

Réflexions (post)totalitaires, exil et double dans la dramaturgie d'Anca Visdei

Elena Iancu

Résumé : *Réfugiée politique en Suisse du Décembre 1973, établie ultérieurement à Paris, Anca Visdei a une activité littéraire prolifique. Cet article vise ses pièces de théâtre Photo de classe et Toujours ensemble / Puck en Roumanie, la dernière étant connue dans l'espace roumain sous le titre Primăvara e încă departe, dans la traduction de l'auteur, supposant aussi une version romanesque, L'exil d'Alexandra. Ces pièces traitent des avatars de la féminité pendant le communisme et après, le thème de l'exil, l'identité scindée dans le contexte du multiculturalisme, suggérant la nécessité d'un bilan, sinon une restructuration identitaire. Le motif du double est construit par de diverses stratégies, telles que les (en)jeux au niveau textuel (Bianca/BiAnca) ou l'insertion de l'épistolaire (Alexandra et Ioana).*

Mots-clés : *féminisme, exil, double, avatar, identité.*

La « transfiguration de la Roumanie » entraînée par l'instauration du communisme a déterminé, entre autres, le phénomène de l'exil. Le changement du regard de la « terreur idéologique totalitaire » vers l'Europe Centrale, par la rupture de l'espace matriciel, provoque une littérature qui, émergée d'une tutelle oppressante, acquiert, consciemment ou non, une dimension (auto)biographique dissimulée, soulignant à la fois une identité individuelle, comme une collective, dans la diversité. Cornel Ungureanu affirmait que l'écriture de l'exil signifiait en fait l'évocation « d'une catastrophe de l'Utopie » [1995: 8; notre traduction]. Le mémorial, soumis à la « réhabilitation fictionnelle », arrive à envisager une sorte de réflexion nostalgique, de l'intérieur et de l'extérieur du pays.

En ce qui concerne Anca Visdei – qui peut être incluse (comme écrivain) du point de vue temporel dans ce qui a représenté la deuxième vague d'écrivains qui ont quitté le pays pendant le régime communiste, selon Laurențiu Ulici [1994], Eva Behring [2001] ou Ion Simuț [2008], et en même temps qu'on peut intégrer aussi dans la

vague qui vise les manifestations du féminisme, une vague marquée conceptuellement par *la liberté* et par *l'égalité* – l'asile dans l'espace suisse, en décembre 1973, a été motivé par l'impossibilité de la publication d'un volume de théâtre à cause des pages des Archives de la Sécurité concernant son père. Dans l'interview avec Radu Negrescu-Suțu [2009: 15], l'auteur a déclaré:

La vie entière nous sommes des exilés sur Terre (...), parce que nous sommes mortels. Bannis du Paradis ou de l'Enfer, le déracinement est énorme, en conclusion s'exiler de Haimanale à Bucarest ou de Bucarest à Paris n'est qu'une bagatelle. Je me sens tout de même exilée dans un monde où le racisme, la guerre, le machisme existent (notre traduction).

Ces « nœuds » de l'historicité, qui arrivent à avaler dans la captivité les destins, marquent la conscience de l'auteur, en général, mais « pour une femme, écrire a toujours été subversif: elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme une effraction dans un domaine qui lui est interdit » [Salma, 1981: 51].

Avec un début précoce (une première pièce écrite à l'âge quatorze ans, la publication et la mise en scène, cinq ans plus tard), la création littéraire d'Anca Visdei s'avère être prolifique, comprenant, jusqu' à présent, des œuvres en prose, des scénarios (tournés à la télévision et pour le cinéma, un long métrage) et du théâtre. La section de création dramatique comprend, actuellement, plus d'une quarantaine d'œuvres, groupées selon l'horizon d'attente, le critère thématique ou selon un critère qui lui est spécifique (*Théâtre pour adultes*, *Inédits*, *Théâtre pour la jeunesse*, *Pièces courtes*, *Théâtre en co-écriture*, *Adaptations* et une *adaptation co-écrite*). La préoccupation de l'auteur pour le théâtre se reflète aussi dans la création et la direction de la compagnie artistique *La femme pressée*, nom qui semble annoncer les avatars de la féminité reflétés dans la littérature (rappelant le roman de Paul Morand, de la période de l'entre-deux-guerres, *L'Homme Pressé*), dans le salon tunisien de la pièce *Le Train Bleu*, où des lectures sont mises en scène.

