

## **Postérité de *La Disparition* : l'exemple d'*Ella Minnow Pea***

Mireille Ribière

*Mise à jour du texte paru dans*

*Mireille Ribière and Yvonne Goga (dir.), Georges Perec: inventivité, postérité, actes du colloque de Cluj-Napoca (14–16 mai 2004), Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006, pp. 191–209.*

On ne peut guère aborder la question de la postérité de *La Disparition* sans évoquer le succès de l'écriture lipogrammatique, mise au goût du jour par la notoriété croissante de Perec et de l'Oulipo ainsi que par la pratique de plus en plus répandue des ateliers d'écriture. Par la simplicité de sa formulation même et le côté spectaculaire de certains résultats, la contrainte lipogrammatique ne laisse pas de séduire. Cela dit, si *La Disparition* de Georges Perec est un lipogramme, c'est aussi, rappelons-le, un roman de 300 pages

- qui raconte une histoire/pourvue d'une forte structure narrative ;
- dont tous les éléments sont générés par divers aspects de la contrainte ;
- où la désignation de la contrainte (le métatextuel selon la terminologie de Bernard Magné<sup>1</sup>) joue un rôle primordial ;
- et qui comporte, par ailleurs, une dimension comique.

C'est la raison pour laquelle il importe d'établir une distinction entre les textes qui s'inscrivent dans la tradition lipogrammatique, dont Perec a fait l'historique au sein de l'Oulipo, et ceux qui relèvent véritablement d'une postérité de *La Disparition*.

S'inscrivent dans la tradition lipogrammatique au même titre que *La Disparition* :

- les poèmes lipogrammatiques aux formes plus ou moins évoluées<sup>2</sup> publiés depuis 1969, comme le lipogramme progressif ou « lipogressif » de Gilles Esposito-Farèse intitulé « El Desmigado, (Le Désagrégé) », qui s'estompe au fur et à mesure de l'amenuisement du réservoir de lettres : le premier vers contient toutes les lettres de l'alphabet (pangramme), le deuxième en utilise 24, le troisième 22, et ainsi de suite jusqu'à épuisement total de l'alphabet dans le dernier vers ; les lettres disparaissent dans l'ordre inverse de leurs fréquences moyennes en français : WK-ZY-JX-HQ-BF-GV-MP-DC-OL-UN-IT-RA-SE ;
- les translittérations ou transcriptions lipogrammatiques isolées de textes, poétiques ou non ;
- les textes relativement longs mais constitués d'unités plus ou moins discrètes, qui représentent une surenchère au sein des formes lipogrammatiques comme *Eunoia* du Canadien Christian Bök<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Bernard Magné, « Le métatextuel perecquien revisité », *Le Cabinet d'amateur* en ligne : <<http://web.archive.org/web/20081111201925/http://www.cabinetperec.org/articles/magne/magne-article.html>>.

<sup>2</sup> Gilles Esposito-Farèse, « El Desmigado, *Formules*, n° 9, mars 2005, Paris, Noesis, p. 237 et <http://www.gef.free.fr/oulipo12.html#011003>, site consulté le 20 juin 2012.

<sup>3</sup> Christian Bök, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

Du point de vue formel, *Eunoia* s'apparente plus à *What a man !* ou aux *Revenentes* de Perec qu'à *La Disparition* dont il se réclame. Il s'agit, en effet, d'un recueil de monovocalismes, où chaque chapitre ne s'autorise qu'une seule voyelle : *a* dans le premier, *e* dans le deuxième, *i* dans le troisième, *o* dans le quatrième et *u* dans le cinquième. Bök s'est imposé en outre : des contraintes thématiques (chaque chapitre doit connoter l'art d'écrire et comporter une description de banquet, une scène de débauche, un tableau pastoral et un voyage maritime) ; une contrainte syntaxique (le recours systématique aux parallélismes afin de créer des effets de rimes intérieures) ; une contrainte lexicale (le texte épuise à 98% le lexique de chacune des voyelles, en évitant au maximum les répétitions de substantifs) ; et une contrainte lettrique supplémentaire (la lettre Y est bannie). Précisons qu'« Eunoia », terme médical rare, d'origine grecque, est en anglais le seul mot de six lettres à inclure les cinq voyelles ; l'équivalent français est un mot bien plus courant : « oiseau ».

Ne relève pas non plus de la postérité de *La Disparition*, bien qu'il comporte une forte dimension narrative, un ouvrage comme *The Book of Bachelors*<sup>4</sup> (en français : « Le livre des célibataires ») de Philip Terry, lequel est composé de neuf chapitres dont chacun se prive d'une lettre : *e, u, q, m, a, p, c, o* et *i* respectivement. Ainsi que l'explique Philip Terry dans sa postface, le livre est d'abord généré à partir d'une œuvre plastique de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires*, dont il tire sa structure générale, nombre de ses éléments et une part importante de sa thématique. Le lipogramme fait partie des éléments anecdotiques empruntés à la biographie de Duchamp, à savoir son affiliation à l'Oulipo. Si elle n'est pas sans conséquences sur la narration (temps du récit, voix narrative, lexique) et détermine le choix des éléments du *Grand Verre* à inclure dans chaque histoire, la contrainte lipogrammatique reste seconde.

