

Les écritures étrangères dans la littérature japonaise contemporaine : l'expérience visuelle de l'hétérographisme

Noya Dalem

L'« hétérographisme » est le nom que nous proposons de donner au procédé littéraire consistant à insérer une ou plusieurs graphies étrangères au sein d'un texte publié dans une langue et une écriture principales. Ce phénomène s'observe dans les œuvres dites « hétérolingues »¹, qui mêlent plusieurs systèmes linguistiques. Dans le cas de la littérature japonaise contemporaine, il s'agit par exemple de la présence de l'anglais en alphabet latin, du chinois en sinogrammes ou du coréen en hangeul, au sein d'un texte écrit en japonais.

Du fait de sa complexité et des jeux qu'elle permet, l'écriture se présente comme une problématique essentielle dans toute œuvre littéraire japonaise². Rappelons que le japonais s'écrit aujourd'hui sous la forme d'une association de trois séries de signes. Les kanjis, qui sont des sinogrammes, renvoient à une idée ou un concept ; les hiraganas, l'un des deux syllabaires, aux mots-liens et aux terminaisons ; les katakanas, le second syllabaire, aux termes étrangers

¹ Le terme « hétérolinguisme » est un néologisme proposé par Rainier Grutman dans son ouvrage *Des Langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, [1997], 2019. Le multilinguisme en littérature a déjà fait l'objet d'un certain nombre de publications. Parmi les ouvrages pionniers, on peut retenir Wilhem Theodor Elwert, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, vol. 34, n° 3, 1960, p. 409-437 ; et Leonard Forster, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

² Au sujet de l'aspect visuel de la littérature japonaise moderne en prose, voir Cécile Sakai, « Deux regards critiques sur l'écriture japonaise : Kawabata Yasunari et Tawada Yôko », dans *La Lettre et l'image : nouvelles approches*, Anne-Marie Christin et Miura Atsushi (dir.), Université Paris Diderot – Paris 7, *Textuel*, n° 54, 2007, p. 99 ; C. Sakai, « Usages de la culture : les stratégies graphiques chez Tanizaki Jun.ichirô », dans *Du Visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*, Anne Kerlan-Stephens et C. Sakai (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 177-192 ; C. Sakai, « Les graphies dans la littérature moderne japonaise : des choix et des effets », dans *L'Écriture réinventée. Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Marianne Simon-Oikawa (dir.), Paris, Les Indes savantes, 2007.

transcrits en japonais³. La combinaison standard des trois formes de caractères crée un équilibre général qui paraît naturel aux yeux des lecteurs⁴. Toutefois, les règles ne sont pas fixes, et le choix de l'une ou l'autre série dépend largement du scripteur⁵. La configuration finale peut même échapper aux prescriptions normatives, provoquant alors un effet d'étrangeté. Les œuvres qui nous intéressent, intégrant une ou plusieurs formes d'écriture non japonaises, s'écartent toujours de la norme. Elles produisent directement une impression singulière, éprouvée à l'instant où le lecteur découvre la page.

Dans cet article, nous prenons comme corpus d'étude quatre cas contemporains⁶ pour y analyser ces phénomènes graphiques d'écart par rapport à la norme : nous considérerons leurs formes diverses, les intentions recherchées par les auteurs, les effets générés sur le lecteur. À cette fin, nous commencerons par présenter quelques outils méthodologiques nécessaires à l'analyse de l'hétérographisme dans les textes littéraires japonais. Nous étudierons ensuite trois textes insérant chacun une écriture étrangère différente : *Yuhi*⁷ de Yi Yang-ji (1955-1992) qui comprend du hangeul en plus des trois formes d'écriture japonaises, *Shishôsetsu from left to right*⁸ de Mizumura Minae (1951-) qui fait alterner signes japonais et alphabet latin, et

³ Le système d'agencement des trois types d'écritures, encore d'usage aujourd'hui, a été officialisé avec la constitution de 1946. Voir Pascal Griolet, « L'écriture au Japon », dans *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, A.-M. Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2012, p. 130-149.

⁴ Selon une enquête du Centre d'études de la langue nationale datant de 1960, « une revue contemporaine comprend en moyenne environ 50 % de hiraganas, 30 % de kanjis, et 10 % de katakanas ». Satake Hideo 佐竹秀雄, « Nihongo no hyôki no hyôgensei » 日本語の表記の表現性 (L'expressivité de l'écriture japonaise), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō*, n° 45, 1980, p. 63. Tous les textes japonais dans l'article sont traduits par nos soins.

⁵ Voir à ce sujet Christian Galan, « L'"orthographe" mixte du japonais : le libre choix du scripteur », dans *Nouvelles recherches en orthographe*, Catherine Brissaud, Jean-Pierre Jaffré, Jean-Christophe Pellat (dir.), Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 53-70.

⁶ L'hétérolinguisme et l'hétérographisme ne sont pas des phénomènes propres à l'époque contemporaine. Natsume Sôseki 夏目漱石 (1867-1916) insérait parfois du chinois classique dans ses textes, Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) des langues européennes. Durant la période coloniale, certains écrivains – du Japon ou des régions colonisées – ont introduit des éléments des langues autochtones dans les textes en japonais. Les extraits choisis pour cet article, dans lesquels l'hétérographisme occupe une place importante, couvrent trois décennies et demie, depuis la fin des années quatre-vingt à aujourd'hui.

⁷ Yi Yang-ji 李良枝, « Yuhi » 由熙 (Yuhi), dans *Yuhi / Nabi tarpon*, Yi Y., Tokyo, Kôdansha, 2020. Première publication dans la revue *Gunzô*, n° 43 (11), novembre 1988. Concernant la romanisation du nom de l'autrice, nous avons choisi une transcription possible parmi les orthographes répandues.

⁸ Mizumura Minae 水村美苗, *Shishôsetsu from left to right 私小説 from left to right* (Autobiographie de gauche à droite), Tokyo, Chikuma shobô, 1995. Première publication dans la revue *Hihyôkûkan* entre octobre 1992 et octobre 1994.

Hoshitsukiyoru de Ri Kotomi (1989-)⁹ qui intègre dans son texte en japonais du mandarin écrit en caractères simplifiés ou non. Enfin, nous examinerons plus en détail la nouvelle *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* de Rîbi Hideo (1950-)¹⁰ qui met en scène six types d'écriture différents dès la première page. La méthode comparative permettra non seulement de montrer la diversité des effets possibles dus à un même type de procédé littéraire, mais également de repérer les convergences parmi les projets d'auteurs et les expériences de lecture.

