

## Exil, memorie, identitate în teatrul românesc contemporan de expresie franceză: Matei Vișniec și Alexandra Badea

Liliana FOȘALĂU, Dana MONAH\*

**Key-words:** *identity, Francophone theatre, migration, memory*

La începutul secolului XXI, în epoca mondializării și a easy-jet-urilor, nu se mai poate vorbi de un exil impus al intelectualilor din Europa de Est, ci mai degrabă despre un fenomen de migrație voluntară, de alegerea de a scrie în străinătate. Oameni de teatru precum Matei Vișniec sau Alexandra Badea au ales să își scrie piesele în limba franceză, dar să își publice proza și poezia (Vișniec) sau să regizeze (Alexandra Badea) în România.

În 2009, Matei Vișniec, cel mai jucat dramaturg român în viață, scria, la cererea Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, piesa *Occident Express*, în care investiga evoluția relației est-europenilor cu Vestul, drumul de la Occidentul-Eldorado la integrarea europeană, modul în care schimbările politice s-au răsfrânt asupra individului pendulând între două lumi. Tot în 2009, Alexandra Badea, o tânără regizoare româncă stabilită în Franța în 2003, adepta unui teatru angajat, interesat de conflictele, de traumele lumii contemporane, publica la editura pariziană L'Arche o colecție de trei piese inspirate de migrația contemporană. Dacă *Contrôle d'identité* pune în scenă drama unui kurd care s-a sinucis după ce a fost expulzat în Turcia, unde era condamnat la moarte, *Mode d'emploi* (pentru care autoarea a fost premiată la festivalul *Journées du Théâtre* de la Lyon) are o tentă autobiografică, protagonistă fiind o actriță româncă stabilită în Franța în anii 2000.

Deși aparținând unor autori din generații diferite, ambele piese vorbesc despre fascinația Occidentului, despre dificultățile integrării și neputința întoarcerii acasă, despre modul în care politicul invadează spațiul intim, în care trecutul bântuie prezentul. Ne propunem să analizăm modalitățile în care problematica insecurității identitare este abordată în cele două texte dramatice prin intermediul tipului de teatralitate pentru care optează cei doi dramaturgi. Deși tehnicile dramatice folosite diferă, atât Vișniec, cât și Alexandra Badea sunt adepții unui teatru non-iluzionist, care refuză *mimesis*-ul, în care raportul dintre realitatea reprezentată și receptor se constituie într-un comentariu asupra acestei realități.

Ceea ce apropie, cel puțin la o primă abordare, cele două texte, este fragmentaritatea: ambele sunt compuse din scene „detașabile”, care nu spun o

---

\* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

Articolul de față este realizat în cadrul proiectului *Dinamica identității în literatura francofonă europeană* (IDEI 2008, nr. 842), finanțat de la bugetul de stat prin CNCSIS și UEFISCDI.

poveste unitară, ci pot fi rearanjate de cititor după bunul plac. Vișniec urmărește, în cele 13 secvențe ale *Occident Express*-ului, diferite destine individuale, diferite experiențe ale emigrării pre- și post-decembriste (uneori o poveste este „spartă” în mai multe episoade între care se intercalează alte povești), în timp ce secvențele Alexandrei Badea compun, fragmentar, într-o ordine determinată de capriciile memoriei afective, destinul unui singur personaj. Dacă la Matei Vișniec cele 13 secvențe conțin anumite fire narrative, în *Contrôle d'identité* povestea se înecă în confesiunile unei conștiințe care pare să își expună gândurile în mod direct spectatorului/cititorului, fără medierea unei narațiuni, autoarea optând pentru un teatru de factură postdramatică.

În didascaliiile inițiale, Vișniec notează că spectacolul pentru care a gândit piesa este bazat pe module teatrale ce pot fi reorganizate de regizor. În cele ce urmează vom împrumuta această libertate pe care autorul o acordă creatorului de spectacol pentru a compune, la rândul nostru, un spectacol virtual cuprinzând diferitele ipostaze pe care imaginea migrantului le îmbracă în cele două piese.

