

Expression des repères identitaires dans la littérature

Georgiana LUNGU-BADEA
Professeur
Université de l'Ouest, Timisoara, Roumanie

Enjeux, résistances et dérives identitaires déterritorialisées.

Étude de cas: Tsepeneag, Tanase, Visniec

«Une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte.»
(Derrida *Le Monolinguisme de l'autre*, 1996, 53)

Introduction

À première vue, la tentation de rapprocher Dumitru Tsepeneag, Virgil Tanase et Matěi Visniec serait disharmonique. Cependant, ils se rencontrent tous au carrefour de leurs errances autour du soi. Des identités désespérées et désemparées se cachent derrière les carcasses identitaires des protagonistes, armures potentielles de l'identité écrivante. De leurs livres ressort l'image dialectique d'une migration qui les dirige – ainsi que leurs protagonistes – aux confins de l'histoire du passé et de l'histoire vécue. C'est une aventure initiatique qui les pousse à préserver leurs racines dans une terre – conçue selon le modèle de l'Ithaque pour Ulysse – et à ouvrir leurs ailes vers d'autres horizons.

L'invariant est donné par l'incontestable francophilie des écrivains, parleur francophonie indubitable également. Le variant fait la différence dans le style et la forme, auxquels s'ajoute la posture d'être soi. Tsepeneag, Tanase et Visniec sont à la fois «universel[s] et anonyme[s], tout-identité et sans-identité» (cf. Gus Astic 145). Ils se ressource – tantôt directement, tantôt par intermédiaire – à l'héritage grec, romain, occidental, et dévoilent, par ailleurs, de petits secrets de leur vie d'écrivain.

Ce qui a retenu notre attention est notamment la filiation d'idées qui repose sur tout en arsenal de manières et de stratagèmes mis en œuvre et à l'œuvre pour dépasser aussi bien le cadre étroit de la culture d'origine (qui n'est pas que roumaine, car ils apprennent sur d'autres cultures, telles que les

cultures française, allemande, russe, anglaise, etc.) que le cadre de la culture d'adoption (française), et faire ainsi bourgeonner toute une confédération d'idées, qui a l'air d'un poncif: tout a des racines anciennes et universelles.

Prémises. Insoucieux des canons, genres, métissages, recettes de succès, Tsepeneag, Tanase et Visniec ont quelque chose à dire, à se dire, à nous dire et ils le font, ils mènent une enquête sur eux-mêmes à travers l'enquête sur l'autre. Leur littérature permet d'envisager l'étude des expressions identitaires par rapport aux interactions sociales, spatiales et linguistiques. L'individu, son identité et son appartenance, ce sont des réalités et des thèmes également déterminés par un espace-source et par un espace-cible. Les trois écrivains les saisissent dans des circonstances variables, vu que ceux-ci peuvent exister variablement groupés ou isolément. C'est en les décrivant de manière concrète, que la littérature de Tsepeneag, Tanase ou de Visniec devient capable de porter témoignage des relations identitaires qui s'établissent selon la manière de chacun de se rapporter: à l'espace unique, à la multiplicité des espaces dont les valeurs découlent des pratiques sociales, relationnelles, discursives, etc., à l'hétérogénéité discursive et spatiale. De cette mosaïque identitaire faite de plusieurs pièces, nous en nommons trois: 1) de l'identité personnelle, re-construite après la prise de conscience de l'/leur identité en rupture; 2) des identités confédérées, fédération d'un soi multiple, et les interactions sociales; 3) de l'identité émise des personnages (autofiction et autobiographie). Outre les récits qui se tissent autour des aspects identitaires qui leur correspondent, relevant leur noyau universalisable et leur côté individualisable, on peut apercevoir l'identité complexe de l'entité écrivante.

Corpus. Dans l'examen que les expressions identitaires recouvrent chez Dumitru Tsepeneag, Virgil Tanase et Matei Visniec,¹ nous nous appuyons

1. Dumitru Tsepeneag (né le 14 février 1937, à Bucarest) est actuellement non seulement un auteur d'expression française, mais il est également l'un des représentants importants de la littérature de la diaspora roumaine, traduit en français, anglais, allemand, slovène, tchèque, etc., et un grand traducteur. Fondateur avec Leonid Dimov de l'onirisme roumain (1964), courant littéraire qui s'opposait au «réalisme socialiste», Tsepeneag a une activité artistique prolifique: *Exerciții* (Exercices, 1966), *Frig* (Froid, 1967), *Așteptare* (Attente, 1971). Après avoir été déchu de la citoyenneté roumaine (1975), il s'établit en France (il obtient la nationalité française en 1984) où il fonde et dirige *Les Cahiers de l'Est* (1975-1980); ensuite *les Nouveaux Cahiers de l'Est* (1991-1992) et la revue *Seine et Danube* (2003-2006). Il commence à écrire en français dès 1980. Il se fait connaître par des romans qui remettent en question la condition humaine, le rapport de Soi à l'Autre, de l'identité et de la différence, dans des clivages tels permanence – faillibilité (changement), centre–périphérie. Son prodigieux travail

aussi bien sur leurs œuvres publiées en français que sur des œuvres parues en roumain. La raison d'une telle décision se trouve dans la difficulté de séparer la quête d'identité selon la langue d'expression choisie par les écrivains.

d'écrivain et de théoricien (*Les Noces nécessaires*, *Arpièges*, *Roman de gare*, *Le Mot sablier*, *Pigeon vole* (sous le pseudonyme Ed Pastenague), *Hôtel Europa*, *Pont des Arts*, *Au Pays de Maramures*, *Un român la Paris*, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei răătăcite* [Retour du fils au sein de la mère prodigue], *Momentul oniric* [Le Moment onirique], *Călătorie neizbutită* [Voyage raté], *Războiul literaturii nu s-a încheiat* [La Guerre de la littérature n'est pas achevée], *Destin cu Popești* [Destins aux Popesco], *Prin gaura cheii* [Par le trou de la serrure], s'accompagne d'une intense activité de traduction, dont les débuts remontent à 1960. Il a traduit en roumain des œuvres écrites par Albert Béguin, Michel Deguy, André Malraux, Gérard de Nerval, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot, Alexandre Kojève, Jacques Derrida, etc. et en français des poètes roumains Marta Petreu, Virgil Mazilescu, Ion Mureșan, etc.

Né à Galatzi (Roumanie) en 1945, licencié ès lettres et diplômé de l'Institut de Théâtre et de Film de Bucarest et de L'École de Haute Études de Paris; docteur en sémiologie sous la direction de Roland Barthes, reporter et rédacteur à *Actuel* (1981-1988), rédacteur chroniqueur à *Medias* (1984-1889), *L'Économie* (1983), *Vendredi* (1989-1993), chroniqueur au poste de radio *Free Europe* (1977-1989) et chargé de mission au département «Dramatiques» de *France Culture* de 1990 à 1993, directeur du Centre culturel roumain de Paris depuis 1993 à 2005, Virgil Tanase, fait partie, dans les années soixante, du groupe onirique qui s'oppose au réalisme socialiste. Il se retrouve, du fait de son opposition au régime en place, en exil à Paris. On peut le considérer comme l'un des écrivains roumains les plus remarquables. Officier des arts et des lettres et lauréat du Prix de littérature de l'Académie roumaine, il a publié une dizaine de romans rédigés en roumain/en français. Metteur en scène de grand talent qui écrit pour le théâtre (*Le Paradis à l'amiable*, *À Noël après la révolution*, *Salve Regina*, *Rencontre*, *Les deuils récurrents*), il a adapté pour la scène des textes de Louise Labé, Balzac, Flaubert, de Saint-Exupéry, Tchekhov, Tolstoï, Tennessee Williams, Tsepeneag, Voiculescu et bien d'autres encore. Depuis 2000, il est professeur à l'Institut International de l'Image et du Son (Paris). Tanase a effectué de nombreuses traductions (cf. Maison de l'Amérique latine, Paris, France).

Matéi Visniec, historien et philosophe, dramaturge et poète, est né en Roumanie en 1956. Ses pièces écrites entre 1977 et 1987, un roman et deux scénarios de films sont systématiquement interdits par la censure roumaine. En 1987, après l'interdiction de la pièce *Les Chevaux à la fenêtre*, il s'installe en France; il a travaillé pour la BBC et, depuis 1990, travaille pour la Radio France internationale. Ses pièces de théâtre (plus d'une quarantaine) sont jouées dans une trentaine de pays (dont Allemagne, Canada, États-Unis, Grande Bretagne, Israël, Italie, Japon, Pologne, Suède, Turquie, etc.), et souvent publiées. Depuis décembre 1989, il est l'un des auteurs les plus joués en Roumanie. Il a reçu les prix: SACD (2009), Coup de cœur de la presse Avignon (2008, 2009). Romans en roumain: *Syndrome de panique dans la Ville Lumière*, 2008 (paru chez Seuil, 2012); *Monsieur K libéré*, 2010, *Le Café Passe-Parole*, 1996, etc.).

Identités et méta-identité

«À qui peut-on encore *s'identifier* pour affirmer sa propre identité et se raconter sa propre histoire? À qui la raconter, d'abord? Il faudrait se constituer soi-même, il faudrait pouvoir *s'inventer* sans modèle et sans destinataire assuré.»
(J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, 1996, 95-96)

En renouvellement perpétuel, l'identité composite que revendiquent ces écrivains et leurs protagonistes puise ses racines dans une identité en rupture, «façonnée» avant leur exil, dans une Roumanie sans perspective, enclavée, comme une île dans l'océan socialiste. Il est question de maîtriser les origines de leur identité en train de se construire; de garantir une quête de «soi-même comme un autre», à l'aide de nouvelles références; et, notamment, de faire cohabiter l'interculturel dans une société multiculturelle.

Avant leur départ pour des horizons plus accueillants, ces écrivains se sont heurtés tous à l'absence de liberté d'expression, muselée par la censure du régime communiste. De ces circonstances, il résulte non seulement l'interdit au bonheur et à la liberté d'expression, mais aussi le souhait de pouvoir surmonter l'identité en rupture et de jouir d'une identité en liberté, de la dé-, reconstruire. On y décèle également des repères méta-identitaires qu'illustrent le besoin d'utopie politique, sociale et urbaine² (qu'engendre la dystopie au quotidien), les préjugés (d'urbanité, citoyenneté, ethnicité), et la tentation obsessionnelle de l'exil.

L'ipséité de l'écrivain bilingue, singulière et irréductible, connaît des repères «communs» (dans le même sens que la naissance et la mort) dans l'évolution des êtres ayant tenté de vivre une pareille expérience. De la continuité et de la rupture, le parcours individuel, mais aussi des parcours géographiques, linguistiques et sociaux et, notamment, des parcours esthétiques, une alliance identitaire, où l'altérité dissymétrique (cf. Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*) et l'empathie s'allient, participe à la création d'une identité mouvante:

«...l'altérité est dissymétrie de toute identité (individuelle, sociale, culturelle): je suis toujours un autre et cet autre n'est pas toi, c'est-à-

2. «... l'utopie urbaine, c'est-à-dire dans la représentation d'un projet, ou d'un rêve, pour le futur de la ville [...] L'utopie urbaine produit des lieux de ville imaginaires, mais chargés de la signification que leur donne l'engagement politique de leur concepteur.» (Lamizet 2002, 183-184).

dire un double de mon moi. Qui souffre en moi sinon cet autre ! et cet autre est constitutif de ma séparation ontologique, de ma douleur au monde.» (AbdelkébirKhatibi, *Maghreb pluriel*)

L'identité urbaine, ethnique, sociale et religieuse, privée ou publique et l'identitarisme surgissent dans les romans *La Belle Roumaine*, de Tsepeneag et *Zoïa* de Tanase, des romans parus dans les années 2000, qui témoignent d'un passé récent. Deux écrivains, une métahistoire, bien qu'il y ait deux personnages en quête d'identité. Chez Tsepeneag, c'est l'évasion d'une jeune femme («*La Belle Roumaine*, c'est moi !», déclare l'écrivain lors d'un lancement du livre) provenant des milieux intellectuels bourgeois, défavorisés à l'époque communiste; alors que chez Tanase, dans *Zoïa*, c'est l'échappée d'une jeune femme provenant d'une famille d'apparatchiks. Des personnages-habitants, Ana ou Hannah et Zoïa, représentent des catégories sociales (y compris les écrivains) qui font transition vers l'Occident, et engendrent de nouveaux prototypes humains, tantôt intégrés, tantôt enclavés, tantôt marginalisés. Bien avant l'ouverture des frontières, la mondialisation technique et la globalisation économique et financière, dans la Roumanie pré-décembriste, une forme particulière de globalisation se développait, touchant d'un coup l'environnement architectural (architecture globale) et le côté humain, la globalisation des identités, et annonçait l'évanescence de l'identité individuelle dans le métissage de grandes métropoles d'aujourd'hui. Ana/Hannah et Zoïa refusent l'asservissement à l'inhumanité sauvage, elles veulent dire que ce qu'elles aimaient sans nuire à personne, ce n'est qu'une des libertés fondamentales.

Le récit centré sur les deux quêteuses de liberté – protagonistes emblématiques – est en relation avec leur parcours géographique et social, est lié à l'interdiction de voyager à l'étranger, mais aussi à un irrépressible besoin d'utopie qu'incarne Paris³, ville riche d'histoire présentée comme un mirage urbain, lieu de haute protection et garantie de toute forme de liberté. Possédant une identité stigmatisée, ces chercheuses (archétypales) de liberté

3. Ana croyait qu'«on ne pouvait rien faire d'autre à Paris que s'amuser» (Tsepeneag, 222); elle «rêvait de Paris depuis son enfance. Ses parents lui en parlaient, lui racontaient le Paris de leur jeunesse, le Paris de l'entre-deux-guerres [...] Et puis la langue ! C'est le français qu'elle connaissait [...] toute petite, elle l'apprenait déjà» (Tsepeneag, 44) et, à la façon de ses parents, elle parlait le français avec l'accent roumain. En revanche, Ana/Hannah ne parlait pas l'allemand, la langue des bourreaux de sa mère (d'origine juive) même si elle lisait néanmoins des bouquins en allemand (107, 112). La France devient la *terre promise* pour les personnages-habitants de Tanase: dans le pays des droits de l'homme, opprimés et oppresseurs seront égaux (Tanase, 16).

dépassent les tournants de leur vie en attribuant des préjugés (dé-, valorisants) aux autres Roumains, aux autres citoyens européens, aux Parisiens (non pas les Français, «des êtres libres», «sans aucune pesanteur sociale»). L'ambiguïté attributionnelle fait sujet dans ces romans où, par ailleurs, les Parisiens sont tenus pour responsables de l'échec d'intégration des Roumains, en premier figurant un préétabli archiconnu, issu d'une confusion (l'apparence, non pas la parenté des mots roumain et roms). Inévitablement, les préjugés sur l'urbanité, sur la citoyenneté ou l'ethnicité sont utilisés au gré de l'identité sociale des protagonistes. Cependant, le poids de l'identité à laquelle on aspire n'est pas négligeable, parce qu'en rapport avec celle-ci, des attitudes et des conditions de vie se réorganisent, des relations se reconstruisent, des conflits de voisinage (dans la ville: Bucarest/territoire de ségrégation; ensuite, à Paris/terre promise) s'attisent ou se neutralisent. On observe que la difficulté d'affirmer son identité aussi bien dans un groupe dévalué (sujet à la discrimination, comme celui des intellectuels, auquel appartient Ana) que dans un groupe qui conjoncturellement jouit d'un pouvoir social et politique (celui des apparatchiks réputés pour leurs préjugés intellectualistes et rationalistes, d'où sort Zoia), est le dénominateur commun des deux romans, pièces d'une mosaïque: la métahistoire d'un quotidien étouffant avant 1990. Les protagonistes qui ne parviennent pas à assumer ni exprimer leur identité, cèdent à la même tentation obsessionnelle: l'exil. Vivre ailleurs, fuir le présent et le passé, s'adapter et se reconstruire une identité. À l'expérience identitaire vécue dans l'espace urbain, s'ajoute l'expérience du double langage (employé aussi bien à l'intérieur de l'espace unique qu'en dehors de chez soi et de cet espace matriciel d'origine) et du bilinguisme consécutivement acquis.

