

Ré-énoncer la voix *scots* de *Trainspotting*
au moyen du Québec et de la sociolinguistique appliquée

Alex Gauthier

Mémoire
présenté au
Département d'études françaises

Comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Février 2017

© Alex Gauthier, 2017

RÉSUMÉ

Ré-énoncer la voix *scots* de *Trainspotting* au moyen du Québec et de la sociolinguistique appliquée

Alex Gauthier
Université Concordia, 2017

En 1993, Irvine Welsh chamboulait le lectorat anglophone en publiant *Trainspotting*, un roman coup-de-poing qui brisait les conventions de l'écriture anglaise en codant l'orthographe pour imiter le sociolecte *scots*. Trois ans plus tard, *Trainspotting* était traduit en français. En 2011, une retraduction française était publiée à Paris. Dans les deux versions, le codage de la langue, si important et si lourd de sens pour l'auteur et dans le récit, n'existe plus. Le présent mémoire se penche sur les effets de cette absence dans les versions françaises et propose une solution à la problématique du sociolecte en traduction.

Dans un premier temps, j'analyse l'œuvre et ce qui l'entoure, de son auteur à l'importance de *Trainspotting* en littérature anglophone, en passant par le contexte d'écriture, la structure, la langue et les personnages. Suivent une critique des deux traductions parisiennes, guidée par les notions de voix poétique d'Henri Meschonnic et d'éthique de Michael Cronin, ainsi qu'un survol des contextes sociohistoriques de la France, du Québec et de l'Écosse, lequel m'amène à proposer une variante du français québécois comme apte à traduire le sociolecte *scots*. Enfin, à l'aide de 13 phénomènes morphosyntaxiques et phonologiques tirés d'études sociolinguistiques du français québécois et du *eye dialect*, j'élabore une « systématique de la déformation » qui vise à recréer la voix, au sens meschonnicien, de l'œuvre, c'est-à-dire la force expressive et la polyphonie de la langue codée ainsi que son effet désorientant.

REMERCIEMENTS

Merci à l'École des études supérieures de l'Université Concordia de m'avoir généreusement donné les moyens de poursuivre des études de deuxième cycle par le biais de la bourse *Concordia Merit Scholarship*.

Merci au Département d'études françaises de l'Université Concordia et à son corps professoral pour sa confiance et ses enseignements précieux. Vous m'avez donné les outils dont j'avais besoin pour écrire ce mémoire.

Merci à Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (antenne Concordia), pour son soutien généreux et crucial.

Merci à Pier-Pascale Boulanger, ma directrice de recherche, de m'avoir présenté Henri Meschonnic et donné l'ambition de réfléchir à la traduction d'une œuvre titanesque comme *Trainspotting*. Merci pour ta lecture critique, tes observations pertinentes et ton appui au cours de la longue, longue aventure qu'a été la rédaction de mon mémoire de maîtrise.

Merci à Danièle Marcoux et Arianne Des Rochers pour les conseils et votre foi inébranlable en moi.

Merci à Madeleine Stratford pour cette conversation unique, mais ô combien éclairante, sur le marché littéraire.

Enfin, merci à ma famille et à mes amis qui, à grand renfort de « tu finis quand ? » et d'encouragements, m'ont poussé à persévérer.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
<hr/>	
CHAPITRE UN. Trainspotting, récit d'un quadruple abandon	9
<hr/>	
1.1. AUTEUR	9
1.2. CONTEXTE D'ECRITURE	11
1.3. RECEPTION DE L'ŒUVRE	14
1.4. STRUCTURE	16
1.5. LANGUE	17
1.6. PERSONNAGES	20
1.6.1. MARK RENTON	21
1.6.2. SPUD	22
1.6.3. FRANCIS BEGBIE	24
1.6.4. SICK BOY	26
1.6.5. DAVID MITCHELL	27
1.6.6. TOMMY	27
1.6.7. RAB « SECOND PRIZE » MCLAUGHLIN	29
1.6.8. KELLY	30
1.7. IMPORTANCE ET INCIDENCE DE <i>TRAINSPOTTING</i>	30
<hr/>	
CHAPITRE DEUX. Quand traduire rime avec taire : perte de la voix dans les traductions hexagonales de Trainspotting	33
<hr/>	
2.1. <i>TRAINSPOTTING</i> : UN MONDE DE TRADUCTIONS APHONES	38
2.2. LA PERTE DE LA VOIX : EFFETS ET CONSEQUENCES	39
2.3. VAINCRE LA PATHOLOGIE DE L'UNIVERSALISME : LE QUEBEC COMME SOLUTION AU PURISME FRANÇAIS	57
<hr/>	
CHAPITRE TROIS. La systématique de la déformation : dévolution délibérée du français vers un « autre » non-français	68
<hr/>	
3.1. TRANSFORMATIONS MORPHOSYNTAXIQUES	73
3.1.1. METAPLASMES	74
3.1.1.1. PAR ADDITION :	74
3.1.1.2. PAR SUPPRESSION :	76
3.1.2. LIAISONS FAUTIVES ET PATAQUÈS	78
3.1.3. PARTICULES INTERROGATIVES « -TU » ET « -TI »	79
3.1.4. PARTICULE DISCURSIVE « LA »	81
3.1.5. ANGLICISMES LEXICAUX ET SYNTAXIQUES	82
3.1.6. <i>EYE DIALECT</i>	84
3.2. TRANSFORMATIONS PHONOLOGIQUES	85
3.2.1. TRANSFORMATION DES CONSONNES	85
3.2.1.1. AFFRICATION DES CONSONNES /d/ ET /t/	86
3.2.1.2. ASSIMILATION DES CONSONNES	88
3.2.1.3. SIMPLIFICATION DES GROUPES CONSONANTIQUES	89
3.2.1.4. AFFAIBLISSEMENT DE /s/ ET DE /z/	91
3.2.2. TRANSFORMATION DES VOYELLES	92

3.2.2.1. DIPHTONGAISON	93
3.2.2.1.1. LES VOYELLES OUVERTES /ɑ/ ET /A/	94
3.2.2.1.2. LA VOYELLE MI-OUVERTE ANTERIEURE NON-ARRONDIE /ɛ/	95
3.2.2.1.3. LES VOYELLES MI-OUVERTES ARRONDIES /œ/ ET /ɔ/	96
3.2.2.1.4. VARIANTES DE LA DIPHTONGUE /wa/	96
3.2.2.1.4.1. L'EMPLOI DE [wɔ]	97
3.2.2.1.4.2. L'EMPLOI DE [we]	98
3.2.2.1.4.3. L'EMPLOI DE [wɛ]	98
3.2.2.1.4.4. L'EMPLOI DE [wa ^ɛ]	99
3.2.2.2. VARIANTES DE PRONONCIATION SELON L'APERTURE ET LE LIEU D'ARTICULATION	99
3.2.2.2.1. FERMETURE DE /ɑ/ ET /A/	100
3.2.2.2.2. FERMETURE DE /o/	100
3.2.2.2.3. OUVERTURE DE /ɛ/	101
3.2.2.2.4. CENTRALISATION DE /ɔ/ ET DE /i/	101
3.2.2.2.5. CENTRALISATION OU FERMETURE DE /u/	102
3.2.2.3. FUSION VOCALIQUE	103
3.2.2.4. NASALISATION DE /ɛ/	103
3.3. SUR LA MULTIPLICATION DES TRANSFORMATIONS	104
CONCLUSION	110
REFERENCES	115
ANNEXE I : alignement du texte original et de la traduction	124

« These foreign cunts've goat trouble wi the Queen's fuckin English, ken ? Ye huv tae speak louder, slower, n likesay mair posh, fir the cunts tae understand ye. »

– Begbie, dans Irvine Welsh (1993), *Trainspotting*, p. 114-115.

INTRODUCTION

« The sweat wis lashing oafay Sick Boy; he wis trembling. Ah wis jist sitting thair, focusing oan the telly, tryin no tae notice the cunt. He wis bringing me doon. » Voilà les trois premières phrases de *Trainspotting*, roman de l'Écossais Irvine Welsh devenu œuvre culte du paysage littéraire mondial. Ces incipit, dès leur apparition sur la page, marquent graphiquement à qui le lecteur aura affaire tout au long des 344 pages du roman : de jeunes adultes issus de la classe ouvrière à la langue méprisée, tout aussi non standard qu'elle est expressive. Cette langue qui se retrouve à la fois dans la narration et les dialogues, qui crée des quiproquos, qui porte l'humour comme l'horreur de l'œuvre, est thème, bien entendu, mais aussi texte. Elle est la voix, au sens meschonnicien, du roman. Et elle est très exactement ce qui pose problème en traduction.

Par le biais de *Trainspotting*, le présent mémoire cherche une solution à l'énigme des sociolectes en traduction littéraire. Ce terme, « sociolecte », est apparu au milieu des années 1960, en réaction au fait que les études traditionnelles portant sur les variations linguistiques se concentraient principalement sur les différences d'un point de vue géographique (Durell, 2004). Or, si ces études se révélaient plutôt justes dans le cas des communautés rurales et isolées, elles n'arrivaient pas du tout à représenter la réalité linguistique des grands centres urbains, où l'on observait une variation linguistique plus complexe et ne répondant pas au simple facteur du lieu. En effet, on découvrait que la langue variait selon des paramètres déterminés socialement, une découverte qui a donné naissance à la sociolinguistique.

Par sociolecte, les linguistes font généralement référence à une variété linguistique utilisée par des locuteurs au sein d'une strate sociale spécifique (Klein, 1991, p. 93-94). Cette définition peut inclure une foule de facteurs sociaux, dont l'âge, le genre et l'ethnicité, qui sont

parfois mis en exergue au moyen d'autres termes, comme chronolecte, sexolecte et ethnolecte. Ainsi, la définition du sociolecte n'est pas monolithique et peut varier d'un linguiste à l'autre selon son sujet d'étude et les éléments qu'il cherche à mettre en lumière. D'ailleurs, même si le terme a été créé pour le distinguer complètement du dialecte (la variante régionale d'une langue), il est souvent impossible de séparer le facteur géographique du sociolecte. Les traductologues Chapdelaine et Lane-Mercier considèrent le sociolecte comme un « terme générique qui recouvre ceux, plus spécifiques car fondés sur un ensemble plus restreint de paramètres, de *vernaculaire*, [...] de *patois*, [...] de *pidgin* et de *créole* [...], de *dialecte* » (1994, p. 8). C'est la définition inclusive de ces dernières que j'utiliserai tout au long du mémoire et que j'opposerai à la langue standard.

L'utilisation d'un sociolecte à l'écrit, faut-il le préciser, est loin d'être anecdotique. Le sociolecte des linguistes, après tout, n'est que la description de phénomènes linguistiques observables dans le monde réel. Son utilisation dans les œuvres de fiction, quant à elle, revêt un sens éminemment politique, soit parce qu'elle recrée et met en lumière les rapports de force existant au sein d'une société, soit parce qu'elle cherche à les contester.

Au théâtre, notamment, les personnages de paysans parlaient souvent une langue abâtardie, qui les faisait paraître simples et crédules, voire benêts, et toujours à la merci des seigneurs au verbe gracieux et à l'esprit vif. Molière l'utilisait dans un but similairement parodique dans *Dom Juan*. Dans la scène 3 de l'acte II, par exemple, le paysan Pierrot sauve Dom Juan de la noyade. Plutôt que de le remercier, ce dernier se met plutôt à courtiser la superbe, mais tout également sottre, promise de Pierrot. Pierrot, bien entendu, n'apprécie pas les belles façons ni les mains baladeuses du tombeur : « *Testiguenne ! parce qu'ous êtes Monsieu, ous viendrez caresser nos femmes à note barbe ? Allez-v's-en caresser les vôtres.* » Dom Juan réplique au pauvre Pierrot à coup d'onomatopées (« Heu ? », « Houais ! ») et de gifles :

Pierrot

Heu. (*Dom Juan lui donne un soufflet*) Testigué ! ne me frappez pas. (*Autre soufflet*) Oh ! jerniqué ! (*Autre soufflet*) Ventrequé ! (*Autre soufflet*) Plasanqué ! Morquenne ! ça n'est pas bian de battre les gens, et ce n'est pas là la récompense de v's avoir sauvé d'estre nayé.

Après moult coups reçus, Pierrot part enfin, délesté malgré lui de Charlotte sa promise qui, elle, est séduite par les apparats de Dom Juan et la chance de devenir « Madame ». La scène, plutôt classique, a deux effets. D'une part, on reste dans le lieu commun du théâtre comique de l'époque, où villageois et paysans servent l'effet comique en tant que boucs émissaires et confortent la bourgeoisie (le public de Molière) dans sa supériorité (linguistique). D'autre part, l'escalade de violence et la fuite de Pierrot appellent à la compassion du spectateur. L'utilisation par Dom Juan des onomatopées, dont certaines partagées par Pierrot, peut également être interprétée comme un avilissement ou une régression du caractère bourgeois de Dom Juan. Sa violence et l'appauvrissement momentané de sa langue le rendent sauvage et le rapprochent à son insu du paysan, du bas peuple. Ainsi, chez Molière, comme chez tant d'autres, l'utilisation du sociolecte paysan est un procédé humoristique qui permet de représenter l'homme dans son plus simple appareil : peu réfléchi, sans élégance et violent.

À l'inverse de cet effet d'humiliation, le recours au sociolecte peut, dans d'autres cas, jouer un rôle dans la lutte pour la légitimité linguistique de bien des cultures et langues minoritaires dans le monde, notamment celle du Québec. Comme l'a brillamment raconté Annie Brisset dans sa *Sociocritique de la traduction*, l'utilisation d'un sociolecte québécois, le joul, permettait aux auteurs de parler à leur peuple et de faire de leur langue, longtemps brimée et ridiculisée, non seulement un instrument au service de l'art, mais le vecteur d'un mouvement politique. De la même manière, Martin Bowman, qui a traduit les *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en utilisant la langue vernaculaire des Lowlands écossaises, affirme que « même la mention d'une langue vernaculaire est un acte politique. Tout comme, bien entendu, la traduction dans une telle langue » (Bowman, 2000, p. 27 ; ma trad.). Chez Molière et Bowman,

tout comme chez les auteurs québécois décrits par Brisset, le sociolecte revêt une grande importance politique et transmet un message qui dépasse ce qui est écrit.

En traduction, le sociolecte devient un sujet toujours périlleux, parce que sa présence expose forcément un réseau complexe et subtil de rapports de force qu'il n'est pas facile de reproduire dans une autre langue. De fait, il est souvent rangé parmi les intraduisibles. En m'attelant à trouver une solution au dilemme de la traduction du sociolecte dans *Trainspotting*, j'ai rapidement découvert que les idées que l'on prêche en traductologie s'opposent diamétralement aux réalités de la praxis de la traduction littéraire. Ainsi, si les traducteurs reconnaissent désormais généralement le caractère essentiel de ces langues « intraduisibles » dans l'aquarium paisible (d'aucuns diraient fantaisiste) de la recherche universitaire, ils voient souvent leurs mains sinon liées, gravement gênées soit par l'éditorial, soit par leurs propres scrupules en matière de « ce qui se fait » ou non, quand vient le temps de joindre le geste à la parole.

En plus d'apporter toute une série de problèmes au traducteur, le sociolecte pose un défi de taille : inventer une manière de l'élaborer dans la langue littéraire. Il n'existe en effet aucune solution systématique pour le traduire. Selon Lane-Mercier, les stratégies divergent énormément, allant « de l'effacement des marqueurs sociolectaux à l'invention pure et simple, en passant par la clarification, l'appauvrissement, l'exotisation et le travail sur la lettre » (2001, p. 88). La plupart du temps, toutefois, le sociolecte est l'un des grands amputés de la traduction. Dans un roman comme *Trainspotting*, dont la force symbolique et le discours reposent grandement sur le sociolecte et la difficulté de lecture qu'il présente, son effacement a des répercussions dramatiques. Comme le disait Barthes : « chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche avec toute son histoire. » (1972 [1953], p. 59). De façon similaire, Bourdieu disait que « [p]arler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des styles expressifs déjà constitués dans et par l'usage » et que ces

styles sont des « systèmes de différences classées et classantes, hiérarchisées et hiérarchisantes [qui] marquent ceux qui se les approprient » (2001, p. 83). De fait, les locuteurs dépourvus de la compétence nécessaire pour parler la langue légitime (qui selon Bourdieu est une construction dictée par l'acceptabilité sociale qui, elle, est renforcée par les systèmes politiques et d'enseignement) « se trouvent exclus [...] des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnés au silence. » (*ibid.*, p. 84) Si le lecteur n'est pas en mesure, dans *Trainspotting*, de différencier « oafay » de « off of », « down » de « doon » et, surtout, « I » de « Ah », il n'est pas en mesure de comprendre les rapports de force linguistiques qui régissent la vie et la liberté des personnages, ni de comprendre en quoi la langue qu'ils utilisent est un affront à cette condamnation au silence.

Curieusement, même les traducteurs de théâtre, qui sont pourtant les champions incontestés de la traduction des textes à « accent », n'offrent que rarement une réflexion poussée sur leur pratique. Il faut dire que le monde du théâtre est axé sur la production et la performance et, par conséquent, le texte de théâtre est soumis à des impératifs bien différents de ceux du roman, à commencer par un double besoin de clarté. Clarté, d'abord, pour l'acteur qui doit pouvoir interpréter le texte « en lecture à vue »¹, une interprétation qui sera ensuite amplifiée, amoindrie ou autrement changée par le metteur en scène, la scénographie, les éclairages, les costumes et accessoires, le décor et la proxémique (l'utilisation de l'espace). Le texte de théâtre est donc un outil de travail qui peut prendre plusieurs visages, biffé, transformé et interprété par tous les artisans d'une production, mais qui n'arrive que très rarement dans les mains du lecteur lui-même². En cela, il n'est pas l'élément le plus important de la représentation théâtrale et cette vocation à être joué et représentée fait souvent en sorte, comme l'admet

¹ Florence Delay parlait de la nécessité de créer un « texte de bouche » (1982, p. 25), tandis que Laliberté disait chercher à « traduire à voix haute » (1995, p. 521).

² Lucie Robert évalue, dans « Théâtre et édition au XX^e siècle », qu'environ 40 % des textes dramatiques québécois originaux sont actuellement publiés au Québec, à des tirages de moins de 1000 exemplaires. Elle affirme également que l'édition théâtrale représente moins de 1 % de l'ensemble de l'édition québécoise. Ainsi « malgré les initiatives récentes de certains théâtres et de certains éditeurs, la plus grande caractéristique de l'édition théâtrale reste sa grande fragilité. [...] Le texte dramatique est peu distribué, peu vendu et peu lu. » (2003, p. 103)

Susan Bassnett, que le texte de théâtre est considéré comme « un objet “incomplet” ou “partiellement réalisé” » (1991, p. 99 ; ma trad.). Bassnett renchérit en affirmant qu'on demande l'impossible au traducteur de théâtre, soit de « traiter un texte écrit, qui participe d'un complexe plus vaste de systèmes de signes, incluant les signes paralinguistiques et kinésiques, comme s'il s'agissait d'un texte littéraire créé pour le support papier et pour être lu comme tel » (*ibid.*, p. 100 ; ma trad.) Selon Lassalle, « si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions », et « [c]haque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (1982, p. 12 ; cité dans Regattin, p. 163). Il semblerait donc que le traducteur de théâtre « n'écrit essentiellement pas pour le lecteur, il ou elle écrit pour les acteurs — et, ultimement, à travers eux, pour un public potentiel » (Fernandes, 2010, p. 128 ; ma trad.). Ainsi, l'outil principal du dramaturge et du traducteur de théâtre n'est pas le texte, mais l'acteur, dans lequel « réside la “force émotionnelle” cruciale au théâtre » (*ibid.*, p. 128-129 ; ma trad.). Ce n'est donc pas l'auteur seul qui crée le sens et la langue au théâtre, mais aussi l'acteur qui interprète le texte au sein d'une production, réalité qui n'est pas celle du roman. Bassnett, d'ailleurs, est d'avis que « la performance, qui signifie inévitablement une interprétation, interrompt la relation entre l'écrivain, le texte et le lecteur » (1991, p. 104 ; ma trad.). Le travail de décodage fait par la production, dans le cas du roman, doit être fait par le lecteur, et la relation écrivain-texte-lecteur doit être conservée.

Clarté, ensuite, pour le spectateur qui, à la représentation théâtrale, doit tout comprendre, faute à l'immédiateté de la performance. Comme le note Fabio Regattin, plusieurs chercheurs ont souligné « l'importance de la restitution des *valeurs culturelles* d'un texte pour en faciliter la compréhension » (2004, p. 160 ; c'est l'auteur qui souligne). Il cite d'ailleurs George Mounin, qui voyait dans la traduction théâtrale le besoin de « vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture », contrairement au poème ou au roman qui sont « lié[s] à une pénétration lente » (*ibid.* ; traduction libre de

l'auteur). La « pénétration rapide » au théâtre passe donc par un gommage ou un remplacement des références culturelles ou étrangères qui risqueraient de nuire à cette compréhension, à l'émotion ou à l'histoire, par d'autres plus limpides parce que plus proches de la culture du public. Le théâtre, plus que tout autre genre littéraire, s'ajuste à son public et réécrit ou adapte pour lui. La traduction théâtrale est dès lors souvent égoïste : le choix du texte et les modifications sont faits pour intégrer le texte étranger dans les canons théâtraux de la culture d'accueil et dans son discours social. Les textes français, anglais et allemands du théâtre classique étant influents et prestigieux, ce sont souvent eux que l'on traduit, parce que le capital symbolique qu'ils possèdent permet de rendre la culture d'accueil un peu plus prestigieuse à son tour. Ainsi, on ne choisit souvent que des « classiques bien établis », qui « agissent comme représentants métonymiques de toute la dramaturgie étrangère » (Aaltonen, 2010, p. 106 ; ma trad.). C'est ce qui explique le fait que l'on traduise encore Shakespeare : le prestige fait vendre des billets. Il semblerait donc que le public est peu disposé à entendre de nouvelles histoires ou de nouveaux discours ; Annie Brisset disait que la traduction théâtrale se dote d'une « fonction doxologique » (1990a, p. 312), c'est-à-dire qu'elle se limite à reproduire une opinion admise, ce qui se fait, selon Ladouceur, en réaménageant « le discours étranger selon les règles d'acceptabilité du discours en place » et en en devenant la porteuse. (Ladouceur, 1995, p. 37.) Il n'est ainsi pas rare de transposer une œuvre dans un lieu ou une époque différents, voire de modifier le texte à un point tel que l'original n'est plus qu'une inspiration ou, comme le dirait Berman, une « matière première ». Ces modifications sont souvent justifiées par ce qu'on appelle « les exigences de la scène » ou de « jouabilité ».

En ce sens, la traduction théâtrale vise rarement à faire connaître l'auteur, sa culture et sa littérature à un nouveau public. Elle cannibalise plutôt les idées qui résonneront auprès de son public et les lui livre dans un format qu'il connaît. La fonction du traducteur de théâtre est de réactualiser l'œuvre : « il doit ancrer le texte dans un contexte culturel actuel en retrouvant le sens du texte mis là par l'auteur dramatique » (Aaltonen, 2010, p. 110 ; ma trad.). Mon

observation, c'est que le texte de théâtre, parce qu'il cherche à être lisible, marque la plupart du temps le sociolecte par le lexique, tandis que je cherche une solution pour traduire les codages morphosyntaxique et phonétique de *Trainspotting*. Je ne veux pas dire que le théâtre ne crée pas des textes qui vont à la rencontre de l'autre, ou qui célèbrent les jeux de langue et l'hétéroglossie (voir, à ce sujet, *Jouer la traduction* de Nicole Nolette), mais que le domaine ne m'aide pas précisément pour les problèmes spécifiques de codage de l'œuvre sur laquelle je me penche. D'ailleurs, une des écoles de pensée de la traduction théâtrale (les « théories néolittéraires ») prescrit même qu'on utilise « les mêmes stratégies adoptées pour la traduction littéraire » (Regattin, 2004, p. 163).

Les solutions de la traduction théâtrale, d'autant plus qu'elles sont peu documentées, se prêtent donc mal aux problèmes qui surgissent de la traduction du sociolecte *scots* dans *Trainspotting*, parce que, comme nous le verrons, le roman ne saurait se plier aux critères de clarté et de représentation des textes de théâtre. *Trainspotting* demande une tout autre stratégie de traduction, basée d'abord sur une analyse approfondie de l'œuvre et de son paratexte. Les résultats de cette analyse me permettront ensuite de critiquer les deux traductions françaises de *Trainspotting* selon le concept de voix poétique d'Henri Meschonnic et celui d'éthique de Michael Cronin. Puis, grâce aux nombreuses études sociolinguistiques effectuées sur la langue québécoise, j'élaborerai une systématique de la déformation qui me permettra de ré-énoncer la voix *scots* de l'œuvre en français et de ménager ce faisant dans l'espace littéraire francophone une ouverture qui permette d'éviter la notion d'intraduisible lorsque l'on parle des sociolectes.

CHAPITRE UN

Trainspotting, récit d'un quadruple abandon

Henri Meschonnic disait que « dès qu'on lit sans question, on ne lit plus, on est, à l'inverse, dévoré par l'“objet” de la lecture » (1989, p. 114). Ce travail de lecture vigilante est bien entendu au cœur du travail du traducteur, qui doit chercher à comprendre, et dans le texte et dans son paratexte, toute la puissance d'une œuvre pour ensuite la traduire. C'est à cet effort de lecture que je me suis consacré tout au long de cette recherche. C'est également cette mise en questions du texte qui m'a permis, comme on le verra plus tard, de critiquer l'effort des traducteurs de *Trainspotting*, Lindor Fall et Étienne. Le présent chapitre s'affaire donc à exposer comment l'auteur, le contexte d'écriture, la réception, la langue, les personnages ont eu leur rôle à jouer dans le véritable phénomène littéraire qu'est *Trainspotting*. Il permet également de mieux comprendre toute l'ampleur et l'importance du roman, tant sur le plan politique que culturel.

1.1. Auteur

Irvine Welsh est un romancier et dramaturge écossais né durant les années 1950 à Leith, le quartier portuaire d'Édimbourg. L'année exacte demeure incertaine : même si Welsh dit être né en 1958, les forces de l'ordre (à qui il a eu affaire à plusieurs reprises), pointent plutôt vers l'année 1951. Tout jeune, il déménage avec sa famille plus au nord d'Édimbourg, à Muirhouse, quartier malfamé qui, dans les années 1980, deviendra un repaire de toxicomanes. En effet, Muirhouse est tristement célèbre pour l'impressionnant taux de nouvelles infections au VIH de sa population qui, généreuse, se partage volontiers les seringues pour soulager son besoin en héroïne³. Selon Welsh, ce déménagement constitue le premier pas vers sa dépendance et une

³ Selon un article publié en 1993 dans le *New York Times*, une étude du D^r Roy Robertson a révélé que « More than 50 percent of blood samples drawn from drug addicts in Edinburgh's poorest neighborhoods

vie de bohème. Il est à noter qu'un flou certain et une divergence demeurent entre les mots de Welsh et de sa biographie officielle et ceux de ses proches en ce qui a trait à sa vie à Édimbourg. D'aucuns croient même que le mystère entourant la vie d'Irvine Welsh sert à masquer une existence en réalité plutôt ordinaire, ou encore à confondre la presse écrite.

Welsh raconte son enfance comme une suite d'expériences *trash* : premières beuveries à 14 ans, décrochage scolaire à 16, premières doses de *speed* à 17, puis fuite vers Londres à la recherche de sensations fortes. Là-bas, il traîne avec les punks de nuit et dort dans les parcs de jour. Il tente une carrière de guitariste dans des groupes de garage aux noms tous plus élégants les uns que les autres (par exemple : Pubic Lice), sans succès. Il vit ensuite de squat en squat, affronte régulièrement les policiers, le tout en prenant quantité de drogues.

De la dépendance, Welsh dit que c'est la maladie de la stupidité, « parce qu'on sait tous très bien où elle nous mène, alors pas la peine de prendre cette avenue-là » (McKay, 2002 ; ma trad.). Malgré tout, il justifie son héroïnomanie en disant qu'on vivait une époque d'innocence. Les spécialistes de la santé criaient au loup : la marijuana tue ! Le premier joint qu'il fume se révèle tout sauf fatal. Le *speed* ne l'est pas plus. Quand arrive l'héroïne dans sa vie, Welsh est en révolte et remet en cause toute figure d'autorité ; le plongeon est facile.

Welsh dit avoir arrêté de s'injecter de l'héroïne en 1983, juste avant le boum d'infections au VIH. Il fait son sevrage à la dure, par lui-même. Il refuse l'aide institutionnelle et les rencontres de groupes de soutien parce qu'il veut partir à neuf et refuse de continuer à fréquenter des gens qui ont la même histoire que lui. Il se crée de nouvelles relations, une

tested positive for the virus that causes AIDS, a rate of infection as high as in some parts of New York City. » Le même article déclare que la région d'Édimbourg accueille plus de 20 % des personnes infectées par seringue contaminée en Grande-Bretagne et qu'au sommet de la crise du VIH/SIDA en Écosse durant la moitié des années 1980, les responsables de la santé publique écossaise découvraient chaque année environ 120 nouvelles infections liées à l'utilisation de seringues contaminées. (Schmidt, William E., « To Battle AIDS, Scots Offer Oral Drugs to Addicts », *New York Times*, 8 février 1993.)

Dans « Scotland Learns From U.S. Mistakes, Turns Innovative in AIDS Battle », publié le 31 mai 1992 dans le *LA Times*, Karin Davis note qu'à Édimbourg, plus de 41 % de cas d'infections du SIDA étaient liées au partage de seringues utilisées pour s'injecter des drogues, contre 23 % aux États-Unis.

nouvelle vie et devient, de ses propres mots, « straight as fuck » (Dushane, 2006). Il réussit à se trouver un emploi et une épouse. Après l'obtention d'un MBA à l'Université Herriot-Wyatt, il travaille comme agent de formation pour le compte de la ville d'Édimbourg, où il est décrit comme un véritable gentilhomme, toujours à l'heure et bien habillé. On dit même que s'il n'avait pas commencé une carrière d'écrivain, il aurait pu aller loin en politique. Il réalise finalement que le spectre des modes de vie humaine est large et qu'il n'a pas besoin de passer d'une vie de toxicomane-squatteur au cliché femme-enfants-golden retriever. C'est pourquoi il commence à faire de l'art, pour retrouver une excitation qu'il trouvait dans la consommation et qu'il avait évacuée de sa vie en même temps que les drogues de son sang.

Il écrit donc son premier roman : *Trainspotting*.

1.2. Contexte d'écriture

L'univers des banlieues d'Édimbourg est dépeint dans le roman à travers les yeux des personnages, dont les principales préoccupations sont l'héroïne et les moyens de s'en procurer (l'assurance-chômage, le vol, l'arnaque). On est en pleine ère thatchérienne, l'identité britannique est fracturée, pire encore est celle des Écossais. En 1979, on refuse un référendum de régionalisation des pouvoirs qui aurait donné une certaine indépendance à l'Écosse (Edemariam et Scott, 2009). Les années 1980 sont l'hôte en Écosse d'une grave crise économique qui coïncide avec l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher, dont le mandat consiste à sortir le Royaume-Uni de sa stagnation économique et de réduire l'inflation (Harvey, 2005, p. 1). L'emploi public, dont l'Écosse dépend grandement (34 % de la population travaillent pour le gouvernement) souffre de coupes, tout comme l'aide financière accordée à l'Écosse depuis 1945, en raison des politiques néoconservatrices de Thatcher et de son désir de désengager financièrement l'État central. De plus, la Dame de fer veut une société post-industrielle, c'est-à-dire une économie qui base son activité sur le secteur tertiaire et se détache des secteurs primaires et secondaires. Il va sans dire que cette visée entre en conflit direct avec

les principaux secteurs industriels écossais, qui sont la sidérurgie et la construction navale. Un sondage publié le 20 septembre 1989 dans le quotidien écossais *Glasgow Herald* démontrait d'ailleurs que 84 % des répondants étaient en désaccord ou fortement en désaccord avec l'affirmation « Margaret Thatcher a à cœur les intérêts de l'Écosse ». Similairement, plus de 68 % des répondants étaient en accord ou fortement en accord avec l'affirmation « La première ministre ne considère pas l'Écosse comme importante dans ses plans politiques futurs », et 77 % croyaient que « La première ministre traite les Écossais comme des sous-citoyens » (« *What the Prime Minister Thinks of Us* », cité dans Mitchell, 1996, p. 96). Dans un sondage daté du 27 août 1990, le *Scotsman* publiait que 56 % des partisans conservateurs voyaient les Tories comme un parti principalement anglais et peu avantageux pour l'Écosse. Quelque 37 % d'entre eux affirmaient également ne pas croire que leur parti se souciait des intérêts de l'Écosse. (« *ICM Opinion Poll* », cité dans McKechnie 2007, p. 23). Plus probant encore est le fait que le chômage frisait les 13 % et que Margaret Thatcher était profondément haïe en Écosse (Leydier, 1994, p. 1036).

Culturellement, le pouvoir de la classe ouvrière est aussi amoindri par l'introduction du marché libre et le besoin décroissant de cols-bleus. De nombreuses luttes syndicales se perdent dans l'avancée inexorable de ce qu'on nommera plus tard le néolibéralisme. La culture change : les produits culturels sont manufacturés à la chaîne par l'« industrie de la culture bourgeoise » (Adorno et Horkheimer, 2002, p. 94 ; ma trad.). La culture et la société britanniques deviennent « mainstream » et se tournent vers l'international. On évacue tout le symbolisme local pour servir la culture dominante internationale. La langue écossaise écope également de cette sous-représentation, parce qu'elle ne permet plus de présenter à l'écran ou dans les produits de culture des personnages issus de la classe ouvrière écossaise. L'Écosse subit donc un quadruple abandon : politique, économique, culturel et linguistique. Reste une Écosse qui se sent laissée-pour-compte, moins que rien, incomprise, seule. Welsh disait d'ailleurs en parlant de l'époque, qu'« [i]l y a toujours eu cette idée qu'il existe deux sortes d'Écossais : celui qui va à

Londres et qui gagne le gros lot, et l'autre, de second ordre, qui reste au bercail » (Edemariam et Scott, 2009 ; ma trad.). Les Écossais dans *Trainspotting* traînent le lourd fardeau de la défaite politique, sorte de syndrome du colonisé. Un fardeau, de surcroît, alourdi par le peu d'estime qu'ils ont pour l'Angleterre en général :

Fuckin failures in a country ay failures. It's nae good blamin it oan the English fir colonising us. [...] We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that makes us ? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English [...]. Ah hate the Scots. (Welsh, 1996a [1993], p. 78)

Steve Bell, renommé cartooniste écossais travaillant pour le *Guardian*, témoigne également de ce problème d'estime de soi dans l'Angleterre thatchérienne : « Les Écossais étaient des perdants, les jeunes étaient des perdants, les gens au chômage étaient des perdants » (Edemariam et Scott, 2009 ; ma trad.).

Une telle conjoncture a évidemment transformé le visage de la société écossaise. Parmi ces changements, on note une transformation radicale de la sous-culture de la drogue. Cette sous-culture, en effet, se vide complètement de l'essence subversive et culturelle propre aux années 1960-1970. À l'époque, selon Paul E. Willis, les hippies affectionnaient les drogues « non pas pour leurs effets physiques directs, mais pour la façon dont elles facilitaient le passage de la frontière hautement symbolique érigée par la société "droite" » (Willis, 1976, p. 107 ; ma trad.). Le drogué, dans les années 1970, « n'est plus simplement défini par l'utilisation des drogues, mais par sa *présence existentielle* de l'autre côté de cette frontière symbolique » (*ibid.*). Dans le cas de l'Écosse et des junkies de Welsh, la drogue est une fin en soi. Elle n'est ni symbolique, ni contestataire : seulement physique. Les héroïnomanes écossais font face à (ou, plutôt, fuient) leurs soucis d'argent, personnels et, paradoxalement, de drogues, en *trippant*. C'est un phénomène tellement courant que dans les années 1980-1990, Édimbourg est nommée « capitale européenne du VIH/SIDA » (Hunt, 1994 ; ma trad.).

Le désœuvrement est endémique. Le peuple écossais se voit comme un sous-groupe de vulgaires colonisés, des laissés-pour-compte. Ce désœuvrement, on le constate partout dans l'œuvre. D'abord par la drogue qui sert de passe-temps, mais aussi dans le titre même du roman : *Trainspotting*. Le « trainspotting » est une activité qui vise à répertorier et à noter les numéros des trains qui vont et viennent, hobby dont l'équivalent nord-américain serait, peut-être, l'ornithologie amateur, mais sans le plein-air. Au sens général, il peut désigner toute activité à laquelle s'adonnerait quelqu'un ayant trop de temps libre. De manière plus imagée et relative à l'héroïne, on pourrait aussi voir le « trainspotting » comme la recherche méticuleuse d'une veine, comme un rail pouvant accueillir l'injection. Dans le roman, on compare l'absurdité de l'héroïnomanie à celle du « trainspotting » (Welsh, 1996a [1993]).

