



***La Disparition* de Georges Perec en plusieurs langues : une étude comparative des problèmes et solutions de la traduction du roman lipogrammatique**

Suwanna Dolparadorn *

Département de français, Faculté des Arts Libéraux, Université de Phayao, Thaïlande

***La Disparition* by Georges Perec in different languages: A comparative study of problems and solutions in translating the lipogrammatic novel**

Suwanna Dolparadorn *

Department of French, School of Liberal Arts, University of Phayao, Thailand

Article Info

Research Article

Article History :

Received 8 August 2023

Revised 3 February 2024

Accepted 5 February 2024

Mots clés :

La Disparition,
Georges Perec, lipogramme,
contrainte, traduction

Keywords :

La Disparition,
Georges Perec, lipogram,
constraint, translation

Résumé

Cette recherche a pour but de comparer les traductions de *La Disparition* (1969), roman lipogrammatique sans la lettre e de Georges Perec, dans six langues différentes, avec un total de neuf versions : quatre en anglais, une en espagnol, une en catalan, une en croate, une en russe et une en japonais. Cet article est composé de deux parties : la première partie présente les théories liées aux textes à contraintes en examinant la question de l'intraduisibilité des œuvres littéraires et du concept de recreation. La deuxième se penche sur les problèmes rencontrés et les solutions proposées par les traducteurs en se concentrant sur trois sujets spécifiques : les différents choix de la lettre supprimée, la structure métatextuelle du roman et les citations lipogrammatiques de six poèmes. La plupart des traducteurs conservent la suppression de la lettre e comme dans le texte original, tandis que certains choisissent d'éliminer une autre voyelle qui est le plus fréquemment utilisée dans leur langue. L'organisation des chapitres et des parties des versions traduites varie ainsi en fonction du nombre de lettres et de voyelles de la langue cible. En ce qui concerne les citations de poèmes français célèbres, deux options principales se présentent : les réécrire dans

* Corresponding author

E-mail address: suwanna9856@gmail.com

la langue d'arrivée ou faire appel aux grands classiques de chaque langue étrangère.

Abstract

This study aims to compare translations of *La Disparition* (1969), Georges Perec's lipogrammatic novel written without the letter e, in six different languages, totaling nine versions: four in English, one in Spanish, one in Catalan, one in Croatian, one in Russian, and one in Japanese. This article is divided into two parts. The first part presents theories associated with texts under constraint to examine the untranslatability of literary works and the concept of recreation. The second part delves into problems found and solutions proposed by translators, focusing on three specific topics: different choices of the omitted letter, the metatextual structure of Perec's novel, and his lipogrammatic citations of six poems. Most translators retain the omission of the letter e as in the original text, while some choose to eliminate another vowel that is the most frequently used in their language. The organization of chapters and parts in the translated versions varies in accordance with the number of letters and vowels in the target language. Regarding citations of famous French poems, two main options arise: either rewriting them in the target language or referencing the great classics of each foreign language.

Introduction

La Disparition de Georges Perec, publié en 1969 chez Denoël, est un roman lipogrammatique, c'est-à-dire un texte dans lequel il est interdit d'utiliser au moins une lettre de l'alphabet. L'œuvre de trois cents pages a été rédigée sans e, la voyelle la plus fréquente de la langue française. L'absence du e correspond en fait à la biographie de l'auteur. Né en 1936 d'une famille d'origine juive polonaise, Perec a perdu son père tué au front en 1940 et sa mère déportée à Auschwitz en 1943. Stella Béhar (1995, p. 201) établit ainsi un rapport entre la Shoah et la voyelle assassinée : « En sacrifiant la lettre e dans *La Disparition* Perec trouve une forme de représentation oblique du sacrifice historique qui, le privant de sa mère et de son histoire, a provoqué un silence, un manque originel ». Sans e, il n'est pas autorisé à prononcer ni « père » ni « mère ». En 1975, dans la dédicace de *W ou le souvenir d'enfance*, texte autobiographique, l'écrivain

a écrit « Pour *E* » disparu dans le roman précédent et pour *eux* disparus pendant la Seconde Guerre mondiale. Il joue avec l'homophonie *e/eux*.

Le récit s'ouvre sur Anton Voyl angoissé par quelque chose qui manque ; il souffre d'hallucinations d'un signe énigmatique ressemblant au *e*. Il disparaît mystérieusement à la fin du quatrième chapitre. Ses amis essaient de le chercher en suivant les indices laissés par Voyl dans un journal avec un post-scriptum, mais en vain. Les personnages disparaissent l'un après l'autre à cause de la malédiction du clan liée à la lettre maudite. Il s'agit en fait d'« un texte écrit suivant une contrainte [qui] parle de cette contrainte », comme le constate Jacques Roubaud (1988, p. 90). Le « métatextuel » perecquien, défini par Bernard Magné (1989, p. 33) comme « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent », joue ainsi un rôle de révélateur de la contrainte. Christelle Reggiani (2000, p. 16) remarque dans *Formules* n° 4 que « [l]a contrainte abstraite ou instanciée peut être lisible selon diverses modalités : [...] pour *La Disparition* aussi, avec la différence que le métatextuel alors mis en place est connotatif, et non plus dénotatif : la révélation y est donc oblique ». Le geste intertextuel est par ailleurs reflété par de nombreux emprunts. Les citations implicites et explicites servent aussi à refléter un aspect métatextuel du roman. Traduire *La Disparition* est donc un *challenge* pour le traducteur s'il veut respecter à la fois la contrainte et le noyau sémantique.

