

**Deux romans lipogrammatiques en japonais : la traduction
de *La Disparition* et *Mettons du rouge à lèvres*
sur l'image rémanente de Yasutaka Tsutsui**

Résumé

Mon article est composé de deux parties : d'abord, je vais esquisser les grandes lignes de la traduction de *La Disparition* que j'ai réalisée, pour présenter certaines difficultés rencontrées au cours de l'opération. Et puis, je vais comparer cette traduction avec un autre roman lipogrammatique en japonais : *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente* de Yasutaka Tsutsui.

L'enjeu de la traduction de *La Disparition* est d'acclimater tous les dispositifs tant à la langue japonaise qu'à la nouvelle contrainte. De fait, le traducteur s'efforce de transposer, dans la mesure du possible, tous les dispositifs ingénieux du texte original, tels que les jeux verbaux ou détails métatextuels.

Inspiré seulement par l'idée du lipogramme, Tsutsui s'impose de multiplier progressivement les lettres manquantes au fil du texte, à raison d'un caractère par chapitre. La contrainte de Tsutsui est dynamique ou progressive, alors que celle de Perec est statique.

Le roman perecquien décrit le « monde d'après » où tout provient de la disparition initiale : il est donc orienté vers le passé. Par contre, *Mettons du rouge à lèvres* entreprend de regarder l'extinction du monde qui suivra les « ravages ». Partant de la même disparition absurde de lettres, ces deux romans présentent des caractères fort contrastés.

Abstract

This paper consists of two parts: First, I will sketch the outlines of the translation of *La Disparition* that I realized, to present some difficulties encountered during the operation. Then I will compare this translation with another Japanese lipogrammatic novel: *Let's lipstick on the afterimage* of Yasutaka Tsutsui.

The issue of translation of *La Disparition* is to acclimate the devices both in the Japanese language as the new constraint. In fact, the translator tries to translate, to the extent possible, all the ingenious devices of the original text.

Inspired by the idea of lipogram, Tsutsui attempts to gradually increase the number of missing letters in the text, one character per chapter. Tsutsui's constraint is dynamic and progressive, while that of Perec is static.

The Perec novel describes the “after world” where everything comes from the initial disappearance: it is oriented toward the past. In reverse, *Let's lipstick* began to look at extinction of the world which will follow the “devastation”. Starting from the same absurd disappearance of letters, these two novels offer contrasted approaches to the realization of the same type of narrative constraint.

Mot clés: Georges Perec, *La Disparition*, lipogramme, traduction, japonais, Yasutaka Tsutsui, contrainte, comparaison.

La langue japonaise s'appuie sur trois systèmes d'écriture (deux syllabaires, plus les caractères chinois). On dit qu'il existe plus de cent cinquante mille caractères chinois, et même si on se limite aux plus usuels, on en dénombre à peu près deux mille. Ainsi, les Japonais n'ont guère conscience de disposer d'un nombre limité d'éléments pour écrire. Malgré leur longue tradition de jeux verbaux, ils n'ont pas conçu le lipogramme à la manière occidentale.

La Disparition, roman lipogrammatique de Georges Perec, est donc resté longtemps inaccessible en japonais, et ce n'est qu'en 2010 que la traduction japonaise a été enfin publiée : cette traduction, que j'ai réalisée, a été bien accueillie, même par des profanes de la littérature française. Bien avant cette publication, certains amateurs de la littérature avant-gardiste connaissaient déjà l'existence de cette œuvre légendaire : inspiré uniquement par la contrainte de *La Disparition* [FIGURE 1], Yasutaka Tsutsui, écrivain porté à l'expérimentation, avait rédigé en 1989 un roman lipogrammatique en japonais, intitulé *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente*¹.



[FIGURE 1] Georges Perec, *La Disparition* en japonais. Document de l'auteur. © Shuishiro Shiotsuka.

Dans cette communication, nous nous proposons de présenter les grandes lignes de ces rares romans lipogrammatiques en japonais, pour nous livrer ensuite à une étude comparative.

