Autofiction ou biographie fictionnalisée

Comme l'aigle se renouvelle ta jeunesse [85]
(*Psaumes*, 103, 5)

L'objectif de cet article est de relever la façon dont le parcours littéraire de Dumitru Tsepeneag aboutit à une écriture radicale de soi, coïncidant avec l'autofiction qui s'oppose par le caractère particulier de l'acte parole — pas sérieux, flegmatique — à l'autobiographie. L'acte illocutoire tsepeneagien illustre les dires de Marie Darrieussecq à l'égard du discours autobiographique qui est simultanément un acte d'assertion (j'affirme que ce que je raconte est vrai) et une demande de croyance et d'adhésion adressée au lecteur (non seulement je le dis mais il faut le croire, exactement comme dans *Au Pays de Maramures* ou *Pont des Arts,* p. 113).

C'est de même pour l'autofiction. Son acte illocutoire est lui aussi double, mais contradictoire: l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse (Darrieussecq 1996, p. 377). Nous observerons que, dans les discours autofictionnel et autobiographique, Tsepeneag affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit

[85] L'aigle est un thème récurrent chez Tsepeneag. Autrefois, on croyait que l'aigle renouvelait périodiquement son plumage et sa jeunesse ; plus tard, il est devenu le symbole du disciple bien-aimé, Saint Jean l'évangéliste, témoin privilégié de la Résurrection. Ensuite, il a été le symbole de la latinité. Chez Tsepeneag, l'oiseau héraldique symbolise le courage, la résolution, le vol vers les hauteurs, la puissance et la grandeur (*Roman de gare*).

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux.

> [U]n bon livre contient le passé et le présent dans un jeu de cache-cache sans fin qui enchante ses lecteurs. (*Pigeon vole*).

> Les premières pages constitueraient, se présenteraient généralement comme une sorte de préface, d'avertissement […] à l'aimable lecteur. (*Pigeon vole*).

> [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*).

> Je recommande au lecteur de jeter un regard diligent sur mon texte : repérer les articulations, c'est important pour juger de la souplesse du corps écrit, de l'ossature du discours. (*Pigeon vole*).

> L'idéal serait bien sûr que le lecteur comprenne tout seul de quoi il s'agit, qu'il veuille bien mettre ses méninges à contribution, faire l'effort nécessaire à cet effet. (*Au Pays de Maramures*).

Ce non sérieux veut cependant solennellement mettre en doute la vérité *naïve* de l'autobiographie. Il plaide pour le caractère indécidable de la vérité d'une vie, qui se laisse peut-être mieux saisir dans les détours de la transposition fictionnelle ou dans les relâchements de l'écriture associative que dans la maîtrise d'un récit ordonné et prétendument fidèle.

Dans ce contexte, Tsepeneag fictionnalise l'acte d'écrire et l'acte de traduire, tentant l'expérience inédite du « bilinguisme de création » surpris dans son devenir. La *contretraduction* du *Mot sablier* atteste le vécu de l'auteur, avec les écarts nécessaires pour éviter la conversion du livre dans un déguisement ordinaire de la

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

réalité.[86] Des échos biographiques, diligemment disséminés dans l'acte illocutoire, retentissent également dans *Pigeon vole* (1989), livre écrit en français. L'écrivain cède, en 1997, à la tentation de la traduction auctoriale et produit à la fois un texte et une « traduction-texte » (*cf.* Meschonnic).

Tsepeneag soumet son ego artistique à des expérimentations diverses ; allant du conte et du récit, au roman et au métaroman. Il respecte la promesse faite aux lecteurs : de ne pas les tromper. Comme tout pari, celui-ci a ses failles : Pastenague tue les narrateurs uniquement pour procurer un plaisir aux lecteurs.

Néanmoins, « en supprimant l'œuvre, l'écrivain approchait, gagnait le devant de la scène, pour se montrer persuasif, pour séduire, alors il dévoilerait son seul secret : son agonie […] Il est normal que l'on veuille le remplacer par l'ordinateur : propre et immortel » (*Pigeon vole*, p. 17)

Souvent, chez Tsepeneag, le mot (*sablier, pigeon* ou autre) est un déclencheur de récit où le *moi* transparaît. Prenons l'exemple du *Mot sablier*, texte centré sur l'aventure intra- et inter linguistique —lorsque l'écrivain était encore « dans l'antichambre de la langue française » —, mais également sur les tentatives romanesques de Tsepeneag. Le jeu entre vérité et fiction, à peine manifeste, deviendra le véritable enjeu de ses textes de « maturité » de la trilogie *Hôtel Europa* (1998), *Pont des Arts* (1999), *Au Pays de Maramures* (2001).