L'hétérogénéité discursive et spatiale permet d'envisager «l'étude de la ville comme matrice discursive [...], [l'étude] des interactions opérantes [...] entre la prégnance des structures socio-spatiales sur les attitudes linguistiques» (Bulot 2004) et l'étude des identités urbaines. Exploitant la dimension spatiale des rapports sociaux et interhumains que les personnages-habitants déploient dans l'espace urbain, nous remarquons que les romans *La Belle Roumaine* et *Zoia* renvoient à une triple image des villes et des citoyens roumains d'avant 1947, de l'époque communiste et de transition post-décembriste⁴ et de la représentation qu'en ont les Occidentaux.

4. Le repère chronologique c'est le mois de décembre 1989 et la chute de Ceaușescu, c'est pourquoi nous utiliserons les déterminants: pré-décembriste et post-décembriste.

Dans ce contexte, Tsepeneag et Tanase examinent l'évolution de **l'identité individuelle et urbaine** en Roumanie. On dirait que ce qui la fracture (=les causes de fracture de cette identité) est l'évolution urbaine horizontale qui a mené, en Roumanie, au nivellement et à la dépersonnalisation de l'individu, entre autres; alors que l'urbanisme vertical garantirait une identité protégée et dans l'anonymat (en France, aux États-Unis, etc.).

La Belle Roumaine – dont l'intertextualité rappelle la *Blouse roumaine* de Matisse⁵ – de Dumitru Tsepeneag (2005; éd.fr. 2006) et *Zoia* de Virgil Tănase (2003) constituent un point de départ captivant; ils relatent des histoires de quête et de fuite de soi, de fluctuation d'identité. Même si les écrivains, Tsepeneag⁶ et Tanase, illustrent des genres romanesques différents. Le premier est plus ludique, intertextuel, expérimental et métafictionnel; le second, plus profond, nostalgique de l'écriture de grands romanciers russes. Deux écrivains, deux romans, deux manières de présenter le *patchwork* identitaire des exilés qui débouchent sur la même conclusion: ils sont exilés en eux-mêmes. Ces écrivains stigmatisant toute forme de globalisation (européenne, américaine ou autre); les personnages qu'ils portraiturent pour illustrer ce phénomène sont susceptibles de leur ressembler, ce qui confirmerait l'existence d'un prototype si ce n'était pas contraire à leur intention.

Autx étapes du parcours linguistiques, qu'on pourrait désigner ainsi:

- avant et après le monolinguisme de l'Autre et la nécessité/ amour de la bi-langue, Une voix, deux (plusieurs) langues, le chaos/ la cacophonie, chorale identitaire;
- alliance identitaire linguistique, artistique, esthétique, commerciale;

5. L'idée est détaillée plus loin dans le roman, lorsque l'écrivain décrit l'intention d'Edouard de peindre Ana vêtue de *ie*, pièce vestimentaire plus portée à Paris qu'à Bucarest, à une époque, copiant l'idée de Matisse, «la femme à la blouse roumaine» (Tsepeneag, 96-97). Il serait intéressant de comparer les préjugés des Français contre/ en faveur des Roumains et ceux de ces derniers en faveur et contre les premiers. La blouse en question n'est qu'une marque d'origine exotique pour les Français.

6. À l'en croire, après 89, le retour (pourtant non pas absolu) de son écriture à la tradition se produit avec la trilogie *Hôtel Europa*, *Pont des Arts*, *Au Pays de Maramures*. Ce n'est qu'un récit épique re-cyclé et toujours intertextuel, hypothèse renforcée par sa déclaration lors du lancement du livre en Roumanie: «La Belle Roumaine, c'est moi.»; car il reste fidèle à son intention: «Je manque complètement d'esprit tragique, mais je pense concevoir assez correctement le sens du vide» (*Pigeon vole*, 1989, p. 127).

Expression des repères identitaires dans la littérature

- écrivain d'expression française, donc «traducteur» de soi-même et perte d'accent;

il convient d'ajouter les étapes qui jalonnent le parcours esthétique:

- hybridation esthétique et intergenres; transformations structurelles, roman-, théâtre-palimpseste; littérature inter-textuelle; théâtre poétique hybride (absurde, grotesque, anti-théâtre, Visniec); néo-avant-garde roumaine, nouveau roman, fragmentaire, autofiction (Tsepeneag, Tanase).

Ce sont des métamorphoses qui garantissent le passage d'une écriture engagée à une écriture faite d'ombres, d'une écriture centrée sur l'inconfort matériel à une écriture «centrée sur le ciel», sur les rapports de l'être humain à la vie, à l'amour, à la mort, à la solitude. Ces auteurs sont des malins; ils nous avertissent, chacun à sa manière, qu'un pastiche peut en cacher un autre et ils misent tous sur la contre-signature du lecteur, comme le souhaite Tsepeneag: «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*).

La démultiplication des identités qu'évalent les trois écrivains sans essayer d'harmoniser les possibilités d'être soi-même, d'être égale à soi-même, prouve que la vie est une rature indéfinie (comme la pensée et l'écriture de Valéry), une épreuve sisyphienne qui embrasse la raison lucide et engouffre la résolution de l'absurde par suicide. Dans leurs textes, Tsepeneag, Tanase et Visniec traitent de la possibilité de l'être d'être et d'envisager l'identité lorsqu'on est dépourvu de la liberté d'expression; mais aussi lorsqu'on est accablé par l'installation de la «dépersonnalité» qui, dissociant le moi de ses états, mène à l'hypertrophie de la conscience (Hummel 178). Faute d'idées en libertés, pas d'identités en liberté non plus. La contrainte à l'aventure intérieure engendre une identité bigarrée et composite qui amalgame des aspects communautaires et, après avoir choisi l'exil, des aspects communautaristes.

La pensée, les idées infusées de philosophie, littérature et théories littéraires, la décomposition identitaire et la recomposition de l'identité laissent croire qu'elles sont la pile et la face d'un processus qui est vécu chaque jour, à l'occasion de chaque œuvre, de chaque relation ou rapport avec soi, avec l'autre. En renouvellement perpétuel, l'identité composite que revendiquent ces écrivains et leurs protagonistes puise ses racines dans une identité en rupture, «façonnée» avant leur exil, dans une Roumanie sans

perspective, enclavée, comme une île dans l'océan socialiste. Ce sont les origines et les racines d'une quête de «soi-même comme un autre», à l'aide de nouvelles références.

Les identités et leur méta-histoire que mettent en avant les œuvres énumérées ne dérivent pas que d'une écriture hybride et hybridée, mais de la pluralité d'horizons culturels et linguistiques que Tsepeneag, Tanase et Visniec maîtrisent. Le fait de se dire et de s'entre-dire leur permet de construire «une mythologie de soi» (cf. Martine Mathieu-Job, *L'entre-dire francophone* 294) qui naît du métissage, de l'acculturation et de la découverte tangible d'un autre espace-temps et où l'identité de l'origine ne se superpose jamais à l'identité de la citoyenneté. Cela leur permet d'évoluer *entre* cultures. L'hybridation [au niveau linguistique, culturel et social] identitaire de ces écrivains roumains n'a rien à faire avec la déformation ou avec la malformation de l'être, il s'agit d'une formation au sens d'un raffinement de style, de langage, d'écriture... (à ne nommer que l'affaire Cioran, Celan).

A l'étranger, dans un autre espace, dans une autre communauté, ces écrivains et leurs protagonistes essaient de redéfinir leur identité, en rupture avec l'espace d'origine (d'une société où le modèle dominant était une soi-disant identité collective, en fait une homogénéité assaisonnée d'un nivellement intellectuel, idéologique, économique, etc. – caractérisée par l'absence de marque identitaire). Pour qu'ils se reconstruisent une nouvelle (autre?) identité, certain(e)s renoncent à l'ethnicité et adoptent une citoyenneté nouvelle qui, à leurs yeux, acquiert une valeur éloquente de refuge, de garantie d'accomplissement de leurs vœux...

La lecture contribue à recomposer une identité brisée. Par des détours et retours, les écrivains montrent que la fragilité de l'identité vient du fait qu'elle n'est pas immuable, qu'elle se modifie selon les circonstances et, surtout, qu'elle est ouverte, en mouvement. De constatation, de conflit, de compensation, de dédommagement (Banu), cette identité avec les traits relevés par Tsepeneag, Tanase et Visniec projette la promotion du moi et la condition de ses possibilités d'être, ses métamorphoses et ses fluctuations dues aux mutations sociales.

Ana pourrait donner l'impression qu'elle est chez elle partout. Néanmoins, elle n'y parvient pas. Dans ces ailleurs berlinois, parisiens, elle cherche vainement son chez soi (voire une maison...). Ce n'est qu'une fausse impression, comme les rôles qu'elle joue. Elle restera en dehors de chez soi. Et, si son insécurité ne la rend pas souffrante, celle-ci la rend certainement

errante et perdante, lui émiettant l'identité par ce mouvement, déplacement perpétuel et gratuit qui n'arrive à aucune fin, par le jeu de rôles qu'elle fait.

Métahistoire. Histoires de fuite, de quête de soi, le premier raconte l'évasion d'une jeune femme issue des milieux intellectuels et défavorisés, le second, l'échappée d'une jeune femme provenant d'une famille d'apparatchiks. Deux romans, une morale: «Les départs n'ont rien à voir avec l'espace. Leur sens est plus vertical qu'horizontal, et la vraie descente est vers soi, dans le silence» (Kokis 306). Les départs des deux protagonistes, à l'instar de tous les départs, sont affaire d'espaces intime, privé et public à la fois qui se conjuguent pour assurer et affirmer l'identité du citoyen en la défendant par et dans l'anonymat, au nom d'une «sociabilité urbaine [saisie] dans sa dimension symbolique» (Lamizet 2002, 181).

Faute de sécurité et de sûreté, ils sont mal à leur aise, *chez eux* comme *en dehors*, et cela malgré le fait que les Roumains soient réputés pour leur capacité d'adaptation: «des caméléons, toujours prêts à changer d'avis et de morale pour [s'] adapter mieux au milieu naturel qui [les] protège»⁷(Tanase 607).

Après décembre 1989, les écrivains devinrent les censeurs virulents du gouvernement, de la décadence. Parce que la vie dans les villes roumaines pré-décembristes est comparable à la (sur)vie dans une prison, car «toutes les portes sont murées» (Zoia 702), la nécessité de subsister autorise tout acte, quel qu'en soit le prix (29, 48, 52). Ces deux romans semblent, par ailleurs, être un plaidoyer pour une «écriture contre-identitaire». Parus dans les années 2000, ces romans font de la métahistoire.

Des préjugés des immigrants contre Paris. Les Roumains sont convaincus que Paris est la plus belle ville au monde, la ville de l'amour, des bohèmes qui se vendent pour vivre dans le luxe (Tsepeneag, 34, 96-97); nombreux sont ceux qui partagent la conviction (préjugé emprunté aux autres Européens) que les Français sont incapables d'apprendre des langues étrangères (Tsepeneag, 66); alors que les Français sont discrets et polis, au moins c'est l'image qu'ils donnent d'eux. Sofia, la mère d'Ana, l'envisageait comme un lieu de haute protection: «c'est à moi [= Ana] qu'elle en voulait [...] elle répétait qu'elle aurait dû rester à Paris [...] Comme si on ne meurt pas de cancer à Paris!» (Tsepeneag, 58-59). Chez ces personnages-habitants, on observe que la conception de l'espace urbain est étroitement attachée à la structure intime de l'espace humain individuel de chacun.

7. Notre traduction

La ville de Ceaușescu n'a pas été civilisatrice, ni source de conscience politique ni condition de démocratie; elle n'a été que le grand pôle de l'idocratie communiste; une ville divisée (Deramaix) dans «des îlots de civilisation au sein d'une ruralité encore ensauvagée qu'il fallait, progressivement, dompter, coloniser et intégrer.»

Ces deux romans (*La Belle Roumaine* et *Zoia*) sont riches d'une réflexion implicite sur l'actualité surchargée de pseudo-urbanité et sur les relations pseudo-civilisationnelles. Quant à l'urbanisme – pré – ou post décembriste, le premier était perçu comme analogue à un monde disciplinaire, le second comme synonyme d'une liberté mal comprise, irrespectueuse de la liberté des autres. Même si ces romans couvrent une période restreinte, les écrivains y notent des changements au niveau des mentalités – une capitale européenne mi-urbaine mi-rurale –, le contraste des époques traversées (socialiste, communiste, postcommuniste), les envols de l'économie aux retombées pernicieuses.

Urbanité et ethnicité. Si «l'identité de la ville se fonde sur la circulation, la rencontre et l'échange, plutôt que sur la filiation et l'héritage», nous comprenons pourquoi les personnages-habitants se conduisent comme des condamnés à la prison à perpétuité. Dans ces romans d'autofiction, les écrivains s'intéressent plus aux individus et aux trois visages-époques de la Roumanie, qu'à l'espace, sans qu'ils ignorent pour autant les articulations consolidant le réseau des aspects fondamentaux de l'univers/du monde urbain (Grafmeyer 16), ou les interdépendances existant entre les activités, les phénomènes, les institutions et les territoires de la ville. Chez Tsepeneag et Tanase, le phénomène urbain se présente comme ensemble d'attitudes et d'idées et constellation horizontale de personnes qui s'impliquent dans les formes types de comportement collectif.⁸

Au fil des biographies, Tsepeneag et Tănase redéfinissent une identité sociale, dans un monde urbain fait non seulement d'institutions et de lieux de vie, mais fait aussi de personnes (Grafmeyer 18-19). Il est donc nécessaire que nous délimitions *a priori* le sous-ensemble auquel les personnages-habitants de *La Belle Roumaine* et *Zoia* appartiennent. Plusieurs critères

8. Louis Wirth, «Le Phénomène urbain comme mode de vie» (1938), dans *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier-Montaigne, 3^e édition 1990 (1979), cité par Grafmeyer (17). «La dimension urbaine fait donc partie intégrante de l'analyse des modes de socialisation qui se jouent non seulement dans la famille et à l'école, mais aussi, tout au long des existences, par le biais de la parentèle, des liens amicaux ou professionnels, des relations de voisinage, et même des contacts plus éphémères que suscite à tout moment la vie en ville» (91).

se conjuguent: le critère d'ordre démographique – la décohabitation des jeunes femmes, Zoïa et Ana, dans des logements indépendants, leur modèle familial imprégné par la structure des ménages d'où elles proviennent – et le critère de la position socioprofessionnelle (Zoïa provenant d'une famille d'apparatchiks, tandis que Ana, d'une famille d'intellectuels-boyards instruits à Paris), de l'autonomie financière précaire. Le temps de leur jeunesse, un temps de transition, fut fortement influencé par le contexte historique, par le milieu d'origine et le sexe. Le fait d'être femme est présenté tantôt comme un atout, tantôt comme un désavantage. Il est essentiel pour dessiner leur mentalité, leur identité, de noter que Ana et Zoïa ne le ressentent pas comme une maladie, même si parfois le fait d'être femme joue en leur défaveur, comme une disqualification (lorsqu'elles sont prises pour des prostituées). Le processus de re-cohabitation intervient épisodiquement dans le cas de Zoïa et de sa mère.

