118.
62. N. I. P., « Charpentes, Revue mensuelle d'expression française. Nr. 1-2, juin-août 1939. Paris », *Însemnări ieșene*, octobre 1939, n° 10, p. 130-131.
63. N. I. P., « O scrisoare a d-lui E. Lovinescu », *Însemnări ieșene*, décembre 1939, n° 12, p. 479-480.
64. Negoïtescu, Ion, « Proza interbelică. Sorana Gurian », in *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Bucarest, Minerva, 1991, p. 261-262.
65. Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română*, Iași, Polirom, 2010.
66. Papatanasu, Nicolae, « Sorana Gurian: Zilele nu se întorc niciodată, roman », *Drapelul*, 12 janvier 1946, n° 318, p. 2.
67. Papatanasu, Nicolae, « Întâmplări dintre amurg și noapte de Sorana Gurian », *Drapelul*, 8 avril 1947, n° 686, p. 2.

68. Perpessicius, « Sorana Gurian. Zilele nu se întorc niciodată, roman, Editura Forum, 1945 », *Lumea*, 24 mars 1946, II, n° 26, p. 4.
69. Perpessicius, « Anexă la “Zilele nu se întorc niciodată” », *Lumea*, 30 mars 1946, II, n° 27, p. 4.
70. Perpessicius, « Anexa a doua la “Zilele nu se întorc niciodată” », *Lumea*, 6 april 1946, II, n° 28, p. 4.
71. Philippide, Alexandru, « Sorana Gurian: Întâmplări dintre amurg și noapte (Ed. Forum) », *Semnalul*, 2 april 1947, n° 1481, p. 1.
72. Piru, Alexandru, « Sorana Gurian », in *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Bucurest, Editura pentru literatură, 1968, p. 396-399.
73. Piru, Alexandru, « Cronica literară. Sorana Gurian, Zilele nu se întorc niciodată », *Tinerețea*, 17 février 1946, II, n° 32, p. 2.
74. Piteșteanu, Constantin, « Sorana Gurian: Zilele nu se întorc niciodată (roman) », *Drapelul*, 28 janvier 1946, n° 329, p. 2
75. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi și de mâine*, Bucurest, Luceafărul, 2001.
76. Sânger, Gh., « Cazul Sorana Gurian », *Moldova*, 24 juillet 1943, IV, n° 868, p. 2.
77. Șerbu, Ieronim, « O infirmă seducătoare », in *Vitrina cu amintiri*, Bucurest, Cartea Românească, 1973, p. 122-123.
78. Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Bucurest, Porus, 1991.
79. Soviany, Octavian, *Moartea Lui Siegfried*, București, Editura Cartea Românească, 2015.
80. Sperber, Manès, « Sorana Gurian et la passion de l'écrivain », *Preuves*, février 1956, n° 60, p. 45-46.
81. Streinu, Vladimir, « Zilele nu se întorc niciodată. Un roman de tip anglo-saxon », *Revista Fundațiilor Regale*, 1946, n° 12, p. 96-99
82. V[artic], M[ariana], « Sorana Gurian » in Zăciu, Mircea, Papahagi, Sasu Aurel (dir.), *Dicționarul scriitorilor români (D-L)*, Bucurest, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
83. Vârgolici, Teodor, « Sorana Gurian – o enigmă? », *Adevărul literar și artistic*, 7 octobree 2003, n° 686, p. 4.
84. Voinescu, Radu, « O scriitoare de reconsiderat », *Hyperion*, 2019, n° 1-2-3, p. 89-96.
85. Vrabie, Diana, « Privighetoarea oarbă », *Limba română*, mars 2005, n° 1-3.
86. Vrabie, Diana, « Relația autor-narator-personaj în proza exilului românesc », *Francopolyphonie*, 2008, n° 3, p. 219-225.