Quelques outils méthodologiques pour l'analyse de l'hétérographisme

L'écart par rapport à la norme produit par l'hétérographisme – et l'effet de surprise qui en découle – dépend de plusieurs éléments qui doivent être analysés. Tout d'abord, il varie en fonction du taux de différence – ou de similitude – visuelle entre les écritures présentées : plus l'écriture étrangère contraste avec celle de la langue principale, plus son insertion dans le texte sera visible. L'écriture japonaise se distingue nettement de l'alphabet latin, par l'aspect visuel de chaque lettre ou caractère. Elle se différencie également du hangeul, mais peut être rapprochée du coréen lorsque celui-ci est noté en sinogrammes¹¹. Enfin, l'aspect graphique de l'écriture chinoise est celui qui présente le plus de similitudes avec l'apparence visuelle de l'écriture japonaise, bien qu'elles emploient toutes les deux des sinogrammes différents : au Japon, une liste de caractères simplifiés a été dressée dans les années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale¹², tandis qu'en Chine la simplification reposant sur d'autres critères a été mise en place pendant la Révolution culturelle¹³.

Ce premier élément doit être étudié en lien avec un deuxième point : la question de la lisibilité. Les textes hétérolingues dans lesquels le japonais est la langue principale sont écrits à destination d'un public japonophone. Ce dernier dispose

⁹ Ri Kotomi 李琴峰, *Hoshitsukiyoru* 星月夜 (Nuit étoilée), Tokyo, Shûeisha, 2020. Première publication dans la revue *Subaru*, n° 41 (12), décembre 2019. La lecture des trois caractères du titre (qui se lisent usuellement *hoshizukiyo*) est donnée sur la couverture de l'œuvre.

¹⁰ Rîbi Hideo リービ英雄, « Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô » ヘンリーたけしレウィツキーの夏の紀行 (Le voyage de Henry Takeshi Lewitsky), dans *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô*, Rîbi H., Tokyo, Kôdansha, 2002. Première publication dans la revue *Gunzô*, n° 57 (8), juillet 2002.

¹¹ Le hangeul a été promulgué par le roi Sejong le Grand au xv^e siècle pour remplacer les sinogrammes, mais ne fut réellement employé qu'à partir du xix^e siècle. Voir Martine Prost, « Le coréen », dans *Dictionnaire des langues*, Emilio Bonvini, Joëlle Busuttill, Alain Peyraube (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 1307-1316. Les sinogrammes sont encore d'usage aujourd'hui en Corée, par exemple pour la transcription des noms propres.

¹² P. Griollet, « L'écriture au Japon », art. cit.

¹³ Marie-Claude Paris, « Le mandarin », dans *Dictionnaire des langues*, op. cit., p. 996-1008.

de bases en anglais, puisque l'apprentissage de cette langue est obligatoire dans le cursus scolaire. L'alphabet latin, bien que très différent de l'écriture japonaise, est donc lisible pour le lecteur japonophone. En revanche, le mandarin et le coréen ne sont pas des langues apprises à l'école au Japon, sauf exception. Concernant le premier, le lecteur pourra éventuellement s'aider de la proximité graphique des caractères : la signification de termes chinois peut être devinée à partir de la similitude avec les kanjis japonais. Cependant, le sens des phrases en coréen ne peut pas être déduit des caractères hangeul, illisibles pour le japonophone qui n'a jamais étudié la langue.

Si certains effets de l'hétérographisme peuvent être analysés en fonction des différences intrinsèques entre les écritures ou de leur lisibilité pour un lecteur japonophone, ces approches restent à compléter. Il faut tenir compte en effet de ce qui correspond sans doute à la dimension la plus importante en littérature : les composantes esthétiques de l'hétérographisme, à savoir les éléments qui relèvent des choix créatifs et artistiques de l'auteur. Le premier facteur à observer concerne la proportion de chaque écriture présente et l'équilibre général qui en résulte (entre l'insertion d'un caractère ou de phrases entières en signes étrangers). En outre, il est nécessaire d'examiner les paramètres de mise en page : la disposition verticale ou horizontale des caractères (les graphies étrangères peuvent conserver ou pas leur mode de présentation originale en s'insérant dans le texte japonais)¹⁴, et l'introduction fluide ou non des écritures non-japonaises dans le corps du texte principal (séparées et mises en valeur, ou complètement intégrées). Enfin, il faut considérer l'espace réservé aux *furigana* 振り仮名, petits caractères placés à droite des colonnes (au-dessus des mots lorsque le texte est écrit horizontalement). Ces annotations sont usuellement employées pour indiquer la lecture des kanjis moins communs, mais peuvent servir à d'autres fins créatives. Dans les textes hétérolingues, elles sont par exemple utilisées pour donner la transcription phonétique des mots étrangers ou encore leur traduction, et modifier, du même coup, l'aspect visuel de la page¹⁵.

¹⁴ La littérature en japonais se présente habituellement à la verticale, mais l'écriture japonaise peut être également disposée à l'horizontale, notamment dans les domaines scientifiques. Le chinois et le coréen se transcrivent aussi dans les deux directions. Néanmoins, le coréen se présente aujourd'hui à l'horizontale dans la plupart des textes écrits. Le chinois est usuellement montré à l'horizontale dans les publications de Chine continentale, et à la verticale dans les ouvrages taïwanais. Voir ici même l'article de Morita Naoko, « L'écriture horizontale, une exception dans l'édition littéraire au Japon ».

¹⁵ Konno Shinji 今野真二 considère que l'origine des *furigana* remonte à leur emploi dans les textes japonais écrits en chinois, par exemple le *Nihon shoki* 日本書紀 (Annales du Japon), compilation de textes achevée en 720, et qu'ils servaient alors à noter le sens de certains termes. Aujourd'hui, les *furigana* sont également appelés *rubi* ルビ, terme qui provient de l'anglais *ruby*, désignant une

Afin de mieux explorer la dimension esthétique du phénomène, nous proposons d'identifier dans chaque œuvre une instance littéraire supplémentaire, en plus de l'auteur, du narrateur et du personnage, que nous appellerons « instance graphique »¹⁶. Elle concerne le choix graphique de chaque mot, la disposition des caractères et des lignes, la mise en valeur ou non d'écritures étrangères, l'ajout éventuel de *furigana*. L'instance graphique, en même temps que se crée le récit, apporte à l'œuvre une valeur en tant qu'image¹⁷. Cette notion permet non seulement de mettre en avant la dimension visuelle de l'œuvre, mais également de penser ses relations avec le contenu du récit et la lecture. Nous distinguons donc la présence des écritures dans l'histoire – à savoir les caractères qui font partie de la diégèse et qui sont visibles aux yeux des personnages¹⁸ – et celle dans le texte – autrement dit les caractères qui transcrivent le récit et qui sont destinés au lecteur. L'analyse de l'ensemble de ces éléments dans l'œuvre hétérolingue, combinée avec celle de ses autres composantes, devrait nous permettre de réfléchir aux effets propres à chaque texte et aux intentions spécifiques de chaque auteur.