### 1. Exilul fericit

În unele secvențe din *Occident Express*, imaginea migrantului este asociată unui exil fericit, în care individul se adaptează perfect contextului de adopție, în care își regăsește adevăratul eu. Vestul imaginat de către est-europenii marcați de privațiunile regimului comunist împrumută perfecțiunea unui paradis colorat și familiar, a unui parc de distracții pentru oameni mari. Occidentul-paradis prezintă o putere enormă de fascinație tocmai pentru că este un produs al imaginației, pentru că este visat din Estul comunist. Ca și în alte scrieri în care dezvoltă această temă<sup>1</sup>, Vișniec denunță fragilitatea acestei construcții imaginare – de această dată prin teatralitatea decalată pe care o folosește.

Plecarea în Vest apare mai întâi (scena șase) ca o evadare interioară, mentală, creată artificial de către locuitorii Europei comuniste prin decorarea cotidianului cenușiu cu pungă, ambalaje, etichete din Vest:

Toate produsele care ajungeau la noi aveau un dublu impact, unul estetic și unul emoțional [...] toate aceste etichete și ambalaje erau ca niște ferestre spre occident, tot atâtea *tunele* de evadare mentală [...] ambalajele au fost ca niște zei, ca niște icoane, ca niște obiecte fetiș [...] ele erau pur și simplu mesaje primite din lumea liberă, ele erau dovezi că o viață mai bună era posibilă (Vișniec 2009: 35–37).

Ambalajele colorate din Vest funcționează în această scenă asemenea unor obiecte de recuzită cu ajutorul cărora actorii-decoratori creează iluzia unei alte lumi. Pungile occidentale capătă o funcție simbolică prin reinterpretarea unor clișee culturale ale Vestului (inscripții comerciale precum SUPERMARKET, MARLBORO sau ELVIS ascund un mesaj anticomunist pe care doar est-europenii știu să îl vadă): ele sunt atât un mijloc de evadare, cât și o formă de protest.

---

<sup>1</sup> În romanul *Sindromul de panică în orașul luminilor* (2009) naratorul contemplează cu fascinație o hartă turistică a Parisului, care îi apare ca un paradis în miniatură: „Tot Parisul e în mâinile mele, e la picioarele mele, mă uit la el ca și cum ar fi proprietatea mea [...] toate sunt desenate ca pentru niște copii de grădiniță: Turnul Eiffel, Catedrala Notre-Dame, Beaubourg-ul, Arcul de Triumf, Luvrul...”.

Imaginea est-europenilor inserând elemente perturbatoare, aparținând unei alte lumi, în decorul șters al comunismului, nu face obiectul unei scene propriu-zise: spectatorul unei montări cu *Occident Express* nu îi va vedea pe acești oameni, ci va asculta expunerea unui doctorand, vorbind comisiei despre această modalitate de a crea un erzaț de Occident, de normalitate în Estul comunist. Teza doctorandului, contestată de comisie, este că prăbușirea comunismului a fost provocată de etichetele de pe produsele venite din Vest. Dramaturgul interpune filtrul narațiunii între percepția spectatorului și faptele prezentate, creând astfel o senzație de distanțare: spectatorul nu vede scena, ci trebuie să și-o imagineze, cu ajutorul expunerii candidatului. Această distanțare pare a servi unui dublu scop: pe de o parte sugerează, prin evitarea imaginii scenice, caracterul utopic al construcției imagine a locuitorilor Europei de Est, iar pe de altă parte marchează faptul că această tehnică de supraviețuire face obiectul unei evaluări din perspectivă post-decembristă. Comisia respinge cu agresivitate teza (susținută, probabil, la o universitate din Europa de Vest – doctorandul explică lucruri cu care cei din Est ar trebui să fie familiari), semn că, la mai puțin de două decenii de la revoluțiile anticomuniste, rezistența, uneori ușor ridicolă, a Estului a devenit de neînțeles.