Pour l'auteur, la contrainte mène à la quête des potentialités de la langue, comme l'affirme Perec (1988, p. 88) lui-même : « la suppression de la lettre, du signe typographique, du support élémentaire, est une opération plus neutre, plus nette, plus décisive, quelque chose comme le degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible ». Selon lui (1993, p. 58), « la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte ; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte ». Pour le traducteur, elle pose au contraire des difficultés de transposition dans une autre langue. Comme le remarque Hermes Salceda (2019, p. 76), « le grand lipogramme est aussi exemplaire par la netteté avec laquelle il soulève d'emblée les problèmes de la traduction sous contrainte et avec laquelle il réactualise les vieux dilemmes de toute transposition d'un texte dans une autre langue ». Pourtant, le texte apparemment « intraduisible » a été

traduit en plusieurs langues, plus précisément en 15 langues et en 21 versions différentes¹. Or, il n'existe pas de traduction en langue thaïe.

Il est en effet intéressant de voir les stratégies des traducteurs pour affronter les problèmes rencontrés. En principe, la tâche du traducteur est de trouver des équivalences entre le texte source et le texte cible. Cependant, en pratique, pour traduire la contrainte, sur quelles théories doit-on s'appuyer ? À quoi donne-t-on le privilège, au signifiant ou au signifié ? Est-il possible de faire cohabiter l'un avec l'autre ? Cet article cherche à comparer les traductions différentes de *La Disparition* en travaillant directement sur les quatre versions en anglais : *A Void* de Gilbert Adair (London, Harvill Press, 1995), la seule publiée, et les autres inédites *Vanish'd !* de John Lee (déposée le 13 janvier 1989), *A Vanishing* d'Ian Monk (dont la date de dépôt est inconnue) et *Omissions* de Julian West (déposée le 12 mars 2009). Les trois dernières sont réservées

¹ En allemand par Eugen Helmlé, sous le titre *Anton Voyls Fortgang*, (Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1986) ; en anglais par Gilbert Adair, sous le titre *A Void*, (Londres, Harvill Press, 1994) et trois autres traductions non publiées : John Lee, *Vanish'd !* (1989), Ian Monk, *A Vanishing* (sans date) et Julian West, *Omissions* (2009) ; en italien par Piero Falchetta, sous le titre *La scomparsa*, (Naples, Guida editori, 1995) ; en espagnol par Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega, sous le titre *El Secuestro*, (Barcelone, Anagrama, 1997) et une version inédite (Argentine) d'Marcelo Zabaloy, *La D' su aparición* (2018) ; en suédois par Sture Pyk, sous le titre *Försvinn*, (Stockholm, Albert Bonniers, 2000) ; en russe par Valéry Kislov, sous le titre *Istchezanie*, (Saint-Petersbourg, Ivan Limbakh, 2005) et une traduction sans lipogramme d'A. Astashonok-Zhigirovsky, sous le titre *Исчезновение*, (Kiev, Nika Centre, 2001) ; en turc par Cemal Yardımcı, sous le titre *Kayboluş*, (Istanbul, Ayrıntı, 2006) ; en néerlandais par Guido van de Wiel, sous le titre *'t Manco*, (Amsterdam, De Arbeiderspers, 2009) ; en roumain par Serban Foartă, sous le titre *Dispariția* (Bucarest, Editura Art, 2010) ; en japonais par Shuichiro Shiotsuka, sous le titre *En-metsu*, (Tokyo, Shueisha, 2010) ; en croate par Vanda Miksic, sous le titre *Ispario*, (Zagreb, MeandarMedia, 2012) ; en portugais (Brésil) par José Roberto Andrade Féres, sous le titre *O sumiço*, (Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015) ; en catalan par Adrià Pujol Cruells, sous le titre *L'Eclipsi*, (Barcelone, L'Avenc, 2017) et une version non publiée d'Alfred Morales Fusco, *L'ocultació* (2017) ; en polonais par René Koelblen et Stanisław Waszak, sous le titre *Zniknięcie*, (Cracovie, Lokator, 2022) ; et en finnois par Ville Keynäs, sous le titre *Häviäminen*, (Helsinki, Teos, 2023). Il y a en outre trois traductions partielles non mentionnées ici. La liste a été établie et mise à jour par Marc Parayre en fonction des données disponibles au 30 mars 2024 et publiée en ligne sur le site web de l'Association Georges Perec : <https://www.associationgeorgesperec.fr/compagnons-de-lecture/article/dispa-test?>

comme documents d'archives par l'Association Georges Perec à la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Limités par la seule connaissance de la langue anglaise, nous tentons autant que possible d'examiner les traductions en différentes langues étrangères par le truchement des articles concernés. Certaines traductions très peu étudiées sont négligées.

Cette étude commencera par présenter les théories relatives aux textes à contraintes, puis procédera à une analyse comparative des solutions apportées aux problèmes rencontrés dans chacune des neuf traductions de notre corpus, en se concentrant sur trois sujets majeurs : les différents choix de la lettre supprimée, la structure métatextuelle du roman et les citations lipogrammatiques de six poèmes. Elle devrait permettre, selon nous, de dégager des lignes directrices intéressantes pour la traduction des œuvres lipogrammatiques du français en thaï.

1. Traduire la contrainte, de l'intraduisibilité vers la re-crédation

L'intraduisibilité est mise toujours en avant pour des poésies. Le poème traditionnel est soumis à des contraintes formelles. L'écriture oulipienne, quant à elle, résulte d'une contrainte d'écriture. Dans les deux cas, le fond est inséparable de la forme. Quelle théorie traductologique donc peut-on appliquer à l'écriture à contraintes ?

