

José Roberto Andrade Féres

RESUMO/ RESUMÉ

Traduire *La disparition* de Georges Perec vers le portugais: introduction aux choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O sumiço*

Résumé: Le but de cet article est d'offrir une approche introductive sur des choix fondamentaux pour l'élaboration de *O sumiço*, notre traduction (en cours) du roman lipogrammatique de Georges Perec – *La Disparition* (1969) – vers le portugais. Pour ce faire, trois questions sont proposées comme point de départ pour les réflexions exposées: pourquoi faut-il que cette traduction soit lipogrammatique? Y-a-t-il une théorie ou méthodologie précise sur laquelle s'appuie *O sumiço*? Quelle lettre disparaît? À travers le déploiement de ces questions, nos choix de base sont présentés et justifiés. Étant donné que la traduction de tout texte littéraire, quelle que soit sa complexité, est toujours sujette à des critiques sévères, quelques éclaircissements de la part du traducteur s'avèrent indispensables, d'autant plus quand il s'agit de traduire (ou transcrire) un texte dont la principale contrainte consistait à se priver de la lettre la plus fréquente en français, la voyelle *e*.

Mots-clés: Contrainte; lipogramme; traduction; transcréation.

Traduzir *La disparition* de Georges Perec para o português: introdução às escolhas teóricas e metodológicas que fundam *O sumiço*

Resumo: Este artigo tem por objetivo fornecer uma abordagem introdutória sobre escolhas fundamentais para a elaboração de *O sumiço*, tradução nossa (em andamento) do romance lipogramático – *La Disparition* (1969) – de Georges Perec para o português. Para tal, três perguntas são propostas como ponto de partida para as reflexões expostas: por que é necessário que essa tradução seja lipogramática? *O sumiço* se apoia em alguma teoria ou metodologia específica? Qual letra desaparece? A partir de desdobramentos dessas perguntas, apresentam-se e justificam-se nossas escolhas de base. Já que a tradução de qualquer texto literário, por mais simples que ele seja, está sempre sujeita a críticas severas, alguns esclarecimentos da parte do tradutor se mostram indispensáveis, ainda mais quando se trata de traduzir (ou transcrever) um texto cuja principal *contrainte* (regra formal) consistia em se privar da letra mais frequente no francês, a vogal *e*.

Palavras-chave: *Contrainte*; lipograma; tradução; transcrição.

Traduire *La disparition* de Georges Perec vers le portugais: introduction aux choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O sumiço*

José Roberto Andrade Féres

Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis – França
andraderes@yahoo.com.br

1. Introduction

La contrainte lipogrammatique consiste dans l'écriture d'un texte sans une ou plusieurs lettres de l'alphabet: Georges Perec s'est privé du *e*, la lettre la plus usitée en français, pour l'écriture de son roman intitulé *La Disparition*.

Depuis sa parution en 1969, ce dernier a été traduit vers dix langues différentes, mais toujours pas vers le portugais. C'est pour cela que nous rédigeons le travail que voici, présentant et justifiant les choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O sumiço*, notre traduction de *La Disparition* (en cours) vers la langue portugaise.

Cet article se développera autour de trois questions de base:

1. Pourquoi faut-il que *O sumiço* soit lipogrammatique?
2. Y-a-t-il une théorie ou méthodologie précise sur laquelle s'appuie *O sumiço*?
3. Quelle est la lettre disparue dans *O sumiço*?

Cela correspond aux trois premières questions que nous-mêmes nous sommes posées il y a quelques années, mis à part le fait que, au lieu de *O sumiço*, y figuraient les titres *El Secuestro* et *A Void*, une traduction de *La Disparition* vers l'espagnol – par Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega (Barcelone: Anagrama, 1997) – et l'autre vers l'anglais – par Gilbert Aldair (London: The Harvill Press, 1994) –, le sujet d'un mémoire de Master que nous préparions à l'époque. Ces questions correspondent aujourd'hui à celles que l'on nous pose le plus souvent à propos de notre traduction.

De par les déploiements de ces trois questions, nous avons donc l'intention de:

1. démontrer que le caractère éminemment métatextuel¹ de *La Disparition* fait que toutes ses traductions doivent être lipogrammatiques, y compris *O sumiço*;
2. après un bref passage par deux concepts de la traduction apparemment inconciliables (sourciers et ciblistes), présenter surtout les deux traducteurs/théoriciens (John Lee et Haroldo de Campos, lui poète aussi) qui s'approchent le plus de ce que nous croyons être effectivement et efficacement applicable à notre acte traductif;
3. justifier le choix de la lettre disparue dans *O sumiço*, même si elle n'est pas la plus fréquente en portugais.

Certes, nombre de questions auraient pu faire l'objet de ces lignes, mais nous n'aborderons ici que celles qui nous semblent fondamentales pour une première approche à *O sumiço*.

¹ Nous employons ce terme dans le sens que lui a attribué Bernard Magné (1986, p. 77): "appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sa lecture."

1. 1. *La Disparition*: forme et contenu s’entretiennent

Paru peu après l’entrée de Georges Perec dans l’OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), *La Disparition*² est un roman charnière dans son œuvre. Comme c’est écrit dans le “Post-scriptum” – dont le sous-titre est “Sur l’ambition qui [...] guida la main du scrivain” – du roman:

Alors qu’il avait surtout, jusqu’alors, discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, [...] il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il avait à sa disposition, [...] il croyait pouvoir s’accomplir au mitan d’un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant (*LD*, p. 309-310).

