

**LA FUGUE ROMANESQUE : UNE EXPÉRIENCE
TRANSMÉDIALE¹**

**THE NOVELISTIC FUGUE: A TRANSMEDIAL
EXPERIENCE**

Alina BAKO

Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Romania
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

Email: alina.bako@ulbsibiu.ro

Abstract

Transmediality refers to a concept's transformation across different media while retaining a recognizable core. In Dumitru Tsepeneag's *Vain Art of the Fugue* (originally published as *Arpièges*, Paris, Flammarion, 1973), this is exemplified through a wordplay between "arpeges" (arpeggios) and "pièges" (traps), structuring the novel around the musical concept of the fugue. The fugue, a polyphonic musical genre, shapes Tsepeneag's narrative through a rigorous, contrapuntal framework, redefining its musical origins within a literary context. Similarly, in *The Bulgarian Truck*, Tsepeneag employs transmediality by transitioning from real to virtual realms, using counterpoint to interweave fragmented memories and vivid imagery. These images often evoke violent realities and obsessions tied to a fugitive escaping Communist oppression. This transmedial approach creates a dynamic

¹ Article History: Received: 12.08.2025. Revised: 23.08.2025. Accepted: 23.08.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BAKO, A. (2025). *LA FUGUE ROMANESQUE : UNE EXPÉRIENCE TRANSMÉDIALE*. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 261-286. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.11>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

interplay, where music and cinema converge to explore themes of resistance, identity, and existential reflection, challenging conventional narrative structures and enriching literary expression through multifaceted artistic integration.

Tsepeneag's narratives exhibit "narrative schizophrenia," where multiple characters experience the same events from diverse perspectives, guided by the fugue's intricate structure. This creates a dual analytical framework: one explores captivity within cyclical time and confined space, reflecting themes of lost freedom and predetermined destinies; The other examines auto-theory, where narrative perception shifts through episodic, fragmented storytelling, fostering self-reflexivity and interpretive multiplicity. This redefines the literary process through transmedial interplay with music and cinema, creating a dynamic narrative that challenges traditional forms and enriches meaning through cross-artistic dialogues and innovative structural integration.

Through these works, Tsepeneag harnesses the fugue's musical principles to craft a transmedial narrative that engages with Romania's socio-political context. From a transmedial perspective, literature emerges as a space of transfer and reconstruction across domains such as music and cinema, redefining itself through an interrogation of its own creative process. In the novel *Vain Art of the Fugue*, Dumitru Tsepeneag adopts the structure of a musical fugue, integrating musical and narratological principles. In *The Bulgarian Truck*, logic gives way to an intertextual dialogue with Marguerite Duras's film *Le Camion*, where music and cinema become central narrative pillars. Associated with the Oniric group, Tsepeneag, alongside Leonid Dimov, proposed escapism through dreams as an act of resistance against politically imposed socialist realism. The intersection of music and literature finds precedents, such as in André Gide's *The Pastoral Symphony*, where a blind character associates sounds with colors, inspired by Beethoven's *Sixth Symphony*. Gide's novel was adapted into a film in 1946 by Jean Delannoy. Through these works, transmediality highlights how literature absorbs and transforms elements from other arts, constituting a form of subversion through the novel.

From a transmedial perspective, literature serves as a space where multiple artistic domains, such as music and cinema, converge and are reconstructed, prompting literature to reflect on its own creative process. While one might initially analyze the analogy with musical structures as intra-compositional intermediality with implicit formal imitation, Tsepeneag's novels reveal a deeper metareferential process leading to transmediality. Transmediality in literature can be

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

defined as the interplay of three or more instrumentalized fields, where their characteristics are transferred to literature, structuring it and encouraging self-interrogation about its creation.

Keywords: fugue; character; novel; transmediality; contrapuntal narration.

Résumé

La transmédialité désigne la transformation d'un concept à travers différents médias tout en conservant un noyau reconnaissable. Dans *Arpièges* de Dumitru Tsepeneag (publié initialement chez Flammarion en 1973), ce phénomène est illustré par un jeu de mots entre « arpèges » et « pièges », structurant le roman autour du concept musical de la fugue. La fugue, genre musical polyphonique, façonne le récit à travers un cadre contrapuntique rigoureux, redéfinissant ses origines musicales dans un contexte littéraire. De manière similaire, dans *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert*, Tsepeneag met en œuvre la transmédialité en opérant une transition entre les domaines réel et virtuel, utilisant le contrepoint pour tisser des souvenirs fragmentés et des images vivides. Ces images évoquent souvent des réalités violentes et des obsessions liées à un fugitif échappant à l'oppression communiste. Les récits de Tsepeneag manifestent une forme de « schizophrénie narrative », où plusieurs personnages vivent les mêmes événements selon des perspectives diverses, guidées par la structure de la fugue. Cela donne lieu à un double cadre analytique : l'un explorant la captivité dans un temps et un espace cyclique, reflétant la perte de liberté et des destinées prédéterminées ; l'autre examinant l'autothéorie, où la perception narrative évolue en fonction d'un récit épisodique. À travers ces œuvres, Tsepeneag exploite les principes musicaux de la fugue pour élaborer un récit transmédial qui dialogue avec le contexte socio-politique de la Roumanie. D'un point de vue transmedial, la littérature se présente comme un espace de transfert et de reconstruction entre des domaines tels que la musique et le cinéma, se redéfinissant par une interrogation de son propre processus de création. Dans le roman *Arpièges*, Dumitru Tsepeneag adopte la structure d'une fugue musicale, intégrant des principes musicaux et narratologiques. Dans *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert* (2010), la logique cède la place à un dialogue intertextuel avec le film *Le Camion* de Marguerite Duras, où musique et cinéma deviennent des piliers narratifs. Associé au groupe onirique, Tsepeneag, aux côtés de Leonid Dimov, propose l'évasion dans le rêve comme un acte de résistance face au réalisme

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

socialiste imposé politiquement. L'intersection entre musique et littérature trouve des précédents, comme dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide, où un personnage aveugle associe les sons aux couleurs, inspiré par la *Sixième Symphonie* de Beethoven. Ce roman de Gide a été adapté au cinéma en 1946 par Jean Delannoy. À travers ces œuvres, la transmedialité met en lumière la manière dont la littérature absorbe et transforme des éléments issus d'autres arts, constituant une forme de subversion par le roman.

D'une perspective transmediale, la littérature se présente comme un espace où convergent et se reconstruisent plusieurs domaines artistiques, tels que la musique et le cinéma, incitant la littérature à réfléchir sur son propre processus de création. Si l'on pourrait d'abord analyser l'analogie avec les structures musicales comme une intermédialité intra-compositionnelle avec une imitation formelle implicite, les romans de Tsepeneag révèlent un processus métaréférentiel plus profond menant à la transmedialité. La transmedialité littéraire peut être définie comme l'interaction de trois champs instrumentalisés ou plus, où leurs caractéristiques se transfèrent à la littérature, la structurant et l'encourageant à s'interroger sur sa propre création.