1.3. Réception de l'œuvre

Irvine Welsh est décrit dans la presse de mille et une façons : « l'homme sauvage de la littérature, le William Burroughs écossais, le plus essentiel des auteurs contemporains, le leader d'une renaissance culturelle, le créateur du "British Buzz", le sauveur de la littérature britannique, un monument national, le poète lauréat de la "chemical generation" » (Morace, 2001, p. 7). Force est d'admettre que ni lui, ni sa première œuvre ne laissent indifférent.

Publié en 1993 aux éditions Secker & Warburg, *Trainspotting* crée la surprise et devient rapidement un succès littéraire monstre. Tiré au départ à 3000 exemplaires, il s'en vend plus de 150 000 durant ses trois premières années d'existence et est réimprimé 16 fois. Welsh devient immédiatement célèbre et reçoit deux nominations, une pour le Whitbread, l'autre pour le Booker Prize, en plus de voir son roman élu meilleur livre de fiction de 1993 par *The Guardian*. On raconte que le Booker lui aurait glissé des doigts parce qu'il aurait choqué la sensibilité de certain(e)s juré(e)s. Des mots de Welsh : « J'ai entendu dire que lorsque *Trainspotting* était considéré pour ça [le Booker Prize], deux des membres du jury ont menacé de démissionner s'il avait même une chance minime de gagner. » (Peddie, 2007, p. 132 ; ma trad.) Le roman reçoit

autant de bonnes critiques que de mauvaises, une tradition qui suivra l'auteur à la parution de chacun de ses romans. Ses détracteurs l'accusent de glorifier la dépendance à des fins sensationnalistes, ce que Welsh dément en parlant de son écriture très directe et prosaïque. On lui reproche aussi de donner trop de détails sur la manière d'utiliser l'héroïne et l'on craint que son roman ne serve de mode d'emploi pour les jeunes en quête de sensations fortes. L'incidence de *Trainspotting* à cet égard, toutefois, reste à prouver. Une critique plus justifiée vise à la fois Welsh et Danny Boyle, réalisateur de l'adaptation cinématographique de l'œuvre : on rend l'héroïne *cool*. Les personnages sont attirants dans leurs imperfections, leur dégaine et leur humour noir, et, dans le cas du film, sont mis en scène de manière hyper léchée, au son de la musique du moment. Après 1996, on utilise aussi, sur les couvertures du roman, des photos du séduisant Ewan McGregor en t-shirt moult et mouillé – pour peu qu'on connaisse l'œuvre, on comprend que c'est l'eau plus que souillée des toilettes d'un pub délabré qui imbibe le coton porté par McGregor. N'empêche, l'effet demeure.

Welsh, peut-être parce qu'il est un ancien junky, n'émet pas de jugement sur ses personnages. Selon Andrew O'Hagan, le fait que Welsh ne donne aucun contexte moral à son œuvre frustre « les gens qui croient qu'il devrait y avoir une base éthique ou morale qui s'oppose au désespoir des personnages qui ne sont pas capables de supporter leur réalité » (McKay, 2002, n.p. ; ma trad.). Toujours selon O'Hagan, la force de Welsh réside dans le fait qu'il invite un lectorat nouveau, composé de gens qui normalement ne lisent que très peu ou pas du tout, parce qu'il a une voix à laquelle on ne donne pas souvent une place importante.

D'abord publié dans les collections plus marginales⁴, *Trainspotting* fait maintenant figure de classique.

⁴ En France, L'Olivier lui offre une place dans la collection « Marges ». En Russie : « Al'ternativa ».

1.4. Structure

Trainspotting est un roman composé de 43 chapitres divisés en sept sections (« Kicking », « Relapsing », « Kicking Again », « Blowing It », « Exile », « Home » et « Exit »). Chaque section comprend entre 1 et 10 chapitres, eux-mêmes d'une longueur variant entre 1 et 23 pages. Il compte 344 pages, sans compter le glossaire de la version américaine. Là s'arrêtent les similitudes entre *Trainspotting* et le roman traditionnel. D'ailleurs, le critique Michael Brockington, tel que cité par Matt McGuire dans « Welsh's Novel », trouve « difficile d'appeler ça un roman, plutôt qu'une accumulation décousue de courtes nouvelles » (McGuire, 2010, p. 19). La trame narrative, effectivement fracturée et non linéaire, peut être expliquée par Welsh lui-même et sa vision anti-canonique du roman : « I don't have any literary heroes at all [...] I don't take reference from other writers, but from lyrics, from videos and soap operas and stuff. I try and keep as far from the "classics" as possible » (cité dans McGuire, 2010, p. 20). Ces inspirations, la chanson en tête, se manifestent particulièrement dans la narration délégitrice. Malgré tout, on décrira *Trainspotting* comme un roman hétérodiégétique et non autodiégétique, en raison de la présence (un peu anecdotique, certes) de passages à la troisième personne. Le roman est une mosaïque de discours à diverses premières personnes mis dans un ordre précis et encadrés ponctuellement par un narrateur-délégitateur omniscient. Les passages à la troisième personne servent principalement à structurer les dialogues ou à montrer différents points de vue d'une même situation, ce qui, comme Weißenberger le note, n'aurait pas été possible avec une narration à la première personne.

Bien qu'on puisse trouver en Mark Renton un personnage central, parce que c'est sa voix qui guide quelque 21 chapitres du roman, il n'en est rien. En effet, les personnages qui l'entourent, contrairement au roman traditionnel, n'existent pas nécessairement en fonction ou en relation avec lui, et ils ne se définissent pas par rapport à ce personnage central. On retrouve 8 narrateurs délégués dans le roman, certains l'espace d'un seul chapitre (Second Prize, Tommy), d'autres présents à plusieurs moments dans le roman. Le personnage de Mark Renton

est indéniablement le narrateur délégué principal de l'œuvre, avec 21 chapitres, suivi de Spud (4 chapitres) et de Begbie, Kelly, Sick Boy et David (2 chapitres chacun).

Le récit se construit en grande majorité par les dialogues. Les passages narratifs sont également à la première personne et rappellent la technique du flux de conscience, ou « stream of consciousness », où les pensées d'un narrateur sont livrées au lecteur, dans toutes leurs incohérences et toute leur immédiateté.

Irvine Welsh ne met pas de guillemets pour séparer les dialogues de la narration et des incises, de sorte qu'on passe souvent du dialogue à la narration sur la même ligne, sans alinéa.

1.5. Langue

On croit souvent à tort que ce ne sont que les thèmes et les personnages qui ont propulsé *Trainspotting* au firmament des étoiles de la littérature mondiale. Si l'affirmation n'est pas complètement fautive, il faut se rendre à l'évidence que *Trainspotting* sans sa langue perd énormément de puissance. Morace cite d'ailleurs Charles Spencer à ce sujet : « It's the power of Welsh's language that makes the nightmare so vivid » (Morace, 2001, p. 24). C'est aussi la force de sa langue qui permet l'humour grinçant, qui rend les rapports de force si tangibles et qui transporte le lecteur dans un Leith crédible, bien que fictif. Cette langue est, à n'en pas douter, d'une vulgarité sans nom. Les jurons ainsi se comptent par centaines : dans les 344 pages de l'œuvre de Welsh, on dénombre 1412 occurrences de « fuck » et de ses dérivés (fucking, fucker, etc.), 735 de « cunt », 198 de « shit » et de ses dérivés (shite, shiteing, shitty, etc.) et 102 de « bastard ». Au-delà du juron et des nombreuses références aux fluides corporels, on note bien entendu la représentation de l'accent *scots* d'une couverture à l'autre du roman. Le lecteur est ainsi confronté à des « Ah » au lieu du conventionnel « I », « about » devient « aboot » et, de façon plus troublante, « Where's it you come from then ? » se métamorphose en « Whair's it yis come fae then ? » Il est important de noter que l'orthographe de Welsh n'est pas la plus incompréhensible qu'on ait jamais donnée à un lecteur de langue anglaise. John

Mullan, journaliste au *Guardian*, cite notamment le serviteur sudiste Joseph dans la première édition de *Wuthering Heights* (1847) d'Emily Brontë comme exemple de discours on ne peut moins limpide : « "Tmaister's dahn i' fowld. Goa rahnd by th'end u' laith, if you went tuh spake tull him." This is his first sentence in the book, and makes Welsh's Edinburgh smack addicts seem lucid in comparison. » (Mullan, 2008, n.p.).

La représentation des sociolectes écossais n'est certes pas chose nouvelle. En cela, Welsh est le digne héritier de James Kelman, dont les romans *The Busconductor Hines* (1984) et *How Late It Was, How Late* (1994) sont narrés dans le sociolecte glaswégien. Irvine Welsh l'avoue lui-même. Ce qui différencie Welsh se résume en deux points intrinsèques : l'absence de poésie délibérée dans la langue et une recherche de vérisimilitude et d'individualité. Irvine Welsh critiquait d'ailleurs Kelman en disant que « le problème [qu'il a] avec Kelman est qu'il semble censurer ses personnages dans un but idéologique. Ils sont toujours non sexistes et non racistes. Mais je ne crois pas qu'on puisse apposer ces paramètres aux personnages que l'on crée. S'ils semblent xénophobes ou sectaires, il faut les laisser s'exprimer ainsi. » (cité par Morace, 2001, p. 26-27 ; ma trad.) Ainsi, les personnages de Welsh s'expriment sans flafla ni aseptisation, dans toute la grandeur ou toute la petitesse de leur esprit. Encore à la différence de Kelman, Irvine Welsh crée une langue plus directe, plus proche du parler, et exploite un spectre certainement plus varié d'inflexions que Kelman. Si tous les personnages welshiens parlent indéniablement le même sociolecte et partagent le même malaise existentiel, ils sont aussi propriétaires d'un idiolecte propre à chacun d'eux.

Cette langue actualisée par Welsh est non seulement la réalisation phonétique du sociolecte *scots*, mais également une représentation du contexte politique dans lequel *Trainspotting* a été écrit. Le quadruple abandon ressenti en Écosse, le mal-être, le sentiment d'incompréhension et l'appel à l'autre se retrouvent ainsi visuellement, graphiquement, personnifiés sur la page. En créant un texte qui doit être décodé, décrypté, Welsh force le lecteur à apprendre une langue nouvelle, à apprivoiser une réalité nouvelle et à entrer dans un

monde qui se présente selon ses règles, son orthographe, son vocabulaire, sa syntaxe et ses références propres.

Le scots pour Welsh est indispensable : « Standard English is an imperial language. I wanted something with more rhythm, I actually tried to write *Trainspotting* in Standard English and it sounded ridiculous and pretentious. The vernacular is the language in which we live and think. And it sounds better, much more real. » (cité dans Peddie, 2007, p. 131) Ainsi, c'est la langue qui fait de *Trainspotting* un roman aussi efficace et c'est elle qui permet son existence même. *Trainspotting* en dehors de son registre vernaculaire ne fonctionne pas. D'ailleurs, la plupart des critiques s'accordent pour dire que les passages en anglais standard écrits par Welsh sont généralement moins intéressants, visiblement « plus faibles » et anecdotiques, si on les compare aux passages en langue vernaculaire, qui sont, selon Crawford, « compellingly energetic » (2000, p. 331).

Le constat ci-dessus témoigne aussi dans la langue de *Trainspotting* d'une dimension résolument politique, parce qu'elle donne une voix à la classe ouvrière écossaise, doublement marginalisée et en plein désarroi thatchérien. Des mots de Welsh :

Après la débâcle de la décentralisation de 1979, le sentiment général en Écosse était que nous n'avions aucune voix. Je ne crois pas que ça soit entièrement une coïncidence si tous ces écrivains de la classe ouvrière ont soudainement émergé à cette époque [...] Je trouve que c'est une bonne chose qu'on retrouve d'autres voix, qui dressent un portrait différent du pays. Nous vivons dans une société multiethnique et multiculturelle ; on ne devrait donner à aucune voix ni à aucun ensemble de voix le droit de dominer. (cité dans Peddie, 2007, p. 133 ; ma trad.)

Cette pluralisation des voix, ou polyphonie, et des auteurs (et la démocratisation du roman qui en découle) en Angleterre permet de s'éloigner de la tradition « Oxbridge » (mot-valise composé des universités anglaises Oxford et Cambridge). Il faut toutefois préciser qu'en Écosse, l'équivalent n'existe pas vraiment (Peddie, 2007, p. 137). Ainsi ressent-on moins la lourdeur de cette influence des grandes universités anglaises, raison expliquant peut-être l'épanouissement considérable d'une littérature écossaise plus radicale et moins restreinte par les conventions

littéraires traditionnelles. Welsh toutefois fait bien plus que donner une voix à l'Écosse ouvrière, il met en exergue la relation répressive entre la marge et le centre, entre les cultures marginales et la culture de masse. Alan Freeman dit d'ailleurs que de se « concentrer sur les marges sociales non seulement témoigne de l'existence de ses habitants, mais met aussi en lumière le centre en fonction duquel ils sont définis. » (cité dans Karnicky, 2003, p. 138 ; ma trad.) Selon lui, Welsh « met en scène [dans *Trainspotting*] les processus de répression de l'individualisme post-industriel. » (*ibid.*) Cette critique est indissociable du *scots* qu'utilisent ses personnages.

1.6. Personnages

Comme le note Weißenberger dans *The Search for a National Identity in the Scottish Literary Tradition and the Use of Language in Irvine Welsh's « Trainspotting »*, les personnages du roman, parce qu'ils partagent le même humour corrosif et une haine de soi marquée, sont parfois difficiles à différencier. Morace parle même d'un « haze of language », qui brouille les identités individuelles, rendant les personnages moins distincts que l'environnement général et que l'idéologie sous-culturelle de l'époque (2001, p. 25-26). Un flou peut-être volontaire de la part de Welsh, qui voudrait montrer comment les héroïnomanes d'Édimbourg sont tous coincés dans la même situation, et comment une même réalité appelle une même langue. Il faut dire qu'on n'identifie presque jamais facilement le narrateur dans les chapitres, si bien que le lecteur doit procéder par élimination, en fouillant dans le texte pour trouver des indices révélateurs. Selon Nicholas Williams, Welsh fait dans le génie en donnant à ses personnages des « voix composées à différents degrés d'anglais et d'écossais, et en créant des tics verbaux qui à la fois nous en apprennent sur le personnage et servent de repères dans ce collage narratif potentiellement déroutant » (1999, p. 228-229 ; ma trad.). Ci-dessous, un portrait des huit narrateurs de l'œuvre de Welsh.

1.6.1. Mark Renton

Héroïnomane et misanthrope, il est le personnage que l'on retrouve le plus souvent dans l'œuvre. Aussi appelé Rents ou Rentboy, Mark occupe la plus grande partie de sa vie à s'injecter de l'héroïne ou à commettre une foule de petits délits pour financer sa dépendance. Sa vie de junkie et ses rapports au monde extérieur, il les décrit avec cynisme, sarcasme et humour noir. Il est l'un des seuls, avec Davie Mitchell et Sick Boy, qui pourrait s'intégrer à la société : il paraît plutôt bien, possède un intellect (et un vocabulaire) bien au-delà de la moyenne. Il fréquente même l'Université d'Aberdeen pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'il décroche, trop dégoûté par le personnel et les étudiants issus de la classe moyenne. En fait, il ne reste à Aberdeen qu'une année, le temps de dépenser l'entièreté de sa bourse d'admission en drogues et en visites chez des travailleuses du sexe. Sur ce point, nous notons chez Mark une certaine conscience morale qui n'est pas présente chez les autres. En effet, s'il n'éprouve aucune gêne à commettre mille et un larcins, jusqu'à voler ses propres complices vers la fin du roman, il refuse de jouer de ruse et de tromperies avec les femmes. Ainsi, plutôt que de déguiser le fait qu'il n'attend d'elles que du sexe, il préfère faire affaire avec des professionnelles.

Mark a une vision du monde qui est incontestablement pessimiste ; la vie en société le répugne au plus haut point. Il n'arrive pas adopter les désirs, le moule, que la société lui impose, une position qu'il résume de façon très éloquente au chapitre « Searching for the Inner Man » :

Choose life. Choose mortgage payments ; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind–numbing and spirit–crushing game shows, stuffing fuckin junk food intae yir mooth. Choose rotting away, pishing and shiteing yersel in a home, a total fuckin embarrassment tae the selfish, fucked–up brats ye've produced. Choose life. Well, ah choose no tae choose life. (Welsh, 1996a [1993], p. 187-188)

L'héroïne sert d'échappatoire à sa vie, tout en lui donnant une raison de la vivre.

Mark assure la narration de près de la moitié des chapitres du roman. Sa voix, profondément bisociolectale, est sans doute la plus complexe du roman, parce qu'elle met

souvent en scène, dans une même phrase, des mots complexes et érudits (qui trahissent son éducation) et des *scotticisms*, le tout livré avec un accent à couper au couteau. Mark Renton navigue sans problème dans les codes linguistiques selon son interlocuteur. Ainsi, dans « Cock Problems », il livre à son ami Tommy sa vision de la société : « We fill up oor lives wi shite, things like careers and relationships tae delude oorsels that it isnae aw totally pointless. » Au juge qui déterminera son sort, il partage avec la même aisance son avis sur la pensée philosophique de Kierkegaard : « It's also a liberating philosophy, because when such societal wisdom is negated, the basis for social control over the individual becomes weakened » (*ibid.*, p. 166). C'est cette capacité à jongler avec les registres qui lui permet de présenter une plaidoirie convaincante et de rester en liberté.

1.6.2. Spud

Daniel Murphy de son vrai nom, Spud est le ciment du groupe tout autant qu'il en est le souffre-douleur. Naïf et enfantin, Spud est le résultat d'une société qui n'aide pas les démunis : il prend de l'héroïne pour l'amour du trip mais aussi parce qu'il ne pourrait probablement rien accomplir dans la vie, même s'il était à jeun. Profondément pacifique, en partie par apathie, en partie par manque d'adresse, Spud tend à éviter toute situation de confrontation. Il est toutefois d'une naïveté telle qu'il se met souvent les pieds dans les plats. Aux dires de Sick Boy, Spud possède cette exceptionnelle habileté à transformer le plus innocent des passe-temps en crime potentiel : « Even in his Ma's womb, you would have had to define Spud less as a foetus, more as a set of dormant drug and personality problems » (Welsh, 1996a [1993], p. 328).

Sa voix est marquée de tics de langue, notamment une surabondance des *question tags* (ou reprises interrogatives) « likesay » et « ken ». Parfois, on les retrouve tous les deux dans un même énoncé : « It's tick-tock, tick-tock, likesay, ken ? » (*ibid.*, p. 121) Autre tendance assez prononcée chez Spud : le fait qu'il décrit les gens de son entourage comme des félidés. Ainsi,

Begbie est un « jungle cat », alors que ses proches et lui, « we're just ordinary funky feline types. Domestic cats, likesay » (*ibid.*, p. 153). Une poignée de main devient un « shake of the paw », un homme peut se voir affubler du surnom « catboy », et les jeunes femmes sont des « kitten ».

Spud est de loin le personnage le moins futé du roman, et cela transparaît dans son incompetence linguistique et son incapacité à alterner entre les différents registres linguistiques. Son vocabulaire est limité, répétitif et très ancré dans la langue familière et un jargon souvent obscur pour son entourage. Si ses défauts de langue ne lui échappent pas toujours (« Ah'll huv ta stoap sayin 'ken' sae much. These dudes might think ah'm a sortay pleb » [*ibid.*, p. 67]), tout comme ceux de son entourage d'ailleurs (« Naebody says 'pish' like Na Na. She sortay drags oot the sssshhh, it's likesay, ye kin see the steam rising oaf the yellay jet as it hits the white procelain, ken ? » [*ibid.*, p. 124]), il est néanmoins incapable d'y changer quoi que ce soit. À preuve, Spud arrive rarement à définir les mots qu'il utilise. Ainsi, dans « Speedy Recruitment », Spud affirme durant une entrevue qu'il cherche un emploi parce qu'il a besoin de « hireys »⁵. Lorsqu'on lui demande d'expliquer ce que le terme signifie, il égrène un chapelet de synonymes tout aussi jargonneux : « The poppy, likesay, eh... the bread, the dosh n that. Ken ? » (*ibid.*, p. 66) C'est cette même incompetence linguistique qui cause, durant une partie du roman, son incarcération pour des vols qu'il a commis avec Mark. Comme le dit John Mullan, « [Spud] is comically doomed by his speech » (2008, n.p.). Lorsqu'il répond à l'accusation du juge selon laquelle il aurait volé des livres pour financer son héroïnomanie, il répond avec toute la candeur de son dialecte : « That's spot on man... eh... ye goat it, likesay » (Welsh, 1996a [1993], p. 166).

Spud est narrateur de quatre chapitres : « Na Na and other Nazis », « Strolling Through the Meadows », « Easy Money for the Professionals » et, en partie, « Speedy Recruitment ».

⁵ De l'argent.

1.6.3. Francis Begbie

Répondant aussi aux surnoms Franco, the General, the Beggar, Beggars, ainsi qu'au sobriquet auto-attribué Hurricane Franco (Welsh, 1996a, p. 111), Francis Begbie est un incontestable psychopathe. Il représente le personnage le plus dangereux de tout le roman, parce qu'il ne réfléchit pratiquement jamais avant d'agir avec une violence démesurée. Cette violence, semble-t-il, lui servirait à prouver sa virilité et son image d'homme dur aux yeux de tous. Gare à celui ou celle qui osera le défier et lui demander de rendre des comptes.

Notons par exemple la fois où, un matin, June, sa femme enceinte, insiste pour savoir où il s'en va. Begbie, déjà à cran à cause de la gueule de bois, s'irrite de l'interrogatoire. Il réplique d'un coup de poing au visage de June, rapidement suivi d'un coup de pied dans ses parties génitales. Immédiatement, il justifie son geste en la blâmant elle et son insolence : « It's her fuckin fault, ah've telt the cunt thit that's what happens when any cunt talks tae us like that. That's the fuckin rules ay the game, take it or fuckin leave it. » (*ibid.*, p. 110) Quelques heures plus tard, alors qu'il se remémore l'incident, il récidive le blâme, promettant même de se venger : « N that cunt's deid if she's made us hurt that fuckin bairn. [...] Nae cunt gits fuckin lippy wi me, bairn or nae fuckin bairn. » (*ibid.*, p. 112). Non seulement il justifie son acte de violence, mais il en attribue la faute à sa victime.

La violence de Begbie, évidemment, ne s'arrête pas à sa femme, au grand désarroi de Mark, qui avoue détester les gens de son espèce, des « cunts that are intae baseball-batting any fucker that's different ; pakis, poofs, n what huv ye » (*ibid.*, p. 78). Tout prétexte est bon pour commencer une bagarre. Dans « The Glass », il atteint le paroxysme de la violence gratuite : après avoir jeté lui-même sa pinte de bière (le verre y compris) de la mezzanine du bar, qui va s'écraser sur le crâne d'un client innocent (dans le contexte), Begbie fait un grand numéro, s'insurgeant et menaçant de ne laisser personne sortir tant que l'on aura pas trouvé le coupable

du méfait. Évidemment, la tension monte rapidement et le bar se transforme en champ de bataille chaotique.

Il n'épargne personne : ni ses proches, ni les inconnus. Malgré tout, il est très protecteur à l'égard de ses amis (si l'on peut appeler ainsi les relations entre tous les personnages qui sont presque toujours guidées par des motifs rarement désintéressés), comme le remarque Weissenberger : « Any injury to a friend he took as a personal insult. He prided himself on looking after his mates » (Welsh, p. 293, cité dans Weissenberger, 2006, p. 437). Ce fait est toutefois nié par Mark Renton dans son monologue sur la « mythologie créée autour de Begbie » (Welsh, 1996a [1993], p. 82 ; ma trad.). Ainsi, de dire Mark Renton, Begbie protégera ses amis en réduisant en bouillie toute âme osant renverser par accident une goutte de leur bière. Il laissera toutefois le champ libre aux psychopathes qui les terrorisent. Mark Renton contredit également son image de dur, arguant que sans les artifices (dans ce cas-ci, les couteaux à cran, les verres à jeter, les bâtons de baseball), Begbie est nettement moins solide, une théorie qu'il avoue être trop peureux pour tester. Il déclare enfin que les amis de Begbie n'en sont pas, ils craignent simplement trop Begbie pour lui refuser compagnie.

Begbie n'est pas un personnage très instruit, comme en témoigne son dédain des livres, qu'il préférerait utiliser comme allume-feu. En plus d'être le plus violent, Francis Begbie est aussi le personnage dont la langue est la plus marquée du roman et, par conséquent, la plus difficile à décoder. Notons également qu'il peine grandement à naviguer entre les registres de langue, ce qui l'empêche parfois d'être compris des autres, lui qui pourtant croit parler « the Queen's fuckin English » (*ibid.*, p. 115). Il est narrateur de deux chapitres, « A Disappointment » et « Intershitty ».

1.6.4. Sick Boy

Don Juan calculateur et méprisant, Simon David Williamson, alias Sick Boy, est surnommé ainsi non pas en raison du fait que la drogue (ou le manque de drogue) le rend malade (ce n'est pas le cas), mais parce qu'il est « just one sick cunt » (Welsh, 1996a [1993], p. 3). Il s'agit de l'un des plus proches compagnons de Mark. Il se considère généralement comme supérieur à la majorité de ses interlocuteurs, surtout sur le plan moral, même s'il est l'un des personnages les plus superficiels et amoraux du roman. Contrairement à Begbie, qui réagit par la violence sans réfléchir, Sickboy lui, planifie sa violence. Il gagne sa vie à coups d'arnaques et, vers la fin du roman, devient proxénète. Il cherche même, au milieu du roman, à vendre une des ses petites amies à un parfait inconnu dans un bar pour 50 livres. Sick Boy est en pleine négociation lorsque Mark observe ses yeux : « His eyes wir crystal clear and treacherous, untainted by conscience or compassion. » (*ibid.*, p. 174). Dans « Deid Drugs », il s'amuse à viser la tête des gens qui se prélassent au parc avec sa vieille carabine à air de calibre 22. Il jettera finalement son dévolu sur un skinhead qui dort dans le parc, ou plutôt, sur son bulldog. Tout est calculé : le coup part, le chien s'en prend à son maître. Sick Boy peut ensuite arriver à la rescousse et tuer le chien avec son bâton de baseball. Lorsque les policiers arrivent, le skinhead chante les louanges de Sick Boy, à son grand plaisir. Simon a des idées de grandeur sur sa propre personne. Dans son monologue de « Deid Drug », il se perçoit comme une sorte de justicier-vengeur : « They call me the Sick Boy, the scourge of the schemie, the blooterer of the brain-dead » (*ibid.*, p. 178). Un constat partagé par Morace qui, dans *Irvine Welsh's Trainspotting*, déclare de Sick Boy qu'il est « high on himself » (*ibid.*, p. 34). Dans la même veine, Sick Boy, qui possède vraisemblablement une admiration sans bornes pour Sean Connery, s'amuse à s'inventer des discussions avec l'ancien James Bond, l'accent compris : « *Good shooting Shimon. Why shank you Sean* » (*ibid.*, p. 179). Sa voix est caractérisée par ce chuintement emprunté à Connery dans ses discussions imaginaires avec lui.

Sick Boy mène la vie que Mark aurait si ce dernier n'avait aucune valeur morale. Il s'en différencie toutefois par sa détermination exceptionnelle. Sick Boy n'a en effet pas la même relation avec les drogues que son copain Mark, et il est d'ailleurs reconnu dans le roman comme un des seuls à pouvoir cesser sa consommation du jour au lendemain sans trop de mal. Il est narrateur de deux chapitres, « In Overdrive » et « Deid Drugs ».

1.6.5. David Mitchell

Certainement la personne la plus normale du groupe, David (ou Davie) est diplômé de l'université, a un emploi et vit une vie plutôt rangée (de celles que les autres personnages boudent). Ancien junkie, il a réussi à combattre sa dépendance. Son exploit est toutefois assombri lorsqu'il apprend être atteint du VIH, maladie qu'il contracte de sa petite amie Donna. Dans « Bad Blood », on apprend que c'est plutôt Venters, un « ami » de David, qui est responsable de l'infection de David et de Donna, qu'il a violée. Cette révélation le fait sombrer dans l'alcool.

David est le narrateur de deux chapitres, « Bad Blood » et « A Traditionnal Sunday Breakfast ». Sa voix se rapproche plus de l'anglais standard, dans l'utilisation du « I » et du « yes », entre autres, bien qu'il utilise bel et bien un bon nombre de termes typiquement écossais. Weissenberger note que, lorsqu'il est gêné ou mal à l'aise (comme dans le chapitre « A Traditionnal Sunday Breakfast » dans lequel il se réveille à la maison familiale de sa petite amie dans un lit couvert d'excrément), il passe à une langue écossaise plus marquée, notamment par l'utilisation du « ah » et du « tae », au lieu des usuels « I » et « to » (Welsh, 1996a [1993], p. 448).

1.6.6. Tommy

Tommy est décrit par Mark Renton comme un garçon d'une insupportable beauté, avec ses cheveux blonds bien coiffés, un bronzage parfait et de ses yeux de biche bleu ciel (Welsh,

1996a [1993], p. 87). Tommy diffère de ses amis sur un point : il n'est pas (ou ne se croit pas) dépendant de la drogue, bien qu'il apprécie de façon récréative la marijuana, la cocaïne et le *speed*. Il s'égare même souvent en diatribes contre la drogue, un comportement qui rappelle à Mark les grands discours de sa propre mère (*ibid.*, p. 89). Un comportement qui est également hautement hypocrite, lui qui se surnomme lui-même « Tommy the pure speed freak », substance qu'il consomme en des quantités telles que l'intérieur de sa bouche est tapissé d'aphtes (*ibid.*, p. 73).

La drogue de prédilection de Tommy, selon Mark Renton, serait le contact humain. « Tommy needs people a loat mair thin maist » (*ibid.*, p. 88), dira Mark Renton de son ami dans le chapitre « Cock Problems ». Il s'enorgueillit de sa relation de longue durée avec Lizzy, le fantasme d'adolescent de tous ses amis : « Being Lizzy's boyfriend does confer status, but fame costs, as they say. » (*ibid.*, p. 72) Malgré tout, on ne peut pas dire qu'il valorise grandement cet amour, en dehors du prestige qu'il en retire dans son entourage. Confronté au choix entre acheter un cadeau à Lizzy pour son anniversaire ou dépenser tout son argent pour un concert d'Iggy Pop le jour même de l'anniversaire de sa petite amie, le choix est clair pour Tommy : « Nae contest. » Lorsque Lizzy le confronte sur ce fait, Tommy se plaint des questions rhétoriques dont elle l'abreuve, « the stock-in-trade weapon ay burds and psychos. » (*ibid.*). Le couple finit par rompre et Tommy avoue ne pas savoir quoi en penser, en dehors de la certitude que le sexe et la chaleur lui manqueront. À partir de ce moment, il remplace son besoin humain par l'héroïne.

Cette substitution changera sa vie du tout au tout, à commencer par le VIH qu'il contracte en partageant une seringue. Tommy est un personnage immature qui refuse de prendre ses responsabilités. Malgré des qualifications que l'on décrit comme impressionnantes, il refuse d'avoir un emploi, pour éviter ce ressentiment caractéristique des travailleurs devant ceux et celles qui se paient du bon temps. Il attribue la faute de sa séropositivité à Mark, qui lui a donné

sa première dose d'héroïne. Une accusation difficile à croire quand on sait que Mark a pris soin d'utiliser une aiguille neuve pour lui injecter sa dose.

Tommy ne narre qu'un seul chapitre, « Scotland Takes Drugs in Psychic Defense ». Sa voix ressemble beaucoup à celle de Mark Renton. On note toutefois, dans les dialogues et la narration de Tommy, une sur-utilisation du mot « pure », tic habituellement caractéristique des locuteurs de Glasgow : « pure madness », « That's pure Lizzy », « it's pure unmissable », « ye kin pure read between the lines » (*ibid.*, p. 71 ; 72 ; 73 ; 74).

1.6.7. Rab « Second Prize » McLaughlin

Plutôt une caricature qu'un personnage à proprement parler, Rab McLaughlin est une ancienne vedette du soccer qui a sombré dans l'alcool. Il tient son surnom de son habitude à commencer des bagarres qu'il perd invariablement à cause de son ébriété. Il faut dire que Second Prize (alias Secks) est ivre (et amoché) en tout temps et à tout heure chaque fois qu'on le croise dans le roman, un état qui aux dires de Mark peut perdurer plusieurs semaines (Welsh, 1996a [1993], p. 43).

Dans le roman, Second Prize sert à rappeler l'autre grand problème de consommation qui frappe l'Écosse, à savoir l'alcoolisme. Selon Tommy, qui connaît des junkies, des dopés et des speedés, Second Prize appartiendrait à la pire catégorie : « the most fucked-up punters on drugs I know are pish-heids, like Secks. That's Rab McLaughlin, the Second Prize. He's blown the fucking lot, man » (*ibid.*, p. 74). Rab est bien conscient de l'opinion que les autres ont de lui (*ibid.*, p. 58), mais comme la plupart des personnages aux prises avec un problème de dépendance, il n'arrive pas à s'en sortir.

Il est narrateur d'un seul chapitre, « Her Man ».

1.6.8. Kelly

Kelly, ainsi que toutes les femmes dans *Trainspotting*, sont plutôt effacées par rapport aux personnages masculins. Kelly appartient au large cercle d'amis de Mark. Elle n'est d'ailleurs pas insensible aux charmes de ce dernier. Elle adopte une attitude généralement féministe, même si elle vit dans un monde où les femmes ont rarement le dernier mot. Cette situation est particulièrement visible dans le chapitre « The Elusive Mr. Hunt », durant lequel elle est victime d'un canular téléphonique. En effet, elle devient rapidement la risée du bar où elle travaille lorsqu'on lui fait demander à voix haute si un certain Mark Hunt se trouve dans les parages : « Anyone seen Mark Hunt ? » En raison de son accent, le nom fictif sonne plutôt comme « ma cunt ». Il n'en faut pas plus pour amuser la clientèle à prédominance masculine de son lieu de travail. Toutefois, comme Mark Renton le remarque, il ne s'agit pas d'un rire complice : « This is lynch mob laughter » (Welsh, 1996a [1993] p. 279).

Elle obtiendra toutefois une certaine vengeance dans « Eating Out », où elle met une foule de substances illicites et de fluides personnels dans la nourriture de clients qui la harcèlent.

1.7. Importance et incidence de *Trainspotting*

Trainspotting a certainement laissé une trace indélébile dans l'histoire de la littérature écossaise. C'est en fait ce roman qui a fait entrer la littérature écossaise dans le marché littéraire mondial de masse. La voix de l'Écosse, enfin, était diffusée à grande échelle. Cette diffusion s'est révélée particulièrement importante pour les écrivains écossais de l'époque qui, comme l'explique Robert Crawford, s'affairaient « à créer une voix littéraire distincte de celle de l'Angleterre, un but que certains atteignaient par l'incorporation du *scots* comme véhicule non seulement des dialogues, mais de la narration elle-même. » (2000, p. 221 ; ma trad.). Cette stratégie d'écriture est décrite par Crawford comme une décentralisation de la littérature

anglaise qui fait écho aux revendications des peuples au nord du Royaume-Uni pour l'obtention d'un pouvoir politique qui ne serait plus exclusivement l'affaire de Londres. La décentralisation de la langue anglaise ne s'effectue d'ailleurs pas qu'au Royaume-Uni, mais dans toutes les anciennes colonies anglaises, qui « marquent leur appartenance à un espace non central, non métropolitain et postcolonial » (*ibid.*), espace qui les différencie de la littérature anglaise dite standard. L'effet de l'écriture « non anglaise » en anglais est d'autant plus percutant qu'il a connu un succès mondial avec *Trainspotting*. Le *scots* dans *Trainspotting* s'oppose à l'idée traditionnelle et historique d'une langue orale, sans autorité et « inapte pour la littérature en raison de sa "bassesse", de sa "vulgarité" et de son "impropriété" » (*ibid.*, p. 223). Ce qu'Irvine Welsh fait, c'est étendre les possibilités de la langue au-delà du simple exotisme, qui pour Crawford se borne à utiliser quelques « adjectifs "colorés" et noms "inhabituels" » (*ibid.*, p. 221), pour en faire un moyen de communication à part entière et qui participe au récit. Ce faisant, Crawford lit dans l'œuvre de Welsh l'autorisation et la légitimité d'utiliser le *scots* non seulement pour exprimer « the heightened and already alienated expression of a lyric consciousness, but also [...] the quotidian concerns of the novel » (*ibid.*, p. 222).