1.1 De l'intraduisibilité

Roubaud (1991, p. 88) considère *La Disparition* comme « le seul vrai exemple de livre d'un auteur oulipien ». Perec fait partie en 1967 de l'Oulipo (l'acronyme de "Ouvroir de Littérature Potentielle"), fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, qui rassemble un groupe d'écrivains et mathématiciens ayant pour objectif de proposer « de nouvelles "structures", de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire » (Queneau, 1965, p. 321). Le Lionnais (1988, p. 17) distingue ainsi deux tendances oulipiennes : la tendance *analytique* destinée au renouvellement des formes existantes et la tendance *synthétique* vouée à l'invention de nouvelles contraintes. Puisque l'origine du lipogramme remonte à l'Antiquité², *La Disparition* s'inscrit bien dans la première tendance.

² Dans *La littérature potentielle*, Perec (1988, p. 79) confirme que le lipogramme existe depuis l'Antiquité : « Le premier lipogramme attesté est le *De Aetatibus Mundi & Hominis* d'un grammairien

Les contraintes oulipiennes sont évidemment inspirées de celles de l'ouvrage littéraire, comme le souligne Le Lionnais (1988, p. 16) :

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.

En fait, comme l'expliquent Bernardo Schiavetta et Jan Baetens (2000, p. 21), la contrainte « est un terme repris au vocabulaire de l'ancienne prosodie, et plus particulièrement utilisé par les auteurs de l'OULIPO », donc elle « n'est pas, en soi, un phénomène littéraire exclusivement oulipien, mais universel, nullement limité à une époque ni à une littérature données ».

L'impossibilité de traduire des œuvres poétiques est un sujet depuis longtemps débattu. Ainsi, au XVIII^e siècle, Diderot (1751, p. 376), dans sa *Lettre sur les sourds et muets* soutenait cette idée qu'il est « impossible de rendre un poète dans une autre langue ; et [...] plus commun de bien entendre un géomètre qu'un poète », du fait qu'on n'arrive jamais à trouver d'images équivalentes à celles de l'original. Quant à Mme Dacier (cité dans Mounin, 1994, p. 19-20), elle atteste dans son introduction de l'*Illiade* que l'œuvre d'Homère est impossible à traduire : « J'avoue, dit-elle, qu'il n'y a pas un seul vers d'Homère où je ne sente une grâce, une beauté, une force, une harmonie, qu'il m'a été impossible de conserver ».

En s'appuyant sur la théorie binaire du signe, le traducteur se trouve confronté à deux choix essentiels : préserver le signifiant, soit la forme, et/ou préserver le signifié, soit le fond. Jean-René Ladmiral (1994, préface XV), quant à lui, rapporte qu'il y a deux voies alternatives : « les 'sourciers' s'attachent au *signifiant* de la *langue*, et ils privilégient la langue-*source* » ; et « les 'ciblistes' mettent l'accent non pas sur le

latin, natif d'Égypte (VI^e), Fabius Planciades Fulgentius, connu aussi sous le nom de Fabius Claudius Gordianus Fulgentius (ou Gordien Fulgence) ».

signifiant, ni même sur le signifié mais sur le *sens*, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible ». À ce propos, Jan Baetens et Bernardo Schiavetta (1998, p. 8) observent ainsi dans *Formules* n°2 :

La traduction, ainsi, se voit exposée à un double problème, qui a aussi tout du « double bind », puisque la traduction « fidèle » du sens linguistique du texte a tout loisir de fane [sic] violence à la contrainte, alors que le non moins pertinent respect de la règle risque fort de brouiller la vigueur et la cohérence du texte traduit.

De ce point du vue, Harry Mathews (1981, p. 31), auteur et traducteur oulipien, a soutenu dans *American Book Review* qu'il ne faut pas traduire *La Disparition* :

La Disparition doit rester sans traduction, non à cause de quelque obstacle technique, mais parce qu'une unité indissoluble détermine chaque aspect du livre (jusqu'à sa ponctuation, parfois). On ne saurait que recréer le roman dans une langue étrangère en inventant de nouveaux personnages, de nouveaux événements, une nouvelle texture, bref en écrivant un tout autre livre. En ceci, aussi, *La Disparition* peut servir de provocation et d'exemple.

1.2 Vers la re-crédation

En reprenant l'affirmation paradoxale de Jacques Derrida (1987, p. 207) selon laquelle la traduction est « nécessaire et impossible », nous pouvons dire que la littérature potentielle semble *intraduisible* mais nécessaire. La formule célèbre du linguiste Roman Jakobson (1986, p. 86) montre que « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice ». Selon lui (1986, p. 80), « la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents ». De même, Guy Bennett (Bennett & Maxwell, 2009) constate que, pour traduire la contrainte, la traduction stricte ne fonctionne pas, et que la recréation est une solution :

Si la contrainte est profondément enracinée dans la langue source (tel l'anagramme), la traduction stricte est impossible et la transpoiesis s'impose : le traducteur doit recréer une œuvre dans la langue cible qui utilise la même

contrainte. On ne traduit pas les mots qui composent le poème original, on traduit l'acte créateur dont le poème original est issu.

Hames Salceda et Camille Bloomfield (2016, p. 965) insistent également sur le fait que « traduire la contrainte c'est d'abord traduire sa potentialité dans une autre langue ; c'est prendre en compte la dialectique des rapports de la contrainte avec la langue sur laquelle elle agit ». Au sujet de la traduction de *La Vie mode d'emploi* (1978) en allemand, Eugen Helmlé explique que « l'essentiel n'est pas que la phrase en allemand soit correcte, mais que la contrainte soit gardée »³. Kate Briggs (2006, p. 44), quant à elle, atteste que la contrainte en tant que générateur de texte est cruciale :

For both kinds of writing [translation and lipogram], the constraint is crucial: at once limiting and enabling, it is only by circumscribing what the writer can do that writing (that is, the particular kind of writing in question) gets started in the first place.

