Écriture et traduction expérimentales[41]

> [L]*es voix dans le brouillard, les voix sur le brouillard.* ***Seltsam, in Nebel zu wandern !*** *C'est en quelle langue? J'ai l'impression de nager dans la mer, je me sentais près de la plage, mais je ne parvenais pas à l'atteindre. Personne ne me voyait et la marée m'emportait au loin* (Umberto Eco, *La flamme de la reine Loana*, Paris, Grasset, 2005, p. 9)
>
> *Il n'y pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème.* (Marcel Duchamp).

I. Introduction. L'objet de cette étude consiste à relever la relation — et à nous interroger là-dessus — qui pourrait s'instaurer entre la création et la traduction si l'on appliquait une grille combinatoire/expérimentale qui permît d'établir une déclinaison précise et subtile des différentes étapes d'écriture. Nous mentionnons quelques observations d'ordre général sur la traduction mentale (intrapersonnelle, intralinguale et textuelle) et la traduction interlinguale (allographe[42] et auctoriale[43], donc

---

[41]Nous avons développé dans cette étude la communication *Un pont (in)visible : de la traduction mentale à la traduction interlinguale. Réflexions sur la traduction de la littérature expérimentale de Dumitru Tsepeneag*, tenue à l'occasion du colloque *La Mer, le Pont, la Terre : Histoire(s) de la communication*, 26-27 août 2005, Université de l'Île Prince Edouard, Charlottetown, et parue (quasi intégralement) en anglais dans Sanda Bădescu (éd.), 2007, p. 72-86.

[42] Cf. *TLFi*, le préfixe *allo-* désigne « les composés désignent (ou qualifient) en général des structures ou des phénomènes présentant des différences ou des anomalies par rapport à des structures ou des phénomènes donnés ou bien qui sont produits

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

métatextuelle) afin d'illustrer le lien qui se tisse entre l'acte de pensée et de création, entre l'acte de reproduction de la pensée et de recréation (celui de traduction, y compris). Nos assertions s'appuient sur des exemples tirés des romans de Dumitru Tsepeneag, l'un des écrivains francophones d'origine roumaine les plus importants, dans la foulée de Ionesco et Cioran (Gyurcsik 2003).

II. Mise en contexte : déterminisme[44], écriture et traduction

Le pont, un lien entre deux bouts de terre ferme, sert à communiquer, à transporter, à se promener, à se rendre à tel ou tel endroit, à se déplacer physiquement, dans l'espace et dans le temps, à migrer, émigrer et immigrer, mais il sert aussi à communiquer aux autres, à leur parler, à les écouter, à discuter, et surtout à mettre en commun, à partager (connaissances, savoirs, découvertes). Le pont sépare et rapproche, à la fois. Souvent, et en dépit des efforts pénibles, le pont n'existe pas, il ne se laisse pas bâtir. Parce que le pont est communication, échange, transmission et écriture en égale mesure.

Un pont invisible, levant, tournant, en tout cas branlant, l'écriture est un pont d'empathie, de sympathie, d'antipathie et de réflexion. C'est ce côté relationnel, suggéré par le pont, que nous y développons. C'est-à-dire la relation qui unit les hommes,

---

ou modifiés par une cause extérieure (*all(o)-* s'oppose à *aut(o)-* et fonctionne parallèlement à *hétér(o)-*) ».

[43]Étymologiquement, *auctor* désigne le garant de la validité d'un témoignage ou d'un récit. Par conséquent, la *traduction auctoriale* (Genette 1994, p. 188, 202-203) devrait définir la traduction responsable et autoritaire, supérieure — étant donné qu'elle est une réécriture effectué par l'auteur — à la traduction allographe, la dernière équivalant à l'interprétation (G. Steiner 1975, p. 27, 35), qui, paradoxalement, n'est rien d'autre qu'une activité de reconstruction *a posteriori* (Schleiermacher).

[44] Il ne s'agit pas de déterminisme marxisant qui exigerait de répondre aux attentes du régime politiques (Țepeneag et Simuț 2003, p. 125-126).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

en leur annihilant l'exil extérieur (géographique, surtout, sans contact avec le pays natal) et l'exil intérieur (de la langue, de l'esprit, de l'âme). Entre deux terres fermes, la langue roumaine (langue maternelle) et la langue française (langue d'accueil de Tsepeneag l'apatride), l'écrivain n'est pas « oublié sur un pont entre deux pays, deux langues, écartelé... Ni dans [s]on pays, ni émigré... Ni écrivain onirique, ni écrivain réaliste... Sur un pont... » (*Pont des Arts*, 1998, p. 308), il devient, croyons-nous, le pont mouvant qui crée encore un lien entre ces deux langues, cultures, mentalités…

Dumitru Tsepeneag écrit pour s'enraciner, car il est suspendu entre deux pays, entre deux langues (roumaine et française). La littérature, la lecture et la langue deviennent intimement liées dans l'œuvre tsepeneagienne (d'expression française) de même que chez d'autres écrivains « étant en dehors » — comme le note Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) — qui empruntent ce mode existentiel. Il se trouvait en France au moment où il apprenait sa condamnation à l'exil. Obligé d'y rester avec, pour seul héritage, la langue maternelle. Mais cette langue-là, est-elle la sienne (*cf.* Derrida 1996, p. 14) ? Il a continué d'écrire en roumain, mais il a publié en français, ce qui faisait que ses œuvres paraissaient d'abord en traduction. Des années plus tard, elles allaient être publiées en roumain. Pour Tsepeneag, il s'agissait moins de justifier son « statut social d'écrivain en France où — témoigne-t-il — je vivais et je recevais des « bourses de création », que [de publier] donc un nouveau roman en traduction » (*Cuvântul nisiparniță* [*Le Mot sablier*], 2005, p. 113), que d'exploiter, par le biais de la littérature, la langue comme tentative (in)espérée qui lui offrait, comme à tout être, l'occasion « pour se dire » (Maragnès 1998). Afin d'éviter l'incertitude de la réception, pour que sa parole ne se perde pas dans l'espace de « l'entre deux langues », étiqueté fautivement comme un créolisme qui ne distinguerait pas entre la bonne et la mauvaise langue, il nous fait le récit d'une quête d'identité, pensée et verbalisée grâce au