Ainsi, tandis que l’on pouvait – dans une certaine mesure – séparer la forme du contenu de ses livres qui précèdent *LD*, tous les éléments de celui-ci seront inspirés et générés par la contrainte, par “un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant”, ou, plus précisément, par le lipogramme en *e*, par la disparition de la voyelle *e*. L’on peut constater cette contrainte génératrice tout au long du roman. A titre d’exemple:

- la numérotation des chapitres – de 1 à 26 (le nombre des lettres de l’alphabet), sauf que le cinquième est omis (car le *e* est la cinquième lettre de l’alphabet) – et des parties du roman – de I à VI (le nombre des voyelles), parmi lesquelles il manque la partie II (le *e* étant la deuxième voyelle de la séquence a, e, i, o, u, y);
- les noms propres, dont celui du protagoniste disparu juste avant le chapitre 5 (disparu aussi) et la partie II (également disparue), personnage qui s’appelle Anton Voyl, nom tiré du mot “voyelle”, sans le *e* évidemment: Voy[e]l[l]e];
- la description d’images qui renvoient le lecteur – aussi bien que les personnages qui cherchent à comprendre la disparition de Voyl – à la graphie du petit *e*: “un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal” ou “un grand G vu dans un miroir” (*LD*, p. 19); ou à la graphie du grand *E*: “la Main à trois doigts” (*LD*, p. 140), écrite avec une majuscule qui pourrait bien passer pour un *E* tourné de 90 dans le sens des aiguilles d’une montre (*M*);
- le chiffre “trois” abondamment employé et qui subtilise la voyelle interdite: un 3 ne ressemble que trop à un *E* vu dans un miroir;
- le choix de mots désignant la contrainte lipogrammatique grâce à leur polysémie: par exemple, un omniprésent “bourdon”, tantôt en tant qu’insecte (*LD*, p. 53) ou son de cloche (*LD*, p. 17), tantôt en tant que bâton (*LD*, p. 47) ou point de broderie (*LD*, p. 107), mais toujours nous rappelant le sens typographique du terme: une erreur qui consiste dans l’omission d’un mot ou d’un élément phrastique lors de la composition d’un texte;
- la transgression des normes de la langue, l’insertion de “fautes” volontaires, comme quand Amaury Conson (Conson[ne], à l’instar de Voy[e]l[l]e), se croyant empoisonné, dit: “ils m’ont u” (*LD*, p. 221), mots dont la prononciation, malgré l’apocope du *e* du participe passé du verbe *avoir*, suggère que l’on a à la fois réussi à tromper Amaury (ils l’ont eu) et à le taire (ils l’ont tu), ce qui correspond aussi à la manière dont on “tue” les personnages du livre: on les fait disparaître lorsqu’ils sont sur le point de prononcer la voyelle disparue;
- et ainsi de suite.

² Dorénavant désigné par l’abréviation *LD*.

Selon Marc Parayre (1992, p. 518), *LD* “est le roman du langage, roman construit – évidemment – *par* – mais aussi et surtout – *sur* le langage”, roman sujet à une contrainte d’écriture et, en même temps, au sujet de l’écriture à contraintes. En d’autres mots, maintenant ceux de Jacques Roubaud dans l’*Atlas de littérature potentielle* (OuLiPO, 1988, p. 55):

La contrainte y est à la fois principe de l’écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens: *La Disparition* est roman d’une disparition qui est la disparition du *e*, est donc tout à la fois le roman de ce qu’il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte.

Bref, *LD* est le métatextuel par excellence. Vu que le roman perdrait sa raison d’être si l’on lui enlevait la contrainte lipogrammatique – car c’est elle le générateur de sa diégèse même, sans laquelle celle-ci ne serait qu’un amas d’événements invraisemblables et fort incohérents –, la contrainte s’est avérée indispensable pour notre traduction, ainsi que pour toutes celles qui ont déjà été publiées en d’autres langues étrangères.

Mais sur quelles théories et méthodes s’appuyer pour la traduction d’un roman si particulier?

2. Étayage de *O sumiço*: traduction positionnée entre des textes divers

L’étayage de notre traduction prend pour point de départ ces mots d’Antoine Berman (1994, p. 68):

D’une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres [“Et pas seulement avec des dictionnaires” – ajoute-t-il en note de bas de page]. Nous appelons ce nécessaire recours aux lectures [...] l’étayage de l’acte traductif.

Ce principe nous guide depuis le début de notre acte traductif et, vu la diversité des lectures qu’il comprend, nous nous en tiendrons dans les paragraphes suivants à quelques-uns seulement.

2.1. Entre sourciers et ciblistes: au secours!

Dans sa préface à la deuxième édition de *Traduire: théorèmes pour la traduction*, laissant clair qu’il ne le fait que “pour aller vite”, Jean-René Ladmiral (1994, p. 15) explique qu’il y a deux manières “fondamentales” de faire une traduction et que celles-ci sont opposées:

il y a deux façons fondamentales de traduire: les “sourciers” s’attachent au *signifiant* de la *langue*, et ils privilégient la langue-*source*; alors que ceux que j’appelle les “ciblistes” mettent l’accent non pas sur le 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*.

En mettant l’accent sur ce qui nous intéresse le plus ici, si, d’un côté, les sourciers sont plus formalistes et littéraires, plus soucieux du signifiant, de la forme que du contenu, de l’autre, les ciblistes font une approche plutôt interprétative, plus attachée au sens, plus au

contenu qu'à la forme. Cependant, en ce qui concerne *LD*, nous avons déjà pu constater qu'il serait inadmissible de privilégier l'un ou l'autre de ces deux aspects, puisque, comme l'affirme John Lee (2000, p. 118), "la forme engendre le contenu, et c'est cela, précisément, le contenu du roman". Forme et contenu y sont indissociables.

