

Georges  
Perec

TRADUIRE SANS E,  
COMMENT FAIRE?

IN MEMORIAM

# La disparition

Les Lettres Nouvelles

1974

Une analyse de la traduction néerlandaise de *La disparition* de Georges Perec : 't Manco  
de Guido van de Wiel

Mémoire de Maîtrise  
Master de Traduction  
Cecile Kits (3951448)  
Utrecht, juillet/août 2014  
Sous la direction de: Dr. Katell Lavéant  
Université d'Utrecht, Faculté de Sciences Humaines  
Département de langues - français



# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
1. TRADUCTION LITTÉRAIRE.....	7
1.1. Stylistique en fiction.....	7
1.1.1. Définition et aspects importants de <i>style</i> .....	7
1.1.2. Méthodologie de l'analyse de style.....	9
1.2. Équivalence et similarité.....	13
1.2.1 La similarité.....	14
1.2.2. L'équivalence.....	15
1.3. Forme et sens.....	18
1.3.1. Distance linguistique et culturelle et définitions de traduction.....	19
1.3.2. L'équivalence formelle et l'équivalence dynamique.....	21
1.3.3. Trouver un compromis.....	22
2. PEREC, OULIPO ET <i>LA DISPARITION</i> .....	24
2.1 Perec : sa vie et son œuvre.....	24
2.2 Oulipo – l'Ouvroir de la littérature potentielle.....	24
2.3 La Disparition.....	26
2.3.1 Général.....	26
2.3.2 Résumé.....	26
2.3.3 Éléments importants du roman.....	27
2.3.4 Perec et ses intentions.....	28
2.4 Le langage dans <i>La Disparition</i> .....	29
2.5 Les traductions néerlandaises.....	31
2.5.1 Van de Wiel, Posthuma & Mus.....	31
2.5.2 Les fragments à analyser.....	31
2.5.3. Stratégies de traduction.....	32
3. L'ANALYSE.....	34
3.1 Catégories lexicales.....	34
3.1.1. Généralités.....	34
3.1.2. Substantifs.....	38
3.1.3. Adjectifs.....	44
3.1.4. Adverbes.....	48
3.1.5. Verbes.....	51

3.2 Catégories grammaticales.....	55
3.2.1. Complexité de la phrase.....	55
3.2.2. Types de phrase .....	60
3.2.3. Types de proposition.....	64
3.2.4. Syntagmes verbaux .....	66
3.3. Figures de style .....	68
3.3.1. Grammatical et lexical .....	68
3.3.2. Procédés phonologiques.....	69
3.3.3. Tropes .....	70
3.4. Cohésion et contexte .....	72
3.4.1. Cohésion.....	72
3.4.2. Contexte.....	72
3.4.3. Intertextualité .....	73
3.5. Équivalence et similarité .....	74
Chapitre I : pages 17-21 .....	75
Chapitre XXV : pages 294-297.....	76
Chapitre XVI : pages 183-184.....	77
Chapitre II : page 27 .....	78
Post-Scriptum : pages 308-312 .....	79
CONCLUSION.....	81
BIBLIOGRAPHIE .....	83
ANNEXES .....	85
FRAGMENT I.....	86
FRAGMENT II.....	90
FRAGMENT III.....	93
FRAGMENT IV.....	97
TABLEAUX ANALYSE .....	102

« Oui, il fallait un grand art,  
un art hors du commun,  
pour fourbir tout un roman sans ça. »

B. Pingaud

## INTRODUCTION

Quel que soit le domaine de traduction, le but est avant tout la transmission d'un message d'une langue à une autre. Le traducteur fait en sorte que le message original soit compris dans une autre langue. Parmi les maintes théories de traduction on trouve différentes manières de traduire dont aucune n'a été 'prouvée' la meilleure. Pourtant, ces différentes théories peuvent aider le traducteur qui est souvent confronté à des problèmes de traduction. Ces problèmes peuvent être, par exemple, de caractère linguistique ou culturel. Chaque texte entraîne ses propres difficultés pour la traduction, dans le cas de la traduction de *La Disparition* de Georges Perec le traducteur a un problème très particulier : l'interdiction d'utiliser des mots qui contiennent un e.

Ce projet d'écriture commence dans les années soixante du dernier siècle, quand Georges Perec a décidé d'écrire un roman lipogrammatique, c'est-à-dire un texte sans utiliser une lettre de l'alphabet. Il avait décidé pour ne pas utiliser la voyelle la plus fréquente en français : le e. Contre toute attente, il a réussi son travail en 1968, un roman d'environ 300 pages sans aucune apparition de la lettre e. Finalement, après quarante ans, Guido van de Wiel a osé entreprendre la traduction néerlandaise de ce roman. Il ne voyait le lipogramme pas comme problème mais comme une source de créativité. Dans cette recherche nous allons étudier en détail l'œuvre lipogrammatique et la traduction d'une telle œuvre. En plus, nous ne traiterons pas seulement la traduction de van de Wiel mais aussi deux autres traductions néerlandaises partielles. Une telle étude de 'close-reading' n'a jamais encore été faite à notre connaissance. Il est alors très intéressant pour le domaine de la traduction de voir les problèmes rencontrés et les choix faits par les traducteurs. Hors l'équivalence entre l'original et la traduction concernant l'aspect lipogrammatique, la question de savoir est combien d'autres aspects le traducteur a pu transmettre dans la traduction et à l'aide de quelles stratégies de traduction il a fait cela. Autrement dit, sur quels niveaux la traduction est-elle équivalente à l'original ? Est-ce qu'il a pu conserver le style et le sens original du roman ? En quoi diffère la traduction de van de Wiel aux autres traductions ? Y-a-t-il une différence d'efficacité remarquable entre les stratégies utilisées par les différents traducteurs ? Dans cette étude nous essayerons de répondre à ces questions à l'aide de différentes théories de traduction et d'une analyse de quelques fragments du roman et les traductions.

Premièrement, nous présenterons la théorie de Leech et Short, *Style in fiction*, qui nous aidera à décrire le style d'écriture de Perec dans l'analyse. Ensuite, nous parlerons de la théorie de Chesterman qui s'est penché sur les notions d'équivalence et de similarité. À l'aide de sa théorie nous espérons pouvoir déterminer dans le dernier chapitre dans quelle mesure la traduction de van de Wiel correspond à l'original. Finalement, nous traiterons une théorie de traduction de poésie développée par Nida, qui se concentre sur deux aspects importants : forme et sens. D'une part, la forme du roman est très important, le lipogramme, mais le sens doit également être transmis. Nida écrit sur l'importance des deux aspects dans sa théorie.

Dans le deuxième chapitre nous entrerons dans les détails de l'œuvre de Perec et aussi de sa vie, dont beaucoup d'éléments peuvent être retrouvés dans son travail littéraire. Ensuite, nous parlerons de l'Oulipo – l'Ouvroir de la Littérature Potentielle – qui a marqué une période très importante dans la carrière de Perec. L'œuvre la plus connue de ce groupe est peut-être même *La disparition*. Le sujet suivant que nous traiterons concerne le roman même : les éléments importants du roman et le langage. Nous donnerons également un court résumé. Finalement,

nous discuterons des différentes traductions néerlandaises qui ont été publiées ainsi que des stratégies de traduction qui ont été utilisées dans ces traductions. Nous utiliserons ces stratégies ensuite pour l'analyse des traductions.

Le dernier chapitre comprend l'analyse de quelques fragments tiré du roman de Perec ainsi que les différentes traductions. À côté de la traduction intégrale de van de Wiel, nous analyserons deux autres traductions partielles qui ont été publiées en néerlandais. Il s'agit d'abord de la traduction de Pit Mus qui a traduit le post-scriptum. Puis, Ard Posthuma a traduit quelques fragments du roman. Dans notre analyse nous comparerons ces fragments à l'original et à la traduction de van de Wiel pour regarder quelles stratégies ont été utilisées et pour voir dans quelle mesure les traductions diffèrent l'une de l'autre.

Après avoir traité tous les sujets, nous essayerons de répondre aux questions que nous nous sommes posée ci-dessus et de tirer une conclusion satisfaisante.

## 1. TRADUCTION LITTÉRAIRE

Dans les théories contemporaines de traduction on trouve d'abord une distinction générale entre la traduction littéraire et la traduction technique. La traduction littéraire est normalement divisée en deux domaines : la traduction de la prose et celle de la poésie. Sur les deux spécialités il y a eu beaucoup de recherches et de théories dont nous traiterons quelques-unes. La théorie de la traduction littéraire connaît une longue histoire qui a, notamment avec la traduction de la Bible, beaucoup évolué. Comme la Bible a longtemps été le texte le plus important, surtout dans l'Occident, elle était longtemps l'objet de la théorie de la traduction. Plus tard, les écrits dits 'non-sacrés' acquéraient de plus en plus d'importance et les théoriciens commençaient à être plus critiques par rapport à la manière de traduire. Sans parler des exceptions, on était toujours à la recherche de la meilleure manière de traduction, c'est-à-dire la meilleure façon de transmettre un texte dans une autre langue. La notion d'équivalence a joué un grand rôle dans ce procès. Comme nous souhaitons analyser dans quelle mesure la traduction de *La disparition* ressemble à l'original, nous discuterons quelques paragraphes de la théorie de Chesterman (1998) dans lesquels il étudie profondément la notion d'équivalence.

De plus, nous traiterons une étude faite par Nida sur la traduction de la poésie, étant donné la particularité du roman de Perec. La traduction de la poésie exige ses propres théories et recherches puisque ce domaine de littérature est complètement différent que la prose. Dans la poésie il y a beaucoup d'éléments qui ne figurent normalement pas dans la prose, comme le rythme, le mètre, l'assonance, etc. Ces éléments sont en quelque sorte des contraintes pour le traducteur. Comme Perec a écrit ce roman avec une contrainte, nous estimons qu'une telle théorie, qui discute la traduction de poésie, pourrait nous aider à mieux comprendre le processus de traduction de cette œuvre.

Une dernière théorie que nous proposons à discuter concerne le domaine de la stylistique en fiction. Tout texte ou même tout auteur a un certain style d'écriture. Dans la traduction, surtout de la littérature, il est très important de traduire ce style puisque c'est l'élément qui distingue un auteur (ou un texte) d'un autre. Comme le dit parfaitement le traducteur allemand de *La disparition*, ce n'est pas que le vocabulaire qui est affecté par la contrainte mais aussi le style et la thématique. « Die Beschränkung auf eine reduzierte Sprache schreibt dem Autor nicht nur die Wortwahl, sondern auch weitgehend Stil und Thematik vor » (Helmlé, 461). Pour comprendre et être capable d'analyser le style du roman nous traiterons la théorie de Leech et Short (2007) sur le style en fiction.

### 1.1. Stylistique en fiction

Comme mentionné ci-dessus nous envisageons de comprendre mieux ce qu'est style littéraire et à quels éléments il faut faire attention pour analyser le style d'un auteur ou d'un roman à l'aide de la théorie développée dans *Style in fiction* des linguistes anglais Geoffrey Leech et Mick Short, (2007 ; ensuite abrégé L&S) qui ont été renommés pour leur travail en stylistique. De cette façon, nous espérons apprendre comment l'auteur crée des effets ou des sens particuliers dans ses textes.

#### 1.1.1. Définition et aspects importants de *style*

Tout d'abord le style, comme défini par Leech et Short, réfère à la manière dont la langue est utilisée dans un certain contexte, par une certaine personne, avec un certain but, etc. (L&S, 9).

On pourrait comparer le style à la *parole* selon la distinction de Saussure de *langue* et *parole* : « It is a selection from a total linguistic repertoire that constitutes a style. (id.) » Le style (*parole*) est constitué par une sélection de mots d'un système linguistique (*langue*). Toutefois, comme cette définition est plutôt étendue L&S ont adapté le sens du terme dans une mesure plus étroite. Tout d'abord le style est propre aux textes littéraires. Il est parfois attribué aux habitudes linguistiques d'un auteur ou d'une période ou même d'une école d'écriture. L&S considèrent le style comme les caractéristiques linguistiques d'un certain texte (L&S, 11). Les questions qu'il faut se demander sont : Pourquoi l'auteur choisit-il cette expression ? Comment est atteint un tel effet esthétique par le langage ? Le critique ou le lecteur regarde aussi bien l'aspect linguistique qu'esthétique d'un texte littéraire et les deux s'influencent et se complètent (L&S, 12). Pour étudier le style il faut sélectionner les aspects du langage qui sont importants. L&S définissent style à partir de trois perspectives, à savoir moniste, dualiste et pluraliste. Ils ont dressé la liste suivante pour décrire la définition de style (L&S, 31) :

- Le style est la manière dont le langage est utilisé ; il appartient à la *parole* plutôt qu'à la *langue*.
- Le style consiste en choix faits à partir du répertoire de la langue.
- Un style est défini par un domaine de l'usage de langue (p. ex. quels choix ont été faits par un certain auteur, dans un certain genre ou dans un certain texte).
- Les études de style concernent le langage littéraire.
- Les études de style littéraire concernent (aussi dans le livre de L&S) l'explication de la relation entre style et fonction littéraire ou esthétique.
- Le style est relativement transparent ou opaque : la transparence implique la possibilité de paraphraser tandis que l'opacité implique qu'un texte ne peut pas être paraphrasé de façon adéquate et que l'interprétation du texte dépend largement de la créativité de l'imagination du lecteur.

L&S constatent finalement que « le choix stylistique est limité aux aspects du choix linguistique qui concernent des manières alternatives à rendre le même sujet » (L&S, 31). Ce qu'ils veulent dire, c'est qu'il y a une distinction entre le sujet sur lequel l'auteur choisit d'écrire et la façon dont il écrit.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, il faut sélectionner les aspects du langage qui sont importants pour étudier le style. La procédure de sélection dépend du but de l'analyse selon L&S. Une manière de décrire le style d'un texte se fait par exemple au moyen de la fréquence. Le style d'un texte peut être mesuré à l'aide de la fréquence des caractéristiques qui y figurent en comparaison avec la langue 'normale'. Par exemple, on a souvent dit qu'Ernest Hemingway a la tendance d'utiliser de courtes phrases et que Samuel Johnson favorise un vocabulaire abstrait (L&S, 35). Une autre manière d'analyser le style se fait en examinant le langage utilisé à l'aide d'une liste de questions que nous discuterons dans le paragraphe suivant.



### 1.1.2. Méthodologie de l'analyse de style

Pour analyser le style d'un texte L&S ont développé une méthode que nous allons expliquer dans ce paragraphe. Cette méthode s'applique évidemment à l'anglais, alors pour que nous puissions utiliser cette méthode d'analyse pour le roman de Perec, il est nécessaire de changer quelques aspects linguistiques. Ainsi, nous nous attendons à ce que cette méthode soit applicable pour un texte français et plus tard, après d'autres modifications linguistiques, aussi pour un texte néerlandais.

L&S discutent d'abord comment la description linguistique peut être utilisée pour l'analyse du style. Pour eux, chaque analyse de style est une tentative de trouver les principes artistiques qui sont à la base du choix de langage de l'auteur. Pour décrire l'aspect linguistique du style L&S ont dressé une liste de caractéristiques linguistiques qui peuvent être significatives dans un texte. Dans cette liste ils ont inséré des questions dont les réponses fourniront un recueil de données qui peuvent être examinées en relation avec l'effet littéraire du passage. Cette check-list est divisée en quatre groupes généraux (L&S, 61) :

1. les catégories lexicales
2. les catégories grammaticales
3. les figures de style
4. la cohésion et le contexte

Ces groupes sont ensuite sous-divisés en différentes catégories qui peuvent s'entremêler selon les caractéristiques particulières d'un texte. Chaque catégorie contient plusieurs questions pour découvrir comment le sujet linguistique est utilisé dans le texte. Nous discuterons ces quatre groupes et les catégories dont ils se sont composés. Nous passerons en revue toutes les questions par catégorie que nous avons adaptées à la langue française.

Le premier groupe, les catégories lexicales, consiste en les catégories suivantes : général, substantifs, adjectifs, verbes et adverbess.

#### *Catégories lexicales*

##### Général

- Le vocabulaire est-il simple ou compliqué ? Formel ou familier ? Descriptif ou appréciatif ? Général ou spécifique ?
- Dans quelle mesure l'auteur utilise-t-il l'aspect émotif et d'autres associations des mots, par opposition au sens référentiel ?
- Y a-t-il des phrases idiomatiques ou des collocations remarquables, si c'est le cas, à quel dialecte ou registre sont-elles associées ?
- Est-il question de vocabulaire spécialisé ou rare ?
- Y a-t-il des catégories morphologiques remarquables (comme des mots composés ou des mots avec des suffixes particuliers) ?
- À quel champ sémantique les mots appartiennent-ils ?

##### Substantifs

- Les substantifs sont-ils abstraits ou concrets ?

- Quelles sortes de substantifs abstraits y a-t-il (substantifs référant aux événements, perceptions, processus, qualités morales, qualités sociales) ?
- Comment sont utilisés les noms propres ? Et les noms collectifs ?

#### Adjectifs

- Les adjectifs sont-ils utilisés fréquemment ?
- A quelle sorte d'attributs les adjectifs réfèrent-ils ? Physique, psychologique, visuel, évaluatif, auditoire, une couleur, émotif, appréciatif, etc. ?
- Les adjectifs sont-ils utilisés comme épithète ou attribut ? Variables ou pas ? Qualificatif ou relationnel ?

#### Verbes

- Les verbes sont-ils importants pour le transfert du sens ?
- Sont-ils statiques (référant à un état) ou dynamiques (les verbes d'action : référant aux actions, événements, etc.) ?
- Réfèrent-ils aux mouvements, actions physiques, performatifs, états ou activités psychologiques, perceptions, etc. ?
- Sont-ils transitifs, intransitifs, pronominaux\*, des copules ? Factifs ?

#### Adverbes

- Sont-ils fréquemment utilisés ?
- Dans quelle catégorisation sémantique se trouvent-ils (lieu, temps, manière, etc.) ?
- Y a-t-il question d'usage significatif des adverbes de liaison (Ainsi, alors, aussi, certes, donc, en effet, ensuite, enfin, pourtant, puis, tantôt, par contre, etc.) ?

Les catégories grammaticales comprennent ces sous-catégories : types de phrase, complexité de la phrase, types de proposition, structure de la proposition, syntagme nominal, syntagme verbal, d'autres types de phrase, classes de mots et général.

#### *Catégories grammaticales*

##### Types de phrase

- L'auteur n'utilise-t-il que des phrases déclaratives ou également des questions, des ordres, des exclamations ou d'autres types de phrases (comme la phrase nominale : sans verbe) ?
- Y a-t-il d'autres types de phrase dans le texte ? Si oui, quelle est leur fonction ?

##### Complexité de la phrase

- Les phrases sont-elles en général simples ou complexes ?
- Quelle est la longueur moyenne des phrases (le nombre des mots ; \*dépend de la langue) ?
- Quel est le rapport des propositions dépendantes et des propositions indépendantes ?
- La complexité varie-t-elle de manière exceptionnelle d'une phrase à une autre ?
- La complexité est-elle la conséquence de coordination, subordination ou parataxe (juxtaposition de phrases ou d'autres structures équivalentes) ?

- Quelle partie de la phrase est complexe ? Par exemple, est-il question de structures d'anticipation (p.ex. des sujets complexes qui précèdent le verbe, des propositions dépendantes qui précèdent le sujet de la proposition principale ?

#### Types de propositions

- Quel type de proposition dépendante est préféré : relative, adverbiale ou différents types de propositions nominales ?
- Y a-t-il des propositions infinitives ou participiales ?

#### Structure de proposition

- Y a-t-il des éléments particuliers dans les propositions (p.ex. la fréquence des objets, compléments, adverbiaux ; constructions transitives ou intransitives) ?
- Y a-t-il des structures inusuelles (adverbiaux initiaux, objet ou complément à la tête de la proposition) ?
- Y a-t-il des constructions de proposition particulières (avec *si* ou *où*) ?

#### Syntagmes nominaux

- Sont-ils relativement simples ou complexes ?
- Où se trouve la complexité dans le syntagme (la prémodification par des adjectifs, des substantifs, etc. ou la postmodification par des syntagmes prépositionnels, des propositions relatives, etc. ?

#### Syntagmes verbaux

- Est-il question d'utilisation particulière du passé simple ? Quels temps de verbe sont utilisés ? Y a-t-il quelque chose de remarquable ?

#### Autres types de syntagmes

- Y a-t-il quelque chose de remarquable sur d'autres types de syntagmes : prépositionnels, adverbiaux, adjectivaux ?

#### Classes de mots

- Il s'agit ici des mots de type préposition, conjonction, pronominal, déterminant, auxiliaire, interjection. Ces mots sont-ils utilisés de manière particulière avec un effet particulier ?

#### Général

- Y a-t-il des constructions grammaticales générales qui sont utilisées pour atteindre un effet particulier ? Par exemple, l'omission d'une conjonction.

Le troisième groupe, les figures de style, consiste en les catégories suivantes : grammatical et lexical, procédés phonologiques et tropes.

#### *Les figures de style*

#### Grammatical et lexical

- Est-il question de répétition formelle ou structurelle (anaphore, parallélisme, etc.) ou de chiasme ? Leur effet rhétorique est-il une antithèse, un renforcement, un climax (gradation ascendante), un anticlimax (gradation décroissante), etc. ?

#### Les procédés phonologiques

- Y a-t-il des formes répétitives phonologiques de rythme, d'allitération, d'assonance, etc. ?
- Y a-t-il des formes répétitives phonologiques saillantes ?
- Les sons de voyelles et de consonants sont-ils construits de manière particulière (p. ex. des agglomérats consonantiques) ?
- Comment ces caractéristiques phonologiques interagissent-elles avec le sens ?

#### Les tropes

- Y a-t-il des violations apparentes ou des déviations du code linguistique, comme des néologismes, des collocations lexicales déviantes, des déviations sémantiques, syntaxiques, phonologiques ou graphologiques ? Cette sorte de déviations peut s'associer aux figures de style traditionnelles comme la métaphore, la métonymie, la synecdoque, le paradoxe et l'ironie. Si c'est le cas, ces tropes ont-ils des interprétations particulières (personnification, concrétisation, synesthésie) ?
- Le texte contient-il des comparaisons ou des constructions similaires (comme la 'si-construction') ? Quels différents champs sémantiques sont rapprochés par comparaison ?

Le dernier groupe comprend deux catégories : la cohésion et le contexte.

#### *Contexte et cohésion*

Par « cohésion » L&S comprennent la manière dont une partie du texte est liée à une autre, comme par exemple la manière dont les phrases sont liées. En d'autres mots, c'est l'organisation interne du texte. Par « contexte » ils considèrent les relations externes du texte ou d'une partie du texte, le voyant comme un discours qui présuppose une relation sociale entre les participants (auteur et lecteur ; personnage et personnage) et le partage de connaissance et de suppositions entre les participants (L&S, 64).

#### Cohésion

- Le texte contient-il des liens logiques ou d'autres liens entre les phrases (p.ex. des conjonctions de coordination ou des adverbes) ? Ou les connections implicites de sens sont-elles plus fréquentes ?
- Comment est utilisée le renvoi par les pronoms ou par des formes remplaçantes et l'ellipse ? L'auteur utilise-t-il des variations élégantes – p.ex. pour éviter des répétitions.
- Y a-t-il des rapports de sens renforcés par la répétition des mots ou des phrases ou par l'usage répétitif des mots d'un même champ sémantique ?

#### Contexte

- L'écrivain s'adresse-t-il directement au lecteur ou à travers les mots d'un personnage fictionnel ? Quelles indications linguistiques y a-t-il sur la relation entre l'émetteur et le destinataire ?
- Quelle attitude implique l'auteur envers son sujet ?
- Les mots et les pensées du personnage sont-ils représentés sous le discours direct ou indirect ?
- Y a-t-il des changements de style significatifs concernant le personnage qui parle ou pense les mots sur la page ?

Cette liste servira dans le troisième chapitre de cette étude comme moyen d'analyse du style du roman de Perec et pour l'analyse de la traduction. Pour cette dernière il est bien sûr impératif que nous adaptions quelques aspects linguistiques dans la liste. Comme il s'agit de deux langues différentes que nous comparerons, nous ne suivons pas exactement la méthode de L&S qui n'étudient qu'une langue.

Un dernier élément du style que nous voudrions discuter concerne les différents niveaux du style comme L&S expliquent dans le quatrième chapitre. Ils estiment que le style, le langage écrit, consiste en trois niveaux : le niveau graphologique, le niveau syntaxique et le niveau sémantique (L&S, 96-7). Ils distinguent deux systèmes de langue, à savoir le langage oral et le langage écrit. Le premier consiste également en trois niveaux : le niveau phonologique, le niveau syntaxique et le niveau sémantique. Ces systèmes sont évidemment liés l'un à l'autre : le niveau graphologique du langage écrit représente en quelque sorte le niveau phonologique du langage oral. Le niveau phonologique y est impliqué. Le lecteur d'un texte décode un texte comme un auditeur décode des paroles. Il est difficile de dire comment le décodage du lecteur se produit, mais il est plausible qu'il commence au niveau graphologique, puis syntaxique et enfin sémantique. Pourtant, ce décodage se passe très vite et d'ailleurs il est également crédible que les niveaux s'entremêlent pendant le décodage.

Comme l'écrivain d'un texte fait des choix qui peuvent avoir influence sur un ou tous les niveaux, L&S distinguent les variantes graphologiques, syntaxiques et sémantiques. L'auteur choisit une certaine mise en forme graphique, des structures syntaxiques et des mots, tous ayant un certain sens et/ou effet. En regardant ces niveaux, il est intéressant de voir quels sens et effets ont été créés par l'écrivain.

## 1.2. Équivalence et similarité

Dans l'histoire de la théorie de la traduction la notion d'équivalence a été très importante mais aussi beaucoup discutée. On a longtemps cru que la traduction d'un texte devait être son équivalent dans une autre langue. Après de nombreuses réflexions et études, on n'est toujours pas résolu si une telle équivalence est vraiment réalisable. Une langue n'a pas que ses propres règles, sa propre grammaire, etc. mais aussi sa propre culture et son histoire. Ces derniers aspects en particulier sont difficiles à transmettre dans une autre langue qui ne connaît pas la même culture et la même histoire. C'est pourquoi la question se pose encore régulièrement si un texte en langue A peut vraiment être transmis en langue B, tout en passant comme l'équivalent du texte original. Pour notre étude, il est intéressant d'obtenir davantage de compréhension et de vision sur la notion d'équivalence parce que le roman lipogrammatique de Perec dépend avant

toute autre œuvre de la langue. Alors, comment faut-il produire un équivalent de cet ouvrage dans une autre langue où d'autres règles linguistiques règnent ? Chesterman a profondément étudié la notion d'équivalence pour sa théorie de *Contrastive Functional Analysis* ainsi que la notion de similarité qui est utilisée dans l'analyse contrastive. Son étude pourrait bien nous donner de nouvelles idées sur la création d'une traduction dont on s'attend à une certaine équivalence.

Qu'est-ce que la similarité et l'équivalence ? Dans la théorie de la traduction il y a eu beaucoup de discussions sur la définition de l'équivalence. Autrefois, la seule manière de traduire était à partir des 'équivalents'. Aujourd'hui, les avis sur cette notion ont beaucoup changé. Pour le développement de sa théorie, dans laquelle il réunit la *théorie de la traduction à l'analyse contrastive* (l'étude systématique d'une paire de langues pour en identifier les différences et similarités) Chesterman montre qu'*équivalence* et *similarité* ont plusieurs niveaux et sens. Nous expliquerons ce qu'*équivalence* veut dire dans la théorie de la traduction et comment l'analyse contrastive peut y contribuer avec sa notion de *similarité*.

### 1.2.1 La similarité

Alors que similaire signifie « qui est à peu près de même nature », équivalent veut dire « qui a la même valeur ou qualité » (Le Petit Robert, 2013). Selon Chesterman une similarité entre deux entités peut avoir différentes raisons : formelle (deux occurrences du même son), homonymique (même forme visuelle ou auditive, sens différents : jeux de mots), sémantique (même caractéristique sémantique) ou fonctionnelle (même fonction ou intention) (Chesterman 5). Le concept de similarité n'appartient pas qu'à la logique et au monde physique mais aussi à la faculté cognitive (6, 7). Selon Chesterman on parle des entités qui *sont* similaires ainsi que des entités qui sont *considérées* être similaires. Ainsi, il distingue la similarité *objective*, qui est là, dans le monde, et la similarité *subjective*, qui est dans l'esprit (7). Autrement dit, il distingue la « similarité comme déclenchement » (objective) et la « similarité comme attribution » (subjective). La première est destinée à percevoir un lien particulier qui existe entre des entités au monde ; il s'agit ici de la perception humaine, le mouvement du processus va de la matière à l'esprit. Dans l'autre cas, la similarité subjective, elle est le résultat du mouvement inverse : de l'esprit à la matière, elle résulte du processus subjectif et cognitif de la considération de deux entités comme similaires. Ces deux similarités sont toujours présentes ; on pourrait classer la première comme indiscutable tandis que la deuxième dépend de chaque personne. Il existe alors des similarités qui peuvent être perçues par tout le monde tandis qu'il y a aussi des similarités dont la perception dépend de l'individu. Le degré de similarité peut évidemment varier comme le dit Chesterman. Si l'on accepte par exemple les définitions suivantes :

1. Deux entités sont similaires si elles partagent au moins une caractéristique.
2. Deux entités sont les mêmes si aucune d'entre elles n'a une caractéristique que l'autre n'a pas (7).

le concept de similarité serait très large. Dans le cas d'une seule caractéristique en commun, il s'agit d'une similarité minimum tandis qu'une similarité maximum conduira à la confusion. Selon Chesterman le degré de similarité pourrait être mesuré selon la probabilité de confusion. Partant de la première définition, toute entité pourrait être similaire à toute autre entité au monde, d'une

façon ou d'une autre. Le concept de similarité doit donc être restreint. En fait, ce concept dépend de plusieurs éléments. Les caractéristiques sur lesquelles une similarité est basée varient selon leur importance : leur aspect saillant et leur pertinence. L'aspect saillant est à son tour déterminé par l'intensivité et la « diagnosticity » ou pertinence d'une caractéristique (Chesterman, 8). Une caractéristique saillante ou pertinente de deux entités peut déterminer le degré de similarité. Cependant, tout est relatif. L'aspect saillant ou pertinent de quelque chose est perçu par quelqu'un dans un certain contexte. Cet aspect peut varier par individu et par contexte. Le contexte influence la mesure dans laquelle une caractéristique est saillante ce qui affecte à son tour le jugement d'une similarité relative (Chesterman, 10). La similarité ne sert pas seulement comme base d'une classification (lien causal : similarité comme déclenchement) mais est aussi le résultat et peut être modifiée par la classification adoptée (qui est dérivée : similarité comme attribution ; 10). En d'autres mots, une similarité n'est pas absolue, elle dépend du contexte ainsi que du destinataire et son jugement.

A l'instar de Sovran (1992), Chesterman adopte un concept binaire de similarité : la similarité divergente et la similarité convergente. La première naît d'une entité qui peut être définie comme le standard dont il y a par exemple des duplications ou des reconstructions. Dans ce cas-là, la relation est le résultat du processus qui va d'une entité vers plusieurs. Une similarité convergente est le résultat d'une relation qui est créée entre plusieurs entités et ainsi forme un pont vers une seule entité. Il s'agit ici par exemple des ressemblances ou des analogies. Généralement, dans la théorie de la traduction on part du principe de similarité divergente : un traducteur commence avec un phénomène et en dérive d'autres pour garder une relation de similarité avec l'original. Par exemple, quand on traduit 'ce livre n'est pas fait pour les enfants', en anglais on dirait quelque chose comme 'this book isn't appropriate for kids'. Ainsi, on atteint une certaine similarité sans que le sens sémantique soit exactement pareil. D'ailleurs, il est clair qu'une traduction pareille dépend largement du contexte. Cette sorte de similarité peut également être très utile dans la traduction de *LD*. Par exemple quand il faut traduire 'avoir' en néerlandais, 'hebben', qui est la traduction courante, n'est pas possible à cause des *e*, alors il faut trouver un autre mot ou construction sans *e* qui a une certaine similarité avec 'avoir'. Dans ce cas aussi, la traduction dépend du contexte. Dans l'analyse contrastive, l'analyste commence avec deux phénomènes différents qui sont présumés d'avoir une certaine similarité, il s'agit donc de similarité convergente.

Sur l'équivalence il y a eu différentes idées dans la théorie de la traduction, qui dépendent du degré accepté de la divergence entre le phénomène original et son dérivé. Nous discuterons ensuite comment l'équivalence a été interprétée dans la théorie de la traduction.

### 1.2.2. L'équivalence

Par traduction, selon son étymologie (dans les langues indo-européennes en tout cas), on entend l'action de 'faire passer' quelque chose, dans ce cas un texte écrit. Traditionnellement, il était supposé que le texte original reste pareil en traduction en utilisant des équivalents. Tout comme une métaphore, comme le décrit Chesterman, une traduction se construit sur une similarité perçue entre deux entités (Chesterman, 18). La question que Chesterman pose concernant le grand problème de la théorie de la traduction est la suivante: « What is the ground

by virtue of which we can say that something is a translation of something else ?<sup>1</sup> » (18). Tout dépend de quel point de vue on traduit. Il distingue trois points de vue : « equative view », « taxonomic view » et « relativist view » (18). La notion d'équivalence est interprétée de différente manière selon le point de vue. Le premier, qui part d'anciennes idées sur la langue, surtout associé à la traduction de la bible, prescrivait la traduction plutôt littérale pour ne pas trop modifier les textes (sacrés). Pourtant, en changeant le moins d'éléments possibles la traduction n'avait pas trop de sens dans la langue et la culture cibles. Plutôt qu'une 'équation', une traduction est une addition selon Chesterman, étant donné qu'une traduction ne peut être la même chose que l'original et on ajoute donc un texte aux textes existants.

Du point de vue dit 'taxonomique' l'équivalence est un concept qui consiste en plusieurs types. L'importance de ces types dépend de la sorte de texte : un certain type d'équivalence est considéré plus adéquat ou important que l'autre et pour chaque texte existe une hiérarchie des types d'équivalence. Par exemple, quand on traduit un texte publicitaire, les fonctions du texte jouent un plus grand rôle que le sens sémantique du texte. Il s'agit d'attirer et/ou de convaincre le public ; il est donc moins important que le texte traduit soit l'équivalent du texte original, à condition que le but du texte soit atteint. Dans cette approche, le concept d'équivalence dépend du contexte (21). Une première taxonomie du concept consiste en la division de l'équivalence de forme et de style et l'équivalence de contenu. Une distinction ultérieure qui a eu beaucoup d'influence est celle proposée par Nida entre l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique. Il distinguait la forme et le sens du message et l'effet du message. Nous y reviendrons dans la prochaine partie de ce chapitre dans laquelle nous élaborerons plus en détail les notions de forme et de sens en traduction. En résumé, Nida plaidait pour l'équivalence dynamique pour que la traduction ait le même effet aux lecteurs que le texte original avait à ses lecteurs. Il faut que nous mentionnions ici que Nida n'utilise le terme 'équivalence' pas de la même manière que nous discutons dans ce chapitre. Nida entend par équivalence une certaine correspondance entre le message original et le message traduit. Il ne s'agit pas ici d'une équivalence absolue. Dans ce sens, le terme de 'similarité' (« qui est à peu près de même nature ») aurait été en effet plus adéquat.

Un autre linguiste, Catford, estime que la condition d'une équivalence de traduction est la capacité interchangeable de la situation donnée (Chesterman, 21). En d'autres mots, il n'existe pas d'équivalence de sens, parce que le sens est propre à la langue, mais il s'agit d'équivalence de situation. La dernière taxonomie discutée par Chesterman est celle de Koller qui distingue cinq types d'équivalence (Chesterman, 23): dénotative (équivalence sémantique), connotative (incluant équivalence de style, registre et fréquence), normative (selon les normes du type de texte), pragmatique (orientée vers le destinataire) et formelle (incluant caractéristiques esthétiques et poétiques). Il dépend du texte quels types d'équivalence sont les plus importants à chercher à atteindre. En général, l'équivalence pragmatique est souvent la plus importante à atteindre. L'équivalence dénotative (équivalence sémantique) doit être possible dans la plupart des cas, contrairement à ce que dit Catford, il dit que le sens est propre à la langue et qu'il faut poursuivre une équivalence de situation. Dernièrement, l'équivalence connotative est souvent très difficile à réaliser.

---

<sup>1</sup> Quel est le fondement en vertu duquel on peut dire que quelque chose est une traduction d'autre chose ? (notre traduction)



Selon Chesterman, le point de vue taxonomique est très faible à certains points, surtout concernant les définitions divergentes des différents concepts. En plus, il semble que le nombre de types d'équivalence est infini. Enfin, il estime l'approche inconsistante face au problème de l'appropriation d'identité : elle semble être impossible avec toutes les idées diverses d'équivalence. Toutes ces différentes idées et différents types d'équivalence rend le problème encore plus difficile : « In fact, to split equivalence into subtypes merely shifts the basic problem of sameness one level down ; it does not eliminate the problem » (Chesterman, 24). Ces idées d'appropriation d'identité et de l'équivalence ont été rejetée par beaucoup de théoriciens de traduction ce qui a mené à un nouveau point de vue que Chesterman appelle relativiste.

Pour remplacer le terme d'équivalence, on a introduit d'autres termes comme la similarité. Du point de vue relativiste il ne fallait plus regarder les 'équivalents' possibles ou la réalisation d'une certaine ressemblance. La vision changée de la similitude entre l'original et la traduction a mené entre autres à la « norme de relation » qui dit : « A translator should act in such a way that an appropriate relation is established and maintained between the source and the target text » (Chesterman, 25). Il n'est plus question d'équivalence mais d'une relation adéquate entre le texte source et le texte cible. Ce point de vue est d'autant plus intéressant parce que Chesterman nomme la traduction de *LD* comme un exemple de ce type de traduction. Le traducteur anglais, Gilbert Adair (*A void*, 1994), avait choisi de garder le jeu stylistique, ce qui forme alors la relation entre les deux textes, aux dépens de tout autre caractéristique. Il est alors inévitable que d'autres aspects, comme le sens, changent dans la traduction. La relation qu'il a créée entre le texte source et la traduction consiste en le même jeu stylistique : le lipogramme en e. Pourtant, pour transmettre le message de l'histoire, le rapport sur le plan stylistique ne suffit pas. Il faut également garder le sens global pour que le message soit transmis dans la traduction. Pour faire ceci il est cependant impossible d'utiliser des 'équivalents' pour chaque mot. Par exemple, la traduction du titre en anglais serait littéralement traduit 'The disappearance', mais parce que ces mots contiennent des e, le traducteur a choisi de le traduire par *A void* (Un vide). Le sens de ce titre ne correspond pas complètement au titre original mais il y a un certain rapport entre les deux : les deux titres indiquent qu'il manque quelque chose, référant au manque de la lettre e. De cette façon, le titre anglais a un rapport avec le titre original ainsi qu'un sens similaire : le sens sous-jacent du titre. La tâche du traducteur est donc entre autres d'évaluer l'importance des similarités.

