

Représentations identitaires dans le discours autofictionnel : Oana Orlea, Alexandra des amours

Drd. Violeta – Teodora Iorga (Lungeanu)
“Dunarea de Jos” University of Galati

Résumé : *Situé à mi-chemin entre mémoire et imagination, le roman d’Oana Orlea, Alexandra des amours, cache sous le masque de l’autofiction sur la ligne de l’intimité exhibée l’histoire d’un monde lié à une certaine réalité historique. Le collage d’épisodes amoureux qui sont attribués à Alexandra se réunissent sous le symbole du cheval jaunâtre et sous celui d’un voyage insolite par le train, voyage fait en compagnie des personnages tout aussi symboliques, et les alternances passé-présent donnent l’impression d’un monde en désordre, mais qui reste le même pour le je narrateur. Dans ce cas l’adhésion au discours autofictionnel se justifie par la situation de type paratopique de l’exilé et non comme validation d’une formule spécifique de la prose féminine française des années ’90. De cette perspective, la démarche actuelle se propose d’analyser aussi bien la grille des représentations identitaires du moi intérieur que les mécanismes textuels de dénaturation des références vers le régime communiste qui se trouvent, du point de vue de celui qui produit les discours, à l’intersection du moi réel avec le moi romanesque.*

Mots-clés: *identité, paratopie, régime communiste, autofiction, exil*

Une biographie de la souffrance

Fille de Constantin (Bâzu) Cantacuzino et d’Anca Cantacuzino et aussi la petite-fille de George Enescu et de Maruca Cantacuzino, Oana Orlea, sous son nom réel, Maria-Ioana Cantacuzino, a écrit de la littérature sans se prévaloir de la sonorité de sa propre descendance. Avec un destin fortement empreint par la réalité roumaine du communisme, l’écrivain portera avec soi, comme sentiment exporté, la douleur d’une féminité offensée. En 1952, quand elle avait seulement seize ans, Oana Orlea est arrêtée et condamnée à quatre ans de prison administrative pour activité subversive – la distribution des manifestes anticomunistes dans son lycée. Après une détention de deux ans et onze mois (à Vacaresti, Jilava, Mîslea etc.), Oana Orlea est libérée à l’intervention de son grand-père, le grand musicien George Enescu, qui, se trouvant à l’étranger, déclare qu’il ne reviendra pas dans son pays d’origine aussi longtemps que sa petite-fille sera en prison. Ayant un „dossier” assez consistant, Marioana Cantacuzino

aura un trajet aux accents picaresques, connaissant, par ses emplois, les milieux sociaux les plus variés. Elle sera, tour à tour aide-soudeur, figurante au cinéma, caissière IRTA, l'infirmière d'un médecin vieux et fou, shampooineuse au salon de coiffure 113 de Bucarest. En 1980, confrontée à la dureté du régime, elle s'expatrie définitivement¹ pour s'établir en France, où elle meurt en été. Ion Simuț situe Oana Orlea dans la deuxième période de l'exil roumain, entre 1965-1971, qui s'est prolongée jusqu'en 1989².

Dans *L'Encyclopédie de l'exil littéraire roumain, 1945-1989*, Florin Manolescu qualifie les premières apparitions de l'auteure dans l'espace culturel français (la parution du roman *Un sosie en cavale* à la prestigieuse *Editions du Seuil*, l'apparition à l'émission *Apostrophe*) comme remarquables par l'esquisse d'une « contre-utopie sur le thème de l'aliénation de l'homme dans le totalitarisme » [Manolescu, 2003: 205].

Alexandra des amours –une réception

Le roman *Alexandra des amours* est publié chez nous en 2005, dans la traduction d'Elena Brandusa Steiciuc et il vient après une série consistante de textes³ parus tout d'abord en Roumanie et, par la suite, dans son pays d'adoption. Dans leur totalité, les nouvelles et les romans d'Oana Orlea superposent à la réalité roumaine une image tragique, aux accents absurdes et burlesques, motivée par l'auteure par la perception d'un monde à deux paliers : « La réalité roumaine est formée d'une partie visible et d'une partie secrète. Dans la partie visible, le mensonge est sans doute et partout triomphant. Criard et vulgaire, un mensonge trivial. Dans la partie secrète, il se nuance en fonction de l'individu et peut coexister avec une vérité difficilement gardée, assiégé de toutes les directions. » (*À la séparation de Oana Orlea (1936-2014)*, un dialogue réalisé par Dinu Zamfirescu et publié initialement dans *Dialogue. Supplément culturel*, nr. 19, mai 1986).