La traduction russe de *La Disparition*, publiée en 2004, a fort surpris certains lecteurs de Perec, puisqu'il n'était pas concevable que ce roman, étroitement lié à l'alphabet latin tant par sa composition que par son contenu, se traduise en russe, langue à alphabet cyrillique comportant trente-trois lettres. De fait, le traducteur a été obligé de réorganiser le roman en divisant l'ensemble en trente-trois chapitres, auxquels il manque le seizième, correspondant à la lettre la plus fréquente, O.

En effet, le traducteur qui entreprend de transposer *La Disparition* dans une langue munie d'un autre système d'écriture doit franchir beaucoup d'obstacles, qu'on ne rencontre pas dans une traduction ordinaire. En entamant la traduction japonaise, la question fondamentale se pose de savoir sous quelle contrainte se rédigera le texte.

Rappelons que l'élément exclu du roman de Perec est bien une *lettre*, et non pas un *son* : il subsiste le /ɛ/ ouvert (la voyelle mi-ouverte antérieure non arrondie), l'un des sons vocaliques notés par la lettre E, lequel est également noté par l'orthographe « ai ». La traduction japonaise visera donc à éliminer la *lettre* la plus fréquente de la langue. Déterminer quelle sera cette lettre reste cependant problématique, d'autant que les Japonais utilisent en même temps trois systèmes d'écriture. Selon l'enquête menée par un spécialiste, la lettre la plus fréquente du japonais moderne transcrit avec des caractères latins, est le A ; par contre, dans la transcription avec notations syllabiques, la lettre la plus utilisée est le [I]²(ゝ). Le traducteur japonais de *La Disparition* devrait donc s'imposer d'éliminer la lettre syllabique [I]. Or cette contrainte ne serait pas aussi exigeante que celle de l'original, dès lors qu'on s'autoriserait l'utilisation d'autres lettres contenant la voyelle I : [KI], [SI], [TI], [NI], [HI], [MI], [RI], [WI]. Par ailleurs, dans le texte original, le signe E est traité non seulement comme une lettre, mais aussi comme une voyelle. Il est donc souhaitable que la voyelle I soit éliminée de la traduction japonaise. C'est ainsi que s'impose une solution de compromis : 1) éliminer toutes les notations syllabiques qui comprennent la voyelle I ; 2) éliminer les caractères chinois, les caractères latins, les chiffres dont la prononciation comprend la voyelle I. Ce faisant, la traduction japonaise ne contiendra ni la lettre syllabique [I], ni la voyelle I.

Cela dit, quelle est la difficulté de composer des phrases japonaises sans utiliser les notations syllabiques contenant la voyelle I ? Sur le plan grammatical, il devient impossible d'exprimer la forme progressive du passé. En plus, l'on ne peut pas utiliser l'un des deux types de l'adjectif du japonais : par exemple, l'équivalent du mot « grand » est « OOKII », qui n'est pas autorisé sous la contrainte. Le suffixe de négation « -NAI » est également éliminé. Ajoutons à cela que certains mots-clés de *La Disparition* n'ont pas le droit d'entrer dans la traduction : mort (SHI), savoir (SHIRU), voir (MIRU), signification (IMI), etc.

Évidemment, même sous la contrainte interdisant le I, il n'est pas très difficile de faire une traduction approximative en recourant à la paraphrase ou au remplacement par un synonyme. Toutefois, le texte original de *La Disparition* n'est pas aussi simple : on sait bien que la lettre E est non seulement absente mais également suggérée par divers dispositifs. L'enjeu de la traduction de ce roman est d'acclimater tous ces dispositifs tant à la langue japonaise qu'à la nouvelle contrainte. Par exemple, « un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal³ », figure qui évoque le « e » minuscule, doit se transformer en celle qui ressemble à la lettre syllabique [I] (ゝ) : deux barres obliques. De la même manière, deux autres figures qui représentent le E majuscule, « un roi brandissant un harpon » et « la Main à

trois doigts » deviennent respectivement « un mineur qui creuse le rocher au moyen d'une pioche » et « une arme à deux dents pour capturer un malfaiteur », afin d'évoquer une autre forme de la lettre syllabique [I](イ).