Les mises en page de l'instance graphique

Yi Yang-ji est une autrice *zainichi*, terme qui signifie littéralement « résident au Japon » mais qui désigne dans les faits les Coréens installés au Japon pendant la période coloniale ainsi que leurs descendants. Leurs œuvres en japonais forment la littérature *zainichi*¹⁹, dans laquelle on trouve, d'emblée, l'insertion d'éléments en coréen, sous forme de sinogrammes ou notés en katakanas, parfois en hangeul. Yi Yang-ji fait partie de la deuxième génération d'immigrés. Elle naît et grandit au Japon où elle devient écrivaine, et reçoit le 100^e prix Akutagawa pour son roman *Yuhi*. Il s'agit d'un récit raconté à la première personne par une narratrice coréenne appelée Onni オンニ (« grande sœur » en coréen),

taille spécifique de caractères (5,5 points) en imprimerie. Voir Konno S., *Furigana no rekishi* 振り仮名の歴史 (Histoire des *furigana*), Tokyo, Shûeisha, 2009.

¹⁶ Nous nous inspirons de la théorisation de « l'instance narrative » par Gérard Genette. Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, et plus particulièrement le chapitre 5 « Voix ».

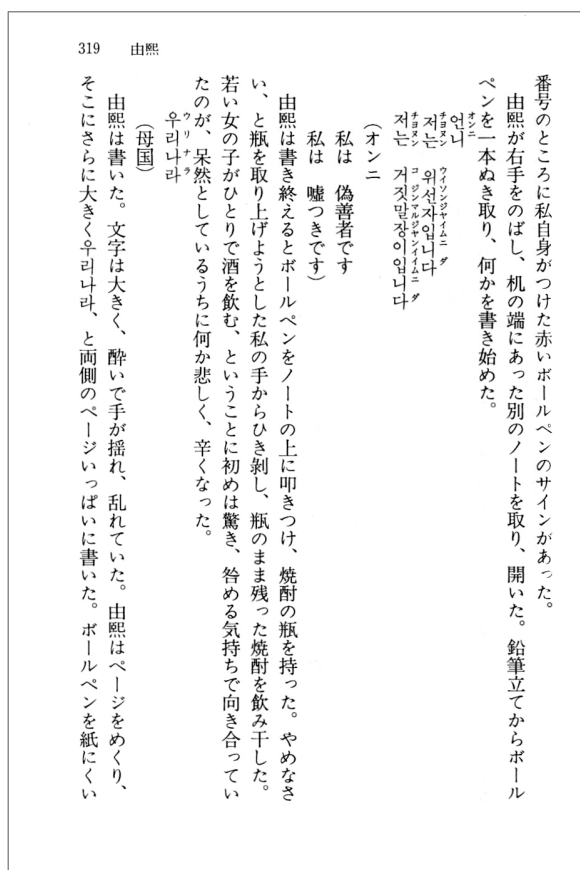
¹⁷ Au sujet de la relation entre écriture et image, voir les propositions théoriques développées par A.-M. Christin dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

¹⁸ Nous employons les termes « histoire » et « diégèse » dans le même sens, à la manière de Genette. Voir G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Concernant la littérature *zainichi*, voir Hosoi Ayame, *Le « Corps asiatique » de Yang Seog-il, fils du Japon post-colonial. Questions sur la subjectivité et le parricide dans la littérature zainichi contemporaine et intertexte avec la littérature maghrébine d'expression française*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Pierre Giraud, Université Lyon 3, 2011 ; et Yoshida Aki, *La Littérature des Coréens du Japon. La construction d'une nouvelle identité littéraire, sa réalisation et sa remise en cause*, thèse de doctorat dirigée par Anne Bayard-Sakai, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2018.

accueillant Yuhi, une *zainichi* venue en Corée du Sud pour un séjour linguistique. Onni raconte sa rencontre avec Yuhi, qu'elle voit confrontée à son identité complexe.

En effet, Yuhi semble éprouver des difficultés à apprendre, intégrer, aimer le coréen. L'écart que le personnage ressent entre le japonais qu'elle a l'habitude d'utiliser et le coréen qu'elle ne parvient pas à maîtriser est tout d'abord mis en scène par la structure narrative de l'œuvre. Le texte est présenté en japonais, mais la langue de la narratrice est le coréen. Le roman lu par le lecteur est donc une traduction japonaise du récit raconté par Onni. En d'autres termes, une distance sépare le monde de l'histoire qui se déroule en coréen et le monde du lecteur qui reçoit le texte en japonais. La difficulté de Yuhi à relier les deux langues est également représentée de manière graphique, lorsque le hangeul et les caractères japonais apparaissent côte à côte. Ce dispositif est par exemple employé dans cet extrait au sein duquel Yuhi se confie à Onni (fig. 1).



Yuhi tendit sa main droite, prit un autre cahier qui se trouvait au bord de son bureau et l'ouvrit. Elle sortit un stylo à bille du porte-plume et commença à écrire quelque chose.

언니
Chônün wisônjaumnida
저는 위선자입니다
Chônün kôjinmalchangiimnida
저는 거짓말장이입니다
(Onni

Je suis une hypocrite

Je suis une menteuse)

En terminant sa phrase, Yuhi plaqua le stylo sur son cahier et prit une bouteille de *shôchû*²⁰. J'essayai de lui confisquer le flacon en la sommant d'arrêter, mais elle l'arracha de mes mains pour engloutir ce qui restait. Alors que, d'abord étonnée à la vue d'une jeune femme buvant de l'alcool seule, je l'observais pleine de réprobation, ma stupéfaction laissa peu à peu place à un sentiment triste et douloureux²¹.

Fig. 1: Yi Yang-ji, Yuhi, op. cit., p. 319²².

²⁰ Sorte d'eau-de-vie japonaise. Dans la traduction, la partie en coréen est romanisée suivant le système McCune-Reischauer.

²¹ Traduction des colonnes 2 à 12.

Remarquons que les lettres en alphabet hangeul ressortent. Cet effet, notamment dû à l'hétérogénéité entre les écritures coréenne et japonaise, est accentué par la présence des traductions (indispensables au lecteur japonophone incapable de lire le hangeul) qui entravent la fluidité du texte.

Or, le tour de force de ce roman semble résider dans sa capacité à surmonter cette distance. En effet, le passage en hangeul correspond ici aux caractères notés dans le carnet de Yuhi. Autrement dit, il s'agit d'un des rares moments du récit dans lequel le lecteur a directement accès à l'univers fictif créé par le roman, puisqu'il peut voir, concrètement, ce qui s'y passe. La présence de *furigana* donnant la transcription phonétique des caractères hangeul rend également le coréen plus accessible : les lettres coréennes ne sont pas laissées totalement opaques, et les lecteurs curieux peuvent s'essayer à un déchiffrement. Si le hangeul et l'écriture japonaise diffèrent, si le monde coréanophone de la diégèse paraît loin du monde japonophone du lecteur, l'œuvre crée un espace commun entre les deux. Ces quelques colonnes en coréen représentent non seulement un refuge pour Yuhi, et par extension pour les Coréens du Japon (dont l'autrice), mais également un lieu qui permet au lecteur d'établir un premier contact avec le coréen, son écriture, sa sonorité, ses locuteurs.