L'article traite des pièces *Photo de classe* [1990] et *Toujours ensemble / Puck en Roumanie* [1994]. La dernière est connue dans l'espace roumain sous le titre de *Le Printemps est encore loin / Primăvara e încă departe*, en version radiophonique, dans la traduction de l'auteur (*dialogisme, l'auto-traduction / auto-écriture, le mot à deux voix* [voir Bahtin: 1970]), mais, vu qu'elle n'a pas été

introduite par l'auteur dans un volume, elle ne constitue pas l'objet de cette approche ; c'est le cas aussi de la version romanesque *L'exil d'Alexandra* [2008], qui, après une lecture parallèle et selon la spécification d'Anca Visdei dans la correspondance maintenue, ne suppose pas de changements essentiels par rapport au texte dramatique de base, mais en revanche, si l'on ignore l'encadrement dans un autre genre, peut-être plus populaire pour le public français, comprend des nuances.

L'œuvre de l'auteur, à travers la valorisation des mythes, selon les propos de Mircea Eliade, semble tenter de guérir l'anxiété de l'homme moderne lié indissolublement à la conscience de son propre historicité. Ainsi peut-on distinguer: le mythe du séducteur, dans la version féminine (*Confession d'une Séductrice, Dona Juana*), celui de la jeunesse sans vieillesse (*Belles, riches et célèbres, Photo de classe*), de la princesse qui attend son prince charmant (*La Princesse mariée au premier venu, La Patiente*), celui de l'exil (*L'Exil d'Alexandra*), de la nature faustienne (*Mademoiselle Chanel, Quand même, Madame Shakespeare*), du mystère de la création et du créateur (*Petits contes cruels, Jean Anouilh-une biographie*) etc.

A la suite du spectacle-lecture de la pièce *Dona Juana*, joué sur la scène du Théâtre Odéon, Visdei précisait que: « Toutes les œuvres d'un écrivain sont, en quelque sorte, autobiographiques. (...) Il ne reste au public qu'à deviner si les expériences décrites ont été vécues par l'auteur (...). Ou – comme on le dit en français – „Les deux, mon général” », fournissant ainsi une clé de lecture pour son théâtre avec, au moins, une double entrée, en rappelant également ce que Philippe Lejeune, dans *Le pactes autobiographique*, décidait de nommer (roman) *autobiographique*, respectivement « (...) tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » [1975: 25]. Pierre Rajotte [1997: 53] distingue ainsi l'imaginaire de l'authentique : „Le voyage imaginaire appartient d'entrée de jeu à la littérature dont il a longtemps constitué l'un des principaux thèmes. En un sens, il présuppose « l'une des intrigues les plus anciennes et les plus universelles », généralisable par extension de la notion de déplacement des personnages”.

Si le retour à l'espace d'origine représente le dénouement heureux des pièces *Photo de classe* et *Toujours ensemble*, ce qui englobe des

aspects du méta-théâtre, du théâtre historique, politique, social, d'amour (avec un substrat anthropologique), le retour de l'auteur n'est projeté qu'en fiction, car, comme le suggèrent aussi les indications scéniques, « chaque objet est vrai, il a servi et vécu, il a sa mémoire et son exil... mais, comme dans un grenier, on ne peut exhumer que quelques pans du passé... » [Visdei, 1990: 2]. Cependant, ce retour ne serait pas dépourvu du sentiment de l'aliénation, de l'éloignement, s'agissant d'un « chez soi qui n'est plus chez soi » [voir Todorov, 1996], parce que, comme l'affirmait aussi l'auteur [2009: 16]: « (...), il est trop tard maintenant, pour moi ». En ce qui concerne la condition de l'écrivain et son rapport tantôt avec la réalité, tantôt avec l'imaginaire, la réplique de Katia (« Bianca n'a jamais eu une vraie conscience civique. Elle a toujours vécu dans son univers... Et être écrivain ça n'arrange pas les rapports avec la vie réelle. » [Visdei, 1990 : 51]) comme celle de Marina,