Imaginea fragilă a exilului fericit reapare în alte două secvențe (cea care deschide și cea care încheie piesa) în care un fost deținut politic, acum orb, este condus de către fiica sa pe peronul unei gări de provincie pentru un ritual sublim prin ridicolul său: bătrânul vrea să atingă Orient Express-ul, trenul care nu întârzie niciodată, trenul care merge la Paris, în Occidentul la care omul a visat timp de 50 de ani. Un singur impediment se opune dorinței bătrânului: Orient Express-ul nu trece prin această gară; un singur lucru le permite Zinuței și prietenului ei Vasile să îndeplinească totuși visul tatălui – acesta oricum nu ar putea vedea trenul, ci doar și l-ar putea imagina, cu puțin ajutor din partea celor tineri. Și în acest caz, ca și în scena precedentă, mijloacele specifice teatrului ajută imaginația să creeze iluzia fără de care individul nu ar putea supraviețui. Obiectelor de recuzită folosite de est-europeni li se substituie aici bruitajul, banda sonoră, pentru a crea acustic imaginea trenului ce trece prin gară: Zinuța deschide telefonul mobil pe care are înregistrat zgomotul unui tren ce se apropie și apoi de îndepărtează, iar Vasile dă drumul unui ventilator și imită croncănitul unor corbi luându-și zborul. Între timp, fata numără vagoanele și îi povestește bătrânului ceea ce „vede”. Ca întotdeauna în teatru, mijloacele tehnice creează, în pofida artificialității lor, iluzie: bătrânul vorbește cu trenul care merge la Paris („Ce faci tu, frumosule? Câte țări ai străbătut tu, frumosule? Ai vagoane Pullmann?” – Vișniec 2009: 66) și urcă în el: „Vreau să văd Occidentul... M-au terminat în pușcărie, vreau cu trenul. Am suferit, vreau să văd Occidentul [...] Vreau să văd Parisul... Zinuțo, zi de Paris” (Vișniec 2009: 67). La îndemnul tatălui, Zinuța joacă rolul unui ghid prin Paris, Londra sau Veneția, căci pentru un orb care e diferența între a fi cu adevărat la Paris și a-ți imagina că te afli acolo?

În scenele care îi au drept protagoniști pe tată și pe fiică, dramaturgul folosește o teatralitate antiiluzionistă pentru a sugera caracterul iluzoriu al visului bătrânului. Spectatorul lui Vișniec asistă la fabricarea iluziei, el vede cum bătrânul ajunge să creadă în existența unor realități absente cu ajutorul unor obiecte care doar întruhidează obiecte ale realității imaginate. Ca și în cazul secvenței cu ambalaje, imaginea scenică creează un efect de distanțare, transpunând imaginea vizitei în

Occident pe tărâmul imaginarului. Scenele cu orbul, deducem din recuzita indicată de autor (fata are un telefon mobil), sunt situate, din punct de vedere cronologic, după evenimentele din decembrie 1989, când plecarea în Europa de Vest nu ar trebui să mai reprezinte un drum fără întoarcere. Și totuși, în ultimii ani ai secolului XX, Orient Express-ul este încă o fantasmă pentru fostul deținut politic.

## 2. Integrarea în Europa

În secvențele prezentate mai sus, Occidentul apare ca un vis, ca un exercițiu de imaginație, o joacă de-a iluzia (prin mijloace specifice teatrului) ce întreține speranța est-europenilor prizonieri ai totalitarismului sau victime ale unei tranziții nesfârșite. Occidentul era acolo spațiul fantasmă al fericirii absolute, un spațiu pur tocmai pentru că nu căpăta niciodată contururi concrete. În alte trei scene ale *Occident Express*-ului, dramaturgul prezintă câteva planuri de detaliu asupra migrației est-europene postcomuniste în Europa de Vest. De data aceasta nu mai avem de-a face cu o viziune idealizată a lumii de dincolo de zid, ci cu o confruntare directă, frustă, între două mentalități, două modalități de raportare la realitate.