L'avancée de Tsepeneag vers les fragments autofictionnels retrouvables dans *Arpièges*, *Le Mot sablier, Roman de gare, Pigeon vole, Hôtel Europa, Pont des Arts, Au Pays de Maramures* est soutenue par la lecture. Ces fragments peuvent se lire comme des parenthèses dans l'œuvre dans la mesure où ils ne répondent pas directement au projet initial. Cependant, le travail

---

[86] La conscience de l'intraductibilité est reprise dans le roman *Pigeon vole* (1997, p. 87 : « dai seama că textul devine tot mai intraductibil? Nu mai poate trece nici măcar într-o limbă foarte apropiată de a noastră. În italiană sau în româneşte... — Puţin îmi pasă! Ăsta e triumful limbii: să nu poată fi tradusă! »)

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

de Tsepeneag se situe toujours dans le passage entre la réalité et la fiction, entre le documentaire et l'imagination. C'est ici la convention du jeu qu'il adoptera pour ses écrits à des accents autofictionnels.

Arpièges en est un exemple marquant. Contenant des souvenirs réactifs, des bribes d'une apparente autobiographie de jeunesse, ce roman se caractérise indubitablement par le jeu entre la réalité et la fiction, et transgresse en cela le pacte autobiographique. *La gare*[87] est le lieu de rencontres, séparations, voyages, départs, retours, situé toujours à l'extrémité (*Arpièges*, p. 21). La rencontre est manquée, selon le modèle législatif du rêve. Trop d'efforts pour se rendre compte que la réalité est bien différente, autre, inchangeable que par le brouillage des communications. Par les allées et venues incessantes des trains, la gare et ses lois de fonctionnement symbolisent l'architecture du texte, le va-et-vient de l'écrivain garantit la polyphonie du discours romanesque tsepeneagien.

L'enfant et l'écrivain ne sont que de créateurs d'univers. « Le train électrique de son enfance » (*Arpièges*, p. 55-56) deviendra le symbole de l'acte de création. L'enfant est un vrai chef de gare, celui qui tire les ficelles (*Arpièges*, p. 111). « Tout dépend de lui ». Le père écrase, par mégarde, l'un de sémaphores et, par cela, tout son univers. La figure destructrice du père (autre créateur ?), rappelle-t-elle la fin d'une harmonie ? Evocation sentimentale d'un épisode douloureux de l'enfance qui ressurgit de la mémoire affective ? Interprétation pertinente, annonçant les thèmes de *Roman de gare*. La gare des enfants et la gare des adultes. L'enfant-propriétaire du train-jouet devient le chef de gare:

> [I]l entama le vieux jeu d'images : il cherchait à faire émerger des images aussi anciennes, aussi lointaines que possibles, à les agrandir, à leur rendre vie […] à en étudier chaque élément jusqu'à ce qu'il devînt une image,

[87] La gare et le texte, une analogie fréquente chez Tsepeneag, fondée sur les allées et venues incessantes des trais, de l'auteur.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

> comme dans les albums de peinture où l'on isole les détails les plus significatifs de telle manière qu'ils se transforment en tableaux indépendants, souvent plus intéressants que la toile reproduite dans son ensemble […], il devait sans cesse se garder d'introduire des fausses scènes, irréelles, rêvées, forgées sur place. (*Arpièges*, 1973, p. 55).

Arpièges. Rien ne sert de courir (traduit par Alain Paruit) au même degré que l'œuvre tout entière de Tsepeneag représente avant tout un piège au lecteur. Le lecteur se fait piéger consciemment. Conformément à la convention, l'écrivain falsifie tantôt la réalité au profit de l'écriture romanesque, tantôt le pacte romanesque au profit de la réalité (la mort du narrateur, « rayé, gommé. Complètement effacé… Plus, non, moins qu'un blanc… Anéanti. » (*Pigeon vole*, 1989, p. 185).

Les considérations littéraires, parsemées dans les romans *Pigeon vole*, *Le mot sablier*, constitueraient un essai sur l'évolution de la littérature et de l'intertextualité, retraitant de la sorte les idées exposées en 1957 dans l'article *L'auteur et ses personnages* (« Viața românească », n° 5/1957). *Pigeon vole*, en même temps qu'il marque une avancée dans l'écriture de soi, dans le dévoilement du narrateur, dans la réduction de la distance qui sépare l'expérience et l'écriture, accentue le binôme *puzzle/domino* et érige le dernier au rang de canon d'écriture qui continuera d'être la marque des textes à venir :

> [L]e fragmentaire n'a rien a voir avec la mosaïque ou le puzzle qui repose sur l'idée de modèle, d'un dessein préfiguré. Trop passif… le fragment est une pièce de domino, de mah-jong : elle attend les autres pièces, et d'une certaine manière on peut dire qu'elle les attire. (*Pigeon vole*, p. 42-43).