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

passage d'une langue à l'autre dans un alléchant exercice littéraire, commençant en roumain et finissant en français.[45]

L'expérience littéraire et linguistique illustrée par Tsepeneag dans *Le Mot Sablier* s'échafaude sur la relation qui s'instaure entre l'être et le langage. Le colinguisme de début se fond dans un bilinguisme horizontal et consécutif, pour qu'à la fin, le roumain soit complètement suppléé par le français. Le livre — dont la réception fut arbitrairement tiède, en Roumanie — a été reçu comme un approfondissement des principes expérimentaux. Le nombre de lecteurs reste encore limité et la réception réservée à un public averti. Dans *Romanul textualist autobiografic* [Le Roman textualiste autobiographique], Eugen Simion (cité par V. M. Buciu 1998, p. 104) — qualifiant ce roman « d'oiseau chameau » — estimait l'exercice textualiste de Tsepeneag comme une sorte d'œuvre hybride, bâtarde par l' « impureté » linguistique (roumaine et française), par la nature des pratiques textuelles (oniristes et postmodernes) sondant la décadence.

Étudier d'une perspective pluriangulaire cette création s'inscrivant dans la littérature combinatoire, c'est analyser sophistiquement des métamorphoses que l'auteur vit à travers la création (par déconstruction) et la traduction (reconstruction de la déconstruction ?).

Le Mot sablier — une entreprise de réflexion, fondée sur le mélange de deux langues dans un même texte — est également une sorte de « contre-traduction » (*cf.* TLFi), puisque l'insertion des mots, syntagmes, fragments français, pour finir avec un discours entièrement français, n'est pas faite au hasard. C'est une nouvelle aventure littéraire et traductionnelle que l'écrivain propose aux lecteurs. L'écrivain insère dans ce roman d'expérimentation nombre d'observations concernant le statut du

[45] Selon le même principe, Tsepeneag exploitera son *bilinguisme d'écriture* (syntagme que nous empruntons à M. Oustinoff, 2001) dans *Roman de gare* (1985) et *Pigeon vole* (1989).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

traducteur, ce Charon qui fait passer vers l'au-delà de la langue source, un cadavre[46], la traduction.

L'écrivain et le narrateur témoignent que, depuis qu'ils écrivent, ils suivent la quête du soi au moyen de et dans la traduction (allographe, d'une part perfective linguistiquement parlant, d'autre part défective, identitairement parlant). Dès lors, *Le Mot sablier* s'engage dans un récit de l'expérience ontologique, de la création qui se déroule sans accroc ni corvée, étayée sur les supplices de l'écrivain jusqu'à ce que, vers la fin de l'ouvrage, le héros et le lecteur se rendent compte que c'est la création elle-même qui constitue le sujet du roman. Joueur passionné et professeur d'échecs, Tsepeneag ne se contente pas du statut de pièce héraclitienne, il mène les jeux comme il le témoignera plus tard : « Ce que j'essaye moi, c'est de penser sur plusieurs plans (…) De penser et de me référer au moins à deux choses simultanément. » (*Au Pays de Maramures*, p. 57). Il change donc — à entendre *traduit sémiotiquement* — en dénouement romanesque le match d'échecs qui se déroule dans sa tête entre le roumain et le français. Il charge ce match des scènes et des personnages imaginaires — des mots empruntés tantôt au roumain tantôt au français— au point que le fil du discours s'y perd. En somme, le projet s'est simplifié plutôt qu'égaré, vu qu'en 1984, il apparaît dans la version française, *Le Mot sablier*, qui ne préserve de l'intention auctoriale que le principe de conception.

En effet, seul l'aspect différencié des lettres, normales et italiques, et une note de l'éditeur rappellent les données de début du projet expérimental. Le bilinguisme de création, élément auctorial, est sacrifié au profit d'une réception monolingue, un élément collectif et territorial. Ce ne sont que quelques-uns des

---

[46] L'analogie de l'acte d'écrire et de l'acte de traduire atteint le comble dans le métaroman *Pigeon vole*, le roman même devient un cadavre qui porte dans un premier temps un nom dénotatif « le *Cadavre volé* oui *égaré* » (110), où l'écrivain n'écrit plus, mais il « imprime directement [se passant] de tout intermédiaire » (111) et le construisant « au fur et à mesure » sans se soucier de la précision de la direction (124), pour déboucher enfin sur le titre *Pigeon vole* (113).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

aspects atypiques qui caractérisent l'œuvre de Tsepeneag et entravent sa réception.