Astfel, în scena a treia, autorul își transportă spectatorii la Paris, unde un saxofonist american, ecologist și vegetarian, se întâlnește într-o stație de metrou cu un acordeonist român, țigan, cu care poartă o convorbire într-o bizară combinație de engleză, franceză și română. Aparent, nimic nu îi deosebește pe cei doi protagoniști, care dau impresia unor semivagabonzi, liberi să se bucure de Europa cosmopolită. Țiganul Gigi, care se recomandă cu mândrie ca fiind român, deși mânat de cu totul alte interese decât americanul hippie (Gigi a venit în Franța pentru bani), evoluează cu dezinvoltură în Europa cosmopolită, unde câteva cuvinte de bază și câteva înjurături sunt suficiente pentru a te face să te simți ca acasă. Gigi nu este apăsător de moștenirea trecutului comunist, căruia Revoluția i-a pus capăt pentru totdeauna: „Me, from Romania... Europa, Romania free country... Communism finished” (Vișniec 2009: 26), îl liniștește el pe american, în caz că acesta ar mai avea vreo ezitare înainte de a lega o prietenie mare. „**Big artists** mișto” (Vișniec 2009: 27), concluzionează țiganul, care nu vede mare deosebire între el și american. Este de remarcat faptul că teatralitatea antiiluzionistă din scenele analizate mai sus este înlocuită în această secvență de o estetică iluzionistă: spectatorului nu i se mai cere să își imagineze, ci să fie martor la o conversație extrasă parcă din lumea reală.

Dacă Gigi se simte eliberat de comunism, dar își asumă identitatea națională și pe cea etnică (prilej de mândrie) și se bucură de libertatea care i-a deschis lumea întreagă, personajele din scena a noua (reprezentând zece națiuni din Balcani) par să se lepede, deliberat, de tot ceea ce îi constituie din punctul de vedere al apartenenței culturale (precum și de apartenența la regiunea balcanică), optând pentru o anihilare frenetică a identității proprii. Sârbul, bulgarul, albanezul sau românul stau pe un gard și pronunță, într-o coralitate monotonă, fraze care îi uniformizează tocmai prin lipsa de interes pentru celălalt, prin refuzul celui alt de care îl proclamă:

ACTORUL 2: Privim cu toții spre Apus. [...] ACTORUL 6: Nu ne uităm niciodată unul la altul [...]. ACTORUL 2: Ne uităm doar spre Occident. ACTORUL 3: Ne uităm țintă spre Occident [...]. ACTORUL 3: Stăm toți aici, cocoțați pe gard, și

privim spre Occident. ACTORUL 4: În viața mea n-am văzut nici un film ucrainean.  
ACTORUL 5: Și nici nu mă interesează (Vișniec 2009: 48–49).

Ca pentru a desăvârși uitarea de sine și înglobarea în uniformitate, cele șase personaje pronunță apoi o listă de produse culturale specifice Americii (Coca Cola, jeans, Titanic, Microsoft, New York, Mc Donalds, Hamburger, Time is money). Matei Vișniec precizează în didascalii că actorii sunt urcați pe o bară transversală, ca și cum ar sta pe un gard, și privesc în gol, fără să clipească. Spre deosebire de scena care îl are drept protagonist pe Gigi, aici nu avem de a face cu personaje, ci cu actori pronunțând replicile unor posibile personaje. De altfel, acestea sunt interșanjabile, putând fi pronunțate de oricare dintre actori. Dezumanizarea est-europenilor pentru care integrarea în lumea occidentală este sinonimă cu uitarea de sine, cu o uniformizare asumată cu frenezie, este sugerată la nivel textual de monotonia, de repetitivitatea replicilor, iar la nivelul realizării scenice de refuzul teatralității: actorii nu creează o poveste și nici măcar nu discută între ei, ci par a se adresa direct spectatorilor.

Uneori (scena 7), trecutul comunist este exploatat, valorificat, adaptat cerinței pieței occidentale: un român stabilit de zece ani la Paris îi cere tatălui său, fost turnător, să își scrie memoriile, pe care el le va publica în Franța: „Acum că a căzut comunismul totul se va schimba, ... ai să vezi... comerțul va fi rege... intrăm în orânduirea comercială, ideologia nu mai contează...” (Vișniec 2009: 39). Motivația acestei ciudate oferte este, bineînțeles, de ordin comercial: fiul va face avere valorificând trecutul comunist al tatălui, cu o singură condiție: să fie el primul care își face publice amintirile: „numai *primul* turnător din est va avea șansa să facă valuri cu o carte sinceră” (*ibidem*).