Un autre argument contre l'usage traditionnel du terme d'équivalence concerne la cognition. L'interprétation de tout énoncé dépend de l'état cognitif de l'interpréteur, nous interprétons avec la connaissance que nous avons acquise jusqu'au moment de l'interprétation. Cette connaissance diffère pour chaque individu et ceci vaut pour les individus qui partagent une même langue ainsi que pour ceux qui parlent des langues différentes. Cet argument est donc très important pour la traduction. D'autres linguistes encore visent non pas le texte original mais le texte cible et leur fonction ou leur but. La plupart des théoriciens de traduction sont aujourd'hui d'accord sur le rejet de la notion traditionnelle d'équivalence. Le rapport de similarité entre le texte source et le texte cible n'est pas déterminé à l'avance, c'est le traducteur qui le construit avec certaines contraintes dont les plus importantes sont le but du texte cible et l'action de traduire (Chesterman, 27).

Nous avons discuté brièvement de Nida et de sa théorie de l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique. Dans cette théorie, que nous allons aborder dans la partie suivante, il

parle de manière détaillée de ces équivalences et les concepts de la forme et du sens. Nous verrons que cette théorie nous apportera de nouvelles idées importantes sur la traduction.

### 1.3. Forme et sens

Outre les théories de traduction de prose il y en a maintes autres qui traitent la traduction de poésie. Cette branche de la littérature diffère tellement de la prose qu'elle a son propre domaine de recherche. C'est que dans la poésie il y a beaucoup d'aspects qui sont normalement absents dans un texte de prose. Ces aspects ont entre autres à voir avec la forme et le sens. En quelques mots, la forme désigne l'extérieur du texte tandis que le sens forme l'intérieur du texte, le contenu. La forme décrit l'apparence du texte ou des mots, par exemple quand une phrase a douze syllabes, et le sens couvre la signification du texte ou des mots, ce qui se cache derrière la forme. Bien que *La Disparition* ne soit pas à proprement dire un texte poétique, les théories de traduction de poésie peuvent bien nous aider à analyser la traduction de ce roman parce que les aspects de forme et de sens ont beaucoup d'importance dans cette traduction. C'est que l'écrivain s'était obligé à utiliser des mots sans e ce qui a décidé pour une grande partie la forme du texte. Par conséquent, cette contrainte a eu des conséquences pour le sens des mots, le nombre desquels était limité, et donc pour le contenu. Aussi bien dans la traduction de poésie que dans la traduction de ce roman le traducteur doit respecter la forme et le sens. Pourtant, la conservation des deux en même temps n'est souvent pas possible. C'est pourquoi il est intéressant de voir différentes réflexions sur la traduction de forme et de sens : lequel des deux est plus important ?

Larose (1989) nous informe que la traduction de la forme demeure un grand problème dans la traduction poétique : « Le problème que l'on invoque toujours lorsqu'il est question de traduction poétique est celui de la forme » et « Le problème du sens est bien moins invoqué, car il n'est pas prouvé, en particulier s'il s'agit d'auteurs contemporains, que le poète cherche à être compris » (Larose, 127). C'est-à-dire que selon lui (et d'autres écrivains) la forme est plus importante dans la poésie que le sens. Cela vaut aussi pour les écrivains de l'Oulipo dont « le but est de créer de nouvelles *structures* » (127 ; italique dans l'original). Dans les œuvres des Oulipiens on accorde alors plus de valeur à la forme qu'au sens. Partant de cette idée, la forme serait plus importante dans *La Disparition*. Pour être clair, nous définissons la forme de ce roman comme prose française sans l'utilisation de la voyelle e. Outre la traduction de la forme et du sens, certains théoriciens pensent qu'il est plus important de traduire les effets évoqués par le poème ou par le texte. Larose parle alors de la fonction poétique (Larose, 129). Du même sujet, Ladmiral nous affirme dans ses *Théorèmes* (1979) : « On insistera sur la nécessité de traduire moins le sens ou le mètre que la « fonction poétique », l'effet suscité en nous par le poème » (Ladmiral, 21-22). De la même manière, la contrainte dans le roman de Perec a dû avoir un certain effet qui alors devrait être poursuivi dans la traduction. Larose conclut finalement qu'une traduction totale est impossible mais que certains éléments sont transposables d'une langue à une autre (Larose, 130). Pour ce faire il existe différentes stratégies, André Lefevre, par exemple, en a développé sept pour la traduction des poèmes (*Translating poetry : seven strategies and a blueprint*, 1975).

Une autre étude intéressante sur la traduction de la forme et du sens vient du linguiste Eugene Nida, il nous dit le suivant dans son article *Principles of Correspondance* (1969):

Messages differ primarily in the degree to which content or form is the dominant consideration. Of course, the content of a message can never be completely abstracted

from the form, and form is nothing apart from content; but in some messages the content is of primary consideration, and in others the form must be given a higher priority. (127)

La forme et le sens sont incontestablement liés l'une à l'autre ; il dépend du message à traduire lequel des deux est plus important. Nous pouvons y ajouter qu'il dépend également du but du texte ainsi que celui de la traduction pour déterminer lequel des deux serait plus important. À première vue, la forme du roman de Perec est la caractéristique la plus importante, étant donné qu'il voulait créer une nouvelle structure de langue. Il est évident, par ailleurs, que le sens est toujours très important pour l'intrigue du roman. Retournant à Nida, il remarque bien qu'on a plus d'attention sur les éléments formels dans la poésie que dans la prose, pourtant la forme est en général sacrifiée en faveur du contenu (Nida, 127).

Comme il n'y a pas d'équivalents identiques dans deux langues, ce que le terme d'équivalence impliquait autrefois, il faut trouver l'équivalent le plus proche. Nous avons mentionné ci-dessus que Nida emploie le terme d'équivalence de manière différente ; c'est-à-dire quant à lui on ne cherche pas une équivalence absolue dans une traduction mais plutôt la similarité la plus proche. Pour la traduction des textes, Nida a introduit deux approches qui sont basées l'une sur *l'équivalence formelle* et l'autre sur *l'équivalence dynamique*. Selon la première on tente de transmettre le message maintenant aussi bien la forme que le sens. La deuxième se concentre plutôt sur le lien entre le lecteur et le message. Ainsi, le lien entre le message de la traduction et le lecteur devrait être pareil au lien entre le message de l'original et son lecteur. La traduction de type équivalence dynamique envisage notamment une expression naturelle : le lecteur comprend le message sans devoir connaître la culture de la langue source (Nida, 129).

Nous pouvons constater que dans le premier cas il s'agit d'une traduction 'littérale', on reste le plus proche possible au texte original, et dans le deuxième cas on se concentre plutôt sur le texte cible et son effet sur le lecteur. Le long de l'article Nida discute la distance linguistique et culturelle entre la langue source et la langue cible, des définitions de la traduction, quelques principes de la traduction orientée vers l'équivalence formelle ainsi que quelques principes de la traduction orientée vers l'équivalence dynamique. Ses trouvailles et remarques nous intéressent beaucoup, notamment concernant la traduction selon la forme (et sens) et selon l'effet produit. Nous discuterons brièvement les deux premiers sujets pour après revenir sur l'équivalence formelle et l'équivalence dynamique.

### 1.3.1. Distance linguistique et culturelle et définitions de traduction

Nida distingue trois types de relations entre les deux codes suivants : l'un du texte originel et l'autre du texte traduit. Le premier type comprend les langues et cultures plus ou moins proches les unes des autres, comme par exemple le néerlandais et l'allemand. Le deuxième type concerne les langues qui ne sont pas proches l'une de l'autre bien que les cultures sont relativement proches ; c'est le cas par exemple pour le hongrois et l'allemand dont les cultures sont relativement proches tandis que les langues appartiennent à deux différentes familles linguistiques (indo-européenne et finno-ougrienne). Le dernier type comprend les langues qui ont des différences de langue ainsi que de culture, par exemple pour l'anglais et le japonais. Tandis que les différences entre des langues peuvent entraîner des difficultés au niveau de la

forme, les dissimilitudes entre des cultures auraient davantage de problèmes au niveau du contenu. Pourtant, quand les langues sont très proche l'une de l'autre, on est souvent plus susceptible à faire des fautes, par exemple quand les 'faux amis' apparaissent. Ce sont des mots qui ressemblent formellement tandis que les sens ne correspondent pas, ceci est par exemple le cas pour le mot anglais 'demand' (exiger) et le mot français 'demander' (Nida, 130). Il discute ensuite différentes définitions de la traduction dont nous tirerons quelques exemples que nous estimons importants pour la suite de l'exposé.

Il cite d'abord Procházka qui définit une bonne traduction en termes de trois exigences auxquelles le traducteur doit satisfaire. Premièrement, il doit comprendre les thèmes et le style de l'original. Deuxièmement, il doit surmonter les différences entre les structures linguistiques. En dernier lieu il doit reconstruire les structures stylistiques de l'original dans sa traduction (Nida, 131). Nous verrons bien si le traducteur de *LD* a pu réaliser cette dernière exigence à l'aide de la théorie du style en fiction discutée plus haut. Citant Nida, il y a des problèmes particuliers dans la traduction de la poésie comme nous avons déjà vu, notamment parce que la forme de l'expression (qui comprend le rythme, le mètre, l'assonance, etc.) est essentielle pour transférer 'l'esprit du message' au lecteur (131). Nous prêtons un peu d'attention à cette idée parce qu'elle est intéressante pour notre étude. C'est que la forme de *LD* est très importante pour l'histoire et sa fondation mais aussi pour son message et l'esprit de l'œuvre complet. Dans toute l'histoire il y a quelque chose qui manque et le personnage principal, Anton Voyl, le cherche à travers les premiers chapitres. À la fin de sa quête, le dévoilement de ce manque le tue et ensuite d'autres personnages également. Le lecteur attentif est bien au courant que c'est la lettre e qui manque et que c'est elle qui tue les personnages. Toute l'histoire est donc centrée autour de ce manque et autour de cette forme. Il est alors très important de traduire cette forme, plutôt que le contenu.

Leonard Forster est d'avis qu'une traduction est bonne quand elle a le même but dans la nouvelle langue que l'original dans la langue de départ (Nida, 131). Ces dernières remarques peuvent être classées sous l'importance de l'effet de la traduction, qui devrait être pareil à celui de l'œuvre original. Justement, comme Nida le dit, c'est l'équivalence de la réponse qui est plus importante que la littéralité de la forme. L'esprit est plus important que les mots. Considérant ceci pour la traduction de *LD*, nous devons trouver une sorte de compromis entre les deux. D'une part la forme, étant le lipogramme, doit être respectée. D'autre part, l'effet doit être plus ou moins pareil à l'effet de l'original, c'est-à-dire que le traducteur doit chercher tout un énoncé qui correspond formellement (sans la lettre e) et selon l'esprit de l'énoncé original, tout en gardant une similarité de sens. De plus, le langage de la traduction devrait avoir le même effet sur le lecteur que le français sans e sur le lecteur. Ce dernier aspect s'est avéré très difficile parce qu'il y a d'autres mots en néerlandais contenant un e que les mots français. Ainsi, le traducteur néerlandais doit utiliser d'autres mots qui peuvent se situer en d'autres groupes sémantiques ou syntaxiques mais aussi pragmatiques. Il semble presque qu'un même effet n'est pas possible à cause de cette contrainte. Si l'auteur peut dire 'non' dans l'original, le traducteur néerlandais ne peut pas dire 'nee', par conséquent il doit trouver une autre construction pour le dire. Cette construction n'aurait pas le même effet sur le lecteur néerlandais que le mot 'non' sur le lecteur français. Pourtant, il y a également beaucoup de ces cas qui s'appliquent au français, c'est-à-dire que le mot 'courant' est possible en néerlandais mais pas en français comme 'zijn' pour 'être'. Alors, il semble possible que les deux œuvres aient en leur entier un même effet mais il ne semble presque pas possible que l'effet de chaque énoncé soit pareil.

Une autre condition d'une bonne traduction c'est qu'elle ne peut pas être lue comme une traduction (Nida, 133). Pour résumer, la traduction doit satisfaire aux quatre conditions :

1. Elle doit avoir un sens.
2. Elle doit transmettre l'esprit et le style de l'original.
3. Elle doit avoir une expression facile et naturelle.
4. Elle doit produire une réponse similaire.

Pour y répondre, Nida remarque bien que les conflits entre forme et sens sont nombreux et qu'en général le sens s'avère plus important que le style. Le sens doit correspondre au sens original plutôt que le style doit correspondre au style original.

Dans la partie suivante de son article, Nida discute quelques principes de la traduction orientée vers l'équivalence formelle ainsi que quelques principes de la traduction orientée vers l'équivalence dynamique. Nous discuterons d'abord l'équivalence formelle et ensuite l'équivalence dynamique.

### 1.3.2. L'équivalence formelle et l'équivalence dynamique

Une traduction orientée vers l'équivalence formelle est surtout orientée vers la source, c'est-à-dire qu'on dévoile autant que possible la forme et le contenu du message original. Dans une telle traduction on tente de reproduire des éléments formels comme des unités grammaticales, l'usage conséquent des mots et des sens par rapport au contexte de la source (Nida, 134). Cette traduction peut consister alors en traduire des substantifs par des substantifs, des verbes par des verbes etc. Pour un terme du texte-source on utilise le terme correspondant dans la langue cible (ce qui peut produire une chaîne de mots insignifiante). Pour reproduire les sens du contexte de la source on traduit littéralement des expressions pour que le lecteur puisse percevoir la culture locale d'où provient le texte. Tous ces éléments ne peuvent évidemment pas être reproduits dans la traduction en raison d'autres éléments formels ou des différences entre les langues. Notamment en raison de ce dernier aspect puisque les langues diffèrent en général extrêmement par le contenu et la forme (135).

Une traduction orientée vers l'équivalence dynamique vise la réponse du lecteur : la traduction doit avoir un même effet au destinataire. Une telle traduction doit refléter le sens et l'intention du texte-source (136). Nida décrit cette traduction comme « the closest natural equivalent to the source-language message<sup>2</sup> » (136). Par 'équivalent', la traduction vise le message de la langue source et le mot 'naturel' vise la langue cible. Ces deux orientations sont unies par les mots 'le plus proche' à la base de la meilleure approximation possible. Le 'naturel' s'applique sur trois domaines de la communication : la langue cible et la culture cible, le contexte du message et le public de la langue cible. Dans le texte cible il ne devrait pas apparaître de traces évidents d'origine étrangère. Une traduction naturelle concerne deux domaines d'adaptation, notamment celui de la grammaire et celui du lexique. Nida estime que le premier est plus facile à adapter puisque ceci est surtout lié au système de la langue. Le deuxième est plus difficile puisque dans le lexique on a plusieurs choix. Il distingue trois niveaux lexicaux à considérer :

---

<sup>2</sup> « L'équivalent naturel le plus proche du message de la langue-source »

1. Des termes pour lesquels il existe des parallèles (comme pour 'river', 'tree', 'stone' etc.)
2. Des termes qui s'identifient aux objets différents selon la culture, mais ayant plus ou moins des fonctions similaires (Nida compare le sens du mot 'book' au sens du mot similaire dans le temps du Nouveau Testament).
3. Des termes qui s'identifient aux spécialités ou objets culturels (comme 'synagogue' dans la Bible). (136-137)

Les termes des deuxième et troisième groupes sont les plus difficiles à traduire. En ce qui concerne les mots du deuxième groupe il faut choisir entre l'équivalence formelle ou l'équivalence fonctionnelle. Concernant les mots du troisième groupe, il est inévitable de laisser entendre quelque chose de la culture étrangère. Dans le cas où les cultures de la langue source et de la langue cible diffèrent dans une mesure extrême, il est parfois impossible de naturaliser dans la traduction. Dans ce cas-là, on peut se servir des notes en bas de page pour expliquer la culture étrangère. D'ailleurs, le plus grand problème dans le naturel de l'expression dans la langue cible est ce que Nida appelle « co-suitability ». Cette 'co-appropriation' se divise en différents niveaux dont les plus importants sont les parties du discours, la concordance grammaticale, les classes sémantiques, les types de discours et les contextes culturels. Une traduction naturelle doit, à côté d'être propre à la langue cible, s'accorder au contexte d'un certain message. Dans ce cas, les problèmes ont par exemple à voir avec l'intonation ou le rythme de la phrase par exemple (137). Enfin, pour atteindre une expression naturelle il faut considérer comment le message est perçu par le public de la langue cible. Nida conclut que dans une traduction, orientée vers l'équivalence dynamique, certains éléments formels doivent être adaptés. Pour la traduction de *LD* il nous semble qu'il faut trouver un compromis entre les deux orientations de traduction de Nida.

### 1.3.3. Trouver un compromis

Tandis qu'une traduction orientée vers l'équivalence formelle vise d'abord la source, la forme et le contenu du message original, une traduction orientée vers l'équivalence dynamique vise surtout la réponse du lecteur et donc le naturel de l'expression. Pour traduire *LD* il nous semble qu'il faut se placer entre les deux. D'un côté, il faut conserver la forme, résultant du lipogramme, et le sens derrière cette forme dans la traduction. De l'autre côté, il faut avoir en tête la réponse du lecteur et le naturel de l'expression, pour autant que nous puissions parler du naturel, puisqu'une telle forme entraîne une certaine réaction. La forme lipogrammatique de l'œuvre française a un certain effet sur le lecteur qui devrait être le même dans la traduction. Pourtant, puisque les systèmes de langue du français et du néerlandais diffèrent tellement, il est impossible de créer sur tous les niveaux le même effet. Prenons un exemple. Dans le roman le numéral *trois* figure maintes fois, pourtant sa traduction en néerlandais, *drie*, n'est pas possible à cause du e. Comme le traducteur respecte la forme du langage de Perec, il doit utiliser un mot en néerlandais sans e, alors il est obligé de changer légèrement le sens d'un énoncé contenant le mot 'trois'. Il va sans dire qu'il s'agit d'une petite différence et que dans ce cas l'intrigue n'est pas trop affectée. Pourtant, en gardant la forme il n'est plus possible de garder le même contenu. Ici, l'effet de la forme, du lipogramme, est plus important. Il est important que le e manque partout parce que ce manque reflète toute l'histoire. Le traducteur a dû avoir beaucoup de difficultés de cette sorte

parce qu'il devait toujours respecter la forme du langage. Plus loin, dans l'analyse, nous verrons l'effet total de cette contrainte sur le contenu de l'histoire dans la traduction.

En ce qui concerne la reproduction des éléments formels comme les unités grammaticales, l'usage conséquent des mots et des sens par rapport au contexte de la source, il s'avère que ce n'est pas toujours possible, autant en poésie qu'en prose. L'usage des unités grammaticales, comme des substantifs ou des verbes, dépend largement de la langue. Par exemple, en français on a en général tendance à utiliser un substantif là où en néerlandais on utiliserait un verbe (Linn & Molendijk, 215). Dans ce cas il est encore plus difficile puisque le substantif équivalent en néerlandais ne devrait pas contenir un e tout en gardant le sens du substantif français. Concernant l'usage conséquent des mots, nous avons une idée pour la traduction de *LD*. En lisant le roman le vocabulaire se fait remarquer très vite puisqu'il s'agit d'une relativement petite partie du vocabulaire français, considérant qu'environ trois quarts des mots français contiennent un e (Sinclair, 177), ce qui a entraîné un vocabulaire très particulier. En conséquent, les mots que l'auteur a pu utiliser retournent souvent. Il semble que cette limitation a entraîné un certain style dans son écriture. Pour illustrer ceci, nous donnerons un petit exemple.

Il y a beaucoup de mots qui sont fréquemment utilisés dans le roman, comme le verbe 's'affranchir'. Dans un français dit standard on aurait tendance à utiliser le verbe 'se libérer' mais à cause de la contrainte Perec a dû trouver un autre mot. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans un roman 'normal' l'usage de mots n'est pas aussi frappant que dans *LD*. Cet usage particulier de mots doit sans doute avoir un grand effet sur la réponse du lecteur. Il est impératif alors que la traduction néerlandaise ait le même effet sur le lecteur. Il va presque sans dire que le néerlandais sans e aura également un effet particulier. Ce qui est difficile à dire, c'est si l'effet en français peut être le même effet en néerlandais. Concernant l'usage des mots, le traducteur néerlandais avait également un vocabulaire réduit à sa disposition, probablement environ la même quantité de mots puisque le e est aussi la voyelle la plus fréquente en néerlandais. Alors, lui aussi, selon nous, a dû utiliser beaucoup de mots inusuels et de manière répétitive.

Dans le prochain chapitre de cette étude nous examinerons plus en détail l'œuvre de Perec, l'Oulipo et d'autres traductions de *LD*. Ensuite, dans le dernier chapitre nous nous pencherons sur l'analyse de quelques fragments de *LD* et les traductions néerlandaises.



## 2. PEREC, OULIPO ET LA DISPARITION

Dans ce chapitre nous discuterons brièvement la vie de Perec et son œuvre. Ensuite, nous entrerons dans les détails de l'Oulipo et de l'œuvre lipogrammatique.

### 2.1 Perec : sa vie et son œuvre

Né de parents polonais et juifs en 1936, Perec a connu une jeunesse mouvementée. Quand il avait quatre ans son père a été tué dans la guerre franco-allemande de 1939. Deux ans et six mois plus tard sa mère a été prise dans une rafle et disparaît à Auschwitz. Devenu orphelin, il grandit chez son oncle et sa tante à Paris. Profondément touché par la disparition de ses parents, il subit diverses thérapies depuis l'âge de treize ans. Il commence à faire des études d'histoire en 1954 mais les abandonne très vite. Après cette tentative il commence à écrire pour la NRF (*Nouvelle Revue Française*) et il écrit quelques romans non publiés. En 1958 il part pour le service militaire à Pau pendant un an. A son retour il continue à écrire, il se marie avec Paulette Pétras en 1960, ensuite il séjourne en Tunisie et il revient après un an. Il reçoit la première consécration pour son travail d'écrivain en 1965 avec le prix Renaudot pour son roman *Les Choses*. Deux ans après, il entre à l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo) dont les membres ont pour but de créer de la littérature en tenant compte de contraintes formelles. Dès ce moment, il publie de nombreux textes et romans dont certains ont été écrits avec une contrainte.

C'est justement à travers l'écriture qu'il cherche sa propre histoire, qu'il réécrit son histoire. Dans toute son œuvre on peut retrouver une sorte de fil autobiographique, chaque histoire retrace des parties de sa propre histoire. « S'agissant de Georges Perec, c'est bien l'histoire d'une quête, d'une conquête qui se trace autour de ce fil conducteur de l'écriture » (Burgelin, 7). L'écriture l'aide à construire l'histoire de sa propre vie. La phrase bien connue dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975) affirme cette constatation : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écriture » (45). Pour notre étude sur *La Disparition*, il est important de retenir cet aspect puisqu'on retrouve également des traces autobiographiques dans ce roman lipogrammatique. Pour que nous puissions étudier ce roman en détail, il faut que nous allions à l'origine de ce texte : l'*Oulipo*.

### 2.2 Oulipo – l'Ouvroir de la littérature potentielle

Tout d'abord, l'Oulipo : « 1. Ce n'est pas un mouvement littéraire. 2. Ce n'est pas un séminaire scientifique. 3. Ce n'est pas de la littérature aléatoire. » (*Oulipo : la littérature potentielle*, 11). Ainsi commence l'éditeur du livre, dont l'auteur est inconnu, en ce qui concerne les travaux réalisés par l'Ouvroir de la littérature potentielle. Alors, qu'est-ce que c'est ? Pour répondre à cette question, le mieux sera d'expliquer ce que les écrivains dits 'oulipiens' faisaient précisément. Il s'agissait de créer ou de recréer des formes, des structures ou des procédés avec lesquels on peut faire de la littérature (van der Starre, 9) ; dans cette création les mathématiques jouaient aussi un grand rôle. Les membres de l'Oulipo se réunissaient à partir de novembre 1960 de temps en temps pour discuter de la littérature potentielle ainsi que pour lire leurs propres inventions ou les textes des auteurs qui faisaient la même chose. On pourrait dire que c'est un groupe de recherche littéraire qui fait à partir de ses résultats de nouvelles créations littéraires, toujours en tenant compte d'une contrainte quelconque bien entendu. Ainsi, le cofondateur Raymond Queneau a écrit un ouvrage de dix sonnets, *Cent mille milliards de poèmes* (1961), dont chaque vers était imprimé sur une bande distincte ce qui faisait qu'il y avait de nombreuses combinaisons possibles de sonnets : cent mille



milliards (van der Starre, 13). Queneau avait calculé qu'il faudrait deux cents millions d'années pour lire toutes les combinaisons possibles.

Les travaux de l'Oulipo peuvent se diviser en deux tendances principales : l'analyse, soit l'anoulipisme, et la synthèse, soit le synthoulipisme. La première consiste à découvrir l'usage plus ou moins conscient des procédés déjà existants dans la littérature. Le synthoulipisme consiste en l'invention et l'expérimentation de contraintes littéraires nouvelles. Ainsi, en écrivant un texte, soit on utilise une contrainte déjà connue, soit on invente une nouvelle contrainte. Dans *La Disparition* Perec a utilisé une contrainte ancienne, à savoir le lipogramme en e. Il écrit dans *Oulipo – la littérature potentielle* (1973) un exposé sur l'histoire de ce procédé. À l'aide du petit nombre de mentions du mot 'lipogramme', Perec s'appuie sur la méconnaissance de ce procédé. De plus, les mentions qu'il a trouvées ne donnent pas toutes la même signification du mot. Il explique qu'en grec *lipo* veut dire *je laisse* et *gramme* bien sûr *lettre* (*Oulipo*, 78), un lipogramme est donc un texte dans lequel on ne fait délibérément pas entrer une ou plusieurs lettres de l'alphabet. Selon lui, les textes sous contraintes et leurs auteurs ne sont pas pris au sérieux ; ils sont des « fous littéraires » et les contraintes sont des « monstruosités pathologiques du langage et de l'écriture » (*Oulipo* 79). Il défend cette littérature en disant que ces « manières formels » ont existé depuis longtemps, dans toute la littérature (occidentale) et dans tous les genres. Le premier lipogramme date du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., il a été écrit par Lasos d'Hermione qui n'aimait pas le Sigma, à cause de son sifflement désagréable, dont il se privait dans deux textes (*Oulipo* 82). Dans les siècles qui suivent il y a quelques autres attestations de textes lipogrammatiques, par exemple *l'Iliade* et *l'Odyssée* qui ont été réécrites par respectivement Nestor de Laranda au troisième siècle de notre ère et Tryphiodore de Sicile au cinquième siècle de notre ère, suivant le procédé de la privation d'*alpha* dans le premier chant, de *bêta* dans le deuxième chant et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'alphabet et de l'œuvre (*Oulipo* 83). Ensuite, il suit d'autres traditions dans la littérature lipogrammatique comme l'élimination du r. L'œuvre la plus importante parmi les lipogrammes en e est le livre d'Ernest Vincent Wright (1872-1939) avec comme titre *Gadsby ; a story of over 50 000 words without using the letter E* publié en 1939 (*Oulipo* 92).

Quand on étudie plus en détail les motivations des Oulipiens, on trouve qu'ils ne cherchent pas à représenter la réalité ou à exprimer leurs sentiments. Plus précisément, le groupe se rapproche de la pataphysique (terme inventé par Alfred Jarry, écrivain d'entre autres *Ubu Roi* (1896)) qui s'intéresse au particulier, à l'anormal, et aux effets secondaires qui sont souvent négligés dans les sciences. De la même façon, les fonctions 'normales' de la littérature - expressive, mimétique et persuasive - ne jouent aucun rôle dans leur littérature. Les Oulipiens n'attachent aucune valeur au contenu, il s'agit de l'invention des structures qui peuvent aider le romancier ou le poète à la création d'une œuvre littéraire (van der Starre 15) : « Nous appelons littérature potentielle la recherche des formes, [...] de structures nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira (Queneau cité par Arts, 1999, 82). On voit le romancier ou le poète comme un ouvrier de la langue qui pratique son métier (Van der Starre 15). C'est une combinaison de travail et de jeu.

En résumé, nous avons vu que le roman lipogrammatique de Perec suit la tendance analytique, justement parce qu'il utilise un procédé déjà existant, le lipogramme. Dans le paragraphe suivant nous étudierons plus en détail ce roman et l'effet de cette contrainte littéraire.

## 2.3 La Disparition

Avant d'entrer dans les détails du roman et de la contrainte, nous donnerons d'abord un résumé de l'histoire même de *La Disparition* ainsi que des caractéristiques générales du livre.

### 2.3.1 Général

L'histoire est divisée en cinq parties, de I à VI dont la partie II manque, qui sont précédées d'un avant-propos et suivies d'un post-scriptum. Les cinq parties ont pour sujet l'un des personnages, dans l'ordre des parties ce sont : Anton Voyl, Douglas Haig Clifford, Olga Mavrokhordatos, Amaury Conson et Arthur Wilburg Savorgnan. Chaque partie consiste en plusieurs chapitres (le cinquième manque aussi), le nombre varie, qui commencent tous (l'avant-propos et le post-scriptum inclus) par un dicton en italique qui se rapporte à ce qui se passe dans le chapitre en question. Ainsi, par exemple, le dicton de l'avant-propos dit : « *Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurerait la Damnation (La Disparition, 11)*. D'ailleurs, l'histoire principale est précédée par un poème de J. Roubaud, aussi membre de l'Oulipo, qui s'appelle *La Disparition*, bien évidemment écrit sans l'usage du e. Après le post-scriptum suivent quelques citations qui portent surtout sur l'alphabet ou le langage d'entre autres Gérard de Nerval et Sade.

### 2.3.2 Résumé

Le roman commence avec Anton Voyl qui ne se sent pas bien, il sent que quelque chose manque dans sa vie mais il ne parvient pas à savoir ce que c'est ; il ne voit que des hallucinations d'un symbole incompréhensible. A la fin du quatrième chapitre il disparaît mais il a pu envoyer une carte à ses amis Amaury Conson, Olga Mavrokhordatos et Hassan Ibn Abbou. Le post-scriptum de cette carte disait : « *Portons dix bons whiskeys à l'avocat goujat qui fumait au zoo* ». Tous trois suivent le prétendu message caché et se rencontrent dans le zoo où ils cherchent des indications de la disparition d'Anton. Amaury Conson demande à l'inspecteur Ottavio Ottaviani de l'aider à trouver Anton. Ils vont chez Hassan Ibn Abbou mais il meurt au même moment de leur arrivée. Aux funérailles il s'avère qu'il ne se trouve pas dans le cercueil. Dans la recherche que les personnages mènent, ils découvrent que plusieurs d'entre eux viennent de la même descendance et qu'il y a une malédiction qui pèse sur leur famille. Cette parenté se reconnaît par un e qui est tatoué sur l'avant-bras. Cette malédiction a commencé dans un clan, où la politique de l'enfant unique s'applique, quand des triplés sont nés. Deux de ces triplés sont Amaury Conson et Arthur Wilburg Savorgnan qui, après leur naissance, ont été emmenés par une religieuse qui leur a sauvé la vie. Cependant, le troisième qui restait chez les parents a été tué justement parce que les deux autres ont été sauvés. A la fin on comprend que c'est le père des triplés, le Barbu, qui a poursuivi Amaury et Arthur et leurs descendants pour se venger de la mort de son enfant. Tous les personnages meurent au cours de l'histoire, parce qu'ils découvrent tous le secret : au moment où ils découvrent le lien entre la malédiction et le e, ils sont condamnés à la mort. Pendant leur quête un policier, Aloysius Swann, ainsi que la bonne d'Arthur, la Squaw, les aident à dévoiler le mystère derrière les disparitions et les morts. Dans la maison d'Arthur où ils retracent et découvrent tous les éléments de leurs passés, ils découvrent l'activité du 'zahir', l'objet d'où vient la malédiction. Tous les personnages touchés par cette malédiction trouvent la mort dans cette histoire, avec l'aide d'Aloysius Swann qui se révèle le complice du Barbu.

### 2.3.3 Éléments importants du roman

Dans ce paragraphe, nous voudrions parler des éléments que nous estimons importants pour la compréhension totale du récit, et dont il faut tenir compte dans la traduction. Les éléments que nous discuterons sont les suivants : la contrainte et l'intertextualité.

La question que chaque traducteur s'est probablement posée avant de se mettre à la traduction, c'est s'il faut garder la contrainte et comment. Sans doute, tous les traducteurs ont vite décidé de la garder mais la forme de celle-ci n'était pas toujours évidente. Perec a choisi le lipogramme en e, la voyelle la plus utilisée dans la langue française. Bien évidemment, cela ne vaut pas pour chaque langue. C'est la raison pour laquelle l'auteur de la traduction espagnole a choisi, pour garder le même niveau de difficulté, le lipogramme en a, qui est la voyelle la plus utilisée dans la langue espagnole. Les traductions anglaise et allemande (*A void*, Aldair et *Anton Voys Fortang*, Helmlé) par contre sont toutes les deux écrites sans e, dans ces langues également la voyelle la plus utilisée. Pour le reste, le livre a été traduit en suédois (sans e), en turc (sans e), en russe (sans o) et en japonais (sans (les caractères avec) i). Il est apparemment incontestable que le lipogramme soit un élément primordial du roman et surtout aussi pour l'intrigue : « *La Disparition* est un roman d'une disparition qui est la disparition du E, il 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 » (Roubaud cité par Ribière, 1990, 53). En ce qui concerne l'œuvre originale, on peut trouver beaucoup d'arguments pour que ce soit le e qui ne puisse pas être utilisé. Ainsi, Mireille Ribière démontre : « L'argument du roman est une tautologie : cause et effet sont identiques. Seule réponse à la question posée par le récit, 'pourquoi Anton Voys a-t-il disparu ?' : parce qu'e, voy(e)ll(e) aton(e), a disparu » (Ribière, 53). Comme nous le savons déjà, le traducteur néerlandais a également choisi de garder le même lipogramme que l'original parce qu'en néerlandais le e est aussi la voyelle la plus fréquente. Pour illustrer ceci, nous avons fait un petit test avec un texte français et un texte néerlandais. Nous avons tiré un petit extrait (pris au hasard) d'un roman sans contrainte de Perec, *Les Choses* (1965), dans lequel nous indiquons en jaune les mots contenant un e :

Les gens qui choisissent de gagner d'abord de l'argent, ceux qui réservent pour plus tard, pour quand ils seront riches, leurs vrais projets, n'ont pas forcément tort. Ceux qui ne veulent que vivre, et qui appellent vie la liberté la plus grande, la seule poursuite du bonheur, l'exclusif assouvissement de leurs désirs ou de leurs instincts, l'usage immédiat des richesses illimitées du monde – Jérôme et Sylvie avaient fait leur ce vaste programme -, ceux-là seront toujours malheureux. Il est vrai, reconnaissent-ils, qu'il existe des individus pour lesquels ce genre de dilemme ne se pose pas, ou se pose à peine, qu'ils soient trop pauvres et n'aient pas encore d'autres exigences que celles de manger un peu mieux, d'être un peu mieux logés, de travailler un peu moins, ou qu'ils soient trop riches, au départ, pour comprendre la portée, ou même la signification d'une telle distinction. Mais de nos jours et sous nos climats, de plus en plus de gens ne sont ni riches ni pauvres : ils rêvent de richesse et pourraient s'enrichir : c'est ici que leurs malheurs commencent (71).

Parmi les 180 mots il y en a 115 qui contiennent au moins un e, soit environ 64 % du total. Voyons un extrait d'un roman néerlandais (également pris au hasard) :

In de rest van het park zag je geen hond. Het leek of het helemaal geen feestnacht worden moest. Ineens kwam ik op de gedachte dat de mensen toch wel erg dom zijn. Ik

geloof dat ze merendeels ongemerkt sterven, precies zoals ze een of meer malen per etmaal ongemerkt in slaap vallen. Toch piekeren ze bijna hun hele leven over de dood, alsof er geen dingen bestonden die wreder zijn en pijnlijker. Bij voorbeeld tegen jezelf te moeten zeggen: straks ben je veertig jaar en je zult nooit meer vijfentwintig zijn. Dat is voorgoed, voor altijd voorbij. Banaler kan het niet, maar verschikkelijker evenmin. Ik kreeg medelijden met de in Bretonse klederdracht gestoken vrouw, die onder een tussen twee bomen opgehangen spandoek dunne pannenkoeken stond te bakken op een elektrische kookplaat. Ze had al een hele stapel klaar liggen, maar niemand wou er blijkbaar van eten en ik had ook geen trek. Evenmin was er belangstelling voor het schuin tegenover haar opgezette tentje dat met grote, echte flambouwen werd verlicht en de stank verspreidde van geroosterde worstjes, die al lang meer dan gaar zijn. (W.F. Hermans, *Een Heilige van de Horlogerie* (1987), 105)

Ce texte de 185 mots contient 119 mots avec un e, soit également environ 64 % du total. La fréquence de la voyelle est donc à peu près la même dans les deux langues, ce qui indique également le niveau de difficulté pour l'écriture. Nous reviendrons sur les éléments purement linguistiques en ce qui concerne le français et le néerlandais.

Un autre élément important est l'intertextualité qui se présente souvent comme l'atteste aussi Clemens Arts : « ce roman [...] arbore une intertextualité massive qu'il affiche grandement, souvent même avec mention de nom ou surnom des auteurs invoqués ou des textes empruntés » (1997, 125). En effet, il figure beaucoup de noms d'auteurs dans le roman, comme 'Mallarmus' et Victor Hugo, ainsi que des textes réécrits sans e. Ainsi, Perec a réécrit le poème *Brise Marine* de Mallarmé sous le titre « Bris Marin », le poème *Booz endormi* de Hugo qui devient « Booz assoupi » et les *Voyelles*, devenu « Vocalisations », d'Arthur Rimbaud (*La Disparition*, 118-121 ; 125). *Moby Dick* et *Ubu Roi* figurent également parmi les autres œuvres littéraires évoquées. Bien que ces éléments intertextuels soient un « joyeux foisonnement de références, citations, élaborations, imitations et allusions » (Arts, 125), c'est une tâche ardue pour le traducteur puisque ces éléments réfèrent (surtout) à la culture (littéraire) française. À côté de cette intertextualité, Perec avait aussi demandé des contributions à des amis qui sont souvent restés anonymes dans le texte (Arts, 125). Par exemple, nous trouvons dans le vingt-cinquième chapitre sur la page 296 un petit extrait, sans e ni a, écrit par Raymond Queneau (Van der Wiel, *'t Manco 'n Gebreksaamwijing*, 173).