Ignorer le contexte de production de l'œuvre équivaut à situer l'œuvre dans un indéterminisme total et, en conséquence, à renoncer à toute recherche et à toute influence causale ou circonstancielle. Emprunter la voie du déterminisme, c'est observer comment, à partir de 1977-78[47], le contexte personnel de vie et de création de l'écrivain se métamorphose en roman. Tsepeneag imagine que son héros (= auteur chevronné) a la révélation du temps sous ses deux espèces (temps intérieur grâce à une série de réminiscences, temps extérieur grâce aux relations épistolaires avec son traducteur). Utilisant la même grille d'évaluation situationnelle, la traduction littéraire — à l'instar de l'œuvre littéraire dont elle procède —, s'expliquerait à partir du contexte historique et social dans lequel s'inscrivent l'auteur et le traducteur. La modification immanente des causes et des circonstances satisfissent à elles seules les conditions nécessaires pour modifier les effets et, par cela, le résultat de l'acte de (auto)traduction.

Fasciné par la métamorphose des pensées en paroles et en mots, séduit par ce mécanisme étrange qui échappe à toute commune mesure, égaré dans ce processus de devenir de la parole (du soi et de l'autre, en égale mesure) et de la verbalisation, avide de nouveautés, l'écrivain récuse le canonique. Torturé par des expériences qui n'en valent pas la peine — selon certains qui, feuilletant le roman, passent à côté du sens d'une oeuvre en gestation—, le « héros » du *Mot sablier* étale le devenir de l'écriture, de la création. Ce héros vit le passage de l'absolu silencieux de l'idée au choix esthétique d'un langage (à savoir d'un acte de création). Tsepeneag remet en question — encore une fois après les *Noces nécessaires*[48] (1977, 1992, 1998) — à la

---

[47] L'intervention des facteurs circonstanciels est inhérente après 1989, lorsque les rapports avec, les ponts vers, la Roumanie post décembriste changent.

[48] Notons que ce roman a été apprécié par Emil Cioran dans une lettre adressée à l'auteur : « Quelle quantité de sensations ! me suis-je dit en sortant de vos *Noces* (...) Le côté violent, et presque

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

manière des représentants du Nouveau Roman, l'existence formelle du roman, en se lançant, lui aussi, dans l'aventure du signifiant, celle de l'écriture qui se confronte à elle-même et ratifie, de la sorte, les conclusions de la littérature de l'expérience.

Contournant la logique canonique et empruntant la voie de la logique « palimpsestueuse », l'écrivain tisse son livre sur le réseau intertextuel d'autres. Il s'érige en chef d'orchestre d'une construction polyphonique et il en exploite miraculeusement ces atouts ; ce qui, par suite, lui permet d'être incohérent à son gré, moyennant toute une variété d'idées et d'aspects. Les confessions réelles ou rêvées — n'oublions pas qu'il est le théoricien de l'onirisme « esthétique et structural » et, à ce titre, il prend le rêve comme un prétexte et pré-texte, donc en tant que point de départ — résonnent comme un contrepoint personnalisé, pareillement à un écho aux allégations implicites relatives aux pratiques textualistes, postmodernes ou expérimentales. À tout cela vient s'ajouter le thème essentiel, les aveux sur la genèse du livre en train d'être lu. Un métadiscours, un témoignage de l'écrivain sur ses affres, d'où l'on ne peut point exclure la traduction. J'écris, donc j'existe, déclare Tsepeneag à travers les lignes.

Cette linguistique de création a comme contrecoup le choix ultérieur du français en tant que langue d'écriture. En invoquant la difficulté de se retrouver dans le texte traduit, difficulté — (in)contestable, qui trahit une exigence plus profonde —, il adoptera le français comme langue d'écriture. Les romans écrits en français *Roman de gare* (1985) et *Pigeon vole* (1989) ont été rendus en roumain — à entendre recrées ou réécrits dans sa langue maternelle —, suivant les lois transdoxales[49] de l'autotraduction recréatrice et perfective. Il faut déceler ici une

---

barbare, de vos expériences ne pouvait pas laisser indifférent quelqu'un qui, comme moi, s'épuise en vilipendes théoriques, autant dire vides » (Paris, le 20 octobre 1977, cité par Tsepeneag 1998, p. V.)

[49] C'est-à-dire libre de se conformer à telle ou telle doxa (naturalisante ou annexionniste, décentrée ou exotique ou recréatrice, donc « radicalement libre »).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

motivation logique : le souhait de ne pas être exclu de la littérature roumaine.[50]

Une question s'insinue dans l'esprit : changer de langue d'écriture, c'est mettre fin à l'exil extérieur ? Ou, peut-être, à l'exil intérieur ? Le roumain ne résiste plus à l'exil, il rend ses armes au français. Cependant, ce n'est qu'une capitulation partielle car, sans pouvoir témoigner de l'enracinement de l'écrivain, ce dernier le détermine à écrire deux fois, d'abord, en français, ensuite, en roumain. Selon Tsepeneag, il ne s'agit ni de retraduction intrapersonnelle[51] ni d'autotraduction. Il a absolument raison, dans la mesure où l'acte de traduction — comme tout acte de production de sens — ne peut pas être identique à la production de sens d'origine, parce que les circonstances de communication varient. En invoquant le droit de propriété intellectuelle et textuelle, l'écrivain juge bon de réécrire à sa façon le texte autotraduit. Il devient ainsi le cicérone du lecteur, exempt de l'obligeance de s'expliquer, précautionneux de ne pas dévoiler les secrets de son atelier d'écriture. C'est pourquoi *Le Mot sablier* exige une lecture filigranée, intertextualisante.