La fictionnalisation de l'acte d'écrire arrive à son point culminant dans *Le Mot sablier*, selon nous, dans *Pigeon vole*, selon l'écrivain même. Pourquoi *Le Mot sablier* ? Pour diverses raisons,

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

nous considérons que l'atelier d'écriture de Tsepeneag arrive à son apogée avec *Le Mot sablier*. Tout d'abord parce que l'écrivain se choisit comme personnage principal et inscrit son *moi* dans l'autofiction référentielle, comme justification esthétisante de l'acte d'écrire. D'autre part, parce que, fidèle au pacte conclu avec soi même et avec les lecteurs de tout dire, de tout écrire, il décrit l'atelier de création du roman en train de se faire et d'être traduit, un piège d'attraction, que le métaroman raffermit. L'écriture tsepeneagienne de soi trouve son originalité dans la mesure où le pacte romanesque prévaut sur le pacte autobiographique.

Dans le roman *Pigeon vole*, cette écriture autofictionnelle remplit la fonction de réconcilier le moi artistique et le moi administratif : « Il faut que *le personnage d'un livre* se fasse plus qu'il ne se construise ; se forme comme nous nous formons nous-mêmes, sans projet de nous former, sans plan préétabli, mais à tâtons » (*Pigeon vole*, p. 33).

Si Tsepeneag écrit encore, se dit encore, c'est pour échapper à l'angoisse de la mort :

> [I]l faut vivre pour écrire ou écrire pour vivre ? Crois-tu [Edmond interroge Ed] que la littérature mérite d'être le véritable but de notre existence ? Et puis, as-tu la maturité et l'obstination nécessaires à une telle entreprise ? (*Pigeon vole*, p. 87).

Aujourd'hui, nous pouvons tous affirmer que Tsepeneag a démontré qu'il les a (eu), tous les deux.

Qu'en est-il alors des tout derniers écrits de Tsepeneag ? Nicolae Grigore Bârna les rassemble dans un ouvrage intitulé *Tsepeneag. Introduction dans un monde en papier* (1998). Dans les romans de la trilogie, comme dans *La Belle Roumaine,* ces textes ont en commun certains subterfuges, Tsepeneag continue le jeu sur l'identité (Paul Goma, tel qu'il est décrit dans *Le Pays de Maramures*, c'est Goma et Tsepeneag en égale mesure), se joue de l'identité et de ses identités.

Tsepeneag écrit des *autofictions* dans lesquelles il soumet sa propre biographie au registre onirique, tel qu'il l'a défini :

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

esthétique et structural, car, autrement, l'événementiel et « les faits divers ont tous un même air terrible et naïf à la fois » (*Pont des Arts*, 1998, p. 115). Depuis 1984, mais avec encore plus de force à partir de 1996, les réflexions de Tsepeneag sur l'autobiographie ont commencé à franchir l'encadrement strictement intellectuel, plongeant l'*autofiction* dans l'ordinaire romanesque[88]. Il procède au détournement fictif de sa biographie. Suivant la définition stylistique**,** la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Comme la mue de la raie pastenague, la transformation de l'autobiographie en autofiction se fait en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.

Dans *Pigeon vole* (1989), Tsepeneag déterre ses critiques à l'égard de la littérature, de l'écriture et des raisons de l'écrivain et, par cela, du style qu'il est presque inévitablement amené à utiliser lorsqu'il entreprend le récit de sa création, de sa vie de scripteur. Revenant sur les passages où il vient de tenter de raconter quelques souvenirs d'enfance (le sémaphore détruit par le père, Zénon, etc.), Dumitru Tsepeneag se livre à une impitoyable critique des manières d'écrire et de dire : lire, relire, copier, recopier, penser, rêver, etc. Nous n'allons pas essayer de classer les différents arguments avancés implicitement par l'écrivain pour discréditer le style autobiographique en le présentant comme *falsification.* Cependant, Tsepeneag, ridiculisant et parodiant la technique du Nouveau Roman, ravive la légende du

---

[88] Nous utilisons le terme d'*autofiction* — forgé en 1977 par l'écrivain Serge Doubrovsky et employé sur la *quatrième de couverture* de son livre *Fils* — au sens de « mise en question de la pratique naïve de l'autobiographie ». Liée à l'autobiographie, l'autofiction mettant en pièces l'identité du moi au conditionnel devient le sujet des écrivains tels, Alain Robbe-Grillet (*Le miroir qui revient*, 1984), Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983), Marguerite Duras (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991). Des écrivains roumains faisant partie du groupe onirique, qui écrivent des livres empruntant des accents autofictionnels, nous mentionnons Tsepeneag et Tănase.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

Maître Manole, tuant l'auteur au profit de soi-même en tant que bénéficiaire (Negru Voïvode).