Celle qu'elle écrit sur nous... tu sais bien: elle observe, elle observe et puis elle écrit une pièce sur nous. Elle nous a toujours fait le coup... (*à Bianca*): Pour ta pièce, la révolution et tout ça, chacun qui dit le contraire de l'autre, je voulais te dire une seule chose : la nuit de la révolution, j'étais seule chez moi devant la télé et j'ai eu envie de me suicider... Allez, ciao et... écris bien! [*idem* : 97],

s'avèrent bien éloquentes. Réalisant une comparaison entre le romanesque et le théâtre, on peut mentionner que « l'espace fictif transgressif est organisé entre l'espace perdu, la langue perdue et l'identité problématique de l'auteur exilé, ce qui transforme l'écriture dans un refuge et en réalité de substitution » [Milea (coord.), 2006: 195]. Le conflit de l'intellectuel avec le pouvoir politique, dont il réalise aussi la critique, est exprimé dans des lettres, la confession y suggérant des crises et des changements identitaires. Le voyage, à travers la réalité de l'exil qu'elle implique, comme espace fermé, est accablant par la nostalgie du « Paradis perdu », devenant, à la fois, un moyen de connaissance.

La littérature de l'exil, en tant qu'écriture de front, vise une réaffirmation, une restructuration, pour marquer un nouveau point de départ, mais pas sans les manifestations du déni, de la frustration du dépaycé, de la révolte, pour compenser, pour « gagner » un combat contre la machine totalitaire, contre « L'autrui » ou contre soi-même. Tout comme dans le cas d'Emil Cioran ou celui d'Eugène Ionesco, on

peut distinguer, dans la situation de l'auteur, le radicalisme « connoté par l'idée « du pire des mondes possibles » [Ungureanu, 1995: 8]. En ce qui concerne la création dans la langue d'emprunt / hôte et l'utilisation de la langue maternelle, Anca Visdei soulignait [Negrescu-Suțu, 2009: 16]:

(...) nous pouvons rire de n'importe quoi, mais pas avec n'importe qui. Je vais vous avouer que je me sens roumaine, mais pas avec tout le monde. Un exemple? Il suffit que je m'abandonne dans la lecture d'un livre de Caragiale ou d'Eminescu, pour que je sente le désir de parler en roumain, un désir physique (...) j'observe que pour répondre à vos questions, j'utilise de plus en plus le roumain, ce qui est un signe encourageant, mais le mot „dor” (mal de) n'a pas d'équivalent, surtout pas, celui de pays (notre traduction).

Renoncer au roumain (« Ioana: Toi qui écris tout le temps, tu vas te retrouver inutile, muette, sourde. Tu devras tout réapprendre, chaque mot, chaque tournure de phrase. Tu redeviendras démunie comme une enfant qui ne sait pas encore parler. » [Visdei, 1994: 15]) devient, finalement, une autre façon de créer, du moment que la machine à écrire emprunté par Alexandra n'a que des caractères spécifiques du français.

Les éléments de paratextualité anticipent les sujets des créations dramatiques, parce que, si dans la pièce *Photo de classe*, Bianca retourne dans la Roumanie de l'après-révolution et organise une réunion à laquelle quelques collègues du lycée seront présents, dans *Toujours ensemble / Puck en Roumanie* (le dialogue avec le modèle de Shakespeare suggérant la dualité, la (de) duplication causée par la pression, par la bouffonnerie, mais aussi la tentative de corriger les erreurs et d'avoir de l'espoir) l'histoire du communisme est envisagée du point de vue de la féminité représentée par les deux voix, Alexandra et Ioana, séparées à leur tour, à cause du système oppressif, mais qui se font entendre par le biais des lettres échangées « durant... quelques années » (« L'action de la pièce se déroule entre décembre 1972 et décembre 1989. » [Visdei, 1994 : 1]). Dans les deux pièces, la fin suppose une réunification, une réconciliation, le voyage fait portant en permanence vers le centre, car, sous le signe de l'amour, Bianca arrive à vivre une belle histoire avec Sile, et les deux sœurs (re)disent de concert: *toujours ensemble*. Les indications de l'auteur se caractérisent par flexibilité, le metteur en scène ayant la possibilité d'agrandir scéniquement le texte (« Que le metteur en scène prenne

cette pièce pour un patchwork... Pour paraphraser cette autre exilée des lettres et du cœur : excusez-moi, j'ai eu trop à dire pour faire court... » [Visdei, 1990: 2]).