### **3. Între două lumi**

Trecutul capătă însă valori diferite în piesa Alexandrei Badea. Pentru tânăra actriță hotărâtă să dea piept cu Occidentul în anii 2000, viața este făcută din hârtii și proceduri administrative, din regulamente, carduri de fidelitate, reguli și interdicții. Pentru fiecare gest al vieții există câte un mod de întrebuințare, stabilit de alții, căruia trebuie să te conformezi.

Textul Alexandrei Badea refuză povestirea – gândurile tinerei se înșiruie într-un monolog discontinuu, de factură postdramatică, întrerupt de inserțiile lungilor liste de documente administrative. Conștiința centrală a textului se zbate să depășească clișeele, preceptele cu care este bombardată de cele două culturi între care pendulează. S-ar părea că drama emigrantei postdecembriste provine tocmai din întoarcerile repetate în România, din contactul frecvent cu o cultură care nu o acceptă (încă) și cu una care o respinge, pentru că a plecat.

Plecarea în Franța este determinată de un sentiment de sufocare într-o societate condusă de reguli și interdicții pe care tânăra nu le mai poate accepta: „tout ce que vous m’avez appris est absurde, maman” (Badea 2009: 14), de presiunea părinților, care s-au sacrificat pentru ca fiica lor să ducă o viață mai bună și care îi cer acesteia să-și trăiască viața după propriile lor dorințe și aspirații. Secvența 34 conține o serie de afirmații care încep cu sintagma „nu este permis” și respectiv „e vina ta” – o trecere în revistă a interdicțiilor și acuzațiilor care au marca copilăria și adolescența protagonistei și care au dus la decizia de pleca. România, asemenea unei

mame posesive, îi oferă acesteia o bursă de studii în străinătate, dar îi cere să se întoarcă în țară după terminarea studiilor, pentru a împărtăși cunoștințele dobândite cu cei rămași acasă.

În Franța, tânăra se lovește de un nou set de reguli, de „moduri de întrebuintare” ale vieții de migrant, pe care trebuie să le respecte pentru a putea supraviețui în noua societate. Aici, ca și în România, i se prescriu rețete, i se spune ce trebuie să facă, viața este regizată dinainte, de alții. Textul Alexandrei Badea este „invadat” de liste de documente și de transcrieri de acte oficiale, de elemente non-teatrale care „sparg” diegeza și provoacă, cel puțin la nivelul lecturii, derută. Aceste materiale extraestetice dobândesc valoare estetică doar într-o montare a piesei, unde sugerează, altfel decât ar putea să o facă o estetică iluzionistă, ciocnirea violentă a imigrantei cu birocrăția țării de adopție.

În Franța, emigranta este o străină, care poartă cu sine, în pofida integrării României în Uniunea Europeană, prejudecățile și clișeele pe care localnicii le au despre est-europeni: accentul românesc o condamnă să joace roluri de imigrante din Est; i se atrage atenția că românii i-ar putea fura telefonul în metrou.

Și totuși, spre deosebire de mulți dintre conaționali săi, care încearcă să reconstituie în țara de adopție mediul de acasă, care ar vrea să trăiască la Paris ca la București, pentru personajul Alexandrei Badea, „acasă” este acum în Franța. Secvența a unsprezecea conține o serie de negații prin care protagonista se demarcă de un anumit clișeu al imigrantului român în Franța, trăind într-o comunitate relativ închisă, care respinge cultura țării-gazdă în numele unui fals patriotism:

Oui, mais moi... Je ne chante pas „On est roumains, on est roumains/ On est ici depuis longtemps” quand je me bourre la gueule. Je ne suis pas fière de Nadia Comaneci ou de Hagi. [...] Je ne pense pas que nos étudiants sont les meilleurs. [...] Je ne bois pas du vin roumain, je préfère le Bordeaux. [...] Je ne me suis pas installé la Freebox pour suivre en direct la télévision roumaine. Je ne reviens pas de Roumanie avec des cornichons préparés soigneusement par ma mère. [...] Je ne reçois pas le programme de l'Institut Culturel Roumain de Paris (Badea 2009: 13–14).