On retiendra, par contre, comme premier type de réécriture (premier dans le temps et par la forme) les traductions de *La Disparition* qui depuis *Anton Voyl Fortgang*<sup>5</sup>, version allemande du regretté Eugen Helmlé, se succèdent sans pour autant se ressembler. Car si la traduction est toujours, à divers degrés, une réécriture, elle en est le plus souvent une manifestation extrême dans le cas de *La Disparition*. Ainsi, pour se situer au même niveau de difficulté que l'original, la traduction espagnole, *El Secuestro*<sup>6</sup> est un lipogramme non pas en *e* mais en *a*, alors que la traduction russe par Valéry Kislov<sup>7</sup> se prive du *o* et la traduction japonaise par Shuishi

---

<sup>4</sup> Philip Terry, *The Book of Bachelors*, publié dans un numéro spécial de la *Review of Contemporary Fiction* (vol. XIX, n° 2, été 1999, p. 7–108).

<sup>5</sup> Eugen Helmlé trad., *Anton Voyl Fortgang*, Frankfurt am Main, ed. Zweitausendeins, 1986. Il nous a été impossible de consulter les autres lipogrammes dont Eugen Helmlé serait l'auteur.

<sup>6</sup> *El Secuestro* (Barcelone, Anagrama, 1997), traduction de *La Disparition* par un collectif composé de Marisol Arbués, Mercè Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Varga (voir Marc Parayre, « *La Disparition* : Ah le livre sans e ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans a », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 2 (1988–1999), p. 61–70). Rappelons ici que la traduction italienne par Piero Falchetta, *La Scomparsa* (Naples, Guida editori, 1995) se contente de la disparition du *e*, dont l'omission ne soulève pas en italien autant de difficultés qu'en français ; les traductions suédoise par Sture Pyk (*Försvinna*, Stockholm, Albert Bonniers, 2000), turque par Cemal Yardımcı (*Kaybolus*, Istanbul, Ayrıntı, 2006), néerlandaise par Guido van de Wiel (*'t Manco*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2009), roumaine par Serban Foarta (*Disparitia*, Bucarest, Editura Art, 2010) et croate par Vanda Miksic, (*Ispario*, Zagreb, MeandarMedia, 2012) se privent également du *e*.

<sup>7</sup> *Istchezanie*, Saint-Petersbourg, Ivan Limbakh (2005), traduction de Valéry Kislov. Voir son article, « Traduire *la Disparition* », paru dans *Formules* n° 10, Paris-Leuven, 2006, p. 279–308.

Shiotsuka du *i*<sup>8</sup>. Il existe, par ailleurs, à ce jour, plusieurs traductions sensiblement différentes de *La Disparition* en anglais, où la fréquence du *e* est la même qu'en français : *Vanish'd!* par John Lee, *A Vanishing* par Ian Monk<sup>9</sup> et *Omission* par le Canadien Julian West restées inédites outre *A Void* par l'écrivain anglais Gilbert Adair parue chez HarperCollins en 1994.

On retiendra également, et c'est l'ouvrage sur lequel portera la présente étude, *Ella Minnow Pea*<sup>10</sup>, roman de Mark Dunn paru aux États-Unis en 2001 qui, dans le domaine narratif et la littérature pour adultes semblait être jusqu'à récemment le seul descendant direct de *La Disparition*, et cela dans le cadre d'une démarche singulière et originale.

### Contrainte et répression

Roman épistolaire lipogrammatique, *Ella Minnow Pea* est plus précisément un lipogramme progressif. Un nombre croissant de lettres étant frappé d'interdiction, cinq seulement restent autorisées à la fin, *Imnop*, séquence dont l'épellation en anglais, « Ella Minnow Pea », sert à la fois de titre au roman et de nom au personnage principal.

Mark Dunn s'est toujours opposé à ce que l'on ramène son livre à *La Disparition*. Et il n'a pas tort, *Ella Minnow Pea* n'est pas *La Disparition II*. Le roman de Dunn, dont le premier et le dernier chapitres ne sont d'ailleurs pas lipogrammatiques, en diffère sur des points essentiels, on le verra. *Ella Minnow Pea* n'en soutient pas moins la comparaison. C'est, en effet :

- un roman de quelque 200 pages ;
- généré dans tous ses aspects par le procédé lipogrammatique ; cela, jusque dans sa thématique puisque, comme dans *La Disparition*, une menace de mort pèse sur tous ceux qui se risquent à prononcer la ou les lettres interdites ;
- hautement métatextuel puisqu'il ne parle que de la contrainte ;
- pourvu, par ailleurs, d'une dimension humoristique à visée satirique.

L'action d'*Ella Minnow Pea* se déroule sur Nollop, île située au large des États-Unis, où les déshérités noirs et blancs des États du Sud ont créé une communauté autogérée, indépendante depuis les années 1840. Refusant le progrès technique, les pères fondateurs ont mis l'accent sur

---

<sup>8</sup> *En-metsu*, Tokyo, 2010. La langue japonaise dispose de trois systèmes d'écriture : deux d'entre eux sont syllabaires et le troisième constitué de caractères chinois dont la prononciation varie selon le contexte ; la voyelle la plus fréquente est le *i*. Shuichiro Shiotsuka s'est donc abstenu d'utiliser tous les syllabaires contenant la voyelle I (I, Ki, Si, Ti, Ni, Hi, Mi, Ri, Wi) ainsi que les idéogrammes qui se prononcent avec le son I.

