L'Architecture processuelle d'une œuvre : théorisations, pratiques, interférences

C'est tout ce qui nous reste : simuler. (Tsepeneag, *Arpièges*, 1973, p. 144)

La littérature va inexorablement vers sa disparition. (Pastenague/Tsepeneag, *Pigeon vole*, 1989, p. 17)

Introduction

À partir d'une lecture quasichronologique d'un corpus partiel, représenté par certains romans de Dumitru Tsepeneag, nous tentons de retracer le cheminement littéraire qui mena Dumitru Tsepeneag à besogner sur un même palimpseste, et de dépister le point d'aboutissement de l'œuvre entière. Ce point-là, comme un mirage, ne se dévoile que pour s'évanouir, et exige du critique, comme de tout lecteur, un travail de Sisyphe : puiser perpétuellement pour dévoiler le soi artistique d'un écrivain qui se montre à la fois scripteur, écrivant, pictorialiste, collagiste, théoricien, polémiste, éditeur de périodiques. Cette énumération qui témoigne un trait protéiforme indéniable prouve que Dumitru Tsepeneag est un écrivain hors le commun et non pas un énième promoteur d'un nouveau *–isme*, l'onirisme « esthétique et structural ». L'aboutissement de cette écriture-hydre, dont les têtes activent tous les azimuts — d'abord, onirique, ensuite radicalement fragmentaire, enfin, autobiographique et

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

hétérodiégétique[64] — l'oppose à l'écriture traditionnellement linéaire.

Interférences : théorisations et pratiques

Plusieurs phénomènes et courants littéraires agissent conjointement dans l'œuvre de Tsepeneag. Ceux-ci se métamorphosent, se renforcent ou se contrarient : l'antiréalisme, l'onirisme structural et esthétique, la littérature d'expérimentation, le postmodernisme. En fait, nous retenons deux perspectives — poétique et philosophique — qui entrent en jeu dans cette création, où l'on passe du sens à la valeur allusive. Ce n'est pas l'écrivain énonciateur qui compte ici, c'est le roman énonciateur, rappelant le poème mallarméen. Le roman fait le romancier et non pas le romancier le roman.

Tsepeneag ouvre de nouveaux circuits entre l'onirisme et la scripturalité textuelle. En dépit de la fictionnalisation quasi généralisée de l'acte d'écrire (*Le Mot sablier, Pigeon vole*), la littérature de Tsepeneag n'est pas qu'un objet isolé, préconstitué qui opère des passages. Elle engage le lecteur dans un double

[64]Nous croyons que le roman *Pigeon vole* s'inscrit dans ce que Genette nomme une « autobiographie hétérodiégétique » — où l'identité du narrateur est distincte de celle du couple auteur-personnage —, mais qui est également un récit d'apparence autobiographique où le pacte autobiographique, — affirmant l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage — est faussé par des inexactitudes référentielles influant immanquablement sur le statut de réalité des trois éléments triadiques. Autrement dit, Tsepeneag affirme que ce qu'il raconte est vrai et, simultanément, il met en garde le lecteur contre le consentement à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux : « j'ai rêvé ou, peut-être, quelqu'un d'autre a rêvé et m'a raconté son rêve ». Ce qui se constitue en véritables processualités créatrices et affirmatives, des transitions, coexiste en un espace aporétique, sceptique avec les impossibles acclimatations - qu'en est-il de l'idiome à l'ère du « citationnisme généralisé » (Lyotard 1988b, p. 139).

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

mouvement : d'une part, de constater « les faits », « les événements » et, d'une autre, de les penser, de les concevoir dans leur dimension « complexuelle », « processuelle », « expérimentale ».

L'architecture processuelle de l'œuvre de Tsepeneag se traduit par deux parcours: l'un voué à la recherche théorique et critique (onirisme esthétique et structural, l'antiréalisme, la littérature d'expérimentation, le postmodernisme) et, l'autre, à la pratique scripturale de l'écriture non linéaire, expérimentale et empirique où l'écrivain fait glisser des éléments d'autofiction[65]. Et les trois volets de cette dualité créatrice à valeur de précepte sont : la théorie, la littérature et la traduction. Ceci dit, ses romans peuvent être lus comme des précis de *savoir-écrire*, *savoir-lire* et *savoir-traduire*. En faisant de l'onirisme esthétique et structural à la fois une théorie et une condition, Tsepeneag fonde — implicitement — son programme processuel de création sur une approche pragmatique de l'acte d'écrire et des situations de création. Il emprunte à la tradition et à la postmodernité, dont il est partie prenante, l'ensemble des conceptions, des décisions et des actions dont son existence artistique dépend et découle.

Sans trop insister sur l'aspect intertextuel, nous rappelons quelques traits théoriques employés dans la poétique comparée: hypotexte, hypertexte ou métatexte, afin de (re)définir le statut de Tsepeneag comme écrivain-orchestrateur. En tant que tel, il refuse la fonction héritée du paradigme traditionnel et historique, pour se glisser dans un dispositif multicentré, de ego narrataires (co)responsables des choix esthétiques opérés et accéder à la finalité œuvre-objet, qui n'est pas prédéterminée (*Pigeon vole*).

