Identité fictionnelle et imagologie onirique

Laura Pavel Teutişan
Maître de conférences

Université « Babeş-Bolyai »

Cluj-Napoca

Le double parisien de Dumitru Ţepeneag se dissimule, la plupart du temps, sous l'exotique – pour les Français – signature D. Tsepeneag ou bien, comme dans le cas du roman *Pigeon vole* ou de la traduction du livre d'Alexandre Kojeve sur Hegel, sous la signature d'Ed. Pastenague, anagramme dont le rôle est de marquer la fictionnalisation de plus en plus accentuée de l'identité déjà hybride de l'écrivain roumain-français. L'oscillation tendue entre deux identités linguistiques et culturelles, entre deux ou plusieurs âges auctoriels ou même entre deux continents romanesques – l'Europe, de l'Est et de l'Ouest, et l'Amérique, comme dans la trilogie *a priori* réaliste qui comporte les romans *Hôtel Europa* (Paris, P.O.L., 1996), *Le pont des Arts* (Paris, P.O.L., 1998) et *Au pays du Maramures* (Paris, P.O.L., 2001) – tend à se résoudre, mais sur un mode sisyfique dans la fugue sur la frontière ambiguë fiction-réalité. Un titre comme *Zadarnica e arta fugii* (*L'inutile art de la fugue*) est symptomatique du mouvement alerte et sinueux des silhouettes fictives de Dumitru Tepeneag, régies par le supra personnage auteur, secondé par l'infra personnage lecteur. Emancipés de la tutelle de l'Auteur, selon le modèle pirandellien, dès le scénario textualiste intitulé *Inscenare (Mise en scène*), les personnages de Dumitru Tsepeneag choisissent soit l'immolation et l'immobilisation de soi en images archétypales-oniriques, soit la dissolution de leur identité de plus en plus fuyante dans une déambulation picaresque immodérée. Celle-ci se trouve amplifiée, par exemple dans *Hôtel Europa* ou *Maramures* par le vertige qui, surgi à l'intérieur de l'univers romanesque, se dirige vers l'extérieur, vers le cadre fictionnel, et vice-versa.

De là découle le mouvement "en spirale" dans la prose de Tsepeneag, qui est, d'ailleurs, redevable à l'effet de *tourbillon immobile* dans le nouveau roman français. Traducteur de quelques nouveaux romanciers, l'écrivain roumain proto-textualiste et oniriste, met en oeuvre le paradoxe éléate de la flèche immobile transposé au niveau discursif. Tout comme le néoromancier Claude Simon, Tsepeneag recourt même à la l'adaptation intertextuelle de la parabole de Zénon (un athlète, Pamfile, de *l'Inutile art de la fugue*, réussit à rejoindre la tortue au moment où celle-ci "dort"). Dès l'époque de ses proses courtes de jeunesse (de vrais tableaux où les mots deviennent des taches de couleur, comme dans *Gravura* (*Gravure*), *Gurru* ou *Dor de patrie (Mal du Pays*), la dernière – une interprétation narrative, une description par *ekphrasis* du tableau homonyme de Magritte), mais non pas moins dans ses romans récents à thématique post-décembriste, le prosateur préfère la fascination tout à fait particulière que l'image peut engendrer chez le spectateur-lecteur à la différence du mot, dégradé irrémédiablement. Dans *Au pays du Maramures*, le lecteur retrouve partout des déformations parodiques du langage verbal: par exemple, à l'époque de la mondialisation, à Budapest, on parle mal soit un français-hongrois, soit un anglais-hongrois.