### 2.3.4 Perec et ses intentions

Pour chaque traduction il est intéressant de voir quelle était la motivation de l'auteur d'écrire un certain texte, pour ainsi produire une traduction aussi bonne que possible. Dans ce cas : pourquoi écrire un roman sans e ? C'est peut-être la question la plus importante pour découvrir ce qui se cache derrière les mots de Perec. Dans une interview avec Perec<sup>3</sup> nous en apprenons un peu plus sur cette motivation.

Après avoir écrit beaucoup de récits et de nouvelles Perec a voulu écrire un roman, une œuvre de « pure imagination », commente-t-il dans l'interview. Pour ce faire il cherchait une manière de créer une œuvre avec beaucoup d'imagination. Il avait résolu ce problème en fouillant

<sup>3</sup> INA, <http://www.ina.fr/notice/voir/I09345611> (consulté le 16 décembre)

dans ses connaissances de la littérature et s'est inspiré notamment de Raymond Roussel et Jules Verne. En cherchant, il est tombé sur le concept de la 'contrainte' dans la littérature. Dans cette sorte de littérature, la contrainte sert de base pour l'écriture et l'imagination. Ainsi, il a fouillé et trouvé la longue histoire de la littérature lipogrammatique. Dans celle-ci, l'écrivain ne doit pas employer une ou plusieurs lettre(s) de l'alphabet. Perec avait abruptement décidé de ne pas utiliser la voyelle la plus utilisée en français, le e. Une fois décidée sur la contrainte formelle, « l'automatisation de l'écriture et de l'invention » avait commencé, et « n'a jamais cessé ». La contrainte a énormément contribué à inventer l'histoire : c'est l'histoire de cette disparition. Le journaliste finit par dire que ce roman est un vrai renouvellement de la littérature. Il a essayé de combiner différents styles romanesques comme il le dit dans l'interview : roman d'aventure, fantastique, policier comportant les thèmes de mystère et de fatalité. Dans une autre interview<sup>4</sup>, il a exprimé son admiration pour le style énumératif de Jules Verne et cela est bien visible dans son roman, où il se sert à discrétion de (longues) énumérations.

## 2.4 Le langage dans *La Disparition*

Un élément très important dans le livre est le langage et l'effet de celui-ci. Le langage dans ce roman, qui ne contient pas de e, a pratiquement entraîné un nouveau langage : le français sans e. En conséquence, les caractéristiques linguistiques comme la syntaxe et le lexique prennent une autre forme. Ce langage doit alors avoir des conséquences pour la compréhension des lecteurs. Pour écrire une telle œuvre, il ne s'agit pas simplement de rassembler des mots sans e, comme l'explique bien Sinclair dans son analyse de *La Disparition* : « ...même une lecture superficielle de *La Disparition* révèle à quel point ce n'est pas uniquement l'approvisionnement de mots sans e qui compte : c'est dans une large mesure l'usage de ces mots selon des stratégies cohérentes qui visent à voiler la pénurie initiale » (2000, 162). Sinclair a analysé le langage utilisé dans ce roman selon des niveaux linguistiques dans lesquels différentes stratégies d'écriture sont évoquées.

Son analyse se fait sur quatre niveaux linguistiques : graphique, morphologique, lexical et syntactique. Concernant le premier il est plutôt simple : « Au niveau graphique il s'agit tout simplement d'une stratégie d'omission » (169). Quant au niveau morphologique, Perec avait à sa disposition moins de noms communs féminins que masculins et « outre les formes fléchies des adjectifs, des noms et des pronoms, la contrainte s'exerce bien sûr sur les désinences possibles des verbes » (173). Les temps verbaux qu'utilise Perec sont, selon la norme littéraire en français, le passé simple et l'imparfait, et parfois le passé composé dans le cas où la contrainte lipogrammatique l'exige. En néerlandais, où le temps du passé contient presque toujours un e, sauf parfois pour les verbes irréguliers, le traducteur se voit obligé d'utiliser le présent. D'ailleurs, l'auteur utilise souvent le participe présent afin de construire des phrases plus complexes, étant donné que les conjonctions *et* et *que* sont 'interdites' (174). Enfin, l'usage de la troisième personne du singulier au passé simple aide à éviter le e. Quant au niveau lexical, Perec peut utiliser moins d'un quart du vocabulaire français selon les calculs de Sinclair (177). Il distingue deux catégories lexicales : fermée et ouverte. Dans la première catégorie figurent les déterminants, les pronoms, les prépositions et les conjonctions. Autrement dit, une catégorie de

---

<sup>4</sup> INA, <http://www.ina.fr/notice/voir/I09365753> (consulté le 16 décembre)

mots à laquelle on ne peut pas facilement ajouter de nouveaux mots. La deuxième catégorie contient les interjections, les adverbes, les adjectifs, les noms et les verbes ; une catégorie plus ouverte à accepter de nouveaux mots. Dans la première catégorie on rencontre la conjonction de coordination beaucoup utilisée *et* qui se remplace difficilement. Pour lier des syntagmes dans une phrase l'auteur recourt à la virgule ou à la répétition d'un adverbe. De plus, les phrases courtes et les phrases hachées sont prédominantes. L'esperluette, *œ*, n'apparaît que quelques fois comme dans l'expression latine *hic & nunc* ; le mot anglais *and* est parfois utilisé (179). Les conjonctions *comme* et *que* sont remplacées par *ainsi* et par *qu'* là où cela s'avère possible, notamment devant une voyelle ou un *h* non aspiré. Cependant, on peut surprendre Perec à tricher parfois quand il applique l'élision devant un *y* ou un *h* aspiré. Cette dernière stratégie paraît aussi utile pour la préposition *de* qui devient *d'*.

Ensuite, il y a des conséquences sur le niveau des relations spatio-temporelles : « L'impossibilité de prépositions de lieu telles que chez, derrière, devant, entre ou vers et de prépositions de temps telles que depuis, après ou dès gêne considérablement la description de certains mouvements dans le temps et dans l'espace, si elle ne les proscribit pas entièrement » (181). Perec remplace *avec* par une autre préposition et en ce qui concerne la négation il utilise la double négation *non sans* jusqu'à 59 fois dans le texte (182). Quant aux pronoms personnels, c'est la troisième personne du singulier qui figure le plus souvent dans le texte, puis c'est la première personne du pluriel qui est la plus fréquente. La deuxième personne du pluriel est à éviter puisque sa conjugaison contient un *e*. La même chose vaut pour la troisième personne du pluriel, dans la plupart des cas. Concernant la forme de *je*, Perec utilise la même stratégie que pour les conjonctions *que* et *de*, également avec de la tricherie parfois. Ce pronom est d'ailleurs aussi souvent supprimé de la phrase pour éviter le *e*. Quant au pronom réfléchi, il est parfois tout simplement supprimé ou Perec a inventé des néologismes comme « s'autotrucidant » et « m'uicidant » (Sinclair, 184). Perec a dû remplacer beaucoup de mots, ainsi il y a plusieurs occurrences des mots suivants : *maint* pour remplacer *plusieurs* ou *divers*, *tout à fait*, *nonobstant*, *moult*, *illico* et ainsi de suite. Pour dissimuler le langage déviant ou même bizarre, il s'agit d'une stratégie de normalisation : « Les mots inhabituels, mais superflus, comme *andiamo*, contribuent à faire paraître moins déplacés d'autres mots inhabituels: il s'agit d'une stratégie de normalisation. En multipliant les mots inattendus, Perec rend chacun moins visible, moins remarquable » (Sinclair, 187).

La catégorie syntactique comprend le « niveau syntaxique et l'au-delà textuel (de façon générale, la syntaxique nomme la science des combinaisons et de l'ordre) » (198). Certaines combinaisons sont très fréquentes, par exemple pour éviter *comme* l'écrivain utilise *à l'instar d'* et *on aurait dit* (187). Les répétitions ne sont pas seulement nombreuses au niveau lexical, mais aussi au niveau syntaxique : « la structure des phrases reste la même alors que les mots changent » (199). Ainsi, il y a beaucoup de constructions avec *on* et un verbe ainsi que avec *il* suivi d'un verbe. Cette sorte de répétition se trouve aussi au niveau du paragraphe.

En résumé, les stratégies que Sinclair a trouvées sont nombreuses : l'omission, l'ellipse, la coupure, l'élision fautive, l'apposition, la troncation, la déformation, le calque, le néologisme, l'emprunt, la variété de registres langagiers, la synonymie, la paraphrase, la répétition, etc. (201). D'ailleurs, les catégories sont intimement liées et Perec a créé des effets particuliers en utilisant ces diverses stratégies. Dans la partie suivante nous verrons comment ces stratégies sont employées ainsi que la manière dont ce langage a été traduit en néerlandais. Nous analyserons quelques parties du roman ainsi que la traduction de van der Wiel et deux extraits traduits par

Piet Mus et Posthuma. En premier lieu, il sera intéressant de voir comment van der Wiel a traduit le texte et en deuxième lieu dans quelle mesure les traductions de Mus et Posthuma diffèrent de la traduction de van de Wiel.

## 2.5 Les traductions néerlandaises

Avant d'aller à l'analyse du roman et des traductions, nous consacrons cette partie à discuter des différentes traductions réalisées en néerlandais. D'ailleurs, nous discuterons des fragments que nous avons choisis pour l'analyse de cette étude.

### 2.5.1 Van de Wiel, Posthuma & Mus

Van de Wiel a été le premier à traduire le roman dans son intégralité en néerlandais. Il a commencé ce travail en 2001 et il a fini la traduction en 2009, quarante ans après la publication de *La disparition*. La traduction intitulée *'t Manco* a été publiée chez l'éditeur De Arbeiderpers. Van de Wiel, qui n'est même pas traducteur professionnel, a traduit ce roman à partir de l'idée qu'il ne faut pas penser en problèmes mais en solutions.

La traduction d'Ard Posthuma comprend trois fragments du roman de Perec et a été publiée en 2010 dans une revue de littérature et d'arts visuels, *Tortuca*. Le premier fragment traduit est le poème qui se trouve au milieu du livre, sur les pages 183-184. Le deuxième fragment se trouve au début du livre, page 27. Le dernier fragment qui ne comprend qu'une phrase se trouve probablement quelque part au début du roman, nous n'avons pas pu le retrouver (vu le manque de références de pages indiquées par Posthuma).

Pit Mus, ou de son vrai nom Piet Meeuse, a traduit le post-scriptum de *La disparition* ; sa traduction a été publiée en 1991 dans la revue littéraire *Raster*. Dans un petit article qu'il publie quatre ans plus tard (*Armada*, 1995), il décrit son expérience de traduction d'un tel texte, qui lui paraît d'abord infaisable mais après avoir traduit quelques phrases il ne pouvait plus arrêter. Sur la stratégie de traduction il nous dit : « Het aardige ervan was vooral dat het uitgesloten was om gewoon te vertalen 'wat er stond'. Je móest parafraseren omdat je voordurend stuitte op woorden die verboden waren, terwijl de parafrase natuurlijk wel zo dicht mogelijk in de buurt moest blijven van wat er stond. »<sup>5</sup> Il a utilisé alors la paraphrase comme stratégie de traduction, tout en restant le plus proche de ce qui est écrit.

### 2.5.2 Les fragments à analyser

Nous avons choisi quatre fragments du roman pour l'analyse dont les fragments que Posthuma et Mus ont traduits. Les deux autres fragments comprennent le début du premier chapitre et une partie du vingt-cinquième chapitre. Au début du premier chapitre nous apprenons que le personnage principal, Anton Voyl, n'arrive pas à dormir parce qu'il est hanté par quelque chose,

<sup>5</sup> "Ce qui était amusant c'est qu'il était exclu de simplement traduire 'ce qui était écrit'. Il fallait paraphraser parce qu'on tombait constamment sur des mots qui étaient interdits, en même temps les paraphrases devaient naturellement rester le plus proche de ce qui était écrit."



une figure qu'il n'arrive pas à voir. Il s'agit ici de la lettre e et la malédiction qu'elle entraîne, comme nous l'apprenons plus tard. Ce fragment est donc un fragment clé de l'histoire dans *La disparition*. Dans la partie du vingt-cinquième chapitre, sur les pages 294-297, les autres personnages principaux sont proches de découvrir ce qui cause les morts précédentes. Ce fragment est d'une part très important pour l'histoire et d'autre part exemplaire pour tout le livre parce qu'il s'agit d'un dialogue et dans tout le livre il y a beaucoup de dialogues. Ainsi, nous pouvons analyser le langage d'un dialogue tandis que le premier chapitre comprend une narration omnisciente. A côté de cela, nous analyserons les deux fragments que nous avons pu retrouver de Posthuma et le post-scriptum traduit par Mus. Ces deux fragments sont très intéressants à analyser parce que nous pouvons les comparer à la traduction de van de Wiel. Le premier fragment de Posthuma est un poème, au milieu du livre, dédié à une femme, ce qui n'est pas très important pour l'histoire mais nous pouvons découvrir la stratégie de traduction de Posthuma ainsi que celle de van de Wiel pour ensuite pouvoir les comparer. Le deuxième fragment de Posthuma n'est que de quelques phrases mais très symbolique pour l'histoire puisqu'on réfère à la disparition du e. Bien que le post-scriptum n'ait rien à voir avec l'histoire même, cette partie est également écrite sans e, nous pouvons donc analyser la manière de traduction de Mus ainsi que celle de van de Wiel.

### 2.5.3. Stratégies de traduction

Dans le premier chapitre nous avons traité la théorie de Leech et Short à l'aide de laquelle nous allons décrire le style de Perec dans le chapitre suivant. Pour analyser les traductions des fragments de *La disparition* nous allons déterminer les stratégies que les traducteurs ont utilisées. De cette façon, nous pouvons voir dans quelle mesure les traducteurs ont respecté l'original et dans quelle mesure les manières de traduction diffèrent entre eux. En général, on distingue deux stratégies de traduction (conçues par Vinay et Darbelnet) : « direct translation » et « oblique translation » (Munday, 2012, 86-7). La traduction directe comprend trois stratégies :

- Emprunt : le mot de la langue source se transfère directement dans la langue cible (p.ex. 'internet' de l'anglais)
- Calque : le mot de la langue source est traduit littéralement dans la langue cible (p.ex. 'science-fiction' de l'anglais 'science fiction')
- Traduction littérale : traduction mot pour mot surtout pour des langues de la même famille et culture (p.ex. en anglais : 'I left my spectacles on the table downstairs.' devient en français : 'J'ai laissé mes lunettes sur la table en bas.')

Quand la traduction directe n'est pas possible, il faut utiliser la traduction indirecte selon Vinay et Darbelnet, comprenant quatre stratégies :

- Transposition : on change une partie de l'énoncé sans changer le sens. On distingue la transposition obligatoire ('dès son lever' doit être 'as soon as she got up' dans un contexte au passé en anglais) et la transposition optionnelle.



- Modulation : on change la sémantique et la perspective de la langue source. On distingue la modulation obligatoire ('the time **when**' devient 'le moment **où**') et la modulation optionnelle ('it is not difficult' devient 'il est facile').
- Équivalence : pour décrire la même situation par différents moyens stylistiques ou structuraux. Surtout utilisée pour traduire des expressions idiomatiques et des proverbes.
- Adaptation : on change la référence culturelle quand la situation de la langue source n'existe pas dans la langue cible ('cricket' en anglais pourrait être traduit par 'Tour de France' en français).

Comme nous avons affaire à un cas très particulier de traduction et en gardant en tête les théories discutées dans le premier chapitre, nous avons adapté ces stratégies pour que nous puissions les utiliser pour notre analyse. Les premières stratégies ne se présenteraient pas de cette manière dans cette traduction (emprunt, calque et traduction littérale), il s'agit plutôt de 'conservation' des mots ou des expressions puisque ces mots ne sont pas traduits mais conservés en que tels (p. ex. des noms des auteurs ou des noms géographiques). La transposition se présenterait sans doute dans la traduction, parfois il faut utiliser d'autres mots, mais nous n'utiliserons pas cette stratégie pour l'identification puisque nous regarderons les traductions selon les catégories déjà définies par Leech et Short (substantifs, verbes, types de phrase etc.) La modulation se traduit mieux dans notre analyse, en 'déviation', quand il y a une différence de sens, obligatoire ou 'optionnelle'. De plus, nous utiliserons également la stratégie d'équivalence mais dans un autre sens, plus en ligne avec les théories discutées. La stratégie d'adaptation se traduit le mieux en 'approximation' ; on adapte un mot ou un énoncé parce que la contrainte formelle l'exige. Ensuite, nous avons ajouté trois stratégies qui se présenteront également dans la traduction : la suppression, la traduction avec ajout 'inutile' et la compensation. Toutes les stratégies que nous utiliserons et les définitions se trouvent ci-dessous :

Conservation totale	on garde le même mot (un propre nom, un mot/expression qui existe également dans la langue cible ou un mot/expression étranger(e))
Équivalence	un mot qui a (à peu près) le même sens ('maison' pour 'house' en anglais)
Approximation	un mot qui ne couvre pas complètement le sens de la langue source, il peut s'agir d'un mot dans le même champ sémantique par exemple ('lait' n'est pas possible en néerlandais ('melk') donc un autre produit laitier est un bon alternatif : 'yoghurt' ('yaourt'))
Déviation	un mot ou un énoncé se diffère sémantiquement. On peut distinguer la déviation obligatoire (à cause de la contrainte) et la déviation optionnelle ou plutôt pas nécessaire.
Suppression	il se présente aussi des cas où des mots ne sont pas traduits
Ajout 'inutile'	parfois des mots ou des énoncés sont traduits avec des ajouts 'inutiles'
Compensation	le traducteur insère un élément qui figure dans l'original à un autre endroit dans la traduction

### 3. L'ANALYSE

Dans ce chapitre nous avons comme but l'analyse de la traduction néerlandaise intégrale de Guido van de Wiel afin de pouvoir répondre à la question principale de cette recherche : Est-ce que le traducteur néerlandais a pu conserver le style et le sens original du roman ?

Nous analysons dans la première partie de ce chapitre les fragments originaux à partir des catégories décrites dans la théorie de Leech & Short sur le style en fiction que nous avons discutée dans le premier chapitre. A l'aide des questions dans cette méthode d'analyse nous espérons pouvoir découvrir davantage sur les styles de l'original et de la traduction. En même temps nous analyserons les traductions néerlandaises à l'aide des stratégies mentionnées ci-dessus. Ensuite, nous discuterons plus en détail les différences et les similitudes entre les deux textes à l'aide des théories de Chesterman et de Nida. La première ressemblance qui est a priori évident est le manque du e dans les deux textes. Cependant ce handicap de langue a des conséquences différentes pour le néerlandais, ce qui fait que nous nous posons la question de savoir dans quelle mesure la traduction néerlandaise se rapproche ou diffère du texte original. En dehors de la contrainte, le roman contient beaucoup d'autres couches qui couvrent soit le sens, soit la forme.

A côté de cela, nous comparerons également deux traductions néerlandaises partielles d'Ard Posthuma et de Pit Mus avec la traduction de van de Wiel.

#### 3.1 Catégories lexicales

##### 3.1.1. Généralités

Quand nous regardons le vocabulaire général des fragments de *La disparition*, il est assez divers : le vocabulaire consiste en un mélange de différents registres de langue, et même de différentes langues, qui rend le texte très particulier, mais pas forcément compliqué. Il devient plus compliqué quand nous regardons les combinaisons des mots, par exemple les collocations suivantes : « abandonner son roman », « un air martial », « parfum irritant », « couper la radio », « blanc sur blanc », « substituts saillants », « contours bâtards », « s'appliquant à voir », « nommant sa vision », « côtoyait la vision ». Les collocations sont souvent très remarquables par leur rareté, le sens d'*abandonner* dans la collocation ci-dessus par exemple est très fort et un parfum est normalement une odeur agréable, pas « irritant ». Ces collocations ne font pas partie d'un certain registre ou dialecte à notre connaissance, elles sont vraisemblablement le résultat de l'accumulation des mots particuliers dont le vocabulaire se compose.

Nous trouvons également des mots très spécifiques, par exemple « Jaz » qui est une marque de montre. Ce mot dissimule aussi un sens émotif étant donné que la mère de Perec a travaillé pour ce fabricant de montres (Van de Wiel, '*n Gebreksaanwijzing*, 8). D'autres mots spécifiques ou rares sont : argousin, lorgnon, scriptor, prototypal, moult, circinal, kaolin, plumial etc. Dans les différents fragments nous avons trouvé différents champs sémantiques qui sont souvent utilisés dans des énumérations ou répétitivement dans un même passage. Ainsi, dans le premier chapitre les champs sémantiques de la navigation maritime, du mystère et des animaux sont fréquemment utilisés. Dans le vingt-cinquième chapitre nous retrouvons plusieurs mots des champs sémantiques de l'alimentation et des animaux. Les fragments que Posthuma a traduits couvrent en grande partie les champs sémantique du corps et de la navigation maritime. Le post-scriptum

se remarque par le grand usage de substantifs abstraits qui réfèrent notamment aux processus et aux qualités sociales ; le champ sémantique qui revient le plus couvre la littérature. Le langage utilisé est en général très courant, cependant puisque nous trouvons des mots venant de différents registres comme les registres populaires, argotiques, vulgaires mais aussi courants et soutenus, le langage de Perec prend une toute nouvelle forme. Cette particularité est encore renforcée par les autres langues qui sont utilisés, notamment le latin, l'anglais et l'allemand, ainsi que par les néologismes, les mots vieillissés, les mots littéraires et les (petites) fautes de langue. Ce mélange est un constituant important du style de Perec. Pour éclaircir ce vocabulaire particulier nous proposons dans le tableau ci-dessous quelques exemples :

<b>Inhabituel/rare/vieilli/néologisme</b>	Lapsus, popa, oignon, conglobation, infant (dans le sens d'enfant), vindication (de l'anglais), tantôt (tout à l'heure), (cachant mal son) imbitation (peut-être de 'imbitable' = incompréhensible), plumial, in-folio, infantin
<b>Spécifique</b>	Aubusson, Jaz, afro-cubain, Sardon, indigo, safran, pharynx
<b>Familier</b>	Frigo, faire chou blanc, putsch, ça approchait, ça palpait
<b>D'autres langues</b>	<i>Statu quo</i> , <i>ab absurdo</i> , <i>I am too young</i> , <i>shut up you stupid</i> , « a ghost », « Scriptor », ab ovo, substratum
<b>Fautes de langue</b>	Il alluma, qu'Yorick ait disparu, d'où conclut-on qu'il soit mort, infantil
<b>Collocation remarquables</b>	Au fur qu' (de 'au fur et à mesure que'), son imagination vaquait, nodus rhumatismal, abandonner son roman, air martial, parfum irritant, blanc sur blanc, substituts saillants, contours bâtards, s'appliquant à voir, nommant sa vision, côtoyait la solution, un l'on sait quoi tout à fait fascinant, nom d'un Toutou, pavillon auditif
<b>Champ sémantique : la navigation maritime</b>	Chaland, clapotis, harpon, maillons, jalon, timon, fanal, galion, long-cours, sloop, brigantin, corail, flot, sampan, skiff, doris, louvoyant, bourlinguant, drossant, littoral, alluvions, marais salants, port, brûlot
<b>Champ sémantique : l'inconnue</b>	Imbroglie, confus, brouillon, brouillard, croquis, obscurs, s'obscurcissait, illusions, furtif, sibyllin, diffus, charabia, chuchotis, galimatias
<b>Champ sémantique : les animaux</b>	Bourdon, cafard, charançon, bouvillon, faucon, oisillon, artisan, cachalot, condor, lion, ours, opossum, cardium, naissain
<b>Champ sémantique : le corps</b>	Corps, front, pavillon auditif, cil, sourcil, palais, cou, bras, main, dos, flanc, nombril, giron, cul, bouton

En lisant la traduction de van de Wiel nous avons découvert que lui aussi utilise un vocabulaire très particulier, comparable à celui de Perec. Ainsi, van de Wiel utilise différents registres de langue ; ces registres vont de la langue familière à la langue soutenue et vieillie. Par exemple, nous lisons des mots familiers comme *combi's*, *onding*, *nor*, *trip*, *rotdag*, *kras* des mots soutenus comme *opdat*, *ofschoon*, et des mots vieillies *alras*, *kwijt* (*zich*). Outre les différents registres, il utilise des combinaisons inusuelles, des mots rares ou étrangers. Comme Perec, le vocabulaire de van de Wiel n'est pas très complexe, mais ce sont les combinaisons de mots qui rendent le texte plus difficile. Il faut noter d'ailleurs que ces éléments ne se trouvent pas toujours au même endroit dans la traduction que dans l'original. Pour montrer le vocabulaire de van de Wiel nous avons donc pris des exemples des fragments traduits selon le même tableau qui se trouve ci-dessus :

<b>Inhabituel/rare/vieilli/néologisme</b>	Alras, kwijt (zich), charivair, carillon, cotillon, oninpasbaar, ontwaren, onoorbaar, 's kustlands, g-kapitaal, polsklok, monstrum, inhumanaan, dihyrambisch, folio, vormdwangbuis, foliant, automatotisch, stravagant
<b>Spécifique</b>	Jaz, indigo, saffraan, Blancpain,
<b>Familier</b>	Combi's, onding, nor, trip, rotdag, kras, 'n, 't, 'ns, d'r, bot vangen, putsch
<b>D'autres langues</b>	Malocchio, ad infinitum, ab absurdo, <i>I am too young, shut up you stupid</i> , 'a ghost'
<b>Fautes de langue</b>	dat abstract patroon (abstracte), ... maand daarvoor aankoopt (aankocht), 'n, 't, d'r, 'ns, (orthographe déviant de : een, het,, er, eens)
<b>Collocations remarquables</b>	'n radio aanklikken, vijf maal vijf, zijn radio uitklikken, 'n buiging of vijf of 'n half dozijn, 'n blanco koning, lijnstuk in triplo, twintig plus nog 'n half dozijn, ambigu substituur, in het holst van het tapijt, abyssaal gat, acht maal 'n dag, acht maal 'n nacht, kwijnt bijna op dood, zintuiglijk karkas, wis of waarachtig
<b>Champ sémantique : la navigation maritime</b>	Vrachschip, klip, klif, 's kustlands, schip, brigantijn, stuurman, koraaldrif, skiff, catamaran, ponton, bakboord, stuurboord
<b>Champ sémantique : l'inconnue</b>	Sibillijns, obscur, occult, mistbank, diffus, wirwar, abracadabra
<b>Champ sémantique : les animaux</b>	Boktor, sprinkhaanlarf, hoornaar, daas, honingbij, rund, gans, zwaluw, walvis, lynx, grizzly, dingo, condor, spin
<b>Champ sémantique : le corps</b>	Lichaam, voorhoofd, oog, frons, mond, hals, arm, hand, rug, flank, buiknaaf

Nous voyons que le vocabulaire néerlandais consiste également en un mélange de registres de langue, de néologismes, de mots inhabituels, de langues différentes etc. Les expressions étrangères sont souvent gardées dans la traduction comme « ab absurdo » et « a ghost ». Nous avons également trouvé des collocations remarquables dans la traduction. De plus, les champs sémantiques qui sont souvent utilisés dans l'original reviennent également dans la traduction,

souvent sur les mêmes endroits. L'effet d'aliénation du vocabulaire particulier de Perec est donc bien transmis dans la traduction de van de Wiel.

Dans la traduction de Posthuma nous constatons la même tendance en ce qui concerne le vocabulaire, quoi que ce soit sur une échelle plus petite puisqu'il s'agit d'un texte moins large. Dans le premier fragment qui se trouve sur les pages 183-183 dans *La disparition* nous constatons les mêmes champs sémantiques qui reviennent ainsi que les métaphores dont le poème se compose. Ainsi, on retrouve la navigation maritime : *slagschip, mastboot, brik, schip, koraal, sampan, skiff, schuit, vlot, zwaikom* etc. ; le corps : *lichaam, voorhoofd, oor, mond, oogkas, hals, arm, hand, rug, flank, naaf, kont*, etc. Comme il s'agit d'un poème contenant beaucoup de métaphores les collocations remarquables sont évidemment présentes. Il y a aussi des mots rares, spécifiques ou inventés : *donjon, Kashba, Amor, zwaardhouw, worpmaal, Jason, pallium, lotuspagaat, altoos* ; d'autres langues : *Canticum Canticorum Salmonis, Luvs Labour's Lost*. Il y a une différence remarquable entre cette traduction et celle de van de Wiel, Posthuma n'utilise pas du tout les abréviations « t » ou « n » pour être capable d'utiliser les articles « het » et « een » ce qui rend la traduction plus proche de l'original. C'est que l'usage de ces abréviations rend le texte plus familier que l'original. Le petit fragment sur la page 27 que Posthuma a également traduit comprend le même vocabulaire particulier que l'original : des mots rares (*infolio, manco*), des collocations remarquables (*vijf maal vijf, unox minus x*), des mots étrangers (*ghost, National Library*).

La traduction du post-scriptum de Mus montre la même tendance en ce qui concerne le vocabulaire. Nous présentons quelques exemples dans le tableau ci-dessous :

<b>Inhabituel/rare/vieilli/néologisme</b>	Originair, dingmaking, contradictoir-zijn, schriftuur, cultuurfactum, uitdagingsafpraak, satisfactor, primo, sou, automatomatica, imaginatio, kwinkslagvuur
<b>Familier</b>	'n, 't
<b>D'autres langues</b>	Scriptor, story, con brio, mutatis mutandis, famulus, dictum, ad fundum, know-how, bric à brac, <i>fait accompli</i>
<b>Collocations remarquables</b>	Zijn sociaal rondom,

Comme nous voyons son vocabulaire consiste également en des mots rares, inventés, étrangers, familiers ainsi que des collocations inhabituelles. Il utilise des mots différents que ceux de van de Wiel mais nous ne découvrons sur ce niveau pas de grandes différences. Dans cette catégorie nous avons remarqué que le nombre des mots est plus grand dans les traductions. Regardons le tableau ci-dessous :

	<b>Perec</b>	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>	<b>Mus</b>
<b>Ch. 1 p. 17-21</b>	959	1426		
<b>Ch. 25 p. 294-297</b>	651	740		
<b>P. 183-184</b>	389	530	466	
<b>P. 27</b>	143	183	156	
<b>Post-Scriptum</b>	710	952		822

Nous constatons que surtout van de Wiel a besoin de beaucoup plus de mots pour exprimer la même chose. En conséquent, nous nous posons la question de savoir si cette différence est explicable. Nous espérons y répondre dans la suite de notre analyse pour laquelle nous avons observé dans tous les textes les substantifs, les adjectifs, les adverbes et les verbes pour découvrir plus de détails sur les caractéristiques du style concernant les catégories lexicales.

### 3.1.2. Substantifs

En regardant les substantifs nous constatons que la plupart des substantifs sont concrets sauf ceux qui sont utilisés dans le post-scriptum. Les substantifs abstraits réfèrent aux évènements, perceptions, processus, qualités morales et sociales, mais il y en a aussi qui font partie des locutions figées. Surtout dans le post-scriptum il est remarquable que beaucoup de substantifs abstraits réfèrent aux qualités morales et sociales. D'ailleurs, bien qu'il y ait plus de substantifs concrets, ceux-ci ne sont pas toujours utilisés dans leur sens concret. Par exemple, dans la partie sur les pages 183-184, il y a beaucoup de substantifs concrets comme *galion*, *sloop*, *bastion*, etc., cependant il faut lire ces mots avec un peu d'imagination puisqu'ils sont utilisés comme métaphore dans un poème pour référer au corps d'une femme. On lit par exemple la phrase suivante : « Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis ».

Les noms propres sont entre autres utilisés pour référer aux œuvres littéraires/religieuses. Ainsi, le narrateur parle de Jonas, Cäin, Achab, *Canticum Canticorum Salomonis* (*Moby Dick* et la Bible). Il nomme également les titres des œuvres comme *Gargantua*, *Tristram shandy*, *Mathias Sandorf*, *Locus Solus*, *Bifur*, *Fourbis*. D'autres noms propres réfèrent aux lieux géographiques (Zurich, Washington, Matignon, Biafra, Conakry, Nagasaki, Tristan da Cunha, Quai Conti), aux marques (Jaz, Aubusson), à la musique (Dutronic, Lanzmann, Barbara, Aragon, Stich-Randall, Aïda), aux hommes politiques (Norodom Sihanouk, Pompidou), au sport (Roland-Garros, Davis-Cup, Santana, Darmon), aux auteurs (Ponson, Paulhan, Ramun Quayno, Troyat, Mauriac, Blondin, Cau), aux eaux (canal Saint-Martin) et autres (National Library, Frank Lloyd Wright, Figaro, Pavillon Massa). Il faut également noter l'importance du nom du personnage principal, Anton Voyl, référant au e, la voyelle atone.

Quand nous regardons la traduction des substantifs et des noms propres de van de Wiel, nous remarquons qu'il a utilisé différentes stratégies de traduction, à savoir les suivantes, de la plus fréquente à la moins fréquente :

1. Approximation à cause de la contrainte (p. ex. substantif dans le même champ sémantique)
2. Équivalent
3. Conservation totale (surtout les noms propres)
4. Déviation pas nécessaire
5. Déviation à cause de la contrainte (p. ex. substantif ayant un autre sens ou ajout nécessaire)

6. Suppression
7. Traduction avec ajout 'inutile'

Par conservation nous entendons les mots qui ne changent pas dans la traduction, il s'agit surtout des noms propres dans cette catégorie. Ainsi, les noms de la plupart des personnages ne changent pas, comme Ottavio Ottaviani et Amaury Conson. Dans la même catégorie nous trouvons les noms géographiques ou les noms des personnages connus comme Conakry ou Pompidou. Le plus souvent ces traductions marchent bien, cependant van de Wiel utilise parfois les mêmes mots français dans sa traduction dont il est douteux si le lecteur néerlandais les comprend aussi bien que le lecteur français. Ainsi, l'expression n'est pas très naturelle dans la traduction, un élément important dans une traduction selon Nida. Van de Wiel utilise par exemple « cotillon » au début du premier chapitre. Bien qu'il figure dans le dictionnaire néerlandais (Van Dale (en ligne), 2013<sup>6</sup>) nous estimons que ce mot est moins connu (vieilli) en néerlandais qu'en français. Le traducteur crée ainsi une distance plus grande entre le texte et le lecteur. D'ailleurs, le traducteur aurait pu utiliser « danspartij » pour traduire « cotillon ». En revanche, le traducteur se voit parfois obligé de s'éloigner de l'original dans la traduction. Ainsi, il garde le nom « Amaury Conson » dont le nom de famille renvoie au mot « consonne ». En néerlandais la traduction pour consonne serait « medeklinker ». On connaît aussi le mot « consonant » pour consonne en néerlandais, mais ce mot est moins connu que consonne en français. Pourtant, dans ce cas nous pensons que le traducteur a fait le bon choix, puisqu'il n'y a pas vraiment de bonne traduction pour ce nom-ci. D'ailleurs, ce renvoi ne nous semble pas très important pour l'histoire. Ensuite, il y a deux noms propres qui ont été traduits par un équivalent, à savoir ceux d'Anton Voyl et de Barbu, devenant « Anton Vocaal » et « Baardmans ». Ce sont de très bonnes traductions à notre avis parce qu'elles ont le même sens en néerlandais, par conséquent le sens et l'effet ne changent pas pour le lecteur néerlandais.

En ce qui concerne la traduction des substantifs, les stratégies les plus utilisées sont l'approximation et l'équivalent. Par équivalent nous entendons un mot néerlandais qui a (à peu près) le même sens que le mot français. Quelques exemples se trouvent dans le tableau ci-dessous :

Individu	Individu
Soupir	Zucht
Roman	Roman
Mot	Woord
Gant	Washand
Cou	Hals
Pouls	Polsslag
Maison	Huis
Mois	Maand
Nazi	Nazi
Punch	Punch
Front	Voorhoofd
Atoll	Atol

<sup>6</sup> [www.vandale.nl](http://www.vandale.nl) (édition 2014)

Bras	Arm
Dos	Rug
Souci	Zorg
Moi	Ik

Nous avons trouvé un bon nombre de traductions approximatives, il s'agit des substantifs dont l'équivalent néerlandais contient un ou plusieurs e ou dont l'équivalent néerlandais n'existe pas. Ces traductions peuvent être un autre substantif dans le même champ sémantique ou plusieurs substantifs ou d'autres mots qui approchent le sens du mot original. Ce sont par exemple les traductions suivantes :

Polochon	Matras (matelas)
Lavabo	Badhok (cabine de bain)
Vasistas	Raam (fenêtre)
Bruit	Charivari
Aiguillon	Lijf vol spuitgif (corps plein de venin)
Nuit	Nachtlicht (lumière de nuit)
Mur	Draagmuur (mur porteur)
Oignon	Blancpain (marque de montre)
Oignon	Polsklok ('horloge de poignet' – montre)
Loi	Voorschrift (prescription, règle)
Occiput	Hoofd (tête)
Whisky	Scotch
Poids	Kilo's (des kilos)
Communication	Stuk proza ('une pièce de prose')
Galion	Schip (navire)
Cil	Oog (oeil)
Sourcil	Frons (pli)
Animal	Spin (araignée)
Ru (fluvial)	Natuurstroom ('courant de nature')
Inconnu	Naamloos lichaam (corps sans nom)
Passion	Lust (envie)
Chosification	Dingdwang ('manie de choses')
Outil	Idioom (idiome)
Admiration	Lof (éloge)
Rapport	Vraagstuk (problème, question)

Van de Wiel a trouvé des traductions approximatives pour les mots dont les équivalents néerlandais contiennent un e : *(rol)kussen* pour polochon, *wastafel* pour lavabo, *angel* pour aiguillon, etc. L'équivalent de nuit en néerlandais serait *nacht* mais puisque ce substantif prend « de » comme article le traducteur a utilisé *nachtlicht* qui prend l'article « het » ou bien « 't ». Pour vasistas il n'existe pas vraiment d'équivalent en néerlandais, donc la traduction approximative *raam* (fenêtre) fonctionne bien. Cependant pour la traduction de bruit nous estimons que « charivari » n'est pas la meilleure traduction. Bien que le sens sémantique soit le même, le mot charivari n'est pas très fréquent en néerlandais, d'où nous pensons que « lawaai » par exemple serait meilleur puisqu'il couvre bien le sens sémantique et ce mot est aussi fréquent en néerlandais que 'bruit' en



français. L'effet et le naturel de l'expression seraient donc plus proches de l'original. Ensuite, il y a des traductions qui approchent bien l'original mais dont nous trouvons qu'il y a des traductions meilleures en néerlandais. Ainsi, van de Wiel a traduit « oignon » par « Blancpain » et par « polsklok ». Le premier est une marque de montre et le second est une invention qui en gros veut dire 'montre'. Toutes les deux traductions approchent plutôt le sens de montre tandis qu'un oignon est un autre mot pour montre de poche. L'équivalent de montre de poche serait 'zakhorloge', autant que nous sachions il n'y pas vraiment d'équivalent pour oignon en néerlandais. Nous avons pensé au mot « zakklok » ('horloge de poche'), ce mot n'existe pas en néerlandais (comme « polsklok) mais il est compréhensible et se rapproche du sens du mot original. D'ailleurs, dans l'original Perec utilise à trois reprises le même mot tandis que van de Wiel utilise trois mots différents pour la traduction d'oignon. Pour être plus proche de l'original nous estimons qu'il vaut mieux utiliser la même traduction à chaque fois. En revanche, van de Wiel a également trouvé de très bonnes solutions pour traduire des mots dont l'équivalent néerlandais contient un e. Ainsi, il a traduit « loi » (en néerlandais « wet ») par « voorschrift » ce qui fonctionne très bien dans ce contexte. D'autres traductions inventives sont « natuurstroom » (ru est un 'beekje' en néerlandais), « naamloos lichaam » ('onbekende' pour inconnu), lof ('waardering' pour admiration).