87. Vrabie, Diana, « Sorana Gurian: Mata Hari din România (I) », *Revista română*, printemps 2017, 1 (87), p. 29-33.
88. Vrabie, Diana, « Sorana Gurian: Mata Hari de România (II) », *Revista română*, été 2017, 2 (88), p. 21-24.
89. s. a., « Charpentes Nr. 1 - Iunie 1939 », *Revista Fundațiilor Regale*, septembre 1939, n° 9, p. 707.
90. s. a., « Sorana Gurian și dl. E. Lovinescu », *Lumea*, 19 décembre 1937, XX, n° 5905, p. 2.
91. s. a., « De vorbă cu Sorana Gurian despre revista „Charpentes” », *Iașul*, août 1939, IV, n° 420, p. 2.
92. s. a., *Universul*, juillet 1943, LX, n° 191, p. 6.
93. s. a., « O năpîrcă primejdioasă: Sorana Gurian [Une vipère dangereuse: Sorana Gurian] », *Luptătorul*, 25 septembre 1944.
94. s. a., « Despre bărbați, dragoste și... cărți. Ne vorbește colaboratoarea noastră Sorana Gurian », *Femeia și căminul*, 1 janvier 1946, III, n° 54, p. 2.
95. s. a., « O anchetă condusă de Sorana Gurian », *Femeia și căminul*, 2 juin 1946, III, n° 75, p. 3.
96. s. a., « O lecție de optimism. „Mariana” în vizita la Sorana Gurian. „Întâmplările între amurg și noapte” », *Mariana*, 16 janvier 1947, X, n° 189, p. 4.
97. s. a., « Ce-am citit? », *Femeia și căminul*, 19 janvier 1947, IV, n° 107, p. 2.
98. s. a., « Sorana Gurian, Întâmplări dintre amurg și noapte », *Rampa*, février 1947, XXXVI, n° 68, p. 2.
99. s. a., « Îndreptar. Nu citiți », *Tinerețea*, avril 1947, n° 88, p. 2.
100. s. a., « D-na Sorana Gurian se află în criză », *Contemporanul*, avril 1947, n° 30, p. 5.
101. s. a., « Note și comentarii », *România liberă*, avril 1947, n° 819, p. 2.
102. s. a., « Amor și tragedie », *Contemporanul*, mai 1947, n° 36, p. 5.
103. s. a., « Noi de ce nu? », *Contemporanul*, juin 1947, n° 42, p. 4.
104. s. a., « Steluța », *Contemporanul*, 26 septembre 1947, n° 53, p. 4.
105. s. a., « În „Femeia și căminul” », *Contemporanul*, 10 octobre 1947, n° 55, p. 4.
106. s. a., « „Zgarda”, din diamante », *Contemporanul*, 24 octobre 1947, n° 57, p. 4.
107. s. a., « Mămăliga și fuga din real », *Contemporanul*, décembre 1947, n° 63, p. 4.
108. s. a., *Gurfinkel Elka*, <http://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/690-gurfinkel-elka>, 2010, consulté le 11 avril 2021.

109. s. a., *Elka Gurfinkel*, <https://archivistorico.unica.it/persona/gurfinkel-elka>, 2020, consulté le 11 avril 2021.

Autres références bibliographiques (histoire, critique et théorie littéraires)

1. Aderca, Felix, Archip, Ticu, Baltazar, Camil, Dominic, A., Peltz, Isac, Petrescu, Camil, Rebreanu, Liviu et Sebastian, Mihail, « Mărturie pentru marea europeană: Hortensia Papadat-Bengescu », *Tiparița literară*, 1930, n° 2-3, p. 26.
2. Ailwood, Sarah et Harvey, Melinda, *Katherine Mansfield and Literary Influence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
3. Alac, Patrik, « Théorie de la modernité en tant que théorie de la métropole. La « théologie » de Walter Benjamin », *Germanica*, 1 décembre 2008, n° 43, p. 85-94.
4. Albaladejo, Tomás, « Sobre la literatura ectópica », in Bieniec, Adrian (dir.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresde, Thelem, 2011, p. 141-153.
5. Albaladejo, Tomás, « Cultural Rhetoric: Foundations and perspectives », *Res Rhetorica*, 2016, n° 1, p. 17-29.
6. Albistur, Maïté et Armogathe, Daniel, *Histoire du féminisme en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions des Femmes, 1977.
7. Amezcua Gómez, David, « Vivir en la traducción: Lost in Translation de Eva Hoffman », *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 2014, n° 8, p. 71-87.
8. Anemțoaicei, Ovidiu, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, Cambridge Scholars Publishing, 2018.
9. Arghezi, Tudor, « Artă pentru », *Adevărul*, 27 octobre 1946, p. 2.
10. Attridge, Derek, « Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other », *PMLA*, janvier 1999, vol. 114, n° 1, p. 20-31.
11. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
12. Bakhtine, Mikhaïl, « Discourse in the Novel », in Holquist, Michael et Emerson, Caryl (dir.), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 259-422.
13. Bakhtine, Mikhaïl, *Speech Genres and Other Late Essays*, traduit par Vern W. McGee, Austin, University of Texas Press, 1986.
14. Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris Points, 1998.
15. Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

16. Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
17. Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.
18. Baudrillard, Jean, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994.
19. Bauer, Dale M. et Jaret McKinstry, Susan (dir.), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, SUNY Press, 1991.
20. Bednarek, Joanna, « Mimetyzm, parler-femme i mówienie prawdy: kobiece wypowiedzi konfesyjne w perspektywie myśli Luce Irigaray [Mimétisme, parler-femme et le discours de vérité: les énoncés féminins de confession dans la conception de Luce Irigaray] », *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22 juin 2019, vol. 13, n° 1, p. 101-112.
21. Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982.
22. Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
23. Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le Livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1997.
24. Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, vol.III, p. 427-443.
25. Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1982, vol. I, 356 p.
26. Berg, Matthew, « Queering the Quixote: Don Quixote as a product of homosexual repression », *Revista de Epistemologia y Ciencias Humanas*, avril 2019, n° 11, p. 203-238.
27. Duarte Bernardes, Joana, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli: la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, 10 avril 2010, n° 7.
28. Billig, Michael, « Freud and Dora: Repressing an Oppressed Identity », *Theory, Culture & Society*, 1997, vol. 14, n° 3, p. 29-55.
29. Birkerts, Sven, *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine, 1994.
30. Blandin, Claire, « Les interventions des intellectuels de droite dans *Le Figaro littéraire* », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 24 octobre 2007, n° 96, n° 4, p. 179-194.
31. Blévis, Marcianne, « Être séduite par rien, l'amatrice », *Les Lettres de la SPF*, 2015, vol. 34, n° 2, p. 41-52.
32. Boruszkowska, Iwona, *Defekty: literackie auto/pato/grafie* [Défauts: auto/patho/graphies littéraires], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