Le paratexte de Tsepeneag redit qu'il n'y a pas de degré zéro de l'œuvre. Lors de son inscription sociale, l'œuvre est assujettie à des systèmes sémiotiquement dis « cheminant» et hétérogènes: un titre (*arpièges, arpèges*) ; une dédicace (« la pensée est une rature indéfinie » (Valéry), « que la littérature soit appelée à périr,

[65]L'élément fictionnel du roman *Les Noces nécessaires*, la plus onirique des créations de Tsepeneag, ne fait que renforcer nos affirmations.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

c'est possible et même souhaitable » (Cioran), « à mon lecteur préféré, le docteur Pierre Wolkenstein ») ; un titre-description, divulguant la technique et la poétique (*Le Mot sablier, Pigeon vole*) ; une signature individuelle ou, plutôt, individualisante (Dumitru Tsepeneag, Dumitru Ţepeneag, Ed. Pastenague, Ed Pastenague) ; des éléments qui participent à la production de sens dans lequel le destinataire — un lecteur pas comme les autres — se trouve engagé. La déconstruction et la reconstruction font l'avers et le revers de la logique binaire et « palimpsestueuse » qu'on pourrait nommer de l'ex-propriation ou de la trans-propriation, une logique à laquelle se soumettent la création (acte) et le texte (résultat de l'acte création).

La manière de Tsepeneag d'imaginer le sujet postmoderne — qui « cède sa place au procès de la signifiance, aux processus productifs non-téléologiques » (Stoïanova 1978, 12) — agit sur l'organisation interne de l'énoncé expérimental. En effet, l'écrivain emploie des procédés aléatoires, évolutifs, interactifs, ce qui explique pourquoi il n'est plus maître de la finalité de l'œuvre-objet, même s'il signe ses créations en filigrane. L'incipit de *Pigeon vole* le prouve : les jeux de mots (*raie) pastenague* et *raie, rai, craie*, ou *calcă, calcan* etc., dans la version roumaine *Porumbelul zboară !...* Il est explicable alors, que la finalité de l'œuvre devienne une valeur caduque, vu que la responsabilité créatrice n'est engagée qu'au niveau de l'élaboration et du déclenchement du concept-moteur (*mot*, *sablier, pigeon* ou autre !).

Puisque l'écriture de Tsepeneag ne véhicule pas des significations comptables et échangeables, elle résiste à la dégradation des signes. Son écriture procède du *principe du domino* et de la technique du *contrepoint* et rend, de la sorte, caduque la bipolarisation instaurée entre le formalisme esthétique — musical ou pictural —, hypothétiquement abstrait et non référentiel, et l'expressionnisme de formes idéales et extérieures, nommés « signifiés transcendantaux».[66] L'immanence à la forme, de « l'impossible traduction » (Derrida), de « l'irreprésentable »

[66] Selon l'expression de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 33.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

ou de « l'imprésentable » (Lyotard, 1988b, p. 138), c'est-à-dire sa correspondance avec le contenu, contourne l'identification des relations qui lient le signifiant et le signifié de la même façon que dans le langage verbal. Le sens polyphonique, quand il est traduit par des mots, est converti en significations trop transparentes et littérales.

Le postmodernisme de Tsepeneag est, pour paraphraser Lyotard, le postmodernisme à l'état naissant et inaltérable (1988a, p. 28). Allochtone, étrangère au cheminement unidirectionnel, moyennant des structures à reconnaître — à reproduire, à repérer facilement, comme de l'événementiel pur et ancien dans l'actuel —, la processualité onirique et/ou postmoderne de Tsepeneag s'attribue une immanence qui conteste toute forme de transcendance, rendant oscillante la dialectique binaire pour souscrire à une forme de synthèse disjonctive, divergente et pluridirectionnelle:

> L'esprit romanesque (« ces longues chaînes de raison » disait notre Descartes), que d'autres appellent esprit romanesque […], menace de détruire toute structure, toute construction formée par des mots et des phrases. Ton idée romanesque est une plante malade d'expansion. Et le roman […] c'est le diable […] n'a aucun remords il est sûr de ses droits. Il s'étale partout, fier de son priapisme. (*Pigeon vole*, p. 147)

L'objectif visé et chiffré de Tsepeneag — qu'il assigne à toute sa littérature — n'est pas de produire des œuvres selon les lois traditionnelles, mais de proposer de nouvelles conceptualisations innovantes, scrupuleusement recherchées. L'écrivain procède par progression. Sa dénonciation implicite du mensonge de la mise en forme conventionnelle, appuyé sur la fabrication d'une vie exemplaire et sur une expression stylistique recherchée, est itérative :

> L'auteur est un malin ! […] il place les événements ailleurs et prend même un pseudonyme, un nom impossible à prononcer, pour faire croire qu'il s'agit

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

> d'une traduction. (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 115)
>
> Un malin cet auteur ! À moins qu'il n'y ait pas d'auteur et que ce soit le traducteur qui ait écrit ce livre. (*Pigeon vole*, 1989)