<sup>9</sup> Les curieux pourront consulter ces deux traductions à l'Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, 1 rue de Sully, 75004 Paris, ainsi que le mémoire de maîtrise que Sara R. Greaves a consacré au travail de John Lee. On trouvera aussi dans le n° 12 de *Palimpsestes* tout un dossier sur la traduction de *La Disparition* en anglais comprenant outre l'article mentionné ci-dessus : Sara R. Greaves, « Une traduction non plausible ? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee » (*ibid.*, p. 103–116) ; et John Lee, « Une stratégie traductive pour *La Disparition* » (*ibid.*, p. 117–125) ainsi que « *La Disparition* : Problem Translations – The Rough and The Smooth » (*ibid.*, p. 137–157).

<sup>10</sup> Mark Dunn, *Ella Minnow Pea : A Progressively Lipogrammatic Epistolary Fable*, San Francisco / Denver / Macadam Cage Publishing, 2001, 205 p. ; rééd. Londres, Methuen, 2003. Toutes les références de page dans le corps du texte sont à cette seconde édition. Le roman a été traduit en français par Marie-Claude Plourde sous le titre *L'Isle lettrée* (Elya Éditions, 2013) ; la traduction ayant, comme il se doit, sa propre logique (voir à ce propos la postface de Marie-Claude Plourde), c'est sur la version originale que porteront mes analyses ; et celles-ci seront accompagnées de traductions littérales pour information.

les humanités et le langage, devenu art national. Et, en l'absence de communication téléphonique fiable, les échanges épistolaires restent un moyen de communication privilégié.

D'abord connu sous le nom d'Utopiana, l'île a été rebaptisée Nollop, au début du XX<sup>e</sup> siècle, en l'honneur d'un de ses fils, Nevin Nollop, auteur du fameux pangramme : *The quick brown fox jumps over the lazy dog*. Cette phrase comportant un minimum de répétition de lettres, et utilisée dans les pays anglo-saxons par les méthodes de dactylographie, est d'ailleurs inscrite en céramique au-dessus de la statue de Nevin Nollop qui trône au centre-ville.

Or voici qu'un jour, sous l'effet du temps et des intempéries, le carreau de céramique portant la lettre *z* se détache et se brise en tombant. Loin d'y voir un simple accident, le conseil des Anciens qui gouverne l'île interprète l'événement comme un signe venu d'outre-tombe, manifestant la volonté de Nevin Nollop de voir le *z* disparaître du vocabulaire de l'île. Et de promulguer sur le champ une loi interdisant l'utilisation (à l'écrit comme à l'oral) de ladite lettre par tous les habitants (sauf les enfants de moins de 7 ans, qui finiront par être les seuls à pouvoir acheminer les communications transgressives). Les sanctions en cas d'utilisation abusive vont de l'humiliation publique et la flagellation, au bannissement, voire à la condamnation à mort.

Au fur et à mesure que se détachent les autres carreaux de céramique au cours des mois suivants, d'autres lettres sont frappées d'interdit. Les missives qu'échangent les habitants (notamment les deux jeunes héroïnes, Ella Minnow Pea et sa cousine Tassie) relatent les difficultés croissantes que chacun trouve à s'exprimer et portent à la fois sur la multiplication des interdits, la dissolution du lien social qui en résulte, l'évolution politico-religieuse de l'administration au pouvoir et la résistance qui peu à peu s'organise.

L'arme des opposants sera, bien entendu, d'ordre linguistique. Au mitan du livre, ils lancent au conseil des Anciens un défi qui, s'il est relevé, détruira le mythe d'un Nevin Nollop tout puissant. Les Anciens l'acceptent, s'engageant à lever les interdits à condition que les habitants de l'île produisent, sans aucune assistance informatique, un pangramme plus court de trois lettres que celui de Nollop – tâche d'autant plus ardue que l'île se vide progressivement de ses habitants. Finalement c'est un pangramme accidentel qui mettra fin à cet autoritarisme aux connotations de plus en plus religieuses.

### **Un lipogramme progressif**

*Ella Minnow Pea* s'organise en dix-sept chapitres, dont chacun représente un état de l'alphabet utilisé et comporte divers échanges épistolaires entre les personnages. Le premier et le dernier chapitre ne sont pas lipogrammatiques – l'alphabet y est au complet. Le lipogramme progressif débute au deuxième chapitre qui se prive de la lettre *z*, lettre la moins fréquente en anglais et se termine au seizième chapitre avec la disparition simultanée de sept lettres dont six parmi les dix plus fréquentes. La prohibition des lettres (dont le rang en termes de fréquence est indiqué entre parenthèses) se fait selon la progression suivante :

|                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| deuxième chapitre :  | Z (26 <sup>e</sup> ) ; |
| troisième chapitre : | Q (25 <sup>e</sup> ) ; |
| quatrième chapitre : | J (23 <sup>e</sup> ) ; |
| cinquième chapitre : | D (10 <sup>e</sup> ) ; |
| sixième chapitre :   | K (22 <sup>e</sup> ) ; |
| septième chapitre :  | F (16 <sup>e</sup> ) ; |
| huitième chapitre :  | B (20 <sup>e</sup> ) ; |
| neuvième chapitre :  | C (12 <sup>e</sup> ) ; |