Contrairement au coréen, l'anglais peut être intégré dans le texte japonais sans qu'une traduction ne soit nécessaire : le lecteur est censé avoir des notions dans cette langue – ou du moins être capable d'employer un dictionnaire pour la comprendre. Dans *Shishôsetsu from left to right* de Mizumura Minae, autrice japonaise ayant grandi aux États-Unis, le japonais est présenté à l'horizontale, et les passages en anglais sont insérés à l'intérieur même des paragraphes en japonais. Le roman, une sorte de récit autofictionnel dans lequel la protagoniste porte le même nom que l'autrice, raconte le temps que celle-ci a passé sur le continent, le jour du vingtième anniversaire de son arrivée en Amérique (fig. 2).

²² Nous présentons certains des extraits cités sous forme d'image de la page, afin de montrer leur mise en scène graphique et visuelle. Nous remercions les éditeurs pour leur aimable autorisation de les reproduire ici.

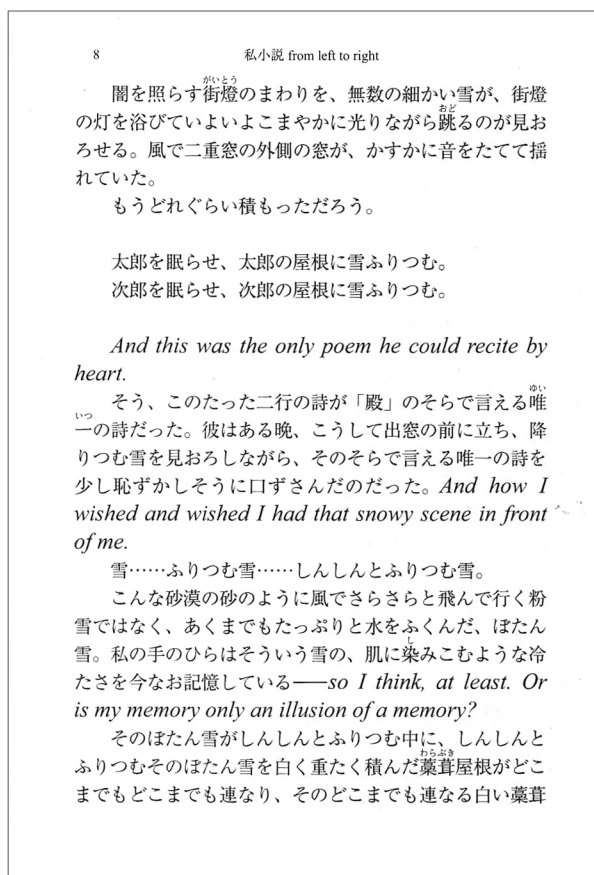


Fig. 2 : Mizumura Minae, *Shishôsetsu from left to right*, op. cit., p. 8.

Je me demande si la neige s'est accumulée.

La neige endormait Tarô, s'amoncelant sur son toit.

La neige endormait Jirô, s'amoncelant sur son toit.

And this was the only poem he could recite by heart.

Oui, ces deux vers étaient les seuls que *Tono* pouvait réciter par cœur. Un soir, il s'était placé devant la fenêtre en saillie, et, en contemplant la neige qui s'accumulait, il avait timidement murmuré cet unique poème qu'il savait dire de tête. *And how I wished and wished I had that snowy scene in front of me*²³.

L'alternance entre les graphies est effectivement plus fluide que dans *Yuki*. Or, il est intéressant d'observer que, dans *Shishôsetsu from left to right*, malgré l'effort d'intégration, les divergences intrinsèques aux écritures continuent de se manifester. D'un côté, les lettres de l'alphabet latin composent un ensemble de vingt-six signes qui se ressemblent, isolés ou regroupés, et séparés par des espaces. De l'autre, les caractères japonais revêtent des allures plus variées – les kanas sont constitués de quelques traits seulement alors que les sinogrammes, eux-mêmes tous différents les uns des autres, présentent des formes plus complexes – et chacun d'eux occupe un espace carré de taille égale, sans séparation. La distinction est en outre accentuée par la mise en italique des passages en anglais.

L'effet de contraste entre les deux écritures semble avoir été recherché par l'autrice. Dans son ouvrage *Nihongo ga horobiru toki. Eigo no seiki no naka de*²⁴,

²³ Traduction des lignes 5 à 15 de la troisième page du roman.

²⁴ Mizumura M., *Nihongo ga horobiru toki. Eigo no seiki no naka de* 日本語が亡びるとき—英語の世紀の中で (Lorsque le japonais périra. Dans un siècle dominé par l'anglais), Tokyo, Chikuma shobô, [2008], 2015.

Mizumura interroge l'hégémonie de l'anglais, perceptible également dans l'espace littéraire qui voit le nombre d'œuvres anglophones augmenter. *Shishôsetsu from left to right* serait la réalisation créative de son interrogation, dans lequel elle montre à la fois l'envahissement de cette langue (par l'insertion massive de passages en lettres alphabétiques), et, par contraste, la spécificité du japonais, comme pour le mettre en valeur. Elle explique son intention lors d'une conférence donnée en français :

Quelle langue bizarre et amusante avec toutes ces écritures différentes – les caractères chinois, les *hiragana* et les *katakana* ! Quelle langue à la fois rude et raffinée ! Quelle langue fluide ! À travers cette forme bilingue, j'espérais faire voir aux lecteurs, tangiblement, que la langue japonaise est différente de l'anglais, qu'elle est différente de toutes les autres langues occidentales, et qu'elle est différente de toutes les autres langues du monde. Ce n'est pas que je voulais plaider pour la singularité de la langue japonaise. J'ai essayé à travers la langue japonaise, de plaider pour la matérialité irréductible de toute langue, la raison pour laquelle l'acte d'écrire même dans la langue la plus locale devient un acte qui vaut la peine en soi²⁵.

La séparation des deux langues et écritures dans ce roman bilingue permet donc de valoriser la création littéraire dans des idiomes « locaux » – en l'occurrence le japonais –, à l'encontre de la suprématie de l'anglais.

L'insertion du chinois dans un texte japonais est moins visible, puisque les deux écritures contiennent des sinogrammes, lesquels comprennent parfois des caractères non simplifiés, encore en usage à Taïwan. L'extrait suivant, tiré de *Hoshitsukiyoru* de Ri Kotomi, fournit un bon exemple d'hétérographisme dans lequel les trois types de sinogrammes sont co-présents. Ri Kotomi est une autrice d'origine taïwanaise qui a appris le japonais à l'âge adulte, lauréate du 165^e prix Akutagawa en 2021 pour sa nouvelle *Higanbana ga saku shima*²⁶. *Hoshitsukiyoru*, publié un an avant l'obtention du prix, relate une histoire d'amour lesbien entre deux personnages, Ryû Gyôgetsu 柳凝月²⁷ originaire de Taïwan et Yûrîtsûzû 玉麗吐改²⁸ venue du Xinjiang, à l'ouest de la Chine. Dans cette œuvre, l'emploi des trois types de sinogrammes semble mettre en valeur des distinctions régionales. Par exemple, le dialogue ci-dessous, entièrement en mandarin (et accompagné de traductions dans les espaces dédiés aux *furigana*),

²⁵ Mizumura M., « La littérature moderne japonaise : deux temps », dans *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Jacques Neefs (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 239. Nous avons conservé l'intitulé de l'article dans sa forme initiale, avec les termes *hiragana* et *katakana*, non francisés au moment de la publication.