L'autofiction de Tsepeneag, est-elle la réalisation parfaite de l'écriture onirique ? Cependant, elle n'évoque pas inévitablement le vécu, parce que le tri des souvenirs opéré dans la mémoire n'est pas doublée de la linéarité du discours, « raconter tout court des souvenirs d'enfance, ce n'est pas de la littérature » (*Pigeon vole*, p. 84-85). Le style narratif des écrits autofictionnels n'est qu'une réplique/copie inexacte de l'existence, dont certains faits et événements acquièrent un poids surévalué, immense qu'ils n'ont jamais eu en réalité. Dans ce discours autofictionnel, en fait discours fictif délibéré, la rétrospective est donc nécessairement estropiée:

> [U]n bon livre contient le passé et le présent [autobiographie et autofiction] dans un jeu de cache-cache sans fin qui enchante ses lecteurs […] le souvenir — surtout le plus éloigné — déclanche une crise à partir de laquelle l'écriture se constitue […] le souvenir devient objet quasi extérieur, comme un pigeon […] le souvenir avec son pouvoir magique, son halo nostalgique […] mène tout droit à une fausse littérature : car il entretient l'illusion d'un réalisme possible, d'une image dont la véracité ne fait que s'appuyer sur les mots, sans en dépendre. (*Pigeon vole*, p. 57).

Dans son récit autofictionnel, Tsepeneag pratique la *falsification* puisqu'il sélectionne et organise le passé empruntant une logique causale imperceptible au moment des événements (Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit 1984). Cependant, là encore, si l'on distingue entre le *faux* et le *fictif*, on observe que la logique des événements n'est pas littéralement fausse, elle n'est qu'une interprétation possible des événements : celle que Tsepeneag nous propose. Ensuite, l'éventuelle fausseté, attribué au(x) narrateur(s), n'est que secondaire par rapport au côté fictif, onirique, esthétique, structural.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

Désireux de réconcilier fantastique romantique et surréalisme, rêve et lucidité, Tsepeneag reprend les principes de l'onirisme (Al. Calinescu, 2003), du rêve à la création des rêves :

> À sept ans on s'enferme dans ce qu'on appelle l'illusion représentative, on s'identifie avec les héros qui gesticulaient derrière les phrases. Entre les phrases. À travers les phrases. Identification phantasmatique : on ignore qu'on lit, on rêve les yeux ouverts. Par la suite, cette illusion référentielle, devrait se calmer, l'identification se faire plus rare, plus difficile. (*Pigeon vole*, p. 15).

Dommage ! Le narrateur raconte des scènes imaginaires ni vécues ni rêvées. L'écrivain les a inventées, les a rêvées les yeux ouverts et les restitue dans une forme verbale plus ou moins conventionnelle. C'est un peu dans le même sens que Tsepeneag[89] critique l'écriture traditionnelle, respectueuse des règles. Lire, voir, vivre au-delà du mot usé (*Arpièges*).

On sait, depuis Schleiermacher (1999) et Schlegel, que le langage, l'idiolecte d'un écrivain, témoigne de l'état d'une langue à un moment de son évolution — de la parole comme manifestation de la langue et de l'usager, comme écrivain — de son histoire et, par cela, il représente l'expression d'une mentalité. *Le Mot sablier* devient par sa façon singulière de (se) concevoir l'expression d'une mutation de la mentalité, le hybride, un univers babélien, qui se renouvelle complètement jusqu'à la dernière page. La convention est dévoilée explicitement dès le commencement, sans que les récurrences gênent. Critiquer le pêle-mêle, « père-mère » (*Pigeon vole*), roman-métaroman, c'est minimiser (le jeu) l'autoréférentialité de l'écriture de Tsepeneag. Elle ne peut exister que dans ce cadre où la création et la métacréation se marient pour offrir, dès les *Exercices d'attente*

[89] Voir aussi les propos de Doubvrovsky (*Fils*, 1977) sur l'autofiction et la critique du beau stylé qu'il y associe.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

jusqu'à *La Belle Roumaine*, des exemples qui confirment ses conjectures théoriques.