33. Bot, Ioana, « Remembering Romanian Communist Times. New Insights on the Banality of Evil », *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2017, 3.2., DOI : <https://doi.org/10.24193/mjst.2017.4.05>, consulté le 24 juin 2022.
34. Boucquey, Éliane, « Choisir ou créer », *Les Cahiers du GRIF*, 1975, n° 7, p. 10-21.
35. Boutin, Aimée, « Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses », *Dix-Neuf*, juillet 2012, vol. 16, n° 2, p. 124-132.
36. Bowlby, Rachel, « Walking, women and writing: Virginia Woolf as flâneuse », *Tropismes*, 1991, n° 5, p. 207-232.
37. Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
38. Brauch, Julia et Lipphardt, Anna, *Jewish Topographies: Visions of Space, Traditions of Place*, Aldershot, England, Burlington, VT, Taylor & Francis, 2008.
39. Brun, Danièle, « Amatrice », *Topique*, 9 juillet 2009, vol. 106, n° 1, p. 157-162.
40. Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map – Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993.
41. Buber, Martin, *Ich und Du*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 2005.
42. Burța-Cernat, Bianca, « „Femeile între ele” în 1937 », *Observator Cultural*, 13 octobre 2005, n° 290, p. 13-19.
43. Burton, Richard, « The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth », *French Studies*, 1988, n° 42, p. 50-68.
44. Cadot, Michel et Kruba, Émile (dir.), *Les Cosaques de l'Ukraine: rôle historique, représentations littéraires et artistiques*, Paris, France, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.
45. Carabédian, Alice, « Utopie, l'essence de l'au-delà », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, 2014, n° 17, DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.959>, consulté le 24 juin 2022.
46. Caraion, Ion, « Criza culturii românești », *Jurnalul de Dimineață*, 17 octobre 1946, p. 2.
47. Casanova, Pascale, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, 1997, vol. 31, n° 1, p. 233-247.
48. Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
49. Cernat, Paul, « Retroautenticismul », in *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Bucarest, Editura Art, 2009, p. 25-57.

50. Chelaru, Valeria, « Regionalism or Otherness in Greater Romania: Bessarabia's Response to Cultural Nationalism in the First Years after Unification (1918-1930) », *Journal of Romanian Studies*, 2022, vol. 4, n° 1, p. 57-83.
51. Cixous, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, 1975, n° 61, p. 37-68.
52. Collin, Françoise, Aubenas, Jacqueline, Desmedt, Chantal, Blanc, Paulette, Lejeune, Claire, van de Meulebroeke, Marthe, Peemans-Poulet, Hedwige, et Sojcher-Rousselle, Monique, « Le corps v(i)olé », *Les cahiers du GRIF*, 1974, vol. 3, n° 1, p. 5-21.
53. Constantin, Danièle et Viollet, Catherine (dir.), *Genre, sexes, sexualités: Que disent les manuscrits autobiographiques ?*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
54. Corobca, Liliana, *Controlul cărții : cenzura literaturii în regimul comunist din România [Le contrôle du livre : la censure littéraire sous le régime communiste en Roumanie]*, Bucarest, Cartea Românească, 2016.
55. Cranny-Francis, Anne, *Feminist fiction: Feminist uses of generic fiction*, Cambridge, UK, Polity Press, 1990.
56. Crohmălniceanu, Ovid S., « Paul Celan între mac și memorie », in *Amintiri deghețate*, Bucarest, 1994, p. 112-113.
57. Cusco, Andrei, *Contested Borderland: Competing Russian and Romanian Visions of Bessarabia in the Second Half of the 19th and Early 20th Century*, Budapest, New York, Central European University Press, 2017.
58. Delaperrière, Maria, « Le Cosaque dans la littérature polonaise : héros ou anti-héros », in Cadot, Michel et Kruba Émile, (dir.), *Les Cosaques de l'Ukraine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 191-200.
59. Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993.
60. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
61. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
62. Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
63. DeShazer, Mary K., *Fractured Borders: Reading Women's Cancer Literature*, University of Michigan Press, 2010.
64. Dżabagina, Anna, *Kalkowska. Biogeografia [Kalkowska. Biogéographie]*, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, 2021.
65. Dziadek, Adam, *Projekt krytyki somatycznej [Projet de critique somatique]*, Varsovie, Instytut Badań Literackich PAN, 2014.