Tsepeneag renverse la perspective du tout au tout. À cette fin, il s'abandonne à l'aventure du langage (*Le Mot sablier*) qui le conduira à la vérité à travers le n'importe quoi. Fiction d'événements et de faits strictement réels, où il confie le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors ponctuation du roman, traditionnel ou nouveau (*Les Noces nécessaires*[67], *Le Mot sablier).* Dans l'apparent désordre de sa parole: ellipses, coq-à-l'âne, rencontres absurdes mais raffinées d'allitérations et d'assonances — « *raie* pastenague », « *rai* de soleil », « tempes de *craie* », etc. — se fait jour. Ce qui, au début, se présente comme une parole manquée s'affirme rapidement comme un discours réussi ; ce qui se dévoile comme un pur jeu de mots,[68] divulgue les plus secrets fantasmes du sujet. Selon le modèle divin (« Au commencement était la parole et la parole était avec Dieu… », Jean, 1:1-5), le créateur-scripteur conçoit ses créations à partir de la parole, du mot, s'efforçant de trouver « une structure appropriée à ces fantasmes » (*Le Mot sablier* 1984, p. 102). Ce qui semblait une pure fabulation née des hasards de la parole s'avère finalement un discours vrai :

> Je dois donc expliquer au lecteur que je ne pouvais m'aventurer sans crier gare dans une écriture dont la matérialité serait constituée par une langue à laquelle je suis venu assez tard (si ce n'est pas trop tard) et de

---

[67] Voir supra (p. 36, note 49) les propos de Emil Cioran à ce sujet.
[68] L'attirance morbide vers les homonymies est ridiculisée lors du match d'échecs entre le vieux cuistre et le jeune garçon (*Pigeon vole*, 1989, p. 178). « C'est l'homonymie qui vous tracasse » (1989, p. 121, voir aussi Jenő Farkas, 2005, *échecs/échec*)

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

> surcroît en traînant derrière moi toutes sortes de visions : tout un théâtre de fantasmes ou plutôt le accessoires de ce théâtre ? (*Le Mot sablier*, 1984, p. 22)

D'un même coup, Tsepeneag répudie les conventions et accède à un réel qui se soumet au « modèle législatif du rêve » (Dimov), pour proposer plus tard, dans son célèbre patchwork, construit fragment par fragment : « une structure en spirale [non] infinie[69], [une spirale qui] peut s'arrêter et continuer […] une structure ouverte et fermée en même temps, [inspirée] de la musique » (*Pigeon vole*, p. 156), parce que même si « [a]u commencement était le récit oral, mythique. Le conte […] C'en est fini, définitivement fini. » (*Pigeon vole*, 132).

Le(s) narrateur(s) raconte(nt) des scènes imaginaires figées dans la mémoire reproductive. Là où le beau style était appauvrissement du sens de l'existence, l'écriture fragmentaire apparaît comme une ressource infiniment riche de significations vitales, anticipant l'accomplissement onirique: « J'aimerais comparer le fragment à une fronde, à une arbalète, à un canon […] à un lance- missiles !... non seulement il *lance loin le sens dont il est chargé, mais aussi dans plusieurs directions à la fois* » (*Pigeon vole*, 28, nous soulignons).

Au fragment, Tsepeneag ajoute la ponctuation méthodiquement annihilée et intentionnellement réinventée à la manière des Oulipiens. Dans ce contexte et contre toute évidence, le raisonnement « palimpsestueux » du texte tsepeneagien ne mène pas à un produit artificiel. Il garantit une pluralité textuelle saine qui procède de l'intention auctoriale : « j'aimerais un livre qui garderait les ratures » (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 96), indéfinies de la pensée, pour paraphraser Valéry.

L'originalité de l'écriture perpétuellement bifurquant de Tsepeneag se définit par la liberté, par le refus du style littéraire. L'opposition de forme entraîne des différences de contenu qui ne réclament pas la construction d'un récit bien ordonné. Une façon de comprendre l'écriture tsepeneagienne, opposition entre la

---

[69] Allusion à la colonne sans fin de Brâncuşi.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

linéarité et la non linéarité, c'est de la rapporter à des emplois antithétiques des sujets dans son œuvre : le langage et l'histoire, d'un côté, l'illusion de référentialité et les « fantasmes emmagasinés », de l'autre. Et cela, pour suivre le sillage de Tsepeneag de se « démocratiser » :

> Lorsqu'un texte refuse la clarté et la linéarité du roman, le lecteur a tendance à soupçonner que sous chaque image se cache un symbole. Ce qui va à l'encontre des intentions de l'auteur, de toute son esthétique. Jusqu'à l'allégorie il n'y a plus qu'un pas. (*Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 115).

Parfois, les quelques images-souvenirs, qu'il rassemble et dont il interroge la vérité, remplacent un récit explicitement fictif, reconstitution d'un fantasme enfantin évoquant un monde régi par les lois de fonctionnement (les allées et venues) d'une gare. Progressivement, la trouvaille enfantine deviendra aussi une allusion, l'élément fictionnel remportera une victoire face à la réalité et finira par mettre à jour la vérité enfouie de ce que l'enfant au train-jouet d'*Arpièges*, n'a jamais pu savoir.

La présence de l'élément fictionnel est plus difficilement saisissable dans *Le Mot sablier, Roman de gare* ou *Pigeon vole*. La narration tantôt extradiégétique, tantôt intradiégétique, tantôt hétérodiégétique, selon la place des narrataires (dans *Pigeon vole,* notamment) se définit par des variations de distance, registre et de point de vue, modulations de voix caractérisées. Ainsi, la polyphonie devient-elle une marque de la narration tsepeneagienne, d'où le souci auctorial de la recréer dans la traduction d'auteur.