Ensuite, c'est la stratégie de déviation qui est beaucoup utilisée par van der Wiel. On distingue la déviation forcée par la contrainte et la déviation non nécessaire. Quelques exemples de la déviation 'forcée' sont les traductions suivantes :

Animal ('dier')	Onding (de la camelote)
Tractions ('rek- en strekoefeningen')	Buiging (inclination)
Miroir ('spiegel')	Na draaiing, kruislings, om zijn as (après rotation, croisé, autour de son axe)
Lion ('leeuw')	Lynx
Tradition ('traditie')	Vrij naar (librement selon)
Volubilis ('winde')	Orgaan
Amibition ('ambitie')	Plan, uitdaging (projet, défi)
Pouvoir stimulant ('stimulerende kracht')	Motor (moteur)
Action ('handeling')	Inhoud (contenu)
Inspiration ('inspiratie')	Animo missen (ne pas avoir du cœur à l'ouvrage)
Pari ('weddenschap')	Blufpraat (bluff)

Pour traduire 'animal' en néerlandais les deux mots les plus proches seraient 'dier' et 'beest', van de Wiel a dû trouver donc un autre mot pour décrire cet animal. 'Miroir' est un autre mot qui ne pourrait pas être traduit en néerlandais par son équivalent ce qui est en néerlandais 'spiegel', van de Wiel a pensé d'une autre construction qui marche très bien dans le contexte. Cette stratégie ne se présente pas très souvent à notre étonnement, la stratégie de traduction approximative est beaucoup plus employée. Il s'est également avéré que la stratégie de déviation non nécessaire se présente plus souvent, les traductions suivantes en sont quelques exemples :

Frigo (mural)	Inbouwapparaat (installation encastrée)
Cigarillo	Sigaar (cigare)
Boston	Wals (valse)

Ici frigo pourrait être ‘ijskast’ en néerlandais et les deux autres mots pourraient être conservés en tant que tels. Cependant, ces petites déviations au niveau des substantifs n’ont pas vraiment de conséquences graves pour l’effet visé de Perec. Ce qui est peut-être plus gênant, ce sont les ajouts de van de Wiel dans sa traduction. Par exemple la traduction suivante :

Roman	‘n stuk proza in romanvorm (un fragment de prose en forme du roman)
-------	---

Peut-être l’a-t-il traduit ainsi pour garder le rythme de la phrase. Si van de Wiel avait utilisé ‘roman’ tout simplement, le rythme de la phrase serait moins pareil à celui de la phrase originale. En utilisant plus de mots il rapproche le nombre des mots (et syllabes) de la phrase originale, mais il dépasse également ce nombre (30 syllabes contre 27). Cependant, ce rythme se remarque seulement en lisant à haute voix selon nous. De cette façon il rend la lisibilité plus difficile ce qui fait que la distance entre le texte et le lecteur néerlandais devient plus grande.

Finalement, nous avons trouvé quelques substantifs qui sont supprimés, comme « faubourg » dans le premier chapitre.

Nous constatons que le plus souvent les substantifs concrets sont traduits par des substantifs concrets en néerlandais, la même chose vaut pour les substantifs abstraits. Il est remarquable que la traduction des substantifs concrets reste proche de l’original, tandis que la traduction des substantifs abstraits s’éloigne plus de l’original au niveau du sens. L’effet de Perec reste cependant intact au niveau des substantifs dans la traduction de van de Wiel. En résumé, van de Wiel est resté très proche des substantifs originaux en utilisant le plus souvent des mots approximatifs ou des équivalents qui fonctionnent également très bien dans le texte. L’effet est donc le plus souvent respecté dans la traduction.

Quand nous regardons la traduction de Posthuma, il s’est avéré qu’il reste le plus souvent plus proche de l’original comparé à la traduction de van de Wiel. Regardons par exemple les traductions suivantes:

Perec	Van der Wiel	Posthuma
Galion	Schip (navire)	Slagschip (navire de ligne)
Sloop	-	Mastboot (bateau à mât: variation sur bateau à voiles, en néerlandais ‘zeilboot’)
Glacis	Glazuurlaag (couche de vernis/glacis)	Glacis
Cil	Oog (oeil)	Ooghaar (‘poil d’oeil’)
Clin	Ooghaar (trilt nog na; poil d’oeil tremble encore)	Knipoog (clin d’oeil)
Sourcil	Frons (pli)	Lijst rond jouw oogkas (cadre autour de ta cavité de l’oeil; ‘wenkbrauw’ en néerlandais)
Flot	-	Vochtgolf (‘flot de liquide’)
Talc	Kalkrots (roche calcaire)	Talk
Chair	Huid (peau)	Klapstuk, ribstuk (plat de côte, entrecôte)

Port	Oplaadstation (station de chargement)	Losplaats (lieu de déchargement)
Brûlot	-	Kruitschip (navire qui transporte du poudre)
Hanap	-	Drinkkan
Pubis	Maagdom (virginité)	Schaamhaar (poil du pubis)
Calamaris	-	Calamaris
Marabout	-	Kiwi
Amour conquis	-	Koloniaal land (pays colonial)

Outre les substantifs que van de Wiel n'a pas du tout traduit, il y a plusieurs traductions de Posthuma qui sont plus proches de l'original que celles de van de Wiel. Nous voyons par exemple la traduction de 'glacis' que van de Wiel a traduit avec 'glazuurlaag', alors que dans le fragment Percec parle du suivant: « un fort dont j'irai à l'assaut, un bastion, un glacis qui fondra sous l'aigle du transport qui m'agit ». Dans ce contexte un glacis serait donc plus logique qu'une couche de vernis. Nous estimons que la traduction de Posthuma est meilleure que celle de van de Wiel au niveau des substantifs parce qu'il est resté plus proche de l'original en utilisant plus d'équivalents et de mots approximatifs.

Quand nous comparons la traduction de Van de Wiel à celle de Mus, nous constatons également que van de Wiel traduit plus librement et que Mus reste plus proche de l'original. Regardons quelques traductions ci-dessous :

<b>Percec</b>	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
Roman	Manuscript (manuscrit)	Roman
Propos	-	Plan (projet)
Produit	Produkt (produit)	Voorschrift (prescription, règle)
Pouvoir stimulant	Motor (moteur)	Stimulans (stimulant)
Situation	Voorval (incident)	Plaats (endroit)
Autour	-	Rondom (autour)
Au goût du jour	-	Populair (populaire)
Pari	Blufpraat (bluff)	Uitdagingsafsprake ('accord de défi')
Instinct	-	Instinct
Goût	-	Lust (goût)
Amour	-	Zwak (faible)
Passion	Hartstocht (passion)	Hartstocht (passion)
Formation	-	Ontstaan (formation)
Courant	-	Stroming (courant)
Substratum	-	Substraat (substrat)

Dans les cas où van de Wiel ne traduit pas un substantif il a traduit très librement ce qui était écrit, ce qui ne correspond souvent pas du tout à l'original. Prenons l'exemple de la traduction de « produit » au début du fragment. La phrase originale est la suivante : « un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui. » Van de Wiel a proposé la traduction

suiuante : « waarbij ik wou dat mijn voorschrift motor zijn voor mijn romanstructuur, romanlijn, plot, inhoud, kortom voor ‘n roman anno nu. »<sup>7</sup> Perce dit qu’il uoulaît que son roman soit stimulant pour le roman d’aujourd’hui, tandis que van de Wiel dit que l’auteur uoulaît que sa ‘loi’ (la contrainte) soit ‘moteur’ pour son propre roman, pas pour le roman en général. Mus propose une meilleure traduction : « zo’n produkt dat ‘n stimulans zou zijn, kon zijn, voor romanopbouw, fabula, plot, ontknoping, kortom voor ‘n roman anno nu. »<sup>8</sup> Un autre exemple est la traduction de la phrase suivante : « son goût, son amour, sa passion pour l’accumulation... ». Mus traduit tous les substantifs : « zijn lust, zijn zwak, zijn hartstocht voor ophoping... »<sup>9</sup>. Cependant, van de Wiel a inventé une autre construction : « want mijn hartstocht raast door mijn lijft, zodat ik daarna onhoudbaar door wil gaan : opsomming... »<sup>10</sup>. Ainsi, Mus reste plus proche de l’original au niveau du sens et de l’effet mais aussi au niveau du style, grâce à une traduction plus précise des substantifs. C’est pourquoi nous estimons la traduction de Mus meilleure que celle de van de Wiel.

### 3.1.3. Adjectifs

En ce qui concerne les adjectifs, nous voyons qu’ils sont beaucoup utilisés dans le premier chapitre comparé aux autres fragments. Les adjectifs dans le premier chapitre réfèrent souvent à des attributs appréciatifs et visuels, et parfois auditifs, par exemple : *plaintif, profond, irritant, intrigant, hautain, insatisfaisant* ainsi que *vif, oblong, mural, fourbu, clos, horizontal, grand, blanc, noir, indigo*. Les couleurs sont assez fréquentes, surtout *blanc*. Dans le vingt-cinquième chapitre il y a aussi beaucoup d’adjectifs appréciatifs comme : *significatif, ambigu, joli, fascinant, mirobolant* etc. Le poème consiste surtout en des adjectifs référant à des attributs visuels tandis que le post-scriptum utilise beaucoup d’adjectifs référant aux attributs psychologiques et appréciatifs. La grande majorité des adjectifs sont des épithètes ainsi que qualificatifs.

En regardant la traduction de van de Wiel nous avons remarqué qu’une partie des adjectifs sont traduits par des aduèbes ou des substantifs et parfois des propositions (relatives). Pour l’analyse nous regardons le sens et comment celui-ci a été transfert. Ainsi, les stratégies suivantes sont utilisées, sur ordre de fréquence :

1. Équivalence
2. Approximation
3. Suppression
4. Déuiation (à cause de la contrainte)
5. Déuiation pas nécessaire
6. Conservation totale (une fois : « *young* »)

---

<sup>7</sup> ‘Où je uoulaïs que ma loi soit moteur pour ma construction...?’

<sup>8</sup> ‘Un tel produit qui serait, pourrait être, un stimulant pour...?’

<sup>9</sup> ‘son goût, son faible, sa passion pour accumulation...?’

<sup>10</sup> ‘Parce que ma passion se démène à travers mon corps, afin que je veux continuer sans cesse: accumulation...?’

Contrairement aux substantifs, van de Wiel utilise plus d'équivalents que d'approximatifs pour la traduction des adjectifs, à notre avis parce qu'il était plus facile de trouver des équivalents néerlandais sans e. Quelques exemples se trouvent dans le tableau ci-dessous :

Profond	Grondig (profondément)
Confus	Confuus
Horizontal	Horizontaal
Obscur	Obscuur
Oblong	Lang
Banal	Banaal
Normal	Normaal
Inhumain	Inhumaan
Adroit	Handig (adverbe)
(Arc) triomphal	Triomfboog (substantif)
(Marais) salants	Zoutpan (substantif)
Constant	Constant (adverbe)
Ardu	Lastig
Bon	Prima
Imaginatif	Vindingrijk

Ensuite, la stratégie la plus utilisée est l'approximation, il s'agit dans ce cas des traductions qui diffèrent un peu de l'original puisque la contrainte ne permettait pas une traduction équivalente :

Distrain ('verstrooid')	Vluchtig (rapidement)
Irritant ('irritant' – parfum = 'geur')	Stinkt (pue)
Cristallin ('kristalachtige(e)')	Kristallicht (lumière cristalline)
Court ('moment(je)' pour « court instant »)	'n minuut (une minute)
Approximatif ('approximatief')	Nooit optimaal (jamais optimal)
Colossal (kolossale')	Van kolossaal formaat (de format colossal)
Inconnu ('onbekend')	Ondoorgrond (inexpliqué ; mystérieux)
Divin ('goddelijk')	Gods hand (main de dieu)
Subtil ('subtiel')	Listig (rusé ; malin)
Froid ('koud(e)')	Stoïcijns (stoïque)
Confondant ('verbluffend')	Groots (grandiose)
(Ru) fluvial ('beekje')	Natuurstroom (courant de nature)
Inconnu ('onbekend')	Naamloos (sans nom)
Vacant ('leeg')	Blanco (blanc)
Fatigant ('vermoeiend')	Zwaarlijvig (corpulent)
Positif ('positief')	Haalbaar (faisable)
Aboli ('afgeschaft')	Kansloos (voué à l'échec)

En néerlandais, les adjectifs peuvent prendre un 'e' à la fin du mot selon le substantif qui suit. Ainsi, « un brouillard cristallin » ou « un cachalot colossal » ne peuvent pas être traduits littéralement : « 'n kristalachtige mist » et « 'n kolossale potvis ». Il faut alors trouver d'autres constructions pour ces adjectifs, van de Wiel a trouvé de bonnes traductions : « kristallicht » et « van kolossaal formaat ». Ce phénomène se présente souvent dans le cas des adjectifs.

Ensuite, nous avons compté beaucoup de suppressions dans la traduction de van de Wiel : une cinquantaine contre cinquante-huit cas d'approximation et soixante-trois cas d'équivalence. Une grande partie des suppressions est due justement à ce que nous avons expliqué ci-dessus concernant le e-final des adjectifs en néerlandais. Ainsi, il est difficile de traduire les constructions suivantes : « d'un coup vif », « du lait froid », « un grand bol ». En néerlandais ce serait quelque chose comme : « in 'n vlugge klap » (puisque « scherp », « fel » ne sont pas possibles on utilise « vlug » (rapide)), « koude yoghurt » (lait = melk), « 'n grote kom » ; il est alors difficile d'éviter le e final des adjectifs néerlandais. À notre avis cette sorte de suppressions est un bon choix du traducteur, parce que les constructions deviendraient trop compliquées autrement. De cette façon le texte reste naturel et lisible pour le lecteur néerlandais et ces adjectifs ne font pas de différence pour l'histoire. Une autre sorte de suppressions se présente au cas où les adjectifs n'ont pas de traduction équivalente ou approximative en néerlandais sans e. Par exemple, l'adjectif dans « un lion riquiqui » a comme traduction 'schamel', 'sjofel', 'iel', 'armoedig' ou la seule possible 'armzalig' mais ce dernier prendrait un e final. Il y a également des suppressions qui ne peuvent pas être raisonnées, nous y reviendrons plus tard quand nous comparerons la traduction de van de Wiel et celles de Posthuma et Mus.

La stratégie suivante, la déviation, est utilisée dans le cas où le néerlandais n'a pas de mots convenables sans e ou quand le contexte l'exige :

Noir	Wit (blanc)
Blanc	Zwart (noir)
Lilial ('lelieachtig')	Doorzichtig (transparent)
Inconnu ('onbekend')	Cruciaal (crucial)
Joli ('mooi(e)')	Waar (vrai)
Insuffisant ('onvoldoende')	Noch ... noch ... (autre construction)

Le cas des deux premiers mots est intéressant, les couleurs ont été changées par le traducteur puisque le contexte l'exigeait. La phrase originale était : « ... d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial. » La phrase traduite par van de Wiel est devenu : « 'n honingbij in zijn vlucht, waarbij hij 'n afdruk in triplo in 't zwart op zijn bijna doorzichtig wit borststuk draagt. » Dans cette phrase c'est le thorax qui est blanc et les trois articulations sont noires. Ici, on ne peut pas dire 'thorax noir' ce qui devient 'zwarte borststuk'. Normalement, on dirait aussi 'witte borststuk' mais parce qu'il s'agit d'un « blanc quasi lilial » ou « bijna doorzichtig wit » le e final ne se présente pas. Le traducteur a fait un bon choix en changeant les couleurs, d'ailleurs l'effet ne change pas : il y a toujours trois articulations saillantes. Parfois, le texte exige une tout autre construction, par exemple la phrase suivante : « Soit, l'oignon paraît insuffisant pour garantir la mort d'Yorick. » On ne peut pas utiliser 'onvoldoende' ou 'niet voldoende' etc., il faut donc une autre construction en néerlandais. Van de Wiel a pensé de la phrase suivante : « Dat klopt, vondst van 'n Blancpain is noch 'n jobstijding pur sang, noch toont zo'n vondst aan dat Yorick dood is. »<sup>11</sup> De manière inventive, il a utilisé la construction 'noch... noch' (ni... ni) pour être capable de transférer cette négation.

<sup>11</sup> 'C'est vrai, la trouvaille d'un Blancpain n'est ni une nouvelle désastreuse 'pur sang', ni preuve de la mort de Yorick'

Outre les déviations forcées par la contrainte, nous avons également trouvés quelques traductions déviantes qui n'étaient pas forcément nécessaires :

Indistinct	Sonoor (sonore)
Grand	Slank (mince)
Alanguis	Dat smacht (que désire ardemment)
Final	Standvastig (tenace)
Insignifiant	Vaag

« Un bruit indistinct » est traduit par « 'n sonoor charivari » (charivari sonore), nous avons déjà parlé de 'charivari' mais aussi 'sonoor' est à notre avis trop déviante et pas nécessaire. Nous avons déjà pensé de 'lawaaï' pour 'bruit', pour « bruit indistinct » nous pensons que « 'n vaag lawaaï » (un bruit vague/indistinct) serait mieux. Cela est d'abord plus compréhensible que 'charivari sonore' et cela est plus équivalent à l'original. Ensuite, il y a « grand » qui a été traduit avec « slank » tandis que 'groot' serait bien possible : « 'n groot schip » au lieu de « 'n slank schip ». Une autre traduction de van de Wiel qui frappe : « op mijn lichaam dat smacht »<sup>12</sup> pour « sur nos corps alanguis ». Posthuma a pensé d'une meilleure traduction : « op ons lijf dat zich uitput. »<sup>13</sup> D'abord, il a gardé le pluriel de « nos », de plus « se fatiguer » est beaucoup plus proche de « alanguir ».

En comparant plus en détail la traduction de Posthuma avec celle de van de Wiel en ce qui concerne les adjectifs nous ne remarquons pas de grandes différences au niveau des stratégies utilisées. Nous remarquons que Posthuma utilise un peu plus la stratégie d'équivalence et d'approximation tandis que van de Wiel a un peu plus de suppressions et des déviations pas nécessaires. Nous présentons quelques exemples dans le tableau ci-dessous :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Grand	Slank (mince)	Giga (géant)
Alanguis	Dat smacht (que désire ardemment)	Dat zich uitput (qui se fatigue)
Cotissant	Vol sappig (très succulent)	Vol butts (plein de bosses)
Conquis ('veroverd')	-	Koloniaal (colonial)
Final	Standvastig (tenace)	Finaal

Les traductions des adjectifs de Posthuma sont un peu plus proches de l'original, par exemple les traductions de « grand » et « alanguis » comme nous avons discuté ci-dessus. Posthuma a traduit « un pays conquis » par « koloniaal land » ce qui nous semble une très bonne solution puisque 'veroverd' n'est pas possible dans ce roman. Le petit fragment sur la page 27 en revanche a été mieux traduit par van de Wiel que Posthuma concernant les adjectifs :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Normal	Normaal	-

<sup>12</sup> 'Sur mon corps que désire ardemment'

<sup>13</sup> 'Sur notre corps qui se fatigue'

Vacant	Blanco (un blanc)	-
Troublant	-	-
Long	Vlijtig (appliqué)	Nogal wat (un peu de)

En comparant les traductions de Mus et de van de Wiel nous avons remarqué que Mus utilise plus la stratégie d'équivalence et van de Wiel un peu plus celle d'approximation. De plus van de Wiel a supprimé beaucoup plus de mots que Mus (quinze contre cinq). Observons quelques exemples :

	Van de Wiel	Mus
Original	Primordiaal (primordial)	Originair
Stimulant	Motor (moteur)	Stimulans (substantif 'stimulant')
Normatif	-	Norm (norme pour « acquis normatif »)
Mort	-	Dood
Insignifiant	Vaag (vague)	Loos (faux, inutile)
Insinuant	-	Slinks

Il est remarquable que Mus reste plus proche de l'original que van de Wiel. Ce dernier prend plus de liberté dans sa traduction en supprimant des mots et changeant le sens sans que ce soit nécessaire vis-à-vis la contrainte.

La traduction des adjectifs par van de Wiel est très bonne en général, nous avons vu que les stratégies les plus utilisées sont celle d'équivalence et d'approximation. Cependant, Posthuma et Mus sont restés un peu plus proches de l'original dans leurs traductions.

### 3.1.4. Adverbes

Les adverbes ne sont pas trop utilisés ; il s'agit souvent des adverbes de temps et des adverbes de négation, parfois des adverbes de manière ou de lieu. Les adverbes de liaison suivants sont souvent utilisés : *alors, aussi, puis, tantôt, ainsi*. Nous remarquons que Perec utilise souvent les mêmes adverbes, ainsi nous trouvons beaucoup de *jamais, toujours, soudain, parfois, tout, aussitôt, alors, tant, non, aussi, fort, tout à fait, n'...pas* et *où* (surtout dans le poème).

En analysant la traduction des adverbes nous avons remarqué que l'usage des adverbes peut être très propre à une langue. De plus, la manière dont un adverbe doit être traduit dépend fort du contexte. Les stratégies que van de Wiel a utilisées sont les suivantes, sur ordre de fréquence :

1. Suppression
2. Equivalence
3. Approximation
4. Déviation
5. Déviation pas nécessaire
6. Conservation totale (expressions étrangères)



Il est assez surprenant que la plupart des adverbes soient supprimés, cependant puisque l'usage des adverbes ne se traduit pas facilement d'une langue à une autre c'est aussi compréhensible. De plus, il y a des adverbes dont la traduction néerlandaise contient un e, dans ce cas il est en effet meilleur de ne pas traduire l'adverbe du tout. L'adverbe « plus » par exemple, est beaucoup utilisé par Perec pour le comparatif qui se traduit en néerlandais par « meer » ou « er » à la fin du substantif. Nous sommes d'accord avec van de Wiel qu'il est meilleur de ne pas traduire cet élément puisque cela rendrait le texte trop difficile. Un autre adverbe qui se traduit difficilement est « trop », en néerlandais « te ». Il est souvent difficile de trouver d'autres mots pour les adverbes puisqu'il n'y a pas beaucoup de synonymes pour cette sorte de mots. Cependant van de Wiel insère des adverbes à d'autres endroits où c'est plus convenable pour le texte mais aussi pour la langue.

Ensuite, van de Wiel utilise tout de même beaucoup d'équivalents pour la traduction des adverbes. Quelques exemples se trouvent ci-dessus :

Fort	Hoog (élevé)
Puis	Daarna, dan
Quasi	Bijna
Tout à fait (pas tout à fait clos)	Bijna totaal (bijna totaal rond : presque totalement rond)
Soudain	Plots
Jamais	Ooit ; altijd (dépendant du contexte)
Parfois	Soms
Tantôt	Onlangs
A mi-voix	Halfzacht
D'aujourd'hui	Anno nu
Plus	Tal van
Ainsi	Zo
Plus (au plus haut point)	Toppunt
Aussi	Ook

« Hoog » est utilisé dans la phrase « Zijn polsslagen is hoog » ce qui est équivalent dans ce contexte à la phrase originale « Son pouls battait trop fort ». Parfois, la perspective change pour pouvoir traduire la même chose, par exemple pour « pas tout à fait clos » ce qui serait en néerlandais « niet helemaal gesloten ». Le passé composé est complètement hors de question puisque ce temps contient l'affixe « ge » et souvent « en » à la fin. Van de Wiel a donc pensé à une autre construction qui est très bonne pour transférer le même message.

Il y a ensuite également quelques traductions approximatives, par exemples les suivantes :

Jadis ('vroeger')	'ns ('eens' = une fois)
Trop tôt ('te vroeg')	Vlug (vite)
Ainsi	Zoals (comme)
Non point ('niet (een)')	Is op (est fini)
Vrai (tu dis vrai ; 'jij hebt gelijk')	Ja, dat klopt (oui, c'est vrai)
Tout à trac ('botweg')	Kortaf (d'un ton bref)
Alors que ('terwijl' ; 'daarentegen')	Ofschoon (quoique)

Les traductions néerlandaises n'ont pas tout à fait le même sens mais elles approchent le sens original et elles fonctionnent très bien dans le contexte. Par exemple, la traduction de « non point un grog » on peut très bien dire « grog is op » ou bien 'grog est fini'.

Nous avons aussi remarqué quelques déviations dans la traduction :

A tout instant ('steeds' ; 'telkens')	Plots (soudain) ; ofschoon (quoique)
D'abord ('ten eerste')	Ofschoon (quoique)
Alors ('dan ook')	Alras (bientôt)

Bien que la traduction de « alors » soit possible sans e en néerlandais, dans le contexte la traduction de van de Wiel n'est pas mauvaise, d'autant plus que cette partie est écrit dans le présent tandis que l'original est écrit dans le passé ; il est alors normal que certains adverbes référant au temps différent dans la traduction.

Il y a d'ailleurs également quelques déviations dans la traduction qui nous semblent pas nécessaires :

Ma foi non	Op mijn woord ik sta paf (parole d'honneur, j'en suis époustouflé)
Pourtant ('toch')	Daarnaast (en outre)
Surtout ('vooral')	Op voorhand (d'avance)
Plutôt ('nogal')	Vooral (surtout)
Parfois ('soms')	Vaak (souvent)
Surtout ('vooral')	Daarnaast (en outre)

« Ma foi non » est la réponse sur la question « n'as-tu pas vu qu'il y avait ici un l'on sait quoi tout à fait fascinant ? ». Savorgnan répond alors négativement tandis que la traduction néerlandaise indique l'inverse. La phrase suivante « Mais voyons Savorgnan, il n'y pas un « a » dans tout ça ! », n'est pas logique dans la traduction néerlandais. Il fallait une réponse négative en néerlandais comme « Op mijn woord, wat dan », en français « Parole d'honneur, quoi alors ».

En comparant la traduction de Posthuma et celle de van de Wiel nous remarquons que tous les deux ont supprimé beaucoup d'adverbes, environ le même nombre. Posthuma utilise plus souvent la stratégie d'équivalence et van de Wiel la stratégie d'approximation :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Illico	-	Prompt
Jamais	-	Voor altijd
Jamais	-	Altijd
Jamais	Altijd	-
Jamais	-	Altijd
Plutôt	Of (ou)	Nou ja (alors)
Toujours	-	Aldoor
Pourtant ('toch')	Daarnaast (en outre)	-

Ainsi	Zoals	-
Aucun ... aucun	Noch ... noch (ni ... ni)	-

Les traductions équivalentes de Posthuma se trouvent surtout dans le fragment sur les pages 183-184 tandis que les traductions de van de Wiel se trouvent surtout dans le fragment sur la page 27. Posthuma a donc resté plus proche dans le premier fragment tandis que van de Wiel est resté plus proche dans le deuxième fragment au niveau des adverbes. Cependant, il faut noter que « daarnaast » est selon nous une déviation pas nécessaire, il aurait pu utiliser « toch » qui marche beaucoup mieux dans le contexte ainsi que ce serait plus proche de l'original.

Entre Mus et van de Wiel nous avons vu que Mus utilise davantage la stratégie d'équivalence et d'approximation et van de Wiel la stratégie de suppression ainsi que de déviation.

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
D'abord	-	Vooral (surtout)
D'aujourd'hui	Anno nu	Anno nu
Alors	Nog	Dan
A coup sûr	-	Vast
Tant	-	Zo'n hoop
Plutôt	Vooral (surtout)	Vrij
D'abord	Ofschoon (quoique)	Primo
Parfois	Vaak (souvent)	Soms
Toujours	-	Altijd
Surtout	Daarnaast	Vooral

Nous avons remarqué que van de Wiel prend plus de liberté dans sa traduction, par exemple pour traduire la phrase suivante : « Il y trouva alors tant d'abord fascinants ». Dans la traduction de van de Wiel cela devient : « Alras ontop ik mij tot 'n waar fanaticus. » En français quelque chose comme « Vite je me révèle comme un vrai fanatique » ce qui est à vrai dire tout une autre chose. Mus reste plus proche de l'original en disant : « Hij trof daarbij zo'n hoop prachtigs aan op zijn pad. » En français : « Il trouva alors un tas de choses fascinantes sur son chemin. » Cette dernière traduction est beaucoup plus proche de l'original ce que nous trouvons d'ailleurs plus souvent chez Mus que chez van de Wiel.

Nous avons donc remarqué que le plus souvent van de Wiel a bien traduit les adverbes où c'était possible, cependant les traductions de Posthuma et Mus étaient un peu meilleures puisqu'elles étaient plus proches de l'original tout en gardent le même effet en néerlandais.

### 3.1.5. Verbes

Perec utilise beaucoup de verbes dans son roman qui sont pour la plupart dynamiques, indiquant des actions, dont la plupart sont des actions physiques et des activités psychologiques. Dans tous les fragments, sauf le poème sur les pages 183-184, les verbes sont beaucoup utilisés, souvent sans auxiliaire. Ils sont également souvent porteurs de sens, c'est-à-dire que les verbes ne sont pas seulement utilisés pour relier les mots et les phrases mais aussi pour transférer un message. Pour cette raison, nous estimons qu'ils sont assez importants pour le transfert du sens et parce qu'ils marquent beaucoup d'actions et d'événements dans l'histoire.

En analysant la traduction de van de Wiel, nous avons constaté que van de Wiel, lui aussi, utilise beaucoup de verbes dans sa traduction. Il faut noter que la traduction a été écrite au présent, à cause du *e* dans le passé en néerlandais, tandis que l'original a été écrit au passé. Dans l'analyse nous avons tenu compte de cette différence. Une très grande partie des verbes a été traduite suivant la stratégie d'équivalence, après c'est la stratégie d'approximation qui est la plus utilisée :

1. Équivalence
2. Approximation
3. Déviation
4. Suppression
5. Déviation pas nécessaire
6. Conservation totale (expressions étrangères)

La liste des verbes étant très longue, nous ne présentons que quelques exemples de verbes qui ont été traduits par un équivalent :

A (l'air)	Lijkt
Dormait	Slaapt
Alluma	Knipt aan
Alla	Gaat
Mouilla	Maakt vochtig
Prit	Pakt
But	Drinkt
Parcourut	Loopt door
S'acharna	Bijt hij zich vast
Finit	Finisht
S'attaqua	Nadat 'n aanval ... voorbij is (après qu'une attaque est finie)
Avait fait (l'acquisition)	Aankoopt
Gronda	Gromt
A (il y a)	Komt voor
Insista	Dringt aan
Irai gravant	Schrijft
A lu	Las
Aurait	Zou zijn
Voulut	Wou
Finir	Op 't laatst
(sans jamais la) Trahir	Trouw (aan) blijft (reste fidèle)

À notre avis l'équivalence peut se présenter sous différentes formes, comme un verbe équivalent, par exemple « *slapen* » pour « *dormir* ». Une traduction équivalente peut également être une construction qui a le même sens que le verbe original, par exemple la traduction de « *s'attaqua* » dont une traduction littérale n'est pas possible (« *is aangevallen* ») à cause des règles du passé en néerlandais. Ensuite, une autre équivalence est la traduction de « *jamais trahir* », en néerlandais « *nooit verraden* », mais « *rester fidèle* » est dans ce cas très bien.

Il y a ensuite une liste des verbes qui ont été traduits approximativement, en voici quelques exemples :

Butait ('struikelt')	Stopt (arrête)
S'agissait ('het ging om')	Waarin (dans lequel ; où)
S'avançait ('naar voren komen')	Kruipt voorbij (rampe le long de)
S'approcha ('nadert')	Buigt zich tot hij dichtbij is (s'incline jusqu'à ce qu'il soit tout près)
Toussa ('hoest')	Kucht (toussote)
S'assit ('gaat zitten')	Uitrust op 'n barkruk (se repose sur un tabouret de bar)
Voyait surgir ('ziet opduiken')	Ontwaart (aperçoit)
Couvant ('broedend' ; 'broedt')	Bij haar jong (chez son petit)
S'appliquant ('zich wijden aan' ; 'ijverig werken')	Wil zo graag (voudrait tant)
Croyait ('denkt' ; 'geloof')	Hoopt (espère)
Allons voir ('gaan kijken')	Kijk (regarde)
Dit ('zegt')	Antwoordt (répond)
Disons ('laten we zeggen')	Zo u wilt (comme vous voulez)
S'inspirant ('zich inspirerend op')	Als uitgangspunt (comme point de départ)
Souffrir ('lijden')	Tot last was (était un ennui)

Ces traductions frôlent souvent le sens de l'original mais elles ne sont pas tout à fait la même chose. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit de mauvaises traductions, elles sont souvent très bonnes. Prenons par exemple la traduction de « s'assit », une expression difficile en néerlandais puisqu'elle exige un infinitif qui finit presque toujours sur –en en néerlandais, dans ce cas 'zitten'. L'invention de van de Wiel est très bonne parce qu'elle indique tout de même l'action de s'asseoir avec 'tabouret de bar'.

La troisième stratégie la plus utilisée est la déviation :

S'assit ('gaat zitten')	Komt omhoog (uit zijn lighouding ; se lève de sa position allongée)
Passa (dans ce contexte 'veegt over')	Maakt nat (mouille)
S'appuyant ('leunend')	Schudt op (secoue)
Lut ('leest')	Tuurt (scrute ; fixe les yeux)
Ouvrit ('opent')	Loopt naar (marche vers)
(Son imagination) vaquait ('zijn verbeeldingskracht is vacant/leeg/met vakantie')	Krijgt 'n punthoofd (ça lui rend dingue)
Brandissant ('zwaaiend/slingerend met')	Naast zich houdt (tient près de lui)
Fascinant ('hypnotiserend')	Najaagt (poursuit)
Jura ('vloekt')	Gilt (crie)
Sortit ('kwam naar buiten/tevoorschijn')	Wijkt uit (s'écarte)
Murmura ('moppert' / 'mompelt')	Antwoordt (répond)
Composa ('composeer')	Was (était)

Dévier de l'original n'est pas toujours inévitable, quand le mot équivalent en néerlandais contient un e par exemple. Une autre raison peut être le contexte dans lequel le mot se trouve, par exemple dans le cas de la traduction de « vaquait ». Ce verbe pourrait être traduit en néerlandais mais le substantif dans la phrase n'a pas vraiment d'équivalents néerlandais sans e. Van de Wiel a trouvé une bonne substitution pour cet énoncé.

Il y a aussi des verbes qui sont complètement supprimés, souvent pour une bonne raison. Il arrive par exemple qu'une construction française contenant plusieurs verbes puisse être traduite en néerlandais en utilisant qu'un verbe. On a par exemple la phrase suivante : « dont on sait qu'Yorick Gribaldi avait fait l'acquisition un mois auparavant ». On traduirait « dont on sait » par quelque chose comme « waarvan we weten », le verbe savoir en néerlandais « weten » ne va pas dans ce roman. Van de Wiel a traduit la phrase alors sans verbe : « zoals Yorick Gribaldi 'm 'n maand daarvoor aankoopt. » Ce qui fait en français : « comme Yorick Gribaldi l'achète un mois auparavant ». Cette construction fonctionne très bien pour transférer le sens, sans que la phrase soit trop difficile. Dans d'autres cas il devient trop difficile pour traduire le verbe français en néerlandais sans utiliser le e, il est dans ce cas mieux de supprimer le verbe. Par exemple, le verbe dans la construction « disparaissant dans la nuit » dans le premier chapitre ce qui en néerlandais « verdwijnen ». Tout simplement « 't nachtlucht in » marche bien dans cette phrase. D'ailleurs, il y a des verbes qui ont un équivalent néerlandais avec un e et qui ne sont pas toujours nécessaires à traduire pour transférer le message puisque cela rendrait le texte néerlandais trop difficile. Au premier chapitre le verbe « comptant » dans la construction « un match comptant pour la Davis-Cup » a été traduit par « bij 't Davis-Cuptornooi ». Nous laissons passer la petite faute dans « tornooi » (toernooi > tournoi) mais la construction « pendant le tournoi Davis-cup » est une bonne solution pour ce problème de traduction.

Van de Wiel a également utilisé quelques déviations qui n'étaient pas nécessaires, comme par exemple :

Dormit ('slaapt')	Snurkt (ronfle)
S'assouvira ('stil')	Dichtknijpt (pince)
M'assouvit ('stilt')	Bij mijn kookpunt kom (arrive à mon point d'ébullition/paroxysme)
Supportait ('draagt')	Waarop prijkt (sur lequel brille)
Approfondir ('doorgonden' dans ce cas 'doorgroending' est possible)	Vormdwang ('contrainte de forme')

Entre la traduction de Posthuma et celle de van de Wiel nous n'avons pas trouvé de grandes différences, si ce n'est que Posthuma utilise un peu plus souvent la stratégie d'équivalence :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Composa	Was (était)	Wrocht (crée)
Bravant	Zou doorstaan (supporterait)	Nooit bang voor (jamais peur pour)
Irai (selon)	Opwindt (excite)	Volg (suis – de suivre)
S'assouvira	Dichtknijpt (pince)	Stil
Bombant	Golfachtig wordt (devient onduleux)	Dat zich plooit of opbolt

Nous avons mis ci-dessus quelques mots dont la traduction de Posthuma est (un peu) plus proche de l'original que celle de van de Wiel. Dans cette catégorie nous avons également remarqué que Posthuma restait plus proche de l'original en ce qui concerne le fragment sur les pages 183-184 et que van de Wiel était plus proche de l'original concernant le fragment sur la page 27.