66. Eakin, Paul John, «What Are We Reading When We Read Autobiography? », *Narrative*, 2004, n° 12, p. 121-132.
67. Egan, Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.
68. Elkin, Lauren, *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2017.
69. Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1995.
70. Ferrer, Daniel, «La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, 1994, n° 6, p. 93-106.
71. Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
72. Filloux, Janine, «La peur du féminin: de «La tête de Méduse» (1922) à «La féminité» (1932) », *Topique*, 2002, vol. 78, n° 1, p. 103-117.
73. Fircă, Ștefan, «L'autofiction: un genre littéraire "féminin"? », *Diacronia*, 2015, n° 2, p. 117-124.
74. Fircă, Ștefan, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene*, Bucarest, Tracus Arte, 2019.
75. Fish, Stanley, «Is There a Text in This Class? », in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Massachusetts), Londres, Harvard University Press, 1980, p. 303-321.
76. Foucault, Michel, «Des espaces autres. Hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, n° 5, p. 46-49.
77. Frank, Arthur W., *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
78. Friedman, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
79. Friedman, Susan Stanford, «Cultural Parataxis and Transcultural Landscapes of Reading », in Eysteinnsson, Astradur et Liska Vivian, (dir.), *Modernism*, Amsterdam – Philadelphia, 2007, p. 35-54.
80. Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1982.
81. Gilmore, Leigh, *Tainted Witness: Why We Doubt What Women Say About Their Lives*, New York, Columbia University Press, 2017.

82. Głowiński, Michał, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* [Styles de réception. Essais de communication littéraire], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1977.
83. Gluck, Mary, « The Flâneur and The Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris », *Theory, Culture and Society*, 2003, n° 20, p. 53-80.
84. Gombrowicz, Witold, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie* [Souvenirs de Pologne. Randonnées en Argentine], Paris, Kultura, 1977.
85. Gratchev, Slav N. et Mancing, Howard (dir.), *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, Bucknell, Bucknell University Press, 2017.
86. Grigor, Andrei, Iancu, Marin, Ilian, Aurelia, et Neagoe, Elena, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Bucarest, Editura didactică și pedagogică, 1993.
87. Gross, Noé, « Sur les hétérotopies de Michel Foucault », *Le foucaldien*, 21 septembre 2020, vol. 6, n° 1, p. 1-40, DOI : <https://doi.org/10.16995/lefou.72>, consulté le 24 juin 2022.
88. Hay, Louis, *Le Manuscrit inachevé, Écriture. Création. Communication*, Paris, Éditions du CNRS, 1986.
89. Hellín Nistal, Lucía, « Literatura ectópica: Party im Blitz de Elias Canetti », *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 2015, n° 28, <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1224/754>, consulté le 24 juin 2022.
90. Herrmann, Anne, *The Dialogic and Difference: An/Other Woman in Virginia Woolf and Christa Wolf*, New York, Columbia University Press, 1989.
91. Holcombe, Daniel, « Queering Don Quixote: Theoretical Issues and Challenges », *School of International and Cultures*, 29 octobre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=on-3od4vVTg>, consulté le 5 février 2022.
92. Holland, Norman, « Postmodern Psychoanalysis », in *Innovation/Renovation*, Madison, I. Hassan and S. Hassan, 1983.
93. Holmes, Trevor, « (Un)Becoming Goth: Poppy Z. Brite, Courtney Love and Gothic Biography », *Gothic Studies*, 1 mai 2007, vol. 9, n° 1, p. 69-78.
94. Ierunca, Victor, « Există o criză a culturii românești », *România liberă*, 30 septembre 1946.
95. Ionescu, Constantin, « Colette și opera sa literară », *Adeverul literar și artistic*, 22 mars 1925, VI, n° 224, p. 6.
96. Iosifescu, Silvan, « Hortensia Papadat-Bengescu », *Viața Românească*, janvier 1957, X, n° 1, p. 165-187.
97. Irigaray, Luce, « La “mécanique” des fluides », *Arc*, 1974, n° 58, p. 49-55.
98. Irigaray, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

99. Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
100. Irigaray, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981.
101. Irigaray, Luce, « Ethical Gestures Toward the Other », *Poligrafi*, 2010, vol. 50, n° 15, p. 3-23.
102. Irigaray, Luce, *J'aime à toi*, Grasset, 2014.
103. Jackson, John E., « Le même et l'autre: l'écriture comme traduction », *Revue de littérature comparée*, 1995, vol. 69, n° 1, p. 13-18.
104. Jacobus, Mary, « Is There a Woman in This Text? », in *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 83-109.
105. Jahn, Manfred, *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*, Cologne, English Department, University of Cologne, 2021, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>, consulté le 24 juin 2022.
106. Jardine, Anne, « Pre-texts for the Transatlantic Feminist », *Yale French Studies*, 1981, n° 62, p. 220-236.
107. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
108. Kaplan, Caren, « Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse », *Cultural Critique*, 1987, n° 6, p. 187-198.
109. Katz, Tamar, « Modernism, Subjectivity, and Narrative Form: Abstraction in "The Waves" », *Narrative*, 1995, vol. 3, n° 3, p. 232-251.
110. Kimber, Gerri, *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*, Houndmills, New York, Palgrave Pivot, 2015.
111. Kiossev, Alexander, « The Self-Colonizing Metaphor », in *Atlas of Transformation*, Zurich, JRP|Ringier, 2011, <http://monumenttoformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>, consulté le 13 mars 2022.
112. Kistnareddy, Ashwiny O., *Migrant Masculinities in Women's Writing: (In)Hospitality, Community, Vulnerability*, Springer Nature, 2021.
113. Kłosińska, Krystyna, « Kobieta autorka [Femme auteure] », *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1995, 3/4 (33/34), p. 87-112.
114. Kozel, Susan, « The Diabolical Strategy of Mimesis: Luce Irigaray's Reading of Maurice Merleau-Ponty », *Hypatia*, 1996, vol. 11, n° 3, p. 114-129.