Karnicky, pour sa part, souligne l'importance politique de cette œuvre pour la société britannique, en arguant que « la fiction de Welsh s'oriente vers le futur, vers la création de nouvelles formes d'identité » (2003, p. 137 ; ma trad.). Dans « Irvine Welsh and the UK Drug Debate », un article publié en 2000 dans le *Spike Magazine*, Chris Mitchell émet une hypothèse quant au rôle que *Trainspotting* aurait joué dans l'évolution du discours sociétal sur la drogue. En effet, le journaliste dit avoir noté en 1997 un changement d'attitude dans les sphères politiques, médicales et médiatiques anglaises : le député travailliste Paul Flynn déclare que la « war on drugs » a échoué et qu'il faut cesser la prohibition des drogues, la British Medical Association vote la décriminalisation du cannabis à des fins médicales et le quotidien *The Independent* lance une campagne de soutien à la légalisation complète du cannabis. Selon Mitchell, ces changements ont été rendus possibles grâce à *Trainspotting* et son adaptation

cinématographique : « The phenomenal success of the film and Irvine Welsh's novel of the same name brought the realities and reasons for drug use into the mainstream for the first time » (Mitchell, 2000, n.p.). Soudainement, on amenait au premier plan les raisons derrière la consommation de drogues qui ne cesse d'augmenter au pays. *Trainspotting* aurait également mis en lumière tout ce qui clochait dans le rêve thatchérien : « *Trainspotting* was the loudest articulation of the chemical generation's rage against the Conservative government, who for 17 years tried to make Britain conform to a materialist vision and destroy anything that disagreed with it » (*ibid.*). Le célèbre monologue de Mark Renton dont j'ai parlé plus haut a d'ailleurs été utilisé par le Scottish National Party pour recruter des partisans en septembre 1996, comme le soulève Peter Kravitz, cité par Kanicky (2003, p. 136).

Trainspotting partage une langue coup-de-poing, qui se distingue et qui permet la naissance d'une nouvelle littérature dans la langue anglaise. Certes, ce nouvel espace identitaire ne fait pas l'unanimité, mais ce fait ne semble pas effrayer Irvine Welsh pour autant : « That's what my work does, [it] splits people, divides panels, and I think that's a good thing. As an author, if I ruffle a few feathers, then I think that I've made a mark, that I've done something useful » (cité dans Peddie, 2007, p. 132). L'arrivée de Welsh comme porteur d'une nouvelle réalité littéraire a certainement créé des remous. Le travail du traducteur consisterait donc à reproduire ce remous.

CHAPITRE DEUX

Quand traduire rime avec taire :

perte de la voix dans les traductions hexagonales de Trainspotting

En 1993, Irvine Welsh publiait *Trainspotting*, roman-culte qui allait redéfinir du tout au tout la place de la littérature écossaise dans le paysage littéraire mondial. À l'aide de sa langue marquée phonétiquement qui bouscule et qui choque, il parvient à donner voix au repli sur soi, à l'incompréhension et au sentiment d'abandon des toxicomanes révoltés, mais apathiques, qui peuplent son roman et qui sont légion à Édimbourg dans les années 1980-1990. Du roman, *Rebel, Inc.* dira qu'il mérite d'être vendu à plus d'exemplaires que la Bible elle-même, ce qui lui vaut le surnom de « junkie bible » (Schoene, 2010, p. 70). À partir de 1996, sans doute motivées par l'engouement entourant l'adaptation cinématographique de Danny Boyle, une multitude de maisons d'édition publient des traductions qui seront célébrées partout dans le monde, et ce, dans plus de 11 langues. En 2006, ce nombre passe à 25. Ces traductions, nous le verrons, ne se font pas sans accros.

C'est que, selon Meschonnic, traduire s'est installé dans une situation babélienne. Pourquoi? Parce qu'on se borne à traduire du sens, des mots, des phrases, des langues. Traduire le sens, c'est-à-dire le signifié dans le schéma saussurien du signe, implique la primauté de ce dernier au mépris du signifiant, soit la forme du texte, laquelle est intimement liée à la voix. Or, négliger la voix n'est pas sans conséquence, surtout dans le registre littéraire, où il est difficile de dissocier la signification d'une œuvre des structures narratives qui l'engendrent, dans la mesure où le sens s'avère intimement lié à la forme. Une telle attitude équivaut à ignorer le lieu d'inscription du sujet dans le langage ou encore, pour reprendre les termes de Meschonnic, l'« organisation d'un sujet par son langage et d'un langage par un sujet » (1999, p. 176). Le sujet de l'écriture et son homologue : la voix de l'autre, auteur, lecteur, et celle, tout

aussi importante, du traducteur. Ainsi réduit-on les dialogues et la narration, à tort, à des mots servant à échanger le sens des messages, mais si le texte *fait*, si le texte *parle*, sa traduction doit faire *parler* également. Il faut donc s'écarter d'une approche strictement linguistique, où l'on s'encombre d'une recherche de l'équivalence systématique des mots, qui alourdit et rend la traduction aphone. Faute de saisir la singularité du texte dans sa manière de dire, faute d'entendre ce que les mots font, on crée des textes déjà vieux où, comme on se plaît à le dire, quelque chose « ne passe pas ». Meschonnic parlait de la traduction du seul sens des mots comme d'une non-traduction. Ainsi, disait-il, la Bible n'a toujours pas été traduite en français, en dépit des nombreuses versions publiées depuis l'Antiquité, parce que sa voix ne s'y est jamais retrouvée.

On ne peut, comme traducteur, rester sourds à cette voix qui agit dans le texte, qui signifie sa présence au monde par les mots, ce qui ne saurait se limiter à leur contenu notionnel, par risque de commettre, volontairement ou non, des erreurs s'accumulant jusqu'à entraîner le musellement de toute une culture. Sur ce point, d'ailleurs, en plus d'Henri Meschonnic, d'autres théoriciens et traducteurs, dont George Steiner et Antoine Berman, ont souligné eux aussi la nécessité de traduire en fonction de la spécificité des textes littéraires, soit le fait qu'ils possèdent leur propre voix, c'est-à-dire « des textes tellement liés à la langue que l'acte de traduire devient ici fatalement un travail sur les signifiants, un travail où, selon des mondes variables, deux langues entrent en commotion, et d'un certain manière *s'accouplent* » (Berman, 1984, p. 68).

On a tendance, en parlant de la voix, à la penser simplement dans sa définition première, en termes sonores. Une confusion, affirme Meschonnic, renforcée par Paul Valéry selon qui le texte littéraire, plus particulièrement le poème, « n'a d'existence que dans deux états — à l'état de composition dans une tête qui la rumine et la fabrique » et « à l'état de diction » (Meschonnic, 1982, p. 278). Ce faisant, il continuait l'idée qu'un texte, un poème, ne se prête qu'à une seule interprétation et n'a de sens que dans sa récitation. N'en déplaise à Valéry, le texte a une voix

bien au-delà de celle de l'orateur qui le déclame, le chuchote ou le crie ; le texte peut bien, à lui seul, par lui seul, déclamer, chuchoter ou crier, dans le silence de sa lecture. Le texte a aussi une voix dans la relation qu'il établit avec le traducteur.

Ce que la voix du texte a en commun avec la voix-objet sonore, toutefois, c'est qu'elle est pleine de sens en même temps qu'elle est pleine d'elle-même : en prononçant un mot, une phrase, une unité de sens, un locuteur met en branle son corps, y ajoute une intention, une force, un volume, un ton, un rythme, qui dépassent le sens notionnel de cette phrase, de ce mot, de cette unité de sens. Tous ces éléments, qui s'enchevêtrent avec précision ou de façon maladroite, créent des traces, invisibles mais *audibles*, qui sont d'autant plus importantes qu'elles seraient systématiquement ignorées si on les passait au rouleau compresseur de l'écriture. Pourtant, la voix du texte littéraire est un élément essentiel et un complément indissociable du discours. La réalisation physique et affective du discours passe par la voix. La voix est la façon de dire le discours. Elle est le corps du discours qui, sans lui, n'en est que le squelette. Un cadavre, dirait Meschonnic.

Ce dernier cherche justement à réaffirmer ce rapport entre corps et langage. On parle avec le visage, les mains, avec le corps, et le corps et le langage ne font qu'un. Pour lui, « [...] plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire; plus que le sens, c'est la force, l'affect » (2007, p. 55). Cette affirmation devient toutefois problématique lorsqu'on commence à écrire. Bien entendu, il est beaucoup plus facile de réfléchir à la voix, à l'oralité, lorsqu'on se trouve en présence de textes qui appartiennent à la tradition orale — Meschonnic lui-même a travaillé à traduire la Bible, qu'il cherchait à « embibler » :

« Embibler, c'est donc aussi, paradoxalement, déthéologiser, c'est-à-dire désémiotiser, défrançaiscourantiser ce langage. Qui n'a jamais été du langage courant. Pour retrouver la force du continu effacée par le travail des effaçantes, c'est-à-dire des traductions qui courent après le français courant pour faire du préchi-précha. » (Meschonnic, 2007, p. 148)

Meschonnic se positionne contre le français courant, contre le « traduire-désécrire » (*ibid.*, p. 71), stratégie largement acceptée en traduction qui consiste à puiser dans les formules convenues, dites idiomatiques, de la langue. Pour ma part, le *Trainspotting* d'Irvine Welsh alimente ma réflexion parce qu'il part d'une langue qui se veut la représentation écrite de la langue parlée de l'Édimbourg héroïnomane des années 1980-1990, une parole qui veut signifier sa présence au monde, qui veut se faire entendre. Cette langue, c'est la voix, au sens meschonnicien, de *Trainspotting*. C'est par cette voix que passent l'abandon, l'incompréhension, le repli sur soi de l'œuvre. C'est par cette voix multipliée par huit que l'on comprend toute la détresse, l'humour et l'horreur de l'Écosse d'Irvine Welsh. C'est également cette voix qui crée le choc et qui permet l'ouverture d'un dialogue entre l'œuvre et le lecteur.

En réfléchissant sur la voix, on est forcé d'inventer une façon de penser le langage qui n'est pas fournie par notre tradition culturelle, qui « essentiellement est une tradition du discontinu qui consiste à penser le langage en termes de langue, de mots, de sens avec des formes et des phrases, toutes unités qui sont des formes discontinues » (Meschonnic, 1995b, ~2:32). Cette vision est confirmée, peut-être malgré lui, par Umberto Eco, qui affirme notamment traduire phrase par phrase (Eco, 2007, p. 245). Meschonnic n'y va pas de main morte lorsqu'il critique les dictats de la traduction littéraire actuelle, qu'il considère folie pure, schizophrénie, même, parce qu'ils s'évertuent à réduire la traduction au simple exercice d'un passage d'informations entre deux pôles, exercice lui-même enfermé dans le dualisme contraignant la traduction à choisir soit le sens, soit la lettre.

Ce qui est mis en cause dans la traduction de *Trainspotting*, « c'est la propension à faire passer un discours à fonctionnement oral à un texte marqué par les conventions de l'écrit. [...] Dès lors le discours ne dit plus : il "veut dire" » (Bédard, 1995, p. 571). Le traducteur qui accorde trop d'importance au signifié exclut, dans cet élan, le signifiant, stratégie qui est d'usage pour les textes dits pragmatiques, mais qui se révèle destructrice en traduction littéraire. Pour Meschonnic, la plus petite unité de sens du texte, c'est le texte lui-même. Le traducteur d'antan

dissimulait souvent son manque d'écoute du texte par un embellissement des mots. Ainsi se retrouvait-on avec des traductions francisantes, qui essayaient de gommer tout le râpeux de Dostoïevski, qui enlevaient des passages entiers à son œuvre parce qu'ils étaient, dit-on, susceptibles d'ennuyer le lecteur français. Le texte traduit ainsi, en conséquence, devient énoncé et non énonciation : il ne *fait* plus. Est-ce le manque d'écoute du traducteur ? Ou le traducteur se retrouve-t-il devant un texte qu'il n'arrive pas à entendre et qu'il sublime pour se sécuriser (*ibid.*, 1995, p. 569) ?

Le traducteur n'est pas qu'un passeur, et le traduire est un exercice de réécriture qui nécessite une sensibilité d'écrivain et une écoute. En cela, le traducteur est bien loin de Charon dans sa barque, pour reprendre la métaphore du passeur critiquée par Meschonnic ; il ne doit pas que faire passer le voyageur, il doit être le voyageur, parler avec le voyageur et le questionner en même temps. On ne doit pas céder à l'envie de plaire à son lecteur, au désir de faire beau, car c'est un aveu de sa propre surdité. Non, le traducteur doit s'engager dans un « rapport d'écoute avec le texte, écoute qui englobe l'intonation, le corps, la voix et la vie, tout "ce qui échappe au sens, c'est-à-dire au modèle du signe" [selon lequel la préséance est d'emblée donnée au signifié] » (Meschonnic, 1989, p. 203). Être sourd à la voix d'une œuvre équivaut, par conséquent, à la priver de son originalité : « la première et dernière trahison que la traduction peut commettre envers la littérature est de lui enlever ce qui fait qu'elle est littérature — son écriture — par l'acte même qui la transmet » (Meschonnic, 1999, p. 87). Il faut donc écouter le rythme, mais pas seulement le rythme tel qu'on le comprend habituellement, c'est-à-dire en tant que cadence, métrique ou harmonie, mais plutôt comme l'entend Meschonnic : la manière particulière dont les éléments du discours s'organisent dans un texte afin de générer une force expressive donc porteuse de sens. Ces éléments sont, sans s'y limiter, la prosodie, l'accent, les motifs consonantiques et vocaliques, la syntaxe, l'ordre des mots, la longueur des

phrases, la répétition et les pauses. Pour Meschonnic, le rythme est le mouvement de la parole dans l'écriture.

2.1. *Trainspotting* : un monde de traductions aphones

Une chose est sûre, *Trainspotting* offre du fil à retordre aux traducteurs et traductrices de la planète, parce que le roman met en lumière les insuffisances de leur langue, ou du moins, les conventions auxquelles l'usage de la langue est soumis. Michael Gardiner, dans « British Territory : Irvine Welsh in English and Japanese », explique par exemple que le japonais, lexicalement, ne réussit pas à faire la distinction entre la Grande-Bretagne et l'Angleterre, une subtilité pourtant essentielle dans un roman où les personnages vivent des sentiments compliqués par rapport aux identités écossaise, anglaise et britannique : « Ah've never felt British, because ah'm not. It's ugly and artificial. Ah've never really felt Scottish either, though. Scotland the brave, ma arse; Scotland the shitein cunt » (Welsh, 1996a [1993], p. 228).

Le plus souvent, toutefois, ce sont les dictats du savoir-faire (ou du devoir-faire) éditorial qui nuisent aux traducteurs. La voix « agressivement écossaise, et parfois intransigeante » (Ashley, 2010, p. 113 ; ma trad.) de Welsh est précisément ce qui ne passe pas dans la traduction. Hilal Erkazanci, en critiquant la version turque de *Trainspotting*, va même jusqu'à parler de censure parce que le traducteur, Sabri Kılıç, « évite systématiquement de déranger le turc standard en collant à ses notions de rectitude syntaxique et lexicale » (2008, p. 248 ; ma trad.). Fait intéressant, Erkazanci note que les rares essais anecdotiques du traducteur pour conserver ne serait-ce qu'un indice du caractère hétéroglossique et polyphonique de l'œuvre, par exemple l'élision du « a » dans certains mots, sont accueillis avec mépris par les critiques, qui l'accusent de commettre des erreurs que même un élève du primaire ne ferait pas (*ibid.*, p. 249). Erkazanci conclut à une attitude d'intolérance envers toute tentative d'écarter les normes de la langue turque standard en littérature, en symbiose avec les mesures d'aménagement linguistique mises en œuvre par le gouvernement turc. Ainsi, le lecteur turc

« ne peut pas voir les tenseurs ou nœuds de douleur »⁶ (*ibid.*) mis en relief dans l'œuvre originale. La version espagnole de Federico Corriente, bien qu'elle joue avec les registres, n'arrive pas non plus à recréer la défamiliarisation linguistique de l'original (Ashley, 2010, p. 121). Eduardo Barros-Grela cerne deux possibilités qui pourraient expliquer les lacunes de cette traduction, soit « l'urgence éditoriale qu'on impose actuellement aux traducteurs en Espagne » (Barros-Grela, 2003, n.p.; ma trad.) et le fait que « l'environnement culturel du traducteur ne lui donne pas les compétences nécessaires » (*ibid.*) pour bien comprendre les subtilités de la langue qu'il tente de dépeindre.

Les traductions françaises de *Trainspotting*, hélas, ne font guère mieux. La langue de Welsh, dans toutes ses imperfections délibérées, est systématiquement lissée. Dans ce chapitre, j'explique comment l'inertie des traducteurs dans les deux traductions francohexagonales de *Trainspotting* — celle d'Éric Lindor Fall, publiée en 1996 aux Éditions de l'Olivier/Le Seuil, et celle de Jean-René Étienne (Welsh, 2011) aux Éditions Au diable vauvert — entraîne une perte de la voix de l'œuvre qui, si elle est déjà déplorable, n'est pas non plus sans conséquence. En ce sens, ma critique ne s'attarde pas à déceler les maladresses ou les erreurs de transfert que les traducteurs ont commises (et qui pullulent dans le cas de Lindor Fall), mais bien à montrer le glissement général du sens de l'œuvre traduite, exemplifié dans les chapitres « Intershitty », « Station to Station », « Speedy Recruitment » et « Eating Out ».

2.2. La perte de la voix : effets et conséquences

Un des meilleurs exemples de la perte de voix des traductions a lieu dans le chapitre « Intershitty » (Welsh, 1996a [1993], p. 109-199). Dans le texte original, Begbie, psychopathe au patois très lourd, tente une discussion avec deux Canadiennes dans un train. Vaine tentative, car les pauvres ne comprennent rien à ce qu'il raconte :

- No fuckin shy, they British Rail cunts, eh? ah sais, nudgin the burd next tae

⁶ Les tenseurs et nœuds de douleur sont des notions empruntées à Deleuze et Guattari, dans *Kafka, pour une littérature mineure* (1975).

us.

- Pardon? it sais tae us, sortay soundin likes, 'par–dawn' ken?
- Whair's it yis come fae then?
- Sorry, I can't really understand you... These foreign cunts've goat trouble wi the Queen's fuckin English, ken. Ye huv tae speak louder, slower, n likesay mair posh, fir the cunts tae understand ye.
- WHERE... DO... YOU... COME... FROM?

That dis the fuckin trick. These nosey cunts in front ay us look roond. Ah stares back at the cunts. Some fucker's oan a burst mooth before the end ay this fuckin journey, ah kin see that now.

- Ehm ... we're from Toronto, Canada.
- Tirawnto. That wis the Lone Ranger's mate, wis it no? ah sais. The burds jist look it us. Some punters dinnae fuckin understand the Scottish sense ay humour. (Welsh, 1996a [1993], p. 114-115)

Dans cet échange, les modulations de la voix, ses différences et accents, permettent de créer des rapports de force entre les personnages, lesquels cimentent à leur tour le sentiment d'infériorité et d'incompréhension des Écossais par rapport à Londres, cet épicode culturel et économique, et, par extension, par rapport à l'anglophonie en général. Ainsi, dans la scène, on sent bien que Begbie est agacé par l'incompréhension des deux Canadiennes, lui qui parle pourtant le « Queen's fuckin English. » Le rapport de force est clair : il parle un anglais inférieur, écrit phonétiquement, qui mine la compréhension des autres. De leur côté, les Canadiennes, malgré quelques différences linguistiques dans la prononciation de Toronto [« Tirawnto »] et de « Pardon » [« Par-dawn »], sont parfaitement bien comprises, et leur dialogue est rédigé en anglais standard. L'effet créé est tragicomique : on devine bien que, malgré l'hilarité de la scène, le fait de ne pas être compris est un des drames de la vie de Begbie, ainsi que sa prison.

En français, Lindor Fall, qui n'a vraisemblablement pas compris le jeu de mots de Welsh (qui se moque de la piètre qualité du réseau ferroviaire nommé InterCity), intitule curieusement ce même chapitre « Caca dedans » (Welsh, 1996b, p. 129-140). C'est bien là le moindre mal qu'il crée. En effet, le traducteur prend le pari de rendre Begbie dans un français familier, mais

grammatical. En flagrant contresens, ce sont maintenant les Canadiennes qui parlent en phonétique !

- Putain, ils manquent pas d'air, ces cons du British Rail, hein ? je fais en coudeyant dans le flanc de la caille posée à côté de moi.
- Je vous demande pardon ? qu'elle me fait et ça sonne genre « démainde pairdon ».
- Attends, toi, tu viens d'où ?
- Je rgraitte, je ne vous comprin pas bien...

Les cons qui viennent d'ailleurs ont de vrais problèmes avec notre putain d'anglais anglais. Pour que ces cons prennent, il faut leur parler fort, lentement et surtout façon je ne suce que des virgules épluchées avec des gants.

- PUIS-JE... SAVOIR... D'OÙ... TU... VIENS... ?

C'est le seul moyen, putain. Et les connards de devant qui se retournent pour mater. Je leur douche le cul d'un seul regard. Y a un enculé qui va se faire éclater la bouche avant la fin de ce foutu voyage, je le vois d'ici.

- Ehm... Nous sommes de Trointo, Canédé.
- Tonto. C'était le pote du Lone Ranger, non ? je fais.

La caille me regarde. Y a des gens qui n'ont vraiment pas le sens de l'humour écossais. (Welsh, 1996b, p. 135-136)

Ici, l'effet comique est modifié, parce que le rapport de force est neutralisé, et donc tout le propos change. Les Canadiennes deviennent les sujets de la plaisanterie, celles qui s'expriment de façon incompréhensible, alors que Begbie, dans une langue par comparaison tout à fait correcte, se moque d'elles. Par l'intermédiaire de ce qui semble une parodie du français québécois, Lindor Fall réussit à complètement inverser le propos de l'œuvre. L'inconscience linguistique de Begbie, qui en anglais lui donne l'audace de se moquer de l'accent des Canadiennes, est également perdue.

Dans la traduction de 2011, Jean-René Étienne évite de renverser le propos, mais il ne marque pas non plus la différence de langue entre les Canadiennes et Begbie. Dans le chapitre « De capitale à cacapitale » (Welsh, 2011, p. 145-157), on lit ceci :

- Y se goinfrent bien, ces enculés de British Rail, hein ? j'y dis, en donnant un ptit coup de coude à la nana d'à côté.
- Pardon ? qu'elle me fait mais ça sonne « par-dawn » ou quoi.
- Mais ouais mais d'où tu viens ?
- Désolée, je ne comprends pas très bien ce que vous dites. C'est quoi ces connasses de métèques qu'ont du mal avec l'anglais de la Reine. Faut leur parler plus fort, plus lentement, et comme qui dirait plus bourge pour qu'elles te comprennent.
- D'OÙ...VIENS...TU ?
C'est ça qu'il lui fallait. Et les fouille-merde de devant qui se retournent pour mater, jles toise. Y a un enculé qui va se faire péter la gueule avant la fin du voyage, jle sens.
- Euh... On est du Canada, de Toronto.
- Tirawnto. C'était le pote à Lone Ranger ça, non ? j'y dis. La nana me regarde, y en a qui pigent rien du tout à l'humour écossais. (Welsh, 2011, p. 152-153)

Dans le cas présenté ci-dessus, non seulement l'humour d'Irvine Welsh tombe à plat, mais encore la colère de Begbie, tout comme l'incompréhension des Canadiennes, est inexplicable. Le rapport de force et l'incompétence linguistique, encore une fois, sont anéantis.

Trainspotting donne à lire un commentaire sur les classes sociales, mais surtout un discours sur la langue. Tout au long du roman, c'est l'accent des personnages qui les identifie comme Écossais. C'est l'accent ou l'absence d'accent qui leur permet de passer incognito ou non, de subir la pression et de ressentir la honte de leurs racines ou non, d'être compris ou non, d'être estimés ou non. En effet, les nombreux personnages du roman s'expriment tous dans une langue pareillement non standard, universitaires et ouvriers confondus. Ce qu'il faut en comprendre, c'est que le sociolecte *scots* n'est pas qu'une affaire de classe, mais aussi de culture, et que peu importe le niveau d'éducation, l'accent *scots* a toujours des répercussions sur la vie des personnages. Dans le contexte politique du roman, elles sont souvent négatives. La compétence linguistique, celle qui permet de naviguer entre différents registres, entre différentes identités, celle qui permet, comme le dit Bourdeau, « de produire des phrases susceptibles d'être *écoutées*, des phrases propres à être reconnues comme *recevables* » (1972

[1953], p. 84 ; c'est l'auteur qui italicise), décide de la liberté ou de l'absence de liberté des personnages. Elle fait toute la différence dans chacune des interactions des personnages du roman. Les traductions françaises, en refusant de marquer l'orthographe, en taisant le sens que cette orthographe porte, évacuent le rapport à la langue vécu par les personnages.

Mark et Begbie sont témoins du pouvoir de la compétence linguistique dans le chapitre « Station to Station » (Welsh, 1996a [1993], p. 325-344), lorsqu'ils voient Sick Boy changer d'attitude pour séduire une Anglaise : « Renton observes, with a mixture of admiration and distaste, the metamorphosis of Sick Boy from waster to this woman's ideal man. Voice modulation and accent subtly change » (Welsh, 1996a [1993], p. 335). La transformation du moins-que-rien s'exprimant avec un lourd accent (« Ah telt ye thit ye should've goat yir ain cairry-oot! » [*ibid.*, p. 331]) en Don Juan anglais, quelques pages plus tard (« Excuse me. Sorry, I'm going to have to join you. My travelling companions' behaviour is a touch immature for my taste. » [*ibid.*, p. 335]), est d'autant plus frappante qu'elle est marquée orthographiquement. Begbie, devant la scène, ne peut que constater, de nouveau et avec amertume, son incapacité à faire de même : « Ah'm fuckin pleased fir the cunt, Begbie says bitterly » (*ibid.* p. 335). Même Mark, qui pourtant n'hésite pas lui-même à mobiliser le même talent plusieurs fois dans le roman, observe la situation avec un mélange de dédain et d'admiration. La facilité avec laquelle ils mettent le masque anglais et renient leur identité pour bien paraître a de quoi faire réfléchir, en effet.

Chez Lindor Fall (« De gare en gare » ; 1996a [1993], p. 361-381), la transformation est nulle : on passe de « Je t'avais dit d'emporter un casse-croûte » (*ibid.*, p. 368) à « Excuse-moi. Désolé, mais je suis obligé de me mettre avec toi. Le comportement de mes compagnons de voyage est trop puéril pour moi » (*ibid.*, p. 372). Jean-René Étienne (« De gare en gare » ; Welsh, 2011, p. 415-438) fait mieux en passant du tutoiement au vouvoiement, même si on perd toujours l'idée de grande métamorphose avancée dans le texte original : de « J't'avais dit de

prendre tes bidons à toi, putain ! » (*ibid.*, p. 423), on passe à « Excusez-moi. Désolé mais je vais devoir me joindre à vous. Mes compagnons de voyage se comportent de façon un peu trop immature à mon goût » (*ibid.*, p. 427). Ce faisant les deux traducteurs minent la pluralité des voix, cette polyphonie si chère à Bakhtine, que les personnages possèdent, à la fois comme groupe et individuellement.

« Speedy Recrutement » (Welsh, 1996a [1993], p. 62-67) met en scène Mark et Spud, qui se voient obligés de passer une entrevue pour un emploi de réinsertion sociale. Si Mark et Spud font tous deux piètre figure durant leur entrevue, ce sont pour des raisons bien différentes. Mark déclare lui-même ne pas vouloir de l'emploi qu'on lui offre : « Ah'm no wantin the fuckin joab. It'd be a fuckin nightmare » (*ibid.*, p. 62). Il se doit néanmoins de faire montre de bonne foi s'il veut garder sa liberté et continuer à recevoir les médicaments censés l'aider à surmonter son héroïnomanie, qu'il consomme en plus de ses doses d'héroïne habituelles. Aussi prend-il le pari risqué de s'inventer une scolarité prestigieuse. Aucune chance, pense-t-il, que les recruteurs osent donner un emploi de portier à un diplômé d'une grande école : « that's only fir us plebs » (*ibid.*, p. 63). La scène montre ensuite Mark qui fait des pieds et des mains pour se rendre prestigieux et adopter un discours prétentieux qui détonne avec le reste de sa narration :

- I see from your application form that you attended George Heriots.
- Right... ah, those halcyon school days. It seems like a long time ago now.

Ah might huv lied on the appo, but ah huvnae at the interview. Ah did once attend George Heriots: whin ah wis an apprentice joinder at Gillsland's we did some contract work there.

- Old Fotheringham still doing his rounds ?

Fuck. Select from one of two possibilities ; one: he is, two: he's retired. Naw. Too risky. Keep it nebulous.

- God, you're taking me back now... ah laugh. (*ibid.*, p. 64).

La verve de Mark a tôt fait de charmer les recruteurs. Au grand désarroi de Mark : « It's

worrying. Ah feel the interview is over and that these cunts are actually going tae offer us the joab » (*ibid.*). Il a donc recours à la seule arme dont il dispose pour saboter sa candidature, soit de mentionner son problème d'héroïnomanie, le tout, encore une fois, dans un anglais irréprochable : « I've had a long-standing problem with heroin addiction. I've been trying to combat this, but it has curtailed my employment activities. I feel it's important to be honest and mention this to you, as a potential future employer. » (*ibid.*, p. 65). L'humour qui transpire de la scène en est un de connivence. On sent bien que, s'il le voulait, Mark pourrait très bien se sortir de sa situation précaire, car il peut facilement se faire passer pour ce qu'il n'est pas : « [The main man] sees us as a George Heriots old boy fallen on hard times, and he wants tae help us oot » (*ibid.*). Ce constat est d'autant plus clair lorsqu'on assiste à l'entrevue désastreuse de Spud, qui s'exprime à grand renfort de « man », de « ken ? » et de « likesay ». Mark semble d'ailleurs bien conscient de la disparité qui existe entre Spud et lui, et les conseils qu'il lui donne vont dans ce sens : « Sell yirsell Spud, n tell the truth » (*ibid.*). Le fait est que Spud n'a pas le choix d'être lui-même ; il ne sait pas faire autrement. Il tentera quand même de déjouer les employeurs en se disant lui aussi diplômé d'Heriots, un mensonge qui tombera rapidement à plat, parce qu'il ne sait ni mentir ni se faire passer pour un membre de la classe supérieure. Son incompetence linguistique est particulièrement flagrante lorsqu'on lui demande ce qui nourrit son intérêt pour le poste pour lequel il est considéré : « Ah need the hireys man. » Lorsque les recruteurs demandent à Spud de préciser sa pensée, il en est incapable et fournit une suite de mots tout aussi familiers :

- Pardon ? The what?
- The poppy, likesay, eh... the bread, the dosh n that. Ken? (*ibid.*, p. 66)

L'ironie de la scène, c'est que Spud affiche une totale inconscience de ses lacunes langagières. S'il cible bien dans ses « ken » répétés la source potentielle du jugement des employeurs, il échoue à comprendre que tout le reste de sa langue cloche aussi : « Ah'll huv tae stoap sayin

'ken' sae much. These dudes might think ah'm a sortay pleb » (*ibid.*, p. 67). Cette inconscience atteint un paroxysme lorsque, après avoir rejoint Mark, il décrit son expérience comme « [p]ossibly too good, likesay. Ah think the dudes might be gaun tae offer us the job » (*ibid.*).

Le Spud de Lindor Fall subit quelques transformations dans « Embauche rapide » (Welsh, 1996b, p. 79-85). D'abord, les « ken » sont traduits de différentes façons, ce qui en amoindrit leur côté répétitif et la pauvreté du discours de Spud. Sa remarque (« Faudrait que j'arrête de dire "tu comprends", ces mecs vont penser que je suis un genre de plouc. » [*ibid.*, p. 84]) perd alors de son sens, surtout étant donné que le tic de langue est distribué entre les tout à fait corrects « tu comprends », « si vous voulez », « tu vois » et « quoi ». L'incapacité linguistique est toutefois plutôt bien rendue lorsqu'on parle d'argent :

- J'ai besoin de thunes, msieur.
- Pardon ? De quoi ?
- Le blé, si tu veux, euh... la fraîche, le pécos, et tout ça. Tu vois ? (*ibid.*, p. 83-84)

Encore une fois, Étienne s'en tire mieux dans « Un entretien speedé » (Welsh, 2011, p. 88-94), même si on regrette toujours la perte de la voix. Le lexique limité de Spud est reproduit et même accentué par l'utilisation de la même solution pour « likesay » et « ken », ce qui rend le commentaire « Faut que j'arrête de dire "tsais" tout le temps. Ces mecs vont me prendre pour un putain de prolo » (*ibid.*, p. 94) particulièrement clair :

- J'ai besoin de faffes, mec.
- Pardon ? De quoi ?
- Mec le blé, tsais... la picaille, les biffetons. Tsais ? (*ibid.*, p. 93)

Avec Mark, Lindor Fall et Jean-René Étienne perdent tous deux l'humour de connivence qui vient du passage d'un code à l'autre, sans parler de la francisation de l'univers social par la

mention du lycée. Notons toutefois que Lindor Fall se permet un jeu de syntaxe à la fin de l'extrait avec « Il fait », qui imite l'anglais « He is » (il s'agit d'un des seuls exemples d'une telle stratégie chez Lindor Fall) :

- Je vois à votre fiche que vous avez fait vos études à George Heriots.
- Tout à fait... ah, les jours heureux du lycée. Ils sont bien loin, désormais.

J'avais peut-être menti sur ma fiche mais pas pendant cet entretien. Je suis allé à George Heriots : quand j'étais apprenti menuisier à Gillsland, on avait eu un boulot à faire là-bas.

- Ce vieux Fotheringham fait toujours ses rondes ?

Et merde. Cochez une de ces deux réponses, au choix. Un : il fait. Deux : il a pris sa retraite. Nan. Trop risqué. Restons voilé.

- Grands dieux, quel retour en arrière vous me faites faire... je m'esclaffe. (Welsh, 1996b, p. 81 ; je souligne)

Du côté de Jean-René Étienne, une solution presque identique, tant dans la forme que dans son effet :

- Je vois à votre fiche que vous avez fréquenté George Heriots.
- C'est ça... Ah, les jours bénis du lycée. Comme ils me semblent loin.

J'ai peut-être menti sur la fiche, mais pas à l'entretien. Je suis bien allé à George Heriots : quand j'étais apprenti menuisier à Gillsland. On avait eu un boulot là-bas.

- Ce bon vieux Fotheringham fait toujours ses rondes ?
Merde. Cochez une réponse, au choix. Un : plus que jamais ; deux : il a pris sa retraite. Mais non, trop risqué. Restons flou.
- Mon Dieu, ça remonte, vous savez... je m'esclaffe. (Welsh, 2011, p. 90)

En taisant la voix de *Trainspotting*, les traductions parisiennes affadissent l'humour pourtant essentiel dans l'œuvre afin de marquer la connivence entre les personnages qui savent

déjouer le système linguistique en place, d'une part, et l'exclusion tragique des personnages qui n'y arrivent pas, de l'autre.

Dans le chapitre « Eating Out » (Welsh, 1996a [1993], p. 301-305), Kelly travaille dans un bar, mais la soirée est tranquille. Sa situation ne lui plaît guère ; après son quart de travail, elle devra rester debout jusqu'aux petites heures de la nuit pour finir un essai de philosophie sur la morale. Lorsque quatre clients ivres entrent, elle les identifie sur-le-champ : « Ah can tell by their accents, dress and bearing that they are middle to upper-middle-class English. The city's full of such white-settler types. » Ses préjugés prennent immédiatement le relais, ce qui la fait se sentir coupable : « Ah must stop having these preconceived notions, and learn to treat people as people. » Dans le contexte où les Écossais sont constamment rabaissés, la réticence de Kelly est compréhensible... et justifiée. De fait, les clients prennent place avec toute l'arrogance que leur origine londonienne leur permet. « What do you call a good-looking girl in Scotland? » demande à voix haute un des Londoniens. « A tourist! » s'exclame un autre. « I don't know though, commente un troisième. I wouldn't kick that out of bed. » Kelly bout de rage, avec raison, d'être traitée de la sorte. Lorsqu'un des clients lui lance un lascif « Orlroit dahlin? », adoptant un accent cockney parodique, Kelly remarque qu'il s'agit d'un comportement particulièrement à la mode chez les riches.

Chacune des interactions qu'elle a avec eux est un cauchemar de condescendance et d'humiliation qui met bien en relief le rapport majoritaire-minoritaire entre l'Angleterre et l'Écosse avec, bien entendu, une bonne dose de sexisme. Pour Kelly, maintenant « shattered and debased », c'est la goutte qui fait déborder le vase. Le reste du chapitre raconte la façon toute personnelle dont elle assaisonne le repas de ces « fuckin arsholes » : un peu de sang menstruel dans la soupe orange tomate, de l'urine trouble (témoignant d'une probable cystite) dans la carafe à vin et sur le poisson, des déjections dans la sauce au chocolat accompagnant les profiteroles et, finalement, un peu de mort-aux-rats dans la crème glacée. « Ah feel charged wi a

great power, » déclare-t-elle après coup, avant de commenter que, finalement, la morale est une notion bien relative.