Chez Tsepeneag et chez Tanase, l'existence est plus centrée sur l'environnement humain du quartier (*people-centred*) que sur la maison (*house-centred*, cf. Grafmeyer 80), comme cela se fait chez Rinaldis (1998, 2008). Le réseau de sociabilité est centré chez ces personnages sur le noyau familial, d'une part, et sur les copains, amis, collègues d'autre part.

La problématique de l'intégration – par référence à des populations migrantes – rejoint chez Zoïa celle de l'assimilation, c'est-à-dire «un processus conduisant à faire de l'autre un semblable» (Grafmeyer 1994, 80) qui partage les mêmes modèles culturels. En fait, Zoïa ne s'acclimatera jamais, Ana non plus. Toutes les deux préservent les préjugés hérités de la communauté d'origine.⁹ Défendre les modèles culturels sources, les mettre en œuvre dans la culture/société d'accueil, c'est agrandir l'abîme qui sépare les ressortissants des autochtones, c'est s'enclaver bénévolement. En effet, elles ne réussissent pas à limiter «les effets de désorganisation» du «choc des cultures». L'écrivain Haralamb, non plus.

Leur urbanité et leur ethnicité sont entièrement placées sous le signe de la conjugaison de l'immobilité et de la mobilité (immigration, mobilités résidentielles, déplacements journaliers; des facteurs porteurs de déstabilisation, mais en même temps les moyens et les traces d'adaptation – plus ou moins réussie – aux exigences de la condition citadine.

9. On pourrait envisager un parallèle entre cette unité identitaire fragilisée et l'insularité des Inuits, dont l'identité est enclavée chez eux et que nous étudions plus loin.

Relations. En dépit de leur appartenance sociale différente, les deux protagonistes présentent des caractéristiques communes, ce qui prouve que les conditions de vie nivèlent les identités, un façonnage qui supprime tout trait distinctif afin que tous les individus souhaitent une même et unique chose: s'évader. Nous soulignons de nouveau l'affirmation de Kokis, les fuites ne sont pas forcément affaire d'espace.

Les personnages-habitants étudiés n'ont pas de riches relations de voisinage, au contraire, il semblerait qu'ils eussent plutôt tendance à ignorer leurs voisins. La réponse est au cœur de la recherche. Chez Tsepeneag, ils s'ignorent; chez Tanase, ils se côtoient. Cette étude des réseaux fait délibérément la sélection des personnes en fonction des liens qui les unissent. Une analyse donc plus intensive qu'extensive. Il existe plus ou moins d'interconnaissance généralisée dans les milieux relativement réduits des apparatchiks, d'un côté, et des familles, de l'autre, dont les membres sont unis par des liens divers de parenté, d'amitié, de solidarité politique, d'affinité d'âme, etc.

Des modificateurs de statut et d'attitude influent sur la «configuration des liens qui unissent» (Grafmeyer 22-23) ces héroïnes citadines à d'autres individus: le temps (du récit) et l'espace (deux capitales et changements d'espace de vie), l'urbanité différente fluctuante (bucarestoise, parisienne, allemande, etc.), la rupture (avec le pays, la famille, le passé) dans les appartenances, la réorganisation des attitudes et des conditions de vie. Chez Zoïa, l'effet de contexte aligné «sur le modèle qui prévale dans le voisinage» (Grafmeyer 26) est plus visible.

Tsepeneag et Tanase observent les interactions qui se nouent autour des enjeux économiques et sociaux, dont l'espace urbain fait l'objet: relations et conflits de voisinage (immeubles partagés par des ouvriers et les représentants de ce qu'on appelait *nomenclature*).

Surnommé «le petit Paris»¹⁰ ou le «Paris oriental», Bucarest devint après 1947 une ville des petites campagnes, des territoires de ségrégation. Cette ville fondée comme toute l'identité nationale au XIX^{ème} siècle — le plus important siècle de l'histoire roumaine — sur la culture paysanne, le folklore et l'histoire nationale, se vit déstructurée dans l'anonymat prolétarien où l'individu n'était qu'une des pièces substituables d'un mécanisme.¹¹ Même si

10 Quelques bâtiments ont été construits par des architectes français (l'Athénée, le Palais CEC – *Palatul Casei de Economiiși Consemnațiuni* «Caisse d'épargne»).

11. Il existe un récit mythique de la création de Bucarest tout comme il en existe un de la création de Rome, de Paris ..., raconté de manières variant selon l'espace, le lieu, le conteur, et le public. Selon la légende, Bucarest fut fondé par un berger du nom

la lutte ouvrière mena à la construction d'une identité collective, l'individu ne fut pas réconcilié avec lui-même.

Sous l'emprise de la raison économique marchande, mais également sous l'influence politique, la ville se transforma en un territoire de ségrégation: d'une part, habité par deux grandes classes, celle des apparatchiks et celle des non apparatchiks (classe divisée à son tour en deux catégories, celles des postulants à la première classe du parti et celles des opprimés — masses manipulables et résistants confondus, jusqu'à un certain moment); d'autre part, un territoire décomposé en plusieurs zones: économique, sociale, culturelle, politique, ce qui leur assure une identité urbaine, soit-elle douteuse à nos yeux aujourd'hui. Cette répartition des quartiers de la ville communiste, qui aurait dû représenter la théorie du gouvernement de mettre en commun les biens, ne fit que souligner les inégalités. Dans la ville des conspirateurs et camarades communistes, les bourgeois perdirent leurs droits, privilèges et fortunes et, furent condamnés aux «travaux forcés» dans le goulag roumain sous Gheorghe Gheorghiu-Dej, le canal Danube-Mer Noire, ne pouvant plus assurer l'éducation élitiste à leurs enfants. C'est le cas de Ana, dont les parents très riches se virent dépouillés par le régime socialiste, ne leur laissant que la chance, assez rare d'ailleurs, de pouvoir habiter leur maison nationalisée/étatisée, qu'ils partageaient en tant que locataires avec la famille d'un ouvrier devenu chef de personnel. Il est certain qu'une telle ville ne pouvait ne pas enchanter: elle est le mirage de l'espace de la liberté. Faute de garantie de liberté, quand ils en ont l'occasion, les gens font un choix douloureux entre l'exil intérieur (ceux qui entendirent résister dans leur pays, et, en égale mesure, les demandeurs d'asile contraints à la clandestinité) et l'exil extérieur (les immigrants arrivés toujours clandestinement dans les villes européennes, les exilés contre leur gré, déçus de leur citoyenneté).

Tentation ou obsession de l'exil. Révolue, selon d'aucuns, toujours actuelle, selon d'autres, elle existe certainement. Au moins comme lieu commun. Ou comme dénominateur commun de tous ceux qui ont envie de vi(vr)e. L'interrogation sur les limites de l'(in)acceptable s'enracine dans l'imaginaire collectif.¹² Un dilemme déchira la population: opter pour [sur]

de *Bucur* (qui signifie *joie* en roumain), même si historiquement la cité fut érigée au XIV^{ème} siècle par Mircea I^{er} ou Mircea l'Ancien (*Mircea cel Batrân*), après sa victoire contre les Turcs.

12. «Après 1947, le désastre était imminent pour la Roumanie. Il fallait quitter le pays ou accepter l'esclavage qui se préparait» (Durandin 69). Ce point de vue est partagé par nombre d'historiens, géographes et sociologues.

vivre à l'intérieur du pays ou partir vivre ailleurs. Ou: fuir le pays, ce qui signifiait couper tous les ponts avec ceux qui restaient (famille, amis, etc.), condamnés aux représailles ou transformés en informateurs des agences de sécurité; et, par conséquent, cela équivalait à la destruction de toute chance de retour.¹³ Oscillant entre les deux pôles de la ville, peur¹⁴ et pauvreté, Ana et Zoïa apprennent à jamais à mentir par omission. D'où leur schizophrénie.

À cela contribua l'interdiction de voyager à l'étranger que les dirigeants communistes avaient imposée aux Roumains. L'un des principaux facteurs de désagrégation sociale et individuelle, celle-ci engendra le désir de fuir. D'autres interdictions s'y ajoutèrent: premièrement, de ne pas entretenir de correspondance avec un proche parent vivant à l'étranger ou avec des étrangers; secondairement, de ne pas pouvoir décider de son lieu de résidence.

En dépit d'une apparente acceptation du nivellement et de l'assimilationnisme préconisés par le régime, la désintégration individuelle fut fortement déterminée par les contraintes financières, par l'obligation d'adopter un style de vie et de logement irrespectueux de l'intimité. Les gens étaient contraints de se soumettre à des répartitions d'emplois insensées, exigeant des déménagements pénibles. C'est le climat dans lequel apparaît le souhait de contester ces limites officieuses et d'accéder à un niveau de vie convoité: acquisition d'une autre citoyenneté, obtention d'un autre emploi, réinsertion politique, culturelle, économique, etc.

Somme toute, l'acculturation passe par le déracinement et est suivie de près par l'*identitarisme*¹⁵. Les immigrants roumains issus d'une même aire culturelle ou géographique emportaient la hiérarchie d'urbanité nationale à l'étranger et la confrontaient aux structures de la culture d'accueil, souvent

13. Choissant l'exile géographique, Zoïa se situe à l'origine des peines infligées à sa mère par le parti. Ancienne membre du PC, la mère subira les répercussions de l'acte de sa fille (Tanase, 24-25, 39).

14. Nous incluons ici différentes peurs: la peur de mourir (Tanase, 35-36); l'effroi des apparatchiks d'être renvoyés dans les ghettos, dans un espace de 8 mètres carrés, avec une retraite trois fois rien, les cauchemars qui régissent la vie de nuit (24, 17); la panique devant le métro, perçu comme un «train pour les morts» (20); le spasme d'épouvante éveillé par services de sécurité qui surveillaient les enfants (21); l'affolement des gens face aux métamorphoses qu'ils subissent en taule, devenant – pire que les gardiens (23) – des monstres.

15. Défini comme la « formation de la conscience collective d'un groupe minoré s'affirmant par l'accentuation des différences culturelles vécues sous le mode d'une résistance» (Deramaix).

sans franchir le seuil d'acclimatation, encore que Tănase notât le naturel des Roumains à s'accommoder à tout milieu. Cette crise profonde vécue par Ana et Zoia était reliée à deux phénomènes: «celui de la déconstruction relativiste des représentations du monde dominantes au XX^{ème} siècle, et celui de la globalisation mondiale des enjeux économiques et politiques» (Deramaix).

Dans un contexte où la lutte des classes dirigeait le socialisme, permettait aux leaders du Parti de s'affirmer, imposait des mesures d'adaptation, les Roumains essayèrent de se protéger contre certaines de ces mesures ressenties comme des atteintes à leur vie privée; c'est pourquoi, ils se regroupèrent dans leurs propres familles et s'entraidèrent pour survivre. Voilà les conditions dans lesquelles apparut le schisme qui séparerait les individus et le Parti, les gouvernés et les gouvernants, et qui marquera les mentalités pour longtemps.

Pour les Roumains quêteurs d'identité, rêver à l'air de la Ville des Lumières, c'est sentir l'odeur de la liberté. Lieu de refuge, occasionnellement, lieu d'exil (intérieur et/ou extérieur), la cité européenne des droits de l'homme constitue encore un exemple d'urbanité et, aux yeux de ceux qui vivent ailleurs, y vivre présente donc des avantages: parmi lesquels celui de garantir la préservation de l'identité dans l'anonymat de la collectivité.

Par rapport à Paris (centre), Bucarest n'est qu'une périphérie porteuse «d'une identité et d'une appartenance ambiguë à l'espace urbain [...], un lieu de ville sans identité urbaine [ou encore précaire] un lieu de ville qui appartient à un espace urbain dépendant d'une ville-centre» (Lamizet 2002, 196). Pour des raisons historiques, culturelles et sociales, Bucarest résiste d'une façon curieuse à l'emprise du centre, de la Ville des Lumières, préservant une identité singulière, sans démontrer durant la période pré-décembriste une vocation économique ou culturelle particulière.

Cependant, si l'on est d'accord que «la résidence ou l'habitation ne suffit pas à définir l'identité d'une ville» (*idem*), pour éviter sa déterritorialisation et sa satellisation et pour exister aussi bien sur le plan symbolique que sur le plan politique, Bucarest, comme toute autre ville, doit développer et connaître des activités spécifiques économiques et politiques.

L'exhaustivité spatiale restait illusoire. Vivre dans un immeuble collectif, c'était apprendre à socialiser malgré soi. Beaucoup de monde entassé dans des espaces étroits feignait l'intégration, crevant de peur que les délateurs d'abord, la police (milice), ensuite, ne rendissent plus instable leur

insécurité.¹⁶ Les Roumains ne vivaient pas tous entassés dans des logements sociaux communs. Il y avait également des quartiers résidentiels comme Primăverii (quartier du Printemps) réservé aux apparatchiks (Durandin 31). Cependant, même ici, les habitudes de locataires ne variaient pas énormément par rapport à ce qui se passait dans les immeubles sociaux. Un décor différent, des habitudes avoisinées, même si la vie dans une villa représente aujourd'hui aussi le luxe, et celle qui est menée dans une maison, un idéal. La vie dans les immeubles collectifs tournait au cauchemar dans les milieux pauvres et misérables. Les apparatchiks vivaient eux aussi un cauchemar, mais pour d'autres raisons.

Tsepeneag et Tanase montrent: ce ne sont pas que les conditions de logement qui ont déterminé les personnages-habitants à choisir l'exil; ce sont notamment des formes différentes de peur qui en sont la cause. Résultant de l'aliénation et de l'altération de sécurité personnelle, instaurée depuis des décennies, la peur rend difficiles les prises de position. La perte d'identité individuelle engendre une entité collective qui développe une autre relation avec le contexte sociopolitique. Même l'exile géographique s'y inscrit, la Roumanie étant un pays qu'on quittait pour partir à la recherche d'une vie obscurément meilleure.¹⁷ Acte souvent manqué, à cause de l'indétermination qui poussait les quêteurs à revenir à la case départ.

Issus d'un «pays de tziganes et d'escrocs», préjugé ethnique lourd de conséquences pour les ressortissants roumains résidant en Europe¹⁸, les Roumains manquent de confiance en eux-mêmes. Conséquence logique de tout cela, l'héritage de l'environnement d'origine résiste à l'acclimatation (quand ils s'installent ailleurs) et les déterminent à se faire passer pour d'autres. Peut-être faut-il tenir compte aussi d'un désir de se faire valoir.¹⁹ Dans l'habitude quotidienne d'Ana, «l'affabulatrice» de Tsepeneag,

16. Si l'on compare les témoignages d'Ana et d'Igor, on pourrait dire que la vie dans les logements communautaires (au sens de collectifs) était pareille dans tous les pays socialistes/communistes, en Roumanie, comme en Russie (Tsepeneag, 45). Plus tard, ils se rattrapent: «sans doute préférerait-elle également dormir seule [comme Igor]. D'authentiques célibataires. Tous les deux.» (60).