Elise Aru (2010) pense aussi que la contrainte doit apparaître dans le texte-cible afin de garder l'aspect ludique de l'écriture oulipienne :

The OuLiPo's constrained writing and translational experiments bring to the fore their ludic conception of writing, which should also appear in the target text. Translators of the OuLiPo face a choice: should they approach the language on the page and treat it like any text, transferring the original written text into another language, or should they take into account the role of constraint in their approach? There is no such thing as a unique translation method, and there is no such thing as one unique translation. Thus a multitude of approaches and translations are possible.

En tout cas, à son avis, il n'y a pas de méthode unique, mais une multitude d'approches et de traductions.

³ Le propos d'Eugen Helmlé est relevé dans un film documentaire intitulé *Lire-Traduire Georges Perec* (1999) réalisé par Bernard Queysanne présentant deux traducteurs anglais et allemand de l'œuvre de Georges Perec, l'un David Bellos, l'autre Eugen Helmlé. Consulté le 25 mars 2017 sur les postes multimédias de la Bpi.

Par conséquent, si l'importance, c'est la contrainte initiale, le respect des règles sera privilégié. La vraie équivalence est le fait de montrer la potentialité de la langue traduite comme celle de la langue source. Umberto Eco (1998, p. 26), traducteur des *Exercices de style* de Raymond Queneau en italien, souligne que le respect du jeu de l'original est la fidélité : « Être fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups ». En bref, la tâche du traducteur n'est que de recréer ce que l'écrivain a créé.

2. Traduire *La Disparition*, problèmes rencontrés et solutions proposées

Passons maintenant de la théorie à la pratique. Le traducteur de *La Disparition* de chaque langue subit forcément des difficultés rencontrées lors de l'opération et chacun s'en sort selon ses moyens.

2.1 Les différents choix de la lettre supprimée

La plupart des langues dans lesquelles a été traduite *La Disparition* sont basées sur l'alphabet latin : l'allemand, l'anglais, l'italien, le néerlandais, le portugais, l'espagnol, le catalan, le suédois, le finnois, le roumain, le croate et le polonais. Concernant le turc, son nouvel alphabet est également basé sur l'alphabet latin. Le russe, quant à lui, est une langue indo-européenne issue du groupe des langues slaves transcrite à l'aide de l'alphabet cyrillique. Le japonais, qui utilise un système d'écriture graphique, est la seule langue asiatique dans laquelle a été traduite *La Disparition*. Dans la majorité des cas, les traducteurs conservent la contrainte originale⁴, alors que les versions espagnole, catalane, finnoise, russe et japonaise suppriment la voyelle la plus courante dans leur langue, c'est-à-dire le *a* pour l'espagnol, le catalan et le finnois, le *o* pour le russe et la lettre syllabique [I] pour le japonais. Dans cette recherche, nous nous concentrons seulement sur six langues et neuf versions : 4 en anglais, 1 en espagnol, 1 en catalan, 1 en croate, 1 en russe et 1 en japonais⁵.

⁴ En langues anglaise, allemande, italienne, hollandaise, le *e* est aussi la voyelle la plus fréquente.

⁵ 4 en anglais : Gilbert Adair, *A Void*, 1994, John Lee, *Vanish'd !*, 1989, Ian Monk, *A Vanishing* (sans date) et Julian West, *Omissions*, 2009 ; 1 en espagnol : Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega, *El Secuestro*, 1997 ; 1 en catalan : Adrià Pujol Cruells, *L'Eclipsi*, 2017 ; 1 en croate : Vanda Miksic, *Ispario*, 2012 ; 1 en russe : Valéry Kislov, *Istchezanie*, 2005 ; et 1 en japonais : Shuichiro Shiotsuka, *En-metsu*, 2010.

Pour la traduction japonaise, il nous semble que, par rapport aux langues européennes, il est plus difficile de choisir une lettre car le japonais possède trois systèmes d'écriture : deux syllabaires (hiragana et katakana) et les caractères chinois. Shuichiro Shiotsuka a expliqué, lors d'une table ronde, où se sont réunis les traducteurs de *La Disparition* de Georges Perec, modérée par Bloomfield, en 2011, que « la lettre la plus fréquente du japonais moderne transcrit avec les caractères latins est le a. Par contre, dans la transcription avec les notations syllabiques, la lettre la plus utilisée est le i ». Il décide enfin d'« éliminer toutes les notations syllabiques qui contiennent la voyelle » et « les caractères chinois, les caractères latins, les chiffres dont la prononciation comprend la voyelle i » (Bloomfield, 2012, p. 6). Valéry Kislov (2006, p. 280), quant à lui, choisit le o, la lettre la plus fréquente en russe :

La voyelle et la lettre la plus usuelle en russe est le « o » dont la fréquence (10,47 %) dépasse celles du « e » (8,36 %) et du « a » (8,08%). Ainsi, pour respecter l'esprit de la forme, la version russe devrait supprimer le « o », ce choix étant aussi facilité par son aspect graphique (trou, orifice, œuf), sa signification mathématique (zéro, mais aussi ensemble vide \emptyset) ou son interprétation symbolique (effacement, disparition, annulation). Le lipogramme en « o » pour le russe, même s'il s'avère moins contraignant que celui en « e » pour le français, complique considérablement l'écriture.