La traduction de Lindor Fall, fidèle à son habitude, ne surprend pas et ne fait rien de plus que ce que le texte dit déjà. « Dîner dehors », dans l'original un commentaire sur la langue, les classes et le sexisme appuyé par la langue, fait en français parler tous les protagonistes de façon identique :

- Pendant qu'ils examinent le menu, un des types, un branleur avec la peau sur les os, le poil noir et la frange longue, me sourit d'un air lubrique
- Ça va, poupée ? qu'il fait avec un accent cockney d'imitation.
- Faut croire que c'est la mode chez les riches, de s'y mettre de temps en temps. Seigneur, j'ai envie de lui dire d'aller se faire doigter, à ce minable. Je n'ai vraiment pas besoin de cette merde... ah, vraiment. (1996b, p. 338-339)

C'est plutôt Jean-René Étienne, dans « Bon appétit », qui fait sourciller :

- Pendant qu'ils étudient le menu, un des types, maigre, cheveux noirs, frange longue, connard, me fait un sourire lubrique. — Ço vo, poupée ? Il fait avec un faux accent cockney. C'est la mode chez les riches, ça, si je comprends bien. Mon Dieu, qu'est-ce que je donnerais pas pour dire à ce minable d'aller se faire foutre. J'ai pas besoin de cette merde dans ma vie... en fait si.
- Tu nous fais un sourire ou quoi, chérie ! fait un gros type avec une grosse voix de petit chef. La voix de l'argent, la voix de l'arrogance, ignare, incontestée, pure de toute sensibilité ou intelligence. J'essaie un sourire condescendant, mais j'ai les muscles du visage gelés. Merci quand même. (Welsh, 2011, p. 387)

Surprise de taille, ici : l'accent cockney est marqué ! Si son marquage tombe sous le sens dans l'original, où la voix écossaise est elle aussi marquée, on peut s'étonner qu'Étienne ait décidé de jouer avec l'orthographe ici alors qu'il ne le fait nulle part ailleurs. En effet, qu'y avait-il donc de si important chez ces Londoniens qui ont « la voix de l'argent, la voix de l'arrogance, ignare, incontestée, pure de toute sensibilité ou intelligence » (*ibid.*) pour qu'ils aient le droit à ce qui manque cruellement aux personnages écossais dans tout le roman ? Consciemment ou non, Étienne retire aux personnages écossais ce qu'ils réclament dans le roman et qu'ils n'ont pas dans les traductions : le droit d'être entendus dans l'imperfection de leur langue. Consciemment

ou non, il accorde une importance plus grande à la parodie d'un accent qu'à celui, vrai et porteur de sens, des Écossais welshiens.

Le gommage par les traducteurs de la voix du roman, en plus du charabia, des contresens et de la confusion qu'il crée, mine en tous points l'intention qu'avait Irvine Welsh en écrivant son roman. En effet, le sociolecte de Welsh n'a pas pour but de frustrer le lecteur, mais de marquer l'œuvre comme autre. Elle est lourde de sens. Sa densité est un moyen de résister aux « normes linguistiques et textuelles qui codifient (et qui ont colonisé) la littérature écossaise » (Ashley, 2010, p. 119 ; ma trad.), ces « jugements de valeurs littéraires (et, plus largement, esthétiques) » qui sont « le produit de certaines pratiques institutionnelles et [...] qui n'existent pas indépendamment de ces pratiques et institutions » (Appiah, 1993, p. 819 ; ma trad.). Il s'agit effectivement d'une « déclaration d'indépendance envers les pouvoirs littéraire, culturel et politique symbolisés par le Charlotte Square d'Édimbourg » (Ashley, 2010, p. 119 ; ma trad.), qu'il associe à la bourgeoisie pro-langue anglaise et pro-Union. Enfin, cette densité, un peu à la manière de la « thick translation » préconisée par Kwame Anthony Appiah, peut être vue comme une manière de « développer des visions du monde d'ailleurs [lire : décentralisées] qui respectent plus profondément l'autonomie de l'Autre » (*ibid.*, p. 818 ; ma trad.),

Cet Autre, marginalisé, est représenté et renforcé par la langue sans compromis ni explication que Welsh livre à l'intelligence et à la patience des lecteurs. Ce dernier tenait d'ailleurs mordicus à ce qu'on n'accompagne pas la publication anglaise de son œuvre d'un glossaire qui aiderait à la compréhension, de peur que l'élite artistique ne s'en serve pour parodier davantage sa culture et sa langue. Le livre ne s'adresse pas à eux : « The last thing I want is all these fuckers up in Charlotte Square putting on the vernacular as a stage managed thing. It's nothing to do with them » (cité dans Morace, 2001, p. 27). D'après Karnicky, un glossaire aurait pour effet de faire des personnages les « foreign cunts » (2003, p. 140) du roman, les autres, alors que c'est précisément les locuteurs de la langue standard qui sont

stigmatisés dans le roman. En gardant délibérément la langue dense dans le roman, on la rend majoritaire, et c'est le lecteur non écossais, à qui échappe possiblement certains détails, qui doit ralentir sa lecture et augmenter sa vigilance (Ashley, 2010, p. 120). L'édition américaine, toutefois, est assortie d'un glossaire et, ce, malgré la réticence de Welsh. D'ailleurs, Gerald Howard, porte-parole pour l'éditeur américain W.W. Norton, justifie la publication de ce glossaire en ironisant que « lorsque nous avons acheté les droits du premier roman d'Irvine Welsh, *Trainspotting*, je disais à la blague qu'il allait devenir la première publication en langue étrangère de Norton » (Karnicky, 2007, p. 135 ; ma trad.). Comme le fait remarquer Karnicky, le lecteur américain n'a pas besoin du glossaire (dont les définitions ont été puisées à même le contexte par Howard et son assistant [*ibid.*]) pour comprendre le roman, et ce, même si l'Écosse ne lui est pas familière.

La densité du roman est sans cesse sabotée par Lindor Fall qui, en plus de « normaliser » la langue, multiplie les notes du traducteur afin de clarifier à l'excès un grand nombre de référents culturels, même lorsque le contexte permet facilement de comprendre ce dont il s'agit. C'est ainsi que la phrase « Vous avez volé des livres chez Waterstone dans le but de les vendre » (Welsh, 1996b, p. 191) est assortie de la note « Chaîne de librairies. » On pourrait croire que ces notes sont une stratégie pour garder le nom des endroits intacts dans la traduction, et c'eût en effet été le cas si Lindor Fall n'avait pas francisé certains lieux ou référents, transformant notamment l'Edinburgh Academy en « lycée d'Édimbourg » (*ibid.*, p. 82) et l'O-Grade, ou ordinary grade (diplôme d'État qui atteste de l'acquisition de connaissances générales chez les élèves du secondaire âgés de 13 à 16 ans), en « brevet » (*ibid.*, p. 72 ; 83), l'équivalent du système d'éducation français.

De façon générale, les notes du traducteur donnent l'impression que Lindor Fall, conscient des limites de sa traduction, voulait montrer qu'il avait bien fait ses recherches. Ainsi nous parle-t-il, en note de bas de page, de la MDMA (« MDMA : Méthyldiamphétamine [sic]. Drogue synthétique proche des amphétamines que certains rapprochent du LSD pour son

paraît-il côté hallucinogène » [*ibid.*, p. 182]) malgré le fait que la mention de la MDMA dans le roman soit tout au plus anecdotique et que ces informations soient inutiles à l'histoire : « Sick Boy brings oot some E. [...] Most Ecstasy hasnae any MDMA in it, it's just likesay, part speed, part acid in its effects » (Welsh, 1996a [1993], p. 156). De la même façon, Lindor Fall nous apprend que le magazine de musique rock *NME* est « énormément lu » (*ibid.*, p. 45) et, zeugme fautif en prime, que « Les Écossais admirent particulièrement les Irlandais qui ont, eux, résisté et chassé l'envahisseur anglais » (*ibid.*, p. 61). Pas faux, certes, mais pas non plus tout à fait utile.

Jean-René Étienne, de son côté, réduit grandement l'aide qu'il apporte au lecteur français. Il prend cependant le temps d'explicitier l'appartenance religieuse des partisans de certaines équipes de football en Écosse (Welsh, 2011, p. 39; 65), mettant ainsi à l'avant-plan la religion dans un roman anarchiste qui affirme que la religion, comme l'amour, est une foutaise en laquelle l'État veut que l'on croie pour nous contrôler : « [...] love doesnae exist, it's like religion, n likesay the state wants ye tae believe in that kinday crap so's they kin control ye, n fuck yir heid up » (Welsh, 1996a [1993], p. 157).

Dans « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », Jacqueline Henry affirme que la stratégie de la note du traducteur, en plus d'être « un aveu d'échec » soulève « le problème du "contrat moral" entre le traducteur et l'auteur. En faisant fonction de réécrivain, le traducteur ne doit-il pas respecter les choix faits par l'auteur ? » (Henry, 2000, p. 239). Alors que Welsh faisait confiance à son lecteur, le traducteur, lui, se montre sceptique. Le problème ne tient pas du concept usé de transparence sur lequel Henry se rabat pour asseoir son argumentaire (« Le traducteur est censé être invisible, totalement effacé, dans l'ombre » [*ibid.*]), mais du fait que les notes introduisent une « rupture textuelle », « le surgissement de la voix propre du traducteur » qui aurait dû être fait dans le corps du texte par le marquage orthographique (Sardin, 2007, n.p.). Si les notes du traducteur ont le pouvoir, comme l'explique Pascale Sardin en parlant de la

traduction d'une nouvelle de l'auteur sud-africain Achmat Dangor en français, de devenir « l'équivalence formelle à une écriture post-coloniale, décentrée, marquée par la violence raciale », celles ajoutées par Lindor Fall et Étienne défont davantage l'unité du texte et accroissent cette impression de prémâché dont les traductions souffrent déjà en ayant aseptisé le style de Welsh. On ne le dira jamais assez, c'est la langue qui fait l'histoire de *Trainspotting*. Sans elle, on se retrouve devant un texte vulgaire, cru et vaguement scatologique, ce qui peut être intéressant, mais jamais aussi percutant que la portée contestataire du message qu'Irvine Welsh envoie par son travail sur la voix, par son habileté à utiliser la langue pour « plonger complètement le lecteur » dans des « situations qui sonnent vrai et qui sont inconfortables [...], comme les overdoses et la mort d'un bambin » (Mankoff, 2013, n.p. ; ma trad.).

Ainsi les deux traductions francohexagonale opèrent une neutralisation systématique de la langue marginalisée *scots*, ce qui entraîne une perte de la voix contestataire de l'œuvre. Ce phénomène, d'ailleurs, ne semble pas rare chez les traducteurs littéraires lorsqu'ils sont confrontés à une langue fortement marquée, comme l'ont constaté Lavoie (2002) pour la parole noire et Morvan (1994) dans le cas de l'angloirlandais. Dans le cas de *Trainspotting*, cette neutralisation, accentuée par la clarification excessive des notes du traducteur, a pour conséquence la destruction des rapports de force (voire leur inversion), la déstructuration du discours sur la compétence et l'incompétence linguistique et la neutralisation de son effet tragicomique, l'homogénéisation de la polyphonie des personnages ainsi que l'oblitération de la difficulté de lecture créée par l'auteur, tous des éléments essentiels de l'œuvre.

Étrangement, bien que remarquées, les lacunes de la traduction de Lindor Fall⁷ sont amenuisées par les critiques. Ainsi, Catherine Janvier, dans le défunt magazine mensuel français *l'Affiche*, décrit la traduction de Lindor Fall comme étant excellente, même si elle ne

⁷ Il ne semble pas y avoir de critiques de la version de Jean-René Étienne, un fait sans doute imputable au fait qu'elle ait été publiée quinze ans après celle de Lindor Fall.

permet pas de savourer « la gouaille originale dans toutes les couleurs de son argot écossais » (1997).

Pareillement, dans l'édition du 12 novembre 1996 du journal belge *Le soir*, Jacques De Decker en rajoute une couche : « Le vrai héros du roman "Trainspotting", dans sa version française du moins, c'est son traducteur [Éric Lindor Fall]. » Il poursuit en justifiant la perte de la voix par le fait que le français, « dont on sait les raideurs académiques », est « rétif aux transformations sonores, ou du moins à leur transposition écrite ». De Decker constate ensuite qu'on se passe « de la saveur du oan qui remplace on, du toa [sic]⁸ à la place du to, qui donne au texte toute sa musicalité. » Malgré tout, il parle d'« un travail d'alchimie langagière qui a de quoi rendre justice à un livre qui, par son humour vitriolique, sa puissance de vérité giflante, sa manière de transcender le témoignage brut, mérite bien son statut paradoxal d'ouvrage de référence » (De Decker, 1996). Étranges constats que d'affirmer d'un même coup l'excellence d'une traduction et le mutisme monstre qui la caractérise.

Enfin, si Katherine Ashley, auteure du dernier chapitre du recueil de Berthold Schoene, corrobore mes observations, à savoir que les rapports de force du roman sont renversés dans la traduction française de Lindor Fall, elle refuse néanmoins, peut-être par besoin de conclure le livre sur une bonne note ou par indulgence pour les concessions que le traducteur a peut-être dû faire face à un éditeur soucieux de vendre des livres, de les qualifier de préjudiciables. Au contraire : pour elle, le texte original et les traductions doivent remplir deux fonctions différentes. L'original est « hétéroglossique », « fracture » l'anglais et crée « un débat sur les discours majoritaires et minoritaires », alors que le *Trainspotting* traduit, s'il fera inévitablement l'objet d'une standardisation de la langue dans la traduction, ajoutera « une couche de sens » qui permettra aux « lecteurs étrangers de voir l'œuvre d'un point de vue mondial plutôt qu'écossais » et au roman « emprisonné dans sa propre situation linguistique » d'être libéré et de « participer à l'hégémonie culturelle et de la confronter tout à la fois » (Ashley, 2010, p. 125 ;

⁸ Welsh écrit « tae » (1996a [1993], p. 3).

ma trad.). Finalement, bien qu'elle admette que cela puisse être, au choix, aliénant ou libérateur, elle prend soin de mentionner que la traduction a l'avantage de permettre à Irvine d'être vu (et lu) « comme un auteur, plutôt que simplement comme un auteur *écossais*, » (*ibid.* ; ma trad., italique de l'auteure), ce qui lui assurerait une reconnaissance accrue de part et d'autre de la planète littéraire.

Il semble pourtant clair que c'est l'intrinsèque *scottitude* (Leydier, 1994, p. 1045) de Welsh, justement, qui lui a valu le statut de superstar de la littérature, et que cette identification à une voix marginalisée ne peut et ne devrait pas être dissociable de son œuvre. Par conséquent, le fait de louer la dimension « mondialisante » (soit dit en passant la mondialisation était le mot d'ordre du néolibéralisme de Thatcher) de *Trainspotting* est un aveu d'incompréhension de la littérature en tant que vecteur d'affirmation identitaire. Universaliser l'Écosse de *Trainspotting* implique une normalisation de la langue écossaise qui frôle l'impérialisme : on se retrouve avec des idées reçues sur les cultures étrangères entièrement construites par la langue majoritaire.

À la défense de Lindor Fall, il faut mentionner que son texte constitue une traduction-introduction. Comme son nom l'indique, la traduction-introduction est souvent le sort qu'on réserve aux littératures et auteurs nouveaux, voire inconnus. Ces traductions se veulent prudentes, serties de notes, de glossaires, et, généralement, ne révolutionnent pas le genre. Selon Meschonnic, la traduction-introduction se définit par le possible d'une époque et la somme de ses idées reçues, où la somme des idées reçues désigne ce qui peut être lu, écrit, traduit et ce qui ne peut pas l'être (1973, p. 320-321). Elle est la première étape vers une traduction-texte, œuvre à part entière et vivante dans la culture d'accueil. Lindor Fall a traduit une œuvre selon le possible de son époque dans des conditions que l'on devine moins qu'idéales. Il avait la lourde tâche de présenter Welsh et son monde au public français, ce qu'il a fait timidement. Il est d'ailleurs important de noter que Lindor Fall s'est quand même permis quelques gestes d'écriture plus osés. Outre la « troncation des négations » et « l'élision de certaines voyelles et syllabes » qui ne surprennent pas, Lefebvre-Scodeller note l'utilisation de graphies qu'elle décrit

comme « fantaisistes », notamment « fauk » pour « faut que », « caisse » pour « qu'est-ce » et « Taleblé » pour « Goat the poppy? » (2010, p. 170). Ces graphies fantaisistes, toutefois, sont souvent « en concurrence avec les graphies traditionnelles » (*ibid.*, p. 171) et revêtent ce faisant un caractère anecdotique. Le personnage de Spud, reconnu pour son incapacité à changer de registre, passe ainsi des graphies fantaisistes aux traditionnelles sans raison. C'est là un grand manque de systématisme dans le travail d'écriture du traducteur, qui n'a pas su cerner ni organiser les valeurs du texte en un système de valeurs; impossible donc de recréer le pouvoir transformateur de l'œuvre. Lindor Fall aurait peut-être fait davantage ou, du moins, aurait agi de façon plus rigoureuse s'il avait disposé de plus de temps. N'empêche, l'œuvre de Welsh a continué de prendre le monde d'assaut et, ce, dans plus de 25 langues après 1996. L'introduction, semble-t-il, est faite. La traduction en français reste cependant à faire, pour reprendre le mot de Meschonnic qui critiquait les versions édulcorées de la Bible.

Quinze ans plus tard, Le Seuil et le traducteur Jean-René Étienne ressentent, avec raison, le besoin de retraduire Welsh. Pour le mieux, évidemment; le texte de Lindor Fall est truffé d'erreurs de transfert et d'incompréhension. Qu'on n'ait pas jugé bon de chercher à traduire la complexité de la langue du roman en 2011 m'apparaît comme une déplorable occasion manquée. L'auteur n'est plus à présenter, son œuvre fait office de culte et on annonçait déjà, à l'époque, la possibilité d'une suite à l'adaptation cinématographique signée Danny Boyle (on sait aujourd'hui que celle-ci a pris l'affiche en mars 2017). Le projet de traduction, au sens bermanien⁹, aurait donc dû être changé, guidé par un désir de retrouver ce qui manquait dans la traduction de Lindor Fall, à savoir la voix de l'œuvre. Mais Étienne et Le Seuil s'obstinent: ils publient *Trainspotting* affublé en couverture d'un fier « Nouvelle traduction ». Sur la quatrième de couverture, une citation du *Monde*: « Irvine Welsh torture la

⁹ « Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. [...] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire". », Antoine Berman (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, p. 76.

langue pour coller à la détresse d'une jeunesse au bord du néant. » Entre la couverture et la quatrième, toutefois, une effarante lisibilité. Il semble ainsi qu'une fois encore, *Trainspotting* n'a pas trouvé sa traduction-texte.

2.3. Vaincre la pathologie de l'universalisme : le Québec comme solution au purisme français

Mais qu'est-ce qui pourrait bien expliquer ce systématique effacement par les traducteurs parisiens ? D'aucuns seraient tentés de montrer du doigt l'incompatibilité des langues, qui, c'est vrai, est un problème reconnu des traducteurs depuis longtemps. C'est même là la tragédie des adeptes de la sémiotique (dont Saussure, Jakobson, Catford, Eco et leurs héritiers), qui cherchent des universaux dans les systèmes de langue. La différence des langues ne signifie évidemment pas qu'il faille s'abandonner à la notion inexorable de l'intraduisibilité, mais plutôt qu'il faille comprendre et rompre l'emprise idéologique de toute une tradition dont le mot d'ordre est qu'on ne traduit pas un sociolecte par un autre sociolecte (Berman, 1985, p. 79), ce que Chapdelaine appelle « la tradition française de non-représentation littéraire des sociolectes » (1996, p. 94). Cette tendance, que je cherche à contester, m'apparaît comme un raccourci intellectuel, une règle passe-partout pour justifier le renoncement à une solution difficile à trouver. L'intraduisibilité, je le crois, n'est ni un droit ni une fin. Dans *Éthique et politique du traduire*, Meschonnic parle justement de cette résignation à ne pas traduire plus que le sens :

[...] on ne traduit que du signe. Le poème est effacé. Mais tout le monde sait que le poème est effacé. C'est même parce qu'on le sait qu'on dit qu'il y a de l'intraduisible. On se résigne. On est habitué à se résigner. Le traducteur du signe est une âme habituée. [...] Traduire le signe, [...] c'est ne pas avoir de voix. Le signe rend aphone, en même temps qu'il rend sourd. (2007, p. 151)

La langue de *Trainspotting* n'existera pas tant et aussi longtemps que l'on s'obstinera à l'académiser. Le français normalisé en vigueur dans le monde de l'édition hexagonale n'est pas, à mon avis, apte à rendre la réalité du *scots*, parce qu'il ne *fait* pas, ne se permet pas de faire entendre la voix du texte. Ce qui ne veut pas dire que le français de France ne sache pas faire,

ce que Morvan a prouvé en utilisant le berrichon dans une pièce d'Eugene O'Neill. Michel Tremblay disait reconnaître entre les États-Unis et le Québec des affinités facilitant son travail de traduction-adaptation. Une question de « parenté naturelle » (Rao, 2013, p. 74), sans doute tributaire de la proximité géographique des deux cultures (Ladouceur parle d'une « parenté nord-américaine » [2006, p. 24]). Cette parenté s'explique, selon Annie Brisset, par le fait que « le théâtre américain offre une matrice thématique dans laquelle peuvent se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise » (1990b, p. 50). Par ses traductions de l'américain en québécois, Michel Tremblay aurait ainsi « ménagé dans le système théâtral du Québec une ouverture » qui n'existe pas dans la dramaturgie française institutionnelle et qui « a étendu la traduisibilité des sociolectes de la dramaturgie anglo-américaine, sociolectes qui trouvent un équivalent naturel dans la culture québécoise mais non pas dans la culture française » (*ibid.*). Comme le note Rao, certains chercheurs, Louise Ladouceur en tête, vont même jusqu'à faire du joual (ou du français québécois) « le “véhicule” par excellence de cette identité étasunienne reterritorisée au Québec » (citée dans Rao, 2013, p. 74), un véhicule qui ne se réduit toutefois plus aux « excès ethnocentristes des années 1970 » (Lavoie, citée dans Rao, 2013, p. 73). La parenté du Québec et des États-Unis, cependant, ne peut s'expliquer par le seul facteur géographique ou par l'américanité des deux nations. En effet, cette compréhension naturelle, dit Rao, pourrait aussi bien être réelle que fantasmée dans le cas des États-Unis, malgré un fonds culturel commun. L'idée d'un québécois vecteur d'identité étrangère, toutefois, peut s'étendre au-delà de nos voisins du sud, notamment — et de façon particulièrement pertinente ici — à l'Écosse. La relation entre l'Écosse et le Québec est particulière, parce qu'elle implique un mouvement bidirectionnel avec le Québec : l'Écosse est couramment traduite au Québec et vice-versa. La parenté Écosse-Québec, ainsi, traverse l'Atlantique. Delisle et Woodsworth nous rappellent d'ailleurs que Tremblay a reçu un doctorat honorifique de l'Université de Stirling, en Écosse, pour sa contribution exceptionnelle au théâtre écossais (2012, p. 80) et, ce, malgré le fait qu'il n'ait jamais signé une œuvre dans la langue de

Shakespeare. En outre, c'est en comparant les contextes historique et linguistique de l'Écosse, du Québec et de la France que j'ai pu expliquer la compatibilité québécoécossaise et positionner le Québec comme plus apte à traduire l'Écosse que la France (ou, du moins, que la France littéraire et son actuel épiceptre parisien).

Contrairement à l'Écosse et au Québec, la France n'a rien de minoritaire. Du moment où elle se détache du latin pour enrichir sa langue vernaculaire, le français, elle devient nation phare, nation impérialiste, nation de prestige¹⁰. La France est un pays colonisateur qui, de Napoléon à De Gaulle, a toujours vu à ses intérêts commerciaux en subjuguant des territoires d'outremer. Déjà en 1914, l'empire français dépasse l'Hexagone de beaucoup, s'étendant sur une grande partie de l'Afrique ainsi qu'en Asie et en Océanie. À la moitié du XIX^e siècle, deux guerres éclatent dans les colonies françaises : la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie. Dans toute son histoire, sauf peut-être lors de la Deuxième Guerre mondiale où elle a été victime de la violence allemande, la République n'a jamais été en position de faiblesse. En tant que telle, elle impose un rapport de domination politique qui se manifeste jusque dans la conception qu'elle a de sa langue. Selon le linguiste Louis-Jean Calvet, les notions mêmes « de "langue, dialecte, patois, jargon" démontrent qu'elles ont été élaborées par des hommes vivant à une époque déterminée, dans un processus historique où la langue a été le symbole de luttes idéologiques » (cité par Deshaies, 1980, p. 336). Ce rapport de domination langagière se reproduit dans tout le processus de colonisation, et dans tous les pays colonisateurs. Des mots de Deshaies :

« Le droit de prendre, de régir et d'habiter des régions du monde que se sont appropriés les pays colonisateurs, s'est associé étroitement au "droit de nommer." Encore ici, la langue devient symbole de l'impérialisme. En nommant les lieux et les peuples, les colonisateurs n'ont pas seulement manifesté du mépris pour les peuples et les appellations autochtones, mais ils y inscrivaient leur domination. » (*ibid.*, p. 337)

¹⁰ Selon Séverine Rebourcet, Paris, « ville de la monarchie dès le XVI^e siècle, [...] des grandes universités et surtout [...] de l'État », représentait le « haut-lieu de savoir, du goût et de la richesse française » (2008, p. 111). De fait, le français, dont on a souvent vanté la supériorité (pensons à Rivarol qui disait que ce qui n'est pas clair n'est pas français) est « d'abord le symbole d'un prestige culturel, mais également d'un outil qui revêt une fierté nationale proche du nationalisme par la marginalisation qu'elle sous-tend des minorités linguistiques » (*ibid.*, p. 112).

Le combat des langues et le purisme français qui en découle font naître, en 1635, l'Académie française de Louis XIII, qui continue aujourd'hui à dicter ce qui est bien et mal en matière de langue et qui donne au français « bien, beau et logique » une noblesse que les autres langues et dialectes n'ont pas. Ce nouveau purisme français, mené par Malherbe, efface « des segments entiers du vocabulaire français – des régionalismes, des archaïsmes, des synonymes et des doublets » (Drapeau et Barlow, 2011, p. 72), en plus de créer l'idée encore vivante aujourd'hui « qu'il existe quelque part un français pur vers lequel tout doit tendre » (*ibid.*, p. 403). Deshaies ajoute que « cette analyse est vraie des rapports entre langue officielle et variétés sociales ou régionales et entre langues, dialectes, patois et jargons » (1980, p. 338). En effet, on considère les langues des pays colonisés comme inférieures, surtout lorsqu'elles ne sont pas écrites. Même son de cloche pour les différentes variétés de français parlé auxquelles on oppose une norme écrite qui est seule censée représenter la langue de culture, et ce, même si son effet castrateur pousse « les créatifs à s'autocensurer et à fuir certains outils qui aident une langue à se développer » (Drapeau et Barlow, 2011, p. 73).

Le prestige de la langue de France, donc, ne date pas d'hier. En traduction, la chute du latin installe une hiérarchie des vernaculaires, au sommet duquel trône le français dès la fin du Moyen-Âge. Bien que sa prédominance ait été à plusieurs reprises disputée, entre autres par l'italien au XVI^e siècle et l'allemand au XIX^e, le français est demeuré une langue prestigieuse. De l'époque romaine au romantisme, il existait un consensus entre traducteurs : la traduction devait adapter le texte étranger à la langue et à la culture d'arrivée.

L'Odyssée semblait-elle trop longue : on la tronquait ! Ou bien on y modernisait les héros, transformant par exemple les hoplites en gendarmes ! Sans parler des textes jugés grivois qui étaient, sans autre forme de procès, amputés de leurs segments impudiques et, dans le meilleur des cas, édulcorés et adaptés aux goûts du jour et du lieu d'accueil. (Wuilmart, 1994, p. 250)

Ainsi, les écrivains et traducteurs français aspiraient à soumettre les textes étrangers à leurs propres canons littéraires. On se trouvait en plein classicisme, un courant qui, nous rappelle Wuilmart, a codifié le bon goût selon des règles déterminées entre autres par la classe. Plus près de nous, Jean-Marc Gouanvic parlait dans son ouvrage sur la science-fiction (1999) du fait que cette littérature, boudée depuis longtemps par les lectorats français parce qu'originellement américaine et donc pauvre en intérêt, parce que pauvre en classe, n'a fini par être acceptée qu'après être passée sous la plume d'auteurs purement français comme Boris Vian. La littérature américaine, passée à la moulinette française, apprêtée par des Français, devenait comestible.

Aujourd'hui, le dialogue sur la traduction littéraire exprime encore un consensus, mais inversé : on s'entend sur l'idée que la traduction ne doit plus se faire comme au temps des Belles infidèles du XIX^e siècle. On admet généralement que « *bien* traduire c'est transmettre un texte étranger en respectant sa triple spécificité : langagière, textuelle, et culturelle » (Wuilmart, 1994, p. 251). Le traducteur littéraire devient un être biculturel, qui fait office de médiateur entre deux cultures. Pourtant, la critique distribue encore ses louanges aux textes qui s'inscrivent dans la tradition littéraire française : une importance considérable est accordée à la langue belle et au style élégant. Ainsi, il est ironique de réfléchir au fait que si Berman a si bien réussi à définir ses treize tendances déformantes, c'est peut-être justement parce qu'il est Français. Les dernières décennies, toutefois, voient l'éclatement de la notion du français standard uniforme. En effet, « la référence au "parler soutenu de la bourgeoisie cultivée de la région parisienne" devient de plus en plus contestée, non seulement au sein des communautés francophones extrahexagonales, mais aussi à l'intérieur de l'Hexagone lui-même » (Valdman, 1983, n.p.). Malgré tout, Antoine Tanguay, fondateur des Éditions Alto, disait lors d'une table ronde au Salon du livre de Montréal 2013 que les traductions québécoises étaient presque automatiquement boudées par les éditeurs français, qui voyaient le texte québécoisé comme inadéquat et indésirable. Une retraduction parisienne est ainsi (presque) toujours nécessaire. La critique

française, quand il est question du roman québécois, se donne une mission de mentor littéraire. C'est même là la critique que les nationalistes québécois faisaient aux auteurs québécois : de se conformer à cette tutelle, dans l'espoir de, peut-être, être mis dans la course au Goncourt (Brisset, 1990a, p. 245).

C'est que le Québec est une ancienne colonie à la fois française et britannique. En cela, sa langue, le français québécois, lui a longtemps valu non seulement le mépris des hexagonaux, mais également celui de l'Amérique du Nord anglophone. Jusque dans les premières années du XX^e siècle, on a une perception plutôt négative du français des colonisés québécois. Depuis le dernier tiers du XIX^e, l'opinion circule chez les anglophones nord-américains que les Canadiens français ne parlent pas le véritable français, mais plutôt un patois incompréhensible (Bouchard, 1988, p. 9). Ce patois, s'accompagnant généralement dans l'imaginaire anglophone d'une vision du Canadien-français comme un être sans grandes manières et à l'intellect des plus modestes, s'oppose bien sûr au français parisien, la langue que les Américains et les Canadiens anglais croient apprendre. Malgré des efforts de la part des Québécois pour faire changer cette idée selon laquelle le français canadien est un patois dérivé du « vrai français, » le préjugé reste et semble même se cristalliser, si bien qu'à partir de 1945, c'est au tour des Québécois de douter. L'insécurité atteint son paroxysme dans les années 1960, avec l'Exposition universelle :

Lors de la tenue de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal, un sentiment latent depuis vingt ans se manifeste dans toute son ampleur : il s'agit de la crainte du jugement que les étrangers pourraient porter sur la communauté canadienne-française. (*ibid.*, p. 19)

En effet, on craint, malgré les efforts qu'on a mis à recruter des hôtes qui s'expriment dans un français « parfait, » que les étrangers découvrent la vérité de la langue française québécoise en côtoyant les « vrais » Québécois dans la rue et à l'Expo même. Cette insécurité prendra tout d'abord la forme d'un purisme intransigeant qui pousse à aligner sa langue sur celle de Paris : « il fallait retrouver un instrument linguistique dont on pût être fier parce qu'il commandait le respect des autres (y compris des anglophones) » (Gendron, 1986, p. 84).

Puis, arrive le mouvement nationaliste québécois, durant lequel les militants affirment d'une même voix leur autonomie par rapport aux Anglais et l'existence d'une langue qui leur est propre. Le Québec devient alors très engagé dans « l'établissement de valeurs libérales depuis les années 1960, en réaction à un passé colonial traditionnel et autoritaire » (Couture, 2008, p. 47), et s'affaire à combattre les phénomènes de fatigue culturelle et d'impuissance qui l'accablent. Comme l'a décrit Annie Brisset dans sa *Sociocritique de la traduction* québécoise, les auteurs se mettent à utiliser la langue française québécoise en littérature (dont au départ au théâtre), et la réflexion suscitée par son utilisation est bénéfique, parce qu'elle permet aux Québécois de se « libérer de cette pression normative qui, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, [les] a peut-être sauvés de l'assimilation mais [leur] a aussi légué une très grande insécurité linguistique qui persiste toujours » (Poisson, 1999, p. 84). On entre ainsi dans une phase d'affirmation sociale et linguistique (Gendron, 1986, p. 85), où l'on tente de se séparer du Canada et de la France et de se positionner comme nation à part entière. Cet effort mène en 1980 (un an après l'Écosse) à un référendum sur l'autonomie du Québec qui échoue, mais qui creuse néanmoins le fossé entre le Québécois et le Français, entre le Québécois et le Canadien. Le Québécois se donne désormais le droit d'avoir une identité culturelle qui ne répond pas forcément aux dictats de la norme française. Cette résistance à « l'hégémonie culturelle » (Couture, 2008, p. 55) et politique ressemble drôlement à ce que fait l'Écosse pour se différencier du reste du Royaume-Uni.

En effet, dans les années 1980 et 1990, l'Écosse est « une nation disparue politiquement, mais qui survit, [...] en tant qu'organisation sociale ou nation "historique", au sein d'une forme de multination quasi fédérale sous l'autorité d'une même couronne et d'une puissante oligarchie » (Chevrier, 2009, p. 617).

Si l'identité britannique est fracturée, celle des Écossais l'est davantage. En 1979, on vient de refuser un référendum de régionalisation des pouvoirs qui aurait donné une certaine indépendance à l'Écosse (Edemariam et Scott, 2009). Durant le règne conservateur, l'Écosse se

trouve donc sous-représentée au Parlement de Westminster. Compte tenu de la centralisation du pouvoir à Londres, « le sentiment dominant en Écosse [est] celui de l'impuissance » (Béland et Lecours, 2006, p. 56). On note ainsi une distanciation dans les valeurs entre l'Angleterre et l'Écosse : les nationalistes écossais considèrent l'Écosse plus égalitaire et progressiste. Ainsi la cohabitation devient plus difficile entre « scottitude » et « brittitude » (Leydier, 1994, p. 1045), parce l'identité britannique, à laquelle les Écossais s'étaient déjà identifiés auparavant (notamment au début de la Première Guerre mondiale, avant la fameuse « Lost Generation »), se voit affectée sous l'autorité de Thatcher et leur semble de plus en plus étrangère et hostile. Cette division de l'Écosse comme nation à part mène à ce que l'anthropologue américain Anthony Wallace appelle un « mouvement de revitalisation, » (Wallace, 1956) caractérisé par des « tentatives conscientes et structurées d'organiser un changement culturel rapide, des contextes de contact asymétrique entre un groupe constitué comme majoritaire et un autre perçu et se percevant comme minorisé » (Costa, 2012, p. 97). On cherche, en imposant de nouveaux découpages du monde social, à renégocier la relation, le contact, entre les deux groupes. Costa identifie trois actions, qu'il nomme récits, nées de ce mouvement de revitalisation : le récit national écossais, qui poserait l'Écosse comme nation égale aux autres ; le récit de revitalisation du gaélique et le récit de revitalisation de l'écossais (*ibid.*). Dans les années 1980 et 1990, donc, le thatchérisme sert de « miroir négatif pour la reconstruction de l'identité écossaise » (Béland et Lecours, 2006, p. 56). C'est dans ce contexte que naissent une foule de romans contestataires qui visent à légitimer l'écossais comme l'une des langues de l'Écosse et non comme une variété de l'anglais.