Les traductions de Mus et de van de Wiel montrent plus de différences concernant les stratégies utilisées. Mus utilise plus souvent la stratégie d'équivalence et van de Wiel la stratégie d'approximation et de suppression :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
Avait discoursu	Had voltooid (avait fini)	Was spraakzaam (était causant)
(obligation d') Approfondir	Vormdwang ('contrainte de forme')	Doorgrotingsdwang ('contrainte d'approfondir')
Apparaît	Is (est)	Lijkt
(lui) Parut	Gaf (donna)	Vond (trouva)
Donna	Vorm... om (transforme)	Gaf (donna)
Façonnait	Ontvouwt zich (se développe)	Vormgaf
Collaborait	Voor knok (se bagarre pour)	Collaborator (collaborateur)
Critiquant	-	Kritisch (critique)
Fondant	-	Sticht (fonde)

Nous avons également vu dans cette catégorie que van de Wiel prend plus de distance de l'original que Mus. La traduction de ce dernier ressemble donc plus à l'original que celle de van de Wiel. Nous verrons si cette observation sera confirmée dans la suite de notre analyse qui commencera d'abord avec les catégories grammaticales.

## 3.2 Catégories grammaticales

### 3.2.1. Complexité de la phrase

Les phrases de Perec peuvent être très simples mais aussi très complexes : soit elles sont courtes sans subordonnées ou coordonnées, soit elles contiennent une ou plusieurs propositions. La longueur des phrases varie beaucoup dans ce roman, elles peuvent être très longues mais aussi courtes, voire très courtes comme : « Il abandonna son roman sur son lit » et « Il s'apaisait » (17). Pourtant, nous trouvons également des phrases plus longues et plus complexes par juxtaposition, comme : « Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant... » ; « Il mit la radio : un air afro-cubain fut suivi d'un... » (17). Nous trouvons également des phrases complexes par coordination et subordination à l'aide des conjonctions : *mais, car, dont, puis, où, quoiqu(e), alors qu(e)* etc. Il y a même des phrases qui sont juxtaposées et subordonnées ou coordonnées, par exemple :

« Nul jalon, nul timon, nul fanal, mais vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir, quoiqu'il sût, à tout instant, qu'il côtoyait la solution, qu'il la frôlait : ça approchait parfois, ça palpitait : il allait savoir... » (20)

La complexité varie alors largement d'une phrase à une autre, des phrases simples s'alternent avec des phrases complexes. De plus, il est remarquable que le participe présent soit souvent utilisé pour construire des phrases plus complexes, par exemple dans la phrase suivante :

« Il s'acharna huit jours durant, croupissant, s'abrutissant, languissant sur l'oblong tapis, laissant sans fin courir son imagination à l'affût ; s'appliquant à voir, puis nommant sa vision, l'habillant, construisant, bâtissant tout autour la chair d'un roman, planton morfondu, divaguant, poursuivant l'illusion d'un instant divin où tout s'ouvrirait, où tout s'offrirait. » (20)

Les phrases dans le vingt-cinquième chapitre d'ailleurs sont totalement différentes puisqu'il s'agit d'un dialogue, les phrases sont donc plus courtes et plus informelles. La plupart des phrases complexes commencent avec la proposition principale qui est suivie d'une subordonnée. Il arrive parfois qu'une phrase commence par l'objet, suivi par le reste de la proposition principale, comme : « Fascination dont il n'arrivait pas à s'affranchir. » On trouve aussi des phrases plus complexes dans lesquelles le sujet est séparé du verbe par d'autres propositions, par exemple : « Sur l'abattant du vasistas, un *animal* au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artison, *s'avançait*, traînant un brin d'alfa. » Cette phrase complexe contient plusieurs propositions:

« Supposons qu'Yorick soit mort ; il suffit alors qu'Ottavio Ottaviani, alias Ulrich Savorgnan, soit aboli, pour qu'aussitôt, suivant la loi du Barbu, Arthur Wilburg Savorgnan, n'ayant plus aucun enfant, soit soumis à la vindication qui s'acharna sur son Clan ! »

Dans cette phrase, qui contient d'ailleurs un sujet apparent « il », le (vrai) sujet « Ottavio Ottaviani » est séparé du verbe « soit soumis » par plusieurs propositions. Il y a beaucoup d'autres phrases dont la complexité se trouve dans la première partie de la phrase, en des propositions dépendantes qui précèdent le sujet de la proposition principale, comme : « Puis, plus tard, s'assurant dans son propos, il donna à sa narration un tour symbolisant qui... ». Ou encore : « Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir... ». D'ailleurs, dans le poème il figure presque uniquement de phrases où le complément précède le verbe : « Ton sourcil, l'arc triomphal sous qui j'irai m'abyment au plus profond du puits dans ton cristallin noir ».

Nous trouvons d'ailleurs l'usage des mêmes structures de phrase, par exemple dans le premier chapitre où il est décrit ce qu'Anton fait de manière narrative :

« Il ouvrit son frigo mural, il prit du lait froid, il but un grand bol. Il s'apaisait. Il s'assit sur son cosy, il prit un journal qu'il parcourut d'un air distrait. Il alluma un cigarillo qu'il fuma jusqu'au bout quoiqu'il trouvât son parfum irritant. Il toussa. »

Plus loin dans cette partie du premier chapitre nous trouvons trois phrases de même structure qui sont construites avec un participe présent :



« Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon.

Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.

Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial. »

Mais encore plus saillant, c'est la répétition des structures de phrase dans le poème : « Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis, Ton front, un fort dont j'irai à l'assaut, un bastion, un glacis qui fondra sous l'aquilon du transport qui m'agit, Ton pavillon auditif, etc. » Les phrases dans le post-scriptum sont souvent très longues, par exemple la suivante :

« Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification, 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, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'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. »

Il faut d'abord mentionner que les catégories de la théorie de Leech et Short ne fonctionnent pas toujours pour la comparaison d'un texte et la traduction puisque cette théorie est faite pour l'analyse des textes dans une langue. Dans notre cas nous avons affaire à deux langues différentes, nous rencontrons donc sans doute des différences entre les langues dans les catégories grammaticales dont la complexité de phrase. Tout de même, dans la traduction de van de Wiel nous avons constaté une même sorte de complexité de phrase : il utilise des phrases courtes mais aussi des phrases longues et complexes ; la complexité varie d'une phrase à une autre. Ainsi, il y a des phrases courtes comme : « Hij knipt zijn licht aan » (17). Mais aussi des phrases plus complexes comme : « Grondig slaakt hij een zucht, komt uit zijn lighouding omhoog, schudt zijn matras nogmaals op, stopt zich in » (17).

Une phrase peut être complexe par juxtaposition : virgules, points-virgules ou deux points comme dans la phrase suivante :

« Uit zijn radio klinkt 'n aankondiging : 'Dan volgt nu 't journaal.' D'r volgt niks cruciaals : nou ja, vijf maal vijf man komt om bij 'n inwijding van 'n brug in Valparaiso; in Zürich kondigt Norodom Sihanouk aan dat hij zijn trip naar Washington aflast; in Matignon... »

Ensuite, il y a aussi un bon nombre de phrases qui doivent leur complexité à des adverbes de coordination ('nevenschikkende voegwoorden'), des adverbes de liaison ('bijwoorden'), des pronoms relatifs ('betrekkelijke voornaamwoorden') ou des conjonctions de subordination ('onderschikkende voegwoorden'). Ainsi, nous trouvons beaucoup de phrases complexes contenant les adverbes de coordination *maar, want, of, noch*, les adverbes *waarvan, waarna, waarbij, waardoor, waarop*, les conjonctions de subordination *ofschoon, doordat, opdat, zodat, of*.

Le poème consiste en des phrases similaires commençant par le pronom possessif *jouw* et une partie du corps suivis d'une comparaison ou un souhait de l'auteur écrit selon diverses structures de proposition ; souvent le verbe se trouve à la fin de la proposition, comme : «Jouw oor, slakhoorn, caracola, bivalvia, oorsprong van al wat jij hoort, dat circulair, spiraalvormig orgaan dat mij winding na winding opwindt, »

Il y a également des phrases complexes qui sont juxtaposées et contiennent des subordinations ou des coordinations. Nous lisons par exemple dans le post-scriptum la phrase suivante :

« Ofschoon ik tot nog vooral proza had voltooid waarin 't ging om 'n losstaand voorval, om mijn psychologisch of sociaal ik, om mijn aanpassing of mijn aanpassingsstoornis, of om mijn vraatzucht, waar d'r bij mij, naar 't schijnt, 'n dingdwang ontstond, wou ik nu als uitgangspunt 'n dogma dat als absoluut primaat gold voor 't totaal taalapparaat, op basis waarvan ik doorvorsing van mijn taal voorstond, dat idioom dat mij tot nog nooit tot last was, waarbij ik ontkrachting van dat contradictoir taalapparaat graag voorkwam, waarvoor ik doof noch blind was, maar waar ik voor wou nagaan of d'r 'n rijkdom aan taal tot in 't hart van mijn vormdwangbuis kon zijn, zo'n vormdwang waarvoor gold dat 't noch 'n juk, noch 'n last was, maar dat, grosso modo, juist houvast bood, dus 'n stimulans was. »

Dans l'annexe nous présentons plus d'exemples des phrases traduites dont la complexité ressemble celle des phrases originales. Dans la plupart des cas le degré de complexité est le même dans la traduction. Parfois la phrase originale est traduite par plusieurs phrases en néerlandais, ce qui n'est pas forcément mauvais puisque les phrases en français sont en général plus longues que les phrases en néerlandais. La stratégie de traduction la plus utilisée concernant la complexité est donc équivalence. Nous pouvons dire alors que la complexité de phrase a été bien transmise dans la traduction de van de Wiel.

Posthuma utilise dans la traduction du poème les mêmes sortes de phrase, la complexité se rapproche donc à celle de Perec et de van de Wiel. Cependant, dans la traduction du fragment sur la page 27 il utilise quelquefois des phrases plus courtes, donc plus simples :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission : il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription « UN »	Hij is daardoor ontdaan. Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout (mist d'r wat, mist jij wat of is d'r wat mis?): 'n doorloop van 't totaal aantal folio's van start tot finish is nodig (daarvoor onthoudt hij 't	Toch was dat schijnbaar hoogst normaal, maar ondanks dat ook vrij raar. Pas nadat ik stuk voor stuk had doorzocht wat daar van a tot z zoals op rij stond, stak mij dat manco.

<p>au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du « CINQ ».</p>	<p>totaal aantal dat daar staat, waarna hij nagaat of 't hoogst aantal dat op 'n rug staat dat aantal ook omvat, waarna d'r 'n afwijking ontstaat), voordat zichtbaar wordt dat d'r 'n tomus mist; Anton kwijt zich 'n tijdlang van zijn taak als vlijtig calculator totdat hij tot zijn slotsom komt dat 'VIJF' mist.</p>	<p>Kortom: nogal wat inspanning was nodig voordat ik door had wat daar nu ontbrak: pas doordat ik twaalf plus twaalf aftrok van vijf maal vijf (uitkomst: unox minus x), zag ik wat vacant was. Zo kwam ik op "Vijf".</p>
---	--	---

L'usage des phrases plus courtes n'est pas forcément mauvais mais dans ce cas il est bien possible d'utiliser des phrases de la même longueur comme van de Wiel l'a fait parce que ces longueurs ne gênent pas le lecteur néerlandais. De plus, les phrases longues ont un certain effet sur le lecteur ; cet effet est respecté dans la traduction de van de Wiel.

Mus utilise pour sa traduction des phrases plus ou moins aussi longues et complexes que Perec et van de Wiel. Nous n'avons pas trouvé des différences saillantes entre les traductions de Mus et de van de Wiel concernant la complexité de phrase ; ci-dessous un exemple d'une phrase longue et complexe :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
<p>Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification, 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, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'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.</p>	<p>Ofschoon ik tot nog vooral proza had voltooid waarin 't ging om 'n losstaand voorval, om mijn psychologisch of sociaal ik, om mijn aanpassing of mijn aanpassingsstoornis, of om mijn vraatzucht, waar d'r bij mij, naar 't schijnt, 'n dingdwang ontstond, wou ik nu als uitgangspunt 'n dogma dat als absoluut primaat gold voor 't totaal taalapparaat, op basis waarvan ik doorvorsing van mijn taal voorstond, dat idioom dat mij tot nog nooit tot last was, waarbij ik ontkrachting van dat contradictoir taalapparaat graag voorkwam, waarvoor ik doof noch blind was, maar waar ik voor wou nagaan of d'r 'n rijkdom aan taal tot in 't hart van mijn vormdwangbuis kon zijn, zo'n vormdwang waarvoor gold dat 't noch 'n juk, noch 'n last was, maar dat, grosso modo, juist</p>	<p>Was hij tot dan vooral spraakzaam als 't ging om zijn plaats, zij ik, zij sociaal rondom, zijn aanpassing of non-aanpassing, zijn opsloklust, doorslaand tot dingmaking, zoals 'n criticus sprak, nu vond hij, op basis van 'n populair dogma dat 't absoluut primaat schon aan al wat <i>signifiant</i> was, 't kant &amp; klaar apparaat rijp voor doorvorsing, dat apparaat waarvan hij tot op dat tijdstip maar minimaal last had bij uitbating, zo minimaal dat hij ontkrachting van 't contradictoir-zijn waaraan schriftuur lijdt onnodig vond, al was hij daarvoor doof noch blind, maar hij dacht dat zijn ontplooiing ook haalbaar was in 't hart van 'n bijna alom als norm aanvaard cultuurfactum, datfactum dat hij noch als</p>

	houvast bood, dus 'n stimulans was.	dood lood, noch als lastig juk zag, maar, grosso modo, als stut & stimulans.
--	-------------------------------------	--

### 3.2.2. Types de phrase

Dans le premier chapitre il s'agit surtout des phrases déclaratives, plus loin au vingt-cinquième chapitre il y a aussi des questions, des exclamations et des ordres. Il y a quelques phrases nominales, surtout dans le vingt-cinquième chapitre, mais aussi dans le premier chapitre, par exemple : « Un faux jour. » et « Un imbroglio. » (20). Le fragment que Posthuma a traduit aux pages 183-184 est en fait tout différent puisqu'il s'agit d'un poème. Alors, dans ce fragment les phrases se ressemblent beaucoup selon leur structure et finissent par une virgule. L'effet produit est qu'il semble qu'on lit le texte en un souffle. Presque toutes les phrases dans le poème contiennent un verbe, souvent il s'agit du verbe *aller* dans la première personne du singulier, au futur ou au conditionnel. Le petit fragment à la page 27 consiste seulement en des phrases déclaratives. Les phrases dans le post-scriptum sont surtout déclaratives ; il n'y a que quelques questions et exclamations.

Van de Wiel garde presque toujours le même type de phrase, nous avons retrouvé les mêmes types de phrases dans les différents fragments. Ainsi, il utilise également presque seulement des phrases déclaratives dans le premier chapitre :

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir.	Anton Vocalis komt maar lastig in slaap.
Il abandonna son roman sur son lit.	Hij laat dat proza dan voor wat 't is.
Il toussa.	Dan kucht hij.
Il coupa la radio.	Hij klikt zijn radio uit.
La vision du tapis lui causait un mal troublant.	Hij staart zich blind op dat tapijt.
Il suffoquait.	Dan stikt hij bijna.

De plus, il a gardé les deux phrases nominales que nous avons trouvées dans le fragment du premier chapitre :

Un faux jour.	'n Rotdag.
Un imbroglio.	'n Wirwar.

Dans le vingt-cinquième chapitre il y a également des questions, exclamations, ordres à côté des phrases déclaratives. Nous avons trouvé les mêmes types de phrases dans la traduction de van de Wiel :

Voilà qui m'apparaît fort clair, dit Aloysius Swann, finissant l'ambigu rapport. (déclarative)	'Dat is zo klaar als 't maar zijn kan,' duidt Aloysius Swann tot slot zijn voordracht, ofschoon daar toch 'n hoop ambigu aan is. (déclarative)
Mais pas du tout, argua Arthur, qu'Yorick ait disparu, soit, mais d'où conclut-on qu'il soit mort ? (question)	'Dat is onjuist,' gaat Arthur 'n dialoog aan, 'dat Yorick spoorloos is, soit, maar waaruit blijkt dat hij dood zou zijn?' (question)

Mais pourquoi n'aurait-il pas pu l'offrir à Rosa ? (question)	'Maar als dat nu 'n gift voor Rosa was?' (question)
Subtil ! gloussa la Squaw. (exclamation)	'Listig!' stoot Squaw uit. (exclamation)
Nous allons voir s'il y a du vrai dans ma solution: d'abord, tuons Ottavio Ottaviani, on l'a trop vu ! (exclamation/ordre)	'Kijk maar of mijn oplossing klopt: dood Ottavio Ottaviani maar, dan wordt vlug zichtbaar of dat wat oplost!' (exclamation/ordre)
Mais pourquoi ? implora l'argousin obtus, <i>I am too young</i> ! (question/exclamation)	'Maar waarom?' stoot bromsnor Ottaviani wanhopig uit. ' <i>I am too young!</i> ' (question/exclamation)
Il s'agitait sur son pouf. Il suait. Il transpirait, ahanant. (déclaratives)	Hij zwalkt van zijn zitplaats vandaan. 'n Rilling loopt langs zijn rug. Hij druipt van 't vocht, hij snakt naar lucht. (déclaratives)

Nous voyons que van de Wiel utilise les mêmes types de phrase dans sa traduction ; jusqu'à maintenant il utilise donc la stratégie d'équivalence. Il semble alors facile de garder le même type de phrase, même s'il s'agit de deux langues différentes.

Les phrases du fragment sur les pages 183-184 sont un peu particulières puisqu'il s'agit largement d'un poème ; nous trouvons surtout des phrases déclaratives que van de Wiel a également gardées dans sa traduction, quelques exemples :

Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis,	'Jouw lichaam, dat is 'n slank schip waarvoor ik afstand na afstand najaag, 'n brigantijn, 'n schip, waar ik stuurman op wil zijn,
Ta chair, O, ta chair, galuchat blanc du cachalot fatal, chagrin dont la disparition garantira ma mort, cuir où, jusqu'à la fin, j'irai gravant ton nom,	Jouw huid, o, jouw huid is zo wit, zo glad als 'n dolfijn, als ik dit polijstvlak ooit kwijtraak volgt mijn dood, op dat aaibaar nubuck schrijf ik tot mijn dood jouw naam,
...dans l'infini instant où nous n'aurons qu'un corps ! (exclamation)	...waarin wij 'n monolithisch, symbiotisch lichaam zijn! (exclamation)

Tout le long du poème il s'agit de cette sorte de phrases, aussi bien dans l'original que dans la traduction. Les phrases du petit fragment sont également traduites par des phrases déclaratives :

Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folios	Aan 'n muur hangt 'n plank van acajouhout, waarop 'n twintigtal plus nog 'ns 'n half dozijn folio's prijkt.
Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, « a ghost » ainsi qu'on dit à la National Library) ; il paraissait n'y avoir	Daarnaast oogt 't normaal; Vocalis vraagt zich af waarom juist dit folio spoorloos is ('n karton, of 'a ghost' zoals 't instituut National Library 't aanduidt, mist); noch staat daar 'n

aucun blanc, aucun trou vacant.	dummy voor in zijn plaats, noch gaapt d'r 'n blanco gat.
Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission : il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription « UN » au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du « CINQ ».	Hij is daardoor ontdaan. Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout (mist d'r wat, mist jij wat of is d'r wat mis?): 'n doorloop van 't totaal aantal folio's van start tot finish is nodig (daarvoor onthoudt hij 't totaal aantal dat daar staat, waarna hij nagaat of 't hoogst aantal dat op 'n rug staat dat aantal ook omvat, waarna d'r 'n afwijking ontstaat), voordat zichtbaar wordt dat d'r 'n tomus mist; Anton kwijt zich 'n tijdlang van zijn taak als vlijtig calculator totdat hij tot zijn slotsom komt dat 'VIJF' mist.

Les types de phrase sont les mêmes dans la traduction, nous remarquons seulement qu'il a coupé la dernière phrase dans le tableau en deux phrases déclaratives.

Dans le post-scriptum nous avons surtout constaté des phrases déclaratives ainsi que quelques questions et exclamations. La traduction contient les mêmes types de phrases aux mêmes endroits :

L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui. (déclarative)	Mijn uitdaging als 'Prozaïst', mijn zorg, zo u wilt, mijn zorg waar ik constant aan vastzat, was dat ik 'n product wou dat primordiaal zou zijn, maar ook inhoud had, waarbij ik wou dat mijn voorschrift motor zou zijn voor mijn romanstructuur, romanlijn, plot, inhoud, kortom voor 'n roman anno nu.(déclarative)
D'où vint l'obligation d'approfondir ? (Question)	Vanwaar zo'n hang naar vormdwang? (Question)
Puis son propos lui parut amusant, sans plus ; il continua. (déclarative)	Daarna komt mijn plan mij vooral amusant voor, dus ga ik door. (déclarative)

Nous avons vu que van de Wiel utilise la stratégie d'équivalence en ce qui concerne les types de phrase dans la traduction. Regardons maintenant s'il y a des différences entre les traductions de Posthuma et Mus et celle de van de Wiel.

Posthuma utilise les mêmes types de phrases que Perec et van de Wiel dans le fragment aux pages 183-184 :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis,	Jouw lichaam, dat is 'n slank schip waarvoor ik afstand na afstand najaag, 'n brigantijn, 'n schip, waar ik stuurman op wil zijn,	Jouw lichaam, giga slagschip dat mij opstuwt, mijn mastboot, mijn brik, schip dat stamp, dat dwarsligt in mijn zwaaiikom,
Ta chair, O, ta chair, galuchat	Jouw huid, o, jouw huid is zo	Jouw klapstuk, jouw

blanc du cachalot fatal, chagrin dont la disparition garantira ma mort, cuir où, jusqu'à la fin, j'irai gravant ton nom,	wit, zo glad als 'n dolfin, als ik dit polijstvlak ooit kwijtraak volgt mijn dood, op dat aaibaar nubuck schrijf ik tot mijn dood jouw naam,	ribstuk, jouw buikstuk, fataal glad witbont van rob of walrus, fata morgana van pijn dat goddank mijn dood inluidt, balg waar ik tot aan mijn dood nog altijd jouw naam in kras,
...dans l'infini instant où nous n'aurons qu'un corps ! (exclamation)	...waarin wij 'n monolithisch, symbiotisch lichaam zijn! (exclamation)	...in zo'n nacht waarin tijdloos mijn lichaam opgaat in dat van jou! (exclamation)

Dans l'autre fragment Posthuma utilise également des phrases déclaratives comme Perec mais il utilise plusieurs phrases pour traduire la dernière phrase dans l'original :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folios	Aan 'n muur hangt 'n plank van acajouhout, waarop 'n twintigtal plus nog 'ns 'n half dozijn folio's prijkt.	Ook hing daar zo'n plank van tropisch hardhout waarop ik vijf maal vijf infolio's aantof.
Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, « a ghost » ainsi qu'on dit à la National Library) ; il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant.	Daarnaast oogt 't normaal; Vocalis vraagt zich af waarom juist dit folio spoorloos is ('n karton, of 'a ghost' zoals 't instituut National Library 't aanduidt, mist); noch staat daar 'n dummy voor in zijn plaats, noch gaat d'r 'n blanco gat.	... maar dat nochtans totaal onvindbaar was. Logisch ook, want ik zag noch standplaats noch kaart (noch zo'n blok hout dat in National-Library-taal ghost luidt).
Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission : il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription « UN » au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du « CINQ ».	Hij is daardoor ontdaan. Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout (mist d'r wat, mist jij wat of is d'r wat mis?): 'n doorloop van 't totaal aantal folio's van start tot finish is nodig (daarvoor onthoudt hij 't totaal aantal dat daar staat, waarna hij nagaat of 't hoogst aantal dat op 'n rug staat dat aantal ook omvat, waarna d'r 'n afwijking ontstaat), voordat zichtbaar wordt dat d'r 'n tomos mist; Anton kwijt zich 'n tijdlang van zijn taak als vlijtig calculator totdat hij tot zijn slotsom komt dat 'VIJF' mist.	Toch was dat schijnbaar hoogst normaal, maar ondanks dat ook vrij raar. Pas nadat ik stuk voor stuk had doorzocht wat daar van a tot z zoals op rij stond, stak mij dat manco. Kortom: nogal wat inspanning was nodig voordat ik door had wat daar nu ontbrak: pas doordat ik twaalf plus twaalf aftrok van vijf maal vijf (uitkomst: unox minus x), zag ik wat vacant was. Zo kwam ik op "Vijf".

Pour la traduction de la dernière phrase il utilise quatre phrases déclaratives ce qui nous semble un peu trop parce que l'effet de l'original, d'une longue phrase, est de cette manière perdu dans la traduction. D'ailleurs, il traduit la première partie de la deuxième phrase dans le tableau dans la

phrase précédente de la traduction, ayant également un autre sens. Nous y reviendrons plus tard pour parler du sens de la traduction.

Dans la traduction de Mus nous avons également constaté les mêmes types de phrases :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui. (déclarative)	Mijn uitdaging als 'Prozaïst', mijn zorg, zo u wilt, mijn zorg waar ik constant aan vastzat, was dat ik 'n product wou dat primordiaal zou zijn, maar ook inhoud had, waarbij ik wou dat mijn voorschrift motor zou zijn voor mijn romanstructuur, romanlijn, plot, inhoud, kortom voor 'n roman anno nu.(déclarative)	Wat 'Scriptor' wou, zijn plan, of omschrijft 't als zijn zorg, dat wat constant zijn zorg had, was vooral totstandkoming van 'n produkt, dat originair zou zijn, maar ook inzicht bood, zo'n produkt dat 'n stimulans zou zijn, kon zijn, voor romanopbouw, fabula, plot, ontknoping, kortom, voor 'n roman anno nu. (déclarative)
D'où vint l'obligation d'approfondir ? (Question)	Vanwaar zo'n hang naar vormdwang? (Question)	Waar komt zo'n doorgrondingsdwang vandaan? (question)
Puis son propos lui parut amusant, sans plus ; il continua. (déclarative)	Daarna komt mijn plan mij vooral amusant voor, dus ga ik door. (déclarative)	Daarna vond hij wat hij zich voornam vooral amusant; hij ging door. (déclarative)

Nous avons vu que tous les traducteurs ont utilisés les mêmes types de phrases ce qui est important pour l'effet du texte, surtout quand il s'agit d'une exclamation ou une question. Tous les traducteurs ont bien transmis cet élément.

### 3.2.3. Types de proposition

La proposition dépendante préférée par Perec est la relative, elle est beaucoup utilisée, souvent avec *qu'*, *qui*, *dont* et *où*. De plus, les propositions participiales, construites avec le participe présent, sont assez fréquentes comme : « traînant un brin d'alfa », « disparaissant dans la nuit » (17), « scrutant son tapis » (19) et « finissant l'ambigu rapport » (294).

Une autre proposition inusuelle, la proposition à l'impératif à la première personne du pluriel, est parfois utilisée. . Ce type de proposition n'est d'ailleurs pas utilisé en tant qu'**HH** ordre, mais il s'agit plutôt du français parlé. Par exemple nous trouvons les phrases suivantes : « Supposons qu'Yorick soit mort... » et « Ondoyons un poupon... » (295,296). Ces deux exemples sont des phrases qui sont utilisés en dialogue et dans une histoire (le manuscrit dans le fragment du vingt-cinquième chapitre) mais nous trouvons aussi d'autres phrases, par exemple dans le post-scriptum : « ... la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot sur la façon du roman d'aujourd'hui » (309) et « Plus d'un fait, à coup sûr, la motiva, mais signalons surtout... » (310).

Chez van de Wiel la proposition dépendante préférée est également la relative (en néerlandais 'bijvoeglijke bijzin'), bien qu'il ne traduise pas toujours une relative par une relative (voir le



tableau ci-dessous pour des exemples). Il construit souvent une relative avec une conjonction commençant par *waar* (*waarin, waarvan, waarna*). Les participiales que nous trouvons dans le texte de Perec se traduisent souvent par le présent et parfois par une proposition relative ou avec un adverbe ou une conjonction de plus. Premièrement, parce que l'équivalent du participe présent en néerlandais ('onvoltooid deelwoord') ne s'utilise pas autant qu'en français ainsi qu'il contient souvent un e en néerlandais. L'impératif ne se traduit souvent pas par un impératif en néerlandais, parce que premièrement l'impératif au pluriel se forme avec « laten » et l'impératif au singulier est plutôt un ordre. Van de Wiel utilise pour la traduction une fois l'impératif au singulier, le présent, une autre construction ou il ne le traduit pas. Il n'est d'ailleurs pas toujours important de garder le même type de proposition, le respect de la contrainte et du sens est plus important.

qu'il ait pu l'assaillir (relative)	zodat 't nog voor zijn aanval uit zijn zicht raakt (adverbiale)
qu'il parcourut d'un air distrait (relative)	hij loopt 'm vluchtig door (indépendante)
qu'il n'irait pas à Washington (relative)	dat hij zijn trip naar Washington aflast (relative)
L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci	Mijn uitdaging als 'Prozaïst', mijn zorg, zo u wilt (construction: comme vous voulez)
Plus d'un fait, à coup sûr, la motiva, mais signalons surtout	Daarvoor is tal van oorzaak aanwijsbaar, maar 't plan ontstaat op (-)

Nous dirions que les stratégies utilisées sont les suivantes : équivalence, déviation, suppression et approximation. Les deux premières sont les plus utilisées. Dans ce cas pourtant, il dépend de la phrase et du sens de la phrase laquelle des stratégies est la meilleure.

Regardons la traduction de quelques propositions de Posthuma à côté de celle de van de Wiel :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Posthuma</b>
un fort dont j'irai à l'assaut (relative)	'n fort, waar ik mijn aanval op richt (relative)	Fort dat ik aanval (relative)
dont j'irai suivant la circonvolution (relative)	dat circulair, spiraalvormig orgaan dat mij winding na winding opwindt (relative)	dat ik volg in zijn rondgang (relative)
chagrin dont la disparition garantira ma mort (relative)	als ik dit polijstvlak ooit kwijtraak volgt mijn dood (indépendante: autre construction - traduction déviante)	Pijn dat goddank mijn dood inluidt (relative)
dont j'ouvrirai l'ajourant tourillon (relative)	dat ik in 'n handomdraai ontsluit (relative)	Dat ik ontsluit als spil van kant (relative)
dont j'irai gaulant l'incapsulant noyau (relative)	nu nog strak om zijn pit (indépendante)	Als ik jouw schil kraak waarin jouw noot rust (adverbiale)
un glacis qui fondra sous l'aquilon (relative)	maar ook daar storm ik op af (adverbiale)	oplosbaar front dat wijkt bij windkracht twaalf (relative)

Nous voyons que Posthuma utilise plus souvent la stratégie d'équivalence concernant la traduction des relatives. En ce qui concerne la traduction des participiales, Posthuma est plus conséquent en utilisant des relatives comme Percec. D'ailleurs, il est plus proche de l'original mais c'est surtout dû au sens de la phrase entière. Cependant, ces observations montrent de nouveau que van de Wiel prend plus de distance de l'original dans sa traduction. L'usage conséquent des phrases relatives ont un certain effet poétique, Posthuma a mieux transmis cet élément dans sa traduction que van de Wiel.

En comparant les traductions de Mus et van de Wiel nous découvrons que Mus utilise plus souvent la stratégie d'équivalence pour la traduction des relatives. En ce qui concerne les participiales, tous les deux utilisent différentes constructions, mais Mus rapproche le sens mieux que van de Wiel. Cela vaut également pour la traduction des impératifs que van de Wiel supprime le plus souvent. Ci-dessous vous trouverez quelques traductions :

	<b>Van de Wiel</b>	<b>Mus</b>
D'un a priori dont on doutait fort qu'il pût un jour s'ouvrir sur un travail positif (relative)	als ook ik – ondanks mijn grootspraak – nog in dubio sta of zo'n opdracht haalbaar is (adverbiale)	uit zo'n a priori dat totstandkoming, ooit, van wat voor tastbaar produkt ook, schijnbaar uitsloot (relative)
Loi dont il tirait... (relative)	Voorschrift – dat... (relative)	dat Voorschrift waaruit hij (relative)
qu'on croyait aboli (relative)	dat 't gros van 't volk tot nog als kansloos afschrijft! (relative)	waarvan afschrijving al als <i>fait accompli</i> was aanvaard! (relative)
son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification	of om mijn vraatzucht, waar d'r bij mij, naar 't schijnt, 'n dingdwang ontstond 'n dingdwang ontstond (présent)	zijn opsloeklust, doorslaand tot dingmaking (participe présent)
abandonnant à tout jamais la psychologisation	waarin ik dat psychologisch script... totaal loslaat (relative/présent)	waardoor hij voor altijd afstand nam van psycholoog (relative/présent)
allant toujours trop loin	onaflaatbaar imaginair is (adjectifs)	altijd zo doorschoot (présent)
disons pour un godillot du Quai Conti	'n flapdrol afkomstig van Quai Conti (-)	kortom, voor zo'n gaullist afkomstig van Quay Conti (adverbe 'kortom': bref)

Nous avons vu qu'il ne s'agit pas toujours de garder le même type de proposition dans la traduction, il est plus important de garder le sens et traduire le sens, également s'il faut utiliser un autre type de proposition. Van de Wiel a bien traduit les types de propositions, cependant le sens et souvent également les types des phrases de Posthuma et Mus rapprochent plus l'original ce qui fait que leur traductions sont meilleurs concernant ces points.

### 3.2.4. Syntagmes verbaux

Dans *LD* les temps de verbe utilisés sont en général l'imparfait et le passé simple comme la norme littéraire le prescrit. Ce qui est surprenant, c'est que nous trouvons aussi dans les

dialogues le passé simple, un temps qui n'est normalement pas utilisé en français parlé. Nous trouvons par exemple dans le dialogue dans le vingt-cinquième chapitre : « Quand on s'attaqua aux gravats... » (294). Normalement, on utilise le passé composé ou l'imparfait quand il s'agit du 'français parlé'. Dans ce cas on utiliserait le passé composé mais la conjugaison du verbe 'attaquer' contient un e.

L'imparfait du subjonctif est un autre temps que Perec utilise de temps en temps. Bien que ce temps ne soit pas rare dans un écrit littéraire, son emploi ici est remarquable à cause du mélange du français familier et littéraire. Ainsi, nous lisons par exemple : « Nul jalon, nul timon, nul fanal, mais vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir, quoiqu'il sût, à tout instant, qu'il côtoyait la solution, qu'il la frôlait : ... » (20). Ensuite, cette phrase se poursuit en français familier : « ça approchait parfois, ça palpait ».

Le participe présent est un autre temps qui est beaucoup utilisé dans le roman, comme nous avons vu ci-dessus avec les propositions participiales. Le présent se trouve surtout dans les participiales et les expressions comme « il y a » ou « il fait ». Nous trouvons à quelques reprises le passé composé, surtout en dialogue, ce qui est normal.

Van de Wiel utilise le présent dans sa traduction puisque le passé néerlandais contient souvent un e, c'est donc un bon choix à notre avis ; sinon il aurait eu un nombre limité de verbes à utiliser, ce qui n'était pas le cas pour Perec. Les temps du passé, le passé simple et le subjonctif au passé, ne se présentent donc pas dans la traduction, mais ce n'est pas à cause de la contrainte : ils n'existent pas en néerlandais. Cependant, nous avons trouvé dans le vingt-cinquième chapitre un usage inusuel du présent dans la phrase suivante : « ...zoals Yorick Gribaldi 'm 'n maand daarvoor aankoopt.' » (276). Dans ce contexte, il s'agit du passé, il valait mieux utiliser un passé, ce qui est possible ('aankocht'), nous pourrions le voir comme compensation pour l'usage inusuel du passé simple en dialogue dans le même chapitre. Autrement, il n'y a rien de remarquable concernant les verbes dans la traduction néerlandaise ; elle perd inévitablement quelque chose vis-à-vis de l'original où l'usage des verbes est plus inusuel. Cela est largement dû aux différences linguistiques entre le néerlandais et le français.

Le fragment sur les pages 183-184 (le poème) est écrit au futur ce qui est traduit par les deux traducteurs par le présent. Le futur en néerlandais est aussi souvent impossible puisqu'il exige souvent l'infinitif finissant sur -en. Les traducteurs ont donc fait un bon choix selon nous, d'ailleurs le présent s'utilise en néerlandais souvent comme futur. Le fragment sur la page 27 est écrit au passé, traduit au passé par Posthuma et au présent par van de Wiel. Bien que Posthuma soit plus proche de l'original concernant le temps, la traduction de van de Wiel est meilleure ce que nous verrons plus tard dans l'analyse.

Le post-scriptum est également écrit au passé, Mus utilise également le passé et van de Wiel alterne le passé avec le présent ce qui n'est pas logique. Il faut donc conclure que Mus est plus proche de l'original que van de Wiel concernant le temps des verbes.

La traduction de van de Wiel perd un peu vis-à-vis de l'original parce que ce dernier pouvait jouer avec les temps de verbes au passé mais cela n'est pas dû à la contrainte, c'est à cause des différences linguistiques. L'effet du mélange de différents temps de verbes dans l'original est donc perdu dans la traduction.

### 3.3. Figures de style

#### 3.3.1. Grammatical et lexical

On rencontre des répétitions, formelles et structurelles, sur plusieurs niveaux dont la plus importante est naturellement l'omission du e. Cependant, nous trouvons également des répétitions structurelles. Ainsi, quelques phrases commencent par le même mot ou syntagme, ce sont des anaphores. Par exemple dans le premier chapitre il y a trois phrases consécutives qui commencent par « ou ». Cette anaphore a pour effet un climax : il devient de plus en plus clair de quelle figure on parle. Une autre anaphore dans ce chapitre est : « où tout s'ouvrirait, où tout s'offrirait », cette figure de style renforce cette partie de la phrase.

Il y a beaucoup d'autres petites répétitions comme : « nul jalon, nul timon, nul fanal », « ça approchait parfois, ça palpait », « si banal, si normal, si commun » ou encore « un chuchotis furtif, un charabia sibyllin, un galimatias diffus ». Ces dernières ont toutes un effet de renforcement. Dans le vingt-cinquième chapitre nous trouvons trois phrases consécutives qui commencent par la première personne du pluriel à l'impératif : « Ondoyons... Bouffons... Buvons... ». Cette répétition a surtout un effet poétique. La même vaut pour les répétitions que nous trouvons dans le poème où chaque phrase commence par les déterminants possessifs *ton* ou *ta* suivi d'une partie du corps : « Ton corps... Ton front... Ton pavillon auditif... ». Le post-scriptum contient également des répétitions structurelles comme l'anaphore suivante : « Sur l'ambition qui... sur l'ambition donc... » (309).