Pour que les traducteurs de *LD* n'aboutissent ni à un mot-à-mot illisible ou insensé ni à ce que Walter Benjamin (2007, p. 245) appelait une mauvaise traduction ("une transmission inexacte d'un contenu inessentiel"), il faudrait au moins qu'ils soient – maintenant à l'aide des néologismes d'Henri Meschonnic (2007, p. 102) inspirés de ceux de Ladmiral – "sourblistes" ou "circiers". John Lee, par exemple, auteur d'une traduction de *LD* vers l'anglais (*Vanish'd*) qui reste inédite, ni sourcier ni cibliste – peut-être sourbliste ou circier –, semble s'être créé son propre support théorique et méthodologique, reliant la forme au contenu. Et ses principes ressemblent beaucoup à ceux de la *transcriação* (transcréation³), terme forgé par le poète, théoricien et traducteur brésilien Haroldo de Campos.

Même si à la fin nous ne pourrions pas non plus désigner notre traduction par un seul de ces termes, nous procéderons ci-dessous à une comparaison entre les écrits de John Lee à propos de sa traduction de *LD* et la transcréation de Haroldo de Campos, car une grande partie de notre propre traduction s'appuie sur certains de leurs principes.

2.2. Entre sourblistes et circiers: John Lee et Haroldo de Campos à notre secours

Cristina Monteiro de Castro Pereira (1998) considère la démarche traductive de Haroldo de Campos comme le meilleur choix pour la traduction d'un poème ou d'un texte dont la fonction poétique est prépondérante, d'un texte dont non seulement le sens (ou le contenu) importe mais aussi et surtout les signifiants (ou la forme), ceux-ci porteurs d'un sens "non-dit", de ce qui semble "impossible de dire" dans une autre langue; par les mots de Haroldo de Campos (1992, p. 35) cités par l'auteure: "Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade."⁴

Ainsi, en recréant dans sa propre langue (langue-cible) les effets sonores, visuels et sémantiques des signes du texte-source, le traducteur pourrait-il rendre la totalité – ou presque – de l'original. Nous disons "presque" parce qu'il s'agirait d'une autre totalité, une totalité d'une autre langue, non pas celle de la langue-source, mais fondée sur celle-ci. Et c'est d'abord en cela que la transcréation ressemble aux stratégies traductives de John Lee, les deux alliant la forme au contenu, l'instruction sourcière à la cibliste en quelque sorte:

L'écriture à contrainte forte [...] exige un choix, [...] en fournit les critères, et même un choix de critères. Il s'agit alors pour le traducteur, à mon avis, de se situer par rapport à deux types d'équivalence apparemment inconciliables: équivalence *sémantique* et équivalence *formelle*" (LEE, 2000, p. 117).

la traduction a ceci de particulier qu'elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés (LEE, 2000, p. 118).

³ Notre traduction du terme.

⁴ Notre traduction: "Dans une traduction de cette sorte, on ne traduit pas que le signifié, mais le signe lui-même, c'est-à-dire son aspect physique et matériel."

Nous n'oserions employer le terme "équivalence" s'agissant de notre traduction – vu les innombrables et inévitables modifications par rapport au texte-source –, mais les mots ci-dessus nous montrent tout de même cette réconciliation entre forme et contenu, présente chez Lee et chez Campos, et nous offrent un éclaircissement indispensable: c'est la contrainte elle-même qui, ayant généré le texte-source, nous donnera les critères de l'écriture du texte-cible; c'est-à-dire que, quelle que soit la théorie, elle ne saurait remplacer les instructions données par le caractère métatextuel du texte-source lui-même.

Un autre aspect commun entre John Lee et Haroldo de Campos est ce que le dernier nommait "loi des compensations en poésie". Pour mieux la comprendre, prenons un article de Boris Schnaiderman (2003) qui nous offre une brève explication de ladite "loi des compensations", sujet qui remonte à l'époque où Schnaiderman et Campos travaillaient ensemble dans la traduction de poèmes russes:

Houve ocasiões em que o verso traduzido soava mais forte que o original, mas isto nos parece absolutamente indispensável. Haroldo costumava falar em "lei das compensações em poesia". Quer dizer, se eu não consigo reproduzir todos os processos construtivos de um poeta, em todas as passagens em que eles aparecem, devo acrescentar em outros procedimentos que são inerentes ao trabalho criador no original (SCHNAIDERMAN, 2003).⁵

Chez Haroldo de Campos, il n'est pas question d'ajouter ou de supprimer des passages du texte-source – comme pourraient le faire quelques ciblistes –, mais plutôt d'y ajouter ou d'y supprimer une certaine quantité de la force, de l'énergie, de l'efficacité des effets produits par les procédés utilisés dans tel ou tel passage de l'original, les possibilités se différenciant d'une langue à l'autre; et ce en gardant bien en tête que, grâce à cette «loi des compensations en poésie» – qui se prouvera dans un instant applicable à la prose aussi –, si l'on ne peut exceller dans la traduction d'un certain extrait, malgré tout effort, on pourra toujours se rattraper dans un autre moment du texte. En comparaison avec ce que dit John Lee, si un point précis du texte-source pose un problème insurmontable, lui aussi va opter pour une certaine compensation ailleurs: "à défaut d'être renvoyé en note [...] [cet élément] ne peut que s'incorporer à un autre endroit du texte, soit en se substituant à un élément secondaire affaibli encore par la traduction, soit en redoublant un élément maintenu" (LEE, 2000, p. 120). C'est bien ce que nous faisons dans *O sumiço*: les écarts sont inévitables dans une traduction de *LD*.