Esthétiques de création, de réception et de traduction (autotraduction, contretraduction)

Le postmodernisme octroie à l'expérience de la traductibilité généralisée (textuelle, inter- , intra-, méta-, extra- textuelle, *cf.* Torop, 2000, p. 31, 223-304), la propension de parrainer les

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

savoirs, de les autoriser et de réorienter la variation de toute production d'esthétisme et de subjectivité. Il faut néanmoins franchir les paradigmes linguistiques et les canons esthétiques afin de délimiter les produits postmodernes qui postulent, même au cas des théorisations incomplètes ou défectueuses de leurs métamorphoses, une conception fragmentaire, scindée de la subjectivité, une sorte de *schizose*, qui vient renforcer l'aspect immanent de la production (Scilliano, 1997).

Pourquoi Tsepeneag est-il aussi important pour les traducteurs et le monde de la traduction (roumain, en tout cas), alors que l'essentiel de son oeuvre est consacré à la littérature et à la théorie littéraire, à l'onirisme esthétique et structural, promu dans les années '60 avec Leonid Dimov? Parce qu'il démontre, confirme et justifie les liens entre l'acte de création et l'acte de traduction, et cela de deux façons : d'abord dans son activité de traducteur où il a toujours conservé et accentué intellectuellement le travail de critique, ensuite dans son écriture où il a disséminé un nombre important d'observations théoriques et critiques visant la tâche du traducteur, les limites de la traduction, les droits potentiels et les inconvénients de l'auteur traduit. Celui-ci demeure un témoin impuissant devant la traduction de ses œuvres, acceptant cette « mort est nécessaire », « même souhaitable » qui « fait partie des règles. Du jeu. » (Tsepeneag, *Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 114). L'idée a été reprise et nuancée aussi dans la préface à l'édition roumaine des *Noces nécessaires* (1998), mais ce sont les mots qui sont condamnés, « sacrifiés, contraints à mourir pour que […], l'écrivain, puisse continuer d'exister ». (*Nunțile necesare* [Les Noces nécessaires], 1998, p. VII, nous traduisons)

Cette préoccupation pour l'universalité de l'expression et, par cela, de la création, ressort également de *Pigeon vole*, un « récit construit à l'image d'un nouveau Babel » (Gyurcsik 2005, p. 49), « porte de Dieu » ou « confusion, embrouillage », où l'harmonie préconçue de l'unité romanesque partage le sort de la mythique unité linguistique, les deux détruites par leurs créateurs.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

L'intervention de l'Autre (critique d'accueil, traducteur, lecteur-source, lecteur-cible, etc.) dans la saisie-reproduction du sens — qu'il ne faut peut-être plus appeler seulement « lecteur » — est une contresignature, improbable, inimaginable et « inanticipable » (Derrida), indispensable à l'existence du texte. Ce lecteur à droit de contresignature (traductionnelle ou lectoriale) peut faire les efforts de participer à la production du sens de ce domino textuel, de mettre en œuvre une autre grille d'interprétation ou peut, très bien, renoncer à tout effort que la lecture intertextuelle et cet assemblage pluriénonciatif étranger et arborescent prétendent.

Entre la «pratique discursive »[70] et la pratique traductionnelle, toujours discursive, il y a un rapport profond. Ceci impliquerait que le traducteur — lecteur et écriva(i)n(t) de second degré —, à l'instar de l'écrivain, est le produit d'une détermination, n'exerçant qu'un contrôle limité sur ce qui se passe et sur ce qu'il peut faire. On dirait donc que le traducteur traduit plus comme il le peut que comme il le veut ; que dans son activité, il obéit à un inconscient collectif qui lui dicte ce qui est (im)*pertinent*, (in)*acceptable,* par rapport aux canons de l'époque traduisante, de la culture cible. De la façon de traduire et d'apprécier les traduction données à ses œuvres, se dégage la doxa de Tsepeneag, sa réflexion sur ce qui rend un texte traduisible. Ses observations l'inscrivent dans la lignée traductionnelle de Walter Benjamin (2000, p. 45-55) entre la philosophie, la théorie et la création. La traduction n'est pas un moyen de la thanatopraxie d'un texte (au moins quand il est le traducteur, de Robbe-Grillet, par exemple), mais l'espace de dialogue entre les cultures et les hommes, à travers l'espace et le temps. Dans un pareil contexte, la traduction devient simplement la nécessité et le destin de l'œuvre, destin fait de trahisons, de

[70] Telle qu'elle est définie par Michel Foucault, «un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative » (1969, p. 153-154).

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

réductions, mais toujours créateur de dialogues et de paroles[71] (*cf.* l'autotraduction de *Pigeon vole*).

Le traducteur est contraint par l'*intentio culturae* (*cf.* Nanni 1991b, p. 75-79, 1995, p. 37-38), dont il ne peut s'émanciper. Les cultures source et cible exercent sur lui une tyrannie qui le contraint à (ne pas) reconnaître comment *la langue est fasciste* en ce qu'elle *oblige à dire* (Barthes 1978, p. 14). Pour Tsepeneag, la langue est sans doute *communiste*, à un certain moment, par ce qu'elle l'oblige à ne pas dire. Subséquemment, la culture et la langue maternelles font du traducteur Tsepeneag un prisonnier. Tsepeneag, écrivain francophone, le devient également de la langue d'adoption.