|                        |  |
|------------------------|--|
| dixième chapitre :     | V (21 <sup>e</sup> ) ;   |
| onzième chapitre :     | U (13 <sup>e</sup> ) ;   |
| douzième chapitre :    | X (24 <sup>e</sup> ) ;   |
| treizième chapitre :   | Y (18 <sup>e</sup> ) ;   |
| quatorzième chapitre : | H (8 <sup>e</sup> ) ;  |
| quinzième chapitre :   | G (17 <sup>e</sup> ) ;   |
| seizième chapitre :    | A (3 <sup>e</sup> ), E (1 <sup>e</sup> ), I (5 <sup>e</sup> ), R (9 <sup>e</sup> ), S (7 <sup>e</sup> ), T (2 <sup>e</sup> ), W (15 <sup>e</sup> ) |

Il y a donc alternance entre les lettres les moins fréquentes (*z, j, k, b, v, x*) et les autres (*d, f, c, u, y*), avec une brusque accélération du processus lipogrammatique à la fin. Les chapitres les plus courts sont les deux avant-derniers, qui utilisent le nombre de lettres le plus restreint. Le chapitre le plus long est le cinquième : composé de quinze missives, il correspond à un moment clé du roman : la perte du *d*, dixième lettre de l'alphabet en termes de fréquence. Cette disparition affecte de manière radicale la relation des personnages au temps puisqu'elle exclut toute référence aux jours de la semaine (*Monday, Tuesday* etc.), pour lesquels des substituts fantaisistes sont alors prescrits par décret, et surtout parce que le *d* est un graphème essentiel à la formation du conditionnel présent et de tous les temps du passé des verbes réguliers en anglais.

Seule anomalie dans le lipogramme progressif : l'avant-dernière missive du huitième chapitre, où Amos Minnow Pea sur le point d'être déporté, refuse de se soumettre plus longtemps à la contrainte et écrit à sa femme et sa fille une lettre non lipogrammatique lourde de conséquences.

Si la prohibition d'un nombre grandissant de lettres rend la communication entre les personnages et la lecture du roman de plus en plus difficile, l'introduction progressive du lipogramme, qui n'affecte pas le premier chapitre du roman et ne touche que des lettres fort peu fréquentes dans les trois suivants, permet à Dunn de doter son roman d'une armature narrative solide et d'une forte cohérence fictionnelle, qui s'avèrent précieuses vers la fin du roman lorsque les échanges se font, par nécessité, plus laconiques.

Cette introduction progressive contribue également à naturaliser l'étrangeté en établissant, bien avant que les ravages du lipogramme ne se fassent trop sentir, un idiome nollopien, dont le charme désuet ne manque pas, dit-on dans le roman, de faire sourire les États-Uniens voisins. Justifié par l'isolement géographique des habitants de l'île, leur refus des technologies modernes et le culte qu'ils vouent au langage, le nollopien est un américain très soutenu, parfois archaïsant, caractérisé, entre autres, par une grande richesse lexicale et une absence totale de contractions du type « *'d* » pour « *had* » ou « *would* », qui prévalent pourtant dans le discours familier. Tous les personnages manifestent dès le début du roman, une maîtrise exceptionnelle de la communication écrite, une remarquable créativité linguistique et de vastes connaissances lexicales, exploitant la richesse lexicale de la langue anglaise, où le vocabulaire d'origine germanique, prépondérant à l'oral, se double d'un vocabulaire venu du latin par l'intermédiaire du français, et peu utilisé dans la communication courante. Ainsi, dès le second paragraphe de sa première lettre à sa cousine Tassie : « *Much has happened during your one-month sojourn off-island. Perhaps your Village neighbors have apprised you* », la jeune Ella utilise tout naturellement des mots assez rares

comme *sojourn* là où l'on attendrait *stay* (« séjour ») et *apprised* là où l'on attendrait *warned* (« prévenir »). Contrairement à ce qui se passe dans *La Disparition* où rien de tel n'est jamais entrepris, *Ella Minnow Pea* manifeste donc un véritable effort de motivation, de « vraisemblabilisation » du discours lipogrammatique, sans pour autant dissimuler le procédé, stratégies généralement considérées comme antithétiques<sup>11</sup>.

La progressivité du lipogramme a également pour conséquence de sensibiliser le lecteur, comme les personnages, aux phénomènes de répression : au fur et à mesure que se multiplient les interdits, d'abord perçus comme ridicules par les personnages eux-mêmes, et que la vie quotidienne et la communication au sein de la communauté se dégradent, la lecture déjà fortement ralentie par les circonlocutions et approximations croissantes, devient un véritable exercice de décodage. Dans cette perspective, le onzième chapitre marque un tournant décisif puisqu'il se clôt sur un décret autorisant – à l'écrit, mais non à l'oral, bien entendu – le recours à l'homophonie. Le rôle de l'écrit comme moyen de communication privilégié s'en trouve renforcé puisqu'il permet ce que l'oral ne permet plus, tandis que l'apparition en masse de cacographies assorties de variantes – *yew* ou *ewe* pour *you* (« vous ») au sein d'une même lettre, par exemple – rend la lecture silencieuse impossible, testant ainsi, comme Perec dans *Les Revenentes*, ce que Bernard Magné appelle « la relation pragmatique avec le lecteur<sup>12</sup> ». Ces difficultés de lecture correspondent à une aggravation dramatique de la situation des personnages et à une accélération du rythme de la narration : les événements se précipitent, les missives sont de plus en plus elliptiques et désespérées.