Selon Haroldo de Campos (1992, p. 35), "tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca".⁶ On ne pourra donc pas éviter la rupture, une traduction plus ou moins indépendante de ce texte-source créatif – soit-il en vers ou en prose –, une traduction autonome, tout en gardant une réciprocité entre les deux textes, d'où même un renversement du statut des textes source et cible proposé par le Brésilien, là avec son néologisme: "o tradutor tem que transcriar [...] transformar o original na tradução de sua tradução"⁷ (CAMPOS, 1998, p. 82). L'original, le texte-source, deviendrait ainsi – comme pourraient l'appeler les oulipiens – un "plagiat par anticipation" (OULIPO, 2003, p. 23) de sa traduction, ou la traduction par anticipation du texte-cible. Cette réversibilité du

⁵ "Il y a eu des moments où le vers traduit résonnait plus fort que l'original, mais cela nous semble absolument indispensable. Haroldo parlait d'habitude de 'loi des compensations en poésie'. C'est-à-dire que, si je n'arrive pas à reproduire tous les processus constructifs d'un poète à chaque passage où ils se font voir, je dois en rajouter dans d'autres procédés inhérents au travail créatif de l'original" (notre traduction).

⁶ "la traduction de textes créatifs sera toujours une recréation, ou une création parallèle, autonome, pourtant réciproque" (notre traduction).

⁷ "le traducteur doit transcrire [...] transformer l'original en traduction de sa traduction" (notre traduction).

temps à la Jorge Luis Borges, Perec s'en sert également, comme générateur de la fiction et de la structure du *Voyage d'hiver*, où il y a un personnage qui aurait été le plagiaire par anticipation de plusieurs poètes de la fin du XIXe siècle, comme si son œuvre était une "anthologie prémonitoire" (PEREC, 2002, p. 1429) des futures œuvres de ceux-ci. Et ces "plagiats par anticipation" sont aussi en rapport avec les citations (détournées) qui foisonnent dans *LD*: ce sont des citations lipogrammatiques, tirées de textes d'autres auteurs mais réécrites sans le *e*.

Ces "traductions lipogrammatiques" (OuLIPO, 1988, p. 212) de Perec posent un autre problème qu'aucune théorie de la traduction ne peut jusqu'ici résoudre pour nous: la traduction interlinguale de ce qui est déjà une traduction intralinguale. Comment traduire, par exemple, les poèmes du chapitre 10 de *LD*, tous présentés au lecteur comme "transcrits, mot à mot, sans aucun marginalia, par la main d'Anton" (*LD*, p. 116), tandis qu'il s'agit néanmoins de textes – de Mallarmé, Victor Hugo, Baudelaire et Rimbaud – réécrits et retextualisés par Perec? Devrait-on prendre pour point de départ l'original, sa traduction lipogrammatique figurant dans *LD*, ou les deux à la fois? Ou devrait-on faire comme la plupart des traducteurs de *LD* et en remplacer quelques-uns par des traductions lipogrammatiques d'autres poèmes, ceux-ci appartenant à la tradition poétique de la langue-cible? Une fois de plus, seule une exploration minutieuse de *LD* pourra nous le dire.

En retournant à la comparaison entre Lee et Campos, lisons maintenant une dernière citation tirée du Brésilien:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso (CAMPOS, 1992, p. 43).⁸

Tout d'abord, nous en concluons – une fois pour toutes – que la transcréation peut être utile à la traduction de textes aussi bien en vers qu'en prose, pourvu que ce dernier type présente une complexité comparable à celle de la poésie, ce qui est bien le cas de *LD*.

Ensuite, ces lignes de Haroldo de Campos servent aussi à définir sa théorie: la transcréation consiste à monter dans le texte-cible une nouvelle structure esthétique profonde inspirée de celle du texte-source, conçue à partir et au travers d'un démontage méticuleux de celle-ci. Cette autre "machine de la création" ne se constituera pas forcément des mêmes parts, des mêmes pièces de l'originale – car les pièces diffèrent d'une langue à l'autre, ce sont deux "corps linguistiques divers" –, mais avec des pièces qui, une fois rassemblées autour de cette structure sous-jacente, fonctionnent aussi et aussi bien, bien que non de la même manière: "remuant ses entrailles".

Pour que nous rapprochions maintenant cette idée de celle de John Lee, celui-ci parle d'une "double exigence" de sa traduction de *LD*: "rendre un texte spécifiquement français, tout en produisant un texte anglais dans sa spécificité de traduction, par le biais notamment, de la dimension autoréférentielle de l'un et de l'autre" (LEE, 2000, p. 122). Cette "dimension autoréférentielle" qui doit être rendue dans la "spécificité" de traduction de la langue-cible,

⁸ "La traduction de poésie (ou de prose qui lui équivaut en problématiques) est avant tout une expérience intérieure du monde et de la technique du traduit. C'est comme si l'on démontait et remontait la machine de la création, cette beauté si fragile, apparemment intangible, que nous offre le produit achevé dans une langue étrangère. Et qui s'avère pourtant susceptible d'une vivisection implacable, remuant ses entrailles, pour lui redonner le jour dans un corps linguistique divers" (notre traduction).

renvoyant sans cesse le lecteur à la contrainte lipogrammatique, à la disparition linguistique et diégétique d'une lettre, est justement ce que nous sommes en train de désigner par métatextuel. Et nous, tout comme Lee – en l'alliant à Campos –, ne pouvons monter notre "machine de la création" que par les spécificités de notre "corps linguistique divers", tout en respectant celle du texte-source, dont le mobile est l'autoréférence, le métatextuel.