Mots-clés : fugue; personnage; roman; transmedialité; narration contrapuntique.

Au milieu du XVIIIe siècle, Bach composait l'œuvre *L'Art de la fugue* (*The Art of Fugue*). Deux cents ans plus tard, en 1973, Dumitru Tepeneag publiait le roman *Arpișeș* en français, traduit en roumain en 1991 sous le titre *Zadarnică e arta fugii* (*Vain Art of the Fugue*), qui suit le schéma narratif d'une fugue et en 2010, et *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert* (*The Bulgarian truck*), dans la traduction du roumain de Nicolas Cavaillès qui parle aussi sur le processus de la création et la musique. Le nom de Tsepeneag est lié au groupe onirique, un mouvement littéraire qui a apporté une nouvelle direction pendant la période du réalisme socialiste imposé par les facteurs politiques. L'évasion dans le rêve, proposée par lui et le poète Leonid Dimov, équivalait à un acte de fronde contre le régime (d'ailleurs, la citoyenneté roumaine de Tsepeneag lui a été retirée dans les années 70, et le groupe n'a survécu que quelques années après sa

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

création)². La tradition de cette intersection entre la musique et la littérature n'est pas nouvelle ; un exemple accessible est *La Symphonie pastorale* (*The Pastoral Symphony*) d'André Gide, un roman publié en 1919, dans lequel le personnage apprend à imaginer les couleurs qu'il ne voit pas en les associant aux sons, d'après le modèle de la Sixième Symphonie, dite *Symphonie pastorale* (*The Pastoral Symphony*), de Beethoven. Le roman de Gide a même bénéficié d'une adaptation cinématographique réalisée par Jean Delannoy en 1946, avec Michèle Morgan et Pierre Blanchard.

La prose de Tsepeneag raconte une double histoire : celle de l'exilé, qui puise sa sève littéraire dans les expériences du passé, mais aussi celle du captif perpétuel, dans les plis d'une mémoire qui s'obstine à produire toujours des angoisses. Le procédé de la transposition littéraire relève de la création onirique, à propos de laquelle Tsepeneag témoignait :

La création littéraire onirique, comme celle picturale, n'est pas l'enregistrement d'un rêve (nous serions alors face à un naturalisme à rebours), mais au contraire, l'investigation de l'image réelle avec cette force réactive spécifique du rêve, pour être utilisée comme outil d'investigation jusqu'au moment de l'agencement, selon - j'ai dit - une législation à la volonté de l'auteur, dans un groupe syntagmatique destiné à générer effectivement un état de rêve chez le lecteur. Raison suffisante en dernière instance, mais qui ne la différencierait pas des autres modalités créatrices, qui visent la délectation ou l'influence du lecteur » (Tsepeneag et Dimov, 2007, p. 28)

Il accentue « l'état de rêve » qu'il provoque chez le lecteur par l'assemblage de plusieurs objets et personnes tirés de la réalité, en définissent la création littéraire onirique comme une exploration active de l'image réelle à travers la logique du rêve, non pas comme une simple retranscription naturaliste, mais

² Voir une discussion plus étendue sur le groupe onirique dans Alina Bako, *Dinamica imaginarii poetice: Grupul oniric românesc* [The Dynamics of Poetic Imagination: The Romanian Oneiric Group].

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

comme une construction intentionnelle visant à induire un état onirique chez le lecteur.

L'analyse de Florin Manolescu sur *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), dans son article de 1991 met en lumière la portée esthétique et historique du roman de Dumitru Tsepeneag, en le positionnant comme une œuvre clé du courant onirique roumain, tout en renforçant les notions de fugue musicale. Cette réflexion souligne la résilience d'un mouvement littéraire marginalisé, qui, malgré son interdiction sous le régime communiste, a su préserver sa pertinence.

le récit le plus convaincant du point de vue esthétique de tout le courant. Un mouvement d'idées qui semblait presque sorti de notre histoire littéraire, par une décision de type administratif, récupère ainsi de manière spectaculaire son passé et son organicité, avec l'un de ses principaux acteurs. Et la preuve la plus convaincante de cette organicité est le fait que, bien qu'il apparaisse après environ vingt ans depuis sa rédaction (entre 1969 et 1971), le livre de Dumitru Tsepeneag conserve toute sa fraîcheur et sa complexité. (Manolescu, 1991, p. 23)

La prose de Dumitru Tsepeneag, en s'inspirant de la structure fugale et de l'onirisme, illustre une transmedialité qui fusionne musique, cinéma et littérature, tout en reflétant la résilience du courant onirique décrite par Florin Manolescu dans son analyse d'*Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), où la répétition et la polyphonie narrative transcendent les contraintes temporelles et politiques pour créer une harmonie intemporelle.

La thèse que nous proposons est que la prose de Dumitru Tsepeneag contient une double perspective transmediale. Celle-ci est liée à l'immersion musicale et cinématographique, représentée par deux médias, et de là, au doublement de la construction duale du discours narratif. Dans une schématisation proposée par Werner Wolf la transmedialité est définie comme une composante de l'intermedialité de type extra-compositionnel, contenant deux éléments : d'une part, la transposition intermediale qui implique un transfert de contenu ou de forme d'un média à un autre, comme cela se produit dans la mise en scène d'un roman ou sa

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transformation en opéra, et d'autre part, l'aspect que nous discutons également dans la présente étude, celui de la transmedialité qui est perçue comme suit : « la qualité des phénomènes non spécifiques aux médias se produisant dans plus d'un média » (Wolf, 2022, p. 214), illustrée par la narrativité ou la métaréférentialité de la musique et de la littérature.

Nous pourrions être tentés d'analyser plutôt l'analogie avec les structures musicales, cas dans lequel nous parlerions d'une intermedialité intra-compositionnelle avec des références intermediales implicites de type imitation formelle. Cependant, en analysant les deux romans de Tsepeneag, nous constaterons qu'une telle métaréférence se produit, menant vers la transmedialité. Si nous devons esquisser une définition sans prétention d'exhaustivité, nous pourrions dire que la transmedialité littéraire se construit par la télescopie de trois ou plusieurs champs instrumentalisés, processus dans lequel les traits des autres se transfèrent à la littérature, l'ordonnant et l'amenant à se poser des questions sur son propre processus de création.

De cette perspective, par exemple, dans le roman *Arpișeș (Vain Art of the Fugue)*, la structure musicale apparaît comme le troisième élément, comme l'observe Florin Manolescu : « elle s'appuie sur plusieurs principes d'organisation du texte, parmi lesquels l'un est musical, le second est narratologique, et un troisième principe peut être considéré comme logique » (1991, p. 23), mettant ainsi en valeur l'ensemble des méthodes d'interprétation du texte. Dans le deuxième roman, *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert (The Bulgarian Truck)*, l'élément logique est remplacé par le dialogue avec le film réalisé par Marguerite Duras, "Le Camion" (*The Truck*), les principes musicaux et cinématographiques fonctionnant comme principes d'organisation narrative.