Sans affirmer que l'Écosse a trouvé au Québec une nation jumelle, les similitudes sont légion. Le Québec et le français québécois, à mon avis, occupent une position de choix pour traduire l'Écosse d'Irvine Welsh. L'idée, c'est de se distancier des normes de la traduction massive et centralisée en un seul endroit. Il n'y a pas que Paris pour traduire l'Europe. Penser

ainsi contribue à l'érosion culturelle et linguistique. Lorsque toutes les traductions de langue française sont centralisées en France, qui, on le sait déjà, a tendance à normaliser et à annexer la littérature étrangère, la pluralité culturelle ne peut pas s'épanouir. Dans « The Cracked Looking Glass of Servants : Translation and Minority Languages in a Global Age », Michael Cronin affirmait que cette tendance en vigueur dans les milieux pragmatiques créait, dans le contexte actuel de mondialisation, une « “*minoritization*” of all languages » (1998, p. 145) au profit de la langue majoritaire (dans son exemple, l'anglais ; dans le nôtre, le français hexagonal). Le besoin d'absolument se comprendre, dit-il, crée une « pathologie de l'universalisme » (*ibid.*, p. 155 ; ma trad.) qui force ou pousse les locuteurs à se rassembler autour d'une seule langue, ou d'une seule variété de langue, pour atteindre l'idyllique communication interculturelle. Il y a lieu de se demander à quel prix s'accomplit cette utopie. Dans *Translation and Globalization*, Cronin semble offrir une réponse à cette interrogation en introduisant le concept de *clonialism*, jeu de mots alliant les termes colonialisme et clone, qu'il explique ainsi :

Different countries, different continents but same McDonald's chains, same episodes of *Dallas* or *Friends*, same Disney films in the same multiplexes, same Microsoft Windows and same Britney Spears. The death of diversity is the spread of the Double. (Cronin, 2003, p. 128)

Le fait de créer ces clones, de ne jamais bousculer la langue, de ne jamais vouloir heurter la compréhension du lecteur, de ne jamais babéliser la langue, rend la littérature a-culturelle, au sens où elle finit par créer des produits de consommation de masse qui prennent, dans l'imaginaire collectif, la place des littératures dominées. Uniformiser et standardiser la langue française, c'est ne permettre qu'une seule identité francophone, qui plus est dictée par l'éditorial, lui-même soumis à une logique marchande. Aux identités autres, étranges et étrangères, se trouver leur place dans le paysage linguistique, si les langues majoritaires daignent bien vouloir leur en faire une.

Dès le moment où l'on veut traduire un texte comme *Trainspotting*, il est évident qu'il faut agir, qu'il faut rompre avec le « beau » français, avec la suprématie du français écrit. Il est en effet impossible de concilier cette permanence du beau avec un texte comme *Trainspotting*, qui, graphiquement, bouscule toutes les normes du beau et du convenu. Pour le traduire, il faut faire « dévoluer » le français vers un « autre » non-français, l'enlaidir, le déraciner, l'abâtardir, pour le rendre capable d'exprimer des réalités ni belles ni françaises ni standards. Selon Catherine Mavrikakis, « la langue a besoin d'aller vers sa limite, cet étranger qu'elle porte en elle, pour exister comme langue non plus maternelle dans le sens courant du terme, mais familière et à la fois étrangère » (1989, p. 60). Nicole Côté renchérit en affirmant que pour « étirer ses frontières, » la langue doit parfois se faire violence, citant au passage Walter Benjamin qui, critiquant le traducteur Rudolf Panwitz, disait que « l'erreur fondamentale du traducteur est de figer l'état où se trouve par hasard sa propre langue, au lieu de la soumettre à l'impulsion violente qui vient d'un langage étranger » (1996, p. 142). L'idée n'est donc pas d'inventer une langue de toute pièce. « Inventer une langue, avertit Françoise Morvan, serait fausser les données du jeu et risquer au surplus d'être incompréhensible » (1994, p. 65). Il s'agit plutôt de recréer, de *ré-énoncer*, d'une part, une langue crédible, une représentation en laquelle le lecteur a confiance pour lui permettre d'en découvrir les règles et de traverser l'épreuve initiale de la lecture et, de l'autre, une langue qui produit dans sa collectivité un effet semblable à celle de la démarche d'écriture de l'auteur, qui, pour citer Lavoie, réactive « à sa pleine mesure la charge profondément revendicatrice qu'elle véhicule » (Lavoie, 2002, p. 213). À ce titre, Nicole Côté émet une mise en garde intéressante : le traducteur doit constamment garder à l'esprit la différence entre style collectif et style individuel, soit « ce qui fonde la spécificité de l'anglais en tant que langue d'une collectivité » et « comment l'auteur s'inscrit dans sa langue, [...] de quelle manière il met à profit les particularités [ou non] de l'anglais. » De cette façon, le traducteur pourra se « mettre en position de produire, sinon le "même" texte en français, du moins un texte dont la relation à la langue [...] serait similaire, dont les frontières seraient négociées de la

même manière » (1996, p. 125). Dans *Trainspotting*, la représentation du sociolecte participe « d'une stratégie latente de contestation non seulement de l'hégémonie du bien écrire, mais aussi des rapports de place et de force, des savoirs et des croyances valorisés et mis en circulation par les discours "bien pensants" de l'idéologie dominante » (Lane-Mercier, 1995, p. 81). La relation conflictuelle et paradoxale qu'Irvine Welsh entretient avec l'anglais est frappante : il l'utilise par nécessité, langue internationale, langue, la plupart du temps, de partage entre les cultures, pour toucher son public, mais il la corrompt, la dévisage méticuleusement, afin de forcer le lecteur à travailler pour la comprendre, à apprivoiser cette langue devenue non plus anglaise, mais écossaise. Le refus de reproduire ce travail de corruption chez les deux traducteurs français de *Trainspotting* est d'autant plus outrageux qu'il s'oppose diamétralement à l'intention de l'auteur. Il m'est d'avis que le français québécois, fort de relations houleuses à la fois avec le français de l'Hexagone et l'anglais, permet de « forger une stratégie ré-énonciative » (Lane-Mercier, 1995, p. 85) qui reconstruit les intentions et la position socio-idéologique d'Irvine Welsh au sein de sa société et qui peut reproduire le doigt d'honneur fait aux élites et aux puristes anglais qui méprisent sa langue imparfaite et sa culture.

CHAPITRE TROIS

La systématique de la déformation :

dévolution délibérée du français vers un « autre » non-français

Dans les traductions de 1996 et 2011, les rapports de force entre les personnages sont systématiquement aplanis, voire carrément inversés dans le cas de l'effort de Lindor Fall. Le discours de l'œuvre est également simplifié à outrance, écartant le commentaire sur la langue pour mettre de l'avant une critique sur la classe qui existe déjà dans le roman. Plus que tout, les deux traductions expulsent le travail sur la lettre délibéré d'Irvine Welsh au profit d'une clarté toute française, allant ainsi à l'encontre de l'intention très politique de l'auteur de faire travailler son lecteur. En dépouillant la langue de son caractère, on aseptise la voix de l'Écosse et on en présente une image faussée. Ce faisant, elle n'est jamais vraiment comprise.

Après avoir établi que la langue française québécoise est apte à traduire l'Écosse, je me suis attelé à traduire un chapitre de *Trainspotting*. Pourquoi le français québécois et pas le marseillais, ou le ch'ti ou une variante africaine du français ? Parce que le fait d'écrire à partir d'un parler vécu « évite [...] l'arbitraire, sert de guide contre l'incohérence et apporte, en plus de solutions en chaîne, des modèles pour ainsi dire vérifiés par l'expérience, mis à l'épreuve de la parole » (Morvan, 1994, p. 71). N'étant ni marseillais, ni ch'ti, ni franco-africain, je me résouds donc à utiliser ma langue, le français québécois. Bien entendu, la Belle Province n'est pas la seule nation (ou le seul groupe) francophone qui pourrait se trouver des affinités avec l'Écosse et qui serait à même de la traduire, mais force est d'admettre qu'il n'y a pas plus dangereux que de s'aventurer à traduire dans une langue ou un sociolecte que l'on ne connaît pas, et que même les recherches les plus poussées ne permettraient pas d'atteindre la sensibilité nécessaire à son utilisation. La vérité d'une langue, il appert, n'est pas qu'une affaire de tendances, de locutions et de lexique. Tomber dans ce piège entraîne une rigidité qui ne peut se

solder, à mon avis, que par de multiples catastrophes, lilliputiennes ou titanesques. Le choix d'une variante du québécois, celui de Montréal, est donc fortement informé par ce fait ; il s'agit d'une langue que je connais, que je maîtrise et avec laquelle je sais jouer. Le québécois me permet aussi, par son contact avec l'anglais, de rapprocher le français traduisant de l'anglais traduit et de maintenir un même niveau de langue. Le contexte sociohistorique du Québec, fort de similitudes assez prenantes avec l'Écosse sur les plans politique, économique, linguistique et culturel, guide également mon choix. Le québécois, enfin, s'oppose à ce qui a été fait dans les traductions qui, elles, ont choisi de ne pas garder le codage orthographique et la coloration du sociolecte dans le texte d'arrivée.

Pour reprendre Meschonnic, le langage *fait* autant qu'il dit, et c'est le grand défi de la traduction d'une œuvre. On ne traduit pas que de l'information, mais tout un discours. L'objectif de la poétique de Meschonnic est de trouver comment. Selon lui, les traducteurs n'ont plus besoin de disparaître derrière leurs traductions. C'est dans cette optique que j'ai traduit l'extrait de *Trainspotting* : en cherchant à en rendre l'effet, que Meschonnic appelle le rythme, la prosodie et l'oralité. Bien sûr, ce faisant, je donne au texte ma propre subjectivité, mais comme je l'ai dit plus haut : entre un traducteur trop présent et un traducteur absent, le moindre mal est facile à trouver. L'altérité présente chez Welsh doit être présente dans la traduction, pour éviter l'ethnocentrisme, l'effacement de l'étranger. Meschonnic a dit que « la poétique est l'essai de penser le continu dans le discours. Elle tente d'atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu'ils montrent, vers ce qu'ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu'ils font, qui est plus subtil que ce que la pragmatique contemporaine a cru mettre à jour. C'est l'agir du langage » (1999, p. 176). On sait déjà que la voix de Welsh en est une profondément écossaise, une voix qui ne peut trouver d'écho exact dans un environnement, un contexte qui n'est pas écossais ou, du moins, anglais. Il n'est donc pas question du concept caduc du mot-à-mot, car il ne s'agit pas de rendre la terminologie, mais plutôt la force affective, l'idiomaticité, la spontanéité et la

difficulté du texte de Welsh. Il y a un indéniable sentiment de fierté qui naît chez le lecteur qui sait décoder et apprécier le texte d'Irvine Welsh. Ce décodage est d'autant plus gratifiant qu'il ne faut pas nécessairement avoir fait de grandes études pour en résoudre l'énigme. Au contraire, il suffit de connaître le parler de la rue, ce qui est même un avantage, lequel explique à son tour le succès populaire du roman : il parle du peuple en utilisant la voix du peuple. Avec *Trainspotting*, Irvine Welsh offrait un produit de culture qui, pour la première fois dans la vie de nombreux lecteurs, ne cherchait pas à être mis sur un piédestal. Pour une fois, le fait d'être de la haute devenait un désavantage.

L'utilisation d'un sociolecte comme outil de traduction n'est toutefois lui-même pas sans risque, comme l'indique Morvan. En effet, le traducteur pourrait faire du sociolecte sa panacée, la réponse à tous les maux. Welsh, après tout, a créé une langue qui, bien qu'elle représente celle des Édimbourgeois de la classe ouvrière, n'est pas « historiquement *scots*, [...] pas plus qu'elle ne fait qu'épeler des mots anglais de manière à reproduire la façon dont leur prononciation par les personnages sonne aux oreilles de l'auteur » (Morace, 2001, p. 27 ; ma trad.). L'exercice de traduction auquel je me suis adonné ne consistait donc pas à faire l'archéologie du québécois écrit pour ensuite en déguiser les mots d'Irvine Welsh, mais plutôt de retrouver, par l'entremise de la langue québécoise, les possibilités créatives engendrées par cet abâtardissement de la langue et cette lutte contre la neutralité culturelle. En cela, je m'inscris dans ce que le GRETI, Groupe de recherche en traductologie de l'Université McGill, s'était donné comme objectif en 1990 en retraduisant Faulkner en québécois, soit « non pas d'effacer le geste traducteur mais au contraire de le rendre manifeste, de le porter à l'avant-scène » (Chapdelaine, 2007, p. 123) et de « redonner [l'œuvre] à la francophonie *via* le Québec » (*ibid.*) en se basant sur des formes stéréotypées de la langue québécoise. Devant un sociolecte, il faut tenir compte des prononciations et des expressions qui

« [...] non seulement distinguent les sociolectes les uns des autres au sein d'une

société donnée, mais les situent par rapport à un ensemble préétabli de normes linguistiques qu'ils enfreignent. Il s'agit de rendre compte des valeurs, des croyances, des constructions identitaires, des compétences et des pratiques qui connotés par l'emploi de telle unité linguistique non standard, signalent l'appartenance à un (sous-)groupe précis à une époque précise. » (Chapdelaine, 1994, p. 7)

Les personnages ne parlent pas seulement une langue « impropre », ils se donnent le droit « d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 32, cités dans Karnicky, 2007, p. 138). Leurs voix cryptées, la voix du texte qu'ils transportent, ne tiennent plus tant du sens. Elles sont système. Elles sont politiques. C'est ce système — qui semble indéchiffrable à première vue, mais qui se laisse apprivoiser au bout d'une trentaine de pages — qu'il faut traduire. C'est ce système qui est méthodiquement, rigoureusement évacué dans les traductions françaises de 1996 et de 2011. C'est ce système que j'ai tenté de recréer à l'aide d'un sociolecte que je souhaite aussi puissant dans l'outrage qu'il cause, que dans sa marginalité, sa transgression de l'ordre socioéconomique. En me basant sur la réalisation et la logique interne du français québécois montréalais, je construis une rigueur et une vérisimilitude du discours des personnages et, par conséquent, de la portée politique du roman.

Berman introduisait, dans *l'Épreuve de l'étranger* en 1984, toute une gamme de forces destructrices ayant cours dans l'exercice de la traduction littéraire. Ces forces, ou tendances déformantes, seraient selon lui si omniprésentes qu'elles participeraient à une « systématique de la déformation » que le traducteur doit reconnaître pour s'en affranchir et mener à bien son ouvrage. Cette systématique, si elle sait éveiller la vigilance du traducteur en herbe et si elle offre à certains une base solide pour critiquer les traductions des autres, se prête toutefois bien mal à la praxis, car elle pousse à l'inertie. En effet, le traducteur, freiné par les ne-pas-faire, paralysé par leur nombre effarant, souvent se contente de ne rien faire et ne traduit plus. D'ailleurs, comme le démontre Marc Charron (2001), même Berman le traducteur n'était pas

capable de s'affranchir des tendances déformantes que Berman le traductologue dénonçait. Cela étant dit, je doute que quiconque en soit capable, et ce n'est pas à l'esquive et à la parade que le traducteur doit aspirer. Henri Meschonnic critiquait d'ailleurs cette tendance à vouloir effacer le traducteur, à le rendre transparent :

« Sans voir que le cumul de tant de transparences a précisément pour résultat cette sorte particulière d'opacité qui fait que, prenant une de ces traductions entre les mains, on ne voit plus que ces effacements : une rhétorique au lieu d'une poétique, l'obscène de tout ce qui était caché qui se montre, et qui recouvre le texte, au lieu qu'on croyait le traduire » (Meschonnic, 1995a, p. 516)

Ce n'est pas le fruit du hasard si Meschonnic préférait le verbe traduire au nom traduction, justement parce qu'il implique une action et une intention et parce qu'il doit être fait par quelqu'un. Traduire est le processus, la traduction, le résultat. Traduire, donc, agir sur le texte et déformer certes, mais chercher à rendre le dire et le faire, pour filer l'infinitif de Meschonnic. C'est dans cet ordre d'idée que j'introduis dans ce mémoire une systématique de la déformation qui se veut positive, édicatrice : là où la déformation était vue comme un fléau qui « menace la pratique » du traducteur, elle désigne ici les transformations que j'opère sur la langue cible pour la rapprocher de l'originale, pour ré-énoncer la voix qu'Irvine Welsh et ses personnages font résonner. Et, comme le dit Folkart, « on ne saurait [...] ré-énoncer sans *y mettre du sien* » (1991, p. 14), ce qui ne veut pas dire « ouvrir les écluses aux débordements du n'importe comment » (*ibid.*).

À partir des études sociolinguistiques et phonologiques de linguistes comme Dumas (1974), Léon (1983), Bento (1998), Ostiguy et Toussignant (2008 [1993]), Paradis et Dolbec (2008), Picard (1974 ; 1992) et Santerre (1976), j'ai ciblé treize différences phonologiques et morphosyntaxiques du français québécois montréalais (et dans une exception, de la Beauce) par rapport au français hexagonal, que j'ai représenté graphiquement dans ma traduction : les métrasplames, les liaisons fautives, les particules interrogatives *-ti* et *-tu*, la particule discursive

/à, les anglicismes lexicaux et syntaxiques, l'affrication, l'assimilation, la simplification des groupes consonantiques, l'affaiblissement des fricatives, la diphtongaison, le marquage des variantes de prononciation des voyelles selon l'aperture et le lieu d'articulation, la fusion vocalique et la nasalisation des voyelles. Ces différences sont classées sous deux grands axes, les transformations morphosyntaxiques et les transformations phonologiques, et sont assorties de commentaires et de remarques d'ordre sociolinguistique.

L'utilisation de l'étude sociolinguistique se révèle particulièrement intéressante parce qu'elle contient souvent des rubriques non seulement sur les contextes d'apparition de ces comportements, mais également sur le poids des facteurs sociaux dans leur apparition et sur l'attitude des locuteurs par rapport à ceux-ci : ils sont ainsi parfois stigmatisés, parfois à peine perçus, parfois présents dans toutes les couches de la société, d'autres fois l'affaire des classes défavorisées ou peu éduquées. Ces informations sont utiles dans l'optique où *Trainspotting* met en scène des personnages qui, bien que tous issus de la classe ouvrière, ont des compétences linguistiques et une éducation différentes. D'autres tendances plus générales observées en sociolinguistique peuvent également s'appliquer aux personnages. Par exemple, Luc Ostiguy et Claude Toussignant soutiennent que le sexe des locuteurs aurait une incidence sur leur attitude par rapport aux variantes de registre, notamment « qu'une certaine volonté de paraître "viril" ne serait pas tout à fait étrangère au comportement linguistique de certains représentants de la gent masculine » (2008 [1993], p. 19). Sans nécessairement chercher à genrer la langue des protagonistes, la désinvolture linguistique observée chez les hommes pourrait être imitée chez les personnages plus laxistes et évitée auprès des autres plus guindés.

3.1. Transformations morphosyntaxiques

La section des transformations morphosyntaxiques, comme son titre l'indique, traite de toutes les manipulations de langue qui ont une incidence sur la syntaxe, le lexique et la morphologie des mots et des phrases. Elle inclut le métoplasme, les liaisons fautives et les pataquès, les

anglicismes lexicaux et syntaxiques et les particules interrogatives et discursive. Le *eye dialect*, bien qu'il s'agisse d'une transformation purement esthétique de l'orthographe de morphèmes lexicaux, a également été placé dans cette catégorie. La plupart de ces transformations s'appliquent à tous les locuteurs du roman. Dans les tableaux suivants, les exemples sont de moi, sauf lorsque expressément cités.

3.1.1. Métaplasmes

Le **métaplasme** désigne toute altération phonétique ou morphologique qui altère l'intégrité d'un mot (OQLF, 2002). On obtient le métaplasme de trois façons : par addition, suppression ou substitution.

3.1.1.1. Par addition :

L'ajout d'une lettre ou d'un syllabe en début de mot s'appelle **prosthèse** ou prothèse. Elle est très courante en espagnol, mais également en français, notamment dans le cas de *grenouille*, créé par prosthèse à partir de l'ancien français *renoille*. Je n'ai pas relevé d'exemples fautifs ou spécifiques au québécois dans les études portant sur la prosthèse, outre la tendance des hispanophones à ajouter un « e » aux mots commençant par *sp*, comme *spécial* et *spectacle*, une erreur provenant de la construction espagnole (Hallé et al, 2008).

Au milieu d'un mot ou d'un groupe de mots, le métaplasme d'addition s'appelle **épenthèse**. L'épenthèse naît souvent d'une envie de faciliter ou de rendre plus naturelle l'élocution, notamment pour éviter un hiatus entre deux mots. L'ajout du « t » dans *va-t-on*, par exemple, est une épenthèse passée dans l'usage et approuvée par la norme, alors que la transformation d'*exprès* en *exiprès*, toujours une épenthèse, est considérée comme fautive. De la même façon, dans le syntagme *École Christ-Roy* et le mot *lorsque*, une épenthèse fautive du [ə] a lieu, respectivement entre le *Christ* et le *Roy* et entre les syllabes *lors* et *que* : *Christe-Roy* [kristərwə], *lorseque* [lɔrsəkə]. Morin note également en français québécois l'épenthèse du [l]

après *ça* : *Ça l'arrive souvent*. Je me permets de soulever le fait que ce phénomène épenthétique après *ça* existe aussi avec /n/ : *Ça n'en prend beaucoup, des œufs!* Selon Yves-Charles Morin, l'épenthèse du [l] serait plus particulièrement observée dans certains contextes sociaux : « Il nous apparaît [...] que leur fréquence d'utilisation dépend de la classe sociale (elle est plus grande dans les milieux défavorisés) et peut-être de l'âge et de l'origine géographique des locuteurs (nos données [...] proviennent principalement de Montréal) » (cité dans Pagliano, 2003, p. 87, 91). J'étends cette conclusion à l'épenthèse du /n/ et l'utilise dans la traduction de *Trainspotting* après *ça* s'il est placé devant un mot commençant par une voyelle. Si le phénomène ressemble beaucoup à la liaison fautive, il n'en est pas une, car son contexte d'apparition n'est pas le même. En effet, la liaison fautive est une faute d'hypercorrection, alors que l'épenthèse cherche à faciliter la prononciation d'un énoncé (voir Liaisons fautives et pataquès). Malgré ces exemples d'épenthèses fautives et leur présence dans ma stratégie de traduction, il semblerait que la tendance des locuteurs québécois soit plutôt d'effacer les épenthèses obligatoires (Delais-Roussarie, 2003, p. 316). Ainsi, un syntagme comme *la peste noire* /pɛstə nwar/, où l'ajout du schwa (le « e ») est nécessaire, est enlevée en même temps que le /t/ : *pes' noire* [pɛsnwar] (voir Simplification des groupes consonantiques). Néanmoins, certaines épenthèses provenant de l'anglais sont reproduites en français, notamment les mots-valises constitué d'un juron et d'un adverbe : *abso-fuckin'-lutely* devient *abso-fuckin'-lument* (voir Anglicismes lexicaux et syntaxiques).

Le **paragoge** est l'addition, à la finale d'un mot, d'une lettre ou d'une syllabe non étymologique (CNRTL, 2002). Pour les mots qui finissent orthographiquement avec un t muet, mais qui doit être prononcé, je procède par paragoge, en doublant le « t » et en ajoutant un « e » :

au bout de la nuit	→	au boutte de la nuitte
tout le monde		toutte le monde
Il m'a fait chier		Y m'a faitte chier

Fais-toi aller le soufflet		Fais-toi aller le soufflette
Va dans ton lit		Va dans ton litte
laid		laitte
froid		frette

Le doublement du « t » permet au lecteur de différencier les mots masculins ayant subi un paragoge de leurs homologues féminins utilisés correctement. *Toutte* n'est pas *toute* et il m'apparaît important de le montrer orthographiquement. Le fameux *icitte*, que l'on retrouve dans la francophonie nord-américaine (au Québec, en Acadie et en Louisiane, notamment) et dont les origines sont incertaines (certaines sources parlent d'un emprunt au vieux français du XI^e siècle, sans toutefois davantage d'explications), est également construit par paragoge. Selon le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, « la variante *icitte* [isit] est fréquente et appartient au registre familier » (1992, p. 591), alors que l'orthographe *icite* est vieillie. Le fait de garder la double consonne crée une systématique visuelle pour le lecteur. Le principe est le même pour ce qui est du mot *laid*, qui devient *laitte* par paragoge. Dans le cas de *frette*, trois transformations ont lieu : variation de la diphtongue /wa/, fusion vocalique et paragoge. En effet, la diphtongue /wa/ dans *froid* /frwa/ est transformée en [wɛ], /frwɛ/ (« froè »), pour ensuite être simplifié par fusion en [ɛ], /frɛ/ (« frè »). Le paragoge suit ensuite, avec le double « t » et le « e » : *frette* (voir [Diphtongaison](#) et [Simplification vocalique](#)).

3.1.1.2. Par suppression :

Les métrages de suppression, à l'écrit, sont un procédé souvent utilisé pour imiter les raccourcis de la langue parlée, ou alors pour respecter les contraintes de la versification, comme dans le cas d'élision du « e » dans les *encor* poétiques.

L'**aphérèse** est la suppression d'un phonème ou groupe de phonèmes à l'initiale du mot. C'est la transformation qui est effectuée dans le syntagme anglais *I am* afin qu'il devienne *I'm*. Selon l'OQLF, le phénomène s'observe aussi dans les noms propres, notamment les prénoms (« Toine » pour Antoine) :

Attention	→	'tention
Maman		'man
Arrête-moi ça !		'rête-moi ça !

La **syncope**, telle que définie par Georges Mounin, est un métaplasme par suppression (ou absorption) d'un phonème, d'une lettre ou d'une syllabe à l'intérieur d'un mot ou d'un groupe de mots (2004, p. 315).

voilà [vwala]	→	v'là [vla]
maman [mamã]		m'man [m:ã]
participer [partisipe]		partsiper [partsipe]

La suppression d'un ou plusieurs phonèmes à la fin d'un mot se nomme **apocope**. Par exemple, le mot « ciné » est formé par apocope à partir du mot « cinéma ». Un des contextes courants d'utilisation de l'apocope a lieu dans l'élision du e final dans les pronoms personnels *je*, *me*, *te* et *le* et dans la préposition *de* : par exemple, *Je le sais* devient, par apocope, *J'le sais*. (Pour les autres cas d'élision en fin de mot, voir Simplification des groupes consonantiques.)

Il ne semble pas exister de règle précise concernant l'aphérèse, l'apocope et la syncope. L'OQLF associe néanmoins l'utilisation du métaplasme de suppression au « langage enfantin, à la langue argotique » ainsi qu'au désir d'adopter « le rythme de la langue parlée » et de souligner « la familiarité du discours » (2002). Une bonne compréhension des rouages du français québécois s'avère donc primordiale à la juste application de ces phénomènes dans la traduction.

3.1.1.3. Par permutation :

Les métaplasmes par permutation sont appelés métathèses. La **métathèse** est un phénomène par lequel des phonèmes formant une syllabe sont intervertis à l'intérieur d'un mot. Ainsi, les groupes syllabiques /rə/ et /lə/ (« re » et « le ») ont tendance à devenir /əR/ et /əl/

respectivement. Selon Claude Paradis et Jean Dolbec (2008), la métathèse s'applique à la plupart des mots simples, comme *ressembler*, et à la plupart des suites composées de mots-outils (déterminants, pronoms et mots de liaison) et de lexèmes (noms, verbes, adjectifs), comme *le gars*. Ils notent toutefois que « l'inversion de la séquence /lə/ est essentiellement limitée à l'article et au pronom » et que la métathèse a lieu « à l'interne ou à l'initiale de mot » avec /rə/ et seulement à l'initiale de mot avec /lə/.

Métathèse de /rə/ et /lə/		
creton [krətɔ̃]	→	keurton [kœrtɔ̃] ¹¹
effondrement [ɛfɔ̃drəmɑ̃]		effondeurment [ɛfɔ̃dœrmɑ̃]
le bébé [ləbebe]		eul'bébé [œlbebe]
On s'resemble [ɔ̃srəsɑ̃bl]		On s'eursemble [ɔ̃sœrsɑ̃bl]

Les groupes /rə/ et /lə/ ne sont toutefois pas les seuls à être modifiés par métathèse. Les premières syllabes des mots *psychologie*, *aéroport* et *spectacle*, et les deux syllabes intérieures d'*obnubiler* par exemple, sont couramment inversées pour devenir, respectivement *psychologie*, *aréoport*, *pes(c)tacle*, et *obnibuler*. Fait intéressant, si le phénomène se produit généralement au Canada, il est également observé en France. Dans les deux cas, on associe la métathèse au parler populaire.

3.1.2. Liaisons fautives et pataquès

Les **pataquès** sont des liaisons consonantiques fautives entre deux mots. Selon Pierre Léon, le mécanisme linguistique de la liaison fautive fonctionne suivant un processus de similitude morphologique. On distingue deux types de fautes de liaison : le cuir, qui consiste à faire une liaison en /t/ à la place d'une liaison en /z/, et le velours, son opposé, le fait de faire une liaison en /z/ à la place d'une liaison en /t/ (de Moras, 2011, p. 84). Le [z] fautif serait, selon Léon,

¹¹ Paradis et Dolbec, 2008.

« l’extension de la marque du pluriel » (cents-z-enfants, mille-z-îles), alors que le [t] fautif, lui, représenterait « la troisième personne » (Léon, 2011, p. 189).

Liaisons consonantiques fautives			
Avec /t/	Je suis intelligent	→	J’suis ṭ’intelligent, chu ṭ’intelligent
	T’es en forme		T’es ṭ’en forme
Avec /z/	Donne-m’en		Donne-moi ẓ’en
	Donne-lui-en		Donne-ẓ’y’en

La liaison fautive naîtrait du désir de projeter une image de soi plus valorisante. D’après Damien Chabanel et M. Embarki, les enchaînements fautifs seraient surtout présents dans les milieux défavorisés, où les locuteurs n’ont « pas coutume de prononcer [ou d’entendre] les variables normatives coûteuses sur le plan articulatoire » (2002, p. 179). Le taux d’erreur lorsqu’ils s’essaient à « bien parler » est donc accru. L’utilisation du pataquès dans la traduction est un excellent moyen de démontrer l’incapacité de certains personnages à faire du « code-switching » ou à changer de registre en contexte plus formel. C’est notamment le cas dans « Courting Disaster », où Spud accumule les bourdes en tentant tant bien que mal de répondre aux questions du juge qui l’enverra finalement faire un séjour en prison.

3.1.3. Particules interrogatives « -tu » et « -ti »

L’utilisation des particules interrogatives post-verbales tirerait son origine historique d’une foule de changements phonologiques apparus dès le XV^e et le XVI^e siècle, notamment la chute des obstruents finales propres à l’ancien français (*viente* devient *vient*) et l’effacement du « l » final après les voyelles /i u y/ qui s’est étendu au-delà des mots *cul*, *soûl* et *gentil*. Selon Marc Picard (1992), « [m]ême au vingtième siècle, on prescrivait encore que “dans le pronom *il* placé devant une consonne ou à la pause, l’l ne se prononce pas dans la conversation : *il y va*, *mais i(l) vient*, *vient-i (l)*” (Grammont 1914, cité dans Picard, 1992, p. 67). » Le *-ti* serait donc français. On le

voit également dans le breton, « *j'iré-ti* » (irais-je), et, sous sa forme archaïque, dans le *Tartuffe* de Molière « Voilà-t-il pas monsieur qui ricane déjà. » (Acte 1, scène 1).

En ce qui concerne le *-tu* québécois, Nathalie François (2013) avoue hésiter à le classer comme une déformation du *-ti*, puisque les deux variantes se côtoient encore aujourd'hui dans la langue du Québec. Elle émet toutefois trois hypothèses qui pourraient expliquer l'apparition de la particule *-tu* :

- 1) *-tu* répond à un besoin des Québécois d'inscrire leur identité à travers leur langue, de se l'approprier, *-ti* est français, *-tu* sera québécois ; sans pouvoir rapprocher cette création à la notion de provignement, nous pourrions aborder *-tu* en tant que néologisme, innovation interne ;
- 2) *-tu* est née d'une confusion, d'une "faute", liée à l'"ignorance" de ses origines, qui s'est répandue et fixée ;
- 3) l'apparition de *-tu* peut s'expliquer par le phénomène d'analogie avec *-ti*, tout en côtoyant la notion de "faute" et d'"ignorance" précédemment évoquée. (p. 45)

Picard, de son côté, croit que « c'est l'identité sémantique relativement transparente du pronom 2S¹² en position postverbale qui a entraîné ce nivellement analogique », une tendance qui se voit même à l'écrit par l'utilisation d'un verbe à la deuxième personne du singulier, comme dans *ça se peux-tu ?* (1992, p. 69). Quelles que soient les raisons qui expliquent ce phénomène en français québécois, Nathalie François recense trois contextes interrogatifs où les particules *-ti* et *-tu* sont de mise :

- e) l'interrogation directe totale sans inversion du sujet pronominal, marquée de la particule *-ti* ou *-tu* :
On peux-tu rentrer pis discuter calmement ? (Gabriel Anctil, 2012)
- f) l'interrogation directe totale sans inversion du sujet nominal, marquée de la particule *-ti* ou *-tu* :
Ta curiosité malade est-tu satisfaite ? (Michel Tremblay, 1987)
- g) l'interrogation directe totale avec suppression du pronom sujet, marquée de la particule *-ti* ou *-tu* :
Sont-tu si occupés que ça, ...? (Gabrielle Gourdeau, 1992) (2013, p. 32)

¹² Le terme « pronom 2S » désigne la deuxième personne du singulier, le « tu ».

Dans la traduction, ces contextes interrogatifs sont marqués par l'utilisation des particules post-verbales *-tu* et *-ti*. La particule *-tu* est toutefois privilégiée par rapport au *-ti*, parce qu'elle nous semble plus moderne et plus généralisée. L'étude de Nicole Maury, « Questions totales en français du Québec : le statut acoustique des morphèmes -tu et -ti », confirme cette hypothèse en affirmant que le *-ti* serait surtout entendu en campagne où il disparaît graduellement (1990, p. 112). Une locutrice interrogée dans le cadre de l'étude aurait même raconté que, « dans son enfance, on la reprenait lorsqu'elle utilisait *-ti* alors que l'utilisation de *-tu* ne suscitait pas de remarques » (*ibid.*, p. 115-116). Le *-ti* serait ainsi vu de façon plus péjorative, et marqueur d'un manque d'éducation, contrairement au *-tu* qui selon Nathalie François se retrouve à la fois dans le registre neutre et familier. Le *-ti*, ainsi, siérait probablement au personnage de Begbie ou aux locuteurs cherchant à créer un effet ironique ou exagéré.

3.1.4. Particule discursive « là »

La particule *là* trouve en français québécois une foule d'usages différents : elle a valeur démonstrative (*cette fille-là*), locative (*Va-t'en là*), temporelle (*C'est là que ça se passe*) ou contrastive (*Il était triste : là il va mieux.*). Selon Danielle Forget, la fonction du *là* qui témoigne le mieux de l'identité québécoise d'un locuteur est discursive (1989, p. 58). Le *là* discursif fonctionne isolément et se distingue notamment par son absence d'accent tonique et parce qu'il semble échapper au caractère systématique de tous les autres. Comme Forget le démontre, les points d'insertion de la particule discursive sont multiples et sont effaçables sans nécessairement affecter le sens d'un énoncé :

- (11) Vous allez voir là, la fin du film dans trente secondes.
- (12) Vous allez voir la fin là, du film dans trente secondes.
- (13) Vous allez voir la fin du film là, dans trente secondes.
- (14) Vous allez voir la fin du film dans trente secondes là. (*ibid.*, p. 60)

Malgré cette possibilité d'effacement, Forget écarte la thèse du vide sémantique de *là*. En effet,

la particule permettrait plutôt « un découpage du discours » tout en marquant « la pertinence énonciatrice et argumentative d'un segment linguistique » (*ibid.*, p. 79). Ce découpage serait conatif (« qui vise à obtenir de l'auditeur un comportement conforme à ce qu'on lui dit » [Demers, 1992, p. 27]), parce qu'il sollicite directement le destinataire et le force à effectuer une « opération de reconnaissance ». Une fois cette prémisse posée et admise par le destinataire, le locuteur peut continuer son discours. L'utilité d'une telle technique viserait plusieurs effets locutoires, dont les deux principaux sont la *connivence*, ou « le consensus qu'on espère dégager ou argumenter à partir de ce qui est connu, admis dans le contexte situationnel » et qui équivaut pour le locuteur « à présenter ses paroles comme évidentes » ; et la *cohésion textuelle*, « la mise en valeur d'un élément et l'attente créée par l'interruption syntaxique et sémantique annonce et prépare la suite de l'énoncé » (Forget, 1989, p. 79).

Dans *Trainspotting*, où l'action se déroule principalement à la première personne, à la manière d'un monologue, le destinataire et le locuteur sont la même personne ; l'opération de reconnaissance demandée par le locuteur lui sert à « se convaincre » lui-même, à apaiser ses propres doutes ou ses peurs, comme dans les exemples « C'pâh l'overdose, là » et « Tommy, là, c'est l'gârs qu'tsu devrais êt' jaloux, mais que non », tirés de ma traduction du chapitre « Cock Problems » (voir [Annexe](#)).

3.1.5. Anglicismes lexicaux et syntaxiques

Afin de rapprocher le français québécois de traduction de l'anglais original, j'ai recours aux anglicismes lexicaux et syntaxiques. Encore ici, il est essentiel de comprendre la manière dont le québécois fait ses emprunts à l'anglais. En effet, selon Marie-Thérèse Vinet, le français du Québec se distingue par le fait que « les fondements de la syntaxe du français ne sont nullement sapés » par les emprunts à l'anglais, et que ceux-ci sont souvent adaptés et remaniés « par l'ajout d'éléments appartenant à la langue emprunteuse » (1995, p. 68-69). Des verbes empruntés à l'anglais seront donc conjugués comme un verbe français : *J'ai botché mon devoir*.

Ce qui caractérise l'anglicisme au Québec, donc, c'est son camouflage. Voilà pourquoi je me concentre davantage sur les anglicismes syntaxiques, qui influent sur le positionnement des mots et sont plus difficiles à déceler que sur les anglicismes lexicaux. *Drette là*, par exemple, est un calque syntaxique de *right here*.