Reîntoarcerea periodică în România devine prilej de reconsiderare a propriei poziționări identitare pentru tânăra care se simte o străină în propria țară. Cei care au rămas nu pot înțelege că cineva s-ar putea integra în societatea occidentală și îi privesc pe cei plecați cu o curiozitate incredulă, uneori ostilă, care nu poate disimula invidia. Odată stabilit în străinătate, cel plecat pare a suferi, în conștiința conaționalilor săi, o modificare esențială: el devine un corp străin, deviant față de normă. În secvența 13, autoarea plasează într-un joc de oglinzi încercarea mamei, îndrăgostită de un francez, de a emigra în Franța în 1978 și una din întoarcerile fiicei în țara adoptivă, în 2006. Brutalitatea vameșilor, revoltați de faptul că fata are tupeul de a reveni în România, deși locuiește în Franța, o reproduce pe cea a funcționarilor comuniști, care nu pot accepta ideea că cineva ar putea părăsi definitiv lagărul socialist. Deși presupunem că, spre deosebire de mamă, fiica a reușit să ajungă în Franța, ostilitatea autorităților față de cei plecați nu a cunoscut, în cei treizeci de ani care separă cele două evenimente, modificări substanțiale.

În ciuda imperfecțiunilor lumii în care s-a stabilit, nu în urma unor constrângeri politice, ci printr-o alegere liberă, tânăra nu trăiește cu nostalgia unei Românie idealizate de îndepărtare. Dimpotrivă, coșmarul ei este că nu s-ar mai poate

întoarce în Franța: visează într-o noapte că ia avionul de la București spre Paris, iar avionul cade, și pasagerii se întorc în aeroport pentru a lua avionul următor. Acesta se prăbușește, la rândul său, și tot așa, dându-i sentimentul de a fi prinsă într-o cursă de șoareci: „je n’arrivais plus à partir. Je restais coincée là, dans ce pays. Et je ne voulais pas. Moi je voulais rentrer chez moi” (Badea 2009: 30).

Posibilitatea reîntoarcerii face ca cele două culturi între care pendulează protagonistă să nu fie asociate trecutului și respectiv prezentului, ci să fie, mai degrabă, percepute ca două modele culturale posibile, între care alegerea rămâne mereu deschisă. În secvența 14, autoarea alătură, ca într-un exercițiu de traducere, numele diferitelor documente de identitate (pașaport, buletin, asigurare medicală), în românește și/sau în traducere în limba franceză: majoritatea sunt traductibile în limba „cealaltă”, sugerând lejeritatea cu care posesoarea lor jonglează cu cele două fațete ale identității sale.

Tânăra actriță știe că nu va fi niciodată asimilată pe deplin de societatea occidentală, că va fi mereu aparte, altfel, diferită, ciudată: „parfois je répète sans cesse un mot. C’est étrange. Je suis étrange. J’ai répété le mot étranger jusqu’à l’épuisement. Il a perdu son sens. Il est devenu autre chose. Il m’est étranger. Je ne suis plus étrangère” (Badea 2009: 34). Pentru a se (re)găsi, pentru a se împăca cu sine, protagonistă trebuie să își asume condiția de străin, nonapartenența ca marcă a identității proprii. Ea se simte bine în locurile de trecere, de tranziție, cum ar fi aeroporturile: „J’aime les aéroports. Je les adore. C’est le seul endroit où je suis face à moi-même” (Badea 2009: 34). Nu întâmplător, căci, așa cum arată Elise Hugueny-Léger, aeroportul „est emblématique de ces lieux de passage, sans histoire ni identité, où l’individualité solitaire prévaut” (Hugueny-Léger 2010: 340), un simbol al non-locurilor<sup>2</sup> despre care vorbește Marc Augé. Ocupația sa preferată este de altfel făcutul bagajelor – între acestea un loc important îl ocupă amintirile, care trebuie luate în bagajul de mână, ca nu cumva să se piardă într-un aeroport de tranzit.

Regăsirea de sine se petrece deci în cazul personajului creat de Alexandra Badea printr-o eliberare, printr-o demarcare de clișeele, de rețetele prefabricate, de „modurile de întrebuițare” promovate de două modele culturale care încearcă să-și lase amprenta asupra gândirii sale. Singura modalitate de a se reinventa este despuieră de paraziții impuși de societate, dintre care cel mai important este frica: „Là je n’ai plus de mode d’emploi. Je dois rompre la chaîne. Là je dois vivre. Et ça c’est pas évident. Là je n’ai plus d’héritage. Je suis pauvre. Je suis nue. Je suis seule. Avant j’avais la peur. Là je n’ai plus rien” (Badea 2004: 24).