La technique de l'allusion est à son comble dans la figure suivante : « un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial⁴ ». Comme on le sait, le mot « bourdon » suggère des omissions dans le texte, le mot « vol » évoque « une lettre volée », la couleur « blanc » fait penser à la lacune, « trois articulations » représentent évidemment la forme du E majuscule. Cette figure de l'insecte pleine d'astuce est transformée dans la traduction japonaise de la manière suivante : « un scarabée roulant une boule, portant sur son thorax noir deux articulations blanches comme neige⁵ ». Or, en japonais, « scarabée » se dit « KANABUN », alors que le mot « KANA » peut signifier les notations syllabiques. Malheureusement, cette traduction a perdu l'allusion à *La Lettre volée*, mais, en revanche, elle évoque *Le Scarabée d'or* d'Edgar Poe, où l'on parle justement du décryptage et de la fréquence des lettres alphabétiques.

Cependant, malgré ces mesures assez heureuses, la traduction japonaise n'a pas réussi à transmettre toutes les nuances de l'original : par exemple, « un roi brandissant un harpon » suggère le drame sanglant qui attend des personnages, mais « un mineur qui creuse le rocher » n'a rien de menaçant. Pour compenser, « une arme à deux dents pour capturer un malfaiteur » peut évoquer la poursuite de ses enfants par le Barbu.

Par ailleurs, comment traduire certains chiffres symboliques de *La Disparition* ? Tout d'abord, le chiffre 3, dont la forme évoque le E majuscule retourné, est remplacé par le 2 : ce chiffre noté en caractère chinois (二) ressemble à la lettre syllabique [I] (イ) renversée de côté, et en plus, celle-ci est la deuxième lettre dans l'ordre du syllabaire japonais. C'est pour cette raison que, dans la traduction japonaise, le scarabée porte « deux » articulations au lieu de trois. Cela dit, il est impossible d'exprimer « deux mois » ou « deux ans » en japonais sans I, car le mot signifiant « deux » se prononce justement « NI ». Par contre, on peut utiliser l'expression équivalente de « deux jours » dont la prononciation fait exception : « HUTSUKA ». On est donc obligé de se contenter de substitutions possibles.

En ce qui concerne le chiffre 6, également fréquent dans le texte original, il faut bien mesurer sa valeur symbolique : il peut signifier la forme du « e » minuscule inversé ou bien le nombre des voyelles en français. Or, outre le caractère chinois 2 (二), celui qui désigne le 8 (八) peut également évoquer la forme de la lettre syllabique [I] (イ). Par ailleurs, on compte cinq voyelles en japonais. Toutefois, recourir aux deux chiffres symboliques 5 et 8 dans la traduction japonaise serait moins évocateur. Donc, le traducteur a décidé de substituer le chiffre 5 au 6 de l'original. Pareillement, la formule « cinq ou six », qui revient souvent dans le texte français, est remplacée, dans la mesure du possible, par celle de « quatre ou cinq ».

Un autre nombre symbolique figure fréquemment dans *La Disparition* : celui qui désigne le nombre de lettres dans l'alphabet latin, 26, et détermine entre autres le nombre de chapitres. L'équivalent de ce symbole sera donc le nombre total des lettres syllabiques en japonais, 48, même si les caractères chinois sont beaucoup plus nombreux. La traduction japonaise aurait donc dû être composée de quarante-huit chapitres, mais en réalité elle n'en comporte que trente-neuf du fait que neuf lettres syllabiques ont été éliminées en raison de la contrainte. Il faut donc diviser certains chapitres afin d'en obtenir trente-neuf. L'opération

n'est pas aussi simple qu'il y paraît : dans la mesure où la disparition d'Anton Voyl se situe entre le chapitre 4 et le chapitre 6 du livre original, il est, en effet, souhaitable que dans la traduction, il existe une lacune entre deux chapitres discontinus. En procédant par tâtonnement, le traducteur a retenu plusieurs épisodes qui évoquent la « rupture » de manière à marquer une coupure à l'intérieur d'un chapitre : l'intervention chirurgicale, la disparition de personnages, le long silence, le retour en arrière, la séparation des deux amants, etc.