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

Dans le scénario filmique, ou plutôt l'essai poétique *Pe pragul paradisului [Au seuil du paradis]*, qui fait partie du volume anthologique de proses courtes *Prin gaura cheii [Par le trou de la clé]* (2001), "les mots ne sont plus que des punaises", tandis que le langage non-verbal, plus exactement *l'image*, « resplendit d'une lumière éblouissante, paradisiaque, comme si l'oeil divin s'était fixé sur moi pour un instant". L'image acquiert ainsi, par l'immobilisation même de la perception dans un tel instant "éternel", une mission libératrice. La présence de quelques fantasmes compulsifs assure l'éternité paradisiaque de l'idée, par rapport à la nature substitutive du mot, conçu comme supplément ontologique (comme chez Derrida). Le retour du refoulé, générateur de *catharsis*, se réalise par un mouvement en spirale du monde-texte (ou conformément à une *structure en écho*, pour employer un syntagme du *Pigeon vole*). Dans le roman susmentionné, paru en 1989 , aux éditions P.O.L., et dans la traduction roumaine de Tsepeneag même, Porumbelul zboară, en 1997, Ed. Pastenague fait une référence explicite à la technique de la spirale narrative, par laquelle le texte semble se perpétuer à l'infini: "Ma spirale peut s'arrêter et continuer", car c'est une structure ouverte et fermée à la fois. Je m'inspire de la musique", mais il ne s'agit point d'une simple adaptation thématique, ni d'un leitmotiv – qui est d'une certaine facilité –, il s'agit plutôt de fantômes thématiques ou ectoplasmes.

Les phrases d'Ed. Pastenague me font penser au célèbre méta-dessin de 1974, appartenant à Saul Steiner, intitulé *La Spirale*, qui pourrait fonctionner comme clé herméneutique ou mise en abyme révélatrice pour toute l'œuvre de Tsepeneag, auto-spéculaire par excellence. Au centre de la spirale se trouve celui qui dessine, et l'anneau du cercle extérieur contient un croquis de paysage rural (des arbres, un fragment de nuage, une maison sur une colline). L'Homme (le Créateur) domine le paysage, comme une sorte de dieu qui règne, avec une indifférence sereine, sur l'espace céleste au-dessus de sa propre création. Par conséquent, tout (y compris lui-même), est sa création, et puis la signature, tout comme le titre de la composition, lui appartient. Une telle lecture de la représentation en spirale, signée par Saul Steiner, considère le dessin comme une fonction auto-générée, par la re-représentation perpétuelle de soi-même. Elle correspond, je pense, comme une effigie qui contient son propre dynamisme, à l'interprétation que Tsepeneag, en tant que théoricien et praticien principal de l'onirisme esthétique ou structural des années '70, (aux côtés de Leonid Dimov) attribue au texte comme réalité autotélique, non référentielle: Comme le rêve, le texte onirique ne se rapporte pas nécessairement à une réalité antérieure à l'écriture. En évoquant le concept d' "intertextualité restreinte", dont parlait le théoricien du nouveau roman et du courant *tel quel*, Jean Ricardou, Tsepeneag considère son oeuvre comme un processus de production textuelle faisant appel délibérément au mouvement en spirale; sa réalisation suppose, donc, "l'expansion incessante de quelques thèmes, motifs ou noyaux imagés qui passent d'une oeuvre à l'autre." Le lecteur trouve donc d'innombrables "ectoplasmes" littéraires, c'est-à-dire des mises en abyme imagées qui ouvrent le texte des récits et des romans de Tsepeneag, autant de points de fugue vers le moment de la révélation finale: le chasseur dépourvu de son fusil, l'aigle aux ailes ouvertes, le poisson volant, des acrobates surpris au milieu de leur représentation, la petite fille à la corde, des troupeaux de moutons descendant la montagne, des objets volants ou des avions ayant des apparences zoomorphes, la femme-louve ou la femme- chèvre, mais aussi la figure ingénue - maternelle de Marie dans le scénario chrétien à rebours intitulé *Inscenare* (*Mise en scène*), l'attente métaphysique et le regard qui essaie d'arriver au-delà, dans l'irréalité, se glissant à travers un télescope enchanté ou par le "trou de la clé", les ailes angéliques d'êtres *a priori* profanes (les nombreuses apparitions angéliques et grotesques à la fois dans les proses courtes et les nouvelles et, plus récemment, le facteur chérubin dans *Hôtel Europa*), la plaie ou la tache "vivante", qui bouge, apparue mystérieusement, comme le signe d'une instance occulte, sur un mur, comme dans la prose de 1961, intitulée *Le spécialiste*, et dans les romans Nunțile necesare [Les noces inévitables] et *Au pays du Maramures*. L'ambition de l'écrivain qui fait bouger ces fantômes thématiques semble relever de la musique, comme l'avoue l'auteur lui-même, mais dans la même mesure de la peinture, de la sculpture, du théâtre, comme nous allons le voir par la suite.