115. Kozicka, Dorota, Świerkosz, Monika et Trzeciak Katarzyna, (dir.), *Konstelacje krytyczne* [Constellations critiques], vol. 1: Teorie i praktyki [Théories et pratiques], Cracovie, Universitas, 2022.
116. Kozicka, Dorota, Świerkosz, Monika et Trzeciak Katarzyna, (dir.), *Konstelacje krytyczne* [Constellations critiques], vol. 2: Antologie [Anthologies], Cracovie, Universitas, 2022.
117. Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
118. Kristeva, Julia, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967, n° 239, p. 438-465.
119. Krueger, Cheryl Leah, « Flâneur Smellscapes in “Le Spleen de Paris” », *Dix-Neuf*, 2012, n° 16, p. 181-192.
120. Krupa, Tomasz, « Niemożliwe „stawanie-się-mężczyzną” Ovidiu Anemțoaicei „O propunere de corpo-etică feministă. Masculinități și filosofia diferenței sexuale” [Un impossible «devenir-un-homme». «O propunere de corpo-etică feministă Masculinități și filosofia diferenței sexuale» par Ovidiu Anemțoaicei] », *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22 juin 2019, vol. 13, n° 1, p. 91-100.
121. Kuehler, Steve, « Queer Quixotism: Gender, Sexuality, and Race in the Legacy of Don Quixote », conférence, Harvard University, 2021.
122. Lacan, Jacques, *Écrits 2*, Éditions du Seuil, 1971.
123. Lanser, Susan S., *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
124. Lanser, Susan S., *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Londres, Cornell University Press, 1992.
125. Lanser, Susan S., « Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology », *Narrative*, 1995, 3.1, p. 85-94.
126. Lanser, Susan S., « Queering Narratology », in *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996, p. 250-261.
127. Lanser, Susan S., « Queering narrative voice », *Textual Practice*, Juillet 2018, vol. 32, n° 6, p. 923-937.
128. Lázaro, Reyes, « Queering Don Quixote », conférence, Smith College, 2015.
129. Le Rider, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

130. Lebrave, Jean-Louis, *Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)*, Paris, Garnier, 2020.
131. Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1997.
132. Lemoine-Luccioni, Eugénie, *Partage des femmes*, Paris, Seuil, 1976.
133. Lenoble, Benoît, « Catherine NESCI, Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 15 novembre 2008, n° 37, p. 185-242.
134. Lukács, György, *La théorie du roman*, Éditions Gonthier, 1963.
135. Lungo, Andrea Del, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
136. Lyotard, Jean-François et Jameson, Fredric, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduit par Geoff Bennington et Brian Massumi, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1984.
137. Łebkowska, Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku* [L'empathie. Sur les narrations littéraires du tournant du XX^e et du XXI^e siècle], Cracovie, Universitas, 2009.
138. Magnone, Lena, « Ruch „młodych kobiet”? Transnarodowy kobiecy modernizm w Europie Środkowej na przełomie XIX i XX wieku [Le mouvement des « jeunes femmes »? Le modernisme féminin transnational en Europe centrale au tournant des XIX^e et XX^e siècles] », in Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska (dir.), *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej: coraz szersze marginesy* [Les modernismes d'Europe centrale et orientale : élargir les marges], Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, p. 161-187.
139. Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003.
140. Man, Paul de, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Londres, Routledge, 1989, p. 187-228.
141. Mao, Douglas et Walkowitz, Rebecca, « The New Modernist Studies », *Publications of the Modern Language Association of America*, mai 2008, vol. 123, n° 3, p. 737-748.
142. Marcel, Gabriel, *Homo viator: Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Présence de Gabriel Marcel, 1998.
143. Matzal, Andra, « De ce citim așa puțin? », *Scena 9*, 1 août 2019, <https://www.scena9.ro/article/romanii-citesc-putin?fbclid=IwAR0gS6awIGgU9IPE1Xp8CWom2DXVauYsz-IL9zmGDOxnpCTze80DkBl66I>, consulté le 25 avril 2020.

144. Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse, 1982.
145. Mezdrea, Dora, *Nae Ionescu și discipolii săi în arhiva Securității: Mircea Eliade*, Bucurest, Editura Mica Valahie, 2008.
146. Micu, Dumitru, «Proza. Căutări, experiențe, realizări, eșecuri», in *Istoria literaturii române*, Bucurest, Saeculum I.O., 2000, p. 437-438.
147. Mihăescu, Gib I., *Rusoaica*, Bucurest, Naționala Ciomei, 1933.
148. Miller, Cristanne, *Cultures of Modernism: Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007.
149. Miller, Jane, *Women writing about men*, New York, Pantheon Books, 1986.
150. Miroiu, Mihaela et Bucur, Maria, *Nașterea cetățeniei democratice. Femeile și puterea în România modernă*, Bucurest, Humanitas, 2019.
151. Mironescu, Doris, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Bucurest, Humanitas, 2018.
152. Mironescu, Doris, *M. Blecher - dincolo de realism*, thèse de doctorat, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2010.
153. Mitchievici, Angelo, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, Bucurest, Curtea Veche, 2011.
154. Moi, Toril, «Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's "Dora" », *Feminist Review*, 1981, n° 9, p. 60-74.
155. Moi, Toril, «Representation of Patriarchy: Sexuality and Patriarchy in Freud's Dora », in Bernheimer, Charles et Kahane, Claire (dir.), *In Dora's Case. Freud, Hysteria, Feminism*, New York, Columbia University Press, 1985, 181-199.
156. Moi, Toril, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
157. Moraru, Nicolae, « Criza culturii române? », *Contemporanul*, 11 octobree 1946, p. 8.
158. Morgan, Thaïs E., « Literature, Theory, and the Question of Genders », in *Men Writing the Feminine: Literature, Theory, and the Question of Genders*, Albany, SUNY Press, 1994, p. 1-10.
159. Morson, Gary Saul et Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Redwood City, Stanford University Press, 1990.
160. Movilă, Sanda, « Două scriitoare », *Timpul*, 21 novembre 1938, n° 559, p. 4.

161. Nagel, Joane, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
162. Nesci, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007.
163. Niculescu, Alexandru, « Sorana Gurian (1913-1956) între Franța și România », *România literară*, 2016, n° 47.
164. Nietzsche, Friedrich, « Discipline et sélection », in *La Volonté de puissance*, vol. IV, Paris, Mercure de France, 1903.
165. Nietzsche, Friedrich, « Avant-propos », in *Humain, trop humain*, Paris, Mercure de France, 1902, vol. II, p. 7.
166. Nycz, Ryszard, « Tropes of the 'I': Concepts of Subjectivity in Twentieth-Century Literature », in *The Language of Polish Modernism*, Peter Lang, 2017, p. 80-99.
167. Olivetti, Katherine, « Medusa—Monster or Muse? », *Jung Journal*, 2 avril 2016, vol. 10, n° 2, p. 37-47.
168. Palmer, Cynthia et Horowitz, Michael, *Sisters of the Extreme: Women Writing on the Drug Experience*, Rochester, Park Street Press, 2000.
169. Panait, Elena, « Rhetoric of Metafemininity. From Colette to Hortensia Papadat-Bengescu », *Cultural Intertexts*, 2014, vol. 1-2, p. 206-216.
170. Parkn Daeseung, *La stratégie minoritaire chez Deleuze et Guattari*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2020.
171. Parsons, Joanne et Heholt, Ruth, « Introduction », *Women's Writing*, 3 avril 2021, vol. 28, n° 2, p. 155-159.
172. Perrier, François, « L'amatrice », in *La Chaussée d'Antin 1*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 126-139.
173. Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
174. Pouban, Danièle, « Clôture et maison close : les mots des écrivains », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1 novembre 2007, n° 26.
175. Price Herndl, Diane, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », in Bauer, Dale M. et Jaret McKinstry, Susan (dir.), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, SUNY Press, 1991, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, SUNY Press, 1991, p. 7-24.
176. Price Herndl, Diane, *Invalid Women: Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

177. Price Herndl, Diane, « Our Breasts, Our Selves: Identity, Community, and Ethics in Cancer Autobiographies », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 septembre 2006, vol. 32, n° 1, p. 221-245.
178. Pricopie, Valentina et Dâmboeanu, Cristina, « Peace and Its Changing Nature During WWII. Romanian Discursive Insights on a New Project for Europe », *Romanian Journal of Sociological Studies*, juillet 2020, n° 2, p. 111-126.
179. Punday, Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
180. Răduță, Magdalena, « Reading Pascale Casanova's World Republic of Letters in Eastern Europe », *Journal of World Literature*, 2020, vol. 5, n° 2, p. 189-210.
181. Rich, Adrienne, « Notes Toward a Politics of Location », in *Blood, bread, and poetry: selected prose, 1979-1985*, New York, W.W. Norton & Company, 1994.
182. Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.
183. Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
184. Riffaterre, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.
185. Riffaterre, Michael, « Syllepsis », *Critical Inquiry*, 1980, vol. 6, n° 4, p. 625-638.
186. Ritz, German, « Être avec l'Autre » à la polonaise. Entre ethos et sexualité, ou comment se décompose le fantasme? Le cosaque de Goszczyński et la Chabraque d'Irzykowski », *Cultures d'Europe centrale*, 2012, n° 8, p. 73-84.
187. Riviere, Joan, « Womanliness as a Masquerade », in Hughes, Athol (dir.), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1929 – 1958*, Londres, New York, Routledge, 1991, p. 90-101.
188. Roberts, Henry L., « Recent Books on International Relations », *Foreign Affairs*, 1952, vol. 31, n° 1, p. 150-168.
189. Rossi, Silvia, « Les autopathographies de personnes atteintes du cancer en France et en Italie », *Loxias*, 2016, n° 54, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8481>, consulté le 28 juillet 2017.
190. Rossum-Guyon, Françoise van, « Portrait d'auteur en Jeune Femme », in *Du féminin*, Sainte-Foy, Québec, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p.
191. Rossum-Guyon, Françoise van et Diaz-Diocaretz, Myriam (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990.
192. Roudinesco, Elisabeth, *Jacques Lacan: esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, 1993, 723 p.