17. Pour des raisons économiques, elle l'est encore.

18. La perception de la Roumanie est bien différente aux Etats-Unis et au Canada, par exemple, pays qui «s'est fait connaître juste grâce à son dictateur [dont la] femme, Elena, était plus célèbre que la comédienne [Elvira Popesco]» (Tsepeneag, 16).

19. «Il serait plus intéressant d'analyser l'idée selon laquelle, dans l'esprit humain, perdre son origine équivaut à être chassée du paradis. Il ne s'agit pas d'une fuite [...] une chute, une chute vertigineuse» pareille à celle de Ana (Hannah), Igor, Zoia, etc.

de s'asseoir toujours pour une demi-heure à la même table, dans le même bistrot (Tsepeneag, 12, 10), il y a de petits gestes qui trahissent son manque de sécurité. «Une vamp débarquant d'Hollywood» (Tsepeneag, 37) qui s'efforce d'imiter l'accent d'Elvira Popesco. Habillée d'un manteau en fourrure, elle rappelle les actrices de films d'avant-guerre, belles et élégantes, blondes, au corps harmonieux. Ce rôle de femme venue de l'Est, du froid, qu'elle joue bien, ne deviendra pas le portrait-robot de toutes les Roumaines débarquées à Paris. C'est l'image qu'elle donnait d'elle-même, ce n'est pas l'image qu'elle avait d'elle. Cette belle Roumaine suscitait deux réactions différentes: la jalousie des femmes et l'admiration des hommes (100).

Partagés entre envies, inquiétudes, choix (dé)raisonnés et contraintes financières, les quêteurs de liberté – désireux de quitter le pôle urbain-source, le sombre Bucarest, pour résider dans un autre pôle urbain, encore plus centralisateur, Paris, la ville des Lumières – se brûlent à la flamme comme un papillon. Ana piqua du nez vers Paris, méconnaissant le statut des médecins émigrés en France. Elle aimait Paris avant tout (Tsepeneag, 65), par conséquent elle ne s'était jamais posé la question sur ce qu'elle deviendrait une fois arrivée. D'aucuns²⁰, Iegor ou Johannes, par exemple, étaient soupçonneux²¹ du rôle et du statut d'Ana installée trop facilement en France.²² Menteuse? Naïve? Ana n'ignorait sans doute rien. «A beau mentir qui vient de loin». Elle n'était qu'une infirmière (Tsepeneag 82), imprégnée d'habitudes d'antan de se faire passer pour quelqu'un d'important qui apportait des bénéfices. Démunie de diplôme ou même pas infirmière, elle les trompait probablement pour faire de l'effet (Tsepeneag 86). Sa quête

20. Le doute du client turfiste quant à l'identité de Ana (voir la description de l'affabulatrice): cliente régulière ou prostituée, comme si l'un des statuts excluait l'autre (Tsepeneag 71, 88).

21. La découverte du magnétocassette (un objet quelconque qui inquiète encore des années après 1989), faisant renaître des suspicions dans l'âme d'Iegor, lui rappelle son existence estudiantine et éveille en lui la peur, qui ne le quitte pas. Cette apparente mégarde d'Ana ne traduit-elle que son penchant masochiste? Ce plaisir extravagant de se faire interroger par Iegor (recruté lors de ses études à Moscou par le KGB; Tsepeneag, 60) le fait-il revivre de la sorte la vie (certains vécus intenses d'humiliation et de terreur) d'avant son installation à Paris?

22. Originaire de la Moldavie roumaine (la province, non pas le pays), Ana se présentait comme médecin généraliste (Tsepeneag, 42-43), participant dans cette qualité à un colloque organisé à Francfort; elle avait saisi l'occasion de demander l'asile politique en Allemagne où elle aurait pu, à l'en croire, pratiquer sa profession, le diplôme étant validé. Elle n'y resta pas parce qu'aucune ville n'égalait la ville de Paris (Tsepeneag, 65).

d'identité se déroule entre l'urbanité parisienne et la périurbanisation bucarestoise, à peine issue d'une pseudo-urbanité (apparentée à la ruralité).

Selon le prototype incarné par Ana et par Zoïa, d'autres quémandeurs d'identité découvriront que les différences sont futiles entre la pseudo urbanité communiste et l'urbanité communautariste. L'immixtion et le contrôle du social et du politique dans la vie privée se ressentent partout, à des degrés variés. Dégoûtée par le rituel obligatoire contentant en essence les gestes nécessaires de célébration de Ceausescu, le camarade le plus aimé du Parti et le fils le plus aimé du peuple, et de sa femme (Tanase 2003), Zoïa veut perdre ses traces, ses racines, veut jouir de son identité dans l'anonymat parisien. De l'anonymat, oui, de l'identité, non. Lorsqu'on est à la recherche du soi, la fuite n'a donc rien à voir avec l'espace. Elle n'est qu'un détour.

Que d'attentes trompées pour les femmes immigrantes qui finissaient souvent par «tomber dans les filets de la mafia du sexe», la fascination du mirage occidental se métamorphosant dans un cauchemar à l'Occident. Le fait de respirer l'air de la ville des Lumières ne les rend pas tout à fait libres. Paris reste inexplicablement l'un des pôles urbains les plus convoités par les Roumains. Le citadin envisage la ville comme un espace de liberté, dans lequel il échappe aux pesanteurs sociales, géographiques, culturelles et historiques qui caractérisent la ruralité. Relativisant les valeurs ancestrales, le manque de contraintes permet aux habitants de se reconstruire comme être selon des paramètres nouveaux: intégration socioprofessionnelle, engagement politique, syndical, fidélité à la nation, à la patrie, au parti, à l'Etat... Ana et Zoïa fuient Bucarest (espace de démembrement identitaire), pour accomplir leur destin à Paris, ville-vecteur privilégié de la modernité (et du remembrement de l'identité en rupture). En échappant à la sauvagerie de la confrontation avec l'anormalité à laquelle le programme de formation communiste les avait réduits, les personnages de Tsepeneag et de Tanase cherchent à se forger une nouvelle identité. Dépasser la subjectivité n'est possible que par le biais d'un *logos* commun, langage et raison à la fois. Même sur cet îlot de civilisation, miraculeusement préservé, Ana et Zoïa ne parviennent pas à se débarrasser du fardeau culturel source.

Renonçant au monde totalitariste, au régime communiste, Zoïa et Ana se fient à l'utopie de la cité intégrationniste et libératrice, sans échapper à l'enchantement de formules comme: Paris, berceau des civilisations, Paris, ville des libertés, Paris, foyer des droits de l'homme. Pôle urbain vénéré par les personnages qui l'habitent et qui plaît à leurs créateurs (les deux résidant à Paris depuis plus de trente ans), Paris n'est pas automatiquement

un espace de liberté pour ceux qui ont aussi emprunté la voie de l'exil intérieur. Lieu de refuge, parfois, lieu d'exil, certainement, Paris abrite aussi bien les défavorisés recherchant un refuge transitoire et les demandeurs d'asile déboutés de leurs droits que les immigrants qui n'accèdent, pour la plupart, que clandestinement à cette forteresse européenne, la cité des droits de l'homme. La tentation communautaire débouche finalement sur le communautarisme, appliquant les normes communes et favorisant la juxtaposition de normes juridiques diversifiées. À la recherche du cercle vertueux, les personnages-habitants de Tsepeneag et Tanase restent prisonniers du cercle vicieux: insularisés dans une mer d'anonymes.

L'ipsité de l'écrivain bilingue

«Aucune parole n'existe en elle-même; elle n'est que par son propre silence.
Elle est silence, indivisiblement, à l'intérieur du moindre mot.»
(P. Emmanuel, *La Révolution parallèle*, 1975, 270)

«À qui peut-on encore *s'identifier* pour affirmer sa propre identité et se
raconter sa propre histoire?
À qui la raconter, d'abord? Il faudrait se constituer soi-même,
il faudrait pouvoir *s'inventer* sans modèle et sans destinataire assuré.»²³
(J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, 1996, 95-96)

Il n'est pas dépourvu d'intérêt d'observer le processus de *dé-* et *re-* construction identitaire que subit l'écrivain qui se situe dans l'entre-deux langues, écritures, cultures, pays. Une description détaillée d'un pareil état nous est offerte par Derrida. Se sentant perdu hors du français, son français, sa parole française et celle de tous ceux qui parlent le français, même si la façon dont il le parle est unique, Derrida comprend la «résistance acharnée [de son français] à la traduction: en toute langue, y compris tel autre français» (op.cit. 99). Cette saisie, compréhension, il la restitue par la célèbre aporie: «Rien n'est intraduisible en un sens, mais en un autre sens tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible» (*idem* 100). Faisant une expérience apparentée à celle de Derrida, certains écrivains – d'expression française ou autre –, (auto)exilés de *leur* langue, essaient de trouver un autre moyen linguistique d'exprimer leur pensée.

Le cheminement que nous proposons dans ce qui suit a deux points de départ: le refus de la traduction ressentie comme traîtresse à l'ipsité auctoriale et la décision de certains écrivains, ayant accédé tard au statut

23. Les italiques sont de nous.

de bilingue, d'écrire dans une autre langue. Et cela, soit afin de contourner la manière réductrice dont la traduction restitue «leur langue», leur parole, traductologiquement nommée «vouloir-dire» (chez Tsepeneag, par exemple), soit parce qu'ils déclarent s'être vivement épris de la langue et la culture françaises (dans le cas de Visniec). Pour aboutir à cela, nous pensons envisager l'écriture dans la langue de l'Autre comme une qualité, un résultat ou un processus et assigner au traducteur de soi-même (*i.e.* de ses pensées, nées dans une langue et traduites mentalement dans une autre langue, apprise plus tard) les trois fonctions assignées au traducteur allographe²⁴. Pour soutenir cette hypothèse de recherche, nous renvoyons aux livres de Dumitru Tsepeneag et Matéi Visniec, deux écrivains roumains d'expression française.

Parcours identitaires linguistiques. Avant et après le monolinguisme de l'Autre. Changer de langue et de culture, changer d'identité? Les raisons historiques de l'écriture en langue étrangère et de l'autotraduction sont variées. D'ordre commercial, esthétique, pédagogique, linguistique, créatif, etc., celles-ci furent pratiquées par les écrivains des littératures coloniales pour accéder à un marché littéraire (anglais ou français) plus large; certains écrivains proposaient par leurs autotraductions un modèle esthétique aux futurs traducteurs (*e.g.* Pessoa), une sanction aux traductions faites (Nabokov) qui, mécontentant les écrivains bilingues, les poussèrent à écrire dans une langue d'adoption (Kundera, Tsepeneag). D'autres, dont l'histoire de naturalisation n'avait «rien à voir avec la dissidence», n'était qu'une «histoire d'amour entre [eux] et la France, la culture française et l'esprit de ce pays» (Auger/Visniec 1996, 86), ont choisi d'écrire en français «pour avoir de nouveau, dans leur âme, le goût de la naissance» (*idem* 83). Quel que soit le prétexte, l'écriture en langue étrangère, selon le modèle de l'autotraduction, représente un phénomène lourd de signification (pour l'histoire de la littérature, la théorie littéraire et la traductologie), cependant insuffisamment axiomatisé.

Avant que l'ouverture des frontières roumaines ne se produise, en 1989, et que la mondialisation ne s'affiche dans tous les registres et tous les domaines, dans les pays du bloc soviétique, y compris dans la Roumanie pré-décembriste, on assiste au développement d'une forme particulière de globalisation, dont les conséquences – sur l'environnement et l'humain,

24. «Les trois “personnages” qui contribuent au graphe en appelant celui qui l'inscrit le “scribe”, celui qui en permet l'inscription, le “museur”, et celui qui efface, insère et conclut, l'“interprète”» (Balat «Le scribe, le museur et l'interprète», in *Le Musement du scribe*, 1995, 234-240 et 272-283, cité par Coscolluela).

collectif et individuel –, inquiétantes, aboutissent à la globalisation des identités. Celle-ci annonçait l'évanescence de l'ipséité dans le métissage des grandes métropoles d'aujourd'hui. L'extrême réduction (persévérante) du Moi et de l'Autre au Même – un Même complètement dépourvu d'harmonie, car il se fondait dans le collectif indistinct – a éveillé chez les individus le désir de se libérer. Échapper à la sauvagerie de la confrontation avec l'anormalité à laquelle le nivellement égalitaire du communisme les avait réduits, c'était, pour certains écrivains et, ensuite, pour certains de leurs personnages, se reconstruire une identité culturelle, définitive – et fixe? – ailleurs, dans un milieu étranger, paradoxalement perçu comme accueillant, favorable, sécurisant. Le nouvel espace leur offrait des choix impensés, dans un monde impensable auparavant. Que faire? Rester suspendu dans l'entre-deux-langues/cultures/pays/écritures, etc.? Ou bien prouver leur acclimatation, dépassant la crise par le biais d'un *logos* (espéré) commun – langage et raison à la fois – aux accueillants et accueillis (exilés, expatriés, etc.)? Il nous semble très intéressant de nous arrêter sur le moment où les écrivains se décident à activer leur bilinguisme passif (Beaujour).

Nous n'allons pas essayer de démonter ou de démontrer les préjugés des quêteurs (des Roumains, en tout cas) d'identité, pour lesquels rêver à l'air de la Ville Lumière, c'était sentir l'odeur de la liberté. Pleins de doutes, de peurs et de rêves, ils voient la France comme une Terre promise (pas encore acquise). Contribuent à la constitution de leur identité-palimpseste l'appartenance culturelle, la naissance, la nationalité, la citoyenneté, la langue, les langues parlées, l'écriture (et un jour la mort, peut-être, cf. Derrida 1996, 30). Il n'est pas exclusivement question de division (bi-langue, v. Tsepeneag, *Le Mot sablier*) ni de scission (pluri-langue) qui mène à l'identité-palimpseste découlant de «propositions impossibles» (Derrida 1996, 21, 23) parce qu'«on ne parle jamais qu'une seule langue [...] ou plutôt un même idiome» et «on ne parle jamais une seule langue [...] ou plutôt il n'y a jamais d'idiome pur». Être Français comme les écrivains roumains le sont (ou comme d'autres écrivains francophones le sont, qui ne sont Français que par la citoyenneté, administrativement, ou bien *de cœur*, Derrida 1996, 3) entraîne un trouble d'identité, parce qu'«on n'entre pas dans la littérature française qu'en perdant son accent.» (op. cit. 77). Ce trouble identitaire reconnu ou méconnu, conscient ou non, se retrouve dans la pluralité des expérimentations et formes littéraires que les écrivains francophones explorent, tâtonnent... Cependant, si nous insistons sur ces aspects, c'est parce que nous voulons délimiter ces écrivains d'expression

française authentiques de ceux et de celles qui, dans la première décennie du XXI^{ème} siècle, se servent du français comme on utilisait la mouche galante au XVIII^{ème} siècle, maîtrisant maladroitement cet art de maquillage pour se situer dans un interstice, car rejeté(e)s par la littérature de leur langue maternelle, et ne pouvant pas entrer dans la littérature française, ils s'efforcent de *paraître* francophones et écrivent sur des petites causes ou choses qui ne dépassent pas l'étalage de leur propre personne (horizon?), des écrits injustement pavanés (dépourvus de toute mazarinade).