Le plus souvent ces répétitions ne sont pas totalement conservées dans la traduction de Van de Wiel puisque la contrainte ne le permet pas, voici quelques exemples (plus d'exemples dans l'annexe) :

	Van de Wiel	Posthuma/Mus
Ou, blanc sur blanc... Ou, un court instant, sous trois traits droits... Ou, s'imposant soudain...	Of 'n staatsfoto van 'n blanco koning duikt op in 'n mist... Of 'n lijnstuk in triplo licht 'n minuut lang op... Of, plots vol ontzag...(conservation)	
où tout s'ouvrirait, où tout s'offrirait	waardoor plots zichtbaar is, waar 't 'm om gaat	
nul jalon, nul timon, nul fanal	'n Hint, 'n inzicht, 'n oplossing blijft uit (une indication, une idée, une solution, ne vient pas)	
Ondoyons... Bouffons... Buvons...	Doop... ik buik uit... drink...	
Ton corps... Ton front... Ton pavillon auditif...	Jouw lichaam... Jouw voorhoofd... Jouw oor... (conservation)	Jouw lichaam... Jouw voorhoofd... Jouw oor (conservation)
La disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait)	Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout (mist d'r wat,	-

	mis jį wat of is d'r wat mis ?) (conservation)	
Sur l'ambition qui...sur l'ambition donc...	Waar ik in zal gaan op mijn plan...mijn plan dus... (conservation)	Wat 'n roman lang...wat dus 'n roman lang... (conservation)

Il y a trois conservations totales ; les autres répétitions ne sont pas traduites ou ne le sont que partiellement traduites. . Van de Wiel a pu traduire 'si banal, si normal' (voir annexe) mais pour traduire 'commun' il devenait plus difficile, la traduction convenable serait 'gewoon' ce qui n'est évidemment pas possible.. De plus, il a gardé la même figure de style pour la traduction du premier fragment dans le tableau. Le deuxième était difficile puisqu'il s'agit d'une expression plutôt propre au français. Il a bien transmis le sens mais la figure de style est perdue. En ce qui concerne le troisième fragment, Perec utilise des mots du champ sémantique de la navigation maritime. Comme ces équivalents néerlandais contiennent un e van de Wiel a choisi d'utiliser d'autres mots pour la traduction tout en gardant l'énumération et le sens sous-jacent. L'impératif au pluriel n'est pas possible en néerlandais, van de Wiel a utilisé l'impératif au singulier et le présent pour la traduction. Il a donc choisi de ne pas garder la répétition de l'impératif. Nous voyons que van de Wiel a essayé de garder les figures de style là où c'était possible. Dans tous les cas il resté près du sens de l'original.

Entre les traductions de van de Wiel et Posthuma nous ne trouvons qu'une différence dans la traduction du fragment sur la page 27 : van de Wiel a conservé la répétition. Entre les traductions de Mus et van de Wiel nous n'avons pas trouvé de différences au niveau des répétitions.

### 3.3.2. Procédés phonologiques

Le fragment le plus saillant concernant les procédés phonologiques est bien sûr le poème sur Anastasia. Bien que les procédés ne soient pas structurels tout au long du poème, nous avons trouvé beaucoup de phrases qui jouent avec les sons des mots. Il s'agit surtout de l'assonance, par exemple dans la phrase suivante :

« Ta toison, Toison d'or pour qui, à l'instar d'un Jason, j'allai, vingt ans **durant**, **bravant** l'ouragan, ta toison, divin **pubis**, **sourcils** d'amour, rachis, tuyaux, canons, **poils**, plumial à **qui** j'offrirai un calmar, marabout, paradis d'un amour **conquis**, »

Dans le fragment sur la page 27 nous trouvons également un cas d'assonance qui renforce cette partie de la phrase, ce qui est très important pour le sens référant au e manquant, c'est la partie suivante : « aucun **blanc**, aucun trou **vacant**. » Même dans la phrase suivante nous trouvons : « Il y avait plus **troublant** : la disposition du total **ignorait** (ou pis : **masquait**, **dissimulait**) l'omission... ». Voici ce que nous avons trouvé concernant les procédés phonologiques :

	Van de Wiel	Posthuma
Ta toison, Toison d'or pour qui, à l'instar d'un Jason, j'allai, vingt ans <b>durant</b> ,	<b>Jouw</b> schamhaar, goud schamhaar, waarvoor ik, in navolging van Jason, twintig	<b>Jouw</b> huid, balg van goud waarvoor ik spontaan á la Jason twintig jaar lang mijn

bravant l'ouragan, ta toison, divin pubis, sourcils d'amour, rachis, tuyaux, canons, poils, plumial à qui j'offrirai un calmar, marabout, paradis d'un amour conquis,	jaar lang 'n stormachtig avontuur zou doorstaan, <b>jouw</b> schaamhaar, <b>jouw</b> maagdom, <b>jouw</b> triomfark naar <b>jouw</b> knop, <b>jouw</b> plooi, <b>jouw</b> pluk, <b>jouw</b> pluim, <b>jouw</b> ravijn dat vol van troost is, dat mijn hart raakt, <b>jouw</b> sluiswacht, <b>jouw</b> slotgracht naar dit innig paradijs	dwaaltocht volbracht, nooit bang voor storm of orkaan, <b>Jouw</b> haardos, <b>jouw</b> schaamhaar, Amors tochtlat, buis, huls of vacht, <b>pallium</b> waaraan ik mijn pijlinktvis opdraag, mijn calamaris, mijn kiwi, <b>paradijs</b> van koloniaal land
aucun blanc, aucun trou vacant	noch staat daar 'n dummy voor in zijn plaats, noch gaapt d'r 'n blanco gat	Daarom vond ik maar nooit wat ik zocht
Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission... »	Hij is daardoor ontdaan. Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout ( <b>mist</b> d'r <b>wat</b> , <b>mis</b> jíj <b>wat</b> of is d'r <b>wat</b> <b>mis</b> ?)	Toch was dat schijnbaar hoogst normaal, maar ondanks dat ook vrij raar.

Dans les deux traductions néerlandaises du fragment sur les pages 183-184 nous trouvons parfois la stratégie de compensation en ce qui concerne les procédés phonologiques. Ainsi, van de Wiel répète à plusieurs reprises le mot 'jouw' et il répète le son 'pl' au début des mots. Dans la traduction de Posthuma cela est moins évident, nous trouvons des répétitions des sons 'p' et 'k'. Van de Wiel se rapproche donc plus de l'original que Posthuma au niveau des procédés phonologiques.

En ce qui concerne le fragment sur la page 27 van de Wiel a gardé les répétitions et il a compensé le rime avec l'assonance de 'aa'. Posthuma n'a pas gardé ou compensé la rime ni la répétition. La traduction de van de Wiel reste donc plus proche de l'original au niveau des procédés phonologiques mais aussi au niveau du sens comme nous verrons plus tard.

### 3.3.3. Tropes

En ce qui concerne les déviations du code linguistique, nous avons remarqué que l'élision n'est pas toujours utilisée correctement dans *LD*, notamment dans le vingt-cinquième chapitre où les mots finissant sur une voyelle qui apparaissent devant le nom « Yorick » sont coupés : « qu'Yorick », « d'Yorick » (295). La règle dit que l'élision se fait si deux voyelles se succèdent, l'une dans la dernière syllabe du mot qui précède le mot qui commence par une voyelle. Officiellement le « Y » ou phonologiquement le /j/ est une semi-voyelle, dans ce cas l'élision ne s'applique donc pas (Eluerd, 14-15). Ce phénomène se présente également dans le premier chapitre, par exemple dans la construction suivante : « l'hautain portrait ». L'élision se fait devant un h non-aspiré, le h dans 'hautain' est un h aspiré.

Nous avons également trouvé d'autres constructions qui ne répondent pas aux règles grammaticales. Ainsi, dans le premier chapitre la phrase « Il alluma » (17) n'est officiellement pas correcte. Normalement, ce verbe prend un complément d'objet parce qu'il est transitif, dans ce cas il est question de langage familier. Une autre structure qui ne répond pas aux règles normatives est la phrase suivante : « d'où conclut-on qu'il soit mort » (294). Ici, le verbe 'être' est au subjonctif, ce qui n'est pas correct.

Nous avons trouvé quelques néologismes, surtout des adjectifs dont la racine est souvent française ou latine, en tout cas les mots sont plus ou moins compréhensibles : *infantin*, *prototypal*,

*circinal, plumial*. La métonymie et la synecdoque sont d'autres tropes qui se présentent : « Jaz », « artison », « du Lanzmann », « un oignon ».

En ce qui concerne les comparaisons, dans le poème sur les pages 183-184 les parties du corps sont par exemple comparées avec différents objets qui appartiennent à la navigation maritime comme dans la phrase suivante : « Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis ». Mais aussi avec d'autres objets comme des structures architecturales : « arc triomphal », « donjon ».

Comme il s'agit d'une autre langue et donc d'autres règles, nous avons trouvé d'autres sortes de violation dans la traduction de van de Wiel. Ainsi, il écrit parfois des adjectifs sans le e final que les adjectifs prennent parfois devant des substantifs en néerlandais, comme par exemple « dat abstract patroon » dans le premier chapitre.

Une autre déviation que nous avons remarquée se trouve dans le dialogue du vingt-cinquième chapitre : « Nadat 'n aanval op 't huis voorbij is, waarna 't huis kapot is van 't dak tot aan 'n draagmuur, duikt bij opruiming van 't slooppand 'n Blancpain op, 'n waar kunststuk in rococostijl, waarbij zijn glasplaat in 'n omlijsting van chic gouddraad zat, 'n polsklok, zoals Yorick Gribaldi 'm 'n maand daarvoor aankoopt.' » Le dernier verbe dans cette phrase est écrit au présent ce qui est bizarre puisqu'il s'agit d'un événement qui s'est déroulé dans le passé. De plus, nous trouvons dans le post-scriptum l'expression « wis of waarachtig », qui est normalement : « wis en waarchtig ».

Van de Wiel a aussi créé des néologismes dans sa traduction, nous trouvons par exemple les mots suivants : *oninpasbaar, dingdwang, vorklans, doorvorsing* ainsi que *automatomatisch*. On trouve également des cas de métonymie dans la traduction : « Jaz », « Blancpain ».

Ensuite, les comparaisons dans le poème sont souvent les mêmes choses dans la traduction ; le champ sémantique diffère quelquefois comme nous avons vu ci-dessus. En résumé, nous ne pouvons pas vraiment parler d'équivalence concernant les déviations grammaticales mais van de Wiel a certainement utilisé la stratégie de compensation dans sa traduction en insérant d'autres sortes de 'fautes' dans le texte néerlandais puisqu'il avait parfois le choix de faire autre chose. Par exemple, il avait pu supprimer des adjectifs ou il avait pu utiliser le passé du verbe 'aankopen'. Puis, il a aussi inventé des néologismes et il utilisé des métonymies, il est donc resté proche de l'original.

Posthuma a fait la même chose dans sa traduction en ce qui concerne les comparaisons, il est resté un peu plus proche du sens de l'original comme nous avons vu ci-dessus. Dans la traduction de Mus nous avons remarqué qu'il a utilisé à cinq reprises l'esperluette (en/et) ce qui est une sorte de violation parce qu'elle réfère au mot contenant un e, à savoir : « kant & klaar », « wis & waarchtig », « stut & stimulans », « vorm & inhoud », « inrichting & imaginatio ». Nous trouvons d'ailleurs des néologismes dans le texte de Mus comme : *non-aanpassing, opsloklust, dingmaking, doorvorsing, cultuurfactum, doorgrondingsdwang, uitdagingsafsprake, satisfactor, automatomatica*. À notre avis il n'y a pas une traduction qui est plus proche de l'original au niveau des tropes puisqu'ils ont tous les deux utilisés les mêmes sortes de tropes que Perec.



### 3.4. Cohésion et contexte

#### 3.4.1. Cohésion

Les connections implicites de sens sont très fréquentes concernant les liens entre les phrases. Quand il y a des liens logiques, ils se trouvent souvent à l'intérieur de la phrase ainsi qu'il s'agit souvent de mêmes mots qui sont utilisés ; les plus fréquents sont : *mais, puis, d'abord, quoi qu', alors qu', jusqu'alors*.

Ensuite, il y a des mots qui sont utilisés à plusieurs reprises, surtout les adjectifs numéraux suivants sont importants : *cinq, six, vingt, vingt-six*. Ces mots renvoient à la voyelle qui manque, cinq ou six voyelles (y compris le y) ? Vingt ou vingt-six lettres ? Ces mots reviennent à plusieurs reprises dans le livre, ils sont donc très importants pour le contenu.

En ce qui concerne les liens logiques, nous voyons beaucoup de *dus, maar* et *toch*, à l'intérieur des phrases. Quand nous regardons les liens entre les phrases, les connections implicites sont plus fréquentes que l'usage des conjonctions ou des adverbes. Cependant, dans le post-scriptum l'usage des liens logiques est plus fréquent, commençant souvent un alinéa par une conjonction ou un adverbe, tout comme l'original.

Van de Wiel a bien conservé les adjectifs numéraux, pour lesquels il doit souvent inventer une autre construction : *vijf of 'n half dozijn* (cinq ou une demi-douzaine ; six en néerlandais est 'zes'), *vijf maal vijf of twintig plus 'n half dozijn* (cinq fois cinq ou vingt plus une demi-douzaine ; 'vijfentwintig of zesentwintig').

Dans le poème de Posthuma il s'agit des connections implicites, les phrases sont reliées par des virgules. Il n'y pas de différence entre les traductions et l'original pour ce fragment. Cependant, dans la traduction du fragment sur la page 27 Posthuma ne traduit pas bien les nombres, il utilise 25 et 24 tandis que Perec parle de 25 et 26 in-folios référant au nombre de lettres de l'alphabet. Van de Wiel parle de 25 et 26 in-folio, sa traduction est donc plus proche de l'original sur ce point. Mus utilise comme Perec et van de Wiel des conjonctions ou des adverbes pour commencer un alinéa.

#### 3.4.2. Contexte

L'écrivain s'adresse au lecteur à travers le narrateur et les personnages. Quel que soit que ces informations soient vraies ou fausses, on peut placer l'histoire dans les années soixante. Le texte est écrit dans la troisième personne, le narrateur prend une attitude neutre envers son sujet. Les pensées sont généralement transmis par le discours indirect, comme : « il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons ». Les paroles des personnages sont transmis par le discours direct, comme : « Voilà qui m'apparaît fort clair, dit Aloysius Swann, finissant l'ambigu rapport. »

Dans le post-scriptum la narration est très intéressante : l'écrivain utilise la troisième personne pour parler de lui-même et son projet d'écriture. Il s'adresse plus ou moins au lecteur dans la première phrase : « Sur l'ambition qui, tout au long du fatigant roman qu'on a, souhaitons nous, lu sans trop d'omissions... ».

Van de Wiel est le plus souvent fidèle à la narration de Perec, sauf dans le post-scriptum qu'il a écrit dans la première personne du singulier. Mus a traduit ce texte dans le troisième personne du singulier, il est alors beaucoup plus proche de l'original. Dans le même fragment, tous les deux



traducteurs s'adressent au lecteur dans la première phrase en utilisant « u » (vous). Aussi bien van de Wiel que Posthuma ont gardé la même narration dans le poème, première personne au singulier. Cependant, pour le fragment sur la page 27 Posthuma a utilisé la première personne au singulier ce qui diffère de la troisième personne au singulier de l'original. Van de Wiel a gardé la même narration, sa traduction est donc plus proche de l'original.

### 3.4.3. Intertextualité

Nous consacrons finalement une petite partie à la traduction des références littéraires. Cette catégorie n'existe pas dans la théorie de Leech & Short puisque leur théorie n'est pas faite pour l'analyse des traductions. Cependant, comme cet élément est important dans ce roman et donc pour la traduction nous en dirons quelques propos. Dans la catégorie des substantifs nous avons brièvement parlé des noms propres et de la traduction de ceux-ci. Nous analyserons ici plus en détail quel effet la traduction de ces noms peut avoir.

Dans les fragments nous avons trouvé les références suivantes :

Chapitre 1	Jonas, Caïn, Achab
Poème (183-183)	Canticum Canticorum Salomonis
Post-Scriptum	Gargantua, Tristram Shandy, Mathias Sandorf, Locus Solus, Bifur, Fourbis, Ponson, Paulhan, Ramun Quayno, Troyat, Mauriac, Blondin, Cau

Van de Wiel a conservé presque tous les noms sauf *Canticum Canticorum Salomonis* qu'il a traduit par « Salomo's lofzang » (cantique de Salomon) ce qui clarifie la référence dans la traduction. En ce qui concerne les autres noms, il les a tous gardés dans la traduction. Pour les premiers, Jonas, Caïn, Achab, cela ne fait pas de grande différence, l'œuvre *Moby Dick* contient les mêmes noms en néerlandais. Cela devient plus compliqué quand il s'agit de la littérature française. Ainsi, le lecteur néerlandais ne connaît probablement pas Gargantua ni Ponson ou Paulhan. Perec réfère avec Ramun Quayno à Raymon Queneau, également membre de l'Oulipo. En conservant ces noms, la traduction s'éloigne un peu du lecteur néerlandais. Van de Wiel n'avait pourtant pas beaucoup de choix puisqu'il devait garder ces noms pour respecter l'original. En revanche, il a remplacé quelques poèmes français au milieu du livre par des poèmes néerlandais. Dans l'original, Perec a réécrit quelques poèmes très connus dans la littérature française sans e. Van de Wiel a décidé de prendre quelques poèmes néerlandais connus et il les avait réécrit sans e. D'une part, il s'éloigne de l'original en ne pas respectant les poèmes originaux. D'autre part, il rapproche la traduction du lecteur néerlandais qui de cette façon peut avoir une même expérience de lecture que le lecteur français. Bien que la traduction ait une perte sur le niveau des références littéraires, van de Wiel a compensé cela en insérant des poèmes néerlandais pour se rapprocher au public néerlandais.

Avant d'aller à la prochaine partie de l'analyse, nous récapitulerons les points les plus importants que nous avons appris dans cette partie de l'analyse. Nous avons vu beaucoup de similarités entre les styles de Perec et de van de Wiel. Le vocabulaire que Perec avait utilisé contient des mots de différents registres et niveaux de langues (vulgaire, familier, courant, soutenu, vieilli) et de différentes langues. Dans la traduction de van de Wiel nous avons vu la même chose au niveau du vocabulaire ; il utilise souvent les mots étrangers aux mêmes endroits que Perec, et par ailleurs il utilise des mots de différents registres de langue en néerlandais. Il est évident que nous

avons vu beaucoup de déplacement au niveau de la catégorie de mots ce qui est normal dans une traduction, puisque deux langues se construisent et s'utilisent de manière différente. Ainsi, nous avons trouvé plus d'adverbes dans la traduction néerlandaise, dans la comparaison nous avons constaté que les adverbes sont souvent utilisés dans les constructions qui étaient en français des participiales. De plus, les adverbes en néerlandais sont souvent utilisés au lieu d'un adjectif en français. Ensuite, dans les catégories lexicales nous avons vu que les stratégies les plus utilisées étaient l'équivalence et l'approximation ; de cette façon van de Wiel est resté très proche de l'original. Pourtant, nous avons également conclu que Posthuma et Mus étaient plus fidèle à l'original en gardant plus souvent le même sens dans leurs traductions.

Au niveau de la phrase nous avons pu conclure que les deux textes contiennent des phrases très simples à des phrases très complexes. La complexité varie d'une phrase à une autre et les répétitions dans le texte de Perec sont souvent maintenues dans la traduction, soit sur le même endroit, soit sur un autre endroit pour compenser. Même le type de phrase le plus utilisé, la relative, reste la même dans la traduction de van de Wiel. Dans cette catégorie il est moins important quelle stratégie est utilisée, il est plus important que le sens reste le même en traduction et pour faire cela il n'est pas toujours nécessaire d'utiliser le même type de phrase ou de proposition. Les syntagmes verbaux sont une autre histoire ; Perec a pu se permettre d'utiliser le passé simple et l'imparfait, en néerlandais il est presque impossible d'écrire tout le roman au passé puisque les temps du passé contiennent dans la plupart des cas un e. Van de Wiel a donc décidé d'écrire le roman au présent ce qui marche bien en général pour l'histoire.

Les figures de style sont souvent maintenues dans la traduction, quoiqu'il s'agisse parfois de compensation. La rime du poème de Perec est compensée dans le poème de van de Wiel par d'autres formes de rime, ce qui a été très bien fait. Ensuite au niveau des tropes, Perec a certainement violé le code linguistique à plusieurs reprises ainsi qu'il a inventé de nouveaux mots. Van de Wiel a maintenu cette violation, évidemment d'une différente manière, et il a utilisé des néologismes en néerlandais. Il va sans dire que ces violations et ces néologismes n'apparaissent pas à chaque fois au même endroit.

Au niveau de la cohésion, il est intéressant de voir que dans les deux textes les connections implicites de sens sont les plus fréquentes et quand il s'agit des liens logiques on voit beaucoup de répétitions des mots utilisés. D'ailleurs, les répétitions que nous avons remarquées dans le roman, les nombres et les couleurs, sont très bien maintenues dans la traduction. Concernant le contexte, nous voyons une déviation dans le post-scriptum de van de Wiel au niveau de la narration ; Perec utilise la troisième personne du singulier et van de Wiel la première personne du singulier. En résumé, nous concluons que le style, à partir des données de la première partie de l'analyse, a été bien respecté dans la traduction de van de Wiel. Il est évident qu'il y figurait des déviations mais les éléments importants sont respectés dans la traduction.

### 3.5. Équivalence et similarité

Nous consacrons cette dernière partie à la comparaison des fragments de Perec et de van de Wiel au niveau du sens et au niveau de l'effet. Dans cette comparaison nous allons voir dans quelle mesure le style de van de Wiel a respecté le style de Perec. Nous ferons cette comparaison à l'aide des termes que nous avons discutés dans le premier chapitre de cette étude. Nous récapitulerons d'abord les points les plus importants de cette partie-là.

Chesterman parle des notions d'équivalence et de similarité ; la première s'applique la théorie de traduction et la deuxième dans l'analyse contrastive. De plus, la similarité divergente

s'applique dans la traduction, le cas où le traducteur cherche un mot pour traduire un certain phénomène afin de garder une similarité entre les deux. Chesterman a parlé de plusieurs points de vue concernant la traduction dont le point de vue relativiste qui s'appliquerait aussi sur la traduction de *La disparition* selon Chesterman. Selon ce point de vue il faut avoir une relation adéquate entre le texte source et le texte cible qui crée ainsi une certaine similarité entre les deux. Ensuite, Nida nous explique les différents concepts d'équivalence formelle et d'équivalence dynamique. Dans sa théorie la notion d'équivalence n'a pas le même sens que chez Chesterman, pour Nida l'équivalence implique une certaine correspondance entre le message original et le message traduit. Dans ce cas, la notion d'équivalence approche le terme de similarité de Chesterman. Nous avons conclu qu'il fallait trouver un compromis entre les deux équivalences ; formelle et dynamique. D'une part, il faut conserver la forme et le sens derrière cette forme. D'autre part, il faut que l'effet soit le même dans la traduction et que l'expression soit aussi naturelle que possible.

Pour la suite de cette partie, nous comparerons chaque fragment et la traduction à l'aide des données de l'analyse du style ainsi que les notions de Chesterman et Nida. Dans cette comparaison nous regarderons phrase par phrase mais aussi le tout pour voir dans quelle mesure le sens et la forme correspondent. Nous commençons avec les fragments que seulement van de Wiel a traduit, à savoir chapitre 1 et chapitre 26, puis nous traiterons les autres deux fragments

### Chapitre I : pages 17-21

Dès le début de ce fragment, il est clair que van de Wiel essaie de rester le plus proche du sens de l'énoncé, mais pour faire cela il a besoin de plus de mots, ce qui explique les différences entre les nombres des mots que nous avons discutées au début de ce chapitre. Ainsi, il traduit cette phrase « il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou » par « hij maakt zijn washand vochtig, maakt zijn voorhoofd nat, wrijft daarop richting zijn hals ». Van de Wiel a ajouté un verbe et un adverbe dans la dernière partie « wrijft daarop ». Plus haut dans le fragment il traduit « roman » par « 'n stuk proza in romanvorm ». Ce dernier semble un peu excessif, on peut facilement dire 'roman' en néerlandais. Nous trouvons un bon nombre de cette sorte d'incorporation des mots ou des propositions qui semblent superflus, cependant ils sont parfois nécessaires pour être capable de dire ce qui est écrit par Perec. Nous distinguons alors les ajouts nécessaires pour respecter la contrainte lipogrammatiques et les ajouts 'inutiles'. Dans le tableau ci-dessous nous avons mis quelques exemples :

	Ajout nécessaire	Ajout inutile
Roman		'n stuk proza in romanvorm
Il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou	Hij maakt zijn washand vochtig, maakt zijn voorhoofd nat, wrijft daarop richting zijn hals	
S'assit, fourbu, fixant d'un air las l'intrigant croquis		Als hij uitrust op 'n barkruk <b>hapt hij naar zuurstof na zo'n krachtinspanning</b> , waar hij op ... staart
Scrutant son tapis, il y voyait surgir		Hij loopt dat tapijt kritisch na, <b>dat zich tot 'n fata morgana</b>

		<b>ontpopt, waardoor hij uit balans raakt</b> , doordat hij zo'n variant of...ontwaart
qu'il touchait du doigt mais qui toujours lui manquait à l'instant où il allait y aboutir		Maar 't ontglipt 'm zodra hij d'r nabijkomt, <b>zodat hij nu nog altijd 'n clou mist voor 'n ontknoping</b>
La main à trois doigts ('hand met drie vingers')	Hand...waar noch 'n pink, noch 'n duim aan vastzit	

Les parties en gras sont des ajouts qui ne sont pas mentionnés dans l'original, il est possible qu'ils sont insérés pour renforcer la situation. Cependant, de cette façon le traducteur change le texte original, l'effet sur le lecteur néerlandais serait donc différent : en ajoutant plus de mots le texte devient plus difficile pour le lecteur néerlandais. Ainsi, van de Wiel crée une plus grande distance entre le lecteur et le texte ainsi qu'entre la traduction et l'original.

Au niveau du sens, nous remarquons évidemment beaucoup de déviations, mais cela ne change pas l'effet de l'énoncé ce qui est, selon l'équivalence dynamique, plus important. Nous pouvons parler de différents degrés de similarité dans la traduction de van de Wiel. Parfois une traduction est plus proche de l'original qu'une autre traduction mais souvent il y a un rapport entre l'original et la traduction ; ce rapport peut être plus ou moins évident.

Quand nous regarderons l'effet de ce fragment, dans lequel Anton Voyl essaie de voir une certaine figure dans le tapis, la confusion et les illusions que cette 'quête' a entraînées sont bien transmises dans la traduction de van de Wiel. De plus, l'effet du texte français qui se caractérise par le vocabulaire très divers et bizarre ainsi que les structures des phrases qui varient d'une phrase à une autre, ont été bien respectés dans la traduction néerlandaise où le vocabulaire est aussi divers et bizarre ainsi que les structures des phrases qui varient souvent et qui peuvent être, comme dans l'original, très complexes.

## Chapitre XXV : pages 294-297

Nous remarquons le même phénomène que dans le premier chapitre, van de Wiel a besoin de plus de mots pour être capable de transmettre le même énoncé que dans l'original ; il a par exemple traduit « finissant l'ambigu rapport » par « ofschoon daar toch 'n hoop ambigu aan is ». Pourtant, il y a également quelques constructions qui semblent superflus, qui n'apparaissent pas dans l'original, par exemple un peu plus loin nous lisons « noch 'n jobstijding pur sang, noch toont zo'n vondst aan dat Yorick dood is. » En français, c'était : « l'oignon paraît suffisant pour garantir la mort d'Yorick ». La première partie n'apparaît pas dans l'original, pourtant pour transmettre la deuxième partie de cet énoncé le traducteur avait besoin d'une construction de négation qui en néerlandais se forme par *niet* ou *geen*. Dans ce cas, il lui fallait donc d'ajouter quelque chose pour qu'il puisse utiliser la construction *noch...noch...* (ni... ni...).

Un peu plus loin pourtant, il ajoute « alsof hij zo stom als 'n rund is » ce qui n'apparaît pas dans l'original. La petite histoire qui apparaît dans ce fragment a été bien traduite concernant la contrainte formelle : il n'y apparaît pas d'a ni e (et il y a même deux y, et non pas un comme Aloysius le souligne un peu plus loin). Bien que van de Wiel utilise des mots différents pour les animaux, la nourriture et les boissons, l'esprit de l'énoncé reste le même ; ce qui est dit dans la petite histoire correspond à l'original, nous pourrions donc dire qu'il y a une forte relation entre les

deux. La répétition de l'impératif au début des premières trois phrases, d'ailleurs, est perdue dans la traduction. Pour le reste, tout le contenu de l'original a été bien transmis dans la traduction ainsi que l'effet du contenu : la découverte frappante du manque du e et le préambule à cette découverte.

Il y a parfois des choix du traducteur qui ne sont pas très clairs, par exemple la traduction de l'« oignon », deux fois traduit par « Blancpain » (ce qui ne nous semble pas très connu) et une fois par « polsklok ». Dans l'original on lit trois fois « oignon », alors pourquoi ne respecte-t-il pas cette répétition ? De plus, il ne s'agit pas d'une montre, « polsklok », mais d'une montre de poche, en néerlandais 'zakhorloge' mais pourquoi pas dans ce cas traduire par 'zakklok', tout comme « polsklok » un mot inventé.

### Chapitre XVI : pages 183-184

Dans la traduction du poème de van de Wiel apparaissent quelques déviations au niveau du sens, et un peu au niveau de la forme. Nous remarquons que van de Wiel garde la structure du poème original, il commence avec le pronom possessif ton/ta (jouw) suivi d'une partie du corps. Cette partie du corps n'est pas toujours décrit de la même manière, comme « pavillon auditif » qu'il traduit avec « oor » (oreille). Suite à la contrainte Perec n'a pas pu utiliser 'oreille', ce phénomène se présente également en néerlandais, par exemple dans le cas de 'nombril' ('navel' en néerlandais). Van de Wiel traduit « nombril » avec « buiknaaf » et « naafgat », des inventions lexicales.

D'ailleurs, il faut dire qu'il reste le plus souvent dans le même champ sémantique, par exemple la navigation maritime, quand il traduit « doris » par « catamaran », tous les deux des bateaux. Dans ce fragment également, il ajoute parfois des mots qui ne sont pas nécessaires pour traduire l'énoncé original, comme dans la première phrase « 'n schip » après « 'n brigantijn » ou un peu plus loin « (waaruit) 'n innig madrigaal (opklinkt) » (un madrigale profond) pour « madrigal balbutiant ». Une autre traduction qui n'est pas similaire à l'original est celle de « la toison, la toison d'or », référant également à la mythologie, qu'il traduit par « schaamhaar, goud schaamhaar » (poils du pubis, poils du pubis d'or) ce qui n'est pas similaire à la toison. Quoique Perec veuille dire autre chose, on pourrait facilement dire en néerlandais « vacht » ou « schapvacht », et « vacht van goud ». De la même manière on ne trouve pas le mot « maagdom » (néologisme pour virginité) ou quelque chose de similaire dans l'original. Bien que van de Wiel ait traduit un peu plus librement dans ce fragment, nous trouvons que l'effet du poème est très proche de l'original : la femme est magnifiée de manière exceptionnelle. Van de Wiel a respecté autant qu'il pouvait la structure ainsi que le contenu, tout en gardant les champs sémantiques pour la plupart des cas.

L'autre traduction, de Posthuma, garde aussi la même structure de l'original : pronom possessif « jouw », partie du corps et une comparaison et/ou un souhait de l'auteur. Posthuma utilise des verbes différents pour exprimer ces derniers ; Perec utilise souvent le verbe aller, pourtant souvent en combinaison avec un autre verbe ou une construction supplémentaire (comme : « j'irai à l'assaut »). Au niveau du sens, nous remarquons que Posthuma est resté près de l'original, il utilise presque toujours les mêmes parties du corps et des équivalents des mots de comparaison, et dans le cas où l'équivalent contient un e, il utilise souvent les mêmes champs sémantiques. Les déviations qui sont remarquables concernent le plus souvent des parties de

phrases qui sont ajoutés dans la traduction. Par exemple il a traduit « ton palais » par « jouw mond, jouw tong, portaal » (ta bouche, ta langue, portal). On remarque chez Perce qu'il aime utiliser les mêmes mots ; par exemple toison (trois fois) ou sillon (quatre fois). Posthuma utilise des mots différents pour la traduction de ceux-ci. Une autre déviation remarquable dans sa traduction c'est la référence au à la pièce de théâtre de Shakespeare (« Luvs Labour's Lost ») ce qui n'apparaît pas dans l'original, ni quelque chose de similaire. Peut-être qu'il voulait faire une référence littéraire puisque le reste du roman en contient beaucoup. En général, l'effet du poème de Posthuma correspond à l'effet du poème original.

En comparant la traduction de Posthuma avec celle de van de Wiel nous avons trouvé beaucoup plus d'équivalence entre la traduction de Posthuma et l'original. Nous avons déjà vu dans la première partie de cette analyse que Posthuma est plus proche de l'original avec ses choix de traductions et que van de Wiel traduit plus librement. En ce qui concerne l'effet, il n'y pas beaucoup de différences entre les traductions, mais après notre analyse il est devenu clair que la traduction de Posthuma est meilleure puisqu'il reste plus fidèle au texte original.

## Chapitre II : page 27

Bien que ce fragment soit court, il n'est pas sans importance puisque l'auteur renvoie de manière presque ironique au manque de la lettre e. Van de Wiel a bien transmis le sens du fragment, tout en gardant la symbolique derrière les mots. Il a dû utiliser plus de mots pour traduire *vingt-cinq* et *vingt-six*, renvoyant bien sûr au nombre des lettres dans l'alphabet et au nombre des lettres dans l'alphabet sans le e, à savoir « 'n twintigtal plus nog 'ns 'n half dozijn » et « vijf maal vijf ». Cependant il y a une phrase qui premièrement ne correspond pas au sens de la phrase mais qui ne correspond pas non plus avec tout le fragment. Il s'agit de la phrase suivante : « Daarnaast oogt 't normaal ; Vocalis vraagt zich af waarom juist dit folio spoorloos is » ce qui était dans *LD* : « Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio ». Dans ce fragment Anton ne sait pas lequel des in-folios manque, seulement à la fin du fragment il découvre que c'est l'in-folio cinq, renvoyant évidemment à la cinquième lettre de l'alphabet. Dans la traduction de van de Wiel on lit dans la phrase ci-dessus qu'Anton sait déjà que c'est l'in-folio cinq qui manque. Par conséquent, la fin du fragment n'est pas logique dans la traduction de van de Wiel puisqu'il savait déjà que c'était le numéro cinq. Van de Wiel a d'ailleurs gardé la même fin. De plus, il aurait dû utiliser un adverbe d'antithèse, « pourtant » chez Perce, à traduire facilement avec *toch* en néerlandais, et pas un adverbe d'énumération. L'antithèse est très importante pour ce fragment puisqu'elle explique que tout semble normal pour Anton, ce n'est que le narrateur et le lecteur qui savent que c'est le numéro cinq des in-folios qui manque. Cet effet de la découverte d'Anton est donc perdu dans la traduction ainsi que la fin n'est pas logique, puisque Anton fait un long calcul pour savoir que c'est le cinq qui manque mais il le savait déjà, alors ce calcul semble un peu inutile. Pour le reste, van de Wiel a utilisé de bons mots et de bonnes constructions pour renvoyer à l'alphabet et à la lettre qui manque (« mist d'r wat, mis jij wat of is d'r wat mis ? », « blanco »). Pour finir, la phrase pourrait être traduit par : « Toch oogt 't normaal, niks wijst op 'n manco van 'n folio... ». Ainsi, nous renvoyons également au titre du livre néerlandais, comme Perce a fait dans son texte. Une autre phrase qui est superflue est la suivante : « Hij is daardoor ontdaan », ce qui renforce le savoir d'Anton du manque et un énoncé similaire n'apparaît pas dans l'original.



Pour résumer, nous avons trouvé assez de similarités qui construisent la relation entre la traduction et l'original, cependant le traducteur a dû faire d'autres choix de traduction pour garder le sens total et l'effet total du fragment.

Dans la traduction de Posthuma nous remarquons tout de suite qu'il n'a pas gardé les mêmes nombres de l'original. Il parle de « vijf maal vijf » (cinq fois cinq) in-folios tandis que Perec parle de vingt-six in-folios dont un manque. Il réfère évidemment à l'alphabet ce qui est un peu perdu dans la traduction de Posthuma. De plus, Posthuma utilise la première personne du singulier ce qui n'est pas utilisée dans l'original, pour cette raison l'effet du fragment s'éloigne de l'effet de l'original. Tout comme chez van de Wiel Anton Voyl sait déjà au début du fragment qu'il s'agissait du 'cinq' qui manquait ainsi qu'il le découvre à la fin du fragment, après un long calcul, ce qui n'est pas logique. Cependant, dans la traduction de Posthuma c'est plus logique puisqu'il a utilisé le passé, donc il peut s'agir ici d'un flashback. Au niveau du sens et l'effet, Posthuma s'est éloigné de l'original, ce qui n'est pas nécessaire pour garder aussi bien la forme et le sens, comme nous avons vu ci-dessus chez van de Wiel.

### Post-Scriptum : pages 308-312

La première chose qui frappe dans la traduction de van de Wiel est le changement au niveau de la narration ; il utilise la première personne du singulier tandis que Perec utilise la troisième personne du singulier. Van de Wiel argumente qu'en français il aurait été très difficile d'utiliser la première personne du singulier parce qu'on peut utiliser seulement la forme abrégée *j'*, donc il a décidé d'utiliser en néerlandais la première personne (*ik* ; et le possessif *mijn*) puisque cette forme ne pose pas de problèmes dans cette langue face à la contrainte (*'n Gebreksaanwijzing*, 182). Pourtant, à cause de ce choix, l'effet de la traduction change de celui de l'original ; l'usage de ce pronom personnel a évidemment un effet très particulier en français puisque l'auteur parle de lui-même dans la troisième personne. Ainsi, la similarité, et donc la relation, devient plus petite entre l'original et la traduction. Il n'est d'ailleurs pas difficile d'utiliser la troisième personne du singulier en néerlandais (*hij* ; et le possessif *zijn*) face à la contrainte.