Préliminaires pour une « fugue »

Entre 1749 et 1750, Bach a composé 20 fugues, qui répétaient le même thème. La tonalité est unique, les instruments qui devaient les interpréter ne sont pas indiqués, mais souvent ceux à clavier comme l'orgue sont préférés. Le

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

principe compositionnel, retrouvé également dans le roman de Tsepeneag, est le contrepoin, auquel s'ajoute une certaine organisation canonique. Le thème qui apparaît dans l'introduction est réinterprété, développé, réinventé sur la même tonalité. Sa structure sera transposée, littérairement, dans le roman que nous analysons : dans les premières parties, le thème est introduit, pour que les suivantes le reprennent dans un mélange d'éléments réinterprétés. L'idée de cette captivité nous semble importante, la fugue perpétuelle qui se termine dans un espace clos. Cette fugue vaine qui ne mène nulle part, tout comme la fugue de Bach promet une évasion qui n'aura jamais lieu. Un fragment d'Ioan Petru Culianu³ de ses proses intitulées *Arta fugii* (*The Art of Fugue*) nous semble révélateur :

Souvent la Fugue poursuit la libération, mais se termine dans une cellule somptueuse, sur les murs de laquelle est gravée la sentence sévère et désuète de certains noms. Ici, l'auteur s'incline, heureux de tant de rencontres inattendues et en même temps glorieuses. *L'art de la fugue*. « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est

³ Dans la préface des proses de jeunesse de Ioan Petru Culianu, Tereza Culianu-Petrescu écrit : « J'ai donc conservé, pour donner un nom à ce volume de prose antérieur à l'exil, le titre de l'ouvrage constitué par l'auteur, non seulement parce que j'y ai inclus ce qui en a été conservé, mais aussi parce que « l'art de la fuite » est chez Ioan Culianu un leitmotiv central, un principe structurant, des avatars de son existence et de son œuvre artistique. Répondant, dans la revue *Amfiteatru* de mai 1968, à une enquête sur la relation entre la prose « traditionnelle » et celle « nouvelle » en Roumanie, le jeune Culianu se prononçait (avec le plaisir évident de donner un coup de poing au réalisme plat, recommandé officiellement) pour ce qui pourrait, selon lui, être une filière novatrice dans l'épopée : « La tendance actuelle de la prose pourrait être nommée symbolisme. Les fugues de Bach sont des structures limitées spatialement et temporellement..., mais d'une profondeur infinie. [...] Gâde voulait aussi créer une « Art de la fuite ». [...] Borges crée de telles structures symboliques... » Décelable dès les premières proses, ce principe fait son apparition explicite dans le texte lapidaire auquel il donne le titre, publié dans *Cronica* le 16 mars 1968, qui nomme le volume (perdu) et lui donne sa structure « supraordonnée » – « fugues ». Il est formulé comme une exhortation, ponctuée de notes personnelles : « Continuez à courir » (Keep running). Il resurgit dans l'exil (après « fugue »), dans une autre *Art de la fuite*, écrite à Groningen, aux Pays-Bas[...] » (Culianu, 2002, p.4).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. » (André Gide – *Les Faux Monnayeurs*) Dans la vitrine s'alignaient des clés presque rouillées et des inscriptions effacées sur un carton rougeâtre couvert en certains endroits de velours vert. L'ampoule pendait aussi pleine de fils laineux en forme d'auréole, poussiéreuse surtout du côté de la rue (Culianu, 2002, p. 12).

écrit encore Culianu, dialoguant à travers le temps avec l'œuvre gidienne. L'allusion à Gide, et plus précisément à son désir de créer une œuvre semblable à *l'Art de la fugue* (*The Art of Fugue*), ancre le texte dans une réflexion méta-narrative. Comme Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* (*The Counterfeiters*), l'auteur semble jouer avec la structure romanesque, cherchant à en faire un espace de liberté créative où les « rencontres inattendues » et « glorieuses » surgissent de l'interaction entre les voix narratives.

Projections dans la littérature

La structure a préoccupé de manière essentielle Tsepeneag, qui voit dans la formule de travail une mise en scène de la littérature. Dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), il commence son discours avec une telle affirmation: « Je veux lui écrire, parce qu'il faut absolument que je m'adresse à quelqu'un, que je partage avec quelqu'un la manière relativement nouvelle dont j'envisage de composer mon roman ; c'est la structure qui m'intéresse le plus, dans un roman, et pour être franc, le reste me laisse assez indifférent – raconter une histoire, quand bien même elle serait captivante, passionnante, sensationnelle, je veux bien, mais ça me laisse froid...» (Tsepeneag, 2010, p. 5). Cette perspective reflète une conception de la littérature sous la forme d'un type d'arrangement orchestral, artistique et conceptuel, dans lequel le processus de construction devient essentiel. Dans la vision de Tsepeneag, le lecteur ne lit pas seulement une histoire, mais doit également s'intéresser à sa structure, à la manière dont l'auteur structure sa propre narration.

Du point de vue de la transmedialité, le texte littéraire fonctionne ainsi comme une partie d'un processus complexe de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transfert et de reconstruction entre le domaine musical et cinématographique vers le domaine littéraire. La télescopie de ces trois domaines instrumentalisés indique la manière dont les traits et les principes sont transférés dans la littérature, la provoquant à se redéfinir et à se poser des questions sur sa propre création. La comparaison de la littérature avec la musique et la discussion sur l'interprétation soulignent l'importance de la réception directe et expérimentale dans le processus de compréhension du texte. Dans la transmedialité, ce fait devient encore plus visible : bien que la musique puisse être interprétée et décryptée par d'autres médias (la partition, dans le cas de la musique), en littérature, la lecture et la réception directe restent fondamentales pour son existence et sa signification. Cette analogie souligne que, à l'ère transmediale, l'expérience esthétique ne peut pas être réduite à une simple analyse ou à un décryptage formel, mais doit être vécue et ressentie, pour en comprendre la véritable valeur et l'internaliser par le processus de lecture:

La littérature doit être lue, inutile de la décrire, de la commenter, de l'analyser, si elle n'est pas lue. Elle a en plus l'avantage d'un accès direct, pas comme la musique, via des interprètes. La littérature ressemble à la musique, c'est du moins ce que je prétends moi aussi, mais ce n'est pas vraiment de la musique : si tu ne l'entends pas elle n'existe pas... Certes, les musiciens peuvent se contenter de voir la partition. On peut lire de la musique. La déchiffrer... Je ne sais pas, c'est compliqué. (Tsepeneag, 2010, p. 104).