Se trouvant entre mémoire et imagination, le roman d'Oana Orlea, *Alexandra des amours*, n'adopte pas le modèle autofictionnel sur la ligne de l'intimité exhibée comme une recette de succès⁴, mais pour traduire dans la fiction l'histoire d'un monde connecté profondément à une certaine réalité historique:

Le roman *Alexandra des amours* (2005) se veut une allégorie du régime totalitaire roumain et édifie un monde quasi onirique, teint de tragique, avec des notes apocalyptiques et placé parfois au voisinage de l'absurde. Sous l'autorité du personnage féminin central, l'auteure

introduit dans la fiction les éléments facilement reconnaissables du système oppressif instauré dans la Roumanie de l'après-guerre, ici en variante euphémistique, mais qui recourent les témoignages fournis dans le volume *Ia-ți boarfele și miscă (Prends tes nippes et grouille-toi)* [Antofi, 2010: 44]

La série d'épisodes amoureux qui sont attribués à Alexandra s'unifie sous le symbole du cheval jaunâtre et sous celui d'un voyage étrange fait par le train, en compagnie des personnages aussi bizarres et les alternances passé-présent créent l'impression d'un monde en désordre, l'effet étant celui d'éloignement spécifique au discours d'un écrivain exilé.

Identité paratopique et nostalgie

Si le discours autofictionnel suppose l'établissement des équivalences entre le personnage, le narrateur et l'auteur, qui constituent des marques de la vérité, on observe que *Alexandra des amours* s'éloigne de ce point de vue d'une telle écriture. Il adopte, en échange, la représentation du concept d'identité qui est vue aujourd'hui comme fragmentaire, anonyme et explosive et celui du moi présent à tous les niveaux romanesques. On propose donc une lecture du roman en question dans la grille identitaire qui mette en évidence tant les formes de représentation de l'identité que les manifestations de la nostalgie comme forme de récupération spécifique à l'exilé.

Ainsi, en latin, le concept d'identité est désigné par deux termes *idem* et *ipse*, le premier étant défini essentiellement comme identité de type «le même/la même», donc comme une forme de la constance, de la fidélité envers soi, tandis que le second stimule le changement, l'altérité. Conformément à la conception sur l'identité narrative formulée par Paul Ricoeur, *idem* et *ipse* se trouvent dans une dialectique qui est, pourtant, capable d'équilibre, car chacun d'entre nous manifeste une certaine tendance vers la permanence, mais il conscientise, en même temps, l'inévitable variation qu'apporte le déroulement temporel de la vie. L'identité narrative, soutient Ricoeur, oscille entre ces deux limites: l'absolue permanence dans le temps, comme superposition parfaite entre *idem* et *ipse* et l'opposé de cette permanence comme annulation totale d'*idem* en faveur d'*ipse*. Le problème de l'empreinte identitaire, comme dominante de l'individu, est d'autant plus relevant pour l'exilé que les deux formes de l'identité se manifestent avec une force plus grande: d'une part l'*idem* qui

devient plus grave sur le fond de la distance spatiale et temporelle, d'autre part *l'ipse* qui rapporte l'individu aux valeurs, aux normes, aux croyances de quelqu'un d'autre.