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

Dans *Maramures*, un certain Silbermann suggère au personnage-narrateur: « Si la littérature ne va plus, essayez la peinture ». Dès le jeu de la marelle de sa jeunesse qui appartenait à son programme littéraire, qui est intitulé, à la manière de Lessing, *Ut pictura poesis*, Tsepeneag désignait la picturalité, la visualité prégnante, comme une caractéristique forte de l'onirisme esthétique, tout en considérant que Brumaru, Dimov et Turcea "écrivent des tableaux". Théoricien – tout comme Leonid Dimov, plus particulièrement - de l'onirisme des années '60, Dumitru Tsepeneag rapporte ce type de littérature non pas à la doctrine de l'écriture automatique, mais à la peinture surréaliste, qui juxtaposait les images dans une paradoxale simultanéité espace-temps. L'effet attendu sur le plan littéraire était "une sorte de musique peinte, de temps converti sans cesse en espace" (*Tentative onirique, après la guerre*[1]). En considérant le rêve comme un critère ou un modèle législatif, l'onirisme esthétique signifie une construction lucide du texte, "en ambitionnant de réconcilier Breton et Valéry"[2]. En tant qu'art successif, tout comme la musique, la littérature assume donc aussi la simultanéité spécifique à la peinture, retrouvable, selon les oniristes, surtout dans les tableaux des surréalistes de Chirico, Magritte, Tanguy. Mais l'aspiration à réaliser cette "musique peinte", associée à un temps fantasmatique, converti incessamment en espace, s'avère être, par son syncrétisme transdisciplinaire, tout comme par son dynamisme intrinsèque, d'une perspective pareille sur la création, éminemment théâtrale. Celle-ci assure le rythme et le déroulement spectaculaire de l'acte narratif devant un public lecteur supposé complice, situé à l'intérieur du cadre textuel (ou bien un public que la "peinture textuelle" regarde à son tour, regardant en dehors d'elle-même). D'ailleurs, à partir des premiers mois de son exil parisien, Tsepeneag a déjà la révélation de l'existence du théâtre onirique du metteur en scène américain Bob Wilson, dont il commente avec admiration les spectacles d'une "lenteur exaspérante". Bob Wilson est à nouveau invoqué dans le roman *Maramures*, en ce qui concerne le paradoxe de l'image mobile-immobile des habitants de New York qui pratiquaient du jogging : "Des hommes et des femmes de tout âge tournent en rond, chacun à son rythme, en général seuls, rarement à deux ou trois. En raison des allures très différentes, on a l'impression d'assister à une mise en scène de Bob Wilson."

Comme dans le cas des essais scéniques wilsoniens ou des spectacles du type *happening*, le moment de la création tend à se superposer au moment de la perception; nous évoquons en ce sens un autre passage suggestif de *Maramures*: le mouvement qui semble immobile, dans le ciel, de quelques simulacres dérisoires de transcendance, se reflète, dans une spécularité typique à la prose de Tsepeneag, dans l'image, d'une sculpturalité mobile, du corps d'un jeune homme qui court – mise en abyme du mécanisme de la production narrative de tout le roman. Le docteur Wolk, avec son esprit moqueur, tourne en dérision à un moment donné l'intention du docteur Gachet de faire son portrait: "Il devrait te peindre pendant le jogging…". La phrase du docteur Wolk laisse entrevoir la méthode même de la production du texte, celle de la méta-peinture mue, tout comme chez Saul Steinberg, de l'axe en spirale tourné autour de lui-même. D'autre part, le nom du docteur Gachet contient une autre référence intertextuelle révélatrice: Gachet, en réalité le docteur de van Gogh, devient, dans *Hôtel Europa*, l'ami même du narrateur. Ainsi n'y a-t-il pas la moindre surprise dans le fait que le méta-personnage-auteur choisit des peintres et des metteurs en scène en tant que projections fictionnelles (d'anciens peintres, comme Bob Wilson ou Tadeusz Kantor). Ceux-ci ne représentent pas dans leurs créations un texte préexistant, mais ils écrivent des scénarios et des tableaux au moyen des hiéroglyphes spécifiques au théâtre.