Du point de vue thématique, les œuvres présentent la condition de l'écrivain exilé, la même année, 1973, et à la fois elles illustrent le manque de résonance de la réalité de Balkans dans l'Occident :

Les réfugiés politiques, on les connaît ... Chez vous, dans votre pays, vous aviez peut-être le téléphone dans votre chambre..." J'ai dit que oui mais qu'à part ça on allait à quatre pattes, couverts de peaux de bêtes. J'ai vite arrêté les frais : ils étaient en train de me croire. [Visdei, 1994: 21];

Te rappelles-tu ce voyageur étranger qui, devant un grand hôtel, nous faisait de l'œil nous invitant à monter chez lui et nous agitant un paquet de Kent sous le nez ? Quand nous lui avons tourné le dos, il est allé jusqu'à : "two Kent, two for you two" Tu vois à combien nous évalue l'Etranger. [*idem*: 25];

MARINA : Mieux valait ne rien dire : ils t'auraient prise pour folle...

ROBESCOU : C'était trop incroyable...

BIANCA : Moi je ne le savais pas : j'essayais de dire et je voyais dans les yeux des gens qu'ils ne me croyaient pas... [Visdei, 1990: 58-59]).

Un motif qui se distingue, avec un rôle essentiel pour le retour, est celui de l'enfant. Bianca quitte Paris après avoir vu un enfant roumain aux bras d'un soi-disant réfugié et Alexandra y revient avec un autre, qui va apprendre le roumain.

Ayant l'aspect d'un anticlimax de l'individu par rapport au régime communiste, par le refuge dans l'espace francophone, de l'incipit, *Photo de classe* envisage le revers de la monnaie en révélant les destins de ceux qui sont restés dans le pays, des collègues qui sont morts ou ont subi un processus de dégradation à cause de la soumission, de l'humiliation, de la frustration ou d'une maladie, qui se superposent, raisonnant en contrepoint avec la thématique de l'œuvre et complétant l'image de l'époque évoquée („ROBESCOU: On est tous là... à veiller notre jeunesse agonisante et les futurs morts que nous sommes (...) tous les chemins mènent au ratage... On n'est pas les dieux qu'on se croyait à vingt ans... nous sommes retombés parmi les hommes... Dans la ruche, non: dans la taupinière... brrr, qu'il fait froid et noir dans notre vie..." [Visdei, 1990: 85-86]. Après avoir quitté le futur mari qui refusait / ajournait de l'accompagner en Roumanie, Bianca arrive à connaître les côtés dramatiques et tragiques de l'existence d'entre les frontières d'origine, annoncés d'ailleurs par

l'intertextualité avec le modèle d'Eminescu: „Parmi des centaines de mâts / Qui délaissent les rives, / Combien seront fracassés / Par les vents, les vagues?” [*idem*: 24]. Le sommelier, représentant un autre aspect de la trahison des intellectuels et de l'échec professionnel, se présente (auto)ironiquement comme un „conducteur de bêtes de somme” [*idem*: 19], en disant:

SOMMELIER : Mais où sont les neiges d'antan?...Vous devriez connaître deux de mes collègues : un agrégé de français et un poète, le meilleur traducteur de Villon en roumain...

BIANCA Ils sont sommeliers aussi ?

SOMMELIER Non, juste loufiats. Moi, je suis le seul qui a "réussi". (*rit, lève le poing, chanson de la Place de l'Université*):

Mieux vaut être pauvre que activiste...

Mieux vaut être mort qu'opportuniste !

Bianca chante avec lui. [idem: 21].