Sous prétexte de lettres adressées à Marianne, l'écrivain compose encore une fugue, répétant des motifs empruntés à Marguerite Duras, exprimant l'idée d'une finalisation impossible du texte. Le texte ouvert, tout comme l'Art de la fugue de Bach n'a jamais été terminé, propose la perspective d'une complicité avec l'écrivain, l'interlocuteur, la destinataire des épîtres : « le roman tout entier pourra être considéré comme un monologue qui se termine seulement parce que l'auteur s'est mis en tête de publier impérativement de voir son nom imprimé sur la couverture » (Tsepeneag, 2010, p. 108). L'idée d'un roman

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

provisoire, qui s'écrit toujours, par la complicité de tous ceux qui le lisent, évoque de Borgès la grande bibliothèque du monde, où circule la littérature de tous les temps. À un certain degré, dans cette forme exemplaire d'ouverture, il existe aussi une forme de captivité. Dans le contexte de cette persistance du texte et de son caractère inachevé, il est possible d'explorer le concept de « littérature en tant que processus », où la création littéraire devient une action perpétuelle, fluide et infinie, signifiant une transition du produit fini vers un espace de dialogue et de reconfiguration continue, éliminant les barrières entre auteur et lecteur. La connexion herméneutique entre « fuite » de l'écriture et un certain état de « veille active », dans lequel les lecteurs deviennent co-créateurs, participant à une construction textuelle qui transcende la limite individuelle de l'auteur, pour perpétuer le sens et les interprétations, rejoint la théorie de la déconstruction de Derrida concernant le texte comme étant fluide, sans fin. Il existe ainsi une certaine captivité dans un système littéraire sans fin, où les lecteurs deviennent victimes d'une réalité partiellement ouverte, mais aussi envoûtés par l'idée d'une fin définitive, reflétant symboliquement la condition de la vie comme une quête perpétuelle et une réinterprétation continue des sens.

Auto-théorie, autoréférentialité, captivité narrative

Les études sur « auto-théorie » et l'autoréférentialité dans le domaine du discours identitaire désignent un nouveau paradigme qui conteste les récits exogènes et définissent le concept de « captivité narrative », mettant en évidence ses limites et ses tensions d'auto-contestation. Dans ce contexte, la reconnaissance des « histoires personnelles » exprime la réaffirmation des expériences marginalisées et la promotion de la justice épistémique, ouvrant un espace de refonctionnalisation de l'autorité du discours autochtone et des processus de validation de la connaissance encapsulée dans l'identité et la mémoire collective des groupes vulnérabilisés.

Une telle posture se retrouve aussi dans la littérature de l'exil, dont font partie les deux textes que nous discutons ici.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

L'auto-théorie, dans le contexte de la littérature de l'exil, fonctionne comme un mécanisme d'autoréférentialité et d'auto-réflexion, à travers lequel Dumitru Tsepeneag revendique et reconferme sa voix dans un espace marqué par l'aliénation et parfois l'exclusion.

Dans le cas des deux textes analysés, l'auto-théorie devient ainsi une stratégie de résistance et de réaffirmation de l'identité, facilitant le lien entre l'expérience personnelle de l'exil et le discours littéraire, mais aussi ouvrant un espace de réflexion sur son propre processus de création et sur la relation avec le milieu social et politique externe. Laura T. Ilea parlait du fait que Tsepeneag représente « le paradigme de l'exil perpétuel, chaque étape n'étant qu'une préparation à un stade ultérieur, avec un degré accru de décentrement, ainsi qu'une confirmation de son intuition concernant l'impossible retour » (2020, p. 307). L'idée d'un « degré accru de décentrement » évoque une fragmentation progressive de l'identité, où l'exilé s'éloigne toujours davantage d'un centre originel – qu'il s'agisse de la patrie, de la langue maternelle ou d'un sentiment d'appartenance. Chez Tsepeneag, ce décentrement n'est pas seulement subi, mais assumé comme une condition constitutive de son écriture, marquée par l'expérimentation formelle et le questionnement des conventions narratives. Ses œuvres, souvent associées à l'onirisme esthétique, traduisent cette instabilité par des structures fragmentées et des récits qui défient toute linéarité ou ancrage fixe.

L'« impossible retour » dont parle Ilea est au cœur de cette réflexion. Il ne s'agit pas seulement de l'impossibilité physique de revenir à la Roumanie sous le régime communiste, mais d'une intuition métaphysique : le retour, même s'il était possible, ne pourrait jamais restaurer l'unité perdue, car l'exil a transformé l'individu et son rapport au monde. Cette intuition résonne avec la condition de nombreux écrivains exilés, mais chez Tsepeneag, elle s'accompagne d'une lucidité presque tragique, qui se traduit dans une œuvre où l'absence, la dislocation et la quête d'un sens insaisissable sont des thèmes récurrents. L'écriture de Tsepeneag, influencée par l'onirisme et caractérisée par des structures narratives non linéaires, fragmentées et ouvertes, peut être comparée à la texture

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

polyphonique d'une fugue. Chaque segment narratif, chaque motif ou image, agit comme une voix qui entre en dialogue avec les autres, créant une œuvre où les significations se croisent et se superposent sans jamais se résoudre en une unité définitive. Cette approche reflète l'idée de l'exil perpétuel : une quête sans fin, où l'identité et le sens se construisent dans le mouvement, dans l'interstice entre les voix, plutôt que dans un ancrage fixe. Comme les voix d'une fugue qui s'éloignent du thème initial tout en y restant liées, les expériences de Tsepeneag (géographiques, linguistiques, culturelles) s'écartent progressivement de la Roumanie et de son identité originelle, mais elles restent hantées par cette origine, sans pour autant permettre un retour effectif. L'« impossible retour » évoqué par Ilea résonne avec l'impossibilité, dans une fugue, de revenir à la pureté initiale du sujet après les transformations et les modulations qu'il a subies.