Questionnée sur le problème de l'identité, Oana Orlea renvoie surtout à la dimension linguistique qu'implique l'identité au cas d'un écrivain mis dans la situation d'écrire dans une autre langue:

Je ne crois pas qu'il s'agisse forcément de la quête d'une identité nouvelle, mais surtout d'un renouvellement de celle ancienne. Que l'on veuille ou non, on ne perd jamais totalement l'identité, qui s'est construite dans tout un complexe spirituel, culturel et pourquoi pas politique. Mais le changement de la langue peut mener à la découverte des nouveaux angles de cette identité. Il y a, comme j'ai déjà dit, le danger que la langue d'origine me quitte, après que je l'ai quittée avant et j'utilise exprès le verbe *quitter* et non le verbe *perdre*. À mon avis, c'est le prix qu'un écrivain qui aime beaucoup son métier, doit payer pour désirer s'exprimer même dans la condition d'urgence qui est l'exil. L'exil est aujourd'hui un phénomène diffus, il impose le dépassement des barrières de la langue maternelle. Tu me demande aussi s'il n'y a pas de revanche. Je n'aime pas le mot. C'est une joie d'avoir réussi – et pour combien de temps? – cette performance acrobatique et parce que l'écriture devient de plus en plus importante dans ma vie. [Orlea, 1986]

Comme les autres écrivains obligés de quitter ce *chez soi* qui définit la personnalité de chacun, Oana Orlea concrétise dans son écriture le retour nostalgique sous la forme de dichotomie identité / différence ou représentation/distorsion:

Le temps est celui qui nourrit nos peurs et nos soupçons, car c'est à cause de son passage inexorable que la nostalgie apparaît. On ne peut la compenser ni par le voyage permanent, éternel retour ou perpétuel périple comme Ulyse de Tennyson, parce que l'espace est réversible et non unique. C'est sur ces deux aspects de l'espace est du temps que la nostalgie se greffe, sur la combinaison entre la panique d'un retour qui ne trouvera rien là d'où il est parti, et la conscience que ce dénouement est déjà consommé, parce que le retour, n'est pas temporellement possible. La nostalgie, c'est donc le souvenir, ou parfois elle est seulement le sentiment d'un *ailleurs*, d'un contraste entre le présent et le passé, entre le présent et le futur. [Deciu, 2001: 36]

Mais les signes de ces retours sont décelables surtout au niveau du discours. Dans le contexte de réalisation d'une intersubjectivité par la production d'un discours il est nécessaire de réorganiser les signes du texte pour identifier la situation paratopique de l'écrivain. Représentée par Dominique Maingueneau comme repère d'une impossible intégration, la paratopie exprime en même temps l'appartenance et la non-appartenance, l'impossibilité de l'écrivain de se situer dans une utopie: « La paratopie n'existe que comme partie intégrante d'un procès créateur. L'écrivain est une personne qui ne trouve pas sa place (dans les deux sens de l'expressions) et il doit construire le territoire de sa propre œuvre même par ce manque » [Maingueneau, 2007:105] Pour un écrivain qui a une identité scindée, condamné à une permanente aliénation, la recherche des mécanismes de réalisation de la paratopie textuelle et des buts de cette démarche de type fictionnel se montre une voie adéquate d'identification des formes de manifestation de la crise identitaire *dans et par* le texte.

Les deux Alexandra

Dans le plan discursif, le roman se constitue dans une écriture sur deux paliers, motivée par le clivage temporel. Le présent appartient à un narrateur hétérodiégétique qui enregistre avec acuité les mouvements de l'âme et psychologiques d'Alexandra, dont il adopte le point de vue pour regarder l'extérieur, tandis que le passé correspond au récit d'Alexandra, en qualité de narrateur autodiégétique. Selon ce modèle discursif qui superpose l'histoire du narrateur personnage au celle de l'auteur, mais aussi pour cette thématique d'exhiber l'intimité, le roman a été catalogué comme autofiction à mise identitaire. L'opération pour l'autofictionnel se justifie ici par le conditionnement roumain de l'auteur dans le cadre de cette écriture: en partant du fait que ce type d'écriture ne peut pas exister au-delà d'une double réception – référentielle ou fictionnelle – on peut observer un changement en régime ontologique de l'auteur. Combien de vérité peut révéler une fiction et combien de l'image de l'auteur laisse voir le pacte roumain que l'autofiction contient? Il serait facile de tracer une série d'équivalences entre Oana Orlea, figurante au cinéma, caissière à IRTA, infirmière d'un médecin vieux et fou, et Alexandra qui s'aime avec l'Ambassadeur qu'elle connaît pendant le tournage d'un film, ou avec Ludovic qu'elle connaît quand elle a travaillé comme caissière, etc.– mais le roman représente plus que cela.