La *pertinence culturelle,* dérivant de l'*intentio culturae*, permet de substituer les concepts de *vérité* (du texte d'origine) et de *fidélité* (de la traduction) et de concevoir la traduction selon une perspective nouvelle et relative. Ces concepts ne représentent plus les axes de la traduction. Et cela, surtout, lorsque le traducteur soumet sa version à l'auteur et que ce dernier lui donne carte blanche pour la traduction-recréation (comme dans le cas de la traduction du *Pays de Maramures*, effectuée par Alain Paruit). Nonobstant que les écrivains le déclarent, ce n'est qu'une « liberté surveillée » comme le précise Dimitru Tsepeneag.

Même créatrice, la liberté du traducteur reste illusoire. Nombreuses obligations formelles sont autant d'entraves pour le traducteur (*cf.* Etkind 1982, p. 257). Une œuvre originale tient toute seule. Par contre, une traduction, n'existe qu'en fonction de l'œuvre représentée et, de surcroît, elle porte l'empreinte de la subjectivité — (in)volontaire — du traducteur. À savoir, elle est la lecture et l'interprétation herméneutique de l'original, effectuées par un traducteur-lecteur à un moment et en un lieu donnés. Il en résulte qu'elle ne peut être ni parfaite ni universelle ni intemporelle. Tsepeneag reconnaît la perfectibilité de toute

[71] Lors des débats déroulés à l'occasion de la session spéciale, *Atelier de traduction chez Dumitru Tsepeneag*, l'écrivain allait confirmer nos hypothèses traductionnelles.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

traduction, qu'il s'agisse des traductions effectuées par lui-même ou des traductions de ses œuvres.

Vu les opinions de Tsepeneag sur la traduction — surveillée, cependant créatrice —, on pourrait conclure que la retraduction s'impose comme une nécessité à double face. D'abord, parce qu'elle assure la (sur)vie des œuvres qui constituent l'architecture de la pensée et de la culture, enfin, puisque l'évolution dans son ensemble — linguistique, économique, sociale, technologique, politique — fait que la retraduction soit nécessaire afin de réactualiser les textes[72], leurs interprétation et langue traduisante et cela dans le but de les rendre toujours disponibles à un public, soit-il averti ou novice. La traduction qui naît de la répétition crée une perspective historique, justifiant la retraduction par sa *pertinence culturelle.*[73]

Contretraduction, autotraduction ou « bilinguisme d'écriture »

Pour synthétiser la revendication de fidélité — simulée et posée — auctoriale et traductionnelle, exercée adroitement dans *Le Mot sablier, Roman de gare* ou *Pigeon vole*, Tsepeneag met en exergue l'idée de Valéry « la pensée est un rature indéfinie ». D'une telle perspective, rassemblant dans un même camp la littérature et la traduction, on pourrait dire qu'il va de soi que ce qui est vrai pour le traducteur l'est de plus forte raison pour l'écrivain devenu bilingue. Son long parcours commence avec l'expérience inédite du « bilinguisme de création », surpris dans son devenir — qu'on pourrait considérer également de la

---

[72] C'est la conclusion de Tsepeneag, en parlant de son Robbe-Grillet de 1968, lors de la session spécial du colloque, *Dumitru Tsepeneag : Les Métamorphoses d'un créateur (écrivain, théoricien, traducteur)*, organisé les 14 et 15 avril 2006, à l'Université de l'Ouest de Timisoara.

[73] Observons que ce n'est pas que la traduction trop datée et/ou localisée qui exige plus rapidement de retraductions. Dans une situation pareille se retrouvent les traductions manquées ou qui ne satisfont pas le goût des écrivains traduits : Kundera, Tsepeneag, etc.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

contretraduction[74] attestée par *Le Mot sablier*, 1984) —, et il continue avec la traduction auctoriale[75], pour produire, ainsi, à la fois un texte et une « traduction-texte » (*cf.* Meschonnic). De la traduction intralinguale[76] l'écrivain passera à la traduction interlinguale. Il s'agit dans le cas de Tsepeneag d'un intralingual particulier qui s'actualise dans deux langues, d'abord consécutivement, ensuite en se mixant aléatoirement.

Nous rappellerons succinctement les considérations sur *Le Mot sablier*, livre carrefour, synthèse du passé, des thèmes antérieurement traités et tremplin anticipatif de l'avenir qui annonce de nouveaux thèmes, de voies d'expérimentation littéraire innovatrices. Ce livre qui méduse le devenir interlingual, témoignant (in)volontairement des protocoles de pensée et de création, s'érige par sa manière d'être contre la traduction. Il marque et force l'accès à universalité tant recherchée. L'auteur y aurait accédé plus lentement par le biais du roumain, encore loin de la bonne renommée de l'anglais ou du français.[77] *Le Mot sablier*

---

[74] Nous empruntons le terme à Bernard Dupriez qui décrit « la citation en langue étrangère » comme le possible « contraire d'une traduction » qui pourrait « ainsi recevoir le nom de contre-traduction » (2004, p. 456).