Dans la deuxième pièce, concernant le même aspect, Andrei Vornicou est constamment promu, on lui accorde même le titre d'honoris causa et il devient « ambassadeur de notre pays à... ». De plus, dans la pièce *Photo de classe* on distingue le statut de la femme dans la société, le plus souvent, utilitaire et dépendante du point de vue financier :

VINCENT: Katia a épousé Igor après l'avoir fait divorcer de Marina qui est devenue folle: on l'a mise à l'asile, elle courait dans les couloirs en chemise de nuit et racontait que les migrants sont à nos portes. Elle cherchait Igor dans les boîtes de médicaments, dans les poches des infirmières... ils lui ont fait des électrochocs et elle a pu revenir à la maison soigner son enfant et ses vieux parents... génération sacrifiée... [*idem*: 71]) ;

la femme sans études :

RADOU: (*à Bianca*) Bizarre comme le fait que toi, la grande lettrée, ait eu une grand-mère analphabète t'humanise... Evidemment l'analphabétisme c'est une constante du tiers monde sans distinction de classe... même les grands propriétaires terriens étaient analphabètes (*regardant Bianca avec un sourire ambigu*) surtout les femmes... [*idem*: 63]) ;

Ainsi était ma grand-mère, qui avait pleinement vécu l'horreur, la mort de son mari sous la torture, la confiscation de tous ses biens, l'interdiction que sa fille fasse ses études... et je l'ai connue, pourtant, douce, énergique,

éternellement optimiste. Les épreuves de la vie nous forment, Dieu nous en protège! [Negrescu-Suțu, 2009: 15] ;

la femme-mère :

MARINA : Mon mariage a duré un mois... Une nuit de plaisir, neuf mois d'attente et toute une vie de pension alimentaire ! (*elle éclate de rire*) Après mon mari est parti avec une autre (*Katia s'en va ostensiblement, se dirigeant vers le téléphone*), après j'ai élevé toute seule l'enfant tout en m'occupant de mes vieux parents, et mère divorcée ici c'est pire que noir en Afrique du Sud, après j'ai été de plus en plus fatiguée, après j'ai grossi, après j'ai perdu mes dents, et maintenant,... dès que mon enfant sera élevé on va me trouver un cancer et je vais me reposer enfin. [Visdei, 1990: 40-41]).

Une éventuelle ascension professionnelle supposait un compromis (« ROBESCOU : (...) qui veut une promotion doit payer... Malheureusement pour moi, elle n'avait pas d'argent ! » [*idem*: 88]), le mariage était un garant de la possibilité de quitter le pays, les unions étaient fondées sur l'intérêt, la femme était « vendue » :

RADOU : C'est vrai que c'est toi qui l'a vendue à ce roi africain ?

ROBESCOU : On n'a pu la fourguer qu'à un cannibale. Hélas, il ne l'a pas mangée... On la lui a vendue comme « jeune vierge roumaine »... Contre des devises : belle affaire ! L'Etat lui a payé l'opération pour redevenir vierge... [*idem*: 90] ;

MARINA : Désormais, le peuple, qui a un solide bon sens, lui, se vend par pièces détachées... Tu connais un acheteur pour une femme médecin à demi folle avec deux vieux parents et un adolescent délinquant à charge...? [*idem* : 72]) ;

IOANA : Ici, les hommes commencent à avoir une mentalité détestable: ils sont devenus si opportunistes qu'une fille doit avoir un diplôme universitaire, une maison et si possible une voiture pour pouvoir espérer de se marier. Evidemment, elle doit être aussi jolie, douce et encore... elle voudrait de n'importe quel homme. Même mariée ainsi, elle n'est pas tranquille : divorce immédiat si elle ne peut pas avoir d'enfant. Il y a même des fanfarons de café qui disent, très satisfaits d'eux-mêmes : il ne faut pas regarder les femmes mais ce qu'elles ont dans leur cabas !... [Visdei, 1994: 43]) ;

vu que l'avortement était interdit, il détermine des mutilations physiques, psychiques et spirituelles (« Ce mec-là a tué la moitié de Bucarest ! » [*idem*: 48]) ; « C'est la légalité qui l'a tuée. Elle est morte des suites de l'interdiction légale de l'avortement... » [*idem*: 45] ;

« Ioana : Tu me demandais dans ta lettre si les contrôles gynécologiques sur les lieux de travail n'étaient pas une farce. Si, c'en est une... qui dure depuis 1984... » [Visdei, 1994: 68]) etc.