En un mot comme en cent, encore une fois, c'est la "vivisection", le démontage de cette machine, l'expérience profonde de la structure de *LD* qui nous dictera les règles de sa traduction. Cependant, nous n'aurions pu démonter le texte-source, élaborer notre texte-cible et le soutenir sans avoir recours à l'expérience des spécialistes perecquiens, sans le secours de plusieurs théories différentes – voire opposées, comme celles des sourciers et des ciblistes – et sans la lecture de quelques traductions étrangères préexistantes. C'est, par exemple, aux traducteurs de *LD* vers l'espagnol – et spécialement à Hermes Salceda, qui a eu l'amitié de se mettre à notre disposition pour éclairer quelques points de *El Secuestro* –, à leurs articles et à l'analyse de leur traduction que nous devons une grande partie du démontage du roman et des réflexions qui nous ont menés à supprimer le *e* dans *O sumiço*.

3. Entre le *e* et le *a*: la disparition du *e* dans *O sumiço*

De la même manière que John Lee et Haroldo de Campos nous apportent un support théorique et méthodologique inestimable, ce sont le mémoire de maîtrise et la thèse de doctorat de Marc Parayre qui nous donnent les pistes les plus riches que nous ayons trouvées pour la vivisection de *LD*, pour le repérage des indices métatextuels cachés dans le texte-source. Pourtant, l'équipe espagnole – initialement rassemblée et dirigée et, plus tard, concertée par Marc Parayre – ayant opté pour la suppression du *a*, elle a dû – pour ainsi dire – reconstruire les réseaux textuels de *LD* de fond en comble dans *El Secuestro*.⁹ À ce propos, nous rappelons l'avertissement de Lee (2000, p. 122):

une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié. [...] C'est, *à 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.

Les écarts entraînés par le changement de la lettre à faire disparaître dans *ES* sont en effet abondants et, même si les solutions mises en œuvre sont extraordinaires, il y a un point précis de *LD* – disparu dans *ES* – qui nous a fait décider de préserver la contrainte de Perec, c'est-à-dire la disparition du *e*: le nom de l'auteur présumé de l'attentat contre les personnages du roman, contre – et pour la potentialité de – la langue et contre son propre nom.

Il s'agit ici du premier des quatre principaux arguments qui fondent le choix de la suppression du *e* dans notre traduction. Les voici en détail.

3.1. Premier argument: rapport entre le *e* et le nom de l'auteur-ôteur

LD nous présente un père – et qui est grand-père aussi – sans pair, hors pair, un "Barbu" responsable de la plupart des assassinats (ou disparitions) des personnages – qui sont ses enfants et petits-enfants – et Perec insère dans son texte maintes pistes pour que ce Barbu ("nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation" – *LD*, p. 246) soit découvert par le

⁹ Dorénavant désigné par l'abréviation *ES*.

lecteur. Or, vu que le métatextuel est le mobile de *LD*, cette écriture à contraintes qui nous renvoie toujours à elle-même, cela ne pourrait se passer autrement en ce qui concerne le rôle de l'écrivain dans cette trame: Claude Burgelin (2002, p. 107) écrit que "le géniteur qui massacre sa progéniture, l'ôteur des vies est, bien sûr, l'auteur de ces vies", et qu'il suffit de lire la description du Barbu pour reconnaître en lui Perec:

Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrait son pli labial (*LD*, p. 237-238).

Burgelin aussi de nous aider à conclure que cette "cicatrice aux contours rousseliens, avec l'inscription du blanc sur le bord de la lèvre, vient signer l'autoportrait" (BURGELIN 2002, p. 107), cette cicatrice étant une marque qu'avait Perec et qu'il commentera dans *W ou le souvenir d'enfance* (PEREC, 1975, p. 141-142), six ans après l'écriture de *LD*:

[un garçon] prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, pointe en avant, m'ouvrant la lèvre supérieure [...]. La cicatrice qui résulta de cette agression [...] est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...]: ce n'est peut-être pas à cause de cette cicatrice que je porte la barbe, mais c'est vraisemblablement pour ne pas la dissimuler que je ne porte pas de moustaches.

C'est donc par cette lecture que l'on est capable d'affirmer avec Burgelin que ce "blanc sur le bord de la lèvre" de l'auteur-ôteur est étroitement mis en relation avec ce même blanc, ce bourdon, ce trou laissé par la voyelle interdite qui est sur le bout de la langue de tous dans *LD*, mais qui, une fois prononcée, les ferait disparaître: "l'insignifiant son qui aurait à jamais, aussitôt, aboli la Saga où nous vagissons"; "aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l'ambigu pouvoir du discours où nous survivons" (*LD*, p. 216). C'est bien pourquoi tous les personnages qui sont sur le point de prononcer la voyelle taboue doivent mourir, car *LD* n'existe que grâce à la disparition de cette lettre. Si jamais quelqu'un arrivait à la prononcer, il n'y aurait plus de roman, puisqu'on aurait coupé par la racine – la contrainte lipogrammatique – l'intrigue du Barbu-Georges Perec, la trame de l'auteur-ôteur de la vie de ces êtres de lettres dans ce monde de lettres qu'est *LD*: le Barbu ne pourrait tuer plus personne, car lui-même aurait été tué par la prononciation de son nom et, de même, Perec ne pourrait donner suite à l'écriture de son roman, car il(s) aurai(en)t été tu(s) par la violation (explicite) de la contrainte.