Il s'agit aussi d'une forme d'expression de l'autonomie face à l'anonymat et à la marginalisation exercée par le pouvoir extérieur :

Accepter que les histoires soient porteuses de connaissance semble particulièrement important lorsqu'il s'agit de personnes dont la connaissance endogène a été (et est toujours) minorée : autochtones, personnes de couleur, personnes racialisées, queer ou trans, celles en situation de handicap, dépendantes ou vulnérables économiquement, femmes et de nombreux autres groupes qui ont aussi été (et sont encore) soumis à des représentations exogènes violentes, souvent dégradantes et aliénantes. Être ouverts non seulement à leurs histoires, mais aussi à leurs propres modes de théorisation de leurs expériences entre dans la sphère de la justice épistémique. (Papillon, 2023)

Joëlle Papillon écrit, en définissant « auto-théorie », ce qui, dans le cas présent, ressort des deux romans. L'auto-théorie, dans ce cadre, devient une sorte de contrepoint narratif, où les histoires personnelles ne sont pas seulement des témoignages, mais des actes de théorisation qui contestent les cadres épistémiques dominants. Par exemple, les motifs de l'exil

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

perpétuel chez Tsepeneag, mentionné précédemment, peuvent être lus comme une forme d'auto-théorisation de l'expérience diasporique, où le décentrement constant reflète une résistance à l'assimilation ou à la fixité identitaire imposée par des récits exogènes. Les références dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*) traduisent un attachement à la patrie laissée derrière : « Je crois que tu avais raison. Je suis resté ce que j'ai toujours été : un paysan du Danube » (Tsepeneag, 2010, p. 10), mais aussi cette possibilité infinie d'écrire : « L'écriture est un chantier à ciel ouvert » (Tsepeneag 2010 : 11), à laquelle il ajoute la perspective de Kundera, en le citant avec l'affirmation : « Le roman, c'est l'art de la complexité » (Tsepeneag, 2010, p. 10). Cette déclaration, teintée de nostalgie, reflète l'idée d'un noyau identitaire persistant malgré l'exil. Cependant, dans le contexte de l'« exil perpétuel » décrit par Ilea, cet ancrage n'est pas un retour possible, mais une mémoire vive qui nourrit l'écriture. Comme dans une fugue musicale, cette identité « paysanne » agit comme un thème initial, repris et transformé à travers les variations de l'exil, sans jamais permettre une résolution complète. Cette tension entre appartenance et déracinement s'apparente à une voix narrative qui dialogue avec d'autres, créant une polyphonie où la nostalgie coexiste avec le décentrement. De ce point de vue, nous constatons que le roman est perçu comme un espace d'exploration des ambiguïtés, des paradoxes et des multiples niveaux de signification de la condition humaine dans le contexte de l'exil, consolidant ainsi le rôle du texte comme un territoire d'autoréférentialité et de résilience identitaire. Pourtant, cet attachement n'est pas synonyme de paralysie ; il coexiste avec une « possibilité infinie d'écrire », décrite comme un « chantier à ciel ouvert ». Cette image évoque une création littéraire ouverte, inachevée et en perpétuel mouvement, où l'écriture devient un espace de liberté et de reconstruction. Elle fait écho à la structure de la fugue musicale, où les thèmes s'élancent, se transforment et reviennent modifiés, sans clôture définitive. Chez Tsepeneag, l'écriture n'est pas un refuge statique, mais un processus dynamique de décentrement, où chaque mot, chaque phrase, prépare un stade ultérieur d'exploration, confirmant le paradigme de l'exil perpétuel. L'ajout de la perspective de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Kundera renforce cette idée : le roman, en tant que forme artistique, embrasse la multiplicité des voix, des contradictions et des strates, à l'image d'une fugue polyphonique où la complexité n'est pas un obstacle, mais le cœur même de la création.

Cependant, Tsepeneag comprend cette complexité différemment, comme une fugue musicale, composée de sons qui se répètent et qui répondent en contrepont. Ainsi, la répétition qui engendre la musique devient essentielle :

Des répétitions ? – Oui, oui...– Mais c'est ma manière d'écrire... Musicale ! Tu sais bien ! – Je crois que tu abuses un peu avec cette histoire, avec la musique... Pauvre, pauvre lecteur. Il aura l'impression de toujours lire le même texte. De tourner en rond...– Très bien. – Il imaginera que tu as oublié ce que tu as écrit et que c'est pour cette raison que tu le récris. Ou bien que c'est fait à la va-vite. Le lecteur ne pense pas à la musique... Il vient de s'acheter un roman. Il s'est payé un livre par goût de la littérature, pas de la musique. Tu comprends ? Pourquoi le contrarier ? S'il veut de la musique, il écoute de la musique...(Tsepeneag, 2010, p. 114)

Le dialogue cité révèle une autocritique ironique : l'interlocuteur met en garde contre le risque de dérouter le lecteur, qui pourrait percevoir les répétitions comme un manque de cohérence ou une négligence (« Il imaginera que tu as oublié ce que tu as écrit »). Cette objection souligne une fracture entre l'ambition esthétique de Tsepeneag et les attentes conventionnelles du lectorat, qui associe le roman à une progression narrative claire, et non à une structure musicale. En défendant sa « manière d'écrire... musicale », Tsepeneag revendique une approche expérimentale, où la forme du roman devient un espace de résistance aux normes littéraires dominantes. Cette résistance s'apparente à une forme de justice épistémique : en imposant une structure inspirée de la fugue, Tsepeneag valorise une vision du monde exilique, où la répétition et la fragmentation traduisent la complexité de l'expérience des marges, défiant les récits linéaires imposés par des cadres épistémiques hégémoniques. En construisant son roman comme

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

un « chantier à ciel ouvert » (Tsepeneag, 2010, p. 11), il refuse de clore le récit de son identité, laissant les voix de son passé et de son présent dialoguer en contrepoint, sans résolution définitive. Cette ouverture reflète la condition de l'exilé, qui ne peut ni revenir en arrière ni s'installer pleinement dans un nouvel espace. Le roman naît ainsi à travers ces reprises à sens, musicales.

D'ailleurs, il existe de nombreux travaux sur l'importance de la répétition dans l'art et pas seulement. La répétition, omniprésente dans la nature et les arts, structure aussi bien les cycles naturels que les formes artistiques, comme les motifs musicaux, les modules architecturaux ou les thèmes littéraires, créant une cohérence tout en permettant des variations de sens :

Elle se manifeste dans la nature — par exemple, dans l'orbite des planètes, la récurrence des saisons, ou encore dans nos battements de cœur — tout autant que dans les médias et les arts. On peut, par exemple, penser à l'architecture. Ici, l'utilisation de modules structurels répétés peut être retracée depuis l'architecture de l'Empire romain (par exemple, aqueducs) et les sections récurrentes des voûtes croisées gothiques et des façades intérieures, jusqu'à la modularité souvent monotone du style international contemporain. En musique, la répétition occupe une place importante dans les thèmes, motifs, rythmes récurrents, ou même dans la reprise « mot à mot » de sections entières dans une composition musicale (“da capo al fine”). En littérature, la répétition ou, du moins, les similitudes, sont par exemple présentes dans les thèmes récurrents, dans le mètre et les rimes des poèmes ou dans des structures en mise en abyme à travers les genres (Wolf, 2022, p. 223).