²⁶ Ri K., « Higanbana ga saku shima » 彼岸花が咲く島 (L'île où fleurissent des lycoris rouges), *Bungakukai*, n° 75 (3), mars 2021.

²⁷ Il s'agit d'un nom chinois, Liu Ning Yue (*Hoshitsukiyoru*, *op. cit.*, p. 43), mais le texte donne d'abord la lecture japonaise.

²⁸ Il s'agit d'un nom ouïgour noté en sinogrammes, dont le texte donne la transcription phonétique.

fait alterner les caractères simplifiés et non simplifiés pour mettre en avant les différences graphiques, et par extension, l'identité singulière de chaque locutrice. Il s'agit d'une scène en focalisation interne sur le personnage de Ryû, rejoignant Yûrîtsûzû alors qu'elle se trouve avec une autre femme (fig. 3).

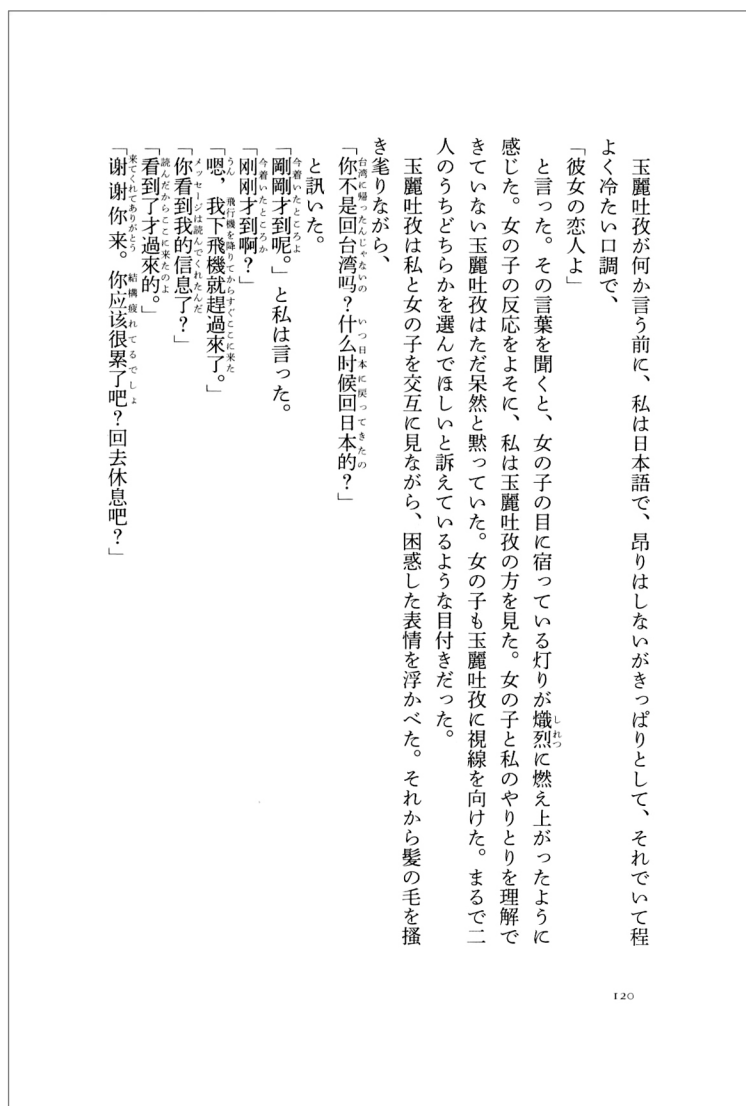


Fig. 3 : Ri Kotomi, Hoshitsukiyoru, op. cit., p. 120.

Des mots identiques, notés dans les deux types de sinogrammes, sont placés côte à côte, de manière contrastive. Par exemple, *ganggang* (signifiant *juste à l'instant*) est transcrit 剛剛 en caractères non simplifiés puis 刚刚 en caractères simplifiés. *Lai* est noté 來 en caractère non simplifié, puis 来 en caractère simplifié (sinogramme pour le verbe « venir »).

²⁹ Traduction des colonnes 8 à 18. Nous avons choisi pour notre traduction de conserver les sinogrammes et de traduire en français les *furigana*.

Yûrîtsûzû afficha un air confus alors qu'elle nous regardait alternativement, la fille et moi. Elle m'interrogea alors en se grattant la tête :

Tu n'étais pas rentrée à Taiwan
 « 你不是回台湾吗？
 Quand es-tu revenue
 什么时候回日本的？ »

Je viens d'arriver
 « 刚刚才到呢。 », répondis-je.

Tu viens d'arriver
 « 刚刚才到啊？ »

Oui je suis venue aussitôt que je suis descendue de l'avion
 « 嗯，我下飛機就趕過來了。 »

Ça veut dire que tu as lu mon message
 « 你着到我的信息了？ »

Je suis venue parce que je l'ai lu
 « 着到了才過來的。 »

Merci d'être venue Tu dois être fatiguée
 « 谢谢你来。你应该很累了吧？ »²⁹

回去休息吧？ »²⁹

La distinction entre les écritures permet tout d'abord de mettre en scène la distance entre les deux protagonistes en conflit. L'écart est tel que, à la fin du dialogue, la traduction disparaît, montrant par-là l'incompréhension totale de Ryû Gyôgetsu face à la réplique de Yûrîtûzû. En outre, ce dispositif graphique qui transcrit les propos de personnages appartenant à deux zones périphériques par rapport à la capitale (Taïwan et le Xinjiang) rappelle au lecteur japonais que le mandarin n'est pas une langue employée uniquement à Pékin mais qu'il est également pratiqué par d'autres locuteurs. Nous ne nous attarderons pas sur ce point, mais ce propos semble aller dans le même sens que les réflexions de l'autrice en défense des minorités de manière générale, notamment la cause LGBT.