L'idée de «division active» de la «bi-langue», (théorisée par Khatibi, *Du bilinguisme*, 1985, 10, cité par Derrida 1996, 22), est originalement développée dans la préface à haute teneur autoréférentielle des *Noces nécessaires* (édition roumaine de 1998). L'auteur traduit confesse son impuissance devant la traduction:

Et mon texte? Mon texte, le vrai, celui que j'ai écrit moi-même, en roumain, non pas celui de mon traducteur? Ce texte «source» ne devenait qu'un banal prétexte. Les mots couchés sur le papier ne servaient qu'à engendrer d'autres mots, qu'à ouvrir la porte aux mots français: c'étaient des mots-huissiers, humbles et caduques, condamnés à rester dans l'anonymat, au fond d'un tiroir. Des mots sacrifiés, contraints à mourir pour que moi, l'écrivain, je puisse continuer d'exister.²⁵ (Tsepeneag 1998, VII)

L'image des mots huissiers, portiers, rappelant la mythique unité linguistique que la hardiesse des hommes a brisée à jamais, la Tour de Babel, fait ressortir la préoccupation de l'écrivain pour l'universalité de l'expression, et par cela de la création (*Pigeon vole*²⁶).

La difficulté de lire certains des livres de Tsepeneag – écrivain taquin qui semble bien s'amuser à contrarier les critiques, à faire perdre leur calme aux lecteurs et à les faire participer ainsi activement au processus de communication/reproduction du sens, en les forçant donc à contresigner le livre lu – vient donc, en premier lieu, de l'impossibilité de le traduire

25. Notre traduction

26. En choisissant un pseudonyme pour signer ce roman, Ed Pastenague – anagramme de son nom –, Tsepeneag a sans doute voulu nuancer son identité polymorphe et 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 faudrait dès lors distinguer de l'écrivain, lequel a une identité civile et juridique irréductible à celle de l'auteur). Pour l'analyse de la valeur du pseudonyme chez Tsepeneag et de ses avatars, voir aussi Bârna (2006) et Saint-Gelais (2008).

selon ses propres termes du *Mot sablier*, sans tenir compte de la façon dont le livre est conçu. Sous-estimant son intention de communication, on voudrait le traduire pour le faire comprendre. La solution paraît être affaire de bilinguisme franco-roumain. Si, pendant sa période roumaine de création, l'écrivain ne pouvait qu'espérer que la traduction fût une trahison acceptable (l'auteur s'en méfie, voire il s'en défie), durant l'étape de création française, Tsepeneag connaît les affres de la création dans une autre langue que la sienne. Le salut, le soulagement viennent des changements politiques mondiaux de 1989 qui marquent le retour au monolinguisme d'origine. Ce qui correspond à la logique «palimpsestueuse» des romans de Dumitru Tsepeneag qui repoussera le monolinguisme de la littérature du plus fort, ici du français.

Dans l'«Avant-propos» aux pièces *Petits boulots pour vieux clowns* et *Les Partitions frauduleuses*, deux pièces réunies dans un même recueil et qui illustrent à la fois l'évolution et le passage de la poétique d'avant à celle d'après l'exercice d'écriture dans la langue de l'Autre, Matěi Visniec s'attarde sur ces deux phases distinctes de son parcours identitaire, d'écrivain. Ses aveux concernant la création française (commencée en 1987) intéressent surtout par les éclaircissements poétiques: «avec peu de mots, je voulais dire beaucoup de choses», «me forger un style dans la “pauvreté”, dans les limites même de mon mariage [de raison?] littéraire avec la langue française» (Visniec 1995, 6).

Il y a sans aucun doute des raisons objectives et subjectives pour emprunter le monolinguisme de l'Autre. Le parcours artistique de ces deux écrivains le prouve.

L'œuvre traduite, un cénotaphe? Bien avant que le citationnisme postmoderne se soit mis en place, de multiples stratégies de réexpropriation se sont déployées. La traduction n'en serait-elle qu'une? En tant que «sablier textuel», la traduction allographe fonctionne mal, elle et, donc, le traducteur «tue[nt] matériellement le texte et proclame[nt], sur la couverture, une imposture: l'Auteur. Un fantôme qu'on a beau attendre dans les pages réécrites par quelqu'un d'autre (Tsepeneag, *Cuvântulnisiparnita*, 113-114). Cette constatation rend légitime l'observation de l'écrivain, hanté par le sentiment d'expropriation: «Le livre n'est pas tout à fait le mien. Comme tous les livres que j'ai publiés en France. Ils sont aussi les livres de mon traducteur. C'est lui qui leur a offert un corps, chair et os. Ce que l'on appelle dans une certaine critique moderne, la matérialité du texte» (*idem*, 113). Cette affirmation ne contiendrait-elle pas les causes de l'autotraduction?

Le monolinguisme de l'Autre, à la fois accueillant et agresseur – observe Tsepeneag en réfléchissant sur son bilinguisme –, conditionne son accueil et, par cela, son succès dans la langue de cet Autre (i.e. en français).

Toutefois, de la traduction, nul ne peut se passer. Tsepeneag y avait recouru auparavant, il le fera après l'œuvre charnière *Le Mot sablier*, bien qu'il soit conscient que «[l']auteur traduit n'a aucune puissance, car aucune présence. Et comment être présent, sinon par les mots? L'auteur est promis par la couverture, mais quand le livre s'ouvre, c'est un couvercle de cercueil qui se ferme. Ah ! bien sûr, cette mort est nécessaire ! Elle est même souhaitable. Ça fait partie des règles. Du jeu» (*idem*, 114). Il accepte ainsi que le traducteur fasse «[un] travail de jardinier. Amical, mais ferme. [Il arrache] les mauvaises herbes, [coupe] les branches sèches, [élague] un peu», car le texte traduit est aussi le sien (*idem*, 112).

Le rapport de Visniec à l'écriture en français est bien différent, institué et déterminé par d'autres facteurs, causes. «Lutte contre ses limites» (Auger/Visniec 1996 83), la décision d'écrire en français est une aventure choisie délibérément que Visniec raconte «indirectement par le style très simple, très direct et dépouillé qu'[il a] adopté (ou qu'[il a] été obligé d'adopter)» (*Ibidem*). Chez Visniec, la mort du langage dans le théâtre et la naissance d'une nouvelle forme de communication, dans le théâtre et dans la création de l'écrivain, vont de pair avec la mort des personnages. Il est essentiel donc que le langage de Visniec, sa langue à lui – qu'elle soit un idiome dépouillé ou qu'elle soit un non-langage –, subsiste pour créer des personnages (morts?) et pour rendre possible une/toute interprétation (quelconque).

Examinant ce qui rend un texte exprimable, traduisible, les écrivains comprennent que la traduction et l'interprétation ne sont pas là pour la conservation ou l'embaumement d'un texte. Lieu de rencontre entre les cultures et les hommes, de dialogue à travers l'espace et le temps, elles deviennent, selon le modèle de la création, simplement la nécessité et le destin de l'œuvre. Un destin fait parfois de trahisons et de réductions, mais toujours créateur de dialogues et de paroles.

Parcours esthétiques. La conscience déchirée des postmodernes produit des formes d'écriture émietées, dépourvues d'unité (Barthes 10), ce qui va très bien avec la conscience et l'identité en *dé-* et *re-* construction des écrivains (ici roumains) d'expression française. Outre la problématique du langage qui caractérise la littérature contemporaine et la réflexion sur la division de la «bi-langue», il faut concevoir l'Ouest européen – à l'instar de l'Ouest américain tel qu'il est présenté dans les westerns – comme le lieu où

les écrivains citoyens non-français choisissent de se réinventer. Ils essaient de se donner des raisons pour le faire.

Il est difficile de ranger Tsepeneag et Visniec dans une catégorie, dans un courant, d'inscrire leurs œuvres dans un canon littéraire. Revendiquant leur liberté d'écrire, ils préfèrent s'inscrire dans des filiations électives ou une transcendance générique et textuelle: hypotexte, hypertextes; transformations structurelles, roman-palimpseste, théâtre-palimpseste (Genette 1982). L'intergenre – théâtre poétique hybride chez Visniec, écriture bilingue palimpseste chez Tsepeneag – qu'ils pratiquent résulte de l'expérimentation manipulatrice: dialogisme polyphonique, autoréférentialité méta-romanesque et méta-théâtralité, schéma triadique de la communication (théâtrale y comprise, car la médiation traditionnelle est une traduction issue de l'interprétation), stratification tridimensionnelle des voix: auteur, interprétant (= traducteur, metteur en scène, acteur), récepteur (= lecteur, spectateur), transcendance des genres, formes textuelles, formes dialogiques (monologue, dialogue, non-dialogue).

Le dialogue manqué, forme aporétique de communication chez Visniec, la décomposition du langage (*L'Histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*), la mort de la littérature (*Pigeon vole*) représentent le diagramme cause-effet de leur création. Chez Tsepeneag, le rapport instauré entre l'auteur et la langue, entre le traducteur/l'autotraducteur et le langage est l'un des motifs de crise de la littérature, des raisons qu'il dénonce narquoisement parce que «le matériel linguistique de notre siècle [...] ne cesse de s'appauvrir» (*Pigeon vole* 64), les mots dépourvus de force «sont de plus en plus usés, on ne peut plus en faire grand-chose [...] Et tout cela [...] à cause des imbéciles qui les ont pris pour des chariots de messagerie, qui les ont chargés de toutes sortes de confessions idiotes et d'idées plus stupides les unes que les autres (et quand elles n'étaient pas stupides, elles étaient nuisibles !), bref, des messages, comme on dit.» (*Arpièges* 39)

On pourrait envisager de compléter l'identité-palimpseste des écrivains en prenant en considération le rapport art (la littérature, en l'occurrence le roman et le théâtre) et réalité-sociopolitique (voir la pièce manifeste de Visniec: *La Femme comme un champ de bataille*, la trilogie de Tsepeneag, *Hôtel Europa*, *Pont des Arts*, *Au Pays de Maramures*). Ensuite, la relation littérature-musique chez Tsepeneag (cf. Zelenko/Tsepeneag 2010). Déniant l'existence d'un thème principal, la technique du contrepoint donne l'image exacte de la schizoïdie civilisationnelle de l'être moderne (chez soi, en dehors

de chez soi, exilé, isolé, monolingue, bilingue, plurilingue, à personnalités et/ou à fonctions multiples, etc.) et de la polyphonie du discours artistique dans *Le Mot sablier* et *Pigeon vole*. Issue des fugues canoniques et contrepoints bruitistes qui vont délibérément et constamment à l'encontre des attentes du public, la littérature de Tsepeneag propose une nouvelle structure romanesque. Raison pour laquelle on aurait besoin d'un mode d'emploi. Pour comprendre ce que l'écrivain propose, il faut se renseigner sur sa façon d'écrire, car Tsepeneag n'offre jamais de détails d'architecture de son œuvre; une fois définis et compris les termes, on peut l'entendre.

Si chez Tsepeneag l'acte d'écrire est associé à la musique, chez Visniec, la parole lue ou prononcée est associée à l'image, parce que celle-ci «a un sens, non un sujet» (Barthes 89). Dans le rapport de son théâtre à la peinture (surréaliste, notamment), comme dans sa représentation théâtrale, nous identifions une *dalivision* et de nombreuses références aux œuvres de Chagall, Otto Dix, Bosch, Bruegel, Van Gogh, Braque, Miró grâce auxquelles l'argumentation, gisant dans l'«écriture du silence» et caractérisant ses textes courts, est renforcée. L'extra-théâtralité devient subséquentement une garantie de survie de l'œuvre au-delà de l'espace du théâtre (*Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?*), prolongeant, dans la foulée de Mallarmé et Beckett, l'a-référentialité de son écriture et dépassant de la sorte l'imperfection du langage par une écriture limite (de La Motte 196).

L'architecture de l'œuvre de Tsepeneag se traduit par deux parcours: l'un voué à la recherche théorique (onirisme esthétique et structural), et l'autre à la pratique scripturale de l'écriture non linéaire et expérimentale, empirique, où l'écrivain glisse des éléments d'autofiction. Et trois volets: théorie, littérature et traduction sous différentes formes. L'écrivain emprunte au jeu d'échecs, à la musique, aux mathématiques, à la physique ou à la logique des éléments et principes qui lui servent à bâtir l'infrastructure romanesque²⁷. Rude épreuve pour le destinataire ! «L'idéal serait bien sûr que le lecteur [ou le traducteur] 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* 161-162).

27. Dans *Arpièges*, par exemple, la structure rappelle les jeux oulipiens (116-119) et, plus important encore, annonce le programme de création: «Pour aller de M1 à M2 [...] il faut passer, de gré ou de force, 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? [Mais] toute distance, aussi petite qu'elle soit, peut être encore divisée» (174, 176).

Nous insistons sur la traduction (mentale, également), parce qu'elle est un moteur de divulgation de culture et en même temps un défi et une incitation, pour l'auteur comme pour le traducteur. La triade *auteur* (1), *traducteur* (2), *lecteur* (3) représente les trois dimensions de l'univers qui, si «en termes cardinaux»²⁸ elles sont indépendantes, «en termes ordinaux» sont hiérarchisées. Le 3, le lecteur, se rapporte au 2 (le traducteur) et au 1 (l'auteur); le 2 dépend du 1, le 1 ne présuppose rien en dehors de lui-même. Alors, lorsque les auteurs parlent de la liberté qu'ils assignent aux autres, devons-nous nous en méfier? Oui, certainement. Cette liberté absolue d'interprétation que Visniec et Tsepeneag donnent aux destinataires de leurs œuvres (lecteurs chevronnés ou non, critiques, exégètes, metteurs en scène), n'est qu'un miroir aux alouettes. Il est incontestable que leurs textes exigent une contresignature comportant les caractéristiques derridiennes: unimaginable, impensable, inanticipable. Cette contresignature du destinataire, lecteur, traducteur ou metteur en scène, est subordonnée hiérarchiquement à la signature supérieure de l'auteur, Créateur qui, par son verbe, donne naissance (!) à un monde, le seul capable de récuser, d'infirmer – s'il y a intérêt à le faire – à tout moment les interprétations des contresignataires.

«Je laisse – affirme Visniec – une liberté totale aux autres, qu'ils fassent ce qu'ils veulent de mon texte» (Ungureanu/Visniec). Oui aux comédiens. Non aux exégètes et critiques qui le rangent parmi les dramaturges de l'absurde. Une liberté adamique. Une attitude précautionneuse de la part de l'auteur du *Théâtre décomposé* et des *Chevaux à la fenêtre*. Par contre, Tsepeneag reconnaît que la liberté qu'il offre (aux traducteurs) est «surveillée». Il s'agit là de recomposition (au gré de l'interprétant) avant toute chose, après la décomposition et destruction d'une mosaïque (comme ensemble d'éléments nombreux et disparates) assurant par là la liberté (de construction d'une mosaïque, mais non pas celle d'un puzzle qui exige la reconstitution contraignante d'un modèle d'origine (*Le Mot sablier*, *Roman de gare* et *Pigeon vole*).

Si chez Tsepeneag, la liberté permise aux multidestinataires est «surveillée» (quasi conditionnelle, dirions-nous, dans le cas d'un traducteur coupable aux yeux d'un écrivain traduit d'avoir travesti son intention auctoriale, d'avoir traduit partiellement, de ne pas avoir compris, etc.), chez Visniec, elle est absolue, à en croire l'écrivain. Les deux exagèrent.

28. Nous empruntons les expressions «termes cardinaux» et «termes ordinaux» à Deledalle (19).

Le texte d'origine est une «entité immuable» (Esslin 38); le texte traduit ou autotraduit, une «entité mobile», car, comme l'écrit Nietzsche, «toute traduction [et toute représentation théâtrale, par extension] est interprétation».