Plus fondamentalement, le lipogramme progressif est le procédé qui permet à Dunn de jouer systématiquement sur le métatextuel dénotatif – lequel est, rappelons-le, théoriquement impossible dans le lipogramme simple puisque la désignation explicite de la contrainte nécessiterait le recours à la lettre interdite et nierait la règle constitutive du texte.

### Un métatextuel dénotatif

Dans *La Disparition*, rappelons-le, le métatextuel est d'abord connotatif.

Il en est tout autrement dans *Ella Minnow Pea*, où la contrainte s'affiche explicitement : chaque chapitre relate un décret prohibitif portant sur telle ou telle lettre, le suivant consistant en

---

<sup>11</sup> « Il existe deux attitudes différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première, qui caractérise les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, cherche à dissimuler le procédé. Tout le système de motivation s'efforce de rendre invisibles les procédés littéraires, de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle, c'est-à-dire imperceptible. Mais c'est une attitude, et non pas une loi esthétique générale. Une autre attitude s'oppose à celle-ci ; elle n'essaye pas de dissimuler le procédé et tend même à le rendre évident. » (B. Tomachevski, *Théorie de la littérature*, extrait dans *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, 1965, p. 300).

<sup>12</sup> « Dans *La Disparition*, les écarts par rapport à la langue existent, mais en relativement petit nombre. Perec a joué, à l'évidence, l'harmonie entre langue et texte. Dans *Les Revenentes*, Perec joue au contraire la contradiction ouverte, en multipliant [...] les écarts par rapport à la langue, comme s'il y avait la volonté de tester une limite : non point voir si l'on peut écrire avec la seule voyelle E, ce qui ne semble décidément pas le propos du livre, mais voir jusqu'où le fonctionnement textuel peut aller dans la remise en cause du linguistique sans que soit compromise la relation pragmatique avec le lecteur. » (Bernard Magné, « *Les Revenentes* : de l'effervescence entre langage et texte », in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 177.)

son application, si bien que le récit épistolaire n'est jamais rien d'autre que le récit de la mise en œuvre de la contrainte. Par ailleurs, le fonctionnement général du roman est non seulement explicité dès le sous-titre du roman : *A Progressively Lipogrammatic Epistolary Fable* (« Fable épistolaire progressivement lipogrammatique »), mais précisé dans les têtes de chapitres. Chaque tête de chapitre comporte, en guise de titre, une séquence alphabétique et, en sous-titre, un pangramme où les lettres prohibées sont remplacées par un astérisque.

Le premier chapitre, qui n'est pas encore lipogrammatique, s'ouvre donc ainsi :

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
The quick brown fox jumps over the lazy dog

et l'avant dernier, où le lipogramme est à son comble, comme ceci :

\* \* \* \* \* L M N O P \* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \* n \* o \* \* m p \* \* \* \* \* l \* \* \* \* \*

La découverte d'un pangramme accidentel de 32 lettres ayant libéré les Nollopiens des interdits et rétabli l'alphabet au complet, c'est ce nouveau pangramme qui vient remplacer celui en 35 lettres de Nollop dans le titre du dernier chapitre :

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
Pack my box with five dozen liquor jugs

Les sous-titres de chapitre sous forme de pangramme, qui jusque-là avaient pu paraître redondants par rapport à la séquence alphabétique qui, à elle seule, suffisait à révéler la progression lipogrammatique, prennent un tout autre relief. Au seuil de l'ultime chapitre, leur raison d'être s'éclaire : ils font, en effet, apparaître, sous le premier, un second générateur pourvu d'une indéniable dimension rousseliennne. Dans les nouvelles à procédé primitif de Roussel, l'écriture consistait, rappelons-le, à raccorder par une histoire deux phrases presque identiques (à une lettre près), mais dotées de significations différentes, telles « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » / « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard »; dans *Ella Minnow Pea*, elle consiste également à raccorder par une histoire deux phrases presque identiques (à quatre lettres près) et dotées de significations différentes : « *The quick brown fox jumps over the lazy dog* » [Le rapide renard brun saute par-dessus le chien paresseux] et « *Pack my box with five dozen liquor jugs* » [Mets cinq douzaines de cruches à alcool dans ma caisse]. Ici, toutefois, l'écart de signification tient non pas à la substitution d'une lettre à une autre, mais au réordonnement des lettres composant l'énoncé de départ, la seconde phrase étant une quasi-anagramme de la première<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Le pangramme de 35 lettres comporte, outre les vingt-six lettres de base, neuf surnuméraires (o, u, o, e, r, t, h, e, o), soit e, o, r, t, h et u ; celui de 32 lettres n'en comporte que six (i, o, e, i, o, u), soit e, i, o et u. Ce sont donc les lettres r, t, h et i qui font la différence entre les deux.