La paradigme auto-théorique peut également être comprise comme un processus d'autoduplication et de remémoration, similaire à la reprise en musique et en littérature de certains éléments narratifs, où les sections sont réitérées pour souligner constamment les thèmes et valeurs connexes d'une expérience marginalisée, comme l'exil.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

La posture du chauffeur Tzvetan, qui reflète en partie un dialogue avec le film *Le Camion* (*The Truck*) de Marguerite Duras, est introduite dans le texte et construite à travers des ajouts ironiques concernant ses études et le fait qu'il ne lit pas, car « avec son métier, c'est impossible » (Tsepeneag, 2010, p. 66), mais qu'il écoute de la musique : « Des sons qui forment une mélodie serrée par la tenaille d'un rythme rapidement obsédant. » (Tsepeneag, 2010, p. 67). Ce motif sert de prétexte pour discuter, en réalité, de la littérature et de sa construction : « tu avais l'air en quête de personnages. Tu allais par monts et par vaux, de pays en pays, tu parcourais l'Europe tout entière sous ce prétexte » (Tsepeneag, 2010, p. 63). Le voyage de Tzvetan est interrompu par des monologues sur l'acteur Depardieu, présents dans le film mentionné. L'écriture adopte une approche musicale similaire : « À ses côtés, une femme. Non, je me trompe, je confonds avec un autre film » (Tsepeneag, 2010, p. 54), ou encore par des références au film *La petite Slovène* (*Slovenian Girl*), une coproduction de la Slovénie, de l'Allemagne, de la Serbie, de la Croatie et de la Bosnie-Herzégovine, réalisée par Damjan Kozole en 2009. Parfois, les sources d'inspiration sont explicitement déclarées, et l'écrivain s'engage dans un jeu qui implique également le lecteur, celui de la reconnaissance, de la réinterprétation et de la reformulation des idées, qui, selon Tsepeneag dans le même roman, sont « comme des moineaux ». Cette quête, interrompue par des monologues et des références cinématographiques, illustre l'auto-théorie en action : Tsepeneag, en tant qu'exilé, théorise son expérience à travers Tzvetan, dont le parcours géographique et symbolique reflète le déracinement et la recherche d'une identité fragmentée. Les idées « comme des moineaux », insaisissables et fugaces, soulignent la nature éphémère et mouvante de la création littéraire, où les répétitions et les réinterprétations permettent de donner sens à l'expérience marginalisée de l'exil.

Fugues oniriques

Le roman *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*) est construit sur le modèle d'événements tirés de la réalité et intégrés dans un

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

univers onirique, qui oscille entre le quotidien et le symbolique, créant ainsi une hyperréalité perméable⁴. L'une des images obsédantes est celle du vieil homme portant une valise militaire, symbole de la détention et du poids du passé, évoquant un état de contrainte et de clandestinité. Dans ce paysage fragmenté et multiplié, la persistance des personnages principaux, le vieil homme et le docteur, devient essentielle, incarnant des points fixes dans le labyrinthe d'expériences et d'hypostases de la captivité. La structure musicale est renforcée par l'intégration dans le texte de la musique du flûtiste. L'image de la flûte qui répète « la même et la même mélodie, reprise sans fin depuis le début » évoque directement la structure d'une fugue musicale, où un thème est repris et varié dans une boucle continue. Cette répétition obsessionnelle, jouée avec « conviction », fige le temps narratif, immobilisant les personnages – le chauffeur, les femmes – dans un moment suspendu. Cette immobilité contraste avec le mouvement perpétuel du voyage de Tzvetan du *Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), reflétant la tension entre l'ancrage dans le passé (le motif répété) et le décentrement de l'exil. Comme dans une fugue, la mélodie répétée n'est pas une simple redite, mais une exploration de l'expérience exilique, où chaque reprise apporte une nouvelle intensité émotionnelle ou symbolique, ici amplifiée par l'image troublante des gouttes de sang accompagnant la flûte.

L'idée de la répétition construite selon deux points de vue est liée à la musique, à travers les sons qui se répètent obsessionnellement, tout en soutenant simultanément la référence à la captivité. L'exilé, pris dans un piège sonore d'où il ne peut sortir, établit un lien avec l'espace qu'il a quitté, espace qui ne peut être ignoré mais qui limite l'apparente liberté qu'il vit. *Arpièges*, comme le portait le titre en français, contient d'une part la connexion avec la technique musicale des '*arpèges*' et, d'autre part, celle de la fuite impossible du *piège*. La juxtaposition de ces deux éléments a donné naissance à un nouveau mot, symbole de la double métamorphose du texte. '*Arpège*' évoque une technique

⁴ Voir également l'analyse détaillée dans Alina Bako, « Musicalité narrative dans le roman roumain », in *Incursiuni în imaginar* n° 7.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

musicale où les notes d'un accord sont chantées en succession, tout en suggérant simultanément une séquence de mouvement continu, parfois difficile à éviter — une posture d'« impossible fuite » hors d'un piège, dans un sens métaphorique, puisque la notion de piège implique une inévitabilité et une contrainte. La référence à la fugue musicale, déjà centrale dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), trouve un écho dans *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), où la répétition des motifs narratifs – souvenirs, images, références intertextuelles – crée une polyphonie complexe. Comme les notes d'un arpège, chaque élément narratif est à la fois autonome et lié à l'ensemble, contribuant à une harmonie qui ne résout jamais totalement ses tensions.

Le vieil homme, apparaissant sous différents aspects, devient une voix dans la polyphonie du récit, où chaque occurrence apporte une nouvelle nuance tout en conservant des éléments constants, comme la fragilité physique ou les traces de violence. Ces répétitions ne sont pas de simples redites, mais des variations qui enrichissent le sens, à l'image des thèmes repris dans une fugue musicale. La scène où un médecin examine le vieil homme, avec des gestes ritualisés et une attention presque théâtrale à son état de santé, évoque un moment suspendu, où la répétition des gestes médicaux contraste avec la singularité de la souffrance du personnage. Cette tension entre routine et douleur reflète l'expérience de l'exilé, pris dans un cycle de déracinement et de tentative de reconstruction, où le passé revient sans cesse sous des formes altérées.

Le portrait du vieil homme, dans la scène médicale, ainsi que les éléments de répétition, mettent en évidence une constante interférence entre l'action et le discours, entre le moment présent et un symbole de la mort ou de la détérioration. Les coups, l'enflure, les gouttes d'eau sont autant de détails témoignant de la dégradation corporelle, de la fragilité, tandis que les gestes du médecin revêtent une valeur rituelle ou symbolique. Ce duo d'éléments musicaux et narratifs esquisse une expression d'un état de dualité, de contraste, oscillant entre illusion et vérité, entre début et fin. C'est l'image d'une existence dans laquelle chaque acte de soin, chaque geste répété, reflète

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

une tentative de sauvetage ou de compréhension, mais aussi une acceptation de l'inévitable.