Sous une autre contrainte que celle de l'original, la question du nom propre se pose également d'une manière radicale. La plupart des noms propres sont repris tels quels dans la traduction japonaise, sauf ceux dont la transcription phonétique comporte la voyelle I. Ainsi même des noms propres insignifiants, tels qu'une marque de tabac, ne peuvent pas être automatiquement transcrits en notations syllabiques. Par ailleurs, le nom du compositeur « Haydn », qui ne contient ni E ni I dans son orthographe, mais dont la transcription en syllabaire comporte la lettre I (« HAIDON »), sera remplacé par Händel dans la traduction japonaise. Si une telle substitution est admissible, c'est que le nom de Haydn, dénué de sens symbolique, est facilement remplaçable par n'importe quel musicien de la même célébrité.

En ce qui concerne les noms indispensables, on s'est contenté d'une transcription phonétique approximative : par exemple, le nom d'Arcimboldo est changé en « ARUSANBORUDO ». On sait que le tableau d'Arcimboldo se compose de détails qui signifient indépendamment de l'ensemble. Puisque ce mécanisme fonctionne comme métaphore des dispositifs à l'œuvre dans *La Disparition*, le nom d'Arcimboldo est irremplaçable. On voit ici combien il importe de s'interroger sur le rôle que remplissent les noms propres dont la transcription phonétique est impossible, et les difficultés rencontrées. En recourant aux traductions espagnole et russe, qui s'y sont également confrontées, je crois avoir assez bien compris le sens au second degré de chaque nom propre.

Rappelons aussi que les noms de personnages sont étroitement liés au déroulement de l'action dans *La Disparition* : comme l'absence de la lettre E, les jeux verbaux relatifs aux noms de personnages déterminent parfois l'intrigue. En ce qui les concerne, j'ai consulté des articles écrits par les traducteurs espagnols et russe afin de trouver des dispositifs adéquats⁶. Le passage concernant la progéniture d'Amaury Conson servira ici d'exemple. Le prénom de chacun de ses six enfants commence par une des voyelles autorisées et leur mort est liée à la voyelle en question : Adam est mort dans un sanatorium, dont l'orthographe cache « sans A », Ivan est mort à Zanzibar, qui évoque « sans I », etc. Ce passage plein d'ingéniosités est traduit de la manière suivante : Adamu est mort à Amsterdam [=AMUSUTERUDAMU] où, écrasé d'angoisse [=HUAN], il était devenu toxicomane. Ensuite, les trois fils cadets sont successivement morts :

A Honolulu, pris de vertige [GEN-UN], Uruban est tué dans une tempête [BOUU] ; à la Grande Île de Terre de Feu [HUEGO-TOU], un gros poisson a avalé Eban ; à Rome, Oderon, qui assistait le réalisateur Leone, a succombé, la tête cassée par une hache [ONO]⁷.

AMU- dans « AMUSUTERUDAMU » veut dire « pas de [A] » en japonais et HUA- dans « HUAN » signifie « la négation de [A] ». L'une des causes de la mort d'Uruban, « BOUU », peut s'interpréter comme « la mort de [U] » et l'autre, « GEN-UN », contient GEN-U- qui veut dire « la diminution de [U] ». Le nom de l'île, « HUEGO », comporte HUE- qui signifie « la négation de [E] ». La hache avec laquelle on a tué Oderon s'appelle « ONO » en japonais, qui se lit « non à [O] ».

Ainsi, la traduction japonaise de *La Disparition* s'efforce de transposer, dans la mesure du possible, tous les dispositifs ingénieux du texte original, tels que les jeux verbaux ou détails métatextuels. Tout porte à croire, par contre, que l'auteur du seul roman lipogrammatique en japonais paru avant cette traduction, Yasutaka Tsutsui, ignorait les mécanismes complexes inventés par Perec dans son roman : à l'époque, l'écrivain japonais n'avait pas lu *La Disparition* en français⁸, et connaissait seulement l'existence d'un livre écrit en se privant d'une lettre.