Par exemple, dans le roman *Maramures*, la scène du métro qui passe sans s'arrêter par la station (fictionnelle, bien entendu) Chèvres-Badelaine est un tableau splendide, peint scripturalement selon le principe de la théâtralité intrinsèque aux séquences du rêve. Les principaux ectoplasmes et les noyaux de fascination *numinosum* de l'imaginaire onirique spécifique de l'auteur sont activés selon la méthode déjà mentionnée de la spirale en mouvement qui tourne autour de son propre axe et institue ainsi le monde du roman. D'abord, la perspective de celui qui regarde (peint), du personnage auctoriel, est

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

en mouvement. Sa vision va être par la suite encore plus anamorphosée par le "sentir énorme" et la "vue monstrueuse" exigés par sa posture de magicien laïc du spectacle d'après l'éclipse: "Je ne m'arrête pas. Je pédale à toute vitesse sur un vélo qu'on m'a sans doute confié à l'entrée. On m'a coiffée d'un chapeau pointu grenat, un chapeau de magicien".

Dans l'atmosphère chargée d'affectation (en roumain, le *moft*) à la manière d'un spectacle de foire balkanique, qui actualise spontanément le monde bigarré de Caragiale dans La moºi, est introduite la scène mobile du métro, mais qui se déplace lentement, comme chez Wilson, en étalant devant le public qui "applaudit" les images d'une surréalité parodique d'une "cruauté" du type Artaud: "des vaches roses et mauves", "un portrait de Dimov grandeur nature", "des cochons de lait tenant dans leur gueule le fruit de la connaissance, des cardinaux Renaissance" ou " des dactylos réchauffant des serpents dans leur sein" (des échantillons de vocables rimés, disposés de façon spéculaire, qui ont, dans l'esprit textualiste, un rôle productif dans le déroulement de la spirale textuelle), " un Turc ayant survécu au dernier séisme, des séides et des essayistes, un illusionniste crucifié et tellement d'autres curiosités", "Jeanne d'Arc en chemise reçoit une visite d'archers anglais", "Marie Antoinette tient sa tête sur ses genoux, tandis que Robespierre et Marat se parlent à l'oreille et éclatent de rire", "voilà maintenant Napoléon et Joséphine dans une position intime dont il ressort que l'empereur n'était pas favorisé par la nature", et enfin "Hitler, Staline et d'autres vedettes de l'histoire", mais aussi "les Ceausescu à leur procès"…

L'un des personnages assume, comme l'on pourrait s'y attendre, le rôle du lecteur le plus avisé possible, celui du critique qui brise lui aussi la convention du quatrième mur et qui entre, nonchalant et revendicatif, sur la scène intérieure du roman. Celui-ci attire l'attention, avec un léger mépris livresque pour "cet imbécile d'écrivain de quatre sous", sur la nature mythique-fictionnelle de Maramures, "territoire qui n'est pas tel qu'il le croit ou tel qu'il veut le croire. Maramures est son Yoknapatamangaphawa". Et le métro imaginaire qui passe incessamment à travers ce *monde possible* va être un Ouroboros onirique, mécanisé cette fois, un escargot (de la méta- narration) dans son coquillage autotélique, un être bicéphale appartenant à la fois à la zone fictionnelle et à la zone réelle. Le double grotesque de l'écrivain-metteur en scène, issu d'un règne ambigu, ayant des caractéristiques anthropomorphes, zoomorphes et mécanomorphes en même temps, refait en sens inverse le trajet du peintre incarné par Steinberg, qui, autrement dit, sort de la chair de l'auteur ("corps sacré se nourrissant de lui-même") pour devenir ligne, pure abstraction, et pour redevenir finalement, au moment où la spirale se ferme, de la nature, un paysage créé par le véritable Démiurge écrivain, celui qui est aux cieux.