Tsepeneag et Visniec essaient de gérer la réception de leurs œuvres et de diminuer fallacieusement le décalage s'insinuant entre l'horizon d'attente de l'auteur réel/de l'auteur explicite/de l'auteur présumé et du lecteur présumé (et donc implicitement entre leurs intentions auctoriales)/lecteur effectif/lecteur réel (Genette 1972, 246 et sqq.). Les deux écrivains prétendent à la cogitation de la part de leur public: lecteurs, spectateurs, tout comme de la part des traducteurs, comédiens et metteurs en scènes. Tsepeneag exige des lecteurs qu'ils mettent leurs «méninges à contribution». Visniec, «[en] écrivant du théâtre, [a] essayé de toujours laisser un espace de liberté le plus grand possible pour les autres *co-auteurs* du mystère théâtral» (préface à *Mansarde à Paris ou les détours Cioran*). Chacun de ces deux écrivains estime que le lecteur est à même de recréer l'œuvre (Tsepeneag, *Au Pays de Maramures*, Visniec, *Mansarde à Paris...*). Inutile d'appeler l'auteur («Mais appelez Monsieur Visniec ! Où est l'auteur?», *Mais maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, 2004, 52). Il y en aurait plusieurs: «Les autres "auteurs" [des *Partitions frauduleuses*] sont le metteur en scène [...] et les cinq comédiens qui ont participé à cette merveilleuse folie» émanant d'improvisations (1995, 6) et qui ont transformé le puzzle en une histoire. D'où une identité par essence composite de l'auteur (réel) Visniec.

Pour un écrivain qui écrit dans la langue de l'Autre (et d'une certaine façon autotraduit mentalement ses propres idées, pensées, etc.), le bilinguisme de création devient une sorte d'écriture (de réflexion certes) à deux mains, à deux voix, une occasion de parfaire son texte, vu qu'il est obligé et contraint d'y réfléchir de manière interlinguale ou multilinguale. Visniec passe d'une «écriture imprégnée d'une attitude politique», où il délivrait «en même temps un message esthétique», à une écriture centrée «sur le ciel (autrement dit sur des rapports pervers entre l'homme et la mort, entre l'homme et l'immortalité, l'homme et l'amour, l'homme et la solitude de son être)» (Auger/Visniec 1996 84-85). Avant le monolinguisme de l'Autre et avant le bilinguisme du soi, son écriture visait la matérialité, l'inconfort matériel, la pénurie, l'aspect social, la privation des droits; l'étape suivante commence lorsque la «langue du plus fort» est employée comme moyen d'expression, dans le pays d'adoption, où toutes ces insuffisances

cessent de préoccuper l'esprit de l'écrivain (dissident ou non). Tout cela lui permet de réfléchir, créer et traiter des sujets à portée universelle.

Intergenre poétique hybride, le théâtre de Visniec débouche sur le théâtre-palimpseste, issu de l'expérimentation par laquelle le dramaturge manie le genre initial – l'absurde – qu'il métisse grâce aux transcendances génériques et textuelles, aux transformations structurelles. Il avoue avoir écrit des «pièces-paraboles, des pièces-allégories, des textes dramatiques à clef, des textes trompe-l'œil bourrés d'allusions politiques [...], des pièces sur un sujet universel humain» (Visniec, «Avant-propos», in Visniec 1995, 5). Le polymorphisme de son théâtre, situé au carrefour du grotesque et de l'absurde qui se conjuguent antinomiquement, exploite des relations intertextuelles faciles à repérer (Beckett, Tchekhov, Shakespeare, Ionesco, Cioran). Hybrider les genres, c'est hybrider les personnages et leur comportement. Au-delà de la confrontation des mentalités occidentale et balkanique, Visniec surprend le fonds commun, le prototype humain universel des personnages, le drame de l'humanité – l'absurdité de la guerre (*La Femme comme un champ de bataille*). Les deux mythes politiques de l'âge d'or et de l'homme nouveau, amenés au premier plan, et la relation *imaginaire-régime totalitaire*, n'ont pas pour but de décrire un drame, mais de perturber les consciences anesthésiées des récepteurs et, subséquemment, de les éveiller. Tous, et non les seuls Roumains. Chez Visniec et chez Tsepeneag, l'universalité est une cible.

Le texte dramatique n'est pas plus immuable qu'un autre type de texte. Sa mise en scène, sa représentation théâtrale, non plus. Traduire un texte, mettre en scène un texte, c'est avant tout interpréter. La représentation théâtrale est donc une forme de traduction fatalement instable bâtie, à l'origine, sur deux visions et deux poétiques: celle de l'auteur et celle du metteur en scène; à ces deux visions qui s'imbriquent s'ajoutent celles des comédiens et, certes, nombre de facteurs objectifs susceptibles de modifier la représentation (la bonne ou la mauvaise humeur des comédiens, des spectateurs, les conditions matérielles – sonorisation, etc.). Dans les textes théoriques et autoréférentiels (*Maman ...*, *Le Spectateur condamné...*, *Le Dernier Godot...*, *Machine Tchekhov*), l'auteur – instance dominante – distille ingénieusement des principes de création, esthétiques, poétiques, afin de légiférer sur les droits et libertés des personnages (*Le Spectateur...*; dont l'intertextualité avec la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* est transparente).

La foi de Visniec dans l'existence d'une empathie gérante: «Un grand artiste ne doit pas trahir un autre grand artiste» (*Richard III n'aura pas lieu ou ...*, 2005, 19) n'est qu'une utopie. Une illusion. Il en est pourtant conscient: s'il laisse une quasi-absolue liberté aux interprétants ce n'est que parce qu'il «n'est pas un gendarme» – cas de figure où l'empathie s'annule d'elle-même – et ne veut pas être le prisonnier de ses créations qui s'autonomisent. Le rapport de l'auteur avec sa création sera préservé par le paratexte: le titre, le nom apparaissant sur la couverture, l'affiche. À la différence de Tsepeneag, Visniec semble en être bien détaché, s'en désintéresser.

L'analogie de la représentation théâtrale et de la traduction allographe montre que, dans ces deux situations, le créateur (écrivain, dramaturge) est marginalisé. Ainsi, la réception – des lecteurs-cible, spectateurs – s'accomplit-elle indépendamment de la volonté de l'auteur. Mais qu'est-ce qu'on fait de l'auteur? Visniec écrit par rapport à ces deux types de médiation, pour deux catégories de destinataires (contredisant de la sorte son allégation sur la liberté de réception !?!). L'irrépétitivité de la représentation théâtrale (encore plus manifeste que celle d'autres types de discours) est en essence l'irrépétitivité de son effet perlocutoire.

La marotte de l'universalité apparaît chez de nombreux écrivains provenant des cultures minoritaires et parlant des langues exotiques – euphémisme occidental contemporain équivalant au grec «barbare». Visniec cherche le fil qui le conduise à un texte à portée universelle, car autrement tout est dépourvu de sens. Le principe de création et de réussite de Visniec: «si j'essaie, j'ai une chance de réussir» (*Teatruazi*, n° 1/2000, 20) est simple. Surtout parce que son choix s'avère gagnant.

Une littérature intertextuelle. Rien n'est certain du parcours (interculturel et identitaire) présumé de l'écrivain à l'époque actuelle. Un écart considérable vient s'insinuer entre le parcours réel et le parcours présumé où l'identité linguistique – individuelle, ici, donc le «bilinguisme de création» (Oustinoff) – se situe au centre du processus d'identification du soi-même vis-à-vis de l'Autre (i.e. accueillant) et doit avoir comme conséquence la reconnaissance de l'Autre. La langue française devient donc un moyen de reconstruction identitaire et d'insertion dans un espace culturel choisi (exil volontaire ou auto-exil – Visniec – qui ne suppose pas automatiquement un exil intérieur) ou imposé (exil involontaire, expatriation²⁹ susceptible d'engendrer l'exil intérieur). Il ressort de tout cela

29. L'expatriation (dont les circonstances ont été récemment reprises par l'écrivain aussi dans l'interview accordée à Zelenko) de Tsepeneag n'est pas explicitement une

une image assez globale: ces écrivains, parce qu'ils parlent et écrivent en plusieurs langues, paraissent jouir d'une identité multiple, parfois posséder plusieurs couches identitaires, donc de multiples identités. Plusieurs identités (Calvet 151). Une identité-palimpseste (Bauman). Une identité *créole* (Hylland Eriksen), etc. Ou ils ne sont que des prisonniers du monolinguisme de la langue maternelle qu'ils considèrent orgueilleusement comme étant la leur, anticipant de la sorte l'hypothèse derridienne: «je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne» (Derrida 1996, 15). Les langues sont – à côté des cultures, politiques, religions, de l'imaginaire, etc. – des facteurs identitaires ou de simples instruments (Calvet 156). Il est sûr et certain que l'identité se construit, qu'elle n'est ni donnée ni immuable. Elle est mouvante sans être éclatée.

Le pacte de l'écrivain, de l'auteur et le pacte du narrateur renforcent l'ouverture de l'œuvre non seulement à une «pluralité d'identités», mais aussi à une «pluralité d'identités plurielles» (Karmis 79-80) qui se pluralisent davantage au fil des lectures successives, grâce au pacte de lecture.

Parcours identitaires linguistiques: Deux fois deux Janus Bifrons. La dualité des voix de l'auteur qui se traduit rend évidente la polyphonie des textes source et cible. Aujourd'hui encore, il arrive que le traducteur s'écarte du droit chemin et que l'auteur traduit soit (se sente) condamné au silence, avec tout ce que cela implique. À en croire Tsepeneag:

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

La traduction de la littérature de Dumitru Tsepeneag, tout comme la traduction de toute autre littérature, exige une restitution d'énergie, de vitesse, d'action et, surtout, une restitution de la fictionnalisation des processus de création et de traduction. Tout le reste ne serait qu'une question de technique. Néanmoins, il ne s'agit pas que le traducteur puisse bien rédiger un texte dans sa langue-cible, le français en l'occurrence; il s'agit qu'il sache renoncer à son identité, à sa voix, à sa pensée et à son jugement de valeur extratextuel. Les lecteurs n'ont pas à déceler dans la voix

interdiction du roumain. C'est à la fois une décision d'auteur et d'éditeur. Le traduire et le publier en français coûtant trop cher, la maison d'édition lui a demandé d'apprendre à écrire en français.

du traducteur des tons non-intentionnés par l'auteur. La question de perte de voix, question qui hante l'esprit de tout écrivain traduit, est celle qui a poussé Tsepeneag à tenter l'expérience de l'écriture en français. Le prétexte d'écrire devient ainsi prétexte («raison») de traduire; et l'original, pré-texte (au sens d'avant-texte) d'un texte à réécrire, à raffiner; il ne s'agit pas que d'une simple raison de se traduire.

Si l'on prenait en considération le destin d'un texte: l'original destiné à ceux qui connaissent la langue dans laquelle il est écrit, la traduction, à ceux pour qui cette langue est inconnue, on ne devrait plus parler de co-présence discursive, de contrefaçon de l'original, etc. Mais... Tous les écrivains contemporains qui connaissent la langue de traduction sont difficiles à traduire. Les aveux de Nabokov et Kundera en sont convaincants. En fait, ils se confrontent à l'éternel problème de la réception de soi-même (dans un ailleurs linguistique) et la réception des lecteurs (critiques et traducteurs y compris). En fin de compte, ce n'est qu'un problème d'identité et d'identification: «si je ne réussis pas à remonter dans le temps (même pas en esprit) ou si je réussis à reconstituer seulement quelques images [...] je ne suis pas du tout sûr qu'il s'agisse de moi. Rien de pire: ne pas être certain de son identité.» (Tsepeneag/Paruit2001, 76).

Il ne devrait pas être difficile – linguistiquement parlant – de traduire un auteur comme Dumitru Tsepeneag. La difficulté résulte de toute une série de facteurs divers:

- de ce que l'écrivain suppose que la traduction a une autre signification pour le lecteur français. Or il est impensable que le lecteur français puisse avoir en tête les mêmes représentations que Tsepeneag ou que le lecteur-source (roumain);
- de ce que, sachant le français, Tsepeneag se retrouve péniblement dans le texte traduit;
- ensuite, du fait que Tsepeneag est lui aussi traducteur, un traducteur à forte voix. Il est donc un écrivain qui connaît bien les tentations auxquelles est inévitablement soumis le traducteur.

Pour châtier son mal, l'écrivain a écrit quasi simultanément dans deux langues: *Le Mot sablier* (1984). Même après avoir écrit un livre en deux langues, il n'a pas fait disparaître pour autant la dualité qui fait que «le sens se répartit entre [c]es diverses voix» (Bakhtine 323). Le conflit identitaire se développe de plus belle lorsque dans l'équation identitaire intervient

une autre variable: l'identité linguistique nouvelle récemment acquise par l'écrivain.

Si nous évoquons un aspect testimonial (antérieurement cité «Et mon texte? Mon texte, le vrai, ...», Tsepeneag, Préface à *Nunțile necesare* [*Noces nécessaires*]³⁰, 1998, VII³¹), c'est pour attirer l'attention sur les efforts de l'écrivain en quête d'une voix, en quête d'une langue³², des efforts qui trahissent son «insatisfaction (traductionnelle) par anticipation» et cela bien avant *Le Mot sablier*, plaque tournante, entre autotraduction et bilinguisme de création. Tout en confessant son appréhension face à la découverte de la voix du traducteur dans son écriture polyphonique, on découvre que le processus d'identification remplace la préoccupation pour la construction identitaire (achevée, donc) et augmente l'anxiété accrue de l'auteur traduit. Cette stratification des voix intervenant dans la réception d'une œuvre en langue d'origine et de traduction: écrivain, narrateur (=interprétant), récepteur illustrent l'état de création et l'état de réception d'un texte. Si «la pensée est une rature indéfinie» (Valéry), l'écriture (produit de la première/pensée), ne peut pas être autre que la pensée. D'où; chez Tsepeneag, l'idée de besogner sur un même palimpseste, idée annoncée dans *Le Mot sablier* (1984) et reprise dans *Pigeon vole*³³ (1989).

La voie de la dhimmitude culturelle, linguistique, mentale. Une voix en quête de langue. L'expérience inédite du bilinguisme de création,³⁴ surpris dans son devenir, *Le Mot sablier* (1984), est aussi une occasion de rendre hommage au traducteur. Conçu dans les années 78-79, ce livre est publié en France intégralement en français (la partie écrite en roumain fut traduite par Alain Paruit, 1984) et dix ans plus tard en Roumanie, dans sa

30. Précisons que ce roman paraît d'abord dans la traduction française d'Alain Paruit, en 1977, la première publication du texte original en roumain datant de 1992.

31. Notre traduction

32. Signalons l'écriture européenne et multilingue de Tsepeneag qui mélange, dans *Au Pays de Maramures* le roumain, le français, l'anglais et l'allemand. Ensuite, plus que la liberté du conteur, l'écrivain revendique sa liberté d'auto-traducteur (Lungu-Badea, «Un minimaliste acharné». Entretien avec D. Tsepeneag, in *Dialogues francophones*, [2004] 2006).

33. «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» (1989, 18).

34. Deleuze affirme: «Quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tends vers une limite «asyntaxique», «argumentative», ou qui communique avec son propre dehors (9)

version originale, écrite et en roumain et en français. La version française n'illustre que sommairement – et au niveau de la forme des lettres, grasses ou italiques – l'expérience de la création quasi simultanément bilingue.