Inspiré par l'idée du lipogramme, Tsutsui a inventé un autre type de contrainte pour réaliser son propre roman : dans la langue japonaise, il n'est pas très difficile de rédiger sans utiliser l'une des quarante-huit lettres syllabiques, même s'il s'agit de la lettre [I], la plus fréquente de toutes. Contrairement à la traduction japonaise de *La Disparition*, qui s'interdit d'utiliser neuf caractères syllabiques contenant la voyelle I, Tsutsui s'impose de multiplier progressivement les lettres manquantes au fil du texte, à raison d'un caractère par chapitre.

Dans son livre, le héros, romancier avant-gardiste, est en train de rédiger un récit lipogrammatique dont la contrainte est identique à celle du roman dont il est le protagoniste, en suivant les conseils d'un ami critique littéraire. On peut considérer qu'il s'agit d'une métafiction dans laquelle le héros-écrivain écrit justement *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente*. En effet, le héros déclare à plusieurs reprises qu'il est un personnage du roman qui porte ce titre.

Dans ce roman, les choses disparaissent une fois que leur désignation est devenue impossible : par exemple, dans un chapitre dépourvu de la lettre [PA], le pain [PAN] a disparu de la diégèse. En raison de ce phénomène, même le lecteur le moins perspicace peut s'apercevoir de la contrainte du livre. En plus, le héros-écrivain de Tsutsui met en avant les règles du jeu qui dominent son univers, en expliquant que l'ordre de la disparition des lettres relève de choix personnels. Ainsi, ce n'est que vers la fin du roman qu'ont disparu les lettres syllabiques les plus fréquentes, telles que [I], [U], [N], [KA], [NO], [TA], [TO]. La plus fréquente [I] n'est éliminée que dans le quatrième chapitre à partir de la fin. Ainsi, force est de constater que la contrainte imposée au roman de Tsutsui est beaucoup moins exigeante que celle de Perec, surtout dans les premiers chapitres du livre.

Par ailleurs, l'absence de E dans *La Disparition* peut être une métaphore de l'absurdité de l'existence. Puisque les personnages vivent depuis toujours dans le monde dépourvu de E, ils ne savent ni désigner ni imaginer ce qui leur manque : s'ils en prennent conscience, ils se font expulser de ce monde. Or, on peut dire que, pour un auteur de lipogramme comme Perec, l'absence de E n'est qu'une règle arbitraire qu'il s'est imposée de lui-même. Mais, une fois cette contrainte fixée, elle devient une loi absolue qui dépasse l'intention de l'écrivain. C'est pour cela probablement que *La Disparition* donne l'impression d'une plus grande rigueur que *Mettons du rouge à lèvres*, essentiellement ludique.

Ajoutons à cela que la contrainte de Tsutsui est dynamique ou progressive, alors que celle de Perec est statique. Dans les premiers chapitres de *Mettons du rouge à lèvres* qui se privent seulement de lettres peu fréquentes : l'aspect du texte reste trop normal pour attirer le lecteur. Par ailleurs, dans la mesure où Tsutsui considère toute lettre munie d'un signe diacritique comme un caractère à part entière, il dispose de plus de soixante notations syllabiques. Ainsi, l'aspect des phrases ne se détériore que lentement. Il en est tout autrement dans *La Disparition* où la forme singulière des phrases est susceptible d'éveiller, dès le début, la curiosité du lecteur ; il faut toutefois créer une énigme autour de la lettre manquante pour continuer à intéresser le lecteur – d'autant que la contrainte est la même du début à la fin. Dans le roman de Tsutsui, c'est plutôt la dégradation de l'expression qui maintient l'intérêt du lecteur, l'aventure romanesque n'étant pas indispensable. De fait, l'histoire finit en queue de poisson. Dans la dernière moitié du roman, l'enjeu est de savoir comment on peut s'exprimer avec des lettres extrêmement limitées. Shohei Chujo, le critique littéraire, explique le contraste entre ces deux romans de la manière suivante :

Le roman de Perec, où les personnages multiplient les disparitions tournant autour de l'absence centrale qui est l'élimination de la voyelle E, est une sorte de roman à énigme qui veut considérer la lettre manquante comme le secret du monde. L'origine de la disparition est un centre d'intérêt dans cette histoire. En plus, elle est liée à des secrets de la naissance du héros et de ses amis.