[75] Voir supra sur la signification étymologique du vocable *auctor*, désignant la garantie de validité d'un témoignage ou d'un récit, et des acceptions de la *traduction auctoriale* (Genette 1994, p. 188, 202-203) et de la *traduction allographe*, équivalant à l'interprétation (G. Steiner 1975, p. 27, 35).

[76] Pour illustrer l'idiolecte particulier du *Mot sablier,* nous citons J. L. Jolley qui explique dans *Le traitement des informations* que « Nous pensons en une langue, et, quand nous avons suffisamment l'habitude d'un code, il nous arrive de penser en mots codés qui deviennent pour nous et les quelques personnes connaissant également le code un langage particulier « (*Le traitement des informations*, 1968, p. 90).

[77] Dans le roman *Arpièges,* si ce n'était pas l'affirmation, en fin de roman, *la femme parlait le roumain*, on n'aurait pas pu localiser le lieu, l'espace, etc., l'écrivain aurait pu, depuis 1973, parapher sa liberté s'inscrivant à l'universalité recherchée, désir qu'il a

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

marque aussi bien un seuil théorique et littéraire qu'un seuil linguistique, se constituant comme une œuvre charnière, un livre-frontière, un livre d'avant-garde pas comme les autres.

Fidèle à sa profession de foi — théorisée dans l'onirisme esthétique et structural —, Tsepeneag produit une littérature où l'événementiel est aboli, sublimé. Cependant, l'homme captif, d'abord dans *Arpièges. Rien ne sert de courir* (*Zadarnică e arta fugii* [*Vain est l'art de la fugue*], le titre original, 1971), puis dans la prison linguistique du *Mot sablier* (1984), se sauvera et fera ses choix.

Peut-on soumettre au filtre du déterminisme une littérature manifestement désengagée, pareille à la littérature onirique ? Oui et non. Oui, parce qu'elle naît comme réaction à l'engagement de la littérature contemporaine et au réalisme obsolète. Même si elles ne sont qu'un autre type d'engagement, issues d'une crise profonde, les créations oniriques illustrent ce mouvement de révolte contre les valeurs, l'idéologie, l'art et la civilisation communistes de Roumanie, et contre la tradition également. Non, parce qu'elle utilise des principes et des règles de (dé)composition emprunté(e)s au rêve qu'elle met en œuvre dans la réalité immédiate, ce qui rend universel et généralement valable l'acte de création.

En quoi « l'entreprise » de Tsepeneag est-elle originale ? C'est que dès ses textes de jeunesse, tous les thèmes futurs de l'oeuvre sont annoncés et ils seront appelés à se décliner au fil de son programme d'écriture. Tsepeneag y inscrit son ego artistique, le soumet à de diverses expérimentations et même si sa volonté de s'écrire au jour le jour est déjà présente, l'auteur oscille encore entre le conte, le récit, le journal de création, entre la première et la troisième personne. Pastenague/Tsepeneag refuse le rôle d'écrivain-nourrice. L'onirisme esthétique et structural, jumelé d'intertextualité abondante soutient la déclaration de l'auteur de ne pas illusionner ses lecteurs : « un bon livre contient le passé et le présent [autobiographie et autofiction] dans un jeu de cache-

---

témoigné lors d'une table ronde, organisée par le CIEF, à Liège, en 2004.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

cache sans fin qui enchante ses lecteurs » (*Pigeon vole*, p. 57). L'idée de besogner sur un même palimpseste, annoncée dès *Le Mot sablier* (1984) et reprise en 1989, sert à l'écrivain — qui affirme haïr les leitmotive, les cellules thématiques : « Je lis, relis, je transcris, retranscris, plus que je n'écris. Je me traîne lamentablement d'une page à l'autre […], je vais continuer à écrire n'importe quoi pourvu que ça avance et quitte à gommer après» (*Pigeon vole*, p. 18) — à mettre en expérience ses lecteurs afin de les prémunir, d'abord, contre les excès de la littérature du réalisme socialiste, ensuite de la littérature tout court : « L'auteur devient plus signifiant que son œuvre[78]» (*Pigeon vole*, p. 17). Et parce que le lecteur préfère l'œuvre à l'auteur, Pastenague lui donne ce plaisir et tue le narrateur en chef, Ed, le transforme, le métamorphose dans un pantin.

Autotraduction littéraire ou réécriture d'auteur ?

La littérature, la lecture, la langue sont intimement liées chez Tsepeneag, au même degré que chez d'autres écrivains et adeptes du mode existentiel « étant dehors » (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927). L'autotraduction comme choix d'écriture semble un point d'observation idéal pour analyser ce que Paul Ricœur appelle «la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes ». Pourquoi (pour qui) (auto)traduit-on ? Pour rectifier les erreurs avérées de la création? Pour répondre à un « horizon d'attente » littéraire et