Le vieil homme, déjà présenté comme une figure marquée par la souffrance, réapparaît dans une autre séquence dans une situation d'oppression accrue, où la violence infligée par le caporal et l'indifférence du docteur soulignent son statut de victime. Cette répétition de la violence à son encontre agit comme un motif musical dans une fugue, où un thème revient sous une forme amplifiée ou variée. Le visage tuméfié, les coups répétés et la douleur chronique sous l'omoplate constituent des échos narratifs qui rappellent les apparitions précédentes du vieil homme, mais avec une intensité accrue. Cette récurrence n'est pas gratuite : elle reflète la condition de l'exilé, pris dans un cycle de déshumanisation et de marginalisation, où chaque itération du motif renforce le sentiment d'enfermement.

C'est une scène violente qui met en évidence la perception aiguë du sentiment de pouvoir et de déshumanisation. L'image, avec des détails concrets – « frappé encore une fois avec le dos de la main », « le visage tuméfié, jaune-bleu » – amplifie l'aspect grotesque de la scène, créant une sensation de violence non filtrée et de douleur physique extrême. En même temps, l'encadrement de cette violence dans un contexte de procédure répétitive (« Un-deux, un-deux. Gauche ! ») et rythmée – comme un exercice mécanique, un rituel de soumission – accentue l'aspect de déshumanisation et d'automatisme brutal, suggérant qu'en dépit de la souffrance, le mal suit son cours sans empathie. La tentative du vieil homme de maîtriser ses instincts et sa peur de regarder les autres exprime un état de vulnérabilité, d'aliénation. Le rythme monotone, « un-deux, un-deux », coïncidant avec les pas des soldats et le mouvement brutal du caporal, soutient l'idée d'un mécanisme, d'une routine dans laquelle se manifeste une déshumanisation en plein déroulement, une musique incessante et oppressante. La scène est vivante, contenant des éléments de l'onirique, se construisant à la croisée de la fluidité du rythme et de la brutalité des gestes, entre le mécanisme d'exécution et le sens de la souffrance et de la fragilité, soulignant que la violence devient un rythme auquel les victimes sont soumises sans possibilité de résister. C'est une description de la torture et de la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dégradation humaine, dans un cadre lui-même symbolique de la captivité. L'analyse commence par la mise en évidence de la « rupture du rythme », qui symbolise la fragmentation, le chaos et la perte de contrôle sur son propre corps, et donc, une animalisation. Les détails présentés, tels que les jambes douloureuses, le couteau entre les côtes, le sentiment de ne plus pouvoir avancer, ou encore la sensation d'avoir un « rat dans le ventre » (Tsepeneag, 2007, p. 78), évoquent les tortures des prisonniers politiques, enregistrant une douleur physique intense et une déshumanisation systématique. Le moment où le détenu tente de s'enfuir, mais ressent que son univers vital est limité, symbolise presque l'inutilité de toute tentative de libération face au système oppressif. Sur un plan symbolique, cette « fuite » devient une métaphore de la quête de liberté dans des conditions d'oppression brutale, ainsi que de l'impossibilité réelle de s'échapper de cet état d'immobilité. Il s'agit d'un état de captivité totale, où la violence et le contrôle sont devenus la norme, et la seule « évasion » – la fuite – représente un geste de tentative d'évasion illusoire, dans un univers fermé, dépourvu de vraies alternatives. Chaque détail sensoriel – le « couteau » dans les côtes, le « rat » dans le ventre – amplifie la sensation de piégeage, évoquant l'arpège et le « piège » du titre *Arpièges (Vain Art of the Fugue)*. Cette répétition de la douleur physique reflète l'expérience de l'exilé, prisonnier d'un cycle de trauma où le passé, incarné par la violence subie, revient sans cesse limiter la possibilité d'évasion.

Les fragments de phrases évoquent la sécurité et ses méthodes par lesquelles les détenus étaient systématiquement détruits psychiquement et physiquement. La seule échappatoire qui leur reste est la fuite, mais celle-ci est inutile car l'univers dans lequel ils évoluent est limité. Les sensations sont enregistrées au niveau physique, laissant des traces sur le corps de celui qui est pris, resté dans une zone d'obscurité, de surveillance et de punition continue. Les personnages de Tsepeneag portent des noms génériques, l'identité est effacée, ils deviennent des porte-parole de principes tels que la liberté, la souffrance, la captivité, la haine, l'amour. Sonia Elvireanu parlait sur une « identité verticale » qui est projetée dans celle

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

culturelle : « Le contact entre *l'autre* de cultures différentes mène à une reconfiguration identitaire, à l'acquisition d'une identité culturelle hybride à travers laquelle s'exprime l'identité hybride des exilés. » (Elvireanu, 2017, p. 131).

L'image d'un tank entrant dans un coiffeur, accompagnée des cris des coiffeurs et de leurs gestes frénétiques, juxtapose des éléments oniriques à une réalité brutale, créant un effet de contrepoint typique d'une fugue musicale. Les motifs réalistes – le tank, symbole de violence militaire – s'entrelacent avec des images absurdes – les coiffeurs et leurs outils dérisoires – pour former une polyphonie narrative où l'absurde devient un miroir du contexte politique oppressif. Cette juxtaposition traduit l'expérience de l'exil, où la réalité quotidienne, marquée par la dictature, se mêle à une perception déformée, presque surréaliste, du monde. Comme dans une fugue, où les voix se répondent et se transforment, les images oniriques amplifient la réalité, révélant l'absurdité d'un pouvoir qui trivialise la violence en une routine grotesque.

C'est un monde dans lequel les valeurs humaines sont inversées, et la perception de l'existence humaine est pervertie. Le contraste entre le monde réel et le monde onirique contient une manière subtile de refléter, dans un miroir déformé, l'incertitude et l'absurdité de la société oppressive. Ainsi, une atmosphère déséquilibrée se crée, dans laquelle le lecteur peut percevoir, au-delà de la surface, une critique du système politique, des idéologies totalitaires et de l'aliénation collective. L'image du paysan qui sort un paquet du panier, d'abord perçu comme un enfant puis comme un poisson, incarne une fluidité onirique où les frontières entre réalité et rêve s'effacent. Ce glissement symbolique, où l'enfant et le poisson se substituent l'un à l'autre, agit comme un motif récurrent dans la fugue narrative de Tsepeneag. Le geste tendre du paysan, qui dévoile le corps avec soin, évoque des valeurs universelles – la vie, la protection, la pureté – mais dans un contexte onirique qui les rend insaisissables, à l'image de l'exil où les idéaux du passé sont à la fois chéris et inaccessibles. Cette répétition de motifs ambivalents – un enfant, un poisson, une carpe – reflète la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

structure fugale, où un thème est repris et varié, créant une tension entre familiarité et altérité.