Ce livre qui méduse le devenir interlingual, témoignant (in) volontairement des protocoles de pensée et de création, est le résultat d'une expérience artistique inédite qui exploite tant le bilinguisme que la bi-culturalité de l'écrivain:

Ainsi à cheval sur deux langues je m'étais résolu à écrire en français et ailleurs aussi dois-je continuer pour le moment à écrire en roumain pour me débarrasser enfin de tout ce ballast fantasmatique: car qui me garantit si j'écris en français que je ne me retrouverai pas hanté par tous ces spectres comme cela m'est déjà arrivé avec quelques brefs textes et dans ce cas je n'écris pas je décris je récris je copie ce que je n'ai pas été capable d'écrire mais ce qui est cependant resté dans mon esprit sous la forme de larves que je ne puis éviter. (*Le Mot sablier*, traduit du roumain par Paruit, 1984, 12)

Le Mot sablier éclaire la traduction dans une perspective au moins double – mentale (et intralinguale) et interlinguale, intrinsèquement – celle de l'écrivain traduit et autotraduit, mais aussi celle du traducteur écrivain. Au moins théoriquement, ce livre ne devrait pas être difficile à traduire. Mais il n'a pas été écrit pour être traduit, mais pour montrer, soit-il par un exercice textualiste et postmoderne, comment une langue remplace une autre et rend, par la suite, inutile la traduction pour les usagers bilingues en question. Est-ce un plaidoyer pour la contre-traduction? Et pourtant, nous croyons qu'on eût pu respecter le «vouloir dire» de l'auteur et le «vouloir-dire» du texte en le traduisant pour les communautés bilingues, ayant le français ou l'anglais comme langue officielle à parité avec une autre langue. Car, à chaque traduction, on aurait pu préserver intacte la partie française (en original) ou anglaise (roumaine en original), ne traduisant dans l'autre langue officielle que le texte écrit dans la langue méconnue au public-cible. Un destin hypothétique !

Indéniablement, ce n'est pas la traduction qui limite le succès d'un roman – bien qu'il y ait des exceptions – et il serait absurde de reprocher au traducteur les limites d'une traduction. D'ailleurs Tsepeneag le dit dès les premières pages du *Motsablier*, une traduction n'est qu'une traduction.

Conclusion

Encore une précision avant de conclure. Les écrivains présentés dans cette étude, d'autres encore – de la «première vague» d'exilés ou de la même génération que ceux-ci ou de la génération d'avant – qui méritent, au moins, d'être mentionnés: Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Théodore Cazaban, Alexandre Paleologu, Virgil Gheorghiu, n'ont jamais pensé ni essayé, nous semble-t-il, de transformer ce qu'on nomme aujourd'hui leur francophonie, dans une arme de promotion de leur roumanité. Loin de nous l'intention de diminuer le rôle de la littérature (événementielle) roumaine d'expression française qui s'en est servie.

Qu'y a-t-il de commun entre le théâtre d'Eugène Ionesco, la prose d'Emil Cioran, les romans de Panait Istrati³⁵, Vintila Horia ou ceux de Virgil Tanase et l'œuvre de Dumitru Tsepeneag? Au-delà de leurs racines communes, derrière la mentalité roumaine perçue rarement et à des degrés variés dans leurs créations? Qu'y a-t-il de commun entre l'absurde, l'anti-théâtre, l'incommunicabilité, l'onirisme esthétique (ou structural) et l'anecdote, le fait divers et le style fragmentaire (épuré?) de filiation nietzschéenne, les récits autobiographiques ou autofictionnels...? Outre les racines françaises et livresques? C'est, essentiellement, le fait que tous les écrivains antérieurement nommés sont considérés des écrivains atypiques: aussi bien par leur destinée que par leur création. Trop d'atypiques et d'atopiques.

Il est pourtant vrai que, parmi les axes communs identifiés dans leur itinéraire social et artistique, on peut citer: l'exil, la francophonie et la roumanité, mais ceux-ci représentent surtout des filiations accidentelles (et visant les formes) et ne renvoient que subsidiairement et rarement au contenu. Des lieux communs des exégèses, retenons: *la récusation de toute idéologie* (soit-elle religieuse, socialiste, communiste ou littéraire), comprise comme «forme d'esclavage moral» (Dan C. Mihahilescu, 1996), *le plaisir du ludisme* (verbal, jeux de mots et calembours, des réseaux intertextuels subtilement tissés, la cacophonie linguistique et le délire verbal) et *le côté onirique* (*le rêve* dans ses multiples acceptions: dadaïste, surréaliste, oniriste (-iques)).

Au-delà des étiquettes caractérisant, non pas l'ensemble d'une œuvre, mais des aspects traités, percevables ailleurs dans la littérature universelle, non pas uniquement dans la littérature roumaine ou dans la littérature des

35. Son style vigoureux, sensible, libre, rugueux, mêlé, vivace fait de ses récits des œuvres uniques, contribuant à un renouvellement original du patrimoine littéraire français. *La jeunesse d'Adrien Zograffi*, série de récits autobiographiques.

écrivains roumains d'expression française, il y a un élément qui est souvent mentionné, jamais – dirais-je – approfondi: le caractère atypique.

L'étude qui finit ici – dont chaque section conduit à une interprétation prévisible et relie les parties traitant un même sujet de manières différentes, mais réunies dans la dissemblance et la ressemblance – met à l'épreuve des points de vue que nous avons examinés pour relever la pertinence du thème. Dissonants au début, plusieurs aspects fondamentaux unissent les trois écrivains. Ce n'est pas la nécessité d'apprendre à vivre et à aimer, c'est la revendication du droit à la vie, à l'amour, à l'identité, c'est la requête de se forger une destinée et, notamment, le refus du silence, de l'attitude de vaincus. C'est également la résistance à la mécanique de broyer les consciences.

Si l'on n'est pas né révolté, on le devient assez vite; révolté contre tout – parfois, surtout contre soi-même –, contre tout ce qui empêche l'être de vivre. On est, donc, révolté depuis toujours, dans une crise (pluriaspectuelle, qu'on a évité délibérément de qualifier) qui emprunte des aspects différents, selon l'intensité des événements vécus, des sentiments éprouvés, des émotions qui déchirent, gênent ou rendent heureux et qui, tous, poussent vers des comportements compulsifs.

Revenant à la démultiplication des identités, on a su observer qu'à l'instar de nombreux écrivains ayant perdu assez vite une identité homogène au profit d'une identité plus nuancée où ils ont décidé d'être eux-mêmes (sans *idem*), Tsepeneag, Tanase et Visniec n'ont jamais tempéré leurs actes, comportements et conduites même s'ils étaient embarrassants (surtout avant de quitter la Roumanie). Ils n'ont jamais accepté de devenir et d'être égaux à eux-mêmes (sans *ipse*) dans toutes les circonstances – privées, littéraires, mondaines. Ils ont tenu bon face au nivellement identitaire du communisme, quittant le lit de Procuste socialiste. Bien que cela leur ait coûté beaucoup de peines, ils ont prouvé que la vie est une rature indéfinie (pour paraphraser l'opinion de Valéry sur la pensée et l'écriture), une épreuve sisyphienne qui embrasse la raison lucide et engouffre la résolution de l'absurde par suicide.³⁶ Ici, l'absurde, c'est le communisme, le suicide, c'est l'exil (= mort ou renoncement à l'un des possibles soi).

Si «exister est un plagiat» (Cioran), écrire l'est d'autant plus, un plagiat au second degré. Et alors, *écrire dans une langue étrangère est un plagiat au troisième degré*, au même niveau que traduire l'est. Nous ne pouvons

36. «L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites.» et «A sa manière, le suicide résout «absurde» (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*)

qu'admettre les compossibilités plagiaires et «*l'impossibilité du plagiat*» (Borges in Borges/Sabato 2001, 50): «tout est plagiat et rien ne l'est au sens strict. Parce que chacun y met son propre esprit, une tonalité propre» (Sabato in Borges/Sabato 2001, 50). Écrire, c'est penser et «penser, c'est avant tout vouloir créer un monde (ou limiter le sien, ce qui revient au même)» (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*). Néanmoins, penser est également être. Ce n'est qu'une capture d'identité que nous offrons, car on est passé de l'épanouissement de soi à l'obsession de soi (du postmoderne à l'hypermoderne, v. Gilles Lipotevsky, *Les Temps Hypermodernes*).

Bibliographie

- Alexandrescu, Sorin, *Identitatea în ruptură. Invizibilitatea emigrantului* [Identité en rupture. Invisibilité de l'émigrant]. București: Editura Univers, 2000.
- Astic, Gus, «Le Dit du Bâtard dans *The Moor's Last Sight* (1995) de Salman Rushdie». In: *Du mot à l'identité. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Colloque des 26 et 27 avril 1996 du groupe de recherche ALSO*, 1998, p. 121-159.
- Auger, Christian, «À bâtons rompus». Interview de Matěi Visniec par Christian Auger à La Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, le 22 juillet 1994. In: Visniec (1996). *L'Histoire des ours panda...* Lyon: Éditions du Cosmogone, 1996, p. 83-86.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*. Traduit par Alfreda Aucouturier. Paris, Gallimard, 1984.
- Banu, George, «Triada unei identități: Caragiale-Cioran- Brancuși». Traduit du français par Adina Dinitoiu. In *Observatorul cultural*, anul XII, nr. 310 (568), 24-30 martie 2011, p. 9.
- Bârna, Nicolae, «Réconcilier Breton et Valéry. L'Onirisme «esthétique» des années 60-70», in *Seine et Danube*. Dossier Le groupe onirique, Paris, Editions Paris- Méditerranée, 2005, p. 11-19.
- Bârna, Nicolae, *Avangardismul literar românesc* [L'avant-garde littéraire roumaine], București, Editura Gramar, 2003, étude et anthologie de Nicolae Bârna, p. 5-46.
- Bârna, Nicolae, *Țepeneag. Introducere Într-o lume de hârtie* [Tsepeneag. Introduction dans un monde en papier], București, Editura Albatros, 1998.

- Bârna, Nicolae, *Aller et venir à travers plusieurs goulots de sablier. Identité multiple, identité alternée, identité intégratrice*. In: G. Lungu-Badea, M. Gyurcsik (éds.). *Dumitru Tsepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur: écrivain, théoricien, traducteur*. Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 9-23.
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Points Essais», 1964/1991.
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*. Cambridge, Polity Press, 1989.
- Beaujour, Klosty Elizabeth, *Alien-Tongues: Bilingual Russian Writers of the «First» Emigration*. Ithaca Cornell University Press, 1989.
- Biamonti, Francesco. *Vento largo*. Torino, Einaudi, 1991.
- Blaa, Lucian, *Poeme/Poèmes*. Traduction et avant propos par Veturia Draganescu-Vericeanu. Bucarest, Minerva, 1974.
- Borges Jorge Luis, Sabato, Ernesto, *L'art et le rêve ont un principe commun*. Extrait de Orlando Barone, Jorge Luis Borges/Ernesto Sabato, Conversations à Buenos Aires, collection bibliothèques 10/18, Éditions du Rocher, 2001.
- Brunelle, Dorval, «La quête de soi dans un Québec postmoderne». In: Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin, Guy Laforest (dir.). (1996) *Les Frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*. Laval-Paris: Les Presses de l'Université de Laval, Editions l'Harmattan, 1996 p. 180-190.
- Buciu, Marian-Victor, «Virgil Tanase et le rêve inventé», in *Seine et Danube*. Dossier Le groupe onirique, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 2005, p.53-62.
- Bulot, Thierry, *Sociolinguistique urbaine et géographie sociale: hétérogénéité des langues et des espaces*. URL: http://www.univ-lemans.fr/lettres/eso/evenements/rennes_10_04/contributions_10_2004/bt.pdf, 2004, (Consulté le 2 décembre 2007).
- Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique*. Préface «De la féerie à la science-fiction», 1966.
- Calvet, Louis-Jean, «Identité et plurilinguisme», in *Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation/Tres espacios lingüísticos ante los desafíos de la mundialización/Três espaços linguísticos perante os desafios de la mundialização*, Colloque international, Paris, 20 et 21 mars 2001, p. 147-160.
- Camus, Albert, *Caligula*. Pièce en quatre actes, in *Le Malentendu* suivi de *Caligula*. Nouvelles versions, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 97-229.
- Camus, Albert, *Carnets I*. Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Blanche», 1962.

- Camus, Albert, *Carnets II*. Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Blanche», 1964.
- Cary, Edmond, *La Traduction dans le monde moderne*, Genève, Librairie de l'Université, 1956.
- Chaker, Salem, «La construction d'une identité en rupture: langue, écriture et culture dans le domaine berbère», in *La production d'identité*. Montpellier, Université Paul Valéry-CNRS, 1986, p. 41-56.
- Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity*, London, Routledge, 1994.
- Chapdelaine, Annick et Gillian Lane-Mercier, *Faulkner: une expérience de retraduction*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Chapdelaine, Annick, *Traduire l'incantation de l'œuvre Le Hamlet de William Faulkner. Critique – commentaire – traduction*, in Chapdelaine, Annick et Gillian Lane-Mercier, *Faulkner: une expérience de retraduction*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 83-130.
- Cioran, Emil Michel, *Écartèlement*, Paris, Éditions Gallimard, 1979.
- Coscolluela, Cécile, *Traductologie et sémiotique peircienne: l'émergence d'une interdisciplinarité*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Barat, Université Michel de Montaigne Bordeaux, <http://www.shs.univ-poitiers.fr/Forell/CC/ooSommaire.Htm>, 1996. Consulté le 5 septembre 2008.
- Deledalle, Gérard, «Traduire Charles S. Peirce. *Le signe*: le concept et son usage», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 3, n° 1, 1990, p. 15-29. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/037056ar>. Consulté le 15 août 2008.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Deramaix, Patrice, «Urbanité et multiculturalité. Sur la crise des multiculturalités». *Textes. Série théorie-critique*. URL: <http://membres.lycos.fr/patderam/textes/multiculturalisme.htm>. 2004. Consulté le 2 décembre 2007.
- Derrida, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»? Paris*, Editions de L'Herne. Extrait du Cahier de L'Herne Derrida, n° 83, 2005.
- Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques, *Scritura și diferența*. Titre original: *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1979. Traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag. Prefață de Radu Toma. București: Editura Univers, 1998.
- Diderot, Denis, *Jaques le Fataliste et son maître*, in Diderot, Denis, *Œuvres complètes... accompagnées de notices, notes, table analytique et suivies d'une étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIème siècle* 6, Belles Lettres (Romans, contes, critique littéraire) 3, *Jacques le*

- fataliste et son maître. Lettre à M. l'abbé Galiani sur la sixième ode du troisième livre d'Horace. Satire I, sur les caractères et les mots de caractères, de profession, etc. Miscellanea littéraires. Lettre à M*** sur l'abbé Galiani*, par J. Assézat, Paris, Éditions Garnier, 1875, p. 9-287.
- Diderot, Denis, *Les deux amis de Bourbonne et autres contes*, Québec, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection «À tous les vents», volume 158, version 1.01. URL: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-contes.pdf>.
- Dimisianu, Gabriel, «L'Onirisme subversif», in *Seine et Danube*, Dossier Le groupe onirique, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 2005, p. 21-28.
- Dorrier-Apprill, Elisabeth (dir.), *Vocabulaire de la ville: notions et références*, Paris, Éditions du Temps, collection «Questions de géographie», 2001.
- Duby, Georges (dir.), *Histoire de la France urbaine*. 5e tome *La Ville d'aujourd'hui*, volume dirigé par Marcel Roncayolo, Paris, Seuil, 1985.
- Durandin, Catherine, *București. Amintiri și plimbări* [Bucarest. Souvenirs et balades]. București: Editura Paralela 45, col. «Odiseu», traducere de Horia Vasile Mihăilescu, ediție îngrijită de Magda Cârneci, 2003.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahier, Paris, Bernard Grasset, 2006.
- Eliade, Mircea, *La Nuit bengali*, traduit du roumain par Alain Guillermond, Paris, Éditions Gallimard, 1950.
- Escarpit, Robert, «Creative Treason as a Key to Literature». *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. X. Bloomington, Indiana, Etats-Unis, 1961.
- Escarpit, Robert, «De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse». *Études françaises*, vol. 2, n° 3, pp. 349-358. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/036243ar>. 1966, consulté le 1er octobre 2010.
- Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., 6ème édition, 1978.
- Esslin, Martin, *Anatomie de l'art dramatique*, Paris, Buchet/Chastel, 1979.
- Esteban, Claude, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990.
- Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, coll. «Philosophie et langage», 1991.
- Frontenac, Yves, *Fontanarosa ou Le Soleil sur la Terre*. Préface de Gilbert Cesbron. Paris: SNPMD, coll. «Maîtres figuratifs contemporains», 1977.
- Gagnon, Alain-G., (dir.) *Le fédéralisme canadien contemporain: fondements, traditions, institutions*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006.