Par contre, *Mettons du rouge à lèvres* est un roman expérimental, qui se propose de provoquer ça et là l'extinction de mots, de gens, de choses et d'idées, afin de regarder finalement la disparition du monde. L'accomplissement de désir du lecteur sera sans cesse différé au-delà de disparitions successives. D'ailleurs, il n'existe pas une lettre équivalente à E, l'origine perdue à laquelle on doit se référer constamment⁹.

Le « secret » ou « l'énigme » dont parle Chujo n'est évidemment pas d'ordre policier. Comme le dit Ali Magoudi, *La Disparition* « explore des questions fondamentales : qui boucle définitivement la vérité première, qui construit l'origine, qui fabrique le socle sur lequel repose le langage ?¹⁰ » Il est préférable de penser que la lettre E symbolise de diverses manières ce qui est indicible mais essentiel à l'homme, tel que la « mort », « l'origine » et la « loi », comme le suggère le passage suivant de *La Disparition* :

issus d'un Tabou dont nous nommons l'Autour sans jamais l'approfondir jusqu'au bout (souhait vain, puisqu'aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l'ambigu pouvoir du discours où nous survivons), nous tairons toujours la Loi qui nous agit, nous laissant croupir, nous laissant mourir dans l'Indivulgarité qui nourrit sa propagation...¹¹

Mais, peut-on s'approcher de « l'indicible » au moyen d'une langue défectueuse ? Inversement, la langue parfaite peut-elle représenter adéquatement l'absurdité de l'existence ?

D'autant plus que la profonde absurdité d'un phénomène tel que l'Holocauste n'est pas en principe exprimable par le langage, puisqu'elle dépasse l'imagination de l'homme. Si l'approche directe est inefficace, peut-être faut-il recourir à un moyen indirect. C'est justement un tel moyen qu'adopte *La Disparition*, où on lit le passage suivant : « l'inouï pouvoir marginal qui, contournant la signification tabou, la saisit pourtant, la produit pourtant par un biais subtil, la disant plus, l'ultradisant par l'allusion, l'association, la saturation¹² ».

Si le roman de Tsutsui est remarquablement ludique, le héros-écrivain n'a pas moins conscience qu'une langue défectueuse est susceptible d'exprimer toute la complexité de la psychologie humaine, et effectivement il essaie d'écrire son autobiographie sous forme de lipogramme. Citons une traduction littérale et non-lipogrammatique de ses réflexions :

L'autobiographie. Je me disais que je pourrais l'écrire, et je l'ai effectivement essayée à plusieurs reprises. Et je n'ai abouti en aucune façon. Bien que je sois écrivain. Mais je pressens la réussite cette fois. Je me demande pourquoi. Peut-être, parce que je manque de mots. [...] Je n'ai pas encore répondu à la question que je m'étais posée tout à l'heure : pour quelle raison l'insuffisance de mots a-t-elle rendu possible ma propre autobiographie ? Si j'essayais d'enregistrer honnêtement des faits, tels que la singularité de ma famille, de mes parents surtout, et de mon propre caractère, qui en a découlé, je serais obligé non seulement de consulter tout un dictionnaire, mais aussi de souffrir de mon incapacité à m'exprimer. Sans réussir à mettre en valeur clairement les différences avec d'autres familles, le lecteur croirait que la mienne n'est pas aussi originale et il douterait même de mon talent littéraire. Si au contraire la langue dont je dispose est dès le début défectueuse, cela me servira de faux-fuyant pour me soulager, et je prendrai prétexte de cette insuffisance pour écrire des affaires délicates en faisant semblant d'être maladroit. En plus, pourquoi ne pas s'attendre à des effets imprévus : en profitant des lettres restantes au grand maximum, je pourrai inventer des expressions insolites, au moyen desquelles je réussirai à rendre la singularité de mes parents, que j'ai du mal à exprimer jusqu'ici¹³.