L'image narcissique que le narrateur a de sa propre corporalité (ou de la corporalité de la femme, de Marianne, qui mincit pour grandir à nouveau à la fin, comme une autre Alice), immortalise dans l'effigie fictionnelle, une fois de plus, le processus même du recul et de la relance textuels. Adepte de l'humour à la Pirandello, le personnage auteur du *Pont des Arts* se proposait de se regarder dans le miroir "pendant que j'écris". C'est dans ce miroir même que le narrateur de l'*incipit* du premier roman de la trilogie, *Hôtel Europa*, se regarde lui aussi, tout comme celui de la fin du roman qui clôt le cycle narratif, *Au pays du Maramures*, qui se retrouve de façon emblématique dans la position du fœtus, blotti dans son coquillage, corporel et textuel à la fois. Mais la première personne dans *Hôtel Europa* devient, à la fin de *Maramures*, la troisième personne, dans la logique de l'évolution vers une objectivation romanesque de plus en plus accentuée du narcissisme scriptural. Le "moi" devenu "lui" ne se transforme point en objet, en "celui-là", mais c'est un sujet renouvelé qui intègre du point de vue éthique l'Autre, le lecteur interne ou même le lecteur transcendant, mais aussi son proche (dans l'acception de Lévinas) fictionnalisé. On obtient ainsi la plénitude de la spirale, de la biographie intégrée fictionnellement et de la fiction toujours ouverte vers la biographie, du tableau qui déborde son cadre. En faisant usage des mots de Gide (*Paludes),* on pourrait dire qu'apparaît maintenant

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

l'histoire de la troisième personne, qui vit en chacun et ne meurt pas avec nous.

La fin apothéotique de la trilogie romanesque réalise le "mélange des mythes vénérables – revitalisés – de Mioriţa et du Graal avec le mythe millénariste moderne (trivialisé, médiatisé, mercantilisé), des extraterrestres"[3] : l'auteur a été réellement séparé de l'immanence de son propre langage, par une instance occulte, en tout cas transcendante par rapport au texte (signalée par l'apparition parodique – nouménale d'un Ovni, dont il va monter les marches, comme dans une autre cérémonie de mariage avec des "étoiles - torches", comme dans Mioriţa).

Par la référence à la métaphore conceptuelle du *miroir* dans les livres de Lewis Caroll, Gilles Deleuze définissait la logique du sens dans des phrases qu'on pourrait attribuer également à l'onirisme paradoxal lui-même de Tsepeneag, c'est-à-dire à l'écrivain qui organise et contraint du point de vue stylistique son texte, de manière tout aussi lucide qu'un joueur d'échecs passionné. Car le sens des textes de Tsepeneag, auteur "post-valéryen"[4], ressortit à la frontière de la fiction biographique, "sur le bord du trottoir" (le titre d'une prose du volume *Frig* (*Froid*)).

Le sens apparaît, comme dirait Deleuze, à la surface, dans cette vapeur légère ineffable qu'émanent les corps, pellicule sans volume qui les enveloppe, miroir qui rend leur image[5]. Tout comme Alice au-delà du miroir, Marianne, l'*alter ego* du narrateur de la trilogie *Hôtel Europa, Le pont des Arts, Au pays du Maramures*, libère son double dépourvu de corps. Faisant preuve d'une rare vigueur du déroulement épique et des structures de l'imaginaire, la trilogie romanesque de Dumitru Tsepeneag produit du sens en marge de la spirale narrative ou à la surface de la feuille fictionnelle. La métaphysique du roman traditionnel se transforme maintenant dans l'herméneutique auto-spéculaire d'un personnage romancier qui regarde "par le trou de la clé", comme s'il s'agissait d'un fascinant télescope tourné vers le monde de la troisième personne.