La libération d'au-dessous les ventouses de la pieuvre totalitaire n'est en fait qu'apparente, parce que les structures politiques restent, ainsi comme le syndrome du sergent, de la Sécurité (« BIANCA: Ben quoi ... ? Les services secrets n'existent plus après la révolution, non... ? *Tout le monde pouffe de rire, d'abord timidement puis franchement. Robescou rit plus fort que tous les autres.* » [idem: 54], la maladie s'étendant aussi sur la presse, supra personnage, tout comme l'histoire et l'exil :

BIANCA : De mon temps, *La Voix du Peuple* était le seul journal libre...

SOMMELIER : Il l'est resté...

BIANCA : Pourquoi il a si peu de lecteurs alors ?

SOMMELIER : Parce que les autres veulent rester libres..." [idem: 23] ;

ROBESCOU : On a tout payé pour qu'elle la boucle, surtout devant les... maintenant que la presse est censée être devenue libre... Bravo pour votre révolution: vous voyez bien que les secrets restent tout aussi bien gardés... Est-ce que ça valait la peine ? (*secouant la manche vide du bras arraché de Sile*) Ça valait la peine, maintenant on est tous les deux pareils... [idem: 91].

Le personnage fantôme-vivant, Vlad, aisément perceptible tout au long de l'œuvre (« *Seule Bianca semble sensible à sa présence qu'elle ressent mais qu'elle ne comprend pas tout à fait...* » [idem: 74]), après que l'équilibre d'entre les deux mondes fut établi, à travers la valse, joue le rôle de Cupidon en plaçant une lettre dans la poche de Bianca et en l'approchant, ainsi, de Sile. Finalement, elle (re)commence à avoir la mémoire du bonheur, mais le processus de la création devrait être toujours en français :

BIANCA : Est-ce que je pourrai à nouveau écrire en roumain ?

SILE : Tu écriras en français : tu as toujours été un peu d'ailleurs... [idem: 111].

Dans *Toujours ensemble / Puck en Roumanie*, dédiée à Ion Luca (probablement Caragiale) et à Jaroslaw Caratchek (Jaroslaw Hasek), on signale l'oppression contre la littérature, en général, et contre le théâtre, en particulier, ce qui détermine Alexandra à se décider de quitter le pays (« IOANA : Si tu restes ici, ce sont eux qui te la (la langue) couperont. Ils ont déjà commencé... » [Visdei, 1994: 14]). La condition du réfugié suppose aussi, exceptant la rupture de l'espace

matriciel, une scission culturelle et intérieure. Le double se manifeste, en même temps, par l'affection et le reniement des origines, car « Je dois être enceinte de la Roumanie » [*idem*: 26]. Si Alexandra incarne le discours dramatique, en tant qu'écrivain, Ioana, comédienne, vise le spectacle, donc les deux constituent l'ensemble désigné par l'art théâtral. Le conflit d'entre les deux sœurs n'a pas comme noyau le mariage d'Ioana avec Andrei, mais la soumission de celle-ci, la compromission du théâtre face au régime communiste. Ainsi, il n'y a plus d'échange équitable de lettres entre elles, celles d'Ioana soulignant les changements de l'espace roumain et mettant en évidence les avatars de la féminité, sous la pression de facteurs sociaux, avec de profondes implications, car :

Après un procédé mené à la perfection à la longue, la victime est forcée à devenir complice à sa propre condamnation, elle est incriminée. (...) La faute n'est pas, pour la société totalitaire, une réalité juridique, mais un état d'esprit, un outil maléfique de la terreur diffuse qui ne doit pas se justifier: elle existe purement et simplement. [Anghelescu, 2000: 135; notre traduction].

A l'Ouest d'Eden, l'horloge d'Alexandra s'arrête. La situation du théâtre est également inquiétante, parce que :

ALEXANDRA : Ici, la moitié de l'énergie et du temps de tous les gens de théâtre passent à rechercher l'argent de la production. C'est une quête qui requiert d'autres compétences que celles de l'auteur dramatique. C'est un autre métier : mendiant institutionnalisé ou chasseur de fonds professionnel, et je ne suis pas du tout douée pour. A peine maintenant je me rends compte de la chance que nous avons là-bas. L'argent au moins n'était jamais un problème : il n'y avait qu'à le demander à l'Etat. En contrepartie, on écrivait des textes sages ou qui avaient l'air tels. Comme les artistes-clients d'un prince un peu borné. C'était facile... [Visdei, 1994: 47].