Le principe d'ordonner le narratif n'est plus la chronologie, mais l'amour – comme tentative (féminine) – d'unifier le monde – c'est pourquoi le roman ne raconte pas les amours d'Alexandre, mais recompose dans le sens de l'identité, de type *idem*, les expériences qui ont construit la reconnaissance de l'être, *cette Alexandra des amours*:

Le temps gèle, Alexandra peut commencer à compter ces amants, comme les autres, pour s'endormir, comptent des moutons. Quelle aventure de se rappeler leurs noms! Une aventure pleine d'échecs, de dangers et d'étonnement devant les découvertes reprises. Elle les fait sortir de l'oubli. Elle les amène de nouveau chez elle, s'empare d'eux en ignorant toute chronologie ou hiérarchie, se plonge, traverse les eaux troubles où flottent des souvenirs récents, où se croisent des ombres et des lumières. [Orlea, 2005: 9]

D'ailleurs les incursions dans le passé sont déjouées par les inconvénients de la mémoire et la vérité refuse de se montrer.

« Mon amour », c'est comme ça qu'Alexandra dit au souvenir d'Euquus, chaque fois qu'elle le fait sortir, toujours consciente d'accomplir „ un faux dans la mémoire”, aussi condamnable comme un «faux» dans les papiers. Coupable d'avoir inventé un amour inexistant, elle se laisse porter par une tristesse tranquille, arrosée de l'eau de roses, pas trop, quelques gouttes, tant qu'il est nécessaire pour être agréable [...]. Impossible d'apprendre la vérité. Elle a beau faire toutes les manœuvres nécessaires: en avant- en arrière, au point mort, ni passé, ni présent, point isolé de toute contamination temporelle indésirable et où la vérité du moment se lirait dans des lettres assez grandes, ineffaçables. [Orlea, 2005: 83-84]

Le retour d'Alexandra dans le passé devient ainsi, une forme de représentation des nostalgies de l'exil, comprise ici comme un souvenir « d'ailleurs », comme manifestation d'un contexte entre le présent et le passé. La représentation fonctionne dans la plupart des cas sur le principe de l'analogie, implicite dans le cas du roman: le passé et le présent coexistent et le monde d'aujourd'hui est mesuré avec les instruments du monde de jadis. Pour celle qui a vécu tellement près de la mort (« D'ailleurs, la douleur physique d'un avortement sans anesthésie, la peur de mort chasse la pitié pour quiconque, sauf toi.» [Orlea, 2005: 34], «quarante ans plus tard, les listes des morts ont commencé à être publiées, – des noms, des noms qui ne finissaient plus, en ordre alphabétique, autant de tombes sur

d'autres tombes. Je les ai lues et relues. J'étais, de toute façon, une femme ravagée par le deuil, quand je me suis arrêtée sur son nom » [Orlea, 2005: 83]), le désir d'une jeune fille de s'ouvrir une firme de pompes funèbres...le plus agréable possible est difficile à comprendre. Le présent s'ouvre comme *une deuxième vie*, où l'exilé ne cherche pas à s'intégrer car le sens entier ne lui apparaît pas encore. (« Ce présent dont le sens lui échappe et qu'il voudrait parfois tellement retrouver » [Orlea, 2005: 35]), et c'est pourquoi qu'il est rapporté à l'espace de *chez soi*.