Au commencement était la parole et la parole était avec l'écrivain, ensuite (perverse, vicieuse, corrompue, gâtée, décomposée) avec le traducteur, mais parce que la traduction allographe fonctionne mal en tant que « sablier textuel », « tue matériellement le texte et proclame, sur la couverture, une imposture : l'Auteur. Un fantôme qu'on a beau attendre dans les pages réécrites par quelqu'un d'autre. » (*Cuvântul nisiparniță* [*Le Mot sablier*], 2005, p. 114), la parole revient à l'auteur : pour écrire (dans une autre langue que celle que nous nommons

---

[50] V. « Un minimalist înrăit: Dumitru Țepeneag », propos recueillis par Georgiana Lungu-Badea, dans *Orizont* n° 10(1465), série nouvelle, XVI; 20 oct. /2004, p. 4-5.

[51] Ajutons *mentale* pour souligner qu'il s'agit d'une réflexion en roumain, suivie d'une traduction mentale en français avant de passer à l'écriture en français. Ce discours qui fictionnalise l'art de traduire ne fait qu'anticiper la complétude de l'acte d'écrire admirablement tissu dans *Pigeon vole* (1989).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

communément la nôtre (prouvant un instinct de propriété bizarre, car nous la partageons avec nombre de natifs) ou se traduire.

III. Sur la traduction mentale[52] (intrapersonnelle, intra- et interlinguale) et la création

Comme le rêve, le livre devient un objet exemplaire d'interprétation, où l'on se doit de distinguer entre l'acte d'interpréter et l'acte d'expliquer. Si tout « livre est un diagramme interprétable à l'infini dont la portée outrepasse toujours la signification immédiate des mots et des phrases » (J. Morizot 1999, p. 25), le roman est, par conséquent, la cause qui produit une infinité d'effets. La plurivocité, et d'une certaine façon l'équivocité, du texte renvoie à sa fonction esthétique ; les mots engendrent d'autres mots, sans référer inexorablement à des choses situées en dehors d'eux. La cohabitation du texte d'origine et du texte traduit dans un contexte culturel élargi pourrait légitimer la question que se pose Oustinoff: « Sommes-nous en présence de deux textes puisque ils sont (ré)écrits par, le plus souvent, deux personnes, l'auteur et le traducteur ou, plus rarement, par une même personne, l'auteur — qui s'autotraduit dans des circonstances variables et différentes ? » (2001).

Toute traduction incarne une expérience de pensée et de repensée qui remet en cause l'identité de l'œuvre littéraire (et traduite). Rend-elle, alors, aléatoire l'identité de l'œuvre littéraire ? Si l'on jugeait la traduction selon les lois textualistes, conformément auxquelles le texte est condition suffisante à l'identité de l'œuvre, la traduction — « défective » (Berman), perfective ou neutre — est un autre texte auquel une autre œuvre correspond :

---

[52] Voir dans ce sens aussi l'expérience d'autotraduction et de traduction mentale de Fernando Pessoa (Jorge de Sena, Introduction à Fernando Pessoa, *Poemas ingleses*, Lisbonne, Atica, 1987, p. 13-14, cité par Oustinoff 2001, p. 47).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

> Le livre n'est pas tout à fait le mien. Comme tous les livres que j'ai publiés en France. Ils sont aussi les livres de mon traducteur. C'est lui qui leur a offert un corps, chair et os. Ce que l'on appelle dans une certaine critique moderne, la matérialité du texte (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 113).

Mais, soit que nous parlions de traduction allographe, soit qu'il s'agisse de la traduction auctoriale, nous sommes en présence de deux œuvres différentes, la première déterminée par l'interprétation à caractère approximatif et variable du traducteur, la seconde, par la révision, toujours subjective, de l'auteur. La traduction allographe et métatextuelle semble être encore pire car, en tant que « sablier textuel », elle fonctionne mal, elle « tue matériellement le texte et proclame, sur la couverture, une imposture : l'Auteur. Un fantôme qu'on a beau attendre dans les pages réécrites par quelqu'un d'autre. » (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 114).

La définition de la traduction comme un processus de transfert d'un texte rédigé dans une langue dite source (ou de départ) vers une langue dite cible (ou d'arrivée), lors duquel théoriquement, au moins, deux « je » — liés par des procès signifiants parallèles — interviennent (Oustinoff 2001), inclut implicitement celle de l'autotraduction (traduction mentale et textuelle, *cf.* Torop 2000). Deux « je » représentant deux entités distinctes, ou deux hypostases d'un « je » contextualisé différemment selon l'acte de production (création) et l'acte de reproduction (autotraduction). Au titre de traducteur de son propre texte, l'écrivain-traducteur se réjouit indiscutablement d'un statut bien particulier, vu qu'il est beaucoup plus facile d'être en empathie avec soi-même qu'avec autrui.

La traduction mentale ou intrapersonnelle vise à traduire, premièrement, les idées dans le flou concret des paroles. Parce que tout langage est traduction, la langue d'expression naît d'une traduction constante, à partir de cette même langue maternelle. Autrement dit, s'exprimer, c'est traduire. Dans *Le Mot sablier*, on

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

voit se mettre en place une combinatoire linguistique établie consciemment, systématisée. Dumitru Tsepeneag y surprend « l'entre-deux langues », que la ponctuation arbitraire et l'aspect inachevé du livre soutiennent. L'écrivain reprend l'idée dans *Au Pays de Maramures* :

> Une pensée envahit peu à peu mon esprit […] pensée ou idée ou autre chose […] elle devient une sorte d'état d'âme et alors j'ai encore plus de mal à la formuler qu'au début, lorsqu'elle commençait à peine à prendre corps et que je parvenais tant bien que mal à la traduire (*la pensée est une opération de traduction, a affirmé je ne sais qui : de sa propre langue dans une langue proprement dite*), à énoncer ceci je me dis de plus en plus souvent […] que si je ne réussis pas à remonter dans le temps (même pas en esprit) ou que si je réussis à reconstituer seulement quelques images […] je ne suis pas du tout sûr qu'il s'agisse de moi. Rien de pire : ne pas être certain de son identité (D. Tsepeneag 2001, p. 76, nous soulignons).