Après la révolution, il y a la réconciliation entre les deux, mais on assiste aussi à la réconciliation d'une troisième voix avec soi-même, la grand-mère, personnage subtil et ébauché complexément, qui rêve sans cesse à la libération. L'implication dans les événements de décembre '89 atteint son but existentiel, marquant, ainsi, pour elle un départ accompli vers le néant. Les deux œuvres dramatiques ont au centre la figure de la femme qui, bien que marginalisée, aboutit à se rendre remarquée et à se retrouver par son courage de vivre et par

celui d'espérer constamment, mais aussi par des attributs tels que la force de caractère, la patience, la maîtrise de soi, la ténacité, et, pourquoi pas, par sa propre féminité, tout en parvenant à faire revivre la mémoire collective d'un espace culturel. Les pièces ont du succès, étant jouées principalement à l'étranger, comme l'apprécie aussi la critique d'accueil :

(...) complexité humaine parfaitement retranscrite qui nous transporte du rire aux larmes avec talent. » (*Le Dauphiné*);

Cette pièce méditative et rêveuse à deux personnages réussit la remarquable performance de faire exister sur la scène une multitude d'individus vivants et des foules. Des solutions morales qui transcendent les questions de nationalité et d'époque. (Lawrence van Gelder, *New York Times*).

Traversée par un filon biographique, la création dramatique d'Anca Visdei établit un pacte avec l'histoire, supposant, d'une manière expressive, une déclamation jusqu'aux essences, à travers la finesse et la complexité de l'écriture.

Acknowledgement: The work of Elena Iancu was supported by Project SOP HRD - PERFORM/159/1.5/S/138963.

Références bibliographiques

Corpus

Visdei, Anca, *Photo de classe*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1990 (épuisé dans l'édition papier, le téléchargement de la pièce est gratuit sur le site www.ancavisdei.com);

Visdei, Anca, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.

Études littéraires

Anghelescu, Mircea, *Cămașa lui Nessus*, Cartea Românească, București, 2000.

Bahtin, Mihail M., *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traduit en roumain par S. Recevschi, Univers, București, 1970.

Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945 – 1989. O perspectivă istorico-literară* (traduction de l'allemand par Tatiana Petrache et Lucia Nicolau, révisée par Eva Behring et Roxana Sorescu), Editura Fundației Culturale Române, București, 2001.

- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- Milea, Doinița (coord.), Antofi, Simona, *Frontiere culturale și literatură*, Europlus, Galați, 2006.
- Negrescu-Suțu, Radu, « „Exilul Alexandrei”, piesa exilului românesc –Discuții cu dramaturga Anca Visdei– », dans *Buletin de informații al Asociației Românilor din Australia*, année 55, no. 1, janvier-février 2009.
- Rajotte, Pierre, *Le récit de voyage au XIX siècle. Aux frontières du littéraire*, Tryptique, Montréal, 1997.
- Salma, Béatrice, « *De la littérature féminine à l'écriture-femme: différence et institution* », dans *Littérature*, no. 44, décembre 1981.
- Simuț, Ion, « *Cronologia exilului literar postbelic* », dans *România literară*, no. 33 / 2008.
- Todorov, Tzvetan, *L'homme dépaycé*, Seuil, Paris, 1996.
- Ulici, Laurențiu, « *Avatarii lui Ovidiu. Observații statistice despre exilul literar românesc* », dans *Luceafărul*, V^e année, no. 5 / 1994.
- Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, vol. I-II, Amarcord, Timișoara, 1995, 2000.

Sitographie

- http://www.romlit.ro/cronologia_exilului_literar_postbelic
- <http://www.aradomain.com/archives/biara2004no6.pdf>
- <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>
- <http://infoinsider.ro/1001-scrisori/anca-visdei-fructele-vin-ca-o-recompensa-desi-placerea-creatiei-a-fost-deja-un-cadou/>
(<http://ancavisdei.blogspot.ro/2013/07/lien.html>)
- <http://www.aradomain.com/archives/biara2004no6.pdf>