[78] Parodiant la technique du Nouveau Roman, Pastenague/Tsepeneag ravive la légende du maître Manole, autre marque d'intertextualité renvoyant à l'une des légendes roumaines les plus touchantes, *Manole, maître bâtisseur* qui immole sa femme, Ana, pour bâtir une église (« Ana, pauvrette, /amèrement pleurait/ et se lamentait:/- Manole, Manole, /Maître Manole! /fort le mur m'étreint/et ma vie s'éteint/ton enfant défaille/dedans mes entrailles! », Lucian Blaga, *Manole*, *maître bâtisseur* traduit du roumain par Paola Bentz-Fauci). Renversant l'épilogue, à la fin du roman, l'écrivain deviendra l'esclave de son œuvre et non pas son maître.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

culturel en constante mutation ? Pour des raisons banalement commerciales ? Quel type de relation un (auto)traducteur entretient-il avec la version produite ? Cependant, le texte traduit par l'auteur même n'est pas une traduction de référence.[79] La nature difficilement définissable de l'autotraduction nous en convaincs. À l'instar de Beckett, Nabokov, Pessoa, Green, etc., Tsepeneag s'autotraduit pour limiter — ce qu'il croit être — les dévaluations (pertes, dégradations, amoindrissements) de la traduction allographe. Des entropies inhérentes à tout transfert interlingual. Y compris à la traduction auctoriale, lorsque Tsepeneag s'avère, par son autotraduction tantôt décentrée, tantôt recréatrice, un écrivain-traducteur qui potentialise la réécriture et la lecture :

> [J]e compte un peu sur le lecteur, sur celui qui est capable de patienter jusqu'au bout, et de rester actif et perspicace comme un détective dans la salle d'attente d'un dentiste (*Pigeon vole*, p. 39)

> [J]e recommande au lecteur de jeter un regard diligent (*Pigeon vole*, p. 145)[80]

Le paradoxe du dédoublement écrivain-traducteur vient s'ajouter à une certaine ubiquité. Les propos sur l'acte d'écrire et l'acte de traduire s'entremêlent pour permettre à Tsepeneag de nous partager son vécu auctorial et traductionnel. En se traduisant soi-même, il entrelace les versions, développe de nouvelles relations intratextuelles et intertextuelles (des nouvelles

---

[79] À l'analyse comparative de *Romane de gare* et *Roman de citit în tren* ou de *Pigeon vole* et *Porumbelul zboară*, on remarque aisément que l'écrivain voit dans l'acte d'autotraduction, acte nécessairement solitaire comme l'acte de création, une bonne occasion de réécrire certaines vues, de reconsidérer certaines perspectives ou de corriger les éventuelles imperfections (*voir* également Bârna, 1998).

[80] Voir également le lecteur potentiel auquel l'écrivain s'adresse dans *Le mot sablier* ou *Au Pays de Maramures*.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

de jeunesse aux romans de maturité), en composant un univers babélien. Ici, le sens se reconstruit selon les règles de l'onirisme esthétique et structural, non pas en empruntant le modèle donné de l'original, mais en réagençant de façon polyphonique et aléatoire, grâce à la traduction, les éléments du canevas source.

Les questions ne manquent pas. L'autotraduction, par sa nature transdoxale, car libre de se conformer à telle ou telle doxa[81], serait une recréation où les principes d'évaluation seront sensiblement modifiés, car l'auteur qui se traduit jouit de la liberté naturelle de se réviser. Même si la vertu spécifique de la traduction auctoriale reste de fermer l'œuvre sur elle-même Pour autant, le dilemme du traducteur (être fidèle à l'« esprit » ou à la « lettre » du texte de soi, étrange parcours lointain, et non pas d'un texte étranger[82]) ne change pas de données, il reste, lui, toujours le même.

Credo de l'écrivain-traducteur

La picturalité, trait définitoire de la prose onirique[83], le devient finalement de la traduction : une traduction doxale conforme à la visée traductionnelle donnée, sans préjuger la valeur de celle-ci. Tsepeneag est un « traducteur–peintre » Fidèle au courant qu'il théorise, l'onirisme structural et esthétique, il l'emprunte dans sa méthode de traduire. Il ne respecte ni les règles, ni les conventions — réalistes (traduction ethnocentrique, naturalisante), romantiques (la traduction décentrement, exotique). Son credo est figuré par la promotion d'une picturalité mouvante, rappelant les expériences des peintres américains de Giverny. Lumières et ombres deviennent, dans la méthode de traduire de Tsepeneag, des idiosyncrasies, humeurs, vocations. Une traduction recréation.

---

[81] On pourrait fort bien parler d'autotraduction naturalisante, décentrée, recréatrice ou libre au sens des belles infidèles.
[82] Il y s'agit de sa propre étrangéité, altérité, dualité, expliquée par le fait que le texte est lointain.
[83] Le narrateur raconte des scènes imaginaires figées dans la mémoire reproductive.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

Dans une interview (*Orizont*, n°10 (1465)/2004), Tsepeneag défendait le droit de l'auteur à sa propriété intellectuelle littéraire, qu'il entendait traduire selon son bon gré, sans avoir à en donner des explications. Nous raisonnions, à l'époque, et nous radotions, que dans ces circonstances il n'est plus question de « traduction » — soit elle auctoriale ou allographe — au sens communément admis. Les autotraductions de Tsepeneag représentent souvent des manières insolites de rendre l'original, qu'aucun traducteur n'eût pas choisies délibérément. Il produit dans ses traductions d'auteur un « effet curieux » (*cf.* Steiner, en parlant de tout écrivain qui se traduit), effet qui n'est pas propre à la traduction, mais, plutôt, à un « transfert » où la trahison devient une forme de « recréation », une réécriture qui découle du fait que « l'auteur a tous les droits, donc aussi celui de se trahir comme bon lui semble » (Oustinoff 2001, p. 8).