Dans ces circonstances, tout acte de pensée devient un acte de traduction du soi par soi-même, pour soi-même et, enfin, pour d'autres. La constitution de l'objet même de la création (orale ou écrite) suppose une *transposition particulière,* d'abord du mental à l'oral, ensuite à l'écrit, ce qui est déjà une première forme, hautement évoluée, d'analyse, de dissection et d'élaboration, de composition. Un texte est, donc, du langage (une transposition ou une permutation des pensées nommée communément traduction mentale suivie de l'expression) fixé sur un support concret, électronique ou en papier (transcription).

Le Mot sablier est le livre de l'interférence[53] des langues, le roman où le monolinguisme cède le pas au bilinguisme quasi

---

[53] Précisons que le terme *interférence linguistique*, tel qu'il est défini dans la linguistique et, par cela, dans la traductologie, détermine nombre de réactions. Dans les pays monolingues, jouissant d'une langue réputée au niveau international, l'interférence est perçue comme faute, impardonnable s'il s'agit de

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

simultané, passant, au moins dans la théorie, par l'interférence linguistique vu qu'il se constitue comme un lieu de rencontre entre les signes. Ce mélange des langues dépasse le domaine privé de l'écriture pour se mettre à nu devant le public [avec toutes les interférences possibles, avec les écarts éventuelles]. Cependant, Tsepeneag évite soigneusement l'interférence, grâce au concours du traducteur qui fait « un travail de jardinier. Amical, mais ferme. [il arrache] les mauvaises herbes, [coupe] les branches sèches, [élague] un peu, car le texte traduit est aussi le sien. » (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 112).[54] Il exerce un contrôle de qualité aussi sur la création francophone.

Roumain par la langue, la terre, les lieux et les choses aimées, Tsepeneag est contraint de devenir un autre, au déracinement roumain et à l'enracinement français. Courant le risque de devenir un étranger pour soi-même, il fait appel à l'entrecroisement des langues afin de redéfinir sa pensée. Pour lui, la traduction n'est que modalité de repenser, un acte de second degré, qui n'éveille pas son intérêt. L'écho de son credo résonne également plus de quinze ans plus tard : il veut de l'originalité, penser et se référer « au moins à deux choses simultanément. » (*Au Pays de Maramures*, p. 57).

Conçue et perçue comme négative, la contamination des langues pourrait fausser la visée de l'auteur et de son écriture,

---

la profession d'écrivain, parce que les usagers d'une langues ne sont pas obligés à vivre avec elle, ne sont pas submergés par des interférences, sauf dans le langage familier et oral, moins standardisé. État de nécessité dans les pays bilingues, les gens vivent avec *les interférences linguistiques* et, par conséquent, ils sont presque obligés à les tolérer, à les accepter, à les assimiler. L'interférence — lexicale, phonique ou syntaxique, obstacle auquel tout bilingue est confronté (A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 169-170) — n'est pas réductible à la faute de langue, à la limite pardonnable, ou de style.

[54] Et plus loin, *L'article fut écrit directement en français. Je le sais pertinemment, car je l'ai corrigé* (Tsepeneag 2005, p. 114), dit le traducteur, protagoniste du roman *Le Mot sablier*.

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

même si l'écrivain joue sur les proximités phoniques à chaque occasion. Une fraude délibérée, dirait-on. Les deux langues d'écriture deviennent à tour de rôle *l'autre* langue, contribuant chacune à la genèse d'un style particulier par lequel Tsepeneag veut laisser ses marques dans deux cultures et dans deux littératures, roumaine et française. S'il rejette le discours traditionnel sur les rapports établis entre création et traduction, c'est parce que, croit-il, celui-ci pourrait le reconduire au questionnement — des anciens — sur ce clivage. D'après Tsepeneag, l'écrivain remet en cause l'opposition entre la *création*, découlant d'un moi intérieur, profitant d'une identité inaltérable et consubstantielle, et la *recréation* de l'ineffable d'un autrui, par le biais d'une appropriation du sens empathique qu'on désire totale et que l'on ne réalise que partiellement. Une telle reconfiguration des relations instaurées entre la création et la recréation traductionnelle (allographe et/ou auctoriale) s'articule sur des invariants[55] actualisés différemment d'une œuvre à l'autre, de l'original et de la traduction.

Quelle est la portée stylistique de telle écriture ? Pour dépasser le cadre des simples impressions, nous mentionnons que ce n'est pas une expérience sans passé ou sans avenir. Tout au long de sa création, l'auteur a prouvé un intérêt constant particulier pour la relation qui s'établit entre l'être et le langage, fictionnalisant aussi bien l'acte d'écrire et l'acte de traduire (d'autotraduction). En fait, dans *Le Mot sablier*, Tsepeneag témoigne de sa naturalisation dans ces deux langues, dépasse les cadres strictement linguistique et stylistique, et s'enclave dans l'intertextualité. C'est l'intertextualité (Julia Kristeva 1969) qui, d'une certaine façon, entrave la réception de Tsepeneag. On lui a reproché de brider son talent par les renvois fréquents à des écoles littéraires différentes. L'impression d'hétérogénéité

[55] « Le signifiant tuteur sera découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des lexies, puisque ce sont des unités de lecture. [...] La lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases ; ce sera affaire de commodité : il suffira qu'elle soit le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens. » (Barthes, *S/Z*, 1970, p. 18).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

exigerait, d'une part, une orientation expérimentale de la lecture et de la critique de ce roman, elle rongerait, d'autre part, l'unité de sa création.