Teatralitatea pentru care optează Alexandra Badea – o teatralitate care refuză transpunerea mimetică a raporturilor dintre personaje, prin intermediul dialogului, o teatralitate în care prezența primează asupra reprezentării și a acțiunii – traduce într-o manieră inedită drama unei conștiințe care se regăsește pe sine doar în transgresarea permanentă a frontierelor dintre două lumi.

În lucrarea sa *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova arăta că „le véritable drame que peut constituer le fait irréversible, « ontologique » en

---

<sup>2</sup> Termenul aparține lui Marc Augé, care oferă următoarea definiție: „un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique” (Augé 1992: 101). Aeroporturile, marile centre comerciale sau lanțurile hoteliere sunt unele dintre non-locurile descrise de autor.

quelque sorte, d'appartenir et d'être membre d'une patrie déshéritée (au sens littéraire), imprime sa marque non seulement à toute une vie d'écrivain mais peut aussi donner sa forme à toute une œuvre" (Casanova 1999/2008: 263). Creația dramatică a celor doi scriitori poartă, cu siguranță, amprenta apartenenței culturale la spațiul românesc; cele două piese analizate se constituie într-o reflecție asupra opțiunilor identitare deschise, în societatea postdecembristă, emigrantului român în Occident. Personajele celor doi autori își compun, în interiorul celor doi poli ai strategiilor de supraviețuire într-un spațiu social/cultural străin – asimilarea și diferențierea – propriile variațiuni identitare. *Occident Express* și *Mode d'emploi* propun trei modele, trei atitudini posibile față de condiția de imigrant: încercarea de integrare totală în societatea de adopție (recreare, imaginară, a Vestului în Estul comunist – în scena ambalajelor; uitare voită, programată, frenetică a stratului identitar originar – în scena balcanicilor globalizați), asumarea dublei identități (Gigi se recomandă drept român, țigan și european; valorificarea, cinică, a trecutului comunist – scena turnătorului) și distanțarea, relativă, față de ambele culturi, poziționarea sinelui într-un spațiu intermediar, în care fiecare dintre cele două culturi își pune amprenta asupra individului (Alexandra Badea).

## Bibliografie

### a. Corpus

Vișniec 2009: Matei Vișniec, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, București, Editura Paralela 45.

Badea 2009: Alexandra Badea, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi, Burnout*, Paris, L'Arche.

### b. Literatură secundară

Augé 1992: Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Casanova 1999/2008: Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

Hugueny-Léger 2010: E. Hugueny-Léger, *Ecriture migrante et identités en marge dans deux romans de Marlène Amar: La Femme sans tête et Des Gens infréquentables*, în Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier (eds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang.

Vișniec 2009: M. Vișniec, *Despre sindromul de panică în orașul luminilor*, București, Editura Cartea Românească.

## Exile, Memory, Identity in Contemporary Romanian Francophone Theatre: Matei Vișniec and Alexandra Badea

This paper analyses the image of the Post-communist East-European migrant in Western Europe, as it is reflected in two plays belonging to Matei Vișniec (*Occident Express*) and Alexandra Badea (*Contrôle d'identité*), Romanian dramatic authors writing in French. Both plays have as protagonists Romanian citizens emigrating or wishing to emigrate in France after the 1989 Romanian Revolution, individuals who are no longer confronted with the impossibility of returning into their native country, but rather oscillating between two worlds, two identity options. Three models, three attitudes towards the condition of the migrant seem to emerge in these plays, written by authors belonging to different generations, but tackling similar subjects: trying to obtain a perfect integration in

the target society, assuming one's double identity and placing oneself in an intermediary space, equally influenced by both cultures, but at the same time creating a space of liberty. It is argued that the non-illusionist theatrical aesthetics (fragmentarity of the text and of the story, refusal of theatricality, intrusion of non-aesthetic materials into the artistic text) used by the authors comments on the modalities the characters deal with their identity issues, on the fragility of their positions, on the difficulty of dealing with an ever-changing reality and with a haunting past.