L'objectivation du discours et le gain d'encore plus de vraisemblance romanesque semblent devenir, pour le théoricien de l'onirisme des années '60 une nécessité interne de l'évolution de la poétique de sa prose dans les années 2000. Celle-ci relève organiquement d'un choix de plus en plus évident de la manière de traiter de la problématique roumaine, soit aux moyens de l'essai (dans *Le retour du fils au sein de la mère errante* ou dans Destin cu Popeşti – Destin des Popesco), soit dans la fiction proprement dite. Le roman le plus récent de l'écrivain roumain-français Dumitru Tsepeneag, *La belle Roumaine* (Paralela 45, 2004), continue à « mythologiser » le fantasme du pays natal de l'écrivain, bien qu'on puisse ressentir dans sa perspective imagologique un patriotisme à rebours, autoflagellant, qui rappelle celui de Cioran dans Schimbarea la faţă a României [La Transfiguration de la Roumanie]. La mythologisation de l'image de la Roumanie contient sa propre parodie, à cause de la distanciation postbrechtienne du narrateur par rapport au personnage, de celui-ci par rapport à lui-même, mais aussi au potentiel piège sentimental de l'empathie envers le lecteur. Il y a ici une mise en abyme du cliché imagologique concernant la « beauté » (géographique, « spirituelle », etc.) de la « patrie-mère » et de son « hospitalité » (traduite par son revers parodique, de la grande « disponibilité » érotique envers les « étrangers »). Ana, la même que Hannah, est la « femme fatale » capable de montrer à la fois, grâce à sa sensualité inassouvissable, une séduction érotique perpétuelle et une indifférence cynique face au « drame » de ses victimes masculines. Plus précisément, de ses amants, parmi lesquels le primitivement jaloux russe Iegor, les deux sophistiqués professeurs allemands de philosophie, Dieter et Johannes, le contemplatif-hédoniste turc Mehmet ou le tendre barman Jean-Jacques, le seul, d'ailleurs, qui ait une possession imaginaire de la « belle Roumaine ».

En tant que roman quasi onirique et/ou roman allégorique, *La belle Roumaine* compte sur la complicité de détective du lecteur, auquel il offre la chance de la jubilation intellectuelle devant l'alternance calculée *dévoilement – dissimulation* du sens parabolique. La vérité recherchée sur l'identité toujours ambiguë de l'héroïne ou celle

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

qui concerne les circonstances de son meurtre, tout comme l'auteur du crime restent des mystères indéchiffrables jusqu'à la fin du roman – une fin ouverte, par la tension conflictuelle qui se perpétue dans le suspense même de la dernière phrase. Structuré de manière polyphonique, selon les lois de la fugue à contrepoint, tout le texte (et avec lui, la figure spéculaire, de miroir textuel, d'Anne, « la belle Roumaine ») met en évidence, plutôt qu'un certain sens, une non-figurativité sémantique, ou une non-sémanticité typiquement musicale. Un art poétique du roman (qui traduit, dans son ensemble, à la manière d'une métonymie, la dissémination symptomatique de l'identité du personnage féminin) peut être déchiffré même dans les conseils que donne à Anne son amant roumain Mihai, officier à la sécurité, le « metteur en scène » mystérieux et caché, qui l'avait initiée à la carrière d'espionne internationale, d'abord en Allemagne, ensuite, après 1989, en France : « Il faut toujours garder un flou artistique, disait-il en rigolant. Laisse aux interlocuteurs le soin de compléter les blancs. N'aie pas peur des pauses. Elles ont leur rôle. Comme dans la poésie ! ».