À cheval sur deux langues, Tsepeneag décide de s'attaquer à l'expression en français, prenant conscience de l'exigence de se libérer de toute tradition, du passé, de l'histoire, des phantasmes hérités du roumain, afin de ne plus passer par la traduction (*Cuvântul nisiparniță* [*Le Mot sablier*], 2005, p. 8). Il s'exile dans le français — et dans la création d'expression française — à ses propres risques. Le rapport aux langues — maternelle (roumain) et étrangère (français ou langue de traduction), langue de création (français) vs. langue maternelle (le roumain devenu langue d'autotraduction) — dessiné dans ce roman se centre sur la retraduction mentale. Tsepeneag montre comment le bilinguisme devient un phénomène essentiel dans la genèse de son écriture. Par la manifestation quasi simultanée du bilinguisme auctorial (donc stylistiquement motivé), *Le Mot sablier* se présente comme création (= œuvre) bilingue qui démontre qu'à la différence de la traduction allographe, la traduction mentale (intrapersonnelle) — où le bilinguisme de l'écrivain se manifeste consécutivement — caractérise tout acte de pensée, dicible oralement ou scripturalement.

La traduction de cet exercice textuel et linguistique (1984) n'est point explicite. Le quotient d'explicitation est mesuré par rapport au texte d'origine et à l'intention de l'auteur. Même si l'entrecroisement des langues subsiste implicitement et formellement (caractères normaux et italiques), l'entrecroisement des textes est anéanti. Certes, pour les lecteurs susceptibles de faire l'expérience littéraire et textuelle roumaine et française. Il ne s'agit pas que d'un texte commençant en roumain et finissant en français. Il n'est pas question de texte d'origine et de version susceptible d'éclairer, enrichir ou appauvrir le premier. L'identité du *Mot sablier* dépend de l'intention auctoriale, sa logique est pareille à tout autre texte monolingue. Le roman annihile la continuité qui pourrait s'instaurer entre la création et la traduction : il est une création bilingue. Ainsi, l'espace propre de

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

la création (quasi)simultanément bilingue semble-t-il être mieux appréhendé.

Héritier volontaire des idées de Schleiermacher, penseur atypique que Tsepeneag évoque souvent, et, en conséquence, héritier hasardeux de Berman (*Pour une critique des traductions : John Donne,* 1995, p. 41-42), Tsepeneag a écrit quasi simultanément dans deux langues, pour se châtier le mal qu'il éprouvait à se retrouver dans le texte traduit. À la même occasion, il faisait de la traductologie comme Monsieur Jourdain sans qu'il le sût : il réfléchit sur la traduction à partir de sa nature d'expérience. Quelque belle que la traduction pût être, elle n'était rien d'autre qu'un texte traduit, défectif par rapport à l'original :

> L'auteur traduit n'a aucune puissance, car aucune présence. Et comment être présent, sinon par les mots ? L'auteur est promis par la couverture, mais quand le livre s'ouvre, c'est un couvercle de cercueil qui se ferme. Ah ! bien sûr, cette mort est nécessaire ! Elle est même souhaitable. Ça fait partie des règles. Du jeu. (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 114)

L'idée avait été développée aussi dans la préface aux *Noces nécessaires*, l'édition roumaine de 1998. Confessant son impuissance devant la traduction, l'auteur traduit laisse transparaître une nostalgie de la Tour de Babel et de l'unité linguistique que la hardiesse des hommes a brisées à jamais :

> Et mon texte ? Mon texte, le vrai, celui que j'ai écrit moi-même, en roumain, non pas celui de mon traducteur ? Ce texte « source » ne devenait qu'un banal prétexte. Les mots couchés sur le papier ne servaient qu'à engendrer d'autres mots, qu'à ouvrir la porte aux mots français : c'étaient des mots-huissiers, humbles et caduques, condamnés à rester dans l'anonymat, au fond d'un tiroir. Des mots sacrifiés, contraints à mourir pour que moi, l'écrivain, puisse continuer d'exister. (Tsepeneag 1998, p. VII, nous traduisons)

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

Cet état de création est celui que décrit Deleuze : « Quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite 'asyntaxique', 'argumentative', ou qui communique avec son propre dehors. » (Deleuze 1993, p. 9).

Autre attribut des manifestations de création bilingues, l'écriture « palimpsestueuse » de Tsepeneag abolit systématiquement la ponctuation et la revisite délibérément, selon le modèle des exercices oulipiens. Contre toute apparence, le texte tsepeneagien ne se veut pas un artefact technique. L'écrivain jouit d'une pluralité saine, qui procède de l'intention auctoriale : « j'aimerais un livre qui garderait les ratures »[56] (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 96).

Dans l'ensemble de cette analyse, on peut retenir deux aspects.

D'abord, la réception plutôt divergente en Roumanie en 1994, dix ans après la parution en France*[57], tenait davantage à des facteurs d'intertextualité qu'à des critères d'ordre linguistique (maîtrise insuffisante du français ou métissage involontaire du français et du roumain).