En général, le traducteur a bien transmis le sens de l'original, tout en gardant la forme. Parfois il a dû faire des sacrifices aux dépens du sens, pour que la forme soit respectée. Cependant, il y a quelques déviations au niveau du sens qui ne sont pas forcément entraînées par la forme lipogrammatique. Par exemple, dans la première phrase, le traducteur change le sens de l'énoncé ; dans l'original l'auteur parle d'un produit qui « pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui ». Il voulait donc avoir une bonne influence sur le roman français de son époque. Dans la traduction nous lisons que le produit devait avoir du sens et que « mijn voorschrift motor zou zijn voor mijn romanstructuur, romanlijn, plot, inhoud, kortom voor 'n roman anno nu. » Le traducteur ne parle pas de « pouvoir stimulant » mais il dit que la contrainte est 'motrice' pour les éléments de son roman (structure, intrigue, contenu), finissant sur le roman d'aujourd'hui. D'abord, le sens de cet énoncé ne correspond pas à l'original puisqu'il parle d'abord de son propre roman et puis du roman d'aujourd'hui tandis que Perec dit qu'il voulait que ce roman soit exemplaire pour le roman moderne en général.

Nous avons trouvé quelques autres déviations au niveau du sens et aussi sur le plan logique. La fin de la deuxième phrase ne correspond pas à la fin de la même phrase dans

l'original ; Perce parle de l' « acquis normatif », la norme dans la littérature, van de Wiel parle de la contrainte formelle ou « vormdwang(buis) » : c'est exactement l'inverse de la norme. Un autre changement au niveau du sens se trouve dans le quatrième alinéa ; Perce parle de « moult travaux » tandis que van de Wiel parle de un « manuscript ». De plus, il a ajouté « waar al 'n hoop tijd in zit » (où j'ai déjà beaucoup de temps), ce qui ne correspond à aucun énoncé du même fragment dans l'original. Ensuite, sur le plan logique, il se passe quelque chose de bizarre dans la traduction de van de Wiel ; dans la première partie il utilise le passé, pour la partie au milieu le présent, puis le passé pour quelques phrases et enfin de nouveau le présent. Dans le fragment original, tout est écrit dans le passé. L'histoire traduite se passe aussi dans le passé ; cette alternance de temps de verbes est donc d'abord illogique en néerlandais ainsi que ce n'est pas l'effet dans le texte original.

Le reste du fragment est plus ou moins similaire à l'original, le traducteur a transmis le sens des énoncés de différentes manières, souvent avec des paraphrases, il formule les énoncés avec d'autres mots ou constructions mais d'une telle manière que le sens et l'effet de la traduction est similaire au sens et à l'effet de l'original.

L'autre traduction de ce fragment, de la main de Pit Mus, a gardé la narration originale, c'est-à-dire dans la troisième personne du singulier. Au niveau de la narration et l'effet de cette narration, cette traduction est donc plus similaire à l'original que la traduction de van de Wiel. Il a d'ailleurs écrit le texte au passé, utilisant aussi le passé pour les verbes, seulement parfois le présent, mais dans des endroits où c'est logique. Nous avons remarqué d'abord qu'aux endroits où il y avait des déviations au niveau du sens dans la traduction de van de Wiel, il n'y en avait pas dans la traduction de Mus. Pour cette raison, nous pouvons dire que van de Wiel n'était pas obligé de changer le sens pour garder la forme ; il était bien possible de garder le sens des énoncés originaux ainsi que la forme. Nous donnons un exemple ; la première phrase dans la traduction de Mus dit : « van 'n produkt, dat originair zou zijn, maar ook inzicht bood, zo'n produkt dat stimulans zou zijn, kon zijn, voor romanopbouw, fabula, plot, ontknoping, kortom, voor 'n roman anno nu. » Mus a bien transmis que le roman de Perce devait inspirer le roman de cette époque, bien sûr, en d'autres mots.

Au niveau graphologique, nous trouvons une déviation chez Mus, il utilise beaucoup l'esperluette dans sa traduction tandis que ce signe n'apparaît pas dans le texte original. Pour le reste, nous pouvons conclure que Mus a été bien capable de transmettre, tout en respectant la forme, le sens ainsi que l'effet. Cependant, il y a une ou deux constructions qui sont un peu vagues chez Mus, ici le sens n'est pas très clair.

En résumé, cette traduction de Mus, prouve qu'il est bien possible de traduire ce fragment en néerlandais en gardant la même forme de narration sans avoir des problèmes particuliers. De plus, ce fragment se montrait plus logique concernant le temps des verbes et aussi plus similaire à l'original. Sur le niveau du sens nous avons trouvé plus de similarités entre la traduction de Mus et l'original qu'entre la traduction de van de Wiel et l'original.

Nous pouvons conclure que van de Wiel a fait de son mieux pour rester près de l'original, au niveau du sens et de la forme, souvent il utilise la stratégie de compensation, soit pour la forme, soit pour le sens. Cependant, nous voyons également qu'il compense parfois trop en insérant plus de détails ou de renvois que nécessaire. D'ailleurs, il a changé le sens à plusieurs reprises aux endroits où il n'y était pas forcément contraint par la forme.



## CONCLUSION

Au long de cet exposé nous avons discuté en détail de l'oeuvre de Perec, *La disparition*, que nous pouvons qualifier comme une oeuvre exceptionnelle, même à côté du fait qu'il s'agit d'un lipogramme. Le style de Perec que nous avons décrit à l'aide de la théorie de Leech et Short est un style à part. Le langage utilisé est à son tour exceptionnel, mais ce qui est encore plus remarquable est l'histoire que Perec a pu construire dans ce langage. La traduction d'un tel roman semble d'autant plus difficile, pourtant il a été traduit en néerlandais, environ quarante ans après la publication, par Guido van de Wiel. Son style et le langage utilisé, en néerlandais, comme nous avons pu voir, se sont révélés également très exceptionnels. Nous pouvons déjà dire que l'intrigue a été respectée dans sa traduction. Ce qui nous intéresse plutôt, c'est la façon dont il a traduit un langage aussi exceptionnel dans une autre langue tout en gardant la forme et le sens. Pour obtenir une idée de la manière de traduction de van de Wiel nous avons pris quelques fragments et nous les avons analysés en détail. D'abord, nous avons déterminé le style de Perec ainsi que celui de van de Wiel et après nous avons comparé les fragments au niveau du sens et au niveau de l'effet. La grande question était de savoir si van de Wiel a pu traduire une telle oeuvre en respectant aussi bien la forme et le sens. En d'autres mots, nous voulions savoir dans quelle mesure la traduction correspond au texte original.

Tout d'abord, van de Wiel a conservé la forme lipogrammatique en n'utilisant que de mots sans e. Pour éviter le e il a utilisé différentes stratégies, nous les récapitulons : équivalence, approximation, suppression, déviation (forcée et non nécessaire), conservation, ajout inutile et compensation. Bien que nous n'ayons analysé que quelques fragments du roman nous avons pu acquérir une bonne idée de la manière de traduction de van de Wiel. Après l'analyse des différentes catégories de Leech & Short nous avons vu que les stratégies les plus utilisées sont l'équivalence et l'approximation. Malgré la contrainte van de Wiel a donc montré qu'il pouvait rester proche de l'original aussi bien au niveau des mots qu'au niveau de la phrase. Il a dû changer le sens de temps en temps pour pouvoir respecter la forme lipogrammatique.

Après l'analyse des catégories, nous avons regardé les fragments plus en détail, pour voir si la traduction correspond également au niveau du sens et de l'effet. Dans cette analyse, nous avons fait des constatations intéressantes.

D'abord, au niveau de l'effet, nous avons remarqué une grande similarité entre l'original et la traduction ; le style d'abord entraîne une sorte d'aliénation suite à la particularité du langage utilisé. De plus, l'effet de suspense est conservé dans la traduction, entre autres dû aux répétitions des nombres (renvoyant à l'alphabet et la voyelle manquante), des couleurs (blanc renvoyant au manque) ainsi que d'autres renvois. D'ailleurs, l'histoire même qui a une intrigue intéressante et captivante est maintenue dans la traduction. Au niveau du sens, nous avons remarqué plus de déviations ce qui fait que la similarité entre les deux textes s'amointrit. Dans la deuxième partie de l'analyse, nous avons vu ces déviations. Pourtant, ce qui est remarquable concernant ces déviations au niveau de sens, c'est qu'il n'était pas nécessaire de changer le sens par exemple au profit de la forme. Les théories que nous avons traitées nous disent que souvent le traducteur doit choisir entre le sens et la forme. Cependant, les grandes déviations au niveau du sens que nous avons constatées dans la traduction de van de Wiel n'étaient pas nécessaires pour garder la forme. Nous avons vu dans les autres traductions néerlandaises de bonnes

traductions possibles qui gardaient aussi bien la forme et le sens aux endroits où van de Wiel avait choisi de respecter seulement l'un des deux.

Un autre aspect que nous avons étudié, c'est l'intertextualité dans le roman et la traduction. Van de Wiel a conservé presque tous les noms référant à la littérature française ou étrangère. De cette manière il a fait éloigner le texte du lecteur néerlandais. Cependant, il a remplacé les poèmes français réécrits sans e par des poèmes néerlandais réécrits sans e ce qui rapproche le texte au lecteur néerlandais. Dans ce cas, il a donc décidé de conserver l'effet du texte en changeant le contenu. À notre avis, c'était un bon choix pour ne pas trop s'éloigner du public néerlandais.

En conclusion, van de Wiel a bien respecté l'original aussi bien au niveau de la forme que le sens. Il y a parfois des déviations nécessaires au niveau du sens pour garder la forme lipogrammatique. Pourtant, il y a aussi des déviations au niveau du sens qui ne peuvent pas être expliquées avec un tel argument. Nous estimons la similarité entre les deux textes suffisamment grande pour parler d'une relation adéquate entre l'original et la traduction. Il est vrai qu'il y avait des changements mal raisonnés mais les similarités étaient plus nombreuses. Il faut mentionner tout de même que Posthuma et Mus étaient souvent plus proches de l'original, aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du sens. Une analyse plus grande serait nécessaire pour avoir plus d'informations sur la manière de traduire de van de Wiel, ce qui n'est pas seulement intéressant au niveau de la traduction mais aussi au niveau de la langue. Grâce à ce texte lipogrammatique et la traduction de celui-ci nous pouvons en effet obtenir beaucoup d'informations sur les langues en question, les différences ainsi que les similarités entre les deux.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arts, C. *Oulipo et Tel Quel. Jeux formels et contraintes génératrices*. Thèse de doctorat, 1999.
- Arts, C. 'Intertextualité élocutoire dans *La Disparition*'. *Rapports/Het Franse Boek* Vol. LXVII (1997): 123-133.
- Burgelin, C. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.
- Chesterman, A. *Contrastive Functional Analysis*. Amsterdam : John Benjamins, 1998.
- Eluerd, R. *Grammaire descriptive de la langue française*. Paris: Arman Colin, 2008.
- Helmlé, E. 'Über das Leipogramm und Georges Perecs *Disparition*'. *Akzente* 24 (1977): 453-472.
- Hermans, W.F. *Een heilige van de horlogerie*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1987.
- Ladmiral, J.-R. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
- Larose, Robert. *Théories contemporaines de la traduction* [deuxième édition]. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1989.
- Leech, G. et Short, M. *Style in fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* [deuxième édition]. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.
- Linn, S. & Molendijk, A. *Vertalen uit het Frans; tekst en uitleg*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2010.
- Meeuse, P. 'Vertalen met handicap'. *Armada* 1 (1995) : 95-97.
- Munday, J. *Introducing translation studies. Theories and applications*. London/New York : Routledge, 2012.
- Mus, P. 'Roman als lipogram'. *Raster* 54 (1991) : 57-59.
- Nida, E. 'Principles of correspondence'(1964). *The translation studies reader* (Lawrence Venuti (ed.)). London/New York: Routhledge, 2000. p. 126-140.
- Oulipo. *La littérature potentielle*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- Perec, G. *La disparition*. Paris: Denoël, 1969.
- Perec, G. *'t Manco*. Traduction néerlandaise de Guido van de Wiel. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.

Perec, G. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Éditions Denoël, 1975.

Perec, G. *Les choses*. Paris: René Julliard, 1965.

Posthuma, A. 'Georges Perec – Uit zicht – fragment'. *Tortuca* 25 (2010) : 12-15.

Rivière, M. '« Maudit Bic ! » ou la maldiction'. *Études littéraires* vol. 23 n. 1-2 (1990) : 53-78.

Sinclair, S. *Une application d'HyperPo, un logiciel d'analyse de texte informatisée, à La Disparition de Georges de Perec*. Thèse de doctoral. Ontario, 2000.

Starre, E. van der. 'De OuLiPo'. *Raster* 54 (1991): 7-21.

Wiel, G.J.L. van de. *'t Manco 'n gebreksaamwijzing*. Legende bij de vertaling van Georges Perecs *La Disparition*. 2009. À télécharger comme e-book sur [www.t-manco.nl](http://www.t-manco.nl).

## ANNEXES

Fragment I: Perec, chapitre 1, p. 17-21; van de Wiel, chapitre 1, p. 17-20

Fragment II: Perec, chapitre 25, p. 294-297; van de Wiel chapitre 25, p. 276-278

Fragment III: Perec, chapitre 16, p. 184-184 & chapitre 2, p. 27 ; van de Wiel, chapitre 16, p. 173-174 & chapitre 2, p. 26 ; traduction Posthuma

Fragment IV: Perec, post-scriptum, p. 308-312; van de Wiel, post-scriptum, p. 286-290; traduction Mus

Tableaux analyse

## FRAGMENT I

*Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul.*

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.

Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou. Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.

Sur l'abattant du vasistas, un animal au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artisan, s'avavançait, traînant un brin d'alfa. Il s'approcha, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal prit son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu l'assaillir.

Il tapota d'un doigt un air martial sur l'oblong châssis du vasistas.

Il ouvrit son frigo mural, il prit du lait froid, il but un grand bol. Il s'apaisait. Il s'assit sur son cosy, il prit un journal qu'il parcourut d'un air distrait. Il alluma un cigarillo qu'il fuma jusqu'au bout quoiqu'il trouvât son parfum irritant. Il toussa.

Il mit la radio : un air afro-cubain fut suivi d'un boston, puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour. Dutronc chanta du Lanzmann, Barbara un madrigal d'Aragon, Stich-Randall un air d'Aïda.

Il dut s'assoupir un instant, car il sursauta soudain. La radio annonçait : « Voici nos Informations ». Il n'y avait aucun fait important : à Valparaiso, l'inauguration d'un pont avait fait vingt-cinq morts ; à Zurich, Norodom Sihanouk faisait savoir qu'il n'irait pas à Washington ; à Matignon, Pompidou proposait aux syndicats l'organisation d'un *statu quo* social, mais faisait chou blanc. Au Biafra, conflits raciaux ; à Conakry, on parlait d'un putsch. Un typhon s'abattait sur Nagasaki, tandis qu'un ouragan au joli surnom d'Amanda s'annonçait sur Tristan da Cunha dont on rapatriait la population par avions-cargos. A Roland-Garros, pour finir, dans un match comptant pour la Davis-Cup, Santana avait battu Darmon, six-trois, un-six, trois-six, dix-huit, huit-six.

Il coupa la radio. Il s'accroupit sur son tapis, prit son inspiration, fit cinq ou six tractions, mais il fatigua trop tôt, s'assit, fourbu, fixant d'un air las l'intrigant croquis qui apparaissait ou disparaissait sur l'aubusson suivant la façon dont s'organisait la vision : Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant sur un trait horizontal : on aurait dit un grand G vu dans un miroir.

Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon.

Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.

Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.

Son imagination vaquait. Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons, brouillons fascinants mais sans poids, lapsus inconsistants, obscurs portraits qu'il ordonnait sans fin, y traquant l'apparition d'un signal plus sûr, d'un signal global dont il aurait aussitôt saisi la signification ; un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun, aurait-on dit, contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours :

un mort, un voyou, un auto-portrait ;

un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant son nid ;

un nodus rhumatismal ;

un souhait ;

ou l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas, clouant Caïn, fascinant Achab : avatars d'un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou, substituts ambigus tournant sans fin autour d'un savoir, d'un pouvoir aboli qui n'apparaîtrait plus jamais, mais qu'à jamais, s'abrutissant, il voudrait voir surgir.

Il s'irritait. La vision du tapis lui causait un mal troublant. Sous l'amas d'illusions qu'à tout instant son imagination lui dictait, il croyait voir saillir un point nodal, un noyau inconnu qu'il touchait du doigt mais qui toujours lui manquait à l'instant où il allait y aboutir.

Il continuait. Il s'obstinait. Fascination dont il n'arrivait pas à s'affranchir. On aurait dit qu'au plus profond du tapis, un fil tramait l'obscur point Alpha, miroir du Grand Tour offrant à foison l'Infini du Cosmos, point primordial d'où surgirait soudain un panorama total, trou abyssal au rayon nul, champ inconnu dont il traçait l'inouï littoral, dont il suivait l'insinuant contour, tourbillon, hauts murs, prison, paroi qu'il parcourait sans jamais la franchir...

Il s'acharna huit jours durant, croupissant, s'abrutissant, languissant sur l'oblong tapis, laissant sans fin courir son imagination à l'affût ; s'appliquant à voir, puis nommant sa vision, l'habillant, construisant, bâtissant tout autour la chair d'un roman, planton morfondu, divaguant, poursuivant l'illusion d'un instant divin où tout s'ouvrirait, où tout s'offrirait.

Il suffoquait. Nul jalon, nul timon, nul fanal, mais vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir, quoiqu'il sût, à tout instant, qu'il côtoyait la solution, qu'il la frôlait : ça approchait parfois, ça palpitait : il allait savoir (il savait, il avait toujours su, car tout avait l'air si banal, si normal, si commun...) mais tout s'obscurcissait, tout disparaissait : il n'y avait plus qu'un chuchotis furtif, un charabia sibyllin, un galimatias diffus. Un faux jour. Un imbroglio.

## **'T MANCO**

*Dat bij aanvang lijkt op 'n stuk proza in romanvorm dat al 'ns ontstaan is, waarin 'n individu vooral slaapt.*

Anton Vocalis komt maar lastig in slaap. Hij knipt zijn licht aan. Zijn Jaz wijst twaalf uur twintig aan. Grondig slaakt hij 'n zucht, komt uit zijn lighouding omhoog, schudt zijn matras nogmaals op, stopt zich in. Hij pakt 'n roman, slaat 'n aantal pagina's om, hij tuurt daarnaar, maar hij wordt al confuus als hij daarnaar kijkt ; hij stopt plots bij 'n woord dat 'm onzinnig voorkomt.

Hij laat dat proza dan voor wat 't is. Hij gaat naar zijn badhok; hij maakt zijn washand vochtig, maakt zijn voorhoofd nat, wrijft daarop richting zijn hals.

Zijn polsslag is hoog. Hij vindt 't warm. Hij schuift 't raam omhoog, waarop hij 't nachtlicht in tuurt. 't Is zacht voor april. Hij hoort 'n sonoor charivari. 'n Carillon dat zo klaar klinkt als glas, zo zwaar luidt als 'n alarmklok, zo grondig galmt als 'n misthoorn, klinkt 'n aantal maal op rij. Op 't kanaal van Saint-Martin kondigt 'n golfslag mistroostig aan dat 'n vrachtschip bijna langskomt.

Op 't raam kruipt 'n soort tor voorbij, waarvan 't indigo borststuk uitloopt in 'n saffraan lijf vol spuitgif; ofschoon 't noch 'n boktor is, noch 'n sprinkhaanlarf, lijkt 't toch wat op 'n honingbij als 't 'n stuk boomblad op zijn rug draagt. Hij buigt zich tot hij dichtbij is, hij wil zo'n hoornaar of daas in 'n klap platslaan, maar 't onding stijgt op, 't nachtlicht in, zodat 't nog voor zijn aanval uit zijn zicht raakt.

Zijn hand tikt op zijn raamkozijn ritmisch 'n oorlogsmars.

Hij loopt naar zijn inbouwapparatuur naast zijn gasfornuis, hij pakt daar zijn yoghurt uit, hij drinkt 'n kom. Hij komt wat tot rust. Hij loopt naar zijn sofa, hij pakt 'n krant hij loopt 'm vluchtig door. Hij pakt 'n sigaar uit 'n doos, waarna hij 'm oproekt tot 't nog maar 'n stomp is, ofschoon hij vindt dat 't ding maar stinkt. Dan kucht hij.

Hij klikt 'n radio aan: na 'n hit, Afrikaans of Cubaans, volgt 'n wals, daarna volgt 'n tango, dan 'n foxtrot, dan klinkt 'n populair cotillon. Dutronc zingt 'n stuk van Lanzmann, Barbara 'n madrigaal van Aragon, Stich-Randall zingt 'n aria uit *Aida*.

Hij valt blijkbaar 'n minuut of wat in slaap, want plots schrikt hij op. Uit zijn radio klinkt 'n aankondiging: 'Dan volgt nu 't journaal.' D'r volgt niks cruciaals: nou ja, vijf maal vijf man komt om bij 'n inwijding van 'n brug in Valparaiso; in Zürich kondigt Norodom Sihanouk aan dat hij zijn trip naar Washington aflast; in Matignon dringt Pompidou bij 'n vakbondsitting aan op 't ontstaan van draagkracht voor 'n sociaal plan, maar hij vangt bot. In Biafra ontstaat 'n raciaal conflict; in Conakry schijnt dat 'n putsch op t pogramma staat. 'n Tyfoon waart nog rond in Nagasaki op 't tijdstip dat 'n orkaan (ofschoon haar bijnaam Amanda zo onschuldig klinkt) zich op Tristan da Cunha aankondigt, waarna 't volk aldaar via luchttransport naar 't Brits Koninkrijk als thuisbasis uitwijkt.

Op Roland Garros tot slot, wint Santana bij 't Davis Cuptornooi 't matchpoint van Darmon, waarna uitslag van hun partij in 't Frans opklinkt: six-trois, un-six, trois-six, dix-huit, huit-six.

Hij klikt zijn radio uit. Hij hurkt op zijn tapijt, snuift 'ns flink wat lucht op, maakt 'n buiging of vijf of 'n half dozijn, maar 't put 'm al vlug uit; als hij uitrust op 'n barkruk hapt hij naar zuurstof na zo'n krachtsinspanning, waarna hij op zijn Aubusson-tapijt naar 'n hallucinatoir fantoom staart, dat soms opduikt, dan uitdooft, zoals dit schimmig schijnfiguur voor 'm ontstaat: Zoals d'r 'n ring ontstaat, bijna totaal rond, maar dan afbuigt tot in 'n dwars, horizontaal lijnstuk: Vocalis vindt dat 't op 'n g-kapitaal lijkt na draaiing, kruislings, om zijn as.

Of 'n staatsfoto van 'n blanco koning duikt op in 'n mist, haarfijn als kristallicht, als hij als 'n halfgod zijn vorklans in 'n aanvalshouding naast zijn lichaam houdt.

Of 'n lijnstuk in triplo licht 'n minuut lang op, maar zijn uitzicht op dat abstract patroon is nooit optimaal: 'n saillant substituut, 'n oninpasbaar contour dat daar zo schijnt, waarvan hij zich naarstig afvraagt waar 't in godsnaam thuishoort, dan 'n Hand van 'n Sardonisch figuur dat vol hoon naar 'm lacht, waar noch 'n pink, noch 'n duim aan vastzit.

Of, plots vol ontzag, ontwaart hij 'n honingbij in zijn vlucht, waarbij hij 'n afdruk in triplo in 't zwart op zijn bijna doorzichtig wit borststuk draagt.



Hij krijgt bijna 'n punthoofd van dit vraagstuk. Hij loopt dat tapijt kritisch na, dat zich tot 'n fata morgana ontpopt, waardoor hij uit balans raakt, doordat hij zo 'n variant of vijf, acht, twintig plus nog 'n half dozijn daarin ontwaart, zo licht als lucht, want zo'n pictogram hangt daar maar als 'n hologram obscuur in zijn hoofd, waarna hij nogmaals 'n klopjacht start naar dat startpunt waaruit dat raar, fantastisch figuur voortkomt, want hij wil daar, nu, of voor altijd, grip op; hij kijkt naarstig rond voor 'n aanwijzing, opdat d'r wat aan 't licht komt, opdat d'r wat inzicht uit ontstaat, want nu toont zich 'n onaf, onvolmaakt patroon, maar wat hij ook tracht, waar hij ook maar op aansluiting hoopt, wat voor patroon zich nu ook ontvouwt, niks draagt bij aan 't antwoord, niks is waar, 't vraagstuk sluit al zijn paradigma's al uit, dus hij vindt d'r niks logisch aan:

'n sprookfiguur, 'n malloot, 'n schaakstuk van zwart naar wit,  
'n rund, 'n gans, 'n zwaluw bij haar jong;  
'n stap op 'n trap,  
'n zucht,

of 't ruim sop, alwaar 't malocchio van 'n walvis van kolossaal formaat Jonas tart, Kaïn in zijn val lokt, Achab najaagt: ook al gaat daar tot nog nooit aandacht naar uit, wat voor schijnvorm zich ook toont, loopt Vocalis vanaf nu langs, waarbij 't ambigu substituut almaar in zijn hoofd spookt, alof 't 'n oud-macht is waar, ofschoon d'r nu niks duchtigs van uitgaat, ooit, ooit ja, macht van uiting, waaruit zijn drang ontstaat dat hij, kost wat 't kost, wil dat zo'n macht nogmaals krachtig wordt.

't Is 'm 'n doorn in 't oog. Hij staart zich blind op dat tapijt. Ondanks dat zijn hoofd op hol slaat (hij vraagt zich nog altijd af wat nu schijn is, wat nu waar is), hoopt hij nog altijd dat 'm 'n zinnig punt, 'n cruciaal knooppunt, uit 't totaal opvalt, maar 't ontglipt 'm zodra hij d'r nabijkomt, zodat hij nu nog altijd 'n clou mist voor 'n ontkenning.

Hij gaat door. Hij houdt stug vol. Ondanks dat hij daar vol aandacht zit, blijft inzicht uit. Hij gaat d'r van uit dat in 't holst van 't tapijt 'n figuur schuilgaat waarvan 'n draad naar 't obscuur startpunt Alfa loopt of naar 'n magisch vlak van waaruit Uitzicht op 't Groot Totaal ontstaat, dat Hun Kosmos ad infinitum toont, 'n primordiaal punt vanwaar 'n totaalpanorama plots zichtbaar zou zijn, 'n abyssaal gat bij 't absoluut Nulpunt, 'n ondoorggrond braakland dat op 'n onoorbaar klif uitkomt, waarvan hij 's kustlandas contourlijn volgt, waarbij opvalt dat dat landschap grillig krult, constant afkalft, 't is onmuurd als 'n nor, als 'n klip waar hij constant op stuit...

Acht maal 'n dag, acht maal 'n nacht bijt hij zich vast, staat hij stil bij dat lang tapijt, stompt daar bijna door af, kwijnt daar bijna op dood, laat zich als fantast gaan tot hij bijna uitdroogt; hij wil zo graag inzicht, dat dat fata morgana zinnig wordt, dus vult hij dat zintuiglijk karkas aan; zo ontstaat daar 'n occult plot rond zijn aanblik, d'r is plaats voor Gods Hand, waardoor plots zichtbaar is, waar 't 'm om gaat.

Dan stikt hij bijna. 'n Hint, 'n inzicht, 'n oplossing blijft uit, maar 'n twintigtal combi's komt constant in 'm op, waardoor hij daar nooit uit komt, ofschoon hij vat dat dit aan 't antwoord raakt, dat zijn oplossing zo nabij is, dat 't lijkt alsof zijn antwoord al op zijn tong ligt. Soms kwam 't antwoord op 'm af, dan was 't bijna tastbaar, hij wist 't (hij wist 't toch, altijd al wist hij 't, want wat hij zocht was zó banaal, zó normaal, 't lag d'r zo dik op...), maar d'r ontstond 'n mistbank, waardoor wat hij daarvoor zag plots onzichtbaar was. D'r klonk nog zacht 'n

uitspraak op, maar daarna was 't al onhoorbaar, 'n sibillijns vraagstuk, als 'n diffuus abracadabra. 'n Rotdag. 'n Wirwar.

## FRAGMENT II

*Qui finit sur un blanc trop significatif*

...

- Voilà qui m'apparaît fort clair, dit Aloysius Swann, finissant l'ambigu rapport.
- Mais pas du tout, argua Arthur, qu'Yorick ait disparu, soit, mais d'où conclut-on qu'il soit mort ?
- Oui, d'où conclut-on qu'il soit mort ? rabâcha à l'instar d'un ara balourd, Ottavio Ottaviani qui croyait avoir l'air finaud s'il imitait son popa.
- Quand on s'attaqua aux gravats jonchant la maison dont plus un mur n'avait d'aplomb, on y trouva un oignon, un joli bijou rococo portant sur son cadran un tortil à baron s'incrétant d'arabesants guirlands d'or, oignon dont on sait qu'Yorick Gribaldi avait fait l'acquisition un mois auparavant.
- Mais pourquoi n'aurait-il pas pu l'offrir à Rosa ?
- Soit, l'oignon paraît insuffisant pour garantir la mort d'Yorick, admit Aloysius Swann. Mais j'ai plus convaincant. Voici, *ab absurdo*, ma conglobation :

Supposons qu'Yorick soit mort ; il suffit alors qu'Ottavio Ottaviani, alias Ulrich Savorgnan, soit aboli, pour qu'aussitôt, suivant la loi du Barbu, Arthur Wilburg Savorgnan, n'ayant plus aucun enfant, soit soumis à la vindication qui s'acharna sur son Clan !

- Subtil ! gloussa la Squaw.
- Inhumain ! brama Arthur.
- Nazi ! Jura Ottavio.
- Nous allons voir s'il y a du vrai dans ma solution: d'abord, tuons Ottavio Ottaviani, on l'a trop vu !
- Mais pourquoi ? implora l'argousin obtus, *I am too young !*
- Allons, Ottaviani, tais-toi, lui intima son patron. N'as-tu pas compris qu'à grands pas approchait la fin ?
- Mais il n'y a aucun rapport..., sanglotait Ottaviani.
- *Shut up you stupid !* gronda Aloysius Swann lui flanquant un coup sur l'occiput. Lisons plutôt la communication qu'on nous donna tantôt :

Il ouvrit son sac, d'où il sortit un pli manuscrit qu'il donna à Ottaviani.

- Pourquoi lit-il ? Voulut savoir la Squaw qui, aurait-on dit, n'avait pas compris.
- Tu saisis dans un instant, lui dit, à mi-voix, Aloysius, souriant d'un air narquois.

Ottavio Ottaviani, ajustant son lorgnon, raclant son pharynx, s'adoucit la voix, prit son inspiration, puis lut, sur un ton plutôt froid. :

Ondoyons un poupon, dit Orgon, fils d'Ubu. Bouffons choux, bijoux, poux, puis du mou, du confit ; buvons, non point un grog : un punch. Il but du vin itou, du rhum, du whisky, du coco, puis il dormit sur un roc. L'infini bruit du ru couvrit son son. Nous irons sous un pont où nous pourrons promouvoir un dodo, dodo du poupon du fils d'Orgon fils d'Ubu.

Un condor prit son vol. Un lion riquiqui sortit pour voir un dingo. Un loup fuit. Un opossum court. Où vont-ils? L'ours rompit son cou. Il souffrit. Un lis croît sur un mur : voici qu'il couvrit orillons ou goulots du cruchon ou du pot pur stuc. Ubu pond son poids d'or.

- Hum, dit Savorgnan, cachant mal son imitation.
- Quoi ! scandalisa Aloysius, n'as-tu pas vu qu'il y avait ici un l'ou on sait quoi tout à fait fascinant ?
- Ma foi non, avoua Savorgnan.
- Mais voyons, Savorgnan, il n'y pas un « a » dans tout ça !
- Nom d'un Toutou, mais tu dis vrai ! fit Savorgnan, arrachant l'adroit manuscrit à Ottaviani.
- Mirobolant, dit la Squaw.
- Fascinant, tout à fait fascinant, confirma Savorgnan.
- Par surcroît, ajouta Aloysius, il n'y a qu'un « y » : dans « Whisky » !
- Confondant ! Saisissant ! Inouï !

Ottaviani voulut ravoïr la communication. Savorgnan la lui donna. Il la lut, pour lui, à mi-voix. On aurait dit qu'il n'avait pas compris quand il avait lu d'abord.

- Alors, Ottaviani, ironisa Swann, dis-nous si tu saisis ?

Ottaviani paraissait souffrir. Il s'agitait sur son pouf. Il suait. Il transpirait, ahanant.

- Dis-donc..., dit-il tout à trac.
- Quoi ? insista Aloysius Swann.

S'affaissant, Ottavio Ottaviani murmura d'un ton mourant :

- Mais il n'y pas non plus d'

## **'T MANCO**

*Wat symbolisch finisht in 'n significant blanco*

...

'Dat is zo klaar als 't maar zijn kan,' duidt Aloysius Swann tot slot zijn voordracht, ofschoon daar toch 'n hoop ambigu aan is.

'Dat is onjuist,' gaat Arthur 'n dialoog aan, 'dat Yorick spoorloos is, soit, maar waaruit blijkt dat hij dood zou zijn?'

'Ja, waaruit blijkt dat hij dood zou zijn?' bauwt Ottavio Ottaviani 'm balorig na, als papagaai hoopt hij dat hij indruk maakt op zijn papa.

'Nadat 'n aanval op 't huis voorbij is, waarna 't huis kapot is van 't dak tot aan 'n draagmuur, duikt bij opruiming van 't slooppand 'n Blancpain op, 'n waar kunststuk in rococostijl, waarbij zijn glasplaat in 'n omlijsting van chic gouddraad zat, 'n polsklok, zoals Yorick Gribaldi 'm 'n maand daarvoor aankoopt.'

'Maar als dat nu 'n gift voor Rosa was?'

'Dat klopt, vondst van 'n Blancpain is noch 'n jobstijding pur sang, noch toont zo'n vondst aan dat Yorick dood is,' bindt Aloysius Swann in. 'Maar toch ga ik d'r daardoor van uit

dat mijn gissing waar is. Dit is, ab absurdo, wat daar naar mijn inzicht voorvalt: als wij d'r van uitgaan dat Yorick dood is, dan zijn wij nu in afwachting van Ottavio Ottaviani's, alias Ulrich Savorgangs, dood, waarna Arthur Wilburg Savorgnan prooi wordt naar 't voorschrift van Baardmans, want zijn kroost, waarop Baardmans' wraak zich tot nog richt, is dan dood, dus wordt hij vanaf dan als clanlid 'n prooi voor dat wraakzuchtig monstrem!

'Listig!' stoot Squaw uit.

'Inhumaan!' bromt Arthur.

'Nazi!' gilt Ottavio.

'Kijk maar of mijn oplossing klopt: dood Ottavio Ottaviani maar, dan wordt vlug zichtbaar of dat wat oplost!'

'Maar waarom?' stoot bromsnor Ottaviani wanhopig uit. *'I am too young!'*

'Kom, Ottaviani, zwijg nu,' maant zijn baas 'm. 'Is 't jou ontgaan d'r nu vlug 'n ontknoping volgt?'

'Maar dit slaat toch als 'n tang op 'n...' jankt Ottaviani.

'*Shut up you stupid!*' gromt Aloysius Swann, waarna hij 'm hardhandig op zijn hoofd slaat, alsof hij zo stom als 'n rund is. 'Kijk maar 'ns naar dit proza dat ik onlangs ontving.'

Hij pakt uit zijn tas 'n manuscript, dat hij in Ottaviani's hand drukt.

'Waarom krijgt Ottavio 't? Vraagt Squaw, waaruit blijkt dat zij d'r nog altijd niks van snapt.

'Wacht maar, jij snapt 't zó ook,' claimt Aloysius halfzacht. 'n Grijs vol spot wordt rondom zijn mond zichtbaar.

Ottavio Ottaviani knijpt zijn lorgnon nogmaals vast, kucht 'ns, slikt wat, hapt naar lucht, waarna hij stoïcijns voordraagt:

"Doop dit kind," zucht Orgnon, Ubu's zoon. "Ik buik uit door jouw zuurkool, rookworst, broccoli, toch volgt nog romig vruchtijds; grog is op, dus drink punch." Hij drinkt ook wijn, rum, scotch, gin-tonic, in 'n minuut snurkt hij. 'n Hoop opschudding volgt, dit smooit zijn snurktoon. Ik loop richting 'n brug, op dit punt rust dit kind uit Orgons lijn, uit Ubu's lijn, uit.

'n Condor stijgt op, 't luchtruim in. 'n Lynx wijkt uit voor hij 'n dingo in 't zicht krijgt. 'n Hond vlucht. 'n Rund springt op. Hun vluchtrichting: zuid, noord, oost? 'n Grizzly loopt 'n wondschot in zijn strot op. Hij lijdt nog 'n tijd. 'n Klimop vult 'n muur; 'n twijg loopt wijd uit door 'n kruikoor, zo'n gipston in.

Ubu prijst zich rijk door zijn kilo's in goud.'

'Mmm,' antwoordt Savorgnan, waaruit blijkt dat hij onthutst is.

'Wat!' zo kikt Aloysius. 'Valt jou niks raars op aan dit stuk proza?'

'Op mijn woord: ik sta paf,' zucht Savorgnan.

'Maar kijk, Savorgnan, in dat stuk proza komt nooit 'n a voor!'

'In godsnaam, ja, dat klopt! Antwoordt Savorgnan, waarbij hij dat manuscript handig uit Ottaviani's hand snaait.

'Waarachtig,' antwoordt Squaw.

'Fantastisch, totaal fantastisch,' knikt Savorgnan.

'Daarnaast,' last Aloysius nog in, 'is 'n y in dit stuk 'n unicum: in "grizzly"!''

'Groots! Doordacht! Magistraal!'

Ottaviani wil 't stuk proza nogmaals naslaan. Hij krijgt 't van Savorgnan. Hij bijt zich daarin vast. 't Lijkt of hij 't stuk dat hij daarvoor ook al las, nu pas snapt.

'Nou, Ottaviani,' hoont Swann, 'licht ons maar in als jou nog wat opvalt.'

Ottaviani lijdt plots aan 'n koortsaanval, zo lijkt 't althans. Hij zwalkt van zijn zitplaats vandaan. 'n Rilling loopt langs zijn rug. Hij druipt van 't vocht, hij snakt naar lucht.

'Da's kras...' kikt hij kortaf.

'Wat?' dringt Aloysius Swann aan.