De la même manière, la traduction espagnole réalisée par l'équipe de traducteurs composée de Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega, « s'inscrit d'emblée dans une conception oulipienne de la contrainte puisqu'elle s'est proposé[e] de rendre le lipogramme en E par un lipogramme équivalent dans la langue d'arrivée » (Salceda, 2019, p. 86). Leur choix est le a, la lettre la plus fréquente en espagnol. La version catalane, elle aussi, s'interdit le a comme la version espagnole.

Contrairement aux traductions mentionnées ci-dessus, d'autres versions sont traduites en s'interdisant le e comme la langue française. En croate, Vanda Miksic hésite au premier abord entre le a et le e car le système linguistique croate est plus proche du système espagnol que du système français. Le choix du a impose une contrainte d'écriture équivalente mais il l'oblige à modifier toutes les connotations associées à la

voyelle *e*. Sa décision définitive est prise en fonction des réseaux textuels et extratextuels : « Néanmoins, je me suis décidée à enlever la lettre *e*, et c'est dans le contenu même et dans le nom de Perec que j'ai trouvé l'appui pour cette décision » (Bloomfield, 2012, p. 5).

Certes, toutes les versions anglaises sont traduites sans *e*. John Lee donne la raison pour laquelle il retient le *e* : c'est « parce qu'il y a des références à Edgar Poe dans le livre. Dans le *Scarabée d'Or*, il y a un message codé qui est décodé justement en utilisant la fréquence de la lettre *e*. S'il n'y avait pas de lettre *e*, le message serait totalement incompréhensible » (Bloomfield, 2012, p. 5-6). Lee (2000) fait en outre un reproche sur « une recherche formaliste » centrée sur la langue cible en citant l'exemple de la version espagnole :

En revanche, poussée à l'extrême, une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié, à tel point que les différences finissent par l'emporter sur les similitudes. C'est, a priori, le risque que Marc Parayre me semble courir en traduisant jusqu'à la contrainte, qui devient alors la suppression de la lettre la plus fréquente de la langue employée — donc “*a*” en espagnol —, au lieu d’“*e*”, la lettre la plus usitée en français. La question ne se pose pas en anglais. Mais il est curieux de constater que celui dont le mémoire de maîtrise rappelle opportunément au traducteur combien sa tâche est complexe, s'en donne une autre certes tout aussi difficile.

Salceda (2019, p. 87), un membre de l'équipe de traduction espagnole, soutient, à son tour, que « traduire la potentialité de la contrainte consiste justement de se donner une tâche tout aussi difficile que celle du texte source ». Perec (1988, p. 83) affirme aussi qu'« écrire sans *a* est badin en français, périlleux en espagnol ; c'est l'inverse pour l'*e* ». Il est ainsi compréhensible que Parayre et son équipe aient supprimé le *a*.

En résumé, tous les traducteurs reproduisent dans leur propre langue la contrainte génératrice pour garder l'esprit de l'original. Or, les différents choix de la lettre ne sont pas le fruit du hasard. On peut distinguer deux axes majeurs : l'un qui préfère l'omission du *e* vise à conserver les traits caractéristiques du texte source tels que l'allusion biographique, les enjeux symboliques, le réseau intertextuel, etc. ; l'autre qui

tend vers le résultat « formaliste » essaie d'utiliser le style d'écriture le plus proche du roman français malgré le changement du système linguistique.

2.2 La structure métatextuelle du roman

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982, p. 72) fait remarquer que « [t]out ce à quoi l'invite ce texte, non pas certes explicitement mais structuralement, c'est en induire la contrainte lipogrammatique, c'est-à-dire simplement y percevoir l'absence de e ». Le choix d'une lettre effacée est lié systématiquement à l'organisation de la structure du roman. Sur le plan structurel, le texte original se compose de 26 chapitres (le nombre de lettres de l'alphabet), parmi lesquels il manque le chapitre 5 (car le e en est la cinquième dans l'alphabet). De plus, le roman est divisé en 6 parties (correspondant au nombre de voyelles), parmi lesquelles la deuxième partie est omise (car la lettre e est la deuxième des voyelles).

Toutes les versions anglaises respectent la structure de l'original en éliminant le chapitre 5 et la partie 2. Entre le chapitre 4 et 6, on voit une page blanche. Mais la version de John Lee se diffère légèrement des trois autres traductions en anglais. Ce traducteur inscrit en haut de cette page blanche les mots suivants : « VANISH'D ! [Vanishing point ? » comme un indice sur le chapitre manquant. Par ailleurs, la position de la table des matières varie d'une traduction à l'autre : Gilbert Adair et Julian West l'insèrent avant l'avant-propos ; Lee la place à la fin, après les métagraphes, comme dans le texte français. Ainsi le lecteur attentif d'Adair et de West peut remarquer cet élément métatextuel dès les premières pages, avant d'entrer dans le contenu ; alors que la version de Lee maintient une part de mystère et produit le même effet sur le lecteur que le texte source.

En revanche, l'alphabet croate est formé de 30 lettres dont 5 voyelles (a, e, i, o, u). Parmi les trois options disponibles, la deuxième qui semble convaincante « impliquerait certains remaniements structuraux afin de coller au système croate : ramener les 6 parties à 5, et augmenter le nombre de chapitres, en passant de 26 à 30 ; la II^e partie et le chapitre 9 ne seraient alors pas marqués » (le e est la neuvième lettre de l'alphabet). Toutefois, la traductrice en croate se rend compte qu'il faut avoir 6 parties afin de garder le contenu du roman. Comme il n'y a pas de voyelle y dans l'alphabet croate, elle décide d'« introduire la semi-voyelle r qui assume la fonction de voyelle quand elle est entourée de plusieurs consonnes » (Miksic & Livakovic, 2011).