Ostiguy et Gagné notent l'**élision du pronom relatif *que*** dans certaines phrases comme une tendance québécoise tirée directement du caractère optionnel du *that* anglais : « C'est la seule fois ___ j'ai eu à m'batt' » (1987, p. 108). La confusion entre les auxiliaires *avoir* et *être* est également relevée, comme dans les affirmations « J'aurais resté » (I would have stayed) et « Elle a tombé » (She has fallen) (*ibid.*).

Marie-Éva de Villers, dans l'article « La norme réelle du français québécois », note que l'emploi de la préposition calqué sur la préposition anglaise est une occurrence fréquente non seulement à l'oral, mais également dans 70 % des quotidiens québécois, tous types d'articles confondus (2005, p. 407)¹³. Voici certaines des tournures calquées sur l'anglais en français québécois, telles que répertoriées par Henriette Gezundhajt :

Français standard	Français québécois
Elle se fie à Paul.	Elle se fie sur Paul.
Il travaille à la ferme.	Il travaille sur la ferme.
Il est au chômage.	Il est sur le chômage.
J'ai laissé le dossier à /chez la secrétaire.	J'ai laissé le dossier avec la secrétaire.
Elle travaille dans la même société depuis douze ans.	Elle travaille avec la même société depuis douze ans.
J'ai aidé mon frère à faire ses devoirs.	J'ai aidé mon frère avec ses devoirs.
Il s'est marié avec Isabelle.	Il a marié Isabelle.
J'ai des enfants dont je dois m'occuper.	J'ai des enfants à m'occuper.

(Gezundhajt, 2016)

¹³ Il serait pertinent ici de s'interroger sur les conséquences liées au fait d'utiliser ces anglicismes qui passent incognito dans nos quotidiens. Leur utilisation dans ma traduction contribue-t-elle réellement à créer le dépaysement désiré, ou normalise-t-elle simplement des « erreurs de langue » courantes ? Autrement dit, ces anglicismes seront-ils visibles pour le lecteur moyen (à qui s'adresse l'œuvre originale) ? De façon opposée, est-ce que le fait de ne pas utiliser ces anglicismes créerait un sentiment de distanciation chez le lecteur par rapport aux narrateurs-délégués du roman ?

Enfin, selon Hélène Blondeau, Heather Burnett et Mireille Tremblay, « les recherches des dernières années ont montré que les différences qualitatives entre le [français québécois] et les autres variétés de français sont particulièrement marquées dans le système de la négation, » (2013, n.p.) notamment la **double négation**, courante en anglais (bien qu'également fautive). Sont ainsi observées en québécois des constructions alliant des marqueurs négatifs (pas et plus/pu), des « mots-N » (personne, rien, jamais, nulle part, aucun) et des termes à polarité négative (grand-chose, pantoute, ben ben) :

Français standard	Français québécois
Y'a personne qui sait ��a.	Y'a pas personne qui sait ��a.
Personne n'a vu quelque chose.	Personne a rien vu.
Ils ne sont pas venus.	Y sont pas venus pantoute .
Je n'ai pas beaucoup d'amis.	J'ai pas d'amis ben ben .
Je ne l'ai pas vu du tout.	Je l'ai pas vu pantoute .
Il ne va jamais nulle part, ce gars-l��.	Y va pas jamais nulle part , ce gars-l��.

(Exemples tirés ou adaptés de Blondeau, Burnett et Tremblay, 2013)

3.1.6. *Eye Dialect*

Le **eye dialect**, ou dialecte visuel (traduction française proposée par Rudy Loock, 2012), désigne « tout mot ou groupe de mots ayant été orthographié(s) de manière visiblement non standard, mais qui, à l'oreille, représente toujours une prononciation standard » (Baroni, 2013, p. 25 ; ma trad.). En cela, il n'est pas tant une transformation morphosyntaxique qu'une transformation cosmétique faite à l'orthographe de morphèmes lexicaux.    l'origine, George Philip Krapp définissait par ce terme un choix stylistique sens   rapprocher le lecteur et l'écrivain, qui partageaient un sentiment de supériorité par rapport à ceux et celles qui ne savent pas écrire (*ibid.*). Aujourd'hui, Antonio Baroni associe le *eye dialect*    un désir de « simplicité, et, possiblement, de rébellion » (*ibid.*, p. 24 ; ma trad.). L'orthographe SMS est un des exemples les plus frappants de *eye dialect* utilisé de nos jours. Deux conditions sont nécessaires à l'apparition du *eye dialect* : 1) l'existence d'une orthographe standard déjà établie, et 2) un certain degré d'opacité dans celle-ci (*ibid.*, p. 25). Les langues principalement orales, donc, se prêtent très mal

au *eye dialect*, tout comme les langues comme l'espagnol et l'italien, qui ont une orthographe relativement transparente et dont le rapport graphème-phonème est simplifié (chaque lettre écrite est prononcée).

Dans ma traduction, j'utilise le *eye dialect* afin de différencier la prononciation de certains mots ayant plusieurs prononciations standards, notamment le déterminant *les*, l'article *des*, et le verbe savoir au présent de l'indicatif. Le *eye dialect* me sert aussi à simplifier l'orthographe de certains mots (*deuxième* et *seconde*, notamment) de façon à choquer l'œil :

Orthographe standard	→	Orthographe simplifiée par <i>eye dialect</i>
Je sais	→	Je sé
Les		Lé (+z)
Des		Dé (+z)
Deuxième		Deuzième
Seconde		Segonde
Yeux		Zieux

3.2. Transformations phonologiques

Les transformations phonologiques sont divisées en deux sous-sections : la transformation des consonnes, qui inclut l'affrication et l'assimilation des consonnes, la simplification des groupes consonantiques et l'affaiblissement des fricatives, puis la transformation des voyelles, qui comprend la diphtongaison, le marquage des variantes dans l'aperture et les lieux d'articulation, la fusion vocalique et la nasalisation des voyelles.

3.2.1. Transformation des consonnes

Les transformations appliquées aux consonnes seront expliquées à l'aide du tableau des consonnes suivant (adapté de la charte officielle révisée de l'International Phonetic Association, 2015) :

Tableau des consonnes

Lieu d'articulation			Mode d'articulation								
			Bilabiales	Labiodentales	Alvéodentales	Alvéolaires	Post-alvéolaires	Palatales	Vélares	Glottaux	
Occlusives	Orales	Sourdes	p				t		k	Explosives	
		Sonores	b		d				g		
	Nasales	Sonores	m		n			ɲ			
Constrictives	Orales	Sonores	Sourdes		f		s	ʃ		h	Fricatives
			Médianes		v		z	ʒ		ɦ	
		Vibrante				r					Liquides
		Latérale				l					

3.2.1.1. Affrication des consonnes /d/ et /t/

L'**affrication** est le phénomène qui consiste à prononcer une consonne à l'aide de deux consonnes, une occlusive et une fricative. Parmi les traits articulatoires spécifiques au franco-québécois se trouvent les affriquées (aussi appelées assibilées et mi-occlusives, indifféremment) [t_s] et [d_z]. Dans son « Étude sociophonétique des affriquées désonorisées en franco-québécois », Margaret Bento dégage 5 types d'assibilées québécoises : les occlusives sourdes assibilées [t_s], les assibilées complètement sonores [d_z], les occlusions voisées accompagnées d'une friction sourde [d_s], les occlusions partiellement dévoisées accompagnées d'une friction sourde [d̥_s], et les affriquées complètement dévoisées [d̥_z] (1998, p. 15). Chercher à différencier les affriquées partiellement dévoisées et complètement dévoisées dans le codage de la traduction de *Trainspotting* nous apparaît comme un zèle inutile qui compliquerait le travail de décodage inédit que l'on impose déjà aux lecteurs, sans parler du fait que les possibilités de représenter graphiquement le degré de dévoisement du /d/ relève de l'impossible. Dans la traduction, le dévoisement partiel ou complet intègre la catégorie des occlusions voisées accompagnées d'une friction sourde [d_s]. Ainsi, la consonne /t/ devant les voyelles /i/ (« i ») et /y/

(« u ») devient « tsi » ([tsi]) et « tsu » ([tsy]), alors que la consonne /d/ devient, au choix, « dzi » ([dzi]), « dzu » ([dzy]) ou encore « dsi » ([dsi]), « dsu » ([dsy]) dans le texte. Il est intéressant de citer le fait que, selon Bento, « les femmes assibilent significativement moins que les hommes, [...] et emploient de préférence les formes de prestige [t] et [d] » (*ibid.*, p. 16), et ce, malgré un consensus des linguistes selon lequel l'affrication n'a pas d'évaluation sociale négative au Québec (Dumas, 1987 ; Bento, 1998, p. 13 ; Friesner, 2010, p. 35) En fait, selon Denis Dumas, l'affrication de /t/ et de /d/ serait à ce point caractéristique du parler québécois dans l'esprit de ses locuteurs que lorsqu'ils ne l'entendent pas chez l'autre, ils le croient automatiquement Acadien, Européen ou simplement prétentieux et pédant (1987, p. 9).

De plus, les femmes auraient tendance à désonoriser leurs articulations (et, donc, à utiliser [dsi] et [dsu] plutôt que [dzi] et [dzu]) plus souvent que les hommes (63 % contre 37,4 %) (*ibid.*, p. 17). Il serait donc possible de jouer avec cette préférence dans les passages narrés par des personnages féminins ou mettant en scène des dialogues impliquant des personnages féminins (ou pour des personnages ne répondant pas aux critères de « masculinité » établis dans l'œuvre), en optant pour l'affrication dévoisée du [d], en évitant l'affrication totalement, ou en ne permettant l'affrication que de l'une ou l'autre des deux consonnes touchées. Pour les voix dites masculines (ou les personnages ayant des caractéristiques typiquement considérées comme masculines dans l'univers du roman), l'affrication se limite aux affriquées voisées plus systématiques :

Affrication du /t/ et du /d/				
Variantes masculines*				
Avant affrication	Transcription phonétique	→	Après affrication	Transcription phonétique
ostie	[ɔsti]	→	ostsie	[ɔstsi]
fortune	[fɔrtyn]		fortsune	[fɔrtsyn]
ridicule	[ridikyl]		ridzicule	[ridzikyl]
dur	[dyr]		dzur	[dzyr]

Variantes féminines ¹⁴				
ridicule	[ridikyl]	→	ridsicule	[ridsikyl]
dur	[dyr]		dsur	[dsyr]

3.2.1.2. Assimilation des consonnes

L'**assimilation des consonnes** participe de l'économie articulatoire (une stratégie du moindre effort naturelle chez le locuteur de n'importe quelle langue qui le pousse à simplifier sa façon de parler) et se retrouve dans toute la francophonie, y compris au Québec (Ostiguy et Toussignant, 2008 [1993], p. 139). Elle consiste à changer la prononciation d'une consonne sous l'influence d'une autre, quelle soit voisée ou dévoisée (sonore ou sourde). Ainsi, dans le mot *bisbille* [bisbiʝ], la fricative alvéolaire dévoisée /s/ devient elle aussi, sous l'influence de l'occlusive bilabiale voisée /b/, voisée : /z/. Le mot *bisbille* est ainsi prononcé bizbille [bizbiʝ]. Le phénomène inverse, soit le passage d'une consonne voisée à dévoisée, est également possible, comme dans *absence* [absãs]. Ici, le /b/ est dévoisé par proximité au /s/ : apsence [apsãs].

Assimilation des consonnes			
Voisement	sac vert [sakvɛr]	→	sag vert [sagvɛr]
	communisme [kɔmynism]		communizme [kɔmynizm]
Dévoisement	médecin [medsɛ̃]	→	mét'cin [metsɛ̃]
	obsession [ɔpsɛsjɔ̃]		opsession [ɔpsɛsjɔ̃]
	chevaux [ʃ(ə)vo]		ch'faux [ʃ(ə)fo]

(Ostiguy et Toussignant, 2008 [1993], p. 139.)

Bien que ce comportement linguistique ne soit pas propre au français québécois, il offre une possibilité de codage facile, d'une part, à adopter dans la traduction, et d'autre part, à déchiffrer par le lecteur francophone, peu importe son origine. Il est à noter que le voisement

¹⁴ Il va sans dire que ces comportements linguistiques et leur utilisation à l'écrit visent à multiplier les différences fines entre les voix des huit narrateurs du roman. Ils ne cherchent pas à reproduire ou confirmer des rapports de force ou des stéréotypes sur la base du sexe, bien qu'ils le pourraient si cela s'avérait pertinent dans l'œuvre à traduire. Le choix et l'utilisation de ces comportements sociolinguistiques ne dépendent pas que du sexe du personnage, évidemment, pas plus qu'ils devraient nécessairement s'accompagner d'une connotation positive ou négative.

des *-isme* est un comportement plus souvent observé chez les locuteurs français. Il est donc écarté dans ma traduction.

L'assimilation peut également se produire entre deux mots, notamment avec le pronom personnel *Je*. Ainsi, dans *J'suis* ou *J'sais*, la fricative post-alvéolaire sonore /ʒ/ se dévoise au contact du /s/ (rapproché par apocope) et devient [ʃ], ou « ch » : *Chuis*, *Chais*.

3.2.1.3. Simplification des groupes consonantiques

La **simplification des groupes de consonnes finales** est également un phénomène d'économie articulatoire que l'on retrouve dans l'ensemble de la francophonie, tant chez les scolarisés que chez les moins scolarisés (Ostiguy, 1996, p. 173). De façon générale, en français, on observe un effacement facultatif des liquides après une bruisante (constrictive sonore) en finale de mot devant une consonne. *Un pauvre type* [œpɔvrɛtɪp] deviendra alors *Un pauv' type* [œpɔv_tɪp]. En français québécois, toutefois, le phénomène prend une ampleur tout autre : « d'abord, non seulement les liquides mais aussi les nasales et même les occlusives sont effacées en finale de mot à Montréal » (Pupier et Drapeau, 1973, p. 132). Dans ma traduction, je marque la réduction des groupes consonantiques par une apostrophe :

Simplification consonantique en finale de mot			
Liquides	l	affable	affab'
	r	ogre	og'
Nasales	m	fantasme	fantas' ¹⁵
	n	indemne	indem'
Occlusives	t	exacte	exac'
	k	casque	cas'

De plus, contrairement aux locuteurs français qui ne simplifient qu'à la frontière entre deux mots (comme dans l'exemple « cuiv' rouge »), les locuteurs québécois utilisent la

¹⁵ Pupier et Drapeau notent que, dans certains contextes, l'effacement des nasales crée une ambiguïté de sens entre l'adjectif et le nom : enthousiaste et enthousiasme deviennent tous deux enthousias'. Le locuteur aura ainsi tendance à conserver le [m] et à ne faire tomber que le [t] final (1973, p. 136).

simplification consonantique même en fin de phrase : « C'est du cuiv' ». Les consonnes dans le parler québécois peuvent également tomber à la fois devant une consonne et devant une voyelle :

		Simplification consonantique à la frontière des mots			
		Devant consonne		Devant voyelle	
Liquides	l	trèfle vert	trèf' vert	trèfle irlandais	trèf' irlandais
	r	cuiivre rouge	cuiv' rouge	cuiivre ouvragé	cuiv' ouvragé
Nasales	m	orgasme cosmique	orgas' cosmique	prisme oblique	pris' oblique
	n	hymne guerrier	hym' guerrier	hymne à la vie	hym' à (la) vie
Occlusives	t	acte manqué	ac' manqué	insecte ailé	insec' ailé
	d	casque bleu	cas' bleu	casque orange	cas' orange

Paul Pupier et Sylvie Drapeau apportent dans leur étude trois restrictions quant aux contextes de simplification québécoise, laquelle je suis au pied de la lettre :

- i. C'est seulement après [une] bruisante que la consonne tombe.
- ii. Une liquide bloque la chute de la consonne suivante à la finale :

[ynlykarn]	"une lucarne"
[ipelt]	"il pellete"
[iparl]	"il parle"
- iii. Derrière la consonne nasale, il n'y a que la consonne [n], et ce [n] peut s'effacer :

[im(n)]	"hymne" (1973, p. 133)
---------	------------------------

Enfin, la simplification des groupes consonantiques finaux ne fait pas concurrence à la règle de liaison entre les mots. En effet, le syntagme « d'autres amis », par exemple, devient « d'aut' z'amis » et ce, malgré le fait que « autres » ait perdu sa finale par simplification. Ce phénomène s'explique par le fait que les règles phonologiques sont appliquées dans un ordre précis et créent, pour autant, de nouveaux contextes dans lesquels d'autres règles peuvent ou

non s'appliquer. La règle de liaison, parce qu'elle survient avant la simplification, n'est donc pas touchée par l'effacement. Si la simplification avait été antérieure à la liaison, la liaison marquant la pluralité aurait été perdue. De la même façon, la simplification, parce qu'elle a lieu avant l'affrication, crée parfois des contextes où l'affrication peut survenir là où elle n'aurait pas pu auparavant. Le syntagme « un cadre immense » [œcadrimãs], par exemple, devient « un cad' immense » [œco^odimãs] une fois simplifié, rapprochant par le fait même le /d/ et le /i/ qui, comme je l'ai mentionné plus haut, sont soumis à la règle d'affrication. *Un cadre immense* deviendrait ainsi « un cad' z'immense » [œco^odimãs], du fait de l'ordre des règles phonologiques.

3.2.1.4. Affaiblissement de /j/ et de /ʒ/

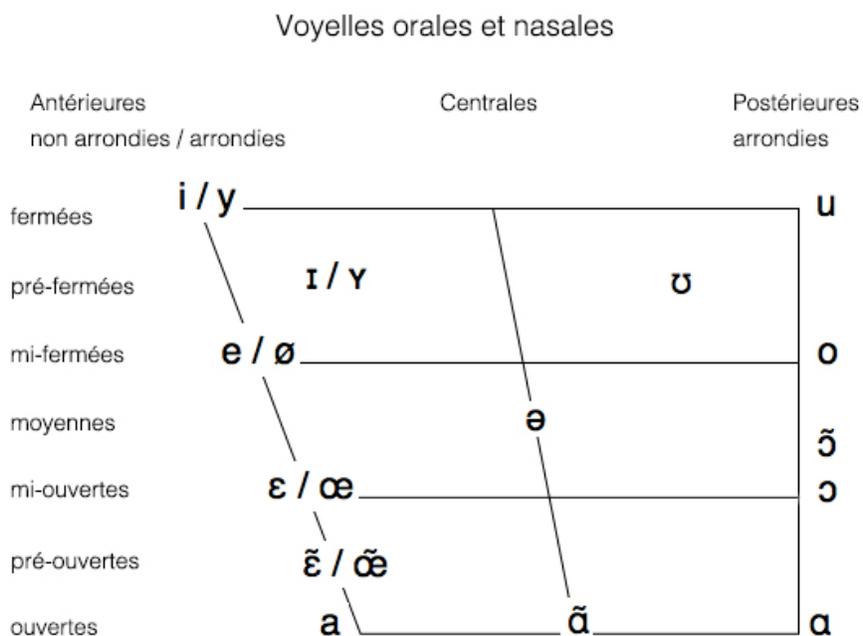
Ce phénomène articulatoire souvent associé aux locuteurs de la Beauce (mais trouvé dans toutes les régions du Québec) consiste à relâcher les fricatives post-alvéolaires, la sonore /ʒ/ (« j ») et la sourde /ʃ/ (« ch »), de façon à ne produire qu'un bruit de friction. En phonétique, cette friction est représentée par [h] ou [ɦ], selon qu'elle est voisée ou non. Paradis et Dolbec citent deux études à propos du conditionnement social lié à ce phénomène : l'étude de Bittner (1995), qui montre que l'affaiblissement a surtout lieu 1) dans le parler rural, 2) chez les locuteurs masculins et 3) dans les groupes sociaux moins favorisés ; et l'étude de Tassé (1981), qui soutient qu'en Beauce, l'affaiblissement est omniprésent, sexes, groupes d'âge et classes sociales confondus, à l'exception des locuteurs les plus scolarisés. Dans ma traduction, j'utilise deux sortes d'affaiblissement, celui par substitution, expliqué plus haut et qui a lieu pour les consonnes /j/ et de /ʒ/, et celui par aphérèse, qui consiste à élider le /ʒ/ complètement après une métathèse.

Affaiblissement par substitution			
/ʃ/	clocher [klɔʃe]	→	clo'her [klɔhe]
	Je te cherchais [ʒətəʃɛrʃɛ]		J'te 'her'hais [ʒtəherhɛ]
/ʒ/	étranger [etrɑ̃ʒe]	→	étranher [etrɑ̃he]
	On gèle [ɔ̃ʒɛl]		On hèle [ɔ̃hɛl]
Affaiblissement par aphérèse			
/ʒ/	J'eul'sais [ʒœlse]	→	_Eul'sais [_œlse]

Dans ma traduction, je considère l'affaiblissement par substitution comme la transformation orthographique la plus extrême. Elle est réservée au personnage de Begbie.

3.2.2. Transformation des voyelles

Par souci de précision, les transformations apportées aux voyelles seront décrites selon leur ouverture et leur antériorité suivant le tableau suivant (adapté de la charte officielle révisée de l'International Phonetic Association, 2015) :



3.2.2.1. Diphtongaison

La **diphtongaison**, une des plus frappantes caractéristiques du français québécois selon Dumas (1974, p. 25), désigne le fait de changer le timbre d'une voyelle en cours d'émission. C'est ce qui fait qu'un Québécois, en parlant de sa génitrice, ne dira pas toujours *mère* /mɛr/, mais parfois *maïre* [mɛⁱr ou mɛ^ɪr]. En phonétique, la diphtonguée est présentée en exposant du noyau : [noyau^{diphtonguée}].

Le français québécois parlé serait particulièrement propice à la diphtongaison en raison de l'allongement naturel de certaines voyelles durant leur prononciation. Santerre et Milo (1978) attestent d'ailleurs qu'elle a lieu dans toutes les couches de la société montréalaise, bien qu'elle soit plus fréquente dans les milieux populaires. Selon l'OQLF, « plus une voyelle est longue, plus elle risque d'être instable et donc d'entraîner une diphtongaison » (2002). La question de la diphtongaison et de l'allongement vocalique est toutefois plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, le débat sur la structure vocalique du français laurentien durerait depuis les années 1970 et 1980. Marie-Hélène Côté, dans « La longueur vocalique devant consonne allongeante en contexte final et dérivé en français laurentien », affirme ainsi que cet « aspect du système [linguistique] n'a pas été résolu de façon satisfaisante » et que « des zones d'incertitude subsistent toujours concernant l'allongement et la diphtongaison en syllabe finale » (2010, p. 51). C'est sans doute là qu'une bonne compréhension du québécois permettra au traducteur d'identifier de façon intuitive les contextes où la diphtongaison est possible ou non. Encore une fois, l'avantage de maîtriser son sociolecte de travail est d'assurer la cohérence maximale du discours, comme toute traduction en langue spécialisée s'attacherait à le faire.

Il n'existe en effet aucune loi infaillible concernant la diphtongaison. Paradis et Dolbec offrent toutefois trois lignes directrices :

- 1) Les voyelles intrinsèquement longues¹⁶ /ɛ:/, /ɑ:/, /o:/, /ɔ:/, /ɛ̃/, /œ̃/, /ɔ̃/ et /ã/ peuvent être réalisées diphtonguées en syllabe fermée accentuée.¹⁷
- 2) Les voyelles brèves /ɛ/, /ɑ/, /ɔ/ et /œ/ peuvent aussi se diphtonguer quand elles sont allongées par les consonnes /r/ et /z/ en syllabe accentuée.
- 3) Devant /v/ et /ʒ/, les voyelles brèves sont allongées, mais ne se diphtonguent pas (*innove, fleuve, loge*). (2008)

Enfin, malgré le fait que toutes les voyelles en français québécois soient diphtongables, il n'est pas toujours possible de les représenter à l'écrit sans utiliser les symboles de l'alphabet phonétique international. Dans l'optique où le codage doit obligatoirement se faire dans un alphabet connu du lecteur, certaines occasions de diphtongaison doivent être ignorées, et ce, même si elles sont incontestablement liées à la langue orale montréalaise. C'est le cas entre autres des voyelles fermées /i y u/, de la voyelle mi-fermée antérieure arrondie /ø/ (le « eu » fermé de *peu* [pø]), de la mi-fermée postérieure arrondie /o/ (le « o » fermé de *beau* [bo]), de la voyelle mi-fermée antérieure non-arrondie /e/ (« é ») et des voyelles nasales /ã ẽ õ œ̃/ (respectivement, « en/an, in, on, un »).

3.2.2.1.1. Les voyelles ouvertes /ɑ/ et /a/

Selon Ostiguy et Toussignant, la prononciation diphtonguée de la voyelle ouverte postérieure /ɑ/ (« â »), en [a^{ɔ̃}] et [ɑ^{ɔ̃}] (« ao » ou « aou ») est associée à la classe ouvrière et moins scolarisée (2008 [1993], p. 19).

Dans la traduction, la voyelle longue /ɑ/ est diphtonguée lorsqu'elle se trouve en syllabe finale, et particulièrement devant les consonnes /r v z ʒ/ et /vr/. Elle est présentée orthographiquement par « ao » :

¹⁶ Le symbole du sablier « ː » est une marque d'allongement vocalique.

¹⁷ En français, l'accentuation a lieu en fin de mot. Une voyelle accentuée se situe dans la syllabe où se trouve l'accent tonique du mot. (OQLF, 2002)

	Avant diphthongaison	Transcription phonétique	→	Après diphthongaison	Transcription phonétique
/v/ et /vr/	cadavre	[kadavr]	→	cadaovre	[kadd ^o vr]
/ʒ/	âge	[aʒ]		âoge	[a ^o ʒ]
/z/	gaz	[gaz]		gaoz	[ga ^o z]
/r/	départ	[depar]		dépaort	[depa ^o r]
/t/	pâte	[pat]		pâte	[pa ^o t]

En accord avec la règle trois établie par Paradis et Dolbec, la voyelle ouverte antérieure /a/, parce qu'elle est brève, n'est pas diphtonguée. L'allongement vocalique qui survient devant /v/ et /ʒ/ n'est évidemment pas relevé dans le texte :

[v]	bave /bav/	bave [ba:v]
[ʒ]	dégage /degaʒ/	dégage [dega:ʒ]

Il existe une exception à cette règle lorsque le phonème /a/ devant /v/ et /ʒ/ est produit /a/. Selon Paradis et Dolbec, cette particularité apparaît dans certains parlers de Montréal. Ce [a] peut alors subir une diphtongaison : *garage* /garaʒ/ → [garaʒ] → garaoge [gara^oʒ]. Cette exception ne fait que confirmer l'importance d'une connaissance approfondie du sociolecte montréalais dans la production d'une traduction rigoureuse.

3.2.2.1.2. La voyelle mi-ouverte antérieure non-arrondie /ɛ/

La voyelle /ɛ/, qui correspond aux sons è, ei, et ai en français écrit, est diphtonguée lorsqu'elle est longue. Dans les mots où elle est brève, comme dans le mot *brève*, justement, elle est allongée, mais pas diphtonguée. Selon Ostiguy et Toussignant, le son utilisé durant la diphtongaison de /ɛ/ change selon l'âge du locuteur. Ainsi, les locuteurs de plus de quarante ans tendent à la produire [ɛⁱ], alors que les moins de quarante ans la prononcent [a^ɛ] (2008 [1993], p. 19). Dans la traduction, le /ɛ/ diphtongué est rendu par « aï » ou « éi » selon l'âge du locuteur :

Avant diphtongaison	→	Après diphtongaison	
		- de 40 ans	+ de 40 ans
neige [nɛ:ʒ]	→	naïge [na ^ɛ ʒ]	néige [nɛ ⁱ ʒ]
père [pɛr]		païre [pa ^ɛ r]	péire [pɛ ⁱ r]
même [mɛm]		maïme [ma ^ɛ m]	méime [mɛ ⁱ m]

(*ibid.*)

Cette particularité sociolinguistique se révèle utile pour coder la narration de Begbie, le personnage le plus vieux du groupe et celui qui parle la langue la plus extrême en termes de modifications orthographiques dans le texte original de Welsh.

3.2.2.1.3. Les voyelles mi-ouvertes arrondies /œ/ et /ɔ/

La voyelle antérieure /œ/ (le « eu » ouvert de *bœuf*) et la postérieure /ɔ/ (le « o » ouvert de *bord*) se diphtonguent lorsqu'elles se trouvent en syllabe fermée devant la consonne allongeante /r/. Dans ce contexte, elles prennent d'abord l'apparence acoustique de la voyelle ouverte /a/ : [a^œ] (« aeu ») et [a^ɔ] (« ao ») :

	Avant diphtongaison	→	Après diphtongaison
œ	J'ai peur [pœr]	→	J'ai pœur [fa ^œ r]
	beurre [bœr]		baeurre [ba ^œ r]
ɔ	bord [bɔr]		baord [ba ^ɔ r]
	fort [fɔr]		faort [fa ^ɔ r]
	encore [ɑ̃kɔr]		encaore [ɑ̃ka ^ɔ r]

3.2.2.1.4. Variantes de la diphtongue /wa/

Selon Picard (1974) et Paradis (1988), la diphtongue /wa/ (« oi ») compte historiquement quelque sept variantes au Canada. Dans son étude « La diphtongue /wa/ et ses équivalents en français du Canada », Picard s'attarde à la distribution de cinq de ses variantes dites modernes : [wɔ], [wæ], [we], [wɛ] et [wa^ɛ]. Il établit que les variantes [wɔ we wæ] se trouvent surtout dans les

syllabes ouvertes d'une finale d'un mot, alors que [wɛ wa^ɛ] sont employées dans d'autres contextes. J'ai choisi, pour la traduction de *Trainspotting*, d'exclure la variante [wæ] du mon exercice de codage, sa prononciation étant trop à mi-chemin entre le [wa] standard et le [wɛ] et donc difficile à transcrire à l'écrit. D'ailleurs, Paradis affirme que le [wæ] est surtout utilisé en québécois standard (QS), « dans une tentative de se conformer au /wa/ du FS [français standard] » (1988, p. 155). Je me suis donc concentré sur les formes /wɔ we wɛ wa^ɛ/, qui appartiennent strictement au québécois sous-standard.

3.2.2.1.4.1. L'emploi de [wɔ]

Picard (1974) et Paradis (1988) relèvent seulement six occurrences du [wɔ] en français canadien, soit dans les mots *trois*, *bois*, *pois*, *poids*, *mois* et *noix*. En effet, le [wɔ] serait une déviation « curieuse » du français parisien du XVII^e siècle, tel que décrit par le grammairien Hindret : « la plupart des Parisiens prononcent ces mots : des noix, du bois, trois, mois, des pois, comme... des nouâ, du bouâ... » (Picard, 1974, p. 151). Dans ma traduction, la variante [wɔ] est représentée par « ouâ ». La finale orthographique muette a été conservée afin de garder le plus possible l'intégrité du mot original et pour éviter la confusion entre les mots semblables (pois, poids). La variante [wɔ] se simplifie parfois en [ɔ], comme dans le cas du verbe *poigner*, qui devient *pogner* en québécois. L'orthographe *pogner*, même s'il n'obéit pas au codage « ouâ » établi, a été conservée, d'abord parce qu'il n'est pas en finale de mot, ensuite parce que cette orthographe est déjà connue et utilisée au Québec.

Variante standard	→	Variante [wɔ]
trois [trwa]	→	trouâs [trwɔ]
(du) bois [bwa]		(dzu) bouâs [bwɔ]
pois [pwa]		pouâs [pwɔ]
poids [pwa]		pouâds [pwɔ]
mois [mwa]		mouâs [mwɔ]
noix [nwa]		nouâx [nwɔ]

3.2.2.1.4.2. L'emploi de [we]

La variante [we], tout comme [wɔ], a une distribution assez limitée. En effet, elle se limite aux pronoms personnels *moi* et *toi* et à certains verbes monosyllabiques comme *doit* et *boit*. Selon Paradis et Dolbec (2008), la variante [we] est aussi possible en syllabe inaccentuée, comme dans les mots *toilette*, *voiture* et *joyeux*. Dans le cas des pronoms *moi* et *toi*, la variante [we] est représentée par « oé » dans ma traduction. Tous les autres emplois de la variante [we] deviennent « oué ». Dans certains cas, la variante [we] est simplifiée en [e] : *crois-moi* » *croué-moi* » *cré-moé*.

Variante standard	→	Variante [we]
moi [mwa]	→	moé [mwe]
toi [twa]		toé [twe]
toilette [twalet]		touélette [twelɛt]
joyeux [ʒwajø]		jouéyeux [ʒwejø]
noisette [nwazɛt]		nouésette [nwezɛt]
voiture [vwatyr]		vouétsure [vwetsyr]

3.2.2.1.4.3. L'emploi de [wɛ]

Contrairement aux variantes [wɔ] et [we], la variante [wɛ] (« ouè ») n'existe qu'en contexte de syllabe entravée (ou fermée) et non en syllabe ouverte en finale d'un mot. Elle apparaît donc uniquement au commencement des mots et à l'intérieur de ceux-ci, lorsque suivie d'une consonne. La transcription orthographique du [wɛ] varie selon que la diphtongue est suivie ou non de la liquide //l/. Si tel est le cas, le [wɛ] devient « oue ». En l'absence de la liquide, le « e » prend l'accent grave : « ouè ». La variante [wɛ] est parfois simplifiée en [ɛ], notamment dans « drette » (droit).

Variante standard	→	Variante [wɛ]
poil [pwal]	→	pouel [pwɛl]
toile [twal]		touele [twɛl]
moine [mwan]		mouène [mwɛn]
doivent [dwav]		douèvent [dwɛv]
effoïré [ɛfware]		effouèré [ɛfwɛre]
oiseau [wazo]		ouèseau [wɛzo]

3.2.2.1.4.4. L'emploi de [wa^ɛ]

La réalisation diphtonguée [wa^ɛ], selon Paradis, est possible là où les diphtongues /wa/ ont été « allongées historiquement », comme dans les mots *boîte* et *paroisse*, ou lorsqu'elles sont allongées « pour des raisons phonotactiques, » (1988, p. 254) soit qu'elles sont suivies des consonnes allongeantes /r ʒ z v^h/. Dans ma traduction, la variante [wa^ɛ] est elle aussi représentée par « ouè » afin de faciliter le décodage du lecteur :

Variante standard	→	Variante [wa ^ɛ]
histoire [istwar]	→	histouère [istwa ^ɛ r]
armoïre [armwar]		armouère [armwa ^ɛ r]
noir [nwar]		nouèr [nwa ^ɛ r]
ardoïse [ardwaz]		ardouèse [ardwa ^ɛ z]
poivre [pwavr]		pouèv(re) [pwaɛv(r)]

Selon Paradis et Dolbec (2008), « plus le sujet porte attention à sa façon de parler, plus ses réalisations de la diphtongue [wa] s'alignent sur celles du français standard. » De surcroît, au Québec, les locuteurs plus âgés et les moins favorisés sur le plan économique utiliseraient plus souvent la variante [wɛ]. Enfin, les femmes auraient tendance à employer la forme standard [wa] de façon plus courante que les hommes.

3.2.2.2. Variantes de prononciation selon l'aperture et le lieu d'articulation

L'articulation des voyelles est mesurée selon le point d'articulation et l'aperture de la mâchoire. Physiologiquement, les voyelles situées aux extrémités du trapèze montré ci-dessus (les voyelles fermées et les voyelles ouvertes en particulier) sont plus difficiles à prononcer parce qu'elles impliquent l'utilisation d'un nombre plus grand de muscles dans le visage. La même chose est vraie des voyelles arrondies par rapport aux non arrondies. Le cerveau, pour préserver de l'énergie, cherchera donc à limiter les déplacements articulatoires et à rapprocher les voyelles entre elles, en accord avec la stratégie d'économie articulatoire. Les changements observés dans l'aperture et le point d'articulation des voyelles, donc, ne sont qu'une « illustration

d'une tendance plus générale qui se manifeste à tous les niveaux du langage, la tendance au moindre effort » (Pierret, 1994, p. 59). Cette économie est un phénomène que l'on observe dans toutes les langues, et même dans la langue des signes québécoise (LSQ) (Parisot et al., 2004, n.p.). Pour la traduction de *Trainspotting*, j'ai ciblé les transformations (fermeture, ouverture et centralisation), qui, selon Paradis et Dolbec, sont les plus typiques chez les locuteurs québécois.

3.2.2.2.1. Fermeture de /a/ et /a/

En finale absolue accentuée et en syllabe intérieure de mot inaccentuée, le /a/ peut se fermer en [ɔ]. Il s'agit d'un phénomène particulièrement observé dans le parler populaire montréalais (Santerre, 1976) et sans doute une des différences les plus remarquées dans celui-ci. Dans la traduction, le « a québécois » est représenté soit par « âh », soit par « â » :

Fermeture de /a/ et /a/		
pas pire beau gars [papɪrboga]	→	pâh pire beau gârs [pɔpɪrbogɔ]
écrase [ekraz]		écrâse [ekrɔz]

Selon Paradis et Dolbec, « le phénomène est beaucoup moins fréquent en situation formelle qu'en contexte informel », mais peut mener, chez certains locuteurs, à une hypercorrection. Ainsi, par confusion entre [a] et [ɔ], ils utilisent [a] : *Noël* [nɔɛl] devient Naël [naɛl] et *d'accord* [dakɔr] devient d'accard [dakar] (2008). Comme dans le cas des pataquès, cette hypercorrection sied très bien aux personnages particulièrement incompetents sur le plan linguistique (Begbie, Spud) lorsqu'ils tentent de paraître plus instruits ou élégants qu'ils ne le sont.