Ottavio Ottaviani antwoordt juist voordat hij doodgaat nog halffluid:

'Maar wat in dit stuk ook nooit voorkomt, is 'n

## FRAGMENT III

### *P. 183-184*

Saisi par l'inspiration, il composa illico un lai, qui, suivant la tradition du *Canticum Canticorum Salomonis*, magnifiait l'illuminant corps d'Anastasia :

Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis,

Ton front, un fort dont j'irai à l'assaut, un bastion, un glacis qui fondra sous l'aquilon du transport qui m'agit,

Ton pavillon auditif, un cardium, un naissain, un circinal volubilis dont j'irai suivant la circonvolution,

Ton cil, la vibration d'un clin, la nictation d'un instant,

Ton sourcil, l'arc triomphal sous qui j'irai m'abymant au plus profond du puits dans ton cristallin noir,

Ton palais, madrigal balbutiant, atoll, corail purpurin pour qui j'irai m'asphyxiant au fond du flot,

Ton cou, donjon lilial, Kasbah du talc, parangon du tribart, carcan pour ma strangulation,

Ton bras, pavois, palan, jalon d'amour, airain poignant, torsion du garrot où s'assouvira ma pulsion,

Ta main, animal aux cinq doigts, sampan, skiff, doris, ponton, louvoyant, bourlinguant, drossant au hasard sur nos corps alanguis,

Ton dos, littoral, alluvions, marais salants, lit aplani, vallon bombant, arc s'incurvant sous l'aiguillon du plaisir,

Ta chair, O, ta chair, galuchat blanc du cachalot fatal, chagrin dont la disparition garantira ma mort, cuir où, jusqu'à la fin, j'irai gravant ton nom,

Ton flanc, ru fluvial, maillon vacillant, bord où d'abord j'irai accostant, port initial du brûlot qui m'assouvit,

Ton nombril, kaolin disjoint à jamais, hanap à jamais s'offrant aux libations,

Ton giron, blason d'un armorial inconnu, ombilic obscur, huis dont j'ouvrirai l'ajourant tourillon,

Ton cul, fruit dont j'irai gaulant l'incapsulant noyau, pignon charnu, grapillon côtissant,

Ta toison, Toison d'or pour qui, à l'instar d'un Jason, j'allai, vingt ans durant, bravant l'ouragan,

ta toison, divin pubis, sourcils d'amour, rachis, tuyaux, canons, poils, plumial à qui j'offrirai un calmar, marabout, paradis d'un amour conquis,

Ton sillon, ton sillon lotus, ton sillon oubli, où tout disparaît, où tout s'abolit, ton sillon Nirvâna, ton sillon où à jamais mordra ma mort, où j'irai à jamais naissant, à jamais mourant, agonisant d'un trop humain plaisir,

Ton bouton, où tout va mourir, ton bouton, bastion final où j'irai m'annulant, où j'irai m'absorbant, m'abolissant dans un amour toujours à accomplir, dans l'absolu sursaut où nous vivrons un jour, confondus à jamais, dans la passion ou dans l'oubli, dans la nuit où tout disparaît, dans l'infini instant où nous n'aurons qu'un corps !

### *P. 27*

Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folios. Ou plutôt, il aurait dû y avoir vingt-six in-folios, mais il manquait, toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription « CINQ ». Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, « a ghost » ainsi qu'on dit à la National Library) ; il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant. Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission : il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription du « UN » au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du « CINQ ».

### *'T MANCO*

Hij stond in vuur, in vlam voor Anastasia ; hij was vol lof naar haar, waarbij hij, vrij naar Salomo's lofzang, dihyrambisch haar uitzinnig, prachtig lichaam aanbad.

Jouw lichaam, dat is 'n slank schip waarvoor ik afstand na afstand najaag, 'n brigantijn, 'n schip, waar ik stuurman op wil zijn,

Jouw voorhoofd, 'n fort, waar ik mijn aanval op richt, 'n bastion, 'n glazuurlaag, maar ook daar storm ik op af, ook daar stort ik mij vol op,

Jouw oor, slakhoorn, caracola, bivalvia, oorsprong van al wat jij hoort, dat circulair, spiraalvormig orgaan dat mij winding na winding opwindt,

Jouw oog, jouw ooghaar trilt nog na, knipoog van jouw ooglid wuift mij na,

Jouw frons, 'n pracht van 'n triomfboog, waarna ik afdaal als in 'n mijnschacht tot in 't zwart kristal van jouw oog,

Jouw mond, waaruit 'n innig madrigaal opklinkt, dat atol, 'n paars koraaldrif waar ik in wil opgaan, ook als mijn luchtstroom stilvalt,

Jouw hals, 'n ophaalbrug van blank hout, 'n kashba van kalkrots zo glad als talk, 't toppunt van 'n juk, waardoor ik in 't haam hang tot ik stik,

Jouw arm, groot uithangbord voor Amor, 'n lus waardoor ik bij jou inhaak, vurig als 'n kanonsloop, 'n spanstok, 'n wrong waar mijn hart van dichtknijpt,

Jouw hand, vijfpotig formaat spin, sampan of skiff, catamaran of ponton, via bakboord of via stuurboord kruis jij op, jij drijft maar rond op mijn lichaam dat smacht,

Jouw rug, 'n kustlijn, door aanslibbing ontstaan, 'n zoutpan, dat plat vlak, waarna 'n ronding golfachtig volgt, krommingsboog waaruit ontspanning kan ontstaan,

Jouw huid, o, jouw huid is zo wit, zo glad als 'n dolfijn, als ik dit polijstvlak ooit kwijtraak volgt mijn dood, op dat aaibaar nubuck schrijf ik tot mijn dood jouw naam,

Jouw flank, natuurstroom, natuurschoon, onvast stuk kustlijn waar ik op strand, oplaadstation voor ik bij mijn kookpunt kom,

Jouw buiknaaf, 'n bijou van aluminiumsilicaat, glad als glazuur, 'n wijdingsplaats, 'n altaar op zich,

Jouw schoot, als schild voor dat naamloos lichaam, voor dat obscuur naafgat, jouw poortwacht, dat sluitstuk, dat ik in 'n handomdraai ontsluit,

Jouw kont, fruit, nu nog strak om zijn pit, volrijp in zijn ronding, tros vol sappig fruit,

Jouw schaamhaar, goud schaamhaar, waarvoor ik, in navolging van Jason, twintig jaar lang 'n stormachtig avontuur zou doorstaan, jouw schaamhaar, jouw maagdom, jouw triomfark naar jouw knop, jouw plooi, jouw pluk, jouw pluim, jouw ravijn dat vol van troost is, dat mijn hart raakt, jouw sluiswacht, jouw slotgracht naar dit innig paradijs,

Jouw schacht, jouw lotusschacht, jouw zwart gat dat al 't licht opsloopt, jouw grot waar niks ooit aan ontsnapt, jouw doos van Pandora, waar ik, vol ontwaakt, mijn nirwana vind, jouw gat, dat ik graag inruil voor mijn dood, waar ik in ontsta, waar ik in doodga, waar ik vanaf nu voor altijd naar smacht,

Jouw knop, waarvoor ik dood zou gaan, jouw knop, jouw standvastig bastion, waar ik mij vol ontzag in kwijtraak, waar ik, als in 'n paringsdans, vol in opga, in dat listig klimaat vol lust in 't nachtlucht, waar jij, na mij, totaal in oplost tot in dit ongrijpbaar tijdvak, waarin wij 'n monolithisch, symbiotisch lichaam zijn!

## **P.26**

Aan 'n muur hangt 'n plank van acajouhout, waarop 'n twintigtal plus nog 'ns 'n half dozijn folio's prijkt. Of, nogmaals aanschouwd, blijkt dat 't d'r maar vijf maal vijf zijn, want 't folio waar 'VIJF' op staat, of op zou staan, mist. Daarnaast oogt 't normaal; Vocalis vraagt zich af waarom juist dit folio spoorloos is ('n karton, of 'a ghost' zoals 't instituut National Library 't aanduidt, mist); noch staat daar 'n dummy voor in zijn plaats, noch gaapt d'r 'n blanco gat. Hij is daardoor ontdaan. Op 't oog lijkt d'r niks raars aan dit blad van hout (mist d'r wat, mis jij wat of is d'r wat mis?): 'n doorloop van 't totaal aantal folio's van start tot finish is nodig (daarvoor onthoudt hij 't totaal aantal dat daar staat, waarna hij nagaat of 't hoogst aantal dat op 'n rug staat dat aantal ook omvat, waarna d'r 'n afwijking ontstaat), voordat zichtbaar wordt dat d'r 'n tomus mist; Anton kwijt zich 'n tijdlang van zijn taak als vlijtig calculator totdat hij tot zijn slotsom komt dat 'VIJF' mist.

## **POSTHUMA**

Vol vuur bij haar aanblik, zong hij prompt haar lof, wrocht spontaan zijn lofdicht, soort van *Canticum Cantorum Salmonis* op Anastasia's glansrijk lijf:

Jouw lichaam, giga slagschip dat mij opstuwt, mijn mastboot, mijn brik, schip dat stampet, dat dwarsligt in mijn zwaairom,

Jouw voorhoofd, fort dat ik aanval, hoog bastion, glacis, oplosbaar front dat wijkt bij windkracht  
 twaalf, als ik op drift raak,  
 Jouw oor, jouw kinkhoorn, spiraalvormig labyrint, dat ik volg in zijn rondgang.  
 Jouw ooghaar, oogluik dat zich tot knipoog sluit, lijst rond jouw oogkas, triomfboog waardoor ik  
 afdaal in jouw schacht, mij stort in jouw oogpaar van zwart kristal,  
 Jouw mond, jouw tong, portaal, madrigaal dat soms stokt, atol, paars koraal waarbij ik naar lucht  
 hap, stik in jouw vochtgolf,  
 Jouw hals, donjon, wit als room, Kashba van talk, schandpaal waaraan ik mijn hart hang dat  
 bonkt,  
 Jouw arm, vlag, jurk, richtvaan van Amor, zwaardhouw van brons, worgpaal waaraan ik straks  
 mijn lust stil,  
 Jouw hand, vijfvoudig orgaan van duim tot pink, sampan, skiff, schuit, vlot dat rondzwalkt,  
 zomaar afdrijft, op ons lijf dat zich uitput,  
 Jouw rug, kustlijn, slibgrond, zoutig drasland, slaappleats, plat dat zich plooit of opbolt of kromt,  
 op hol voor Lusts drijfstof,  
 Jouw klapstuk, o jouw ribstuk, jouw buikstuk, fataal glad witbont van rob of walrus, fata  
 morgana van pijn dat goddank mijn dood inluidt, balg waar ik tot aan mijn dood nog altijd jouw  
 naam in kras,  
 Jouw flank, cataract, boord of zoom waarop ik o zo graag lig, losplaats voor mijn kruitschip dat  
 mij aanstonds stilt,  
 Jouw naaf, jouw nulpunt, voor altijd stuk, drinkkan waar god noch godin zich aan laaft.  
 Jouw schoot, vaan op jouw harnas, obscuur uitgangspunt, omlijsting, kozijn dat ik ontsluit als  
 spil van kant,  
 Jouw kont, vrucht, trom waar ik op sla, als ik jouw schil kraak waarin jouw noot rust, trosdruif  
 vol butts,  
 Jouw huid, balg van goud waarvoor ik spontaan á la Jason twintig jaar lang mijn dwaaltocht  
 volbracht, nooit bang voor storm of orkaan,  
 Jouw haardos, jouw schaamhaar, Amors tochtlat, buis, huls of vacht, pallium waaraan ik mijn  
 pijlinktvis opdraag, mijn calamaris, mijn kiwi, paradijs van koloniaal land,  
 Jouw naad, jouw lotusspagaat, zaadinham, waar ik op inzoom, sappig dal dat ons opslokt, totaal  
 stortplaats van afval, jouw warm Nirwana, jouw voor, waar altijd mijn dood zich op stukbijt,  
 oord waar ik gaan zal, altoos ontstaan zal, waarin ik doodstuip op doodstuip ontvang, mijn kaars  
 opbrand, blij om zo'n doodnormaal lolliig avontuur,  
 Jouw knop van lust, jouw g-spot van al ons doodgaan, finaal bastion, waarin ik mij waag tot ik  
 volmaakt oplos, mij sloop in Amors naam, mij uitstort in zo'n oorsprong van wat ons wacht of  
 ooit tot woonplaats zal zijn, ontdaan voor altijd van Luvs Labour's Lost, in zo'n nacht waarin  
 tijdloos mijn lichaam opgaat in dat van jou!

\*

Ook hing daar zo'n plank van tropisch hardhout waarop ik vijf maal vijf infolio's aantrof. Nou ja  
 'aantrof'; dat was maar schijn, dat dacht ik maar. Want wat ontbrak (voor mij onzichtbaar) was  
 aldoor juist dat infolio dat op zijn rug als aanduiding "VIJF" had staan (mits als zodanig paraat  
 natuurlijk), maar dat nochtans totaal onvindbaar was. Logisch ook, want ik zag noch standplaats  
 noch kaart (noch zo'n blok hout dat in National-Library-taal 'ghost' luidt). Daarom vond ik maar  
 nooit wat ik zocht. Toch was dat schijnbaar hoogst normaal, maar ondanks dat ook vrij raar. Pas  
 nadat ik stuk voor stuk had doorzocht wat daar van a tot z zoal op rij stond, stak mij dat manco.



Kortom: nogal wat inspanning was nodig voordat ik door had wat daar nu ontbrak: pas doordat ik twaalf plus twaalf aftrok van vijf maal vijf (uitkomst: unox minus x), zag ik wat vacant was. Zo kwam ik op “Vijf”.

## FRAGMENT IV

*Sur l'ambition qui, tout au long du fatigant roman qu'on a, souhaitons-nous, lu sans trop d'omissions, sur l'ambition, donc, qui guida la main du scrivain*

L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.

Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discoursu sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification, 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, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'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.

D'où vint l'obligation d'approfondir ? Plus d'un fait, à coup sûr, la motiva, mais signalons surtout qu'il s'agit d'un hasard, car au fait, tout partit, tout sortit d'un pari, d'un a priori dont on doutait fort qu'il pût un jour s'ouvrir sur un travail positif.

Puis son propos lui parut amusant, sans plus ; il continua. Il y trouva alors tant d'abord fascinants qu'il s'y absorba jusqu'au fond, abandonnant tout à fait moult travaux parfois pas loin d'aboutir.

Ainsi naquit, mot à mot, *noir sur blanc*, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaîât d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant : D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration !) il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan ; puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantin (ou qu'infantil) : son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation.

Puis, plus tard, s'assurant dans son propos, il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait, Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation.

Il comprit alors qu'à l'instar d'un Frank Lloyd Wright construisant sa maison, il façonnait, mutatis mutandis, un produit prototypal qui, s'affranchissant du parangon trop admis qui

commandait l'articulation, l'organisation, l'imagination du roman français d'aujourd'hui, abandonnant à tout jamais la psychologisation qui s'alliant à la moralisation constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national, ouvrait sur un pouvoir mal connu, un pouvoir dont on avait fait fi, mais qui, pour lui, mimait, simulait, honorait la tradition qui avait fait un *Gargantua*, un *Tristram Shandy*, un *Matbias Sandorf*, un *Locus Solus*, ou – pourquoi pas ? – un *Bifur* ou un *Fourbis*, bouquins pour qui il avait toujours rugi son admiration, sans pouvoir nourrir l'illusion d'aboutir un jour à un produit s'y approchant par la jubilation, par l'humour biscornu, par l'incisif plaisir du bon mot, par l'attrait du narquois, du paradoxal, du stravagant, par l'affabulation allant toujours trop loin.

Ainsi, son travail, pour confus qu'il soit dans son abord initial, lui parut-il pourvoir à moult obligations : d'abord, il produisait un « vrai » roman, mais aussi il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population » ?), mais, surtout, ravivant l'insinuant rapport fondant la signification, il participait, il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ab ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa, pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli !

## **'T MANCO**

*Waar ik in zal gaan op mijn plan, waar 't mij in dit totaal, zwaarlijvig manuscript om ging, waarin 't u, zolang u las – zo hoop ik – aan niks ontbrak, mijn plan dus, dat continu richting aan mijn schrijfsband gaf*

Mijn uitdaging als 'Prozaïst', mijn zorg, zo u wilt, mijn zorg waar ik constant aan vastzat, was dat ik 'n product wou dat primordiaal zou zijn, maar ook inhoud had, waarbij ik wou dat mijn voorschrift motor zou zijn voor mijn romanstructuur, romanlijn, plot, inhoud, kortom voor 'n roman anno nu.

Ofschoon ik tot nog vooral proza had voltooid waarin 't ging om 'n losstaand voorval, om mijn psychologisch of sociaal ik, om mijn aanpassing of mijn aanpassingsstoornis, of om mijn vraatzucht, waar d'r bij mij, naar 't schijnt, 'n dingdwang ontstond, wou ik nu als uitgangspunt 'n dogma dat als absoluut primaat gold voor 't totaal taalapparaat, op basis waarvan ik doorvorsing van mijn taal voorstond, dat idioom dat mij tot nog nooit tot last was, waarbij ik ontkrachting van dat contradictoir taalapparaat graag voorkwam, waarvoor ik doof noch blind was, maar waar ik voor wou nagaan of d'r 'n rijkdom aan taal tot in 't hart van mijn vormdwangbuis kon zijn, zo'n vormdwang waarvoor gold dat 't noch 'n juk, noch 'n last was, maar dat, grosso modo, juist houvast bood, dus 'n stimulans was.

Vanwaar zo'n hang naar vormdwang? Daarvoor is tal van oorzaak aanwijsbaar, maar 't plan ontstaat op voorhand lukraak, want dit waagstuk komt voort uit blufpraat, als ook ik – ondanks mijn grootspraak – nog in dubio sta of zo'n opdracht haalbaar is.

Daarna komt mijn plan mij vooral amusant voor, dus ga ik door. Alras ontpop ik mij tot 'n waar fanaticus, zodat ik mij als waaghals vol in dit avontuur stort, waardoor ik 'n manuscript, waar al 'n hoop tijd in zit, laat voor wat 't is, ondanks dat 't bijna af is.

Zo ontstaat dit foliant woord voor woord, zwart op wit, dat ontspruit aan 'n richtlijn, wat knap lastig is, omdat 't in aanvang wat vaag is wat dit manuscript drijft als oplossing uit 't zicht blijft, dit foliant dat mij, ofschoon 't wat bizar was, toch vooral wat voldaans gaf. Ofschoon ik vooraf nog animo daarvoor mis (ik vind 't woord 'animo' maar kull!), word ik algauw zo vindingrijk dat ik als fantast zó voor 'n Ponson of Paulhan kan doorgaan; daarna draaf ik zo blij als 'n kind (of blijk ik kinds?) bijna door, opdat ik mijn dorst maar stil; want mijn hartstocht raast door mijn lijf, zodat ik daarna onhoudbaar door wil gaan: opsomming, indikking, aanhaling, nabootsing, citaatplaatsing, taalvorming, ik laat mijn stylo automatisch zijn gang gaan.

Daarna, als ik d'r absoluut van uit kan gaan dat mijn abstract plan haalbaar blijkt, vorm ik al mijn idioom om tot symbolisch proza, waarvoor ik mijn roman in wording van aanvang af nogmaals stap voor stap doorloop, waarna ik mij op 't laatst van mijn taak kwijt dat daar 'n mooi rond totaal uit ontstaat, waarbij ik constant op mijn Voorschrift wijs, ofschoon ik daar altijd trouw aan blijf, zo blijkt mijn Voorschrift – dat, ofschoon 't nogal 'ns wat inspanning kost of d'r oorzaak van is dat 't soms wat smaakloos oogt, toch ook vaak juist humoristisch of glansrijk is – 'n goudmijn, 't blijkt 'n stimulans voor mij, waardoor ik als innovator op mijn toppunt, mijn summum, uitkom.

D'r ontvouwt zich in mijn hoofd, zoals d'r bij Frank Lloyd Wright organisch 'n bouwplan voor 'n huis ontstaat, mutatis mutandis, 'n prototypisch productplan, dat vrij is van wat in zwang is, dat zich losmaakt van 'n aantal paradigma's, zoals structuur, opbouw of romanlijn, dat ons Frans cultuurvak op 'n dag als vandaag nog altijd aan haar romans voorschrijft, waarin ik dat psychologisch script, dat bijna altijd uitmondt in 'n moraal, waar ons smaakvol Frankrijk toch op boogt, waar 'n prozaïst normaal lof voor oogst of nationaal aandacht voor krijgt, totaal loslaat, 'n product dus dat juist 'n fris, glansrijk proza omvat, 'n kunstvorm, waarvoor ik 'n oud krachtig stijlfiguur uit mijn kast haal dat al 'n tijdlang uit is, maar waardoor via 'n knipoog, via wat nabootsing mijn hoogachting voor traditionalistisch proza in tot uitdrukking komt, zoals Gargantua, Tristram Shandy, Mathias Sandorf, Locus Solus of – ook daar sta ik voor in – Bifur of Fourbis, waar van mijn kant 'n hoop lof naar uitgaat, waarbij ik snap dat mijn opus 't maar half haalt bij zo'n lofwaardig juichstuk, dat in humor uitmunt, dat stilistisch zo vaardig is, onnavolgbaar sardonisch van toon is, zo paradoxaal, zo stravagant dat daarnaast ook nog 'ns onaflaatbaar imaginair is.

Dus, ook al zag 't d'r nogal confuus uit bij mijn startpoging, toch was d'r 'n volwaardig opus uit ontstaan: d'r ligt nu wis of waarachtig in al zijn 'wasdom' 'n roman, waarin ook nog 'ns plaats is voor humor (van Ramun Quayno, dat figuur waarvan ik vind dat ik in zijn pas loop, stamt toch 't motto 'Schrijf nooit zo dat volk daar mistroostig van wordt'), maar daarnaast zorgt dat proza d'r voor dat 't discours oplaait rondom 't vraagstuk wat 't nut van 'n roman kan zijn, waar ik volop aan bijdraag, waar ik hardvochtig hard voor knok, waarna zich 'n storm ontploft, waarin ik op mijn standpunt blijf staan dat ik dat onzinnig pad, dat schijnbaar prima is voor Troyat, maar waar ook Mauriac, Blondin of Cau, 'n flapdrol afkomstig van Quai Conti, van Figaro of van Pavillon Massa massaal inslaan, afwijs, waarop ik hoop dat d'r 'n stroming op gang komt, dat proza 'n impuls krijgt, doordat d'r 'n kracht vrijkomt door dit stijlfiguur, dat 't gros van 't volk tot nog als kansloos afschrijft!

## MUS

*Wat 'n roman lang, lastig als hij is (u las 'm van a tot z; hoop ik), wat dus 'n roman lang richting gaf aan scriptors hand, dat gaf 'm dit stuk in.*

Wat 'Scriptor' wou, zijn plan, of omschrijft 't als zijn zorg, dat wat constant zijn zorg had, was vooral totstandkoming van 'n produkt, dat originair zou zijn, maar ook inzicht bood, zo'n produkt dat 'n stimulans zou zijn, kon zijn, voor romanopbouw, fabula, plot, ontknoping, kortom, voor 'n roman anno nu.

Was hij tot dan vooral spraakzaam als 't ging om zijn plaats, zijn ik, zijn sociaal rondom, zijn aanpassing of non-aanpassing, zijn opsloklust, doorslaand tot dingmaking, zoals 'n criticus sprak, nu vond hij, op basis van 'n populair dogma dat 't absoluut primaat schonk aan al wat *signifiant* was, 't kant & klaar apparaat rijp voor doorvorsing, dat apparaat waarvan hij tot op dat tijdstip maar minimaal last had bij uitbating, zo minimaal dat hij ontkrachting van 't contradictoir-zijn waaraan schrijftuur lijdt onnodig vond, al was hij daarvoor doof noch blind, maar hij dacht dat zijn ontplooiing ook haalbaar was in 't hart van 'n bijna alom als norm aanvaard cultuurfactum, dat factum dat hij noch als dood lood, noch als lastig juk zag, maar, *grosso modo*, als stut & stimulans.

Waar komt zo'n doorgrondingsdwang vandaan? Daar was vast 'n factor of wat aan schuldig, maar 't was toch vooral zaak van 't grillig lot, want dit plan ontstond, kwam voort uit 'n uitdagingsafsprak, uit zo'n a priori dat totstandkoming, ooit, van wat voor tastbaar produkt ook, schijnbaar uitsloot.

Daarna vond hij wat hij zich voornam vooral amusant; hij ging door. Hij trof daarbij zo'n hoop prachtigs aan op zijn pad, dat hij 'r totaal in opging. Wat daarnaast nog in wording was, soms bijna voltooid, gaf hij voorlopig op. Zo ontstond, woord na woord, *zwart op wit*, uit 'n richtlijn, op z'n minst zo lastig als zij vooralsnog loos lijkt voor 't oog dat nog onkundig van oplossing of afloop door 't script glijdt, 'n roman. Zo grillig als hij was, toch vond hij 'm prompt vrij satisfactor: primo, omdat hij nooit voor 'n sou aan inblazing had (waar nog bijkomt dat hij inblazing onzin vond!), maar nu toch op z'n minst zo vindingrijk was als 'n Ponson of 'n Paulhan; voorts omdat daarin 'n constant, zij 't ook wat kinds instinct ruimschoots aan bodkwam: zijn lust, zijn zwak, zijn hartstocht voor ophoping, voor volmaking, voor nabootsing, voor 't citaat, voor omtaling, voor automatomatica.

Na nog wat tijd gaf hij, langzaam aan vormvast in zijn plan, 'n draai aan zijn story: 'n symbolisch surplus dat voorzichtig ontloek in 't spoor van wat ontstond, maar dat tot slot vorm & inhoud gaf aan dit opus, zodat 't Voorschrift dat zulks voortbracht alom aan 't licht trad, al gaf 't zich nooit totaal prijs, dat Voorschrift waaruit hij, soms zwaar doorwrocht, soms dankzij wansmaak, maar soms ook vol humor, con brio, 'n goudschat opdolf, zo vol van stimuli dat daaruit 'n hoop nog nooit aanschouwds voortkwam.

Hij zag nu in dat, zoals 'n Frank Lloyd Wright zijn huis bouwt, ook hij *mutatis mutandis* vormgaf aan 'n prototypisch produkt, dat zich loswong uit dat bijna onaantastbaar paradigma dat opbouw, inrichting & imaginatio van romans in 't Frans nog altijd voorschrijft, waardoor hij voor altijd afstand nam van psycholoog & moralist, dit duo dat 't sanctuarium van Frankrijks smaak schraagt. Zijn roman had 'n krachtbron onthuld, nog praktisch incognito, 'n kracht waarin nooit wat bruikbaar was ontwaard, maar naar zijn opvatting tolk van, alsook lofzang op 't

schriftuurlijk avontuur waaruit *Gargantua* ontstond, of ook *Tristram Shandy*, of *Mathias Sandorf* of *Locus Solus* of – wat maakt 't uit? – *Bifur* of *Fourbis*, stuk voor stuk opuscula waarvoor hij sinds jaar & dag in 'n luidruchtig Hosanna uitbrak, maar nooit dacht hij zich in staat tot 'n produkt, dat zo uitbundig, zo grillig humoristisch zou zijn, zo vol bijtgraag kwinkslagvuur, zo charmant spotlustig, paradoxaal, uitzinnig, 'n produkt dat in zijn galop van fantasma's altijd zo doorschoot, dat 't ook maar plusminus in hun buurt kwam.

Zijn indruk was dus dat zijn inspanning, zo warrig als zij bij aanvang mocht zijn, ruimschoots voldaan had: wat hij tot stand bracht was wis & waarachtig 'n roman, maar 't was nog amusant ook (van Ramun Quayno – hij zag zich als 's mans famulus – was toch dat dictum: 'Dat nooit schriftuur 't volk mistroostig maak?'), maar vooral: door opfrissing van 't slinks rapport dat zin sticht, was hij participant, collaborator, in 't ontstaan van 'n stroming, 'n machtig kritisch schuurapparaat dat, door uitholling ad fundum van dat onvruchtbaar substraat dat volstond voor lui als Troyat, Mauriac, Blondin of Cau, kortom, voor zo'n gaullist afkomstig van Quay Conti, Figaro of 't Pavillon Massa, op 't vlak van romanfactuur aanstonds vooruitzicht bood op know-how & vruchtbaar kapitaal van dat narratorisch bric à brac, waarvan afschrijving al als *fait accompli* was aanvaard!

## TABLEAUX ANALYSE

### Complexité de la phrase

	Van de Wiel
Il abandonna son roman sur son lit.	Hij laat dat proza dan voor wat 't is.
Il s'apaisait.	Hij komt wat tot rust.
Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant...	Hij gaat naar zijn badhok ; hij maakt zijn washand vochtig...
Il mit la radio : un air afro-cubain fut suivi d'un...	Hij klikt 'n radio aan : na 'n hit, Afrikaans of Cubaans, volgt een...
Nul jalon, nul timon, nul fanal, mais vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir, quoiqu'il sût, à tout instant, qu'il côtoyait la solution, qu'il la frôlait : ça approchait parfois, ça palpitait : il allait savoir (il savait, il avait toujours su, car tout avait l'air si banal, si normal, si commun...) mais...	'n Hint, 'n inzicht, 'n oplossing blijft uit, maar 'n twintigtal combi's komt constant in 'm op, waardoor hij daar nooit uit komt, ofschoon hij vat dat dit aan 't antwoord raakt, dat zijn oplossing zo nabij is, dat 't lijkt alsof zijn antwoord al op zijn tong ligt. Soms kwam 't antwoord op 'm af, dan was 't bijna tastbaar, hij wist 't (hij wist 't toch, altijd al wist hij 't, want wat hij zocht was zo banaal, zo normaal, 't lag d'r zo dik op...), maar...
Il s'acharna huit jours durant, croupissant, s'abrutissant, languissant sur l'oblong tapis, laissant sans fin courir son imagination à l'affût ; s'appliquant à voir, puis nommant sa vision, l'habillant, construisant, bâtissant tout autour la chair d'un roman, planton morfondu, divaguant, poursuivant l'illusion d'un instant divin où tout s'ouvrerait, où tout s'offrirait.	Acht maal 'n dag, acht maal 'n nacht bijt hij zich vast, staat hij stil bij dat lang tapijt, stompt daar bijna door af, kwijnt daar bijna op dood, laat zich als fantast gaan tot hij bijna uitdroogt; hij wil zo graag inzicht, dat dat fata morgana zinnig wordt, dus vult hij dat zinguiglijk karkas aan; zo ontstaat daar 'n occult plot rond zijn aanblik, d'r is plaats voor Gods Hand, waardoor plots zichtbaar is, waar 't 'm om gaat.
Fascination dont il n'arrivait pas à s'affranchir.	Ondanks dat hij daar vol aandacht zit, blijft inzicht uit.
Sur l'abattant du vasistas, un <i>animal</i> au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artisan, <i>s'avancait</i> , traînant un brin d'alfa.	Op 't raam kruipt 'n soort tor voorbij, waarvan 't indigo borststuk uitloopt in 'n saffraan lijf vol spuitgif; ofschoon 't noch 'n boktor is, noch 'n sprinkhaanlarf, lijkt 't toch wat op 'n honingbij als 't 'n stuk boemblad op zijn rug draagt.
Supposons qu'Yorick soit mort ; il suffit alors qu'Ottavio Ottaviani, alias Ulrich Savorgnan, soit aboli, pour qu'aussitôt, suivant la loi du Barbu, Arthur Wilburg Savorgnan, n'ayant plus aucun infant, soit soumis à la vindication qui s'acharna sur son Clan !	Als wij d'r van uitgaan dat Yorick dood is, dan zijn wij nu in afwachting van Ottavio Ottaviani's, alias Ulrich Savorgangs, dood, waarna Arthur Wilburg Savorgnan prooi wordt naar 't voorschrift van Baardmans, want zijn

	kroost, waarop Baardmans' wraak zich tot nog richt, is dan dood, dus wordt hij vanaf dan als clanlid 'n prooi voor dat wraakzuchtig monstrem!
Puis, plus tard, s'assurant dans son propos, il donna à sa narration un tour symbolisant qui...	Daarna, als ik d'r absoluut van uit kan gaan dat mijn abstract plan haalbaar blijkt, vorm ik al mijn idioom om...
Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir...	Hij loopt dat tapijt kritisch na, dat zich tot 'n fata morgana ontpopt, waardoor hij uit balans raakt, doordat hij...
Ton sourcil, l'arc triomphal sous qui j'irai m'abymant au plus profond du puits dans ton cristallin noir,	Jouw frons, 'n pracht van 'n triomfboog, waarna ik afdaal als in 'n mijnschacht tot in 't zwart kristal van jouw oog,
Il ouvrit son frigo mural, il prit du lait froid, il but un grand bol. Il s'apaisait. Il s'assit sur son cosy, il prit un journal qu'il parcourut d'un air distrait. Il alluma un cigarillo qu'il fuma jusqu'au bout quoiqu'il trouvât son parfum irritant. Il toussa.	Hij loopt naar zijn inbouwapparatuur naast zijn gasfornuis, hij pakt daar zijn yoghurt uit, hij drinkt 'n kom. Hij komt wat tot rust. Hij loopt naar zijn sofa, hij pakt 'n krant hij loopt 'm vluchtig door. Hij pakt 'n sigaar uit 'n doos, waarna hij 'm oproekt tot 't nog maar 'n stomp is, ofschoon hij vindt dat 't ding maar stinkt. Dan kucht hij.
Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon. Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.  Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.	Of 'n staatsfoto van 'n blanco koning duikt op in 'n mist, haarfijn als kristallicht, als hij als 'n halfgod zijn vorklans in 'n aanvalshouding naast zijn lichaam houdt.  Of 'n lijnstuk in triplo licht 'n minuut lang op, maar zijn uitzicht op dat abstract patroon is nooit optimaal: 'n saillant substituu, 'n oninpasbaar contour dat daar zo schijnt, waarvan hij zich naarstig afvraagt waar 't in godsnaam thuishoort, dan 'n Hand van 'n Sardonisch figuur dat vol hoon naar 'm lacht, waar noch 'n pink, noch 'n duim aan vastzit.  Of, plots vol ontzag, ontwaart hij 'n honingbij in zijn vlucht, waarbij hij 'n afdruk in triplo in 't zwart op zijn bijna doorzichtig wit borststuk draagt.
Ton corps, un grand galion où j'irai au long-cours, un sloop, un brigantin tanguant sous mon roulis, Ton front, un fort dont j'irai à	Jouw lichaam, dat is 'n slank schip waarvoor ik afstand na afstand najaag, 'n brigantijn, 'n schip, waar ik stuurman op wil zijn,

<p>l'assaut, un bastion, un glacis qui fondra sous l'aquilon du transport qui m'agit, Ton pavillon auditif,</p>	<p>Jouw voorhoofd, 'n fort, waar ik mijn aanval op richt, 'n bastion, 'n glazuurlaag, maar ook daar storm ik op af, ook daar stort ik mij vol op,</p> <p>Jouw oor,</p>
<p>Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discours sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification, 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, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'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.</p>	<p>Ofschoon ik tot nog vooral proza had voltooid waarin 't ging om 'n losstaand voorval, om mijn psychologisch of sociaal ik, om mijn aanpassing of mijn aanpassingsstoornis, of om mijn vraatzucht, waar d'r bij mij, naar 't schijnt, 'n dingdwang ontstond, wou ik nu als uitgangspunt 'n dogma dat als absoluut primaat gold voor 't totaal taalapparaat, op basis waarvan ik doorvorsing van mijn taal voorstond, dat idioom dat mij tot nog nooit tot last was, waarbij ik ontkrachting van dat contradictoair taalapparaat graag voorkwam, waarvoor ik doof noch blind was, maar waar ik voor wou nagaan of d'r 'n rijkdom aan taal tot in 't hart van mijn vormdwangbuis kon zijn, zo'n vormdwang waarvoor gold dat 't noch 'n juk, noch 'n last was, maar dat, grosso modo, juist houvast bood, dus 'n stimulans was.</p>
<p>Il comprit alors qu'à l'instar d'un Frank Lloyd Wright construisant sa maison, il façonnait, mutatis mutandis, un produit prototypal qui, s'affranchissant du parangon trop admis qui commandait l'articulation, l'organisation, l'imagination du roman français d'aujourd'hui, abandonnant à tout jamais la psychologisation qui s'alliant à la moralisation constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national, ouvrait sur un pouvoir mal connu, un pouvoir don on avait fait fi, mais qui, pour lui, mimait, simulait, honorait la tradition qui avait fait un <i>Gargantua</i>, un <i>Tristram shandy</i>, un <i>Mathias Sandorf</i>, un <i>Locus Solus</i>, ou – pourquoi pas ? – un <i>Bijur</i> ou un <i>Fourbis</i>, bouquins pour qui il avait toujours rugi son admiration, sans pouvoir nourrir l'illusion d'aboutir un jour à un produit s'y approchant par la jubilation, par l'humour biscornu, par l'incisif plaisir du bon</p>	<p>D'r ontvouwt zich in mijn hoofd, zoals d'r bij Frank Lloyd Wright organisch 'n bouwplan voor 'n huis ontstaat, mutatis mutandis, 'n prototypisch productplan, dat vrij is van wat in zwang is, dat zich losmaakt van 'n aantal paradigma's, zoals structuur, opbouw of romanlijn, dat ons Frans cultuurvak op 'n dag als vandaag nog altijd aan haar romans voorschrijft, waarin ik dat psychologisch script, dat bijna altijd uitmond in 'n moraal, waar ons smaakvol Frankrijk toch op boogt, waar 'n prozaïst normaal lof voor oogst of nationaal aandacht voor krijgt, totaal loslaat, 'n product dus dat juist 'n fris, glansrijk proza omvat, 'n kunstvorm, waarvoor ik 'n oud krachtig stijlfiguur uit mijn kast haal dat al 'n tijdlang uit is, maar waardoor via 'n knipoog, via wat nabootsing mijn hoogachting voor traditionalistisch proza in tot uitdrukking komt,</p>



<p>mot, par l'attrait du narquois, du paradoxal, du stravant, par l'affabulation allant toujours trop loin.</p>	<p>zoals Gargantua, Tristram Shandy, Mathias Sandorf, Locus Solus of – ook daar sta ik voor in – Bifur of Fourbis, waar van mijn kant 'n hoop lof naar uitgaat, waarbij ik snap dat mijn opus 't maar half haalt bij zo'n lofwaardig juichstuk, dat in humor uitmunt, dat stilistisch zo vaardig is, onnavolgbaar sardonisch van toon is, zo paradoxaal, zo stravant dat daarnaast ook nog 'ns onaflaatbaar imaginair is.</p>
---	---

### Figures de style

	<b>Van de Wiel</b>
ça approchait parfois, ça palpitait	Soms kwam 't antwoord op 'm af, dan was 't bijna tastbaar
si banal, si normal, si commun	zó banaal, zó normaal, 't lag d'r zo dik op...
un chuchotis furtif, un charabia sibyllin, un galimatias diffus	D'r klonk nog zacht 'n uitspraak op, maar daarna was 't al onhoorbaar, 'n sibillijns vraagstuk, als 'n diffuus abracadabra
Huit fois un jour, huit fois une nuit	Acht maal 'n dag, acht maal 'n nacht (conservation)