Deux des membres de l'équipe des traducteurs vers l'espagnol, Hermes Salceda et Regina Vega, avouent le paradoxe causé par leur choix de la disparition du *a*, qui n'apparaît pas une seule fois dans le nom de l'auteur-ôteur:

El padre asesino no es otro que el propio Georges Perec, designado en *La Disparition* como "le barbu d'Ankara" (SALCEDA; VEGA, 1997-1998, p. 36);¹⁰

en *LD* la supresión de la *e* implica en primer lugar para el autor la pérdida de su nombre. Por eso el famoso padre vengador y asesino de *LD* no puede ser nunca citado y aparece travestido de múltiples formas pero nadie acaba de identificarlo del todo. Por el contrario en *El Secuestro* paradójicamente el

¹⁰ "Le père assassin n'est personne d'autre que Georges Perec lui-même, désigné dans *La Disparition* comme 'le barbu d'Ankara'" (notre traduction).

nombre del asesino puede decirse sin que eso suponga el fin de la novela (SALCEDA; VEGA, 1997-1998, p. 42).¹¹

Peut-être, ici, faisons-nous face au plus grand défaut – à notre avis, l’un des seuls défauts – de la traduction espagnole: une “autonomie” – dont nous parlions plus haut, à propos pourtant de Haroldo de Campos – qui, bâtie sur l’interdiction du *a*, laisse à désirer sur le plan d’une possible “réciprocité” à l’égard du nom de l’auteur et de son importance dans l’œuvre.

Certes ce parallèle entre auteur et ôteur ne s’affaiblira pas que dans *ES* mais également dans d’autres traductions de *LD* qui auront changé la lettre supprimée, qui auront choisi d’enlever la lettre la plus fréquente de la langue-cible avec le but de garder le même niveau des difficultés imposées par l’écriture du texte-source.

Pour notre part, en ce qui concerne cette première justification de notre option pour la disparition du *e*, ne voulant pas tomber en cette contradiction qui nous semble trop significative, ne voulant pas perdre cette connexion primordiale entre la réalité de l’acte d’écriture (par l’auteur) et la fiction des actes de disparition (par l’ôteur des vies) des personnages et, notamment, ayant la chance de ne trouver qu’une différence relativement petite entre la fréquence du *a* et du *e* en portugais, nous avons cru plus sensé de suivre l’avertissement de John Lee – mentionné au début de cette section 3 – et, par conséquent, de ne pas changer la contrainte, même si, dans la langue portugaise, le *e* n’est que la deuxième lettre la plus employée.

3.2. Deuxième argument: entrant dans les difficultés imposées par la disparition du *e*

En espagnol, la suprématie du *a* n’est pas indéniable,¹² alors qu’il n’en va pas de même en notre langue-cible: le *a* est incontestablement la lettre la plus usitée en portugais. Sa fréquence varie entre 13,9% (REIS) et 14,64% (TKOTZ, 2005), tandis que celle du *e*, occupant la deuxième place, se trouve entre 12,2% (REIS, [s.d.]) et 12,57% (CARVALHO, 2006, p. 28), une différence d’environ 1,8% selon les études consultées.

Pourtant, la suppression du *e* finit par être assez dévastatrice en portugais, surtout parce qu’elle implique l’interdiction de mots grammaticaux essentiels aux langues latines. Voici donc trois conséquences de l’élimination de cette voyelle dans le texte-cible:

- nous perdons le digramme – groupe de deux lettres, soit dans un mot formé par ces seules lettres, soit dans un mot où ces lettres se trouvent l’une à côté de l’autre – le plus employé dans notre langue: “de” (TKOTZ, 2005; (REIS, [s.d.])). En tant que préposition, *Perce* pouvait l’utiliser avant les mots commençant par une voyelle, au moyen de l’élision du *e* par l’apostrophe, ce qui ne peut se faire en langue portugaise, sauf dans de rares exceptions, dans

¹¹ “dans *La Disparition*, la suppression du *e* implique pour l’auteur, avant tout, la perte de son nom. C’est pour cela que l’on ne cite jamais le fameux père vengeur et assassin et qu’il y apparaît déguisé de multiples manières, mais personne n’arrive à l’identifier tout à fait. Par contre, paradoxalement, l’on peut dire le nom de l’assassin dans *El Secuestro* sans que cela suppose la fin du roman” (notre traduction).

¹² En 2004, presque vingt ans après la parution de *ES*, c’est Marc Parayre qui avoue dans un de ses articles que la suprématie du *a* en espagnol est contestable: “Cette affirmation communément admise [que le *a* est le plus fréquent en langue espagnole] a pourtant été remise en cause par une étude récente qui présente des statistiques faisant apparaître le *e* en première position. (Voir le site internet: www.jura.ch/lcp/cours/dm/codage/stat/espagnol.html)” (PARAYRE, 2004, p. 72). Nous avons tenté de consulter cette page web, mais il semble qu’elle n’existe plus; la plupart des sites que nous avons pu trouvés à ce sujet montrent tout de même que le *e* est le plus employé en espagnol. En papier, nous avons trouvé un seul livre, en allemand, datant de 1964 – environ vingt ans avant la parution de *ES* –, qui montre que le *e* est la lettre la plus utilisée en espagnol: 13,77% contre 11,26% pour le *a* (MEIER, 1964, p. 334).

des expressions figées comme “um copo d’água” ou “uma passada d’olhos”. Nous avons évidemment tiré profit de ces expressions pour notre traduction, car elles ont l’avantage de (dé)voiler le *e* disparu d’une façon tout à fait naturelle, sans provoquer aucune étrangeté chez le lecteur. À titre d’exemple:

lui offrir la boisson qui la ragaillardirait (*LD*, p. 277);
hidratá-la com um pouco d’água (O sumiço);

- nous nous privons aussi du trigramme le plus fréquent du portugais, “que” (TKOTZ, 2005; REIS, [s.d.]), dont, en tant que pronom relatif, Perec pouvait se servir, ainsi que pour le “de”, avec l’apostrophe précédant les mots qui commencent par une voyelle, ce qui ne se fait jamais en portugais. Les solutions pour la traduction des relatifs “que” et “qui” du français seront nombreuses, dont la modulation – de l’actif (“qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos”) au passif (“na lombada do qual havia (quiçá, um dia, havia havido)”) – que voici:

mais il manquait, toujours, l’in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l’inscription “CINQ” (*LD*, p. 27);
mas, a cada olhada, faltava o livro na lombada do qual havia (quiçá, um dia, havia havido) a inscrição “5” (O sumiço);