Ensuite, c'est, en effet, en raison de leurs aspects atypiques au regard des normes littéraires, prévalant à l'époque en France, que les romans de Tsepeneag sont arbitrairement perçus comme une imitation hétéroclite, un ensemble insolite d'emprunts aux

---

[56] Les ratures, témoignant de la réécriture, permettraient plusieurs formulations d'un même texte, chacune des variantes constituables devenant, philologiquement parlant, une *leçon*, et présentant également un intérêt particulier en tant que variantes inventées par les lecteurs, en vue d'explorer le sens du texte (cf. Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, 2004, p. 389).

[57] « L'écriture du *Mot sablier* a quelque chose d'hypnagogique — incertaine, travestie, frontalière, clandestine. Tout le roman de Tsepeneag se dévore ainsi en s'écrivant. C'est remarquablement construit, plein de queues de poisson et d'ironie, presque fou. Pervers. Grains de sable ou grains de mots dans les rouages, récit bloqué et enrayé, Tsepeneag a réussi un magnifique sabordage. C'est peu dire qu'il met mal à l'aise: le théâtre du vertige. » (*Le Matin*, avril 1984)

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

différentes[58] écoles littéraires sans qu'un semblant d'unité s'en dégage.

IV. Traduire (pour qui ?) la littérature de l'expérience

Pour ce qui est de la traduction des exercices textualistes bilingues, il est important de retenir que, si l'une des deux langues est le français, ceux-ci sont traductibles avec succès surtout dans les espaces bilingues et, cas idéal, francophones, où l'on garderait l'expression française intacte et l'on ne traduirait que l'autre langue, en l'occurrence le roumain. Tout lecteur réel de textes traduits se trouve en face d'un monde imaginé une seconde (troisième) fois (sans compter son exercice d'imagination). À l'instar du créateur bilingue, il essaie de construire le nouveau modèle d'imagination, de représentation. Entre ces deux stades, il y a une relation intime. Puisque l'auteur écrit son texte pour un lecteur potentiel. Qui est le destinataire (final, explicite) d'une expérimentation littéraire bilingue ? Quelles devraient être ses caractéristiques ? L'écrivain détaille ses atouts :

> […] un lecteur authentique et digne de ce nom doit lire deux fois le texte. Et même trois fois certains passages. Et ne pas paniquer s'il ne comprend pas tout sur-le-champ. Il pourra éventuellement suivre le conseil d'un romantique allemand, qui se nommait Hamann et fascinait ses contemporains, y compris Goethe et Hegel : si vous ne comprenez pas, disait-il, mettez votre imagination à contribution et sautez le passage obscur. « Imaginez et sautez », écrivait-il en français (*Au Pays de Maramures*, p. 238)[59].

---

[58] Voir son témoignage cité à la page 28: « Ainsi à cheval sur deux langues je m'étais résolu à écrire... » (*Le Mot sablier*, 1984, traduit par Paruit, en original en roumain, p. 12).

[59] L'idée de J. G. Hamann, « la poésie est la langue maternelle de l'humanité » a marqué une césure décisive en ce qui concerne la signification que prend le concept de *style*. Chez Hamann, le style n'est plus un moyen d'expression ou une ressource rhétorique,

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

Le projet idéologique de lecture dessiné par Tsepeneag, sous-entendu dans *Le Mot sablier*, manifeste dans les romans *Pigeon vole* et *Au Pays de Maramures,* ne devient pas immanquablement la voie empruntée par les lecteurs, celle que l'auteur voulait que ceux-ci empruntent.

Se confrontant à l'éternel problème de la réception du soi par soi-même et par d'autres, l'écrivain bâtit méticuleusement *le pont vers soi* et *le pont vers l'autre* sans qu'il omette de nous rappeler que, parfois, ce n'est que grâce au traducteur — auquel il rend un hommage implicite — qu'il parvient à dresser une passerelle : « J'ai aimé par-dessus tout *le texte de la quatrième de couverture*. Génial ! C'est ce qui m'a fait acheter le bouquin. — Il n'est pas de moi, ce texte. — De qui, alors ? — De mon traducteur » (*Au Pays de Maramures*, p. 11).

Ne seraient-ce que de préjugés d'auteur qui nous montrent que le lecteur virtuel n'est ni le lecteur dont on rêve, ni le lecteur réel ? En tout cas, le traducteur devient, même au cas d'une traduction défective, le pont qui permet à l'auteur et au lecteur-cible de communiquer.

Le bilinguisme d'écriture[60] (littéraire) nous mène à formuler des considérations d'ordre linguistique et à relever le statut de l'écriture. La traduction littéraire complique le schéma de la communication écrite et trahit l'intention auctoriale. Nous avons souligné à plusieurs reprises dans cette étude que le contenu du texte traduit se rapporte autant à l'univers de significations du traducteur — à la fois lecteur et auteur (de second degré) du texte traduit — qu'à celui de l'auteur :

> L'idéal serait bien sûr que le lecteur comprenne tout seul de quoi il s'agit, qu'il veuille bien mettre ses méninges à

---

mais il fait un avec la pensée qui s'exprime en lui, indissociable de son auteur (cf. Denis Thouard, « Stylistique herméneutique: J. G. Hamman », in *Pratica filosofica*, 1995, n° 7, p. 107-125 ou www.reuve-texto.net/Lettre/Thouard_Hamann).

[60] Nous empruntons ce syntagme à Michaël Oustinoff (2001).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

contribution, faire l'effort nécessaire à cet effet. Ce ne serait même pas trop ardu ! Il pourrait comparer avec ce qui se passe à la fin d'un match de tennis. La peur de gagner ! Comme on dit, mais j'ignore pourquoi. Car, en réalité, il s'agit évidemment de la peur de perdre une partie considérée comme gagnée. Voilà tout ! La peur de rater est encore plus forte sur la fin… (*Au Pays de Maramures*, p. 161-162).