La figure de la femme, confondue entre Maria, Magda ou une autre, prolonge cette logique de répétition et de transformation. Les noms à résonance biblique (Maria, Magda) suggèrent une quête spirituelle ou rédemptrice, mais leur interchangeabilité et la confusion finale – « ce n'est ni Magda ni Maria, c'est une autre » – soulignent l'illusion de la destination. Comme dans une fugue, où les voix se répondent sans jamais se fixer, la femme devient un motif insaisissable, symbolisant l'objet d'une quête qui n'est jamais atteinte. Le lit qui grince et l'oreiller tenu dans les bras renforcent cette dimension onirique, où le désir de connexion se dissout dans une réalité fragmentée, reflétant l'expérience exilique d'un ancrage toujours différé. La structure contrapunctique de cette séquence, où les images du paysan, de l'enfant-poisson et de la femme s'entrelacent, invite le lecteur à participer à un jeu de reconnaissance et de réinterprétation, à l'image d'une fugue où les voix se répondent sans se fondre. L'absurdité de ces transformations – un poisson devenant un enfant, une femme devenant une autre – défie les attentes d'un récit conventionnel, engageant le lecteur dans une réflexion sur l'absurde et l'éphémère dans l'exil.

L'analyse des œuvres de Dumitru Tsepeneag, en particulier *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*) et *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), met en lumière une approche narrative profondément influencée par la structure de la fugue musicale, qui sert de cadre conceptuel pour explorer l'exil et l'auto-théorie. Les conclusions de l'analyse sont liées au fait que la fugue est vue comme architecture narrative. La structure fugale, avec ses motifs répétés, ses variations et son contrepoint, est au cœur de l'esthétique de Tsepeneag ; elle devient une architecture auditive et visuelle, où chaque élément narratif – personnages, images, souvenirs – agit comme une voix dans une polyphonie. Cette approche illustre une conception du roman comme un réseau de sens, où la répétition ne fige pas le récit mais le dynamise, permettant une exploration infinie des significations. Les figures comme le vieil homme, le paysan ou la femme insaisissable, avec leurs apparitions récurrentes, incarnent cette logique

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

contrapunctique, où l'exil est représenté comme un cycle de décentrement et de remémoration. Cette structure confère au texte une ouverture interprétative, où le lecteur est invité à tisser ses propres connexions, à l'image d'un auditeur déchiffrant les voix d'une fugue. Les œuvres de Tsepeneag opèrent une transmédiatisation, migrant des concepts musicaux (la fugue, l'arpège) et cinématographiques (les références à *Le Camion* (*The Truck*) de Duras ou à *La petite Slovène* (*Slovenian Girl*) vers la littérature. Cette migration, inspirée par des œuvres comme *L'Art de la fugue* de Bach, traduit l'idée de captivité et de liberté à travers différents médias. Dans *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), le titre lui-même fusionne la fluidité musicale et l'enfermement du piège, reflétant la condition exilique où la liberté créatrice coexiste avec les contraintes du passé. Cette interconnexion entre musique, cinéma et littérature enrichit la polyphonie narrative, où chaque média apporte une nouvelle voix au discours de l'exil. L'écriture de Tsepeneag, décrite comme un « chantier sous le ciel libre », s'inscrit dans une démarche d'auto-théorie, où l'acte d'écrire sur soi devient une théorisation de l'expérience exilique. En articulant la captivité (le piège sonore, la cellule, la violence) et la liberté (la quête, la fluidité des motifs), Tsepeneag transforme l'exil en une source de savoir endogène, défiant les récits dominants qui marginalisent les voix exilées. Cette approche s'aligne avec la justice épistémique, car elle légitime les perspectives des exclus – ici, l'exilé confronté à la dictature et au déracinement – à travers une narration polyphonique et fragmentée. Les images oniriques, comme le poisson-enfant ou la femme interchangeable, deviennent des outils pour explorer l'identité fragmentée, où la répétition sert à affirmer la résilience face à l'oppression.

La structure fugale de Tsepeneag met en avant la quête comme essence du récit, où l'acte de fuir – que ce soit physiquement, comme Tzvetan, ou symboliquement, à travers l'écriture – devient une fin en soi. Les motifs répétés, comme la lumière bleuâtre ou les figures féminines, incarnent cette quête sans résolution, où l'exilé oscille entre le désir de retour et l'impossibilité de l'atteindre. Cette tension, reflétée dans la polyphonie du texte, fait écho à la complexité romanesque

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

prônée par Kundera, où le roman devient un espace de liberté créatrice malgré les contraintes de la captivité.

Références :

- Bako, A. (2012). *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc* [The dynamics of poetic imagination. The Romanian oneiric group]. Eikon.
- Bako, A. (2016). Muzicalitate narativă în romanul românesc [Narrative musicality in the Romanian novel]. *Incursiuni în Imaginar*, 7, 11–30. DOI:10.29302/InImag.2016.7.1
- Dimov, L., & Țepeneag, D. (2007). *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu* [Aesthetic oneirism. Anthology of theoretical texts, critical interpretations, and preface by Marian Victor Buciu]. Curtea Veche.
- Elvireanu, S. (2017). Identități hibride în romanele lui Dumitru Țepeneag [Hybrid identities in Dumitru Țepeneag's novels.]. *Incursiuni în imaginar*, 8, 123–148. DOI:10.29302/InImag.2017.8.6
- Ilie, E. (Ed.). (2024). *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative* [A dictionary of Romanian female exile. Emblematic authors, representative volumes]. Eikon.
- Ilea, L.T. (2020). Imaginarul exilului și al diasporei [The imaginary of exile and diaspora]. In C. Braga (Ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginarul literar* [Encyclopedia of imaginaries in Romania. Literary imaginary] (pp. 295–310). Polirom.
- Manolescu, F. (1991). Pamfile și broasca țestoasă [Pamfile and the turtle]. *Luceafărul*, (23).
- Papillon, J. (2023). Autothéorie [Autotheory]. In E. Bouju (Ed.), *Nouveaux fragments dun discours théorique. Un lexique littéraire* [New fragments of a theoretical discourse. A literary

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

lexicon]. Codicille. <https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1>

Petru-Culianu, I. (2002). *Arta fugii* [The art of the fugue]. Polirom.

Tsepeneag, D. (1973). *Arpièges* [Vain art of the fugue]. Flammarion.

Tsepeneag, D. (2011). *Le camion bulgare - Chantier à ciel ouvert* [The Bulgarian truck]. POL.

Wolf, W. (2008). The relevance of mediality and intermediality to academic studies of English literature. In M. Heusser, A. Fischer, & A. H. Jucker (Eds.), *Mediality/intermediality* (pp. 15–43). Gunter Narr.

Wolf, W. (2010). Metamusic? Potentials and limits of metareference in instrumental music Theoretical reflections and a case study (Mozart, Ein musikalischer Spaß). In W. Bernhardt & W. Wolf (Eds.), *Self-reference in literature and music* (pp. 1–32). Rodopi.

Wolf, W. (2022). The concept transmediality, and an example: Repetition across arts/media. *Aletria*, 32(1), 213–232. DOI : 10.35699/2317-2096.2022.35451.