- concernant une troisième de quelques-unes des conséquences les plus problématiques de la suppression du *e* en langue portugaise, parmi les mots courts (de deux ou trois lettres) les plus employés, outre le “de” et le “que” susmentionnés, nous devons nous passer du “se”, le troisième de la liste des mots formés par deux lettres (TKOTZ, 2005). Perec pouvait l’utiliser autant au début d’une hypothèse introduite par “si” (“se” en portugais) que comme pronom réflexif (“se” en français et aussi en portugais), dans ce dernier cas au moyen de l’apostrophe avant des verbes commençant par une voyelle. La traduction de l’hypothèse s’avérant plus compliquée à résoudre, figureront dans notre texte-cible des reformulations de phrases entières du texte-source, comme celle-ci:

car si l’on avait ravi Anton Voyl, qui pouvait garantir qu’on n’allait pas aussi courir sus aux amis qu’il avait: Olga, Hassan, lui ? (*LD*, p. 73);
haja vista ao rapto do Antoin Vagol, tudo podia vir a conspirar contra os amigos mais próximos: Olga, Hassan, o próprio Amaury... (O Sumiço).

3.3. Troisième argument: *e* atone, invitation à entrer dans le jeu de Georges Perec

La disparition du *e* chez Perec lui donne l’occasion de travailler sur le signifiant et sur les sons de la voyelle (très souvent muette), de jouer au cache-cache de plusieurs façons différentes. Pour n’en donner qu’un exemple: “Yolanda gonisait” (*LD*, p. 277) au lieu de “Yolande agonisait”.

Si nous avons opté pour la disparition du *a*, nous n’aurions pu offrir à nos lecteurs que très peu de jeux de mots de ce genre, car le *a* en portugais s’écrit et se prononce comme un *a* – un point, c’est tout! En revanche, étant donné que le *e* est prononcé au Brésil comme un *i* quand il vient dans une syllabe atone, il nous permet de commettre, à l’instar de Perec, des “fautes” d’orthographe volontaires, comme celle que nous avons exposée ci-dessus – ou plus tôt dans “ils m’ont u” –, ou celle-ci, dans un nom propre:

un roman d’Isidro Parodi, ou plutôt d’Honorio Bustos Domaicq (*LD*, p. 32);
um livro do Isidro Parodi, ou quiçá do Adolfo Bioy Caçares (O sumiço).

Cette fausse diphtongue du français, “ai”, se prononce de la même façon que la voyelle *e* quand elle est accentuée, si bien que le défectif “Domaicq” de Perec – au lieu de Domecq – pourrait passer inaperçu par un lecteur pressé. Il n’en va pas de même pour un

Brésilien, lequel ne pourrait s’empêcher d’y lire une vraie diphtongue. De ce fait, nous avons joué au jeu que nous offrait la spécificité de la langue-cible: le remplacement du pseudonyme H. Bustos Domecq (ou “Honorio Bustos Domaicq”) par la référence à l’un des vrais noms de cet auteur fictif, Adolfo Bioy Casares, nous permet de faire en sorte qu’un lecteur brésilien, inattentif, finisse par ne pas se rendre compte de notre faux “Casáris” à la place de “Casares”, puisque les deux se prononcent de la même manière au Brésil.

3.4. Quatrième argument: livres reliés entre eux par un *e*

Pour apporter une quatrième et dernière justification de notre texte sans *e*, rappelons quelques mots de Perec.

Premièrement, il avait le projet d’établir des liens entre ses livres, de créer une sorte de puzzle où – comme dans *La Vie mode d’emploi* – “seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens” (PEREC, 2002, p. 653), même si quelques-unes de ces pièces étaient encore à éditer:

il s’agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d’un livre antérieur (ou même postérieur: d’un livre encore en projet ou chantier) (PEREC, 2003, v. II, p. 94).

Cela nous mène, deuxièmement, à la structure de *53 Jours*, roman inachevé – le dernier de l’écrivain – qui raconte une autre histoire de disparition dans laquelle un livre servirait de piste pour en expliquer un autre qui servirait de piste pour en expliquer encore un autre (et ainsi de suite, jusqu’à celui) qui servirait de piste pour déchiffrer l’assassinat d’un des personnages. Et c’est dans ce roman que l’auteur nous offre une piste de lecture que nous croyons indispensable à la compréhension et par conséquent à la traduction de son œuvre: “la vérité que je cherche n’est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres [...] il faut lire entre les livres comme on lit ‘entre les lignes’” (PEREC, 2001, p. 93).

Ainsi, de la même manière que l’on devrait lire “entre les livres” à la recherche d’une “vérité” – jamais incontestable à nos yeux –, souhaitons-nous traduire “entre les livres”, garder la contrainte lipogrammatique du *e* étant donné tous ses rapports symboliques avec les autres livres de l’auteur, garder la place de *LD* en tant qu’une pièce qui s’insère dans le puzzle qu’est l’œuvre de Perec. Par exemple, après *LD*, il écrira *Les Revenentes*, roman où le *e* est la seule voyelle employée; *Ellis Island*, où “le destin avait / la figure d’un alphabet”, nous racontera la légende du golem, cet être auquel on donne la vie en écrivant “Emeth” sur son front, la même vie qu’on lui enlève en effaçant le premier *e* de ce mot écrit sur son front (PEREC, 2005, p. 49); et la dédicace de *W* sera “pour E” – pour n’en citer que trois de ses livres où cette voyelle joue aussi un rôle important.