3.2.2.2.2. Fermeture de /o/

Parfois, le changement d'aperture peut sembler contre-intuitif, comme dans le cas de la fermeture du /o/, qui est une voyelle mi-fermée, vers le /u/ fermé. Pourquoi en effet le locuteur voudrait-il bien accroître son effort d'émission ? La réponse se trouve dans un principe appelé harmonisation des voyelles, qui agit aussi dans l'économie articulatoire. En effet, le locuteur a tendance à adapter le timbre d'une voyelle non finale à la voyelle accentuée qui suit, parce que

le fait de prononcer deux fois la même voyelle (ou deux voyelles similaires) est moins épuisant physiologiquement. Dans le cas du mot « aussi », la voyelle /o/ ne devient pas [i], certes, mais elle adopte une aperture semblable à la voyelle accentuée /i/, ce qui en réduit l'effort d'émission :

Fermeture de /o/		
beaucoup [boku]	→	boucoup [buku]
aussi [osi]		oussi [usi]

Comme il n'existe pas de loi systématique sur l'harmonisation vocalique, j'use de mes connaissances empiriques de locuteur pour repérer les occasions propices à la fermeture du /o/ dans ma traduction.

3.2.2.2.3. Ouverture de /ɛ/

Lorsqu'il se trouve en finale d'un mot, le locuteur québécois peut choisir d'ouvrir le /ɛ/ en [a]. Selon une étude de Thogmartin citée par Paradis et Dolbec, les réalisations ouvertes de /ɛ/ seraient plus fréquentes chez les locuteurs moins scolarisés. Dumas (1987) note également que ce phénomène a plus souvent lieu en contexte informel que formel. Fait intéressant, l'ouverture de /ɛ/ se serait manifestée aussi tôt qu'au XVII^e siècle, auprès des locuteurs parisiens ; elle ne serait donc pas un développement original des locuteurs québécois, malgré qu'elle soit commune à toutes les régions du Québec.

Dans la traduction, la voyelle /ɛ/ peut être remplacée par un « a » suivi d'une apostrophe pour exprimer son ouverture :

Ouverture de /ɛ/		
verre de lait [vɛrdələɛ]	→	verre de la' [vɛrdələ]
écossais [ekɔsɛ]		écossa' [ekɔsa]
bleuet [bløɛ]		bleua' [bløa]

3.2.2.2.4. Centralisation de /ɔ/ et de /i/

Par économie articulatoire, le locuteur a tendance à centraliser le point d'articulation des

voyelles /ɔ/ et /i/, qui deviennent toutes deux un e caduc ([ə]) en syllabe non accentuée. La voyelle fermée antérieure /i/ peut aussi se centraliser vers le [y] (« u »). Selon Paradis et Dolbec, le phénomène est attesté au Québec, bien qu'on ne dispose pas davantage de données sur leurs conditionnements social et stylistique. En l'absence de telles données, il n'est pas possible de définir précisément si la transformation est vue de façon favorable ou non auprès des locuteurs. J'émetts toutefois l'hypothèse que dans le cas de la voyelle fermée antérieure /i/, le passage au [ə], parce qu'il implique à la fois une centralisation et une ouverture de la voyelle, est plus susceptible de s'attirer une connotation défavorable. La centralisation de la voyelle antérieure /ɔ/ vers le e caduc et celle du /i/ vers le /y/, quant à elles, sont plus subtiles (comme le montre leur relative proximité dans le trapèze des voyelles montré plus haut) et susciteraient logiquement une réaction moins forte. Dans la traduction, la centralisation de /ɔ/ et /i/ est transcrite à l'aide de « e » ou de « u ».

Centralisation de /ɔ/ et /i/			
/i/	pillule [pilyl]	→	pellule [pelyl]
	chuis [ʃy]		chu [ʃy]
/ɔ/	donner [dɔne]		denner [dəne]

3.2.2.2.5. Centralisation ou fermeture de /u/

Un autre comportement d'économie chez les locuteurs québécois consiste à centraliser (dans ce cas-ci, en avançant) la voyelle postérieure /u/ (« ou ») en [y] (la voyelle antérieure « u »), ou alors à la fermer en [o]. Dans la traduction, ces phénomènes sont transcrits respectivement par un « u » et par un « ô ».

Aperture et point d'articulation de /u/			
Centralisation	tout le monde [tulmɔ̃nd]	→	ts <u>u</u> l'monde [tsylmɔ̃nd]
	nous-autres [nuzotr]		nu z'aut' [nyzot]
Fermeture	mourir [murir]		môrir [morir]

3.2.2.3. Fusion vocalique

La **fusion vocalique** survient lorsqu'il y a rencontre de deux voyelles à la frontière de deux mots. Comme son nom l'indique, elle consiste à réunir plusieurs voyelles en une seule, simplifiée. Selon Ostiguy et Toussignant, elle apparaît plus souvent lorsque trois conditions sont réunies : 1) un registre familier, 2) un débit rapide et 3) lorsqu'il y a effacement de certaines consonnes, notamment dans les pronoms personnels *il(s)* et *elle(s)*, les articles *le* et *la* et la préposition *sur* (2008 [1993], p. 125). La fusion vocalique peut être partielle ou totale. La fusion totale, parce qu'elle s'éloigne plus du groupe de mots d'origine, est utilisée pour les personnages moins éduqués, comme Spud et Begbie, alors que la fusion partielle, plus facile à interpréter, est réservée aux personnages s'exprimant de façon généralement plus claire.

	Fusion vocalique	
	Partielle	Totale
Sur la [syrla]	Su'a [swa]	S'a [sa]
Sur les [syrlɛ]	Su'é [swe]	S'é [se]
Avec [avɛk]	A'ec [aɛk]	A'c [ak]
Elle était là [ɛletɛla]	Al était là [aletɛla]	Était là [etɛla]
Elle en a eu beaucoup [ɛlɔ̃nayboku]	Al en âh eu boucoup [aɔ̃naybuku]	An'âh eu boucoup [anaybuku]
Il était là [iletɛla]	Y'était là [jetɛla]	
Ça a bien été [saabjɛnete]		Ç'a bien été [sa:bjɛnete]
On était deux [ɔ̃netɛdø]		On 'tait deux [ɔ̃tɛdø]

3.2.2.4. Nasalisation de /ɛ/

La **nasalisation** consiste à donner un trait de nasalité à une consonne orale. À l'instar de l'assimilation des consonnes, c'est l'influence d'une consonne nasale à proximité de la voyelle qui permet une telle transformation. Dans « [l]es voyelles nasales et leurs réalisations dans les parlers français du Canada », Léon remarque que la nasalisation des voyelles orales est un processus très courant en espagnol, en anglais et en ancien français (1983, p. 49). En français canadien actuel, toutefois, la nasalisation est moins avancée ; elle ne toucherait ainsi que la

voyelle mi-ouverte antérieure non-arrondie /ɛ/ (« è »), la transformant en [ɛ̃] (« in »). Dans la phrase *Il neige*, donc, la nasale /n/, par influence, nasalise la voyelle /ɛ/ : *Il ninge*.

Nasalisation de / ɛ /		
même pas [mɛmpɑ]	→	minme pâh [mɛ̃mpɑ]
y neige [inɛʒ]		y ninge [inɛ̃ʒ]
blême [blɛ:m]		blinme [blɛ̃m]

Dans les passages narrés par Tommy, par exemple, la nasalisation remplace la diphtongaison du /ɛ/. Ce procédé me permet de différencier son idiolecte des personnages édimbourgeois, lui qui adopte certains comportements linguistiques glaswegiens, comme l'utilisation abusive de « pure » (Lawson, 2015).

3.3. Sur la multiplication des transformations

Les transformations sont effectuées en étapes successives, selon une hiérarchie précise, ce qui permet de systématiser la langue des huit narrateurs-délégués en fonction du caractère plus ou moins écossais de celle-ci et selon les tics de langue propres à chaque personnage. Travailler ainsi me permet d'ajouter des couches ou degrés de transformation selon la compétence ou l'incompétence linguistique du personnage. Les transformations morphosyntaxiques sont d'abord appliquées au texte traduit. Suivent les transformations des voyelles et des consonnes et, enfin, le *eye dialect*.

Ainsi, dans le syntagme *Je le sais* (/ʒə lə sɛ/), le e caduc en trop dans le pronom personnel *je* tombe par apocope et est remplacé par une apostrophe : J'le sais [ʒləsɛ]. Puis, j'inverse /lə/ par métathèse en /əl/ : J'eul'sais [ʒəlsɛ]. Je représente l'affaiblissement du /ʒ/ soit par aphérèse, en enlevant le « j » complètement (« Eul'sé »), soit en lui substituant la voyelle glottale voisée /h/ (« h ») : H'eul'sé [həlsɛ]. Finalement, afin de choquer l'œil davantage, je

marque la prononciation du verbe *sais* par *eye dialect* : J'eul'sé [ʒəlse].

Phrase	Transformations	Degré
Je le sais	Aucune transformation	0
J ' le sais	Apocope du /ə/	1
J' eul 'sais	Métathèse de /lə/ en /əl/ (permutation)	2
_ Eul'sais	Affaiblissement du /ʒ/ (par aphérèse)	3
H 'eul'sais	Affaiblissement du /ʒ/ (par substitution)	
Eul'sé H'eul'sé	<i>Eye dialect</i> : simplification de l'orthographe	4

Dans *C'était rien qu'une farce* /setə rjɛ kyn fars/, il y a d'abord syncope du /e/ dans *C'était*. Puis, je peux décider de transformer le /r/ de *rien* [rjɛ] par aphérèse afin de le transformer en *yein* [jɛ]. Je peux alourdir davantage la langue en soumettant les deux premiers mots de la nouvellement formée *C'tait yein qu'une farce* à la fusion vocalique : *C'tait yein* [stejɛ] devient *C't'ein* [stɛ]. Ainsi, de *C'était rien qu'une farce*, j'arrive à « *C't'ein qu'une farce* ».

Phrase	Transformations	Degré
C'était rien qu'une farce	Aucune transformation	0
C' t ait rien qu'une farce	Syncope de /e/	1
C'tait ien qu'une farce	Aphérèse de /r/	2
C'tait yin qu'une farce	<i>Eye dialect</i> (« ien » devient « yin »)	3
C't' in qu'une farce	Fusion vocalique entre /ɛ/ et /ɛ̃/	4

Dans *Il a dû attendre*, les transformations commencent par l'affrication systématique du /d/ devant /u/. Comme je l'ai expliqué au point 2.2.1 sur l'affrication, le locuteur peut produire une affrication voisée ou non voisée. Le pronom personnel *il* est simplifié par apocope et devient « y », puis l'ouverture du /a/ est marquée : « Y'âh ». Enfin vient la fusion vocalique entre les voyelles /y/ et /a/, provoquant la disparition complète du /y/.

Phrase	Transformations	Degré
Il a dû attendre	Aucune transformation	0
Il a dz û attendre (Il a ds û attendre)	Affrication de /d/ devant /u/	1
Y 'a dzû attendre (Y 'a dsû attendre)	Apocope du // dans /il/	2
Y' âh dzû attendre (Y' âh dsû attendre)	Fermeture du /a/	3
Y'âh dz' att endre (Y'âh ds' att endre)	Fusion vocalique (/y/ et /a/)	4

Dans la traduction du chapitre « Cock Problems » jointe en annexe, je mets en branle une foule de stratégies pour codifier la langue du narrateur principal, Mark Renton. Prenons par exemple le discours sur l'héroïne qu'il fait à son ami Tommy :

La vie c'est plate pis c't'inutsile. T'a commences, t'as l'espouère au plafond pis après ça sac' le camp à taïrre. Tsu réalises qu'on va toutte môrir sans connaît' lé réponses à rien. On s'créé dé grosses idées essoufflées qui sont jusse d'aut' façons d'vouère not' réalité mais sans am'ner ben ben plusse de savouère su'é grandes affaires, lé vraies affaires. En gros, on vit dé vies décevantes qui dzurent le temps d'un pet, pis on meurt. On remplit nos vies de marde, de niaiseries comme dé carrières pis dé relations pour nous faire accrère que c'est pâh vrai qu'toutte ça ça sert à rien. L'héro c't'une drogue honnaïte, pas'qu'a l'enlève toué z'illusions qu't'âs. Aec l'héro, quand tsu vas ben, ben t'es immortel. Quand tsu files pâh, ça l'intensifie la marde qui est d'jà là. C'est la seule drogue qui est vraiment honnaïte. Ça t'altère pâh lé z'esprits. Ça fait jusse te donner un coup pis un sentsiment d'bien-aït'. Après ça, tsu vois la misaïre dan l'monde comme c'qu'a l'est, pis tsu peux pu t'anasthésier cont'.

Ici, le lecteur notera l'utilisation généralisée des métaplasmes (notamment l'éphenthèse du //), de la simplification des groupes consonantiques finaux (« not' », « connaît' ») et de la fusion vocalique dans « toué » et « su'é ». Chez Mark, l'affrication des /t/ est marquée, comme dans « inutsile » et « tsu », et l'affrication du /d/ est voisée, « des vies décevantes qui dzurent le temps d'un pet ». On peut également noter la diphtongaison du /ɛ/ dans « taïrre », « bien-aït' », « honnaïte », « misaïre » et « affaires », ainsi que l'utilisation de la variante /wɛ/ dans « savouère » et « espouère » et de la variante /we/ en version simplifiée dans « accrère ». L'harmonisation vocalique se manifeste par la fermeture du /u/ dans mourir (« môrir ») et par

l'ouverture du /ɛ/ dans anesthésier (« ansthésier »), et la fusion vocalique se voit dans « aec ». Le *eye dialect*, quant à lui, me permet de simplifier le déterminant *les* et l'article *des* partout où ils apparaissent.

Dans ma traduction de « Cock Problems », le personnage de Tommy se distingue par son lexique, notamment l'utilisation de l'adjectif « pur » (« C'est d'la pure bullshit », « un pur ostsie d'rollercoaster »), mais également par les différences fines qui existent entre sa façon de parler et celle de Mark, qui sont autrement assez semblables. Par exemple, toutes les affriquées de Tommy sont non voisées : « Tsu dsis qu'c't'un bon kick » ; « Si ch't'honnête m'a m'ennuyer dsu cul l'plusse ». Il a tendance à éluder le pronom relatif *que* moins souvent que Mark et à assimiler ses /ʒ/ en /ʃ/, « Ch'caossé avec Lizzy », « c'correct, ch'te jure ». Contrairement à Mark, Tommy ne diphtongue pas la voyelle /ɛ/, mais les nasalise, comme dans « On est s'posés int' des amis, crisse de cave » et « J'veux essayer, simp' de minme. »

Comme chaque narrateur-délégué possède son idiolecte propre, je peux décider à l'avance, selon mon analyse des personnages, des transformations qui se prêtent mieux à l'un ou l'autre des personnages. L'idiolecte de chaque personnage est consigné dans un tableau listant toutes les transformations possibles afin de mieux orienter mon codage. Le fait de décider au préalable des transformations à appliquer au discours d'un personnage influence également mes tournures de phrases et me permet de créer, dans la traduction, des occasions de codage auxquelles je n'aurais pas nécessairement pensé autrement. Le tableau de Mark Renton ci-dessous, par exemple, me rappelle d'éviter la double négation, la particule interrogative *-ti* et la nasalisation pour ce personnage. De la même manière, dans ma traduction, Mark dévoise ses consonnes, mais ne les voise pas, et sa fusion vocalique est partielle. L'ouverture du /ɛ/ n'a pas lieu. Le discours de Mark est marqué par l'affaiblissement, mais par aphérèse seulement.

MARK RENTON		
Morphosyntaxiques	1. Métasplasme	Oui
	2. Liaisons fautives	Oui
	3. Particules	
	–tu	Oui
	–ti	Non
	4. Particule là	Oui
	5. Anglicismes	
	lexicaux	Oui
	calques prépositionnels	Oui
	double négation	Non
	élision <i>que</i>	Oui
6. Eye dialect	Oui	
Consonnes	7. Affrication	
	/d/	Sonore
	/t/	Sourde
	8. Assimilation	Dévoisement : oui ; voisement : non
	9. Simplification gr. conson.	Liquides, nasales et occlusives
10. Affaiblissement	Oui, par aphérèse seulement	
Voyelles	11. Diphtongaison	
	/a/ et /ɑ/	Oui
	/ɛ/	Variante « aï »
	/œ/ et /ɔ/	Oui
	/wa/	Variantes [we], [wɛ], [wa ^ɛ].
	12. Aperture et lieu d'articulation	
	Fermeture /a/ et /ɑ/	Oui
	Fermeture de /o/	Oui
	Ouverture de /ɛ/	Non
	Centralisation de /ɔ/	Oui
	Centralisation de /i/	Oui
	Fermeture de /u/	Oui
	Centralisation de /u/	Oui
	13. Fusion vocalique	Partielle
14. Nasalisation de /ɛ/	Non	

Afin de créer une unité dans la langue des personnages, j'applique les transformations morphosyntaxiques, le *eye dialect* et la simplification des groupes consonantiques finaux à tous les narrateurs-délégateurs. Cette stratégie me permet d'établir un « sociolecte de base ». L'idiolecte de chacun se trouve dans les autres transformations, qui sont appliquées à divers degrés selon le personnage. Ce processus d'intelligibilité est nécessaire et reproduit la

systematicité discursive qui assure la force des voix.

Pour traduire la portée politique de *Trainspotting* en français, il faut reproduire l'effet que le roman a chez le lecteur anglais, dans toute son étrangeté et sa difficulté de lecture. En mobilisant les possibilités ré-énonciatrices du français québécois, je cherche à donner un souffle de vie à un texte qui, par deux fois, a été sérieusement amoché par la moulinette du français. Ce faisant, je romps avec le discours sur la fidélité qui fait de la traduction « un non-travail par rapport au texte de départ, une simple réplique, » mais aussi avec le « topos de l'effacement du traducteur », deux notions néfastes parce qu'elles « occultent le réel » (Folkart, 1991, p. 11-12). La traduction, forcément, inévitablement, sera toujours *autre*. Cette altérité doit être assumée : *Trainspotting* en québécois ne sera jamais écossais, pas plus que les traductions françaises ne l'étaient. Ce que j'essaie de faire, c'est de ne pas réduire le roman à une suite de portraits et tableaux *trash* comme les traductions parisiennes l'ont fait. Il ne suffit pas que de relayer l'information. Il faut traduire la voix, la force subversive, le rythme de l'œuvre. Il faut traduire l'intention et le discours de l'auteur. Il faut, par-dessus tout, recréer cet « autre » écossais qu'Irvine Welsh a su mettre au monde en anglais. Cet autre, j'en suis convaincu, ne peut exister en français que par un rigoureux codage de la langue, sa dévolution, qui reproduit les rapports de force entre le *scots* et l'anglais et, par extension, la force d'expression du *scots*, et qui permet de raconter l'histoire de ces personnages incompris et difficiles à comprendre. L'utilisation d'études sociolinguistiques témoignant des différences du français québécois par rapport au français hexagonal me permet d'ancrer ma pratique dans le réel et d'éviter l'arbitraire et la maladresse, qui auraient tôt fait de frustrer et de décourager le lecteur. Comme mentionné plus haut, le choix du sociolecte importe peu, tant qu'il est maîtrisé par le traducteur et que les possibilités de création qu'il offre sont systématisées de manière à produire un autre non-français qui puisse être déchiffré et, au besoin, reproduit.

CONCLUSION

En 1993, *Trainspotting* a eu l'effet d'une bombe sur toute la littérature anglophone, légitimant la langue écossaise comme outil d'expression littéraire, mais également sur la scène sociopolitique écossaise. Récit de quatre abandons matérialisé dans la langue, *Trainspotting* donne à lire une représentation codée du scots qui, dans sa difficulté de lecture, est créatrice de sens. La langue, en effet, est tout aussi importante, voire plus, que les mille et une intrigues livrées par les mots du roman, car elle transporte l'ADN des personnages, ainsi que leur honte, leur sentiment d'incompréhension et le rejet qu'ils ressentent de la part du reste du Royaume-Uni. Elle crée également des situations de quiproquo, d'humour, d'ironie et de drame qui ne peuvent exister qu'à travers elle. Les tics linguistiques qui s'y trouvent agissent comme autant de marqueurs identitaires qui nous permettent d'identifier les narrateurs autrement difficiles à distinguer. Malheureusement, il semble que le sociolecte en traduction constitue toujours un dilemme de taille, parce qu'il rompt avec les normes éditoriales. Le théâtre, pourtant habitué à traduire le sociolecte, n'offre qu'une réponse partielle au problème, puisque le texte de théâtre est lui aussi régi par des exigences de lisibilité.

Ainsi, malgré la grande popularité de l'œuvre, il semble que l'élément distinctif de *Trainspotting* — sa langue, qui en est la voix au sens meschonnicien de l'œuvre — n'a pas survécu dans les traductions (du moins, pas dans les versions turque, espagnole et francohexagonales). En effet, cette langue, dont on a dit qu'elle bouleverse le lecteur et dont j'ai souligné le caractère essentiel à l'œuvre, a été systématiquement lissée de façon à rendre le texte facile à lire. Cette stratégie de traduction, faut-il le rappeler, nuit en fait à la compréhension de l'œuvre, car elle écarte les situations cocasses ou dramatiques portées par la langue elle-même. L'effacement de la voix s'oppose également au projet d'écriture d'Irvine Welsh, qui

s'adresse à un public à même de le comprendre, mais force les autres à travailler pour déchiffrer son œuvre.

La critique des deux versions françaises de *Trainspotting* m'a également permis de constater une perte de la voix qui détruit les rapports de force, déstructure le discours sur la langue, neutralise son effet tragicomique et en homogénéise la polyphonie, sans parler de la clarification à outrance effectuée par les traducteurs dans leurs notes du traducteur. L'analyse du paratexte entourant la publication de la version de Lindor Fall montre que les critiques, bien qu'ils en voient les faiblesses et lacunes, continuent à parler d'une traduction réussie, parce qu'elle épouse les normes langagières françaises. La chercheuse Katherine Ashley célèbre même le côté mondialisant (que Cronin critique comme étant une « pathologie de l'universalisme ») de la traduction française, qui permet selon elle de « libérer » Welsh de sa prison écossaise. Mes conclusions, elles, pointent plutôt vers le même constat que Meschonnic faisait à propos de la Bible en français : une traduction-texte de *Trainspotting* n'existe pas encore en français.

Cette pathologie de l'universalisme, soit le besoin de se comprendre à tout prix et d'ainsi se réunir vers une seule langue normée, crée selon Michael Cronin une « minoritization of all languages » qui mène, toujours selon Cronin, au *clonialism*, soit la création de clones culturels qui ne bousculent rien (surtout pas la langue) et deviennent de fait a-culturels. Or, pour traduire *Trainspotting*, il faut rompre avec la tradition académique française et faire dévoluer le français vers un « autre » non-français capable d'exprimer la réalité et la détresse de personnages n'étant pas français et désobéissant d'ailleurs aux normes de leur propre langue. À la lumière de mon examen des contextes sociohistoriques français, québécois et écossais, j'en arrive à la conclusion que la parenté du québécois avec l'anglais états-unien se transpose également à l'Écosse. La langue québécoise, ou une variante de celle-ci, se prête bien à la traduction du *scots*, parce qu'elle permet de créer une amplitude de registre et une polyphonie semblables à celles de l'original, de se rapprocher de l'anglais utilisé dans *Trainspotting* et parce qu'elle

recrée ce que l'auteur fait en anglais : elle conteste la norme et marque son appartenance à un espace autre et non majoritaire.

En utilisant le québécois pour traduire *Trainspotting*, comme traducteur, j'ai pris le pari de la visibilité et de l'action. Guidé par des études sociolinguistiques publiées dans des revues savantes, j'ai conçu une systématique de la déformation qui visait à recréer, de la façon la plus rigoureuse et scientifique possible, les possibilités créatives de la langue déployée par Irvine Welsh. Cette systématique, à comprendre comme un clin d'œil à Berman et un dépassement de son application strictement diagnostique, tient compte du contexte d'apparition et du conditionnement social de treize phénomènes phonologiques ou morphosyntaxiques du québécois montréalais (et, à une occasion, du québécois beauceron) et d'une transformation esthétique, le *eye dialect*, afin de créer un système d'outils pour coder l'orthographe française de ma traduction. Ces phénomènes sont le métaplasme, la liaison fautive, les particules « tu » et « ti », la particule « là », les anglicismes, l'affrication, l'assimilation, la simplification des groupes consonantiques, l'affaiblissement, la diphtongaison, les variations de prononciation selon l'aperture et le lieu d'articulation, la fusion vocalique ainsi que la nasalisation. Les transformations morphosyntaxiques et le *eye dialect* sont appliqués à tous les personnages afin de créer un sociolecte de base commun, tandis que l'idiolecte de chacun des huit personnages narrateurs est construit à l'aide d'un tableau détaillant l'apparition ou l'absence de chaque phénomène. J'arrive ce faisant à reproduire la polyphonie du roman. Le codage de l'orthographe, parce que systématique, est déchiffrable, reproductible et applicable à d'autres sociolectes, en admettant qu'il existe des études sociolinguistiques sur ces sociolectes.

Bien entendu, tout comme ce fut le cas pour le GRETI, une grande question demeure : « Est-ce faisable de traduire ainsi ? » À cette interrogation, je ne peux offrir qu'un « oui » conditionnel. Est-ce que c'est faisable de traduire avec la systématique de la déformation que j'ai créée ? Oui : le présent mémoire et l'annexe qui le suit en font la preuve. La rigueur de ce système, qui mobilise les moyens linguistiques du français québécois ou de tout autre

sociolecte, est également exportable et reproductible, comme c'est le cas de toute méthode scientifique. La systématique de la déformation serait également applicable à l'écriture originale, parce qu'elle constitue en réalité une stratégie d'énonciation à part entière, mise au point et à l'épreuve dans ma réénonciation de *Trainspotting*. Quant à savoir si une maison d'édition osera prendre le risque de publier une traduction en langue codée, seul l'avenir nous le dira. J'ai l'intention de cibler les maisons d'édition québécoises reconnues pour leurs prises de risque et de les approcher dans le but d'obtenir leur rétroaction sur ma démarche et, peut-être, de discuter d'une éventuelle publication. Il ne faut pas oublier que la publication de l'œuvre originale de Welsh, avant que l'auteur ne devienne le géant de la littérature qu'il est aujourd'hui (et qu'il profite du capital symbolique qui vient avec le statut d'écrivain consacré), représentait elle aussi un risque pour l'éditeur. Je suis, enfin, bien conscient des écueils importants liés à cette entreprise, notamment les coûts conséquents relatifs à l'obtention des droits de traduction d'un livre à succès comme *Trainspotting* et le fait qu'il y a fort à parier, advenant la publication d'une traduction québécoise de *Trainspotting*, qu'une version édulcorée de la systématique devrait être employée pour rendre le texte plus « vendeur ». L'idée d'un livre audio, également, pourrait alléger la difficulté de lecture, mais celle-ci contreviendrait encore au projet d'écriture d'Irvine Welsh.

En gardant ces éléments en tête, je trouve néanmoins important de rappeler que l'édition québécoise n'est pas tout à fait étrangère aux publications en sociolecte joualisé, même en dehors du théâtre. En 1980, Réal-Gabriel Bujold publiait aux Éditions Leméac le roman *Le p'tit ministre-les-pommes*, dans lequel on pouvait lire le dialogue suivant :

- À iousse qu'i vont la bâtir [l'église], vous pensez-ti ? [...]
- Su'a butte, à côté d'l'école !
- Paraît qu'i vont l'agrandir l'école itou ! Ça a pu d'bon sens, les jeunes ont même pus d'toilettes pour fére leu'besoins, i'enseignent partout, les maîtresses (p. 51)

Dans *Marie Chapdelaine ou le paradis retrouvé*, le personnage de Gabrielle Gourdeau pose la judicieuse question : « D'où cé que tu sors ça, ces noms à coucher dehors là ? » (1992, p. 134). Janette Bertrand, dans *Le Bien des miens* (2007), a recours aux élisions dans les négations et à un lexique familier dans sa narration à la première personne, même si on reste loin d'un codage qui ralentit la lecture :

J'oublie que Taine est vieille **pis** que l'escalier du chalet est à pic, soixante marches pour une femme qui a des jambes comme des cure-dents... J'ai de la misère à imaginer ce que c'est avoir son âge. C'est vieux, *man* ! C'est comme regarder la planète Mars. Je sais ben qu'elle est là, mais c'est loin. » (p. 67-68)

Néanmoins, je ne suis pas dupe : examiner ce qui s'est fait dans les œuvres originales (où l'auteur profite du prestige du « vrai écrivain ») ne donne pas carte blanche pour la traduction des sociolectes. Le traducteur, il est vrai, dispose rarement du capital symbolique nécessaire pour chambouler les normes éditoriales, surtout au sein d'une langue prescriptive comme le français. Je crois toutefois que la rigueur de ma systématique saurait rassurer l'éditeur quant au produit final ; lui rappeler que des romans originaux utilisant une variante sociolectale du québécois ont déjà trouvé preneurs constituerait un premier argument en faveur de la prise du risque.

Si le futur de la systématique de la déformation est loin d'être assuré, j'ose affirmer qu'elle représente un pas vers une meilleure écoute de la voix du texte en traduction et qu'elle comble certainement un vide dans le domaine de la traduction des sociolectes. Elle permet de retrouver le codage dans *Trainspotting*, si essentiel à l'œuvre. Refuser ce codage équivaut, selon moi, à priver les *Belles-sœurs* de son jocal, voire à ponctuer *La disparition* de « e ». C'est contrevenir au projet d'écriture même de l'auteur. Et c'est priver tout un lectorat d'une œuvre remarquable et marquante.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES :

WELSH, Irvine (1996a [1993]). *Trainspotting*. New York, W.W. Norton.

WELSH, Irvine (1996b). *Trainspotting*. Trad. Éric Lindor Fall. Paris, Seuil/de l'Olivier.

WELSH, Irvine (2011). *Trainspotting*. Trad. Jean-René Étienne. Paris, Au diable vauvert.

SOURCES SECONDAIRES :

AALTONEN, Sirkku (2010). « Drama Translation », in GAMBIER, Yves et Luc VAN DOORSLAER (dir.), *Handbook of Translation Studies : Volume 1*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 105-110.

ADORNO, Theodor et Max HORKHEIMER (2002 [1944]). *Dialectics of Enlightenment*. Palo Alto, É.-U., Stanford University Press.

APPIAH, Kwame Anthony (1993). « Thick Translation ». *Callaloo*, vol. 16, n° 4, automne, pp. 808-819.

ASHLEY, Katherine (2002). « Welsh and Translation », in SCHOENE, B. (dir.), *The Edinburgh Companion to Irvine Welsh*. Édimbourg, Edinburg University Press.

BARONI, Antonio (2013). « Eye dialect and casual speech spelling: Orthographic variation in OT », *Writing Systems Research*, 5:1, pp. 24-53.

BARROS-GRELA, Eduardo (2003). « El tratamiento de lexicografía ficticia en la traducción de narrativa. Una perspectiva prosódico-discursiva en torno ala idiosincrasia sociocultural del traductor ». *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 23. Disponible à : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/traducci.html> [consultée le 27 mai 2015].

BARTHES, Roland (1972 [1953]). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Gallimard.

BASSNETT, Susan (1991). « Translating for the Theatre: The Case Against Performability ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, pp. 99-111.

BÉDARD, Stéphane (1995). « Cette sagesse qui bouscule ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, vol. 40, n° 4, pp. 564-578.

BÉLAND, Daniel, et André LECOURS (2006). « Décentralisation, mouvements nationalistes et politiques sociales : les cas du Québec et de l'Écosse ». *Lien social et Politiques*, n° 56, pp. 137-148.

BENTO, Margaret (1998). « Une étude sociophonétique des affriquées désonorisées en franco-québécois ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 26, n° 1, pp. 13-26.

- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1985). « La traduction et la lettre — ou l'auberge du lointain », in A. Berman et al. (dir.), *Les Tours de Babel*. Mauvezin, Éditions Trans-Europ-Repress.
- BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris, Éditions Gallimard.
- BERTRAND, Janette (2007). *Le Bien des miens*. Montréal, Libre Expression.
- BITTNER, M. (1993). « Réalisation des constrictives /ʃ/ et /ʒ/ en parler saguenéen : étude acoustique ». *Dialangue*, 4, pp. 49-55.
- BLONDEAU, Hélène, Heather BURNETT et Mireille TREMBLAY (2013). « Négation et polarité : étude descriptive de la variation en FQ » colloque *La dia-variation en français actuel. Des corpus aux ouvrages de référence (dictionnaires/grammaires)*, du 29 au 31 mai 2013, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BOUCHARD, Chantal (1988). « De la "langue du grand siècle" à la "langue humiliée" : les Canadiens français et la langue populaire, 1879-1970 ». *Recherches sociographiques*, vol. 29, n 1, pp. 7-21.
- BOULANGER, Jean-Claude, Alain REY et al. (1992). *Dictionnaire québécois du québécois : langue française, histoire, géographie, culture générale*. Saint-Laurent, Dicorobert inc.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Éditions Fayard.
- BOWMAN, Martin (2000). « Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular », in Upton, Carole-Anne (dir.), *Moving Target*, Manchester, Northampton, St. Jerome Publishing, pp. 25-33.
- BRISSET, Annie (1990a). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- BRISSET, Annie (1990b). « La traduction du théâtre américain au Québec ». *Études françaises*, vol. 26, n° 2, pp. 49-51.
- BUJOLD, Réal-Gabriel (1980). *Le p'tit ministre-les-pommes*. Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois ».
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL) (2012), Université Nancy. Disponible à : <http://www.cnrtl.fr/> [consultée le 1^{er} décembre 2015].
- CHABANEL, Damien et M. EMBARKI (2002). L'acquisition d'un marqueur socio-stylistique : L'exemple de la liaison facultative. XXIV^{èmes} journées d'Étude sur la Parole, Nancy, 24-27 juin 2002.
- CHAPDELAINE, Annick (2007). « Retraduire le Hamlet de Faulkner : la réflexion à l'œuvre, la réflexion par l'œuvre ». *TTR : traduction, terminologie, révision*, vol. 20, n° 2, 2^e semestre, pp. 121-209.
- CHAPDELAINE, Annick (1996). « Reconstructions identitaires en traduction : le conflit des

groupes et des langages dans *The Hamlet* de Faulkner ». *Palimpsestes* 10, pp. 93-114.

CHAPDELAINE, Annick et Gillian LANE-MERCIER (1994). « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, p. 7-10.

CHEVRIER, Marc (2009). « Les origines écossaises du nationalisme au Québec. Philippe Reid, Le regard de l'autre. La naissance du nationalisme au Québec, Québec, L'instant même, 2008, 258 p. ». *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 3, pp. 615-619.

CÔTÉ, Marie-Hélène (2010). « La longueur vocalique devant consonne allongeante en contexte final et dérivé en français laurentien », in Carmen LeBlanc, France Martineau et Yves Frenette (eds), *Vues sur les français d'ici*. Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 49-75.

CÔTÉ, Nicole (1996). « "Hôtel Verbano", une genèse à rebours, ou la stylistique comparée revisitée ». *TTR : traduction, terminologie, révision*, vol. 9, n° 2, pp. 123-146.

COSTA, James (2012). « Langue et nationalisme en Écosse : trois langues pour une nation ». *Bulletin d'histoire politique*, vol. 21, n° 1, pp. 96-106.

COUTURE, Claude (2008). « Révisionnisme, américanité, postcolonialisme et minorités francophones ». *Francophonies d'Amérique*. n° 26, pp. 41-62.

CRAWFORD, Robert (2000 [1992]). *Devolving English Literature*. Édimbourg, Edinburgh University Press.

CRONIN, Michael (2003). *Translation and Globalization*. New York, Routledge.

CRONIN, Michael (1998). « The Cracked Looking Glass of Servants: Translation and Minority Languages in a Global Age », *The Translator*, vol. 4, n° 2, pp. 145-162.

DE DECKER, Jacques (1996). « Trainspotting ». *Le soir*, Bruxelles, 12 novembre.

DELAIS-ROUSSARIE, Élisabeth (2003). *Corpus et variation en phonologie du français : méthodes et analyses*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues, linguistique et didactique ».

DELAY, Florence (1982). « Le traducteur de verre ». *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), pp. 25-29.

DELISLE, Jean, et Judith WOODSWORTH (2012). *Translators through History: Revised edition*, John Benjamins Publishing.

DEMERS, Monique (1992). *Statut prosodique de la particule discursive là en français québécois*. Mémoire de maîtrise, Département de linguistique, Université du Québec à Chicoutimi et Université Laval. Inédit.