L'alphabet espagnol, quant à lui, consiste en 27 lettres dont 5 voyelles. La version espagnole comprend donc 27 chapitres. Pourtant, les traducteurs mettent 6 parties dans une traduction pour préserver l'effet de l'original en considérant le *y* comme une semi-voyelle, et enlèvent le premier chapitre et la première partie (le *a* est la première lettre et aussi la première voyelle de l'alphabet). Mais cette décision pose un problème parce que « même les linguistes ne sont pas d'accord sur le nombre de lettres en espagnol – et évidemment c'est la première partie et le premier chapitre qu'il faut supprimer, ce qui est quand même assez bizarre quand on rend un livre et que l'on ne commence pas par le chapitre 1 » (Bloomfield, 2012, p. 7). En catalan, l'alphabet comprend 26 lettres dont 5 voyelles. Le premier chapitre et la première partie sont également exclus dans la traduction catalane en raison du lipogramme en *a* : donc le deuxième chapitre et la deuxième partie surgissent juste après le prologue (Güell, 2018, p. 37-38).

Le cas est plus compliqué pour les deux traducteurs russe et japonais. Comme l'alphabet russe se compose de 33 lettres dont 10 voyelles, la version russe est constituée de 33 chapitres et divisée en 10 parties. Le chapitre 16 et la partie V sont supprimés car le *o* est la seizième lettre et la cinquième voyelle en russe. Inspiré par la version espagnole qui ajoute un chapitre supplémentaire, Kislov (2006, p. 300) décide de « refaire la répartition et d'introduire 7 chapitres et 4 parties supplémentaires, tout en gardant dans l'esprit le rapport entre les événements racontés et le numérotage des unités ». En japonais, le nombre total de lettres syllabiques est de 48. Mais la traduction japonaise est composée de 39 chapitres (le nombre de syllabes qui ne contiennent pas le phonème [I]). Elle évoque de plus « la rupture, de manière à marquer une rupture à l'intérieur d'un chapitre » correspondant à la fracture entre les chapitres 4 et 6 du livre français (Bloomfield, 2012, p. 6).

La suppression du *e* semble être moins problématique, tandis que les autres lettres volées entraînent une chaîne de transformations au niveau sémantique et structurel. Pour transmettre la valeur métatextuelle dans l'œuvre traduite, les traducteurs sont forcés de réorganiser les chapitres et les parties et même d'adapter le contenu au nouveau contenant. Ces manipulations permettent d'exploiter les potentialités de la langue cible et constituent une sorte de re-création. Il est normal que la créativité soit construite à partir des règles et des contraintes.

2.3 Les citations lipogrammatiques de six poèmes

Le goût de Perec pour les emprunts intertextuels est évident. Il cite par exemple les six poèmes français très connus : *Brise Marine* de Mallarmé, *Booz endormi* de Hugo, trois vers de Baudelaire et *Voyelles* de Rimbaud réécrits sans *e* sous les titres « *Bris marin*, par Mallarmus, *Booz assoupi*, d'Hugo Victor, trois *Chansons* du fils adoptif du Commandant Aupick et *Vocalisations* d'Arthur Rimbaud » (Perec, 2012a, p.116). Les vers choisis abordent le thème lié à la disparition du *e*.

Pour la version croate, Miksic, en participant à la table ronde organisée en 2011, a dit qu'elle « compte garder tous les poèmes, parce que c'est dans le programme des lycéens » (Bloomfield, 2012, p.11). À son avis, les lecteurs croates devraient connaître ces auteurs français et leurs œuvres. Dans les traductions anglaises, on trouve deux choix distincts. Pour leur part, Lee, Monk et West⁶ réécrivent lipogrammatiquement les poèmes français en versions différentes dans leur langue. Adair (1995, p. 101-109) choisit au contraire de réécrire lui-même des vers célèbres pour le lecteur anglophone en respectant le lipogramme en *e* : *LIVING, OR NOT LIVING* de William Shakspar, *OZYMANDIAS* de PBS, *ON HIS GLAUCOMA* de John Milton, *NO* de Thomas Hood, *BLACK BIRD* d'Arthur Gordon Pym. Sauf le dernier poème de Rimbaud *VOCALISATIONS*, la réécriture de Perec est intégralement gardée en français. Cela pourrait être un avantage pour le lecteur bilingue car le texte non traduit évite la perte de sens, mais un inconvénient pour le lecteur non francophone.

Les traducteurs espagnols suivent presque la même approche qu'Adair : ils proposent des « grands classiques » pour les hispanophones, mais à l'exception du dernier vers, ils gardent la référence du poème français lipogrammatisé en *a*. Kislov (2006, p. 306) les cite dans son article comme ci-dessous :

Espiritu sin nombre de Bécquer ; *Verde que te quiro verde* de Federico (= *Romancero sonambulo* (extrait) de Garcia Lorca) ; *Recuerdos del que murio en Collioure* (= *Retrato* de Machado) ; *Como et toro* de Miguel Hdz (= *Como el toro he nacido para el luto* de Miguel Hernandez) ; *Los versos del Impresor* d'un chilens (= *Oda a la tipografia* (extrait) de Pablo Neruda) ; *Voyelles* de Rimbo.

⁶ Julian West réécrit sans *e* la traduction de Richard Wilbur pour le vers de Stéphane Mallarmé et celle de E.H. et A.M. Blackmore pour le poème de Victor Hugo.