Il est probable que Tsutsui ignorait le contexte autobiographique de *La Disparition* et de l'entreprise de *W ou le souvenir d'enfance*, que P. Lejeune qualifie d'« autobiographie sous contrainte ». Néanmoins, cet écrivain avant-gardiste a bien compris intuitivement qu'une langue défectueuse est susceptible d'exprimer des subtilités. D'ailleurs, le roman *Mettons du rouge à lèvres* n'est pas, en fait, moins pathétique que *La Disparition*, même si c'est toujours son caractère expérimental et ludique qui est mis en valeur. L'aspect informe du texte n'est pas forcément de nature à prêter à rire. Dans la dernière phase du roman, les lettres restantes étant limitées, les phrases sont devenues défigurées, abîmées, et l'histoire avance péniblement comme un jouet mécanique à moitié cassé : son ardeur nous paraît aussi comique que pathétique.

En plus des phrases boiteuses, l'indigence du récit vient renforcer cette impression. On pourrait dire que la caractéristique de *Mettons du rouge à lèvres* n'est pas nécessairement « l'absence », mais bien la « dégradation ». Shohei Chujo, le critique littéraire, fait remarquer ceci :

Le mérite le plus fort de ce roman est qu'au fur et à mesure des disparitions graduelles de lettres, entraînant celles de personnages et de choses, la description des émotions causées par elles devient difficile à rendre, ou plutôt, ces émotions mêmes sont obligées de se dénaturer. En bref, avec l'élimination de mots et de choses, la sensibilité à un tel changement est graduellement ravagée¹⁴.

Le roman perecquien décrit le « monde d'après » où tout provient de la disparition initiale : il est donc orienté vers le passé. Par contre, *Mettons du rouge à lèvres* entreprend de regarder l'extinction du monde qui suivra les « ravages ». Alors que l'absence, dans le roman perecquien, est pleine de signification, les ruines de Tsutsui sont tellement pauvres que l'on trouve difficilement de quoi les décrire. Partant de la même disparition absurde de lettres, ces deux romans présentent des caractères fort contrastés.

Pour terminer, je voudrais toucher aux particularités de la langue japonaise, qui ont influencé la nature de ces deux romans lipogrammatiques. Lors de l'achèvement de la traduction de *La Disparition*, j'ai éprouvé le regret de n'avoir pu trouver d'équivalence suffisante à la déformation orthographique de l'original. Par exemple, l'on trouve dans le texte de Perec l'expression suivante : les « vitraux s'incrétant d'un damasquin d'or¹⁵ ». Sans la contrainte, le mot « damasquin » aurait dû être mis au féminin « damasquine », puisque la forme féminine signifie un « mode de décoration du cuir ou du métal, consistant à abaisser le fond autour d'ornements qui doivent s'y détacher en relief » (Dictionnaire Larousse), tandis que la forme masculine désigne « une étoffe de soie multicolore à dessin tissé » qui n'est pas conforme au contexte. On pourrait dire d'ailleurs que l'art de damasquiner suggère celle du texte qui consiste à effacer des lettres pour mettre en relief un autre message. Et en plus, cette déformation fonctionne de manière performative¹⁶ en effaçant effectivement sa lettre finale.

On a vu que ce genre de déformation n'est pas nécessairement gratuite chez Perec. Le traducteur japonais aurait dû inventer l'équivalent dans sa traduction, mais ce n'était pas facile : le nombre de syllabes du japonais est très limité par rapport au français. Ainsi, si l'on change ou efface une lettre syllabique d'un mot, il serait difficile d'évoquer le mot initial. Je pense que cette difficulté est propre aux auteurs et traducteurs des textes lipogrammatiques en japonais.