193. Roudinesco, Élisabeth, «“Le Deuxième Sexe” à l’épreuve de la psychanalyse », *L’Homme et la Société*, 22 décembre 2011, n° 1, p. 28-45.
194. Russell, Catherine, «L’historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », *Cinémas : revue d’études cinématographiques*, printemps 2000, vol. 10, n° 2-3.
195. Rybicka, Ewa, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. Espace et lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Cracovie, 2014.
196. Said, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000.
197. Schor, Naomi, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.
198. Sédat, Jacques, «La pulsion de mort: hypothèse ou croyance? », *Cliniques méditerranéennes*, mai 2008, n° 77, n° 1, p. 177-193.
199. Sheets-Johnstone, Maxine, *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Luton, Andrews UK Limited, 2015.
200. Shilling, Chris, *The Body and Social Theory*, London, Sage Publications Limited, 2003.
201. Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1977.
202. Showalter, Elaine, «Towards a Feminist Poetics », in Mary Jacobus (dir.), *Women Writing about Women*, New York, Routledge, 1979, p. 25-36.
203. Richard Shusterman, *Conscience du corps: pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l’Éclat, 2007.
204. Simonsen, Rasmus R., «Dark Avunculate: Shame, Animality, and Queer Development in Oscar Wilde’s “The Star-Child” », *Children’s Literature*, 2014, 42 (1), p. 20-41.
205. Skucha, Mateusz, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* [Les jolis garçons et les folles. Masculinité et féminité dans les écrits tardifs de Józef Ignacy Kraszewski], Cracovie, Collegium Columbinum, 2014.
206. Skucha, Mateusz, «Feminizm pozorny, albo jak mizogini walczyli o prawa kobiet [Le féminisme apparent, ou comment les misogynes luttèrent pour les droits des femmes] », *Bibliotekarz Podlaski*, 2015, vol. 31, n° 2, p. 155-170.
207. Skucha, Mateusz, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet* [Soifs inassouviées. Autour de la lyrique des femmes de la Jeune Pologne], Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

208. Skucha, Mateusz, « Bilitis. Między tekstem pornograficznym a tekstem lesbijskim [Bilitis. Entre texte pornographique et texte lesbien] », *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22 juin 2019, vol. 13, n° 1, p. 113-130.
209. Skucha, Mateusz, « Empatia i szycie. O „Felce” Ignacego Dąbrowskiego [Empathie et couture. À propos de « Felka », d’Ignacy Dąbrowski] », conférence, Université Jagellonne de Cracovie, 13 mai 2021.
210. Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.
211. Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 2008.
212. Spinoza, *L’Éthique*, Paris, Gallimard [1677] 1994.
213. Spivak, Gayatri Chakravorty, *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, Routledge, 1996.
214. Steiner, George, *Language and Silence*, Londres, Faber and Faber, 1985.
215. Sterry, Emma, *The Single Woman, Modernity, and Literary Culture: Women’s Fiction from the 1920s to the 1940s*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.
216. Stockton, Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Illustrated edition., Durham, Duke University Press Books, 2009.
217. Świerkosz, Monika, « Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności [Le féminisme corporel dans les recherches littéraires. Une tentative pour dépasser la métaphore de la corporéité] », *Teksty Drugie*, 2008, n° 1-2, p. 75-95.
218. Świerkosz, Monika, « Przestrzeń w filozoficznej refleksji feministycznej [L’espace dans la réflexion philosophique féministe] », *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2011, n° 4, p. 86-104.
219. Szopa, Katarzyna, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* [La poétique de l’épanouissement. La différence sexuelle dans la philosophie de Luce Irigaray], Varsovie, Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
220. Teodorescu-Braniște, Tudor, « Există o criză a culturii românești », *Jurnalul de Dimineață*, 1 janvier 1947.
221. Tordo, Frédéric et Binkley, Caroline, « L’auto-empathie, ou le devenir de l’autrui-en-soi : définition et clinique du virtuel », *L’Évolution Psychiatrique*, 1 avril 2016, vol. 81, n° 2, p. 293-308.
222. Tudurachi, Ligia et Mitchievici, Angelo, *Grup sburător: trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2019.