Neuf sur dix-huit fruits qu'un figuier délicat réussit à mener jusqu'au mûrissement – les autres gisaient immatures par terre. J'ai eu l'impression que leur saveur aurait dû être celle de laquelle les dieux se délectaient dans l'Olympe, un goût que j'allais trouver une seule fois, pendant la deuxième vie, quand j'ai cueilli, par hasard, les yeux pleins de larmes, les figues de l'arbre encore fertile, resté seul près d'une ferme abandonnée. [Orlea, 2005: 39]

Le présent du voyage par le train, est peuplé par des êtres fades, encastrés dans la monotonie de la vie qui manque de perspective, tel le vieillard veuf qui tente de l'attirer dans un désolant flirt de vieillesse. En contraste avec lui, seulement deux personnages captent l'attention d'Alexandra et éveillent son intérêt: le garçon obèse, le pied dans le plâtre, qui, en hypostase d'ange gardien, s'habille et s'en va sur les eaux de la mort à sa place, et l'homme à la peau translucide – les deux éclairent le gris du présent. Une figure mémorable de ce monde reste Coralia – être du thanatos – qu'Alexandra observe dans le train et qu'elle va chercher dans les tiroirs de sa propre mémoire («...si ce n'était pas la présence de la femme aux cheveux rouges. Alexandra ne peut renoncer à l'idée de l'avoir rencontrée quelque part. Où? Quand?» [Orlea, 2005: 37]). Au fur et à mesure que le voyage avance, et son aventure est prête de finir, le passé et le présent sont presque superposés par l'équivalence de ces deux Coralia: « Elle n'a pas du tout changé, seulement la couleur de ses cheveux est différente et quelle importance a si elle est blonde rouge ou violette, elle sera la même, toujours, effrayante et laide avec tous les trucs qu'elle aurait utilisés pour être à la mode» [Orlea,2005: 206] et par le rapprochement de l'élément symbolique du roman, qui se trouve à une certaine distance d'Alexandra jusqu'à la fin du roman:

Un coup d'œil jeté par la fenêtre: les crêtes enneigées ont disparu.
Alexandra quitte maintenant le paysage qui manque d'intérêt, marche

doucement sur l'herbe couverte de givre de la miniature, le clair de lune tourne en bleu , mais le brouillard est parfaitement transparent, il n'y manque rien , rien n'est de trop, modelé d'une main habile, le cheval jaunâtre l'accueille, Alexandra le touche, elle se cache le visage dans la crinière ...soyeuse... [Orlea,2005: 172]

Formes de la présentification- le souvenir du monde d'autrefois

Une partie remarquable du roman est présentée par ce qui dans le dialogue accordé à Mariana Marin pourrait être considéré comme « une mémorable manière de traverser le gouffre sur les poutres de l'humour noir, en s'accrochant aux chaînes, à savoir juste à ce qui avait été destinée à te détruire» [Mihăilescu, 2013:182]. Les histoires d'amour naissent et s'effilochent sur le canevas d'un monde où l'injustice et la pauvreté se dessinent lentement mais fermement. Des images d'un monde qui s'écroulent en misère, envahi dans les coins les plus cachés par des agents de sécurité et par des téléphones surveillés sont présentifiées dans une écriture qui ne reste pas un document sec, mais une présentation subjective de celle qui fait la narration.

Les bien-aimés d'Alexandra sont des présences assez vives, restent des figures emblématiques d'un monde où le mensonge, la délation où la collaboration avec la milice et la sécurité semblent l'uniformiser, dans une image absurde réduite au grotesque. Dans ce monde, chaque individu essaie un salut dans une réalité seconde, personnelle et compensatoire. Vlad – l'architecte qui projetait et faisait les maquettes d'une ville imaginaire, utopique, frustré de la laideur de l'architecture planifiée – finira par céder en esquissant une sorte de «ville caserne» et un palais, «ce fatras de laideur précieuse», ignorant ainsi, la destruction de la ville ancienne et « les maisons écrasées par les bulldozers ». De même, Tudor, le verrier et le camarade des voyages nocturnes, cristallise la vie même en des formes compliquées de verre, fascinant par leur souplesse et leur transparence:

Je regardais des heures entières, avec émotion, la danse des serpents lumineux, l'apparition des sphères, l'éclosion des formes, les métamorphoses. Une galaxie qui m'appartenait. J'avais l'impression de pénétrer dans le mystère du Début et de la Fin. J'avais oublié comme le chemin de ma vie était défoncé, j'oubliais que je n'avais rien à me mettre sous la dent à l'heure du repas ou l'ail que je devais mâcher pour pouvoir supporter sans dégoût les mots d'amour de Tudor. [Orlea, 2005: 43-42].