L'examen des peurs présents dans le roman *Au Pays de Maramures* est méticuleusement anticipé par les peurs d'*Arpièges* (1973) : « La honte de ne pas être capable de me maîtriser, personne ne m'appelait pas, personne ne se trouvait derrière moi » (6, 31) ; la peur de manquer son train (7, 11, 60, 80-82) et, par cela, la rencontre avec Madeleine, ancienne maîtresse[61] ; la peur de ne pas être soi-même le fautif, le coupable (12) et non pas les autres (pour le retard, la circulation dense, la lenteur du chauffeur, etc.) ; la peur d'être pénible, d'avoir couru inutilement (car le train a un retard de deux ou trois heures, 14) ; la peur d'être quitté, abandonné (15, 16, 61) ; la peur de se laisser abattre par la fatigue (19, 98), se laissant enrégimenter dans le rythme des autres, des soldats (20), des rhinocéros…

Tsepeneag fait, défait et refait les chemins, il jette avec intensité, dans une description immense, des impressions qui découlent de son expérience avec le langage et font foi sa fureur de vivre, d'écrire, de décrire… Il s'habitue à finir sans finir. Loin d'être tâche facile, il y parvient à merveille, fidèle à sa logique

[61] « Je ne peux pas risquer. Car je ne réussirais jamais à échapper à l'idée stupide que je l'ai attendue [Madeleine] sur un autre quai que sur le bon, que le train de Madeleine est arrivé sur une autre voie et alors — que faire ? — je tourne les talons et je m'en vais, impatient de me retrouver sur un quai voisin, je marche à grands pas, puis me mets à courir, je cours [...] et m'arrête [...], je parviens à me faufiler [...], j'avance [...] et m'arrête encore » (*Arpièges*, 1973, 10-11). « Elle m'a demandé de l'attendre à la gare [...] elle m'a télégraphié, alors, je ne peux pas faire autrement » (48).

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

« palimpsestueuse » : « l'acte d'écrire devenait une mise à mort » (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 115).

Pourrions-nous parler d'une traduction alternative de la littérature expérimentale ? Justifierait-elle, alors, le changement de sens et de portée selon le mode d'approche du texte et l'usage qu'on en fait ? Le texte comporte des voltes innombrables, des identités illimitées, correspondant chacune à une méthode d'identification. Et pourtant, une question attend encore un traitement plus efficace et une réponse moins ambiguë. La traduction, peut-elle contribuer à diminuer l'insuffisance (potentielle) du texte source et à garantir l'identité de l'œuvre ? Le traducteur devrait-il, donc, revendiquer une responsabilité littéraire ?

Il est aussi improbable que fâcheux de concevoir l'œuvre comme pure combinaison syntaxique des signes ou comme ensemble d'interprétations (traductions, également) correctes, parce que « une œuvre ne forme pas un monde et ne tend de s'autonomiser que parce que le langage lui confère les propriétés capables d'en projeter et parce que l'environnement culturel dans lequel elle prend naissance ou dans lequel elle est lue se trouve en mesure de valider le contenu qui en découle » (Morizot, *Sur le problèmes de Borges*, 1999, p. 141). Le « mot *sablier* » de Tsepeneag ne mesure pas le temps — tout comme le mot *chien* de William Jones qui ne mord pas —, son référent[62], oui ; toutefois, « le mot sablier » exprime quelque chose de subtile et véhicule quelque chose d'indicible, qu'on ne peut pas nommer et qui cependant s'exprime. En restant conventionnel, il traduit une réalité objective, il évoque l'essence d'un objet absent, dont seule une représentation mentale subsiste.

Conclusion

La traduction, est-elle un art allographe, que l'on peut répliquer indéfiniment sans que cela mette en question l'identité

[62] Le chien sculpté ou dessiné non plus, car le langage artistique n'est pas un clone, un double du référent.

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)

de l'œuvre et l'identité de l'auteur ? Ou un art autographique, dont toute copie est une contrefaçon ?

Oustinoff (2001) a entièrement raison quand il affirme que toute forme de traduction — qu'elle émane ou non de l'auteur — est une variation qui se manifeste quasi simultanément sur deux axes, celui du texte d'origine et celui de la traduction. L'écriture polyglotte n'est qu'une tentation de renouveler la langue artistique, pareille aux jeux surréalistes, téméraires, hasardeux et hasardant à la fois, elle n'est que « d'attentes trompées » (Jakobson, 1973, p. 491). Nous sommes condamnés, dit Tsepeneag, à s'évertuer perpétuellement au travail sur « un seul et même interminable palimpseste » (*Le Mot sablier*, 1984, p. 87, *Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 14).

On pourrait dire avec Marcel Duchamp : « Il n'y pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème ». Il s'agit de l'absence d'une solution traductionnelle. Vu que *Le Mot sablier* est, par sa structure et sa conception, et avant tout, une *contre traduction*, au moins pour ce qui este de sa version originale. Tout renvoie à la tour de Babel et au Logos et, par cela, donc à la polysémie et à la pluralité des langues (qui légitiment la traduction), à la théorie du langage (Ladmiral, 2007[63]), subséquemment à la polyphonie. Donc, « tout est traduction » (Deguy 2000, p. 103).

[63] Jean-René Ladmiral, *Babel ou Logos*, Colloque international SEPTET, « Traduction et Philosophie du Langage » Université de Strasbourg II, les 9 et 10 mars 2007.

BDD-B849-06 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:09 UTC)