Pour Tsepeneag, le récit aux accents autofictionnels n'est pas un tissu de mensonges. Il renverse même la perspective du tout au tout et propose au lecteur de s'abandonner à l'aventure du langage (*Le Mot sablier*) qui conduira au vrai à travers le n'importe quoi. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. *Autofiction*, pour avoir confiné le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman (traditionnel ou nouveau. *Les Noces nécessaires*, *Le Mot sablier*, *Pigeon vole*).

Écriture autofictionnelle

Pour l'analysant, une vérité se fait jour dans l'apparent désordre de la voix auctoriale bourré de lapsus, ellipses, allitérations, assonances. Ce qui se présente d'abord comme une parole manquée se révèle bientôt être un discours réussi. Ce qui avait l'air d'un pur jeu de mots, gratuité, reconduit le sujet au plus profond de ses fantasmes. Ce qui semblait une pure fabulation née des hasards de la parole s'avère un discours vrai.

L'écriture de Tsepeneag n'a rien d'un miroir déformant. Il renonce aux censures qu'impliquait la belle forme du style, pour accéder du même coup à un (son) réel. Là, où le beau style équivalait à l'appauvrissement du sens de l'existence, l'écriture polyphonique de Tsepeneag est authentique, en dépit des aspects parfois jugés comme artificiels.

L'originalité de Tsepeneag, c'est donc de lier le sort des genres à des considérations de style. Il se voit condamné à inventer un genre composite, escomptant sur la liberté d'écriture et sur le refus du style littéraire. Cette opposition de forme entraîne incontestablement des différences de contenu. Avec une écriture polyphonique, perpétuellement bifurquant, on ne saurait construire un récit de vie bien ordonné. Et inversement, les imparfaits itératifs ou le passé défini, historisant l'existence, sont incapables de rendre compte du foisonnement de la vie psychique, de ses errements et de ses contradictions.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

Une autre façon de comprendre les oppositions tsepeneagiennes *fictif* vs. *fiction*, *contrariété* vs. *contradiction*, *argument* vs. *contreargument*, *temps* vs. *contretemps*, *linéarité* vs. *polyphonie*, c'est de les rapporter à deux positions antithétiques : celle du sujet autobiographique et celle du sujet autofictionnel. Le premier entend placer sa parole et son histoire sous le contrôle de sa conscience, le second retrace « une autobiographie de l'inconscient », où le moi se désiste en tant que tireur de ficelles et laisse parler le *ça*.

De cette absence d'implication, découle le caractère pseudo *infra-littéraire* de l'autofiction tsepeneagienne. On pourrait croire que pour écrire son autofiction, il n'est pas indispensable d'avoir une vie intéressante ou un talent littéraire. Un peu de spontanéité y suffirait. L'architecture processuelle de l'œuvre de Tsepeneag et les mathématiques de construction romanesque contredisent ces impressions.

L'autofiction, en renonçant à mettre en valeur une historicité exemplaire de l'existence, arrache l'autobiographique à la légende des grands de ce monde et prononce sa démocratisation. L'autofiction, ce serait en quelque sorte l'autobiographie de tout le monde. Tsepeneag pratique une écriture associative à tous crins, identifie volontiers sa vérité autobiographique à son écriture, décrétant par exemple, lors du lancement du livre (octobre 2004): « *La Belle Roumaine*, c'est moi », pour renforcer l'idée qu'il se bat toujours pour l'écriture. Autobiographie et/ou autofiction : un même sujet. Tsepeneag et son écriture. Un écrivain professionnel qui suit sa vocation.

Selon Vincent Colonna (1989), la *fictionnalisation* de l'expérience vécue parie sur sa ressemblance avec le roman à la première personne qui n'assume jamais sa fictionnalité. Sa ruse consiste à se présenter comme un récit factuel et non comme une histoire imaginaire, entrecroisant, embrouillant les chemins entre fiction et réalité par les inexactitudes référentielles.

Au début du roman *Pigeon vole*, Pastenague/Tsepeneag, grâce à son narrateur Ed, raconte un jour de sa vie, puis relate son intention d'écrire un roman à l'aide de ses trois amis, Edmond,

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

Edouard, Edgar — ses trois ego —, et expose ses préjugés littéraires :

> Les premières pages constitueraient, se présenteraient généralement comme une sorte de préface, d'avertissement […] à l'aimable lecteur[90] [qui] hoche [la tête] dans le sens de l'écriture, et il trouve des mots destinés à lui inculquer cette idée simple : notre pensée […] est vouée à la rature, nos paroles ne sont que provisoires et jamais tout à fait propres, précises, l'écriture n'est que le bégaiement de l'être. (*Pigeon vole*, p. 13).