Concernant la traduction catalane, deux solutions sont adoptées (Güell, 2018, p. 45) : d'une part, des références poétiques catalanes sont utilisées ; d'autre part, les vers de Baudelaire et le sonnet de Rimbaud (version du poète catalan Joan Brossa) sont réécrits en lipogramme en *a* comme suit :

Vèrtex, par Fuges de Climent (lisez Fages de Climent) et *Les Il·lusòries omegues* de J.V. Foix. En revanche *Tres Composicions* « per l'inventor de l'esplín, bohemi de Les Lutècies » et *Voyelles*, de Rienbon, « en versió de John Junk » sont des réécritures lipogrammatiques des poèmes de Baudelaire et de Rimbaud. Les trois poèmes de Baudelaire sont réécrits par Adrià Pujol Cruells, alors que *Voyelles* prend comme hypotexte la réécriture de Joan Brossa.

Le traducteur russe, quant à lui, rencontre des difficultés à traduire ces six poèmes en russe sans *o* et doit également ajouter quatre vers lipogrammatiques pour atteindre un total de 10, correspondant au nombre des voyelles russes. Il suit donc le chemin des traducteurs en espagnol en citant « neuf poésies russes : deux poèmes d'Alexandre Pouchkine, deux poèmes de Mikhaïl Lermontov, deux poèmes de Fiodor Tiutchev, un poème de David Bourliuk, un poème de Vélimir Khlébnikov, un chant de Daniil Kharms et la traduction de “Voyelles” de Rimbaud » (Kislov, 2006, p. 306). La traduction japonaise propose également cinq poèmes japonais (car cinq est le nombre de voyelles en japonais) et conserve « le poème *Voyelles* de Rimbaud, mais beaucoup de lettres sont remplacées par celle du système syllabaire japonais » (Bloomfield, 2012, p. 13).

Il est constaté que la plupart des traductions offrent la réécriture des œuvres poétiques connues de leurs lecteurs. Pourtant, seul le sonnet *Voyelles* de Rimbaud ne se substitue pas à la poésie célèbre de la langue d'arrivée.

Le roman lipogrammatique est en fait une œuvre de réécriture par excellence. Pour surmonter la contrainte, l'écrivain doit réécrire en remplaçant les mots tabous par d'autres mots étrangers, rares, archaïques, dialectaux, etc. De la même manière que Perec qui traduit les six poèmes en les réécrivant, les traducteurs optent pour la réécriture, soit des poèmes français, soit des vers célèbres dans leur propre langue.

Conclusion

La question de l'intraduisibilité des œuvres littéraires ou des textes écrits sous contraintes est étroitement liée à la théorie binaire du signe, c'est-à-dire à la relation entre signifiant et signifié. Le vrai défi pour le traducteur de ce roman lipogrammatique en e est donc de trouver une contrainte équivalente en gardant au maximum le contenu, comme le souligne Lee (2000) :

Or, il me paraît que la traduction a ceci de particulier qu'elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés. Je dirais même qu'elle *doit* le faire, surtout quand forme et contenu sont aussi inextricablement mêlés qu'ils le sont ici : certes, la forme engendre le contenu, et c'est cela, précisément, le contenu du roman.

Après avoir étudié les traductions en différentes langues, il nous semble que les traducteurs ne s'appuient pas en particulier sur l'une des théories. Or, une fois la contrainte est choisie, la traduction y est inévitablement soumise. La décision des traducteurs est prise en fonction de la spécificité de leur système linguistique, car, comme le signale Kislov (2006, p. 306) : « [p]asser d'une langue à une autre, c'est changer tout le système auquel on se réfère et au moyen duquel on réfère ». Ils choisissent donc différemment une lettre disparue : e, a, o et [l]. Quel que soit le choix, il est important de montrer la potentialité de la langue traduite. La structure du livre est aussi déterminée par le nombre de lettres et de voyelles. Afin de garder cet élément métatextuel, certains traducteurs sont obligés d'augmenter ou de diviser les chapitres et les parties. Ils tentent en fait de jouer le même jeu que l'écrivain français mais dans une autre langue. En ce qui concerne la dimension intertextuelle, deux voies se proposent : d'une part, réécrire les six poèmes français « archi connus » dans la langue d'arrivée ; de l'autre, invoquer et lipogrammatiser des grands classiques de chaque langue étrangère.

En conclusion, l'analyse comparative des différentes traductions du roman lipogrammatique de notre corpus met en évidence de nombreuses solutions possibles pour résoudre des problèmes plus ou moins difficiles en fonction de la langue d'arrivée. Les solutions débouchent, la plupart du temps, sur la réécriture ou la re-création d'un texte « nouveau », c'est-à-dire « une nouvelle œuvre tout à fait étrangère à l'original,

malgré la similitude des thèmes, des situations et des personnages » (Kislov, 2006, p. 307).

Il est possible d'envisager de prolonger ce travail en s'interrogeant sur les limites et les potentialités/ les pertes et les compensations dans la traduction de ce roman lipogrammatique du français vers le thaïlandais. Puisque les deux langues sont radicalement différentes, on ne pourrait pas conserver le lipogramme en e tel qu'il existe dans le texte source. Les lettres thaïlandaises sont d'ailleurs plus nombreuses que celles du français. Quelle est la voyelle la plus utilisée de la langue thaïe ? Quelle voyelle sera-t-elle donc enlevée ? Relativement à la structure du livre, combien y aura-t-il de chapitres et de parties ? Enfin, choisirons-nous de réécrire les poèmes français ou d'évoquer les poètes thaïlandais les plus connus ? Grâce à cette recherche, on pourra sans doute marcher sur les traces des traducteurs cités qui s'inspirent les uns les autres ou trouver de nouvelles voies influencées par des expériences précédentes. Le rôle du traducteur est en fait de prendre une décision parmi plusieurs choix possibles. Traduire *La Disparition* en thaï, c'est un chemin à explorer pour surmonter le défi !