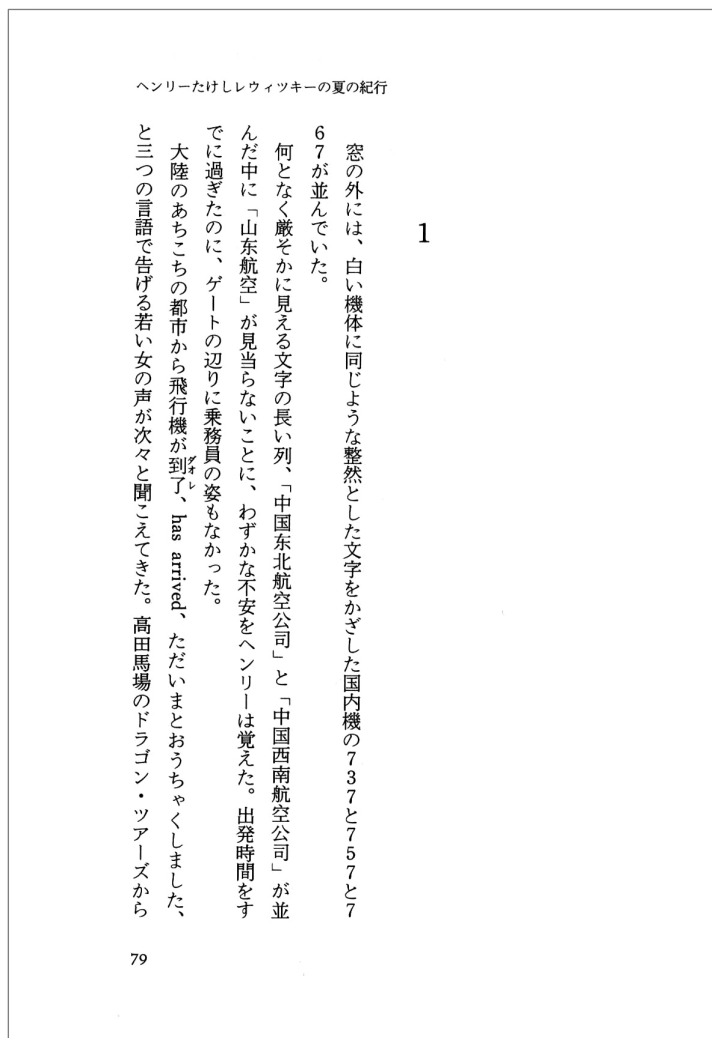
Les trois exemples étudiés ci-dessus montrent que ce ne sont pas tant les caractéristiques intrinsèques aux graphies étrangères qui définissent les effets générés par leur insertion, que la manière dont l'instance graphique joue de ces propriétés en fonction de ses choix esthétiques, combinée avec les autres composantes de la création littéraire. Dans cette perspective, nous proposons d'analyser en dernier lieu la nouvelle *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* de Rîbi Hideo qui comprend tant des caractères simplifiés de Chine que des lettres de l'alphabet latin, et dont l'hétérographisme amène à interroger l'écriture japonaise elle-même, dans une dynamique autoréflexive.

L'hétérographisme comme mise en scène de l'écriture japonaise

Rîbi Hideo est un écrivain japonophone d'origine américaine. Il naît, sous le nom d'Ian Hideo Levy, d'une mère fille d'immigrés polonais et d'un père juif américain et diplomate, en poste en Asie. Ainsi, il vit successivement à Taïwan, Hong Kong, puis au Japon. Par la suite, Levy choisit la voie académique et devient professeur d'études japonaises à Princeton, avant de s'installer au Japon et d'embrasser une carrière d'écrivain en langue japonaise. Sa première nouvelle *Seijôki no kikoenaï heya*, parue en 1987, intègre d'ores et déjà de l'anglais et du chinois³⁰. *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô*, récit paru en 2002, raconte, sous une forme proche de l'autofiction, l'histoire d'un homme d'une cinquantaine d'années, fils d'un père juif américain, et vivant au Japon. Au cours d'un énième voyage dans la campagne chinoise, le protagoniste apprend l'existence d'une ancienne ville où se seraient installés des Juifs, il y a environ un millénaire. Il décide de partir à la recherche des traces laissées par cette réalité historique.

³⁰ Rîbi H., « Seijôki no kikoenaï heya » 星条旗の聞こえない部屋 (La chambre d'où l'on n'entend pas le drapeau américain), *Gunzô*, n° 42 (3), mars 1987. Ces éléments bio-bibliographiques proviennent de Rîbi H., « Nenpu : Rîbi Hideo » 年譜—リービ英雄 (Chronologie : Rîbi Hideo), dans *Seijôki no kikoenaï heya*, Rîbi H., Tokyo, Kôdansha, [1992], 2008, p. 176-187.

Afin de comprendre comment l'hétérographisme fonctionne dans ce texte, commençons par étudier son incipit. Le titre de la nouvelle annonce un récit de voyage selon le modèle canonique³¹, mais celui d'Henri démarre par un échec : l'avion censé transporter le personnage n'est pas au rendez-vous. Voici la première page de la nouvelle ainsi que la traduction des sept premières colonnes (fig. 4).



De l'autre côté de la vitre s'alignaient les avions 737, 757 et 767 destinés aux vols domestiques, marqués sur leur fuselage blanc par des signes similaires et bien ordonnés.

Henry sentit une légère inquiétude car il ne trouvait pas, parmi les « 中国东北航空公司 » et « 中国西南航空公司 », longues lignées de caractères apparaissant de façon assez majestueuse, ceux de « 山东航空 ». Aucun équipage n'était visible près de la porte d'embarquement, alors que l'heure du départ était déjà passée.

Il entendit des voix de jeunes femmes annonçant dans trois langues différentes, l'une à la suite de l'autre, que tel avion ^{dao le} 到了, *has arrived*, était tout juste arrivé³².

Fig. 4 : Rîbi Hideo, Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô, op. cit., p. 79.

³¹ Au sujet du genre classique de la littérature de voyage (*kikô* 紀行), on peut lire notamment Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1982, et plus particulièrement le chapitre « Les relations d'itinéraire », p. 169-265.

³² Concernant le dernier paragraphe, nous avons choisi d'intégrer les verbes chinois et anglais dans la phrase en français, comme ils le sont dans la version originale. En outre, nous avons laissé les *furigana* afin de donner la transcription phonétique du mot chinois en pinyin. Le choix d'écrire « arrivé » avec trois *r* cherche à souligner l'accent étranger de la voix prononçant l'annonce, accent indiqué dans l'original au moyen d'un allongement de voyelle normalement absent.

Sans départ, le voyage ne peut commencer, et, de plus, le lecteur ne sait ni l'endroit précis où se trouve le protagoniste (sinon qu'il est en Chine), ni en quelle année se déroule le récit. C'est surtout la tension graphique de cette première page qui attire l'attention. En effet, s'y révèlent au total six types d'écriture : kanjis, hiraganas, katakanas, caractères chinois simplifiés, lettres alphabétiques et même chiffres arabes. En outre, le terme chinois est accompagné de sa transcription phonétique *daore* ダオレ, sous forme de *furigana*.

Pourquoi employer autant de caractères différents ? Le projet graphique semble être ici de faire ressentir au lecteur une sorte d'« inquiétude » visuelle. À cette fin, l'œuvre présente une page dans laquelle le degré d'écart par rapport à la norme (la répartition moyenne entre les trois types d'écriture indiquée plus haut³³) est particulièrement élevé. Cette « inquiétude » permet d'abord au lecteur de partager l'état du protagoniste qui ne trouve pas son avion. En outre, elle semble renvoyer à l'impression que peut provoquer l'aspect hétérogène de l'écriture japonaise elle-même.