Lorsque le pangramme accidentel en 32 lettres se substitue à celui de Nollop, sa fonction génératrice devient manifeste. Dernier message envoyé par Amos Minnow Pea à sa fille Ella avant son départ en exil forcé aux États-Unis, l'énoncé défiant tous les interdits est apparu au huitième chapitre (p. 130) alors que la chasse au pangramme, déjà lancée, en était encore à 44 lettres. Il faudra toutefois attendre le seizième chapitre pour que, réduite à multiplier les O, seule voyelle encore permise, la jeune Ella en produise soixante d'affilée :

No, mon, no! O Nooooooooo!  
OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO!

et se remémore le message de son père et les soixante cruches emballées à sa demande, « *Pack my box with five dozen liquor jugs* » – moment d'illumination où elle s'aperçoit que ce message est pangrammatique. La motivation de l'énoncé remonte cependant au tout premier chapitre du livre : les cinq douzaines de récipients en question sont des miniatures destinées à un fabricant américain de maisons de poupées, dont la vente permettra à Amos de subvenir à ses besoins en exil ; il s'agit-là d'un commerce assez lucratif dans lequel Amos, menuisier au chômage et ancien alcoolique (amené à rechuter sous le poids des prohibitions alphabétiques), s'est spécialisé, ainsi qu'il l'explique lui-même à sa fille dès la troisième lettre du roman (p. 12).

Rappelons que le pangramme, ou plutôt le pangramme défectif (« Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo », version lipogrammatique de l'habituel « Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume »), jouait déjà un rôle dans *La Disparition* : inscrit par Anton Voyl en post-scriptum à son journal d'Anton Voyl et perçu comme indice par les autres personnages, son interprétation sur le mode dénotatif conduisait en vain ceux-ci d'abord au zoo puis à Longchamp où courait Whisky Dix (Note p. 68-70). Mais alors que le pangramme défectif de *La Disparition* générait la fiction localement, ici le pangramme, figure inversée du lipogramme, est un générateur macrotextuel : *Ella Minnow Pea* est un récit lipogrammatique tendu entre deux pangrammes.

À la toute dernière page du roman, la lettre d'un informaticien fera état de trois autres pangrammes de longueur voisine :

- en 26 lettres : *J.Q. Vandz struck my big fox whelp*  
[soit « J.Q. Vandz a frappé mon gros renardeau »]
- en 29 lettres : *Quick zephyrs blow, vexing daft Jim*  
[soit « Des zéphyrs rapides soufflent, fâchant cet idiot de Jim »]
- en 32 lettres : *Few quips galvanized the mock jury box*  
[soit « Quelques quolibets galvanisèrent le groupe de jurés fictifs »]

Pourquoi « *Pack my box with five dozen liquor jugs* » et non ceux-là ? Vraisemblablement en raison de son potentiel générateur lié à ses capacités d'intégration dans le dispositif énonciatif et l'univers diégétique du roman. Le manque de brièveté relatif du pangramme choisi par rapport



aux deux premiers est largement compensé par le fait qu'il suppose deux interlocuteurs et trouve tout naturellement sa place dans la situation d'énonciation du roman épistolaire ; mais, curieusement (dans la logique diégétique du roman, on n'imagine mal sa fille refusant cette faveur à Amos), ce n'est pas comme simple impératif mais sous une forme interrogative à fonction interpellative qu'il figure au chapitre 8 : « *Would you mind doing this one last thing for me ? Pack my box with five dozen liquor jugs ?* » [« Aurais-tu la gentillesse de faire cette dernière chose pour moi ? Mettre cinq douzaines de cruches à alcool dans ma caisse ? »]. C'est donc à la fois un énoncé susceptible de passer inaperçu et d'éveiller la curiosité. On note une tension semblable dans les développements fictionnels qu'il permet de générer : si le fait qu'il s'agisse de miniatures justifie qu'on puisse en placer autant dans une unique caisse, le succès commercial de la cruche à whisky parmi les accessoires de maison de poupée est pour le moins incongru. La cohérence fictionnelle, centrale dans ce roman, n'en est pas moins assurée.

On considère habituellement que le métatextuel dénotatif tend à nuire à l'illusion référentielle ou plutôt, dans le contexte de cette fable, à la « suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité<sup>14</sup> ». Or force est de constater que ce n'est pas le cas ici – en ce qui concerne du moins le procédé lipogrammatique. L'écart entre logique diégétique et logique d'écriture n'advient qu'au tout dernier chapitre du roman lorsque le dispositif péri-textuel – les têtes de chapitres – contredit les déclarations du personnage-narrateur principal concernant le caractère fortuit du pangramme libérateur.

### **Romanesque et satire**

Étant donné l'importance du métatextuel dénotatif, quel est donc le ressort romanesque du roman, son code herméneutique aurait dit Barthes, ou plus simplement ce qui fait d'*Ella Minnow Pea* un livre que l'on peut lire « à plat ventre sur son lit<sup>15</sup> » ? Il tient d'abord aux deux questions que se posent les narrateurs-protagonistes, auteurs des missives : « jusqu'où cela peut-il aller ? » et « comment mettre fin à cette folie ? », puis à la course contre la montre pour produire, en 46 jours, le pangramme qui détruira le mythe d'un Nevin Nollop tout-puissant – défi qui s'adresse aux protagonistes, mais aussi au lecteur.