Références

- Aru, E. (2010). When translating becomes a ludic activity. *Opticon* 1826, 8. 1-7.
https://www.researchgate.net/publication/276192369_When_Translating_Becommes_a_Ludic_Activity
- Baetens, J. & Schiavetta, B. (1998). À propos de *Formules* n°2. *Formules*, (2), 7-11.
- Béhar, S. (1995). *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*. Peter Lang.
- Bennett, G. & Maxwell, A. (2009). Fruits difficiles et paraphrase : Guy Bennett s'entretient avec Andrew Maxwell de traduction et de contrainte. *Double Change*, (2).
<http://www.doublechange.com/issue2/bennettfr.htm>
- Bloomfield, C. (2012). Traduire *La Disparition* de Georges Perec, table ronde animée par Camille Bloomfield avec la participation de John Lee, Vanda Miksic, Valéry Kislov, Marc Parayre, Shuichiro Shiotsuka, Vingt-Huitièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2011) - Traductions extra-ordinaires.
https://www.academia.edu/2645162/Traduire_La_Disparition_de_Georges_Perec
- Briggs, K. (2006). Translation and the lipogram. *Paragraph*, 29(3), 43-54.

- Derrida, J. (1987). *Psyché. Invention de l'autre*. Galilée.
- Diderot, D. (1751). *Lettre sur les sourds et muets*. Dans Assézat-Tourneux [éd.], *Œuvre Complètes*, 1. Gamier Frères.
- Eco, U. (1998). Introduction à *Exercices de style* de Raymond Queneau. *Formules*, (2), 15-27.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Güell, M. (2018). Traduction et réécriture. *L'Eclipsi*, un roman lipogrammatique en a. De Perec à Pujol Cruells. *Catalonia*, 22, 35-48.
- Jakobson, R. (1986). *Essais de linguistique générale*. Minuit.
- Kislov, V. (2006). Traduire *La Disparition*. *Formules*, (10), 279-308.
- Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Gallimard.
- Lee, J. (2000). Une stratégie traductive pour *La Disparition*. *Palimpsestes*, (12), 117-125.
<https://journals.openedition.org/palimpsestes/1645>
- Le Lionnais, F. (1988). La LiPo (Le premier Manifeste). Dans Oulipo, *La Littérature potentielle* (15-18) [1973]. Coll. « Folio/Essais ». Gallimard.
- Magné, B. (1989). *Perecollages 1981-1988*. Presses Universitaires du Mirail-Toulouse.
- Mathews, H. (1981). Reviews *La Disparition* by Georges Perec. *American Book Review*, (3), 29-35.
- Miksic, V. & Livakovic, M. (2011). Voyl, voile, voyelle ou comment traduire le vide. Stratégie(s), pertes et compensations dans la traduction de *La Disparition* par Georges Perec en croate. Dans Bogdanka Pavelin Lesic (dir.), *Francontraste* (2). *La Francophonie, vecteur du transculturel. Actes du colloque Francontraste* (245-254). Colorado Independent Publishers Association.
https://www.academia.edu/34908418/Voyl_voile_voyelle_ou_comment_traduire_le_vide_Strat%C3%A9gie_s_pertes_et_compensations_dans_la_traduction_de_La_Disparition_par_Georges_Perec_en_croate
- Mounin, G. (1994). *Les Belles Infidèles*. Presses Universitaires de Lille.
- Parayre, M. (2023), *La Disparition* (Étude de Georges Perec pour la couverture de *La Disparition*), 22 juin 2023 [En ligne].
<https://www.associationgeorgesperec.fr/compagnons-de-lecture/article/dispa-test?>
- Perec, G. (1988). Histoire du lipogramme. Dans Oulipo, *La Littérature potentielle* (73-89) [1973]. Coll. « Folio/Essais ». Gallimard.

- Perec, G. (1989). *Vanish'd !*, (John Lee, trans., inédit).
- Perec, G. (1993). "La Chose", *Le Magazine littéraire*, (316), 57-63.
- Perec, G. (1995). *A Void*, (Gilbert Adair, trans.). Harvill Press.
- Perec, G. (s. d.). *A Vanishing*, (Ian Monk, trans., inédit).
- Perec, G. (2009). *Omissions*, (Julian West, trans., inédit).
- Perec, G. (2012a). *La Disparition* [1969]. Coll. « L'Imaginaire ». Gallimard.
- Perec, G. (2012b). *W ou le souvenir d'enfance* [1975]. Coll. « L'Imaginaire ». Gallimard.
- Queneau, R. (1965). *Bâtons, Chiffres et Lettres*. Gallimard.
- Queysanne, B. (Réalisateur). (1999). *Lire-traduire Georges Perec* [Film documentaire].
- Reggiani, C. (2000). Contrainte et littérarité, *Formules*, (4), 10-19.
- Roubaud, J. (1988). Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens. Dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (90) [1981]. Coll. « Folio/Essais ». Gallimard.
- Roubaud, J. (1991). L'auteur oulipien. Dans Michel Contrat (dir.), *L'auteur et le manuscrit* (80-88). Presses universitaires de France.
- Salceda, H. & Bloomfield, C. (2016). La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais). *MNL*, 131 (4), 964-984.
- Salceda, H. (2019). *Clés pour La Disparition de Georges Perec : Contrainte, fiction, texte, traduction, mémoire*. Brill Rodopi.
- Schiavetta, B. & Baetens, J. (2000). Définir la contrainte ? *Formules*, (4), 20-55.