Par ailleurs, concernant le lipogramme progressif, Madame Mireille Ribière m'a rappelé que le roman américain de Mark Dunn publié en 2001, *Ella Minnow Pea*, se fonde également sur le lipogramme progressif. En analysant ce roman, elle fait remarquer que les difficultés de lecture, causées par l'appauvrissement du vocabulaire, « correspondent à une aggravation dramatique de la situation des personnages et à une accélération du rythme de la narration¹⁷ ». C'est justement ce que l'on a vu dans le roman de Tsutsui. Le lipogramme dynamique ou progressif n'est donc pas l'apanage de la langue japonaise. Mais je pense que le nombre des

lettres constitutives de chaque langue joue un rôle décisif dans le déroulement de l'intrigue : la langue anglaise se compose de vingt-six lettres, et le roman *Ella Minnow Pea* s'organise en dix-sept chapitres, dans lequel des lettres manquantes se multiplient grosso modo à raison d'un caractère par chapitre, et cela dans l'ordre décroissant de fréquence : Z, Q, J, D, K... D'autre part, le japonais se munit de plus de soixante caractères et *Mettons du rouge à lèvres* se compose de soixante-six chapitre au total, ce qui permet à l'écrivain de varier efficacement le rythme de la dégradation. La nature bien particulière de ce roman expérimental résulte, du moins en partie, du lipogramme progressif qui fonctionne bien dans la langue japonaise.

¹ Désormais abrégé en *Mettons du rouge à lèvres*.

² Nous mettons désormais les lettres syllabiques entre crochets.

³ Georges Perec, *La Disparition*, in *Romans et récits*, Le Livre de Poche, 2002, p. 320.

⁴ *Ibid.*

⁵ La traduction approximative de la version japonaise de *La Disparition* : traduit par Shuichiro SHIOTSUKA, *Enmetsu*, Suiseisha, Tokyo, 2010, p. 19.

⁶ Voir Marc Parayre, « *La Disparition* : Ah, le livre sans E ! El Secuestro : Euh... un livre sans A ? », *Formules*, n° 2, 1998-1999, 61-69 ; Marc Parayre, « *Disparition* - en onze lettres, bien sûr ! », *De Perec etc., derechef : Textes, lettres, règles et sens*, Éditions Joseph K., 2005, 309-325 ; Hermes Salceda, « Traduire les contraintes de *La Disparition* en espagnol », *L'Œuvre de Georges Perec, réception et mythisation*, Université Mohamed V. Série Colloques et séminaires, n° 101, Rabat, 2002, 209-227 ; Valéry Kislov, « Traduire *La Disparition* », *Formules*, n° 10, 2006, 279-307.

⁷ La traduction approximative de la version japonaise de *La Disparition* : *Enmetsu*, p. 59.

⁸ La traduction anglaise n'est publiée qu'en 1994.

⁹ Shohei Chujo, *Anti-histoire de la littérature moderne*, Bungei-Shunju, Tokyo, 2002, p. 302.

¹⁰ Ali Magoudi, *La Lettre fantôme*, Minuit, Paris, 1996, p. 24.

¹¹ Georges Perec, *La Disparition*, p. 480.

¹² *Ibid.*, p. 463.

¹³ Yasutaka Tsutsui, *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente*, Chuko-Bunko, Tokyo, 1995, p. 228-233. Dans le texte japonais, ce passage se situe au chapitre 33, ce qui signifie qu'il est rédigé avec trente-trois lettres restantes.

¹⁴ Shohei Chujo, *Anti-histoire de la littérature moderne*, p. 303.

¹⁵ Georges Perec, *La Disparition*, p. 332.

¹⁶ Sur ce point, voir John Lee, « *La Disparition* : problèmes de traduction », *Parcours Perec*, Lyon, 1988, p.111.

¹⁷ Mireille Ribière, « La postérité de *La Disparition* », *Georges Perec : inventivité, postérité*, Actes du colloque de Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, 2006, p.199.