C'est peut-être d'ailleurs le parcours personnel de l'auteur, un étranger ayant acquis le japonais, qui l'amène à traiter cette langue d'un point de vue externe. Ribi Hideo semble rappeler au lecteur japonophone éduqué et habitué à écrire sa langue dans un mélange de trois types de signes, la nature profonde de l'écriture japonaise – à savoir son caractère hybride, flexible et peut-être même presque inquiétant en raison de son instabilité.

Si le caractère hétérogène du système d'écriture japonais est, dans la première page, amplifié par un hétérographisme qui assemble un nombre important de graphies diverses, ses composantes sont également mises en avant de manière séparée, dans des passages distincts. Par exemple, dans la scène où le protagoniste s'apprête finalement à monter dans l'avion, s'insère une réflexion sur les kanjis. Ici, ces derniers sont mis en lien avec les caractères chinois au niveau formel :

ちょうどタラップを踏んだとき、太陽が雲の間から出てきたのか背にぎらっと大空が光っているのを感じた。頭の隅では陽が阻に変わり、久しぶりにひがヤングとなりかけた。³⁴

À l'instant où il posa le pied sur la passerelle, était-ce le soleil qui sortait des nuages, il sentit dans son dos le ciel s'éclaircir d'un coup. Dans un coin de son esprit, le kanji 陽 se transforma en sinogramme 阻, et le *soleil* faillit devenir yang, impression qu'il n'avait plus eue depuis un moment.

Cet extrait met en valeur les origines communes des deux types de caractères simplifiés. En l'occurrence, il rapproche le kanji 陽 et le sinogramme 阻

³³ Voir note 4.

³⁴ Ribi H., *Henri Takeshi Rewitsukû no natsu no hikô*, op. cit., p. 85. Nous soulignons.

(désignant tous deux le soleil) : les parties gauches (les clefs) sont identiques, et l'élément 日 (initialement un pictogramme qui signifie lui-même le soleil) se retrouve également dans les deux caractères. Autrement dit, ce passage souligne les traits par lesquels les deux écritures sont encore liées aujourd'hui.

Une fois le protagoniste arrivé en Chine, le narrateur décrit les grandes rues qu'Henri voit défiler à travers la vitre du taxi. Ces passages abondent en katakanas :

ホテルと新築ビルが並ぶ大通りは、夕方のラッシュアワーの真っ最中で、四つの車線とも「解放」のトラックとトロリーバス、ダイハツのミニバンと小型タクシーと、十年以上前の北京のような何千人もの自転車であつまり、疲れたヘンリーの目には青と灰色と金属の滲みと映った往復の流れには隙間が見つかりそうもなかった。³⁵

En pleine heure de pointe de fin d'après-midi, les quatre voies du boulevard où s'alignaient hôtels et immeubles neufs étaient remplies de camions et de trolleybus de la marque « Libération », de minivans Daihatsu et de petits taxis, et enfin de vélos de milliers de personnes comme dans le Pékin d'il y a plus de dix ans, et Henry, les yeux fatigués, peinait à trouver un seul interstice au milieu de ces taches de couleurs bleues, grises et métalliques qui défilaient devant lui.

La profusion de katakanas permet de mettre en scène, sur la page elle-même, l'urbanisation des campagnes chinoises. En effet, le syllabaire – employé pour transcrire les mots étrangers, autrement dit des réalités importées et donc souvent nouvelles – renvoie naturellement le lecteur à l'impression de modernité. Cette transformation semble ici être déplorée par le protagoniste qui en a les « yeux fatigués », tout comme le lecteur, contraint de lire une succession d'un même type de caractères, exercice dont il n'est pas coutumier et qui peut donc lui demander des efforts supplémentaires.

Les scènes qui racontent les souvenirs d'Henri au Japon abondent en hiraganas. En voici un extrait :

二階の四畳間から、一度に一人しか通れない階段を下りて、顔を出した。

一階の、土間を含めて四畳半の、朝でも薄暗い台所の食卓の上から、よそったばかりのごはんの湯気が上がっていた。

たけしの分もあった。

「ずっとまっていたのよ」と女がたしなめた。

三人がようやく座れる食卓の、隅に詰めこまれたスツールにたけしが腰をかけると、

「たけしはつかれている」と男が弁護してくれた。「きのう、ニュージャージからきたんだもん」

³⁵ *ibid.*, p. 95. Nous soulignons.

「ニュージャージってなに？」と子供が口を挟んだ。

「アメリカのさいたま」、とたけしが、せっかく去ったところの話をしたくなく、すこし苛立った声で答え、久しぶりのごはんに生卵をかけた。熱い粒と液状のものが同時に舌に当たった。

たけしは「うまい」とつぶやいた。たけしは大きな安心感に包まれていた。³⁶

Depuis la petite chambre de l'étage, Henry descendit l'escalier très étroit, qui ne laissait passer qu'une personne à la fois, et il passa la tête.

La vapeur s'échappait des bols de riz tout juste servis et posés sur la table à manger de la cuisine. Cette pièce d'à peine sept mètres carrés, incluant le vestibule en terre battue, restait dans la pénombre même en matinée.

La part de Takeshi était également prête.

La femme le réprimanda : « On t'a attendu ! »

Lorsque Takeshi s'assit sur le tabouret coincé au coin de la table pouvant à peine accueillir trois personnes, l'homme prit sa défense : « Takeshi est fatigué. Il a voyagé depuis le New Jersey hier. »

L'enfant intervint dans la conversation : « C'est quoi le New Jersey ? »

Takeshi, préférant ne pas parler de l'endroit qu'il avait enfin quitté, répondit sur un ton légèrement énervé : « C'est le Saitama³⁷ des États-Unis », et versa l'œuf cru sur son riz comme il ne l'avait plus fait depuis un moment. Les grains chauds et la substance liquide touchèrent sa langue en même temps.

Takeshi murmura « délicieux ». Il se sentit enveloppé par un sentiment de grande tranquillité.

Le choix de multiplier les hiraganas pour les passages qui se déroulent dans un contexte japonais peut se justifier à la fois par le souvenir du rôle qu'ils ont joué dans le développement de la littérature de l'archipel³⁸ et par leur forme qui, simple et souple, se distingue clairement des sinogrammes. De plus, ce syllabaire fait partie du tout premier apprentissage des enfants, ce qui produit un effet de familiarité pouvant être mis en relation avec le sentiment de « tranquillité » éprouvé par le protagoniste rentré au Japon. Cette impression est renforcée par la présence d'un personnage d'enfant, autour duquel se noue un dialogue qui se veut simple et innocent.