L'exercice de la récupération de la mémoire «perdue», continue dans le roman par le maintien de l'invisibilité d'un passé collectif sur lequel on tisse une autre histoire d'amour – la rencontre avec l'Ambassadeur. Le spectacle grotesque d'un monde réduit à un plateau de cinéma, avec un scénariste « qui crie comme un caporal SS » et un metteur en scène qui arrose les gâteaux de pétrole pour ne plus être mangés par les figurants, représente le fond contrastant pour l'image de l'Ambassadeur. Aux rythmes de la valse détestée par Alexandra, l'Ambassadeur découvre « la petite princesse byzantine », l'être qui se soustrait au temps profane: « Le monde se trompe à l'égard de notre État. Finalement on n'est pas, comme l'on pourrait croire des pauvres figurants, des manœuvriers affamés, mais des acteurs destinés, de leur naissance, à des rôles que l'Histoire nous partage. Sans nous, celle-ci n'existerait pas.» [Orlea, 2005: 51]. Il offre à Alexandra le don immense de la liberté: la liberté de le visiter chaque fois qu'elle le voudrait, la liberté de décider la fin de leur relation, et, enfin la liberté d'évasions au-delà des frontières : «Il parlait de la Turquie, de la Grèce, de la France, de l'Italie d'avant –guerre, et le bleu changeant de la Méditerranée m'éblouissait. Ses mains encore jolies, malgré ses taches de vieillesse, l'Ambassadeur dessinait en air des villes dressées pour moi, par la fumée des cigarettes, comme par le brouillard matinale d'un monde inaccessible.» [Orlea, 2005: 52]. La dissonance du couple où la jeunesse « de la princesse byzantine » était une forme de créance pour l'Ambassadeur dans le monde hostile et cruel avec lui , se transforme en harmonie derrière les portes de l'appartement où «tout était beau et calme», dans l'univers reconstitué avec ténacité, sauve ou rachète par des meubles anciens ou des peintures impressionnantes.

La réunion des deux Alexandra reste possible seulement dans l'ordre de l'écriture qui représentera jusqu'à la fin un signe de l'identité. On observe que ces deux Alexandra, mises l'une auprès de l'autre, désignent les deux paliers de l'écriture: le premier appartient à un passé de la jeunesse vécue sous le signe de la dictature, et la deuxième appartient au présent où toute identification est rejetée. La perspective de la reconstruction de la vie en réunissant des fragments d'existence, reflète entièrement la manière dans laquelle on a écrit le roman, à partir du stade embryonnaire à celui final, mais aussi la valeur du discours récupérateur du texte: une nouvelle tentative de se réconcilier avec l'histoire.

Notes

[1] En 1965, sa tante, Alice Lupoyer, l'invite en France. Elle accepte son invitation (avec son mari), mais sans avoir l'intention d'y rester, parce qu'elle entrevoyait, enfin, une possibilité de publier. Quelques mois plus tard, malgré les insistances de sa tante de s'établir en France, elle rentre en Roumanie (son mari n'y revient pas, et la séparation est douloureuse).

[2] Les trois périodes ou vagues de l'exil seraient, en fait, seulement deux. Comme pendant les années '50-'60 il ne se passe rien de significatif, rien d'autre que la fermeture hermétique des frontières, je ne vois pas pourquoi on aurait collé ici la décennie suivante, les années '70, seulement pour ne pas enregistrer de vide. La période de Ceausescu doit être discutée en ensemble, en mettant en évidence, l'augmentation du nombre des écrivains exilés entre 1965-1971 vers 1989, dans un phénomène cohérent de réaction à la dictature" (Ion Simuț, *Cronologia exilului literar românesc*)