C'est l'œuvre (la création) qui prévaut et l'autotraduction le renforce par sont statut particulier : elle est la version de l'œuvre auctoriale et l'œuvre de l'auteur. Ce que Tsepeneag rend c'est la manière de construire — par déconstruction et par reconstruction —, et non pas un enchaînement linguistique français ou roumain. Notons que Tsepeneag se traduit d'une langue étrangère vers sa langue maternelle, après avoir éprouvé et vécu les affres du « bilinguisme d'écriture » (*Le Mot sablier*, 1984, *Roman de gare*, 1985), sublimés plus tard dans un « bijou littéraire et intertextuel », *Pigeon vole* (1989).

Si l'on tient compte du fait que l'œuvre se déploie constamment à l'échelle du texte d'origine et de la traduction, on observe que les imperfections imputées habituellement aux auteurs ayant cédé à la tentation de l'autotraduction, sont renversées chez Tsepeneag. On pourrait lui reprocher d'avoir oublié le roumain, après vingt ans d'exil en France. Ses autotraductions (*Pigeon vole* et *Roman de gare*) sont des « façons » de rendre l'original, une traduction mentale premièrement en roumain et enfin en français, avant de devenir une traduction textuelle au sens d'enracinement de la pensée à l'écrit. Un atelier de traduction et un atelier d'écriture, voilà ce qu'elles nous

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

offrent. L'histoire, l'atelier et le journal de création sont illustrés par l'autotraduction.

La question qui suit nous semble légitime. La traduction d'auteur de Tsepeneag, devient-elle, de la sorte, l'un des avatars de l'onirisme ou du postmodernisme ? Le lecteur-traducteur qui « contresigne » le texte signé, peut-il décontextualiser complètement l'œuvre et la lecture ainsi qu'on puisse « comprendre » qu'il les recrée à son gré ?[84] Alors, toute traduction, comme « toute littérature n'est-elle que reconstitution ? Cette phrase […] pèse du poids de tous les préjugés qui obstruent généralement l'esprit des lecteurs » (*Pigeon vole*, p. 94).

« Comme un peintre impressionniste […] par petites touches successives qui s'unissent pour le plaisir de l'œil en une tonalité transcendante » (*Pigeon vole*, p. 119), Tsepeneag, le traducteur, utilise les stratégies de réécriture — surtout, la paraphrase, la transcription, la parodie, les variations sur un thème donné. L'écriture, la création bilingue et l'autotraduction deviennent tout autant de prétextes pour (re)structurer la besogne de la citation, tout autant d'occasions à saisir pour parfaire l'incitation tantôt au dialogue, tantôt à la polémique avec la tradition, le passé et l'avenir, les discours hétérogènes — antérieurs, extérieurs, littéraires, picturaux — où abondent commentaires, contresignatures, voix multiples. Si le citationnisme postmoderne est une sûre et certaine stratégie de réexpropriation, la traduction — allographe et auctoriale, en égale mesure — n'en pas plus loin.

Conclusion

Le sablier, allégorie de l'œuvre de Tsepeneag, du passé dans l'ampoule d'en bas, de l'avenir en haut, du devenir de l'œuvre et de la littérature, n'est qu'une progression inlassablement renversée selon le bon goût de l'écrivain. En dépit de ses limites,

[84] En fait, le traducteur ne jouit pas de la liberté assignée par Tsepeneag à son lecteur qui, trop libre, est accablé par le sentiment de l'abandon (*Pigeon vole*, 117).

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)

la traduction ne pourrait pas être proscrite, elle n'est qu'une perpétuelle quête du dénouement traductionnel le plus adroit, que la citation suivante restitue merveilleusement :

> [L]a poésie des échecs ! […] se condensait à la fin d'une partie : Pourquoi cette obsession du mat ? Pour le pat, mon tonton manifestait du mépris [cependant] les problèmes de pat et les études de final en général exigent des connaissances plus approfondies. [tandis que] dans un problème de mat, il suffit d'essayer plusieurs solutions [analogie avec la mosaïque ou le puzzle] et à force d'essayer […] on finit par tomber sur la solution. (*Pigeon vole*, p. 138-139, *Porumbelul…*, p. 83)

Tout ce qui nous reste, c'est simuler, dit l'écrivain (*Arpièges*, p. 144). Dans la perspective de Tsepeneag, et cela c'est une modalité de conclure, les textes français et les autotraductions représentent une manière de présenter ses intentions changeantes. D'autre part, chaque autotraduction rend l'original moins complet à cause de l'influence rétrospective qu'elle exerce sur son texte français et le public roumain. Ce n'est qu'une autre façon d'affirmer la nécessité de la traduction, même si parfois elle est responsable des déviations de la visée auctoriale.

Aucune traduction ne garantit l'identité des pensées par delà les mots. En passant du sentiment de culpabilité à la gratitude, Tsepeneag admet que tout écrivain doit énormément au traducteur, auquel d'une façon ou d'une autre il accorde le statut de co-auteur (postmoderne) capable d'offrir aux livres traduits « la matérialité du texte » (Tsepeneag, *Cuvântul nisiparniță* [Le Mot sablier], 2005, p. 113). Pat.

BDD-B849-07 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-06 21:38:46 UTC)