223. Vârgolici, Teodor, « Sorana Gurian - o enigmă? », *Adevărul literar și artistic*, 7 octombrie 2003, n° 686, p. 4.
224. Velescu, Cristian-Robert, « Brancusi et l'avant-garde », in Lemny, Doïna (dir.), *Brancusi. La sublimation de la forme*, Gand, Snoeck, 2019, p. 58-95.
225. Viennet, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 28 septembre 2009, n° 23-24, p. 1-11.
226. Vovolis, Thanos et Zamboulakis, Giorgios, « The Acoustical Mask of Greek Tragedy », *Didaskalia*, 2007, https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html, consulté le 24 juin 2022.
227. Wilson, Janet, Kimber, Gerri, Reid, Susan (dir.), *Katherine Mansfield and Literary Modernism: Historicizing Modernism*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
228. Wolff, Janet, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990.
229. Woolf, Virginia, *Three Guineas*, Londres, Hogarth Press, 1938.
230. Woolf, Virginia, « A Sketch of the Past », in *Moments of Being*, San Diego, Mariner Books, 1985.
231. Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2001.
232. Woolf, Virginia, *Street Haunting: A London Adventure*, Londres, Symonds Press, 2013.
233. Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, Bucarest, Paideia, 2004.
234. Zamfirescu, Dinu, *Cărțile Securității. Agenții de influență din exilul românesc*, Iași, Polirom, 2013.
235. s. a., « Noul preț al revistei noastre », *Femeia și căminul*, 10 janvier 1947, IV, n° 106, p. 1.
236. s. a., *România, pe ultimul loc în Europa la consumul de carte. De ce nu citesc românii*, 4 novembre 2019, <https://stirileprotv.ro/cultura/romania-pe-ultimul-loc-in-europa-la-consumul-de-carte-de-ce-nu-citesc-romanii.html>, consulté le 25 avril 2020.
237. *Российский Медицинский список на 1902 год*, Moscou, Рипол Классик, 2014.
238. « Сорана Гурян », (20 апреля 2021) in *Википедия, свободная энциклопедия*, <https://ru.wikipedia.org/?curid=376310&oldid=113717701>, consulté le 18 juin 2022.

Tomasz KRUPA

Corps et altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian

Résumé

Traiter de la problématique de l'altérité, du corps et de l'expérience du texte à partir de l'exemple de l'œuvre de Sorana Gurian (1913-1956) et de sa réception permet d'examiner la situation d'une exclusion multiple au sein de la société européenne du XX^e siècle : Gurian est à la fois femme, juive et étrangère, accusée d'espionnage et de collaboration, tandis que son corps, handicapé et touché par le cancer, devient le principal coupable de ce bannissement pluriel. Bien que tombés dans l'oubli, ses écrits en français et en roumain abordent des sujets emblématiques de la littérature européenne du XX^e siècle, comme la condition féminine dans une société en voie de modernisation, le statut de la femme artiste dans une culture masculiniste, la position de l'écrivain périphérique qui tend vers le centre, la question de la représentation de la corporalité ou celle de la confusion du réel et du fictif dans le texte littéraire. Présentant un « je » composé de divers visages et plusieurs masques, l'œuvre de Gurian engendre ainsi différents discours (politique, métalittéraire, féministe, *queer*, maladif, psychanalytique, postcolonial, minoritaire, etc.) et appelle différentes approches, comme la réception critique, la critique féministe, la critique « somatique », l'autofiction, la géocritique, la critique génétique, etc. Grâce à cette lecture sensible aux questions du corps, de l'altérité, du texte ou du genre, il est possible de distinguer différentes stratégies par lesquelles Gurian donne une voix à ceux qui se trouvent à la marge de la société patriarcale de son temps et dont l'altérité corporelle mène à l'exclusion ou à la marginalisation sociale en tant qu'objet esthétique.

Mots-clés : corps, altérité, littérature roumaine du XX^e siècle, littérature francophone, littérature des femmes, réception littéraire, études de genre, critique littéraire féministe

Résumé en anglais

Looking at otherness, the body and the experience of text through the example of the writing of Sorana Gurian (1913-1956) and its reception in France and Romania is an opportunity to examine a multiform exclusion within 20th century European society. A woman, Jew and foreigner, Gurian was accused of espionage and collaboration, while her body, disabled and affected by cancer, became the primary cause of these manifold banishments. Although their author has been forgotten by history, her French and Romanian writing addresses emblematic subjects of 20th century literature, like the status of women as society modernized, the position of woman artists in a masculinist society and of artists from the periphery who tend towards the centre, the representation of corporality (diseases, sexuality, etc.) and the confusion between reality and fiction in literary text. With an "I" made up of various faces and masks, Gurian's work engenders a variety of discourses (political, metaliterature, feminist, queer, unhealthy, psychoanalytical, postcolonial, minority, etc.) and calls for different approaches, such as critical reception, feminist criticism, "somatic criticism", autofiction, geocriticism and genetic criticism. Through this in-depth reading sensitive to the issues of the body, of otherness, of the text and of gender, various strategies in Gurian's writing give a voice to those marginalized in the patriarchal society of the time, including certain characters who are girls, woman writers and journalists, exiled, prostitutes, the disabled and cancer sufferers, the corporal otherness of whom leads to social exclusion or marginalization as an aesthetic object.

Keywords: body, Otherness, 20th Century Romanian Literature, French-Language Literature, Women's Literature, Literary Reception, Gender Studies, Feminist Literary Criticism