Le suspense est d'autant plus grand que les enjeux sont vitaux ou, pour paraphraser Perec, le plus souvent mortels<sup>16</sup>. Si c'est d'abord le ridicule de la situation, véritable incitation au ludisme<sup>17</sup> qui frappe le lecteur comme les protagonistes, l'humour noircit au fur et à mesure que

---

<sup>14</sup> « That willing suspension of disbelief for the moment », que Samuel Coleridge évoquait à propos de « l'illusion poétique » (*Biographia Literaria*, 1817) et sur laquelle se fonde le pacte fictionnel, me paraît préférable ici à la notion d'« illusion référentielle » élaborée à partir de la tradition réaliste.

<sup>15</sup> « Couché à plat ventre sur mon lit, je dévorais les livres que mon cousin Henri me donnait à lire » (*W ou le Souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, début du chapitre XXXI) ; la formule revient plusieurs fois dans les déclarations de Perec à la presse en 1978 (*Entretiens et conférences, op. cit.*, vol. I, p. 225 et 231) et 1981 (vol. II, p. 173).

<sup>16</sup> Voir Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.*, chapitre VI.

<sup>17</sup> Ainsi, à la suite de l'interdiction du z, les personnages nommés Buzz et Zeke se choisiront une nouvelle identité à la mesure de leurs rêves (p. 13) : respectivement *Lil' Tristan* (« Petit Tristan ») et *Prince Valiant-the-Comely*

grandit la menace. *Ella Minnow Pea* décrit par le menu la dérive extrémiste et obscurantiste d'une société animée d'une ferveur utopique avec la mise en place progressive d'un état policier (censure, espionnage, interception du courrier, fouilles, couvre-feu, résidence surveillée, humiliation publique, bannissements, condamnations à mort, meurtre, confiscation des biens), entraînant la dissolution des liens sociaux (délation, persécution, chantage) et familiaux (conflits, séparations, divorces), et aboutissant à la destruction, la mort, la folie. Si le roman de Dunn s'inscrit dans la lignée de *La Disparition* en tant que lipogramme, c'est dans celle de la seconde moitié de la partie fictive de *W ou le souvenir d'enfance*, qu'il trouve tout naturellement sa place en tant qu'allégorie satirique tirant sa force du dévoilement progressif et détaillé<sup>18</sup> des abus résultant de la perversion d'un idéal, olympique pour W, humaniste pour Nollop.

### La morale de cette histoire

Dire qu'*Ella Minnow Pea* s'inscrit dans la postérité de *La Disparition*, ne signifie pas que Dunn y refait le chemin parcouru par Perec, au contraire : à partir de procédés apparentés, il s'engage dans des voies que Perec n'a pas empruntées : d'une part celle du métatextuel dénoté, et d'autre part celle de la cohérence fictionnelle. La cohérence de la stratégie métatextuelle connotative et l'omniprésence des fonctionnements autoréflexifs qui fait toute la saveur des relectures de *La Disparition* se paie, en effet, rappelons-le, d'un certain « éclatement fictionnel<sup>19</sup> ». Rien de tel dans le roman allégorique de Dunn : la continuité narrative et diégétique de l'ensemble est sans faille et c'est à cela, entre autres, que la satire doit son mordant.

La distance entre les deux romans, se creuse encore davantage dès qu'on s'interroge sur la stratégie logico-intellectuelle et l'esthétique dont ils procèdent. En effet si l'un et l'autre comportent une dimension didactique, ils se concluent de manière quasiment antithétique. Dans le Post-scriptum de *La Disparition* sur « l'ambition du scribe », sorte de manifeste littéraire, la leçon porte exclusivement sur l'expression du contenu :

L'ambition du Scriptor, [...] 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. [...]

---

(« Prince Vaillant-le-Beau ») ; et, à la page 7, Ella se félicitera d'avoir songé à remplacer *immortalized* (« immortalisé ») par le néologisme *posteritified* (« postéritifié »).

<sup>18</sup> Pour ne citer que quelques exemples : la fermeture obligatoire des bibliothèques s'accompagne de la confiscation de tous les manuels scolaires, par définition transgressifs ; la répression conduit à l'autocensure avec la fermeture volontaire des journaux et l'omniprésence de la musique à la radio ; l'isolement de l'extérieur et l'amenuisement de la population commence pas perturber le commerce puis mène à une société de pénurie, à la dégradation des conditions sanitaires etc.

<sup>19</sup> « L'absence d'un programme narratif susceptible d'unifier les éléments engendrés par la contrainte d'écriture entraîne sur le plan fictionnel diverses perturbations qui confèrent au roman l'aspect d'une œuvre en chantier » (Hermes Salceda, « L'éclatement fictionnel dans *La Disparition* de Perec » in *Perec – Aujourd'hui*, textes réunis et édités par Mireille Ribière, *Agora. Revue d'études littéraires*, 4, 2002, p. 88).

Il comprit alors qu'[...] 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 [...] ouvrait sur un pouvoir mal connu. [...]

Ainsi son travail, pour confus qu'il soit dans son abord unitial, lui parut-il pourvoir à moult obligations : d'abord il produisait un vrai roman [...], mais surtout, ravivant l'insinuant rapport fondant la signification, il participait, il collaborait à la formation d'un puissant courant abrasif qui [...] pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli. !