Un aspect du pacte autobiographique est respecté dans le roman *Pigeon vole*: il y a bien identité, en la personne de Pastenague/Tsepeneag, l'auteur, le narrateur (Ed) et le personnage (le vieux joueur d'échecs). Mais les événements rapportés, ne peuvent être reçus comme littéralement vrais. En rentrant chez lui, le narrateur se rend compte qu'il est gommé par l'Auteur: « Pour le lecteur qui n'est pas un imbécile, l'explication s'impose d'un façon très simple : c'est qu'on se trouve tous les deux [Ed et Edmond] dans ta chambre [de Ed]… Dans l'atelier », tandis que Edouard est parti acheter un journal et Edgar venait d'être arrêté par la police allemande (*Pigeon vole*, p. 163).

Il y a fictionnalisation de la réalité. On peut d'ailleurs en déduire que toute fictionnalisation de la réalité entraîne *de facto* celle du personnage: ce n'est pas le même Pastenague/Tsepeneag qui tape à la machine et joue aux échecs dans le parc. Effectivement, *Pigeon vole* affiche une apparence d'autobiographie où le brouillage des pactes est incontestable. D'une part, le récit linéaire (le vieil joueur d'échecs, le jeune narrateur qui regarde le jeu, l'enfant vietnamien qui gagnera la partie d'échecs avec le vieil homme) adopte les formes et le point de vue du récit autobiographique à la première personne (il y a donc identité du

---

[90] Le souci pour l'acceptabilité et la réaction du lecteur avait été traité premièrement dans *Le Mot sablier*.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

narrateur et du personnage). D'autre part, on s'approche du pacte autobiographique, l'existence d'une triade identitaire auteur-narrateur-personnage (illustrant l'axe temporel du devenir présent-passé-avenir, *cf.* Lejeune, 1975, p. 28) est donc suggérée. Signalons pourtant les trois narrateurs marionnettes, que le narrateur en chef, Ed, supprime sans vergogne. Lui aussi, il bénéficiera du même traitement de la part de l'auteur, qui lui permet — quelle générosité auctoriale !—, à la fin du roman, de narrer lui-même son humiliation, son exil du texte, sa mort « rayé [raie pastenague], un blanc. Anéanti.» (*Pigeon vole*, p. 185).

En outre, il y a beaucoup de ressemblances entre l'écrivain Tsepeneag et ses personnages, ses masques, ses ego : Pastenague/Tsepeneag et Ed passent leur vie dans l'apprentissage du métier d'écrivain, Tsepeneag et Edgar le jaune, le Vietnamien, sont tous deux caractérisés par le même type de sensibilité et ils ont une manière d'écrire analogue (rappelant l'onirisme esthétique de départ et les principes de l'onirologue Tsepeneag).

Par ailleurs, Tsepeneag n'a pas cherché à nous abuser sur la référentialité de ses ego de *Pigeon vole*. Au contraire, il s'est plu à jouer sur les noms de ses aides Ed, Edouard, Edmond, Edgar — en fait de variations de D [De][91] renversé —, important délibérément des éléments lexicaux et fictifs dans une autofiction. Du coup, son Ed personnage-narrateur ne saurait pas être identique à l'auteur, Pastenague, ni à l'écrivain Tsepeneag. Une différence chronologique importante les sépare d'ailleurs. *Pigeon vole* se déroule dans les années 80. À cette époque, Ed personnage narrateur a commencé à peine à écrire. Pastenague, ce jeune auteur francophone, de même, mais Tsepeneag l'écrivain, pour sa part, a déjà publié : *Arpièges* (1973), *Le Mot sablier* (1984), *Roman de gare* (1985), chez Flammarion et P.O.L. éditeur. Enfin, en se choisissant un pseudonyme, Tsepeneag a sans doute voulu indiquer que ce n'est pas seulement le personnage et le narrateur qui sont des êtres fictifs, mais aussi la figure de l'auteur (qu'il

[91] *D*, la lettre initiale de son prénom, *Dumitru*.

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

faudrait dès lors distinguer de l'écrivain, lequel a une identité civile et juridique irréductible à celle de l'auteur).

Si l'auteur (Pastenague) est toujours peu ou prou un être fictif, une construction du lecteur (français ou roumain) autant que de l'écrivain (Tsepeneag), cela remet en cause un postulat de l'autobiographie selon Philippe Lejeune (1975), l'identité entre auteur (toujours fictif) et personnage (supposé réel) de l'écrivain, c'est-à-dire la possibilité même d'écrire une autobiographie qui ne vire pas à l'autofiction.