Pourtant l’a...: chez Georges Perec ou chez nous, ses re-scriptors, cette voyelle ne peut nouer ces livres entre eux tel qu’un nœud d’un *e* le peut.

4. Conclusion

Les choix théoriques et méthodologiques qui fondent *O sumiço*, notre traduction (en cours) de *La Disparition* de Georges Perec vers le portugais, cherchent à faire écho non seulement au roman traduit mais encore à d’autres ouvrages de l’œuvre de l’auteur. Notre désir de traduire entre les livres est une extension du projet qu’avait l’écrivain de relier ses livres entre eux, – pour ainsi dire – d’écrire entre les livres. Finalement, l’on peut constater –

et l'on aurait pu le supposer par les titres des sections et sous-sections de cet article – que notre acte traductif se fonde surtout sur la préposition *entre*.

En réponse à la première question proposée dans notre introduction, nous avons pu démontré qu'il faut absolument que notre traduction de *La Disparition* fasse usage de la contrainte, car la forme et le contenu de ce roman, le roman métatextuel par excellence, sont indissociables: forme et contenu s'entrecroisent, s'entraident, s'entretiennent.

En réfléchissant sur notre deuxième question, nous avons vu que, étant donné la singularité du texte-source, une théorie ou méthodologie précise ne peut suffire à notre traduction, d'où notre positionnement *entre* les démarches traductives de, notamment, John Lee et Haroldo de Campos, les deux mettant l'accent sur l'interdépendance *entre* forme et contenu.

Quant à la troisième question que nous nous sommes proposée, ses déploiements ne laissent aucun doute sur le bien-fondé – bien que toute fondation puisse s'effondrer – de notre choix de la lettre à faire disparaître dans *O sumiço*. Malgré la relative supériorité du *a* en portugais, la suppression du *e* s'est avérée plus apte à nous aider à accomplir ta tâche que nous nous sommes donnée: ayant prouvé que la valeur de *La Disparition* ne se résume pas à l'écriture d'un long texte sans la voyelle la plus fréquente en langue française, nous voulions aussi répondre en portugais aux jeux de langage et aux enjeux symboliques de la subtilisation de cette lettre.

Pour conclure, tout ce qui est interdit de dire par la contrainte – et de le dire sur elle-même, finalement –, doit finir par être *entredit*: dit *entre* les lignes, *entre* les mots, *entre* les livres. Et le *e* est bien la seule lettre qui puisse faire voir aux lecteurs de *O sumiço* un peu de ce que les lecteurs de *La Disparition* peuvent voir – ou plutôt, *entrevoir*.

5. Références bibliographiques

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 2007. p. 245. (Collection Folio/Essais)

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1994.

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CARVALHO, Carlos André Batista de. *O uso de técnicas de recuperação de informações em criptoanálise*. Mémoire (master en Sistemas e Computação). Instituto Militar de Engenharia, Rio de Janeiro, 2006. p. 28.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, 1994.

LEE, John. Une stratégie traductive pour *La Disparition*. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 12, p. 117-118-120-122, 2000.

MAGNÉ, Bernard. Métatextuel et lisibilité. *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, v. 14, n. 1-2, p. 77, printemps-été 1986.

MEIER, Helmut. *Deutsche Sprachstatistik*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964. p. 334.

MESCHONNIC, Henri. *Ethique et poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2007.

OuLIPO. *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris: Gallimard, 1973/2003. (Collection Folio/Essais, n. 9)

_____. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981/1988. (Collection Folio/Essais).

PARAYRE, Marc. *Lire La Disparition de Georges Perec*. Thèse (doctorat en Lettres Modernes) Université de Toulouse le Mirail, décembre 1992.

_____. Peut-on traduire un texte soumis à – et généré par – une contrainte formelle? In: MICHEL, Jacqueline (Dir.). *Les enjeux de la traduction littéraire*. Paris: Éditions Publisud, 2004. p. 72.

PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

_____. *53 Jours*. Paris: Gallimard, 2001. Collection Folio, n. 2547)

_____. *Romans et récits*. Édition établie et présentée par Bernard Magné (Dir.). Paris: Librairie Générale Française, 2002. (Collection Le livre de Poche, Classiques Modernes, La Pochotèque)

_____. *Entretiens et conférences*. Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière (Dir.). Nantes: Joseph K, 2003. 2 v. v. II. p. 94.

_____. *Ellis Island*. Paris: P.O.L., 2005.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Transcrição: a tradução em jogo. *Cadernos do CNLF*, Série VIII, n. 6. 1998, Cifefil - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponible sur: <<http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html>>. Accès: le 4 août 2012.

REIS, Rogério Ventura Lages dos Santos. Tabelas de frequências na língua portuguesa, [s.d.]. Faculdade de Ciências – Universidade do Porto. Disponible sur: <<http://www.dcc.fc.up.pt/~rvr/naulas/tabelasPT/>>. Accès: le 4 août 2012.

SALCEDA, Hermes; VEGA, Regina. El Secuestro: La doble traba y sus efectos. *Vasos Comunicantes*, n. 10, p. 36-42, invierno 1997-1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um Mergulho no universo de Aleksandr Sokúrov, *O Estado de S. Paulo*, 5 jan. 2003.

TKOTZ, V. *Criptografia – segredos embalados para viagem*. [S.l.]: Novatec, 2005.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Transcrição: a tradução em jogo. *Cadernos do CNLF*, Série VIII, n. 6. Cifefil - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponible sur: <<http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html>>. Accès: le 4 août 2012.