Dans *Henri Takeshi Rewitsuki no natsu no kikô*, le récit peut être interprété comme une mise en scène du fonctionnement de l'écriture japonaise dans son ensemble. Cette même mise en scène permet de justifier l'insertion des graphies étrangères dans l'incipit de la nouvelle : tout se passe comme si la nature

³⁶ *Ibid.*, p. 140-141. Nous soulignons les mots qui auraient été donnés en kanjis dans un texte standard.

³⁷ Département au Nord de Tokyo.

³⁸ Pour rappel, les hiraganas ont été élaborés au Japon pendant l'époque de Heian (794-1185).

essentiellement hétérogène de l'écriture japonaise permettait l'assimilation toujours plus poussée de caractères variés.

Par ailleurs, sur la première page, le degré d'intégration des graphies étrangères est remarquable : les chiffres arabes ainsi que les lettres de l'alphabet latin sont placés à la verticale (contrairement à la présentation de *Shishôsetsu from left to right*), et les caractères simplifiés chinois apparaissent sans traduction (contrairement à *Hoshitsukiyoru*). De plus, si les sinogrammes sont d'abord balisés entre des guillemets, les caractères 到了 surgissent à la fin, juste après un hiragana, sans séparation explicite.

La mise en valeur des dispositions naturelles du texte japonais à intégrer des graphies autres renvoie, selon nous, à l'intention de l'auteur de suggérer, par extension, la flexibilité de la littérature japonaise qui serait apte à accueillir les langues étrangères comme les auteurs étrangers. En d'autres termes, il pourrait s'agir d'une prise de position de l'auteur américain qui légitime par ses choix d'écritures diversifiées sa posture d'écrivain étranger de langue japonaise.

En guise de conclusion : comment traduire l'hétérographisme ?

Si l'hétérographisme consiste toujours, dans son principe, en l'intégration de graphies étrangères, il revêt des formes extrêmement diverses pour être mis au service de projets littéraires tout aussi variés. Les lettres hangeul dans *Yuhi* représentent un espace commun entre le monde japonophone et le monde coréanophone, désiré par le personnage de Yuhi et créé tant pour les Coréens du Japon que pour les lecteurs japonais. Dans *Shishôsetsu from left to right*, le contraste visuel entre les signes japonais et les lettres de l'alphabet latin met en valeur les caractéristiques graphiques propres à l'écriture japonaise, projet s'inscrivant en opposition à la montée en puissance de l'anglais comme langue internationale. *Hoshitsukiyoru* souligne les différences entre les caractères chinois simplifiés et non simplifiés afin de rappeler aux lecteurs, par rapport au mandarin, l'importance des locuteurs des régions périphériques. Enfin, l'hétérographisme d'*Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* met en scène le caractère hybride de l'écriture japonaise ainsi que sa capacité à intégrer des graphies étrangères, et, par la même occasion, la disposition naturelle de la littérature japonaise à accueillir les différences, ou, plus largement, l'altérité.

À travers la variété des méthodes employées, des effets observés et des intentions décryptées, se dessine un constat général : partout, l'hétérographisme esquisse un double mouvement qui d'une part déplace les limites de la littérature japonaise et d'autre part met en valeur sa dimension visuelle. D'un côté, le procédé écarte les œuvres de leur forme habituelle en mettant l'écriture japonaise en contact avec des graphies étrangères et en jouant

avec les codes esthétiques de cette littérature. De l'autre, il met en avant les potentialités graphiques des textes littéraires japonais de manière générale. La nécessité de faire appel à une instance graphique en est la preuve : si sa présence est discrète dans une œuvre japonaise non-hétérolingue, elle devient ostensible dans le texte qui invite des écritures étrangères. L'hétérographisme semble ainsi opérer à la fois comme un mécanisme qui interroge les normes pour faire signe vers d'autres possibles, et un révélateur du fonctionnement visuel de tout œuvre littéraire japonaise.

Pour finir, nous souhaitons ouvrir les réflexions menées dans cet article à la question des traductions de ces œuvres. *Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* est la seule nouvelle qui ne connaît encore aucune traduction : la trilogie formant le roman *Seijôki no kikoenaï heya* a été traduite dès 2011 en anglais par Christopher Scott sous le titre de *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*³⁹ ; *Yuhi* a d'abord été traduit en coréen un an après sa parution japonaise⁴⁰ puis en allemand en 2013⁴¹ ; la traduction en anglais de *Shishôsetsu from left to right* est parue sous le titre de *An I-Novel* en 2021⁴² ; enfin *Hoshitsukiyoru* a été traduit en chinois par l'autrice elle-même⁴³. Pour la traduction de *Seijôki no kikoenaï heya*, Christopher Scott a tout simplement laissé tels quels les passages en anglais de la version originale. Certaines parties ont été mises en italique (d'autres ont gardé leur graphie en romain), mais le jeu graphique de la distinction entre l'alphabet latin et l'écriture japonaise ainsi que la disposition verticale – et donc étrange – des lettres alphabétiques ont disparu. De même, dans les traductions des extraits d'*Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* examinés ci-dessus, l'italique ne fonctionne pas. La variation typographique permet uniquement de souligner l'importance des mots concernés : elle ne crée ni effet esthétique, ni impression spécifique comme le permettent les caractères japonais lorsque l'équilibre graphique marque un écart par rapport à la norme. La transposition des effets visuels du texte japonais semble donc compromise.

³⁹ Hideo Levy, *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard: A Novel in Three Parts*, Christopher Scott (trad.), New York, Columbia University Press, 2011. Concernant les références des œuvres en traduction, nous avons conservé la romanisation des noms d'auteur donnée par les éditeurs.

⁴⁰ Lee Yang Ji 이양지, *Yu Hui* 由熙 (Yu Hui), Kim Yu Dong 김유동 (trad.), Séoul, Samsingak, 1989.

⁴¹ Lee Yangii, *Yuhi & andere Erzählungen*, Verena Nakamura-Methfessel (trad.), Hamburg, Abera, 2013.

⁴² Mizumura M., *An I-Novel*, Juliet Winters Carpenter (trad.), New York, Columbia University Press, 2021.

⁴³ Ri K., *Xing yue ye* 星月夜 (Nuit étoilée), Li K. (trad.), Taipei, Lianhe wenzue, 2023. Par ailleurs, les hiraganas ほしつきよる (hoshitsukiyoru) qui donnent la lecture japonaise du titre sont également présents sur la couverture de la version taiwanaise.

Comment surmonter ces difficultés ? Comment améliorer le transfert de ces éléments en traduction ? Certains outils méthodologiques de cet article pourraient être repris à cette fin : réfléchir aux contrastes intrinsèques entre l'écriture de la langue cible et l'écriture étrangère insérée, aux différentes possibilités de dispositions graphiques, à la question complexe du lectorat, non seulement tel qu'il peut être imaginé par l'auteur hétérographe, mais également tel qu'il peut réagir dans le contexte réel, en fonction notamment de ses compétences linguistiques. Ces approches, qu'il faudrait approfondir, pourraient peut-être contribuer à mieux transposer le travail de l'instance graphique ainsi que l'intentionnalité visuelle de l'œuvre originale.