Dans *Pigeon vole*, l'autofiction choisit de faire porter la fictionnalisation non pas sur les événements rapportés ou sur le personnage, mais sur l'identité du narrateur. Le paratexte est ici assez déroutant. En réalité, c'est un roman focalisé sur l'écrivain, sur sa vie à Paris et sur quelques souvenirs de sa vie à Bucarest. Rien ne cherche d'ailleurs à dissimuler cette situation. Il se conclut sur ces lignes, supposément écrites par Tsepeneag, et qui révèlent explicitement l'identité de l'auteur. L'autofiction ne manipule donc pas les événements rapportés, qui sont tous exacts, même dans leur déchronologie. On peut également considérer qu'il y a identité réelle entre l'auteur (Ed Pastenague) et le personnage central du livre (Ed). Mais Tsepeneag a inventé un narrateur sous la figure duquel il s'est dissimulé. Ce faisant il a fictionnalisé son point de vue, mais non son histoire.

Pour ce qui est de l'autofiction de *Pigeon vole*, le travestissement des noms de l'auteur et du personnage, apparaît comme la stratégie auto-censurante d'une autobiographie qui n'ose pas dire son nom, en raison de sa trop grande charge critique. La révolte du héros est projetée sur un quasi personnage de fiction, ce qui la rend sans doute plus acceptable. L'autofiction permet ici de reformuler fidèlement et dans toute leur précision les idées, les principes littéraires de l'onirisme, la critique de l'onirisme, en masquant la véritable identité écrivante qui s'y trouve impliquée. Les quelques images-souvenirs (le train, l'aigle, l'écriture, les échecs renvoyant aux romans *Arpièges, Roman de gare, Le Mot sablier, Pigeon vole*) alternent avec la reconstitution d'une expression, d'une langue, d'une pensée ou d'un fantasme

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

enfantin évoquant un faiseur de destins. Tsepeneag parviendra à faire de son rêve (d'onirisme) une réalité (une œuvre).

Il n'est point dépourvu d'intérêt d'observer l'autofiction qui se tisse dans la trilogie *Hôtel Europa, Pont des Arts, Au Pays de Maramures*, des romans qui ne se limitent guère à refléter « tout simplement la réalité roumaine d'après la révolution ». L'écrivain opère une sélection d'événements et de pactes d'écritures qui n'a rien en commun avec la censure. La superposition des pactes romanesque et autobiographique de *Pigeon vole* et du *Mot sablier*, jugée incompatible dans la trilogie, cède la place au pacte romanesque (Tsepeneag 1998, 115). La tentation autobiographique qui habite Tsepeneag resurgit, devenant une sorte de prescription de création :

> En France, au lieu de chercher de m'enrichir, j'ai dépensé toute mon énergie dans le combat politique contre le régime de Bucarest : j'ai fondé une revue, organisé des manifestations de protestation, contacté des émigrés des autres pays (frères !) […] La réaction des autorités roumaines ne s'est pas fait attendre : un jour un décret présidentiel m'a déchu de la nationalité roumaine. Je suis devenu un apatride. En Roumanie, tous mes livres étaient mis à l'index. Mon nom ne pouvait plus être imprimé nulle parte. (*Pont de Arts*, 113).

Tous les éléments utilisés sont incontestablement vrais, l'écrivain les a vécus, mais il les a situés dans une histoire inventée où une personnalité de rechange en témoigne. Tsepeneag expose flegmatiquement le syncrétisme de ses choix de (sur)vivre, de créer, nous offrant l'occasion alléchante de l'examiner presque cliniquement:

> [L]'intégration ne constitue au fond qu'un incessant effacement de soi. De ce qu'on appelle la personnalité. On ne s'en tire pas sans dommage. J'ai survécu en me traînant à quatre pattes d'une langue à l'autre et j'ai même au le culot finalement de revenir au roumain,

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

> comme si rien ne s'était passé. C'est sans doute ce qui m'a sauvé : le courage, la chance de ne pas être comme tout le monde. (*Pont de Arts*, p. 114).