D'autre part, Anne, n'obéissant pas toujours à ses conseils, suit ses propres impulsions bovaryques de mythomanie, déroulant devant ses amants de nationalités diverses des histoires imaginaires. Si elle se présente au russe Iegor comme une Roumaine originaire de Maramures, dont le père avait été emprisonné dans le Goulag de Stalin, pour les deux philosophes allemands, Dieter et Johannes, Anne devient, selon une pseudo-logique onirique ou par le biais d'une autoillusion pathologique teintée de mythomanie, une Juive vengeresse, Hannah Silberman, qui tient à leur inoculer des sentiments de culpabilité, en invoquant le destin affreux de ses parents, emprisonnés à Auschwitz.

Le donjuanisme de la relation d'Ana (Hannah) avec sa propre identité, toujours fluide et auto déconstruite, apparaît tout d'abord dans la théâtralité intrinsèque au mythe de Don Juan. La protagoniste change successivement plusieurs masques ou « rôles » projectifs du moi. Ensuite, la spontanéité « musicale » de son érotisme équivaut à la « génialité sensuelle » (composante *sine qua non* du mythe, remarquée en tant que telle par Kierkegaard chez Don Giovanni de Mozart) justifie la fascination qu'il exerce sur ses « partenaires » européens très sceptiques. Tout comme le Don Juan archétypal, la protagoniste est une pure « disponibilité », érotique, politique, existentielle en général ou bien, pour paraphraser les verdicts de Camus sur l'absurde inhérent au donjuanisme, elle a choisi de « ne rien être ». Pareillement à la « fatale » Lulu, la protagoniste de Wedekind (et par la suite, du compositeur Alban Berg), Ana s'oppose aux tentatives qu'on a eues de peindre son portrait, et donc de la posséder entièrement en tant que pur objet. Sa figure plutôt générique, imprécise, n'évoque pas plus qu'un portrait-robot impersonnel, pareil à ceux qu'on emploie pour les investigations de crimes. Le refus de la figurativité signifie, au fond, le refus des « partenaires » d'Ana de la reconnaître dans l'altérité de sa subjectivité irréductible, aussi bien que son propre refus de se donner à eux complètement, de devenir un instrument pour les désirs réducteurs des sujets masculins.

A la place de la transcendance punitive, du Commandeur de Don Juan ou de la censure éthique du type *deus ex machina* du drame de Wedekind, il y a, cette fois, un sujet nu, mystérieux et acharné. L'assassin, le metteur en scène invisible (peut-être le personnage-auteur lui-même, selon une interprétation textualiste) reste non identifié, il pourrait avoir l'identité de son co-national Mihai, très souvent mentionné ou de l'un de ses « partenaires » européens (ou d'outre mer) ou peut-être même de la figure thanato-onirique de l'aigle dans la cage (une hypostase de l'*animus* d'Ana), qui prend parfois la forme d'un perroquet aux plumes toujours rouges, jaunes, bleues…La suggestion du sous texte d'un geste suicidaire est présente elle aussi, le donjuanisme d'Ana traduisant, métaphoriquement, l' « hospitalité » et la diplomatie excessives, qui incitent elles-mêmes au suicide. Au delà des disputes philosophiques passionnantes et des essais d'anthropologie et d'imagologie comparée, incluses organiquement dans la matière du roman, l'ineffable de l'existence donjuanesque de la « belle Roumaine » - personnage devenu mythique et plutôt dépourvu de référence, souvent un pur reflet textuel – peut

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)

être, en revanche, accessible à une approche éminemment « musicale ». Voilà ce que se propose le texte romanesque de Dumitru Tsepeneag, structuré rigoureusement selon le principe de la polyphonie narrative, et voilà ce qu'il réussit à réaliser de façon magistrale.

Notes

[1] Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric*, anthologie coordonnée par Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 219.

[2] *Ibidem*

[3] [3]Nicolae Bârna, Yoknopatamangaphawa, liniştea sufletului şi „finalul deschis" etern, in „Apostrof", nr. 12, 2001, p. 4.

[4] Voir Ion Vartic, *Din mansarda dlui Teste pe targa lui Gracchus*, in „Apostrof", nr. 5, 2001, p. 4.

[5] Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 19-20.

BDD-A2246 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:04 UTC)