Expression des repères identitaires dans la littérature

- Genette, Gérard, *Discours du récit*. Paris, Seuil, 1972
- Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. (III) Paris, Gallimard, NRF, 1990.
- Grafmeyer, Yves, *Sociologie urbaine*. Paris, Éditions Nathan, 1994.
- Haesebroeck, Elise Van, «Utopie, hétérotopie, atonie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants.», **Agôn** [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le: 05/02/2011, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1570>, consulté le 18 mars 2012.
- Hall, Peter, *Orașele de mâine. O istorie intelectuală a urbanismului în secolul XX* [Les Villes de demain. Une histoire intellectuelle du XX^{ème} siècle], București, Editura All, 1999.
- Heitmann, Klaus, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german* [L'Image des Roumains dans l'espace linguistique allemand], București, Editura Univers, 1985.
- Hermans, Theo, «The Translator's Voice in Translated Narrative», *Target*, 8:1, 1996, p. 23-48.
- Hervouet, Vincent, «La périurbanisation dans la métropole nantaise. De nouvelles mobilités pour de nouveaux lieux d'urbanité?», *Eso, Travaux et documents*, n° 24/mars 2006, p. 71-78.
- Hugo, Philippe, «J'ai ouvert la bouche pour YHWH» (Jg, 11, 36), Parole et identité dans l'œuvre de Jephté», in Dieter Böhler, Innocent Himbaza, Adrian Schenk (éds.). *L'Écrit et l'Esprit: études d'histoire du texte et de théologie biblique en hommage à Adrian Schenk*, Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 2005.
- Hummel, Pascale, *Vie (privée). Essais sur l'idée de destinée*, Berne, Peter Lang, 2005.
- Hylland Eriksen, Thomas, «Creolization and creativity», *Global Networks*, 3 (3) (2003), p. 223-237.
- Jeanmaire, Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951.
- Karmis, Dimitrios, *Des multiples voix de la tradition fédérale et la tourmente du fédéralisme canadien*, in Gagnon, Alain-G. (dir), *Le fédéralisme canadien contemporain: fondements, traditions, institutions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 63- 86.
- Kokis, Sergio, *Le Pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ, 1995.

- La Motte, Annette de, *Au-delà du mot: une «écriture du silence» dans la littérature française au vingtième siècle*, Verlag Berlin-Hambourg, Münster, 2004.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Ladmiral, Jean-René, «Traduire la forme? traduire les formes?...», in Nadia D'Amelio (dir.), *La forme comme paradigme du traduire*, Actes du colloque des 29-31 octobre 2008 de l'Université de Mons-Hainaut, Mons, Editions du CIPA, 2009.
- Lamizet Bernard, «Qu'est-ce qu'un lieu de ville?». *Lieux de ville et territoires (perspectives en sociolinguistique urbaine)* Volume 2, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 115-166.
- Lamizet, Bernard, «Qu'est-ce qu'un lieu de ville ?», *Marges linguistiques*, Numéro 3, Mai 2002, URL: <http://www.marges-linguistiques.com> - M.L.M.S. éditeur - 13250 Saint-Chamas, 2002, p. 179-200, consulté le 2 décembre 2007.
- Lane-Mercier, Gilian, *L'impossible unicité: le conflit des subjectivités et des réceptions*, in Chapdelaine et Lane-Mercier *Faulkner: une expérience de retraduction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 131-179.
- Larrivée, Isabelle, *La Littérarité comme traduction: Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*, Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII (Paris Nord), U.F.R. des Lettres, des Sciences de l'Homme et des sociétés, 1994.
- Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.
- Lemelin, Jean-Marc, «Hölderlin: traducteur, interprète, poète, prophète et fou ou De la traduction à l'interprétation». *La traduction: théorie et pratique*. Table ronde bilingue. Département d'Études françaises et hispaniques, Université Memorial Saint-Jean, Terre-Neuve 2 avril 1998. URI: <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/holderlin.html>.
- Les Sophistes. I. Protagoras, Gorgias, Antiphon, Xéniade, Lycophron, Prodicos, L'Anonyme de Jamblique, Critias*, Présentations et traductions sous la direction de Jean-François Pradeau, Paris, Éditions Flammarion, 2009.
- Longre, Jean-Pierre, *Déambulations narratives et oniriques*, Mai 2006, URL: <http://www.sitartmag.com/tsepeneag2.htm>, consulté le 4 décembre 2007.
- Lungu Badea, Georgiana, *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire «en dehors de chez soi»*, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2009.

- Lungu-Badea, Georgiana, «An (In)Visible Bridge: From Mental To Interlingual Translation. Reflections On Translating The Experimental Writings Of Dumitru Tsepeneag», in Sanda Badescu (ed.). *From One Shore to Another. Reflections on the Symbolism of the Bridges*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2007, p. 72-86.
- Lungu-Badea, Georgiana, «L'Architecture processuelle d'une œuvre: théorisations, pratiques, interférences dans l'œuvre de Dumitru Tsepeneag», in Georgiana Lungu Badea et Margareta Gyurcsik (coord.), *Dumitru Tsepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur: écrivain, théoricien, traducteur*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 57-74.
- Lungu-Badea, Georgiana, «L'Écriture bilingue de Visniec entre identité, altérité et empathie», in *Synthesis*, XXXVII, Bucuresti, Editura Academiei Române, 2010a, p. 81-88.
- Lungu-Badea, Georgiana, «L'ipsité de l'écrivain bilingue. Écriture bilingue: continuité et/ou rupture?», in Maïa Morel (éd.), *Parcours interculturels Être et devenir*, Québec, Éditions Peisaj, 2010b.
- Lungu-Badea, Georgiana, «La traduction (im)propre du nom propre littéraire», in *Translationes* (3) 2011, p. 65-79.
- Lungu-Badea, Georgiana, «Un minimaliste acharné: Dumitru Tsepeneag», *Dialogues francophones*, n°12/2006, p. 199-209, traduit du roumain («Un minimalist înrăit: Dumitru Țepeneag», *Orizont*, nr. 10 (1465), Serie nouă, XVI, 20 oct. 2004, p. 4-5) par Andreea Gheorghiu, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Éditeur G. Jean-Aubry et Henri Mondor, Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945.
- Maragnès, Daniel, «Exils de la langue», in *Derades archives*, n°2, 2e semestre 1998, [membres.lycos.fr/derades/exils de la langue. Html](http://membres.lycos.fr/derades/exils_de_la_langue.html), consulté le 15 octobre 2008.
- Mauzi, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la culture françaises au XVIIIème siècle*, Genève-Paris, Slatikine Reprints, [1960] 1979.
- Meschonnic, Henri, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- Moisan, Clément et Hildebrand, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.
- Morizot, Jacques, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé, 1999.

- Neț, Mariana, «Identité urbaine et code de belles manières. Remarques sur les débuts de la modernisation de Bucarest», *Grenzgänge* 8. Jahrgang, Heft 15, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, 2e édition, 1887. Traduction de «Die Fröhliche Wissenschaft (La Gaya Scienza)» (édition 1887) par Henri Albert. Édition électronique (ePub) v.: 1,0: Les Échos du Maquis, 2011.
- Nodier, Charles, *Histoire du Roi de Bohême et ces sept châteaux* [Paris, Delangle Frères Éditeurs-Libraires, 1830]. Œuvres-et-Valsery, Editions Ressouvenances, 2007.
- Orengo, Nico, «Biamonti Francesco *Vento largo*», Recensione, in *L'Indice* 1991, 5. URL, <http://www.ibs.it>.
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Édition de 1671. Orthographe moderne. URL: <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?penseesXX1> et URL: http://lireligne.free.fr/livre.php?livre_id=19.
- Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1952.
- Perec, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, Éditions Pocket Jeunesse, [1965] 2005.
- Pitteloud, Anne, «Une voix originale chez les écrivains francophones», Interview avec Matei Visniec. Dans *Le Courrier*. URL: <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&topic=15&file=desktop&startnum=1801>, consulté: le 10 mars 2010.
- Platon, *Cratyle*, Traduction inédite, introduction, notes, bibliographie et index par Catherine Dalimier, Paris, Éditions Flammarion, 1998.
- Pym, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université et Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- Radulescu, Valentina et Rossion, Laurent, Monica Tilea (éds.). *Les Brouillons sur soi. Lectures génétiques et poïétiques*, Craiova, Editura Universitaria, 2010.
- Rémy, Gérard, «L'analogie et l'image. De leur bon usage en théologie», in *Recherches de science religieuse* 2004-3 (Tome 92), p. 383-427.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1990.
- Rinaldis, Antonio, «Genèse et développement d'une idée: le «prométhéisme» comme dégénération nihiliste de l'impiété», in Valentina Radulescu, Laurent Rossion, Monica Tilea (éds.), *Les Brouillons sur soi. Lectures génétiques et poïétiques*. Craiova, Editura Universitaria, 2010, p. 125-142.

- Saint-Gelais, Richard, «La métalepse du traducteur: Tsepeneag, Paruit, *Le Mot sablier*», in *Dialogues francophones*, Timișoara, Editura Universității de Vest, n° 14, 2008, p.7-18.
- Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel, *Des différentes méthodes du traduire*. Traduction par Antoine Berman, Paris, Seuil, 1999 (1ère édition Trans-Europ-Repress, Mauvezin 1985)
- Tanase, Virgil, *Virgil Tanase: le promeneur solitaire*, in *Combat magazine*, Périodique multilingue. Littérature /politique/ culture, ISSN 1777-585X, <http://www.combats-magazine.net>:
- Tanase, Virgil, Discobolul, iulie-septembrie, 2004.
- Ungureanu, Cornel Mihai, *Poezia mea s-a topit în teatru* [Ma poésie fond en théâtre]. Interview accordée à C. M. Ungureanu. URI: <http://atelier.liternet.ro/articol/2334/Cornel-Mihai-Ungureanu-Matei-Visniec/Matei-Visniec-Poezia-mea-s-a-topit-in-teatru.html>.
- Vaciu, Ion, «D. Țepeneag se conectează la izvoare: “Scânteia” și „Europa liberă” m-au făcut celebri», interviu cu Ion Vaciu, în *Expres Magazin*, anul IV, n° 8, 3-III-10III, 1993.
- Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge, 1998.
- Yatrides, Georges, *Jugement professionnel. Analyse et pensées*, 1984, disponible à <http://www.yatrides.org/commentaires/commentaires.HTM>
- Zelenko, Michael, «Rumpus International Rivers Interview #4: Dumitru Tsepeneag on the Danube». In: *The Rumpus*; 11 février 2010. URL: <http://therumpus.net/2010/02/the-rumpus-international-rivers-interview-4-dumitru-tsepeneag-on-the-danube/>, consulté le 12 février 2010.

Textes de références

- Tsepeneag, Dumitru
Arpièges. Rien ne sert de courir. Traduit du roumain par Alain Paruit. Paris, Flammarion, 1973
- Le Mot sablier*, Traduit du roumain par Alain Paruit. Paris, Éditions P.O.L., 1984.
- Roman de gare*, Paris, Éditions P.O.L., 1985.
- Cuvântul nisiparniță*. [*Le Mot sablier*]. Édition critique et postface de Georgiana Lungu-Badea, Editura Universității de Vest, 2e édition, [1994] 2005.
- Les Noces nécessaires*, Traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Flammarion, 1977.

Nunțile necesare (Les Noces nécessaires), București, Editura ALLFA, [1992] 1998.

Maramureș, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Au pays de Maramureș, Traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Éditions P.O.L., 2001.

La Belle Roumaine, Traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Éditions P.O.L., 2006.

Vain Art of the Fugue, Translated by Patrick Camiller, Dalkey Archive Press, 2007.

Pastenague, Ed. *Pigeon vole*. Traduit du français par Dumitru Țepeneag. Paris, Éditions P.O.L., 1989.

Pastenague, Ed. *Porumbelul zboară!...* traduit par Dumitru Tsepeneag, Bucuresti, Editura Univers, 1997.

Tănase, Virgil

Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin, Paris, Flammarion, 1976.

C'est mon affaire: sortie... Paris, Flammarion, 1983.

Le Bal sur la goélette du pirate aveugle, Paris, Gallimard, Folio junior, 1987.

Le bal autour du diamant magique, Paris, Gallimard Jeunesse, (1987) 2003.

La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme, Paris, Editions Ramsay-de Cortanze, 1990.

Ma Roumanie: entretiens avec Blandine Tézé-Delafon, Paris, Ramsay de Cortanze, Médias, 1990.

Ils refleurissent, les pommiers sauvages, Paris, Ramsay de Cortanze, 1991.

Apocalypse d'un adolescent de bonne famille, Paris, Flammarion, 1992.

Zoia, București, Editura Allfa, 2003.

Béatrix. Macferlone. Isabelle in Dialogues francophones, n° 14. 2008.

Visniec, Matéi

Du pain plein les poches et autres pièces courtes (Le dernier Godot, L'araignée dans la plaie, Le deuxième tilleul à gauche), Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.

L'Histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort. Lyon, Éditions du Cosmogone, 1996.

L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Carnière-Morlanwelz, Lansman, 2000.

La Machine Tchekhov, Carnière-Morlanwelz, Lansman, coll. «La preuve par 3» (2001, www.machine-tchekhov.com), 2006.

La noapte va ninge [Cette nuit, il neigera], Bucuresti, Editura Albatros, 1980.

Le Roi, le rat et le fou du Roi, Carnière-Morlanwelz, Lansman, 2002.

Le Spectateur condamné à mort, Paris, Espace d'un instant, coll. «MEO», 2006.

Les détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort, Carnière-Morlanwelz, Lansman, 2007.

Les partitions frauduleuses et Petit boulot pour vieux clown, Paris, Éditions Crater, 1995.

Lettres d'amour à une princesse chinoise ou Comment j'ai dressé un escargot sur tes seins, 2010.

Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle? Paris, Crater, coll. «Théâtre en coulisse», 1999.

Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier, Paris, L'Espace d'un instant, coll. «Maison d'Europe», 2004.

Petit boulot pour vieux clowns, Editions Actes Sud-Papiers, 1998.

Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold, Carnière-Morlanwelz, Lansman, coll. «La preuve par 3», 2005.