En 1996, Tsepeneag a publié le roman intitulé *Hôtel Europa,* dont le dispositif autofictionnel s'inspire pour partie de celui de romans antérieurs et contient le ressort de l'autofiction future. Là encore, nous avons affaire à un ensemble perturbant. Le nom de l'auteur n'est pas le même que celui du personnage principal, Ion. Le pacte autobiographique est contrarié par deux éléments. D'une part, le texte est entièrement raconté par Ion. D'autre part, le texte est présenté par le paratexte de l'édition P. O. L. comme un *roman*. Toute la trilogie dont fait partie ce roman (*Pont de Arts*, 1998, *Au Pays de Maramures,* 2001) emprunte le même chemin. Dans le deuxième roman, la charnière est aussi évidente que dans le premier :

> Ce matin j'ai trouvé dans ma boîte aux lettres une épaisse enveloppe pleine de faits divers découpé dans les journaux bucarestois. Envoyée par un ami qui […] a surtout aimé dans l'*Hôtel Europa* les faits divers que j'y ai insérés. 'De cette façon, tu mets encore plus en évidence le caractère réaliste de ton roman', m'écrivait-il, et le mot 'réaliste' était souligné deux fois à l'encre rouge. Je me suis réjoui bien entendu. Je sais que les lecteurs aiment lire un livre comme ils regarderaient par la fenêtre, qu'ils adorent voir leur rue, leur ville, leur pays, ou au moins leur continent, c'est-à-dire l'Europe. (*Pont des Arts*, p. 111).

À quoi avons-nous affaire réellement? C'est véritablement Tsepeneag qui écrit à travers la narration de Ion et nous partage l'angoisse, elle aussi intertextuelle, que l'attente peut éveille en lui:

> J'ai fini de le [le roman] lire, murmure-t-elle [Marianne].

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

> [...] Je m'interromps encore. Franchement, je crois qu'elle parle d'Hôtel Europa. Je hoche la tête, content, puis je lève fièrement le menton, ce qui m'empêche naturellement de voir l'écran [de l'ordinateur]. J'ai l'air d'un officier allemand à monocle. Je devrais peut-être effacer « monocle », le remplacer par « jumelles ». Elles permettent de voir plus loin. Or moi, je vois Pastenague se tordre les mains derrière Fuhrmann [...]
> Marianne ne renonce pas facilement à ce qu'elle a à dire :
> — J'ai supprimé près de deux cents pages. Si on n'est pas au courant, on ne s'en aperçoit même pas.
> — Qu'est-ce que tu as supprimé ? demandé-je, comprenant enfin que le livre en question est celui de Gachet. Et moi qui croyais…
> [...] Je laisse tomber mon menton et je ne dis plus rien. Je n'ai plus ni monocle ni jumelles. Je vais redevenir un homme comme les autres, un simple mortel. (*Pont des Arts*, p. 315).

L'anticipation de cette écriture de soi remonte aux années '70, lorsque Tsepeneag n'hésitait pas à écrire, par exemple, au sujet de lui-même: «Je me suis aperçu que le texte, l'espace d'écriture peut devenir un lieu privilégié de transformations semblables aux métamorphoses qui ont lieu en rêve.» (*Quelques idées fixes et autant de variables*, «Cahiers de l'Est», 1975, p. 71) ; plus tard, au sujet de sa tâche auctoriale : « Je ne peux pas tout de même suivre toutes les suggestions. Je dois trier. Rayer par-ci, gommer par-là ; renforcer si nécessaire : voilà mon boulot ! Et en définitive c'est moi le décideur. » (*Pigeon vole*, p. 100). L'autofiction référentielle semble remplir une fonction inverse à celle de l'autofiction stylistique: elle atténue la relation à la réalité plutôt que de l'accentuer, parce que Tsepeneag tisse jusqu'un métissage une « sorte de surbiographie » (*Pigeon vole,* p. 94).

Conclusion

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)

Les récits de Tsepeneag aux accents autofictionnels, autobiographiques et fictifs, sont à la fois précisément juxtaposés et soigneusement distingués. Le lecteur est amené à constater que ceux-ci finissent par échanger leur statut référentiel. Néanmoins, là où le récit autobiographique s'égare dans les approximations imaginaires et s'avère impuissant à retrouver la réalité de l'enfance, c'est la fiction qui prend un poids de réalité et finit par mettre à jour la vérité ensevelie (la clé de l'énigme) que le petit, l'enfant au train jouet d'*Arpièges*, n'a pas connue : « Pour aller de M^1 à M^2 […] il faut passer, de gré ou de force par, par un point qui se trouve au milieu du trajet […] il y aura toujours un point par lequel il faudra passer. Mais si je le saute ou je le franchis à toute vitesse ? [Cependant t]oute distance, aussi petite qu'elle soit, peut être encore divisée.» (*Arpièges*, p. 174, 176).

BDD-B849-08 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 03:13:38 UTC)