L'essentiel réside dans le pouvoir stimulant et innovant de la contrainte, leçon dont Dunn tirera largement les conséquences pratiques en écrivant *Ella Minnow Pea*.

La leçon explicite d'*Ella Minnow Pea* porte, en revanche, sur le contenu de l'expression. Il s'agit en effet de célébrer, non pas le lipogramme, mais son envers, le pangramme en tant que principe d'inclusion et garant de liberté, et cela à travers ses représentés :

*There were some among the survivors who wanted to erect a monument to me ; others thought Pop, as the actual creator of the sentence that was to serve as vehicle for our emancipation, deserving of all the national approbation. I suggested that neither of us was an appropriate candidate given the fortuity of the sentence's conception. But this fact does not preclude the erection of some other concrete memorial to those who lost life, property, strips of dorsal epidermis, and/or sanity to the tyranny of the last four months. I suggested, further, that the following might be sculpted : a large box, filled with sixty moonshine jugs – piled high, toppling over, corks popping, liquor flowing. Disorder to match the clutter and chaos of our marvelous language. Words upon words, piled high, toppling over, thoughts popping, correspondence and conversation overflowing. (p. 201)*

[Parmi les survivants, il y en avait qui voulaient m'élever un monument, d'autres qui songeaient à papa, véritable créateur de la phrase destinée à devenir le véhicule de notre émancipation et digne, à ce titre, de l'approbation nationale. Je fis remarquer qu'à mon avis nous ne méritions, ni l'un ni l'autre, un tel honneur étant donné le fortuit de la phrase. Ce qui n'empêche pas de commémorer concrètement ceux auxquels la tyrannie des quatre derniers mois a fait perdre la vie, leurs biens, des bandes d'épiderme dorsale et/ou la raison. Je proposai, en outre, l'idée d'une sculpture qui représente une grosse caisse contenant soixante cruches à whisky empilées n'importe comment, qui se renversent de sorte que les bouchons fusent et le liquide s'épanche. Un désordre à la mesure du fouillis et du chaos de notre superbe langue : mots qui s'accumulent et s'empilent, idées qui fusent de toutes parts, lettres et conversations où l'on s'épanche<sup>20</sup>.]

Il y a, certes, dans la dernière missive d'Ella Minnow Pea une jubilation à la mesure de celle du « Scriptor » de *La Disparition*, mais à cette différence près que la contrainte n'y est plus respectée et que cette ultime lettre glorifie non seulement le pangramme, mais le foisonnement de la langue, et cela dans l'oubli total de la nature contraignante du pangramme et des contraintes inhérentes au code de la langue. La jubilation n'est pas celle qui accompagne le début d'une aventure, celle de l'écriture à contrainte, comme c'est le cas dans *La Disparition* qui reste lipogrammatique jusque dans son « Post-scriptum », mais plutôt celle du retour à la normalité,

---

<sup>20</sup> Ici, comme ailleurs dans ce chapitre, je traduis presque littéralement pour information.

l'alphabet au complet et la liberté d'expression. Le roman est bien, comme le précise son sous-titre une fable : il se développe à partir d'un manque, d'un méfait initial, jusqu'à sa réparation finale – adoptant ainsi presque littéralement la structure sécurisante du conte telle que l'a définie Vladimir Propp<sup>21</sup> –, et cela malgré son contenu satirique.

Et c'est là le paradoxe d'*Ella Minnow Pea* : la fiction ayant été conçue de manière à justifier le recours à l'écriture lipogrammatique, Dunn parvient à faire coïncider parfaitement contenu de l'expression et expression du contenu : la contrainte est à son comble lorsque la répression politico-religieuse est extrême et le recouvrement de la liberté correspond à l'abandon de la contrainte. Il n'en existe pas moins un écart entre la manière dont Dunn a su exploiter tout au long du roman, à la suite de Perec, le pouvoir générateur de la contrainte, et, d'autre part, la valeur allégorique qu'il lui donne en tant que représentation de l'extrémisme politico-religieux<sup>22</sup> ? Dunn fait l'impasse sur les enjeux esthétiques de l'écriture à contrainte pour faire passer son message : le roman expérimental tourne au roman à thèse.

---

<sup>21</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

<sup>22</sup> Pourtant rien n'empêche de raconter une histoire qui mettrait en scène à la fois l'aspect répressif, « fascisant », de la contrainte et ses effets bénéfiques, libérateurs. Ainsi dans *La Loi du roi Boris* de Gilles Barraqué l'interdiction du *e*, contrainte arbitraire imposée par l'autocrate, est combattue par une contrainte encore plus ardue, mais librement choisie, l'utilisation exclusive du *e*. Voir à ce propos Éléonore Hamaide-Jager, « 'Il était une fois'... la lettre. Le lipogramme en littérature pour la jeunesse contemporaine », dans *Le Pied de la lettre, créativité et littérature potentielle*, Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas (dir.), Nouvelle Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2010, p. 193–204. Dans *La Disparition*, c'est, rappelons-le, au prix d'un décrochement, l'intervention du « Scriptor » dans le post-scriptum, une fois la fiction close, que sont célébrées les vertus de la contrainte.