DE MORAS, Nadine Odette (2011). *Acquisition de la liaison et de l'enchaînement en français L2 : le rôle de la fréquence*. Thèse de doctorat, Department of French Studies, University of West Ontario. Inédit.

DESHAIES, Denise. 1980. « Calvet, Louis-Jean, Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie. 2e édition. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, 240 p. » *Études internationales*. Vol. 11, n° 2, pp. 336-339.

DeVILLERS, Marie-Éva (2005). « La norme réelle du français québécois », in STEFANESCU, Alexandre et Pierre GEORGEAULT (eds.) *Le français au Québec : les nouveaux défis*. Montréal : Fides, pp. 399-420.

DRAPEAU, Jean-Benoît et Julie BARLOW (2011). *Le français, quelle histoire !* Paris, Éditions SW Télémaque.

DUMAS, Denis (1987). *Nos façons de parler*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

DURRELL, Martin (2004). « Sociolect/Soziolekt ». *Sociolinguistics: An International Handbook of the Science of Language and Society*, vol. 3, Berlin, de Gruyter, p. 200-205.

DUSHANE, Tony (2006). « An Interview with Irvine Welsh ». *Bookslut*. Disponible à : http://www.bookslut.com/features/2006_10_010056.php [consultée le 15 février 2014].

ECO, Umberto (2007). *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Paris, Grasset.

EDEMARIAM, Aida, et Kirsty SCOTT (2009). « What happened to the Trainspotting generation? ». *The Guardian*, 15 août.

ERKAZANCI, Hilal (2008). « Language Planning in Turkey : A Source of Censorship on Translation », in Seruya, Teresa et Maria Lin Monis (eds.), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

FERNANDES, Alinne B. P. (2010). « Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms ». *Scientia Traductionis*, n° 7, pp. 119-133.

FOLKART, Barbara (1991). *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Cadiac, Québec, Éditions Balzac.

FORGET, Danielle (1989). « Là : un marqueur de pertinence discursive ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, pp. 57-82.

FRANÇOIS, Nathalie (2013). *-Ti et -tu, particules interrogatives du français québécois : observations et analyses en discours oral et discours écrit*. Mémoire de maîtrise, UFR de Langue française, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Inédit.

FRIESNER, Michael (2010). « Une prononciation "tsipéquement" québécoise ? : La diffusion de deux aspects stéréotypés du français canadien ». *The Canadian Journal of Linguistics / La revue canadienne de linguistique*, vol. 55 (1), mars, pp. 27-53.

GENDRON, Jean-Denis (1986). « Aperçu historique sur le développement de la conscience linguistique des Québécois ». *Québec français*. n° 61, pp. 82-89.

GEZUNDHAJT, Henriette (2016). *Tournures morphosyntaxiques utilisées au Québec*. Disponible à : <http://www.linguistes.com/phrase/structures-quebec.html> [consultée le 15 mars 2015].

GOUANVIC, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras, Artois Presses Université.

GOURDEAU, Gabrielle (1992). *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*. Montréal, Quinze.

JANVIER, Catherine (1997). « Trainspotting ». *L’Affiche*, Paris, février.

HALLÉ, Pierre, Fernando CUETOS, Juan SEGUI et Alberto DOMINGUEZ (2008). *Conséquences d'un cas de réparation phonologique en espagnol : special est un mot, scuro est un non-mot*. Communication orale aux 27èmes JEP. Avignon, France.

HARVEY, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford, Oxford University Press.

HENRY, Jacqueline (2000). « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, vol. 45, n° 2, pp. 228-240.

HUNT, Liz (1994). « Aids taking heavy toll of city's drug users: Edinburgh feels impact of HIV ». *The Independent*, 4 août.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION (2015). *Full IPA Chart*, Disponible à : <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart> [consultée le 30 septembre 2014].

KARNICKY, Jeffrey (2007). *Contemporary Fictions and the Ethics of Modern Culture*. New York, Palgrave MacMillan.

KARNICKY, Jeffrey (2003). « Irvine Welsh's Novel Subjectivities ». *Social Text*, n° 76 (Fall, 2003), pp. 135-153.

KLEIN, Hilde (1991). « Edward Bond's Use of Sociolects in his Dramatic Work ». *Atlantis*, vol. 13, no. 1/2 (novembre), pp. 93-101.

LADOUCEUR, Louise (2006). « Les voix de la marge : Tennessee Williams et Michel Tremblay », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 1, pp. 15-30.

LADOUCEUR, Louise (1995). « Normes, fonctions et traduction théâtrale ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, vol. 40, n° 1 (printemps), pp. 31-37.

LALIBERTÉ, Michèle (1995). « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, vol. 40, n° 4 (hiver), pp. 519-528.

LANE-MERCIER, Gillian (2001). « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, pp. 83-95.

LANE-MERCIER, Gillian (1995). « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture ». *Palimpsestes*, n° 9, pp. 75-92.

LASSALLE, Jacques (1982). « Du bon usage de la perte ». *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), pp. 11-13.

LAURION, Gaston (1978). « Des effets destructeurs de la traduction de masse ». *Québec français*. n° 32, pp. 62-66.

LAVOIE, Judith (2002). *Mark Twain et la parole noire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

LAWSON, Jessie (2015). « An outsider's guide to Glasgow slang ». *TimeOut Glasgow*, 21 mai.

LEFEBVRE-SCODELLER, Cindy (2010). « La traduction des marques d'oralité dans deux romans d'Irvine Welsh : *Trainspotting* (1993) et *Porno* (2002) ». in Gambier, Yves et O. P. Lautenbacher (dir.), *Glottopol : revue de sociolinguistique en ligne*, n° 15, p. 159-176.

LÉON, Pierre (2011). *Phonétisme et prononciations du français : avec travaux pratiques d'application et corrigés*, 6^e éd., Paris, Armand Colin.

LÉON, Pierre (1983). « Les voyelles nasales et leurs réalisations dans les parlers français du Canada ». *Langue française*, n° 60, pp. 48-64.

LEYDIER, Gilles (1994). « Les années Thatcher en Écosse : l'Union remise en question ». *Revue française de science politique*, vol. 44, n° 6, pp. 1034-1053.

LOOCK, Rudy (2012). « Komen traduir l'inovasson ortografik : étude de ca ». *Palimpsestes*, vol. 25, p. 39-65.

MANKOFF, Stacey (2013). « Wankers, Burds, and Skag: Heteroglossia in Trainspotting ». *Empty Mirror Magazine*, 26 janvier 2013. Disponible à : <http://www.emptymirrorbooks.com/features/literature/wankers-burds-and-skag-heteroglossia-in-trainspotting.html> [consultée le 1^{er} mai 2015].

MAURY, Nicole (1990). « Questions totales en français du Québec : le statut acoustique des morphèmes –tu et –ti ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 19, n° 2, p. 111-134.

MAVRIKAKIS, Catherine (1989). « La traduction de la langue pure : fondation de la littérature ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 1, pp. 59-74.

McKECHNIE, George (2007). *The Decline of Britishness in Scotland since 1979*. Mémoire de maîtrise, Modern Celtic Studies Department, Swansea University. Inédit.

MESCHONNIC, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1995a). « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font ». *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 40, n° 3, pp. 514-517.

MESCHONNIC, Henri (1995b). *Propos sériels : le corps et le langage. Entretiens avec Jean-Paul Desgoutte*. Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=jy2g0mFzkQc> [consultée le 1^{er} mai 2015].

MESCHONNIC, Henri (1989). *La rime et la vie*. Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Le poème et la voix*. Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin ».

MITCHELL, Chris (2000). « Irvine Welsh and the UK Drug Debate ». *Spike Magazine*, 1^{er} octobre. Disponible à : <http://www.spikemagazine.com/1000agonyandecstasy.php> [consultée le 6 janvier 2016].

MITCHELL, James et Lynn G. BENNIE (1996). « Thatcherism and the Scottish Question », in C. Rallings, D. M. Farrell, D. Denver et D. Broughton, dir., *British Elections and Parties Yearbook*. Londres, Éditions Frank Cass, pp. 90-104.

MOLIÈRE (2014). *Dom Juan, ou le Festin de pierre*, Paris, Libro.

MORACE, Robert (2001). *Irvine Welsh's Trainspotting: A Reader's Guide*. Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Continuum Contemporaries ».

MORVAN, Françoise (1994). « À propos d'une expérience de traduction : *Désir sous les ormes* d'Eugène O'Neill ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, pp. 63-92.

MOUNIN, Georges (2004 [1974]). *Dictionnaire de la linguistique*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France.

MULLAN, John (2008). « Trainspotting: Dialect », *The Guardian*. Disponible à : <http://www.theguardian.com/books/2008/may/31/irvinewelsh> [consultée le 25 mars 2015].

OFFICE QUEBECOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (OQLF) (2002). Gouvernement du Québec. Disponible à : <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/accueil.aspx> [consultée le 1^{er} décembre 2015].

OSTIGUY, Luc et Claude TOUSSIGNANT (2008 [1993]). *Les prononciations du français québécois, normes et usages*. 2^e édition mise à jour. Montréal, Éditions Guérin.

OSTIGUY, Luc, Robert SARRASIN et Glenwood IRONS (1996). *Introduction à la phonétique comparée. Le français et l'anglais nord-américains*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval.

OSTIGUY, Luc. Gilles GAGNÉ (1987). « Proposition d'un contenu linguistique à l'oral pour l'école primaire : une expérience réalisée en classe de 4^e année ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 16, n° 2, pp. 103-142.

PAGLIANO, Claudine (2003). *L'épenthèse consonantique en français. Ce que la syntaxe, la sémantique et la morphologie peuvent faire à la phonologie : parles-en de ta numérotation ?*

impossible. Thèse de doctorat, Département de linguistique, Université de Nice Sophia-Antipolis. Inédit.

PARADIS, Claude et Jean DOLBEC (2008). « PHONO. Applicateur de règles phonologiques », Québec : CIRAL, Université Laval. Disponible à : <http://linguistique.uqac.ca/recherche/phono> [consultée le 1^{er} décembre 2015].

PARADIS, Claude (1988). « La diphtongue /wa/ en français saguenéen ». *Langue et linguistique*, n° 14, pp. 251-275.

PARISOT, Anne-Marie, D. BOUCHARD *et al.* (2004). « L'ordre des signes et l'économie articulatoire : bouger moins pour signer LSQ », colloque *Surdité et société : l'interdisciplinarité en réadaptation et en éducation*, les 11 et 12 mai, dans le cadre du 72^e Congrès de l'Acfas, Montréal, UQAM.

PEDDIE, Ian (2007). « Speaking Welsh: Irvine Welsh in Conversation », dans *Scottish Studies Review* 8 (1), automne 2007, p. 130-40.

PICARD, Marc (1992). « Aspects synchroniques et diachroniques du *tu* interrogatif en québécois ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 21, n° 2, p. 65-74.

PICARD, Marc (1974). « La diphtongue /wa/ et ses équivalents en français du Canada ». *Cahier de linguistique*, n° 4, pp. 147-155.

PIERRET, Jean-Marie (1994). *Phonétique historique du français et notions de phonétique générale*. Louvain-la-neuve, Peeters.

POISSON, Esther (1999). « L'après-joual ». *Québec français*, n° 112, pp. 84-85.

PUPIER, Paul et Sylvie DRAPEAU (1973). « La réduction des groupes de consonnes finales en français de Montréal ». *Cahier de linguistique*, n° 3, pp. 127-145.

RAO, Sathya (2013). « "Traduire à l'oreille" : vers une poétique de l'américanité en traduction chez Michel Tremblay ». *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 38, n° 2, pp. 69-93.

REBOURCET, Séverine (2008). « Le français standard et la norme : l'histoire d'un « nationalisme linguistique et littéraire » à la française ». *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 2, n°1, printemps 2008, pp. 107-118.

REGATTIN, Fabio (2004). « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, p. 156-171.

ROBERT, Lucie (2003). « Théâtre et édition au XX^e siècle », in Beauchamp, Hélène et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : Trajectoires et territoire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, pp. 87-105.

SANTERRE, L. (1976). « Voyelles et consonnes du français québécois populaire », in É. Snyder et A. Valdman (dir.), *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*. Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 1, pp. 21-36.

SANTERRE, L. et J. MILO (1978). « Diphthongization in Montréal French », in D. Snakoff (dir.), *Linguistics Variation: Models and Methods*, Academic Press, pp. 173-184.

SARDIN, Pascale (2007). « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte ». *Palimpsestes*, 20, pp. 121-136.

SCHOENE, Berthold (2010). « Welsh, Drugs and Subculture », in SCHOENE, B. (dir.), *The Edinburgh Companion to Irvine Welsh*. Édimbourg, Edinburg University Press.

TASSÉ, G. (1981). *Le parler rural de St-Prosper de Beauce : une étude des phénomènes phonologiques caractéristiques*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. Inédit.

VALDMAN, Albert (1983). « Normes locales et francophonie », in É. Bédard et J. Maurais, (dir.) *La norme linguistique*. Québec, Conseil supérieur de la langue française.

VINET, Marie-Thérèse (1995). « La lexicalité des emprunts et les anglicismes en français du Québec ». *Dialangue* 6, p. 62-70.

WALLACE, Anthony F. C. (1956). « Revitalization Movements ». *American Anthropologist*, vol. 58, n° 2, pp. 264-281.

WEIßENBERGER, Ricarda (2006). *The Search for a National Identity in the Scottish Literary Tradition and the Use of Language in Irvine Welsh's »Trainspotting«*. Berlin, Éditions Driesen Wissenschaft.

WUILMART, Françoise (1994). « La traduction littéraire : son “européanisation”, sa didactique ». *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 39, n° 1, pp. 250-256.

ANNEXE I : alignement du texte original et de la traduction**COCK PROBLEMS**

It's fuckin grotesque tryin tae find an inlet. Yesterday ah hud tae shoot intae ma cock, where the most prominent vein in ma body is. ah dinnae want tae get intae that habit. As difficult it is tae conceive ay it at the moment, ah may yet find other uses for the organ, besides pishing.

Now the doorbell's going. Fuckin hell. That bastard shite–arsed fuck–up of a landlord: Baxter's son. Auld Baxter, god rest the diddy cunt's soul, never really bothered about the rent cheque. Senile auld wanker. Whenever he came roond, ah wis charm personified tae the auld cunt. Ah'd take oaf his jaykit, sit um doon, and gie um a can ay Export. We'd talk about the hoarses and the Hibs teams ay the fifties wi the 'Famous Five' forward line ay Smith, Johnstone, Reilly, Turnbull and Ormond. Ah knew nowt

PROBLAÏMES DE QUEUE

Ça d'vient fucking ridzicule d'essayer d'trouver une entrée. Hier y'âh fallu j'me shote drette dans queue, où la veine la plusse saillante était. Faudrait pâh ch'pogne c't'habetsude-là. C'p't'êt' dzur à crouère d'maïme maint'nant, mais m'âh p't'êt' trouver d'aut' z'usages à c't'organe-là, à paort pisser.

V'là la sonnette qui paort. Ostsie d'câlisse. L'ostsie d'trou d'cul d'mangeux d'marde de proprio dzu câlisse : eul'flo à Baxter. Eul'vieux Baxter, Dziejou ait l'aome dzu vieux con, âh jamais faitte chier aec eul'rent check, lui. Vieil ostsie d'branleux. Quand t'y r'tontsissait, ch't'y faisais l'trait'ment roéyal, au vieux crisse. Enweille eul'manteau, enweille sua chaïse, kin une Molson Ex. Pis ça jaosait, dé ch'faux pis dé Hibs din fifties aec lé 'Famous Five' en attaque, Smith, Johnstone, Reilly, Turnbull pis Ormond. Pâh un once de savouère su'é ch'faux ou su lé Hibs din' fifites, moé, mais

about hoarses and Hibs in the fifties, but as they wir auld Baxter's only talking points, ah became well-versed in both subjects. Then ah'd rifle through the auld gadge's jaykit poakits n help masel tae some cash. He eywis carried a massive wad aroond wi um. Then ah'd either pey um his ain cash, or tell the poor bastard thit ah'd already squared the cunt up.

We even used tae phone up the auld gadge if we were a bit short. Like when Spud n Sick Boy crashed here, we'd tell him a tap was leaking or windae wis broken. Sometimes we'd even break the windae oorsels, like when Sick Boy threw the auld black n white telly through it, and git the docile cunt tae come roond so's we could rifle um. Thir wis a fuckin fortune in that cunt's poakits. It goat so's thit ah wis feart no tae rip um off, in case some fucker mugged um.

Now auld Baxter has gone tae the great gig in the sky; replaced by his hospice-humoured bastard ay a son. A cunt who

comme c'tait toute c'qu'eul'vieux Baxter parl ben ch'dev'nu pâh pire versé sué deux. Ap j'vidais é poches de djaquette dzu vieil ost pis j'remplissais é miennes. Y'emm'nait tojo un freggin' gros moton d'cash aec lui. Apr soit j'eul'payais aec son prop' cash ou bedc j'y dzisais qu'j'y avais d'jà payé toué osts d'cennes qu'j'y d'vais.

Din fois maïme on app'lait eul'vieil ostsie si était short un peu. Genre quand Spud pis Sick Boy crashaient icitte, on y dzisait qu'un év coulait ou qu'une f'naït' était brisée. Din fois brisait même la f'naït' nu-maïmes, com quand Sick Boy y'âh crissé la vieille tévé noir et blanc à travers, pis s'est arrangé p qu'eul'con r'tontsisse comme un chien p qu'on lui fasse la paosse. Y'avait une ostsie fortune din poches de c'te con-là. Tel'm ostsie j'me forçais d'zy piquer, de peur qu aut' fucker le déplume.

Ast'heure eul'vieux Baxter fait l'parté nuages; remplacé par son flo oussi joyé qu'une maison d'fous ostsie. Un con

expects rent fir this dive.

– RENT. Somebody's shouting through the letterbox.

– Rents!

It's no the landlord. It's Tommy. What the fuck does the cunt want at this time?

– Haud oan Tommy. Jist comin.

Ah shoot intae ma knob for the second consecutive day. As the needle goes in, it looks like a horrible experiment being conducted on an ugly sea-snake. The gig is getting sicker by the minute. The rush wastes nae time in racin tae ma box. Ah git a magic high, then think ah'm gaunnae puke. Ah under-estimated how pure this shite wis, and took a wee bit too much in that shot. Ah take a deep breath and get it thegither. Ah feel as if a thin stream ay air is comin in tae ma boady fae a bullet hole in ma back. This is not an OD situation. Calm doon. Keep

s'attend à r'cevoaire un rent pour son trou râts.

– RENT. Que'qu'un crie par la fente d'la boe aux lett'.

– Rents!

C'pâh l'proprio. C'est Tommy. Quessé c' c't'ostsie-là peut ben voulouère à c't'heucitte?

– S'râ pâh long Tommy. J'arrive.

J'me shotte dans bite pour l'deuxième jour suite. Quand qu'l'aiguille a rentre, ça d'lair d'expérience de fou su un ostsie d'serpent d'r l'aitte. Un fim de peur ostsie qu'y'empire minute. Eul'rush me monte jusqu'au capot prend pâh d'temps. Eu'ch'paors ostsie c' magique, mais là ch'pense j'vâs vômir. sous-estsimé la pureté d'mon shit, ch'pense ambitionné su c'te shote-là. Ch'prends un g respire pis j'm'or'prends. Ch'file comme y'avait un trou dans mon dos qui laissait rent un courant d'air dans toute mon caorps. C'p l'overdose, là. Came-toé. Fais-toé a eul'soufflette. Doucement mon gars. Good.

that auld respirator going. Easy does it.

This is nice.

Ah stagger tae ma feet, n let Tommy in.

That wisnae easy.

Tommy looks offensively fit. Majorca tan still intact; hair sun-bleached, cut short and gelled back. Gold stud and hoop in one ear; mellow sky-blue eyes. It has to be said that Tommy's a fairly handsome cunt Wi a tan. It brings oot the best in him. Handsome, easy-going, intelligent, and pretty tidy in a swedge. Tommy should make you jealous, but somehow he doesnae. This is probably because Tommy doesnae have the self-confidence tae recognise n make the maist ay his qualities; nor the vanity tae be a pain in the erse aboot them tae every other cunt.

– Split up Wi Lizzy, he tells us.

It's hard tae work oot whether congratulations or commiserations are in order. Lizzy is a shag extraordinaire, but

Ch'finis par m'lever pis j'laisse Tommy renti

Y'en aurâ pâh d'facile.

Tommy y'est fit c'quésiment insultant. Enca eul'tan de Mallorca, lé ch'feux blonds à ca dzu soleil, ben courts, ben peignés aec dzu ç Un stud en aor pis un anneau dans l'oreille; tsi zieux bleu ciel. Faut l'dzire ostsie, Tom aec un tan c't'un pâh pire beau gârs. Ça r'sortsir toutte le meilleur, comme. Beau gâ pâh compliqué, pâh con, pis en plus y s s'batt'. Tommy, là, c'est l'gârs qu'tsu devrais jaloux, mais que non. Probablement pasqu'y pâh la confiance pour s'en rende compte s'avantager, mais y'âh pâh non plus l'égo p faire chier eul'monde ostsie aec ses qualités

– Ch'caossé avec Lizzy, qu'y dzit.

C'est dzur d'savoère si c'est dé félicitations dé condoléances qu'y faut donner. Lizzy c't coup magistral, mais a parle comme un ma

has a tongue like a sailor and a castrating stare. Ah think Tommy's still tryin tae sort oot his feelins. ah kin tell that he's deep in thought because he husnae telt us what a daft cunt ah am tae be usin, husnae even mentioned the state ah'm in.

Ah struggle tae show concern through ma self-centred smack apathy. The outside world means fuck all tae us.
– Pished oaf about it? ah ask.

– Dinnae ken. If ah'm bein honest, ah'll miss the sex maist. That n like, jist havin somebody, ken?

Tommy needs people a loat mair thin maist.

Ma endurin memory ay Lizzy is fae the school. Me, Begbie n Gary McVie wir lyin in the Links at the bottom ay the running track, away fae the beady eyes ay that bastard Vallance, the housemaster, a Nazi cunt ay the highest order. We took up that position so's we

pis a t'castre rien qu'à t'eur'garder. Ch'per Tommy est pâh encaore sûr de comment c'q file non plus. J'le vois qu'y'est dans s' pensées pasqu'y m'â pâh dzit encaore que c' t'un cave d'utliser, y'âh même pâh pa d'quoi j'ai l'air.

J'ai d'la misère à montrer mon intérêt, t' focussé pis apathique que chu à cause d'l'hé Eul'monde extérieur, m'en câlisse pâh n
– 'Tsu pissed? J'demande.

– Ché pâh trop. Si ch't'honnête m'a m'ennu dsu cul l'pluse. Ça pis genre, jusse air que'qu'un, t'sais?

Tommy y'a pâh mal plusse besoin dzu mor qu'la plupaort dé gens.

Mon meilleur souv'nir de Lizzy ça d d'l'école. Moé, Begbie pis Gary McVie on é écrâsés jusse au boutte d'la pisse de cour bin loin dé z'ostsie d'zieux vitreux dzirecteur, Vallance, un crisse de Nadzi puissance. On s'tait mis là pour checker chicks courir dans leu' tsite short pis leu' t

could see the lassies race in thir shorts n blouses, n accumulate some decent wanking material.

Lizzy pit up a game race, but finished second tae the lanky strides ay big Morag Jam Rag' Henderson. We wir lyin oan oor stomachs, heids propped up oan elbays n hands, watchin Lizzy struggle along wi the expression ay vicious determination which characterised everything she did. Everything? Once Tommy's over his loss, ah'll ask him about the sex. Naw ah winnae... aye ah will. Anyway, ah hears this heavy breathin and turns tae notice Begbie slowly swivellin his hips; starin at the lassies, gaun: – That wee Lizzy Macintosh... total wee ride... fuckin shag the erse oafay that any day ay the week... the fuckin erse oan it... the fuckin tits oan it...

Then he lets his face faw doon oantae the turf. Ah wisnae as wary ay Begbie then as ah am now. He wisnae the main

camisole pis récolter d'quoi s'crosser pour boutte.

Lizzy avait partsi une course pour le fun, m a l'âh fini deuxième derrière é grands canne Morag MaxiPad Henderson. On était coucl su' l'vent', accoudés la tête din' mains, r'garder Lizzy s'dém'ner aec lé mêmes ye méchamment déterminés qu'a l'avait da toute c'qu'a faisait. Toutte toutte? Qu Tommy va en êt' or'venu m'âs y d'man comment c'qu'était au litte. Ou pâh, là... Ah ouais. Entécas, j'me mets à entend' dé respi bruyants faque j'me r'tourne pis j'vois Beg qu'y s'fait doucement aller lé hanches; r'garde lé chicks, en dzisant : – La tsite Li Macintosh... Une ostsie d'belle ride... cl ramonerais c'te cul-là n'importé quel jour c s'maine... l'ostsie d'cul après câ... lé z'osts d'tits après câ...

Pis là y s'laisse tomber a face dans l'gaz Ch'tais pâh méfiant d'Begbie à c't'époque comme j'eul'suis maint'nant. C'pâh lui

man in they days, jist another contender, n he wis also a bit shy ay ma brar, Billy, at the time. Tae some extent, in fact tae every extent, ah cynically lived oaf Billy's reputation, hem a closet sap. Anyway, ah pulled Begbie ower oantay his back, exposing his spunk drippin, earth-dirty knob. The cunt hud surreptitiously dug a hole in the soft turf wi his flick knife, and hud been fuckin the field. Ah wis pishin masel. Begbie wis n aw. The cunt wis lighter in they days, before he started tae believe his ain, and it must be said, oor, propaganda about him bein a total psychopath.

– Ya dirty cunt, Franco! Gary sais.

Begbie pits his knob away, zips up, then grabs a handfae ay spunk n earth n rubs it in Gary's face.

Ah'm nearly endin masel as Gary goes radge; standin up n bootin the sole ay Begbie's trainer. Then he storms away in the cream puff Whin ah think about it,

m'nait dans l'temps, y'était jusse un contenc pis y'avait un peu la chienne de mon frè Billy, dans c'temps-là. Dz'une manière, t dans l'fond d'toué manières, ch'profitais c réputation d'Billy, ch'tais pissou en cache Anéway faque j'eur'tourne Begbie su' l'dos, y'âh sa bite pleine de jus d'queue pis d'tai qui saort. L'ostsie s'tait creusé ni vu ni cor un trou dans l'gazon aec son couteau à c pis v'nait d'fourrer l'terrain. J'me pissais d's Begbie aussi. Dans l'temps y'était moins lou le crisse, avant qu'y s'mette à crouère sa pro propagande, pis la nôt' faut l'dzire, comme q c'tait un méchant psychopathe.

– T'es t'un ostsie d'crotté, Franco! qu'Gary y dzit.

Pis là Begbie r'met sa bite dans son jeans, zippe, pis ramasse une motte de taïrre pis d' d'queue pis la crisse dans face de Gary.

Ch'pensais môrir de rire ostsie en voyant G péter sa coche, s'eur'lever pis kicker la s'm dé runnings de Begbie. Après y'est partsi beau tabarnac. Plus j'y pense, c'plus t

this is really a Begbie rather than a Lizzy story, though it wis her brave performance against the Jam Rag that precipitated it.

Anyway, whin Tommy copped fir Lizzy a couple ay year back, maist cunts thought: Lucky fuckin bastard. Even Sick Boy has never shagged Lizzy.

Amazingly, Tommy still husnae mentioned smack. Even Wi ma works lying aw ower the place, n he can probably tell that ah'm pretty bombed. Normally Tommy's daein a bad impersonation ay ma auld lady in such circumstances; yir killin yirsel/pack it in/ye kin live yir life withoot that garbage, and other such shite.

Now he sais: – What does that stuff dae fir ye Mark? His voice is genuinely enquiring.

Ah shrug. Ah dinnae want tae talk about this. Thirs cunts Wi degrees n diplomas at the Royal Ed n the City peyed tae go

histouère su' Begbie qu'su' Lizzy, même c'est sa courageuse performance co MaxiPad qui l'â causée.

Entécas, quand Tommy s'est pogné Lizzy y une coupe d'années, la plupaort se sont dz Maudzit crisse de chanceux. Maïme SickBo pâh fourré Lizzy.

C'pâh croyable, mais Tommy a toujours p parlé d'l'héro. Maïme si toute mon set traîn grandeur pis qu'y peut surement d'vi qu'chuis fucking gelé. Normalement Tom paort su' une chire genre Maman Renton da ces moments-là : Tsu t'tsues à p'tsit f r'prends-toé en main/ t'âs pâh besoin d'c marde-là pour vivre, pis d'autres affaires c genre.

À place y dzit : – Quessé qu'ça t'fait c't'affa là, Mark? La voix comme vraiment intéressée

J'hausse lé z'épaules. J'ai pâh full envie d parler. Y'âh dé cons aec leu' dziplômes pis l tsitres dzu Royal Ed pis à Ville qui sont pay

through aw this counselling shite Wi us. It's done fuck—all good. Tommy's persistent though.

– Tell us Mark. Ah want tae ken.

But then, when ye think about it, mibbe mates, whae've stuck by ye through thick n thin, usually fuckin thin, deserve at least an attempt at an explanation, if the counsellors/thought polis get one. Ah launch intae a spiel. Ah feel surprisingly good, calm and clear, talkin about it.

– Ah don't really know, Tam, ah jist dinnae. It kinday makes things seem mair real tae us. Life's boring and futile. We start oaf wi high hopes, then we bottle it. We realise that we're aw gaunnae die, withoot really findin oot the big answers. We develop aw they long-winded ideas which jist interpret the reality ay oor lives in different weys, withoot really extending oor body ay worthwhile knowledge, about the big

pour nous dzisséquer nos crottes conseillane. Ç'a donné fuck all. Mais Tommy y'insiste.

– Come on, Mark. Chu curieux.

Mais après j'me dzis, t'sais pt'êt' tes chur ceux qui sont restés avec toé pour le meill pis l'pire, pis pâh mal plus de pire ostsie, t' pt'êt' qu'y méritent au moins un es d'explications, surtout si lé conseillers/polis d'l'a pensée ont droit à une, eux. Faque j' lance dans toutte qu'un speech. Ch't'un p surpris pas' j'me sens ben, pis came, pis cl en n'en parlant.

– Ché pâh trop, Tom, ché jusse pâh. C' comme si ça rendait é choses plusse vra pour moé. La vie c'est plate pis c't'inutsile. commences t'as l'espouère au plafond après ça sac' le camp à taïrre. Tsu réalise qu'on va toutte môrir sans connaî't lé répons à rien. On s'créé dé grosses idées essouffle qui sont jusse d'aut' façons d'vouère not' réa mais sans am'ner ben ben plusse de savou sué grandes affaires, lé vraies affaires. En g on vit des vies décevantes qui dzurent le ten

things, the real things. Basically, we live a short, disappointing life; and then we die. We fill up oor lives Wi shite, things like careers and relationships tae delude oorsels that it isnae aw totally pointless. Smack's an honest drug, because it strips away these delusions. Wi smack, whin ye feel good, ye feel immortal. Whin ye feel bad, it intensifies the shite that's already thair. It's the only really honest drug. It doesnae alter yir consciousness. It just gies ye a hit and a sense ay well-being. Eftir that, ye see the misery ay the world as it is, and ye cannae anaesthetise yirsel against it.

– Shite, Tommy sais. Then: – Pure shite. He's probably right n aw. If he asked us the question last week, ah'd huv probably said something completely different. If he asks us the morn, it wid be something else again. At this point in time though, ah'll hing Wi the concept that junk'll dae the business whin everything else seems boring and

d'un pet, pis on meurt. On remplit nos vies marde, de niaiseries comme dé carrières pis relations pour nous faire accrère que c'est p vrai qu'ça sert à rien. L'héro c't'une drog honnaïte, pasqu'a l'enlève toué z'illusic qu't'âs. Aec l'héro quand tsu vas ben, ben t comme immortel. Quand tsu files pâh, l'intensifie la marde qui est d'jà-là. C'est seule drogue qui est vraiment honnaôte. t'altère pâh lé z'esprits. Ça fait jusse te don un coup pis un sentsiment d'bien-aït'. Après tsu vois la misère dan l'monde comme c'q l'est, pis tsu peux pu t'anesthésier cont'.

– Shit, que Tommy dzit. Pis : – C'est d'l'ost d'bullshit. Y'âh surement raison sur toute. m'avait d'mandé la même question la s'ma pâssée j'aurais dzit surement quelque ch de complètement dzifférent. S'y m'la d'manc d'main matin ça serait aut' chose encac Pour maint'nant m'âs stsicker aec eul'conc que la drogue fait l'affaire quand tou eul'reste â l'air plate pis insignifiant.

irrelevant.

Ma problem is, whenever ah sense the possibility, or realise the actuality ay attaining something that ah thought ah wanted, be it girlfriend, flat, job, education, money and so on, it jist seems so dull n sterile, that ah cannae value it any mair. Junk's different though. Ye cannae turn yir back oan it sae easy. It willnae let ye. Trying tae manage a junk problem is the ultimate challenge. It's also a fuckin good kick.

– It's also a fuckin good kick.

Tommy looks at us. – Gies a go. Gies a hit.

– Fuck off Tommy.

– Ye sais it's a good kick. Ah pure wantae try it.

– Ye dinnae. C'moan Tommy, take ma word fir it. This jist seems tae encourage the cunt mair.

– Ah've goat the hireys. C'moan. Cook us up a shot.

– Tommy... fuck sake man...

Mon problème, c'est que chaque fois ch'sens qu'ch'paose proche, ou que j'réal que ça s'paose-là, que j'atteins que'que cho que ch'pensais que j'voulais, une blonde, appart, une job, une édzucation, dzu ca etchéterâ, ç'a l'air tellement dull pis inutse c ch'peux jusse pus leu' trouver d'la valeur. A la drogue c'pâh pareil, par exemple. Tsu pe pâh y tourner l'dos d'même. A t'laisserâ p faire. Essayer de gérer un problème de droc c'est l'challenge ultsime. C'est t'oussi un ost de bon kick.

– C't'oussi un ostsie d'bon kick.

Tommy m'or'garde. – Fais-moi essayer. Fais-moi z'en un.

– Ah fuck off Tommy.

– Tsu dsis qu'c't'un bon kick. J'veux essay simp' de minme.

– Tsu veux pâh, non. Come on Tommy, t'juste me crouère su paroles. Ça jusse l'air l'encourager plusse, eul'crisse.

– J'ai des bidous en masse. Enweille. Fais-moi un shoot.

– Tabarnac... Tommy...

– Ah'm tellin ye, c'moan. Supposed tae be fuckin mates, ya cunt. Cook us up a shot. Ah kin fuckin handle it. One fuckin shot isnae gaunnae hurt us. C'moan.

Ah shrug n dae as Tommy requests. Ah gie ma works a good clean, then ah cook up a light shot and help him take it.

– This is pure fuckin brilliant Mark... it's a fuckin rollercoaster ride man... ah'm fuckin buzzin here... ah'm jist pure buzzin...

His reaction is shitein us up. Some cunts are just so predisposed tae skag...

Later, when Tommy comes doon and is ready tae go, ah tell um: – Yuv done it mate. That's you goat the set now. Dope, acid, speed, E, mushies, nembies, vallies, smack, the fuckin lot. Knock it oan the heid. Make that the first n last time.

Ah said that because ah wis sure the

– C'correc, ch'te jure. On est s'posés êt' c amis, crise de cave. Fais-moi un shc Ch'capab' d'en prendre ostsie. Juste un sh c'pâh çâ qui vâ m'tsuer. Enweille.

J'hausse lé z'épaules pis ch'fais c'que Tom m'demande. Ch'scrube mon set ben com faut, pis j'y prépaore un shoot softcore pis l'aïde à le prend'.

– C'est câlissement fucking éblouissant Marl un ostsie d'rollercoaster, man... ostsie c buzzé là... Chu calissement fucking buzzé...

Sa réaction m'donne la chienne. Y'âh dé g crise on dzirait sont prédzispés pour drogue...

Après, quand Tommy débuzze pis est prêt partsir, j'y dzit : That's it, mon gârs. T'es toutes faites maint'nant. Dope, acide, speed, mush, gardénal, valium, héro, toute la série. morceau de robot, ostsie. Arrange-toé pour c ça soit ta première pis dernière fois.

J'ai dzit ça pasque ch'tais sûr qu'eul'fuc

cunt wis gaunnae ask us fir some tae take away wi him. Ah've no goat enough tae spare. Ah've never goat enough tae spare.

– Too fuckin right, he sais, flingin oan his jaykit.

When Tommy's gone, ah notice fir the first time thit ma cock's itchin like fuck. Ah cannae scratch it though. If ah start scratchin it, ah'll infect the bastard. Then ah've goat some real problems.

allait m'en d'mander pour emporter avec lui, j'en ai pâh assez pour partager. J'en ai jam assez pour partager.

– Tsu peux êt' sûr, qu'y dzit, en mettant s djaquette.

Quand Tommy est partsi, j'réalise pour première fois qu'ma queue m'pique comme motherfucker. Ch'peux pâh m'gratter, criss pasque si j'me gratte l'ostsie va s'infecter. là j'vais avouère dé vrais z'ostsie d'problaïme