[3] *Calul de duminică* (récits et nouvelles), 1968 ; *Țestoasa portocalie* (roman), 1969 ; *Numele cu care strigi* (récits et nouvelles), 1970 ; *Pietre la țârm* (roman), 1972 ; *Competiția* (roman), 1974 ; *Cerc de dragoste* (roman), 1977 ; *Un bărbat în rîndul lumii* (roman), 1980, *Un Sosie en cavale*, Le Seuil, Paris, 1986, *Les Années volées. Dans le goulag roumain à 16 ans*, Le Seuil, Paris, 1991, et le roman *Le Pour-voye-ur, Compiègne*, 2000 et le volume de prose courte *Rencontres sur le fil du rasoir*, Gallimard, Paris, 2007. Après la chute du régime communiste, on lui a dédié en Roumanie les livres suivants: *Cantacuzino, Ia-ți boarfele și mișcă ! Interview réalisée par Mariana Marin*, București, 1991 (paru en français sous le titre *Les années volées. Dans le goulag roumain a 16 ans*), *Perimetrul zero* (la version roumaine d'*Un sosie en cavale*, București, 1992).

[4] Dans l'article „Ridicule iubiri autofictionale”, Florina Pîrjol justifie le discours autofictionnel comme une appropriation d'un schéma de vente des écrivains français qui promeuvent ce type d'écriture pendant les années '90 (Annie Ernaux, Marie Nimier, Camille Laurens, etc.) et que l'auteur semble avoir emprunté pour lui assurer une certaine sonorité sur le marché littéraire français: «Voilà une théorie, peut-être fabulatrice – comme toutes les justifications faites ad usum...-, qui pourrait expliquer la dilution dont on parlait: parti en France, l'auteur s'est adaptée, finalement, au typique de la prose féminine des années '90. Et quand enfin elle peut écrire librement de soi-même, elle ne fait que reprendre une formule autofictionnelle schématique, vendable, beaucoup simplifiée, avec des naïvetés inexplicables chez une prosatrice avec tant de ressources – il faut le dire – avec tant d'expérience dans l'écriture. Alexandra des amours ne semble pas se situer au-dessus des productions signées par les homologues françaises (Annie Ernaux, Marie Nimier, Camille Laurens etc.), en précisant que chez Camille Laurens l'élément de scandale est plus gros pour des raisons commerciales. Aucune d'entre elles n'a le talent d'Oana Orlea (ni l'âge, ni son expérience) et il est triste qu'un talent pareil se perd dans une confession fragile et artificielle.» Il est difficile à croire qu'après avoir publié à deux maisons d'édition si exigeantes et connues en France ((Éditions de Seuil, Gallimard), les stratégies de marketing n'étaient plus nécessaires à Oana Orlea.

Bibliografie

- « La despărțirea de Oana Orlea (1936-2014) », un dialogue réalisé par Dinu Zamfirescu et publié au début dans *Dialog. Supliment cultural*, no. 19, 05.1986, URL : http://www.iiccr.ro/ro/presa/comunicate/la_despartirea_de_oana_orlea_un_dialog_realizat_de_dinu_zamfirescu_si_publicat_in_dialog_supliment_cultural/, consulté le 3.10.2014
- Antofi, Simona, « *Alexandra des amours* de Oana Orlea: le personnage féminin entre la terreur de l'histoire et les solutions de survie », în *Dialogues francophones, Les francophonies au féminin*, Eurostampa, Timișoara, 2010, pp. 43-53.
- Deciu, Andreea, *Nostalgiiile identității*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- Mainueneau, Dominique, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Institutul European, Iași, 2007.
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc:1945-1989*, Compania, București, 2003.
- Mihăilescu, Dan C., *Castelul, biblioteca, pușcăria. Trei vâmi ale feminității exemplare*, Humanitas, București, 2013.
- Pîrjol, Florina, « Ridicule iubiri autoficționale », in *România literară*, no. 36, février, 2006, URL : http://www.observatorcultural.ro/Ridicule-iubiri-autofictionale*articleID_14731-articles_details.html, consulté le 2.10.2014.
- Simuț, Ion, « Cronologia exilului literar românesc », in *România literară*, nr. 23, 2008, URL : http://www.romlit.ro/cronologia_exilului_literar_postbelic, consulté le 3.10.2014