

PROBLEMS OF TRANSLATING MODERN SCOTTISH  
LITERATURE INTO FRENCH, WITH SPECIAL REFERENCE TO  
*THE CROW ROAD* BY IAIN BANKS

OLIVIER DEMISSY CAZEILLES

The University of Stirling  
Department of French  
The School of Modern Languages

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy

February 2004

à mes parents,  
à Andrée et Lucette  
et à Gesa

Je remercie sincèrement  
Mme le Professeur Siân Reynolds,  
ma directrice de thèse, pour le temps  
qu'elle a accepté de me consacrer,  
pour ses conseils et pour avoir cru que  
cette thèse pouvait aboutir.

Remerciements particuliers  
A mes amis Nicolas et Alexandre  
A D21 (ils et elles se reconnaîtront)  
Au département de français de  
l'Université de Stirling  
A Margaret

PROBLEMS OF TRANSLATING MODERN SCOTTISH  
LITERATURE INTO FRENCH WITH SPECIAL REFERENCE  
TO *THE CROW ROAD* BY IAIN BANKS

TABLE DES MATIÈRES

DECLARATION	iv
ABSTRACT	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I :	
<i>LA TRADUCTION LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE : DIFFÉRENTES APPROCHES</i>	8
1. LES THÉORIES DE LA TRADUCTION	9
1.1. <i>L'approche philosophique</i>	9
1.2. <i>L'approche linguistique</i>	16
1.3. <i>Eugene Nida et la théorie de la « dynamic equivalence »</i>	25
1.4. <i>L'approche littéraire ou culturelle</i>	32
2. LAWRENCE VENUTI : LE POLITIQUEMENT CORRECT	38
2.1. <i>Pour un traducteur visible</i>	39
2.2. <i>La dimension sociale, politique et culturelle de la traduction</i>	42
CHAPITRE II :	
<i>L'ÉCOSSAIS : UN TEMPS POUR LE CONNAITRE UN TEMPS POUR LE TRADUIRE</i>	50
1. LES LANGUES ÉCOSSAISES	51
1.1. <i>Leurs origines</i>	51
1.2. <i>Les différences</i>	65
1.2.1. <i>Les différences régionales</i>	65
1.2.2. <i>Villes et campagnes</i>	67
1.3. <i>La standardisation de l'écosais</i>	75
2. TRADUCTION ET DIALECTES	78
CHAPITRE III :	
<i>LES AUTEURS CONTEMPORAINS ÉCOSSAIS ET LEURS TRADUCTIONS FRANÇAISES</i>	89
1. JAMES KELMAN	92
2. IRVINE WELSH	105
2.1. <i>Traduction en joual (français canadien)</i>	107
2.2. <i>Traduction en français</i>	112
2.2.1. <i>Premier groupe</i>	112
2.2.2. <i>Deuxième groupe</i>	114



3. WILLIAM McILVANNEY	119
4. IAIN BANKS	126
CHAPITRE IV :	
<i>IAIN BANKS : ENTRE LITTÉRATURE MODERNE ET CULTURE</i>	133
1. IAIN BANKS	134
2. LES DÉTERMINANTS DE SON ÉCRITURE	141
2.1. <i>Influences littéraires</i>	141
2.2. <i>La division Fiction/ Science-Fiction</i>	144
2.3. <i>Génération Banks</i>	147
2.3.1. <i>Opinions sur la politique</i>	147
2.3.2. <i>Opinions sur la religion</i>	149
2.3.3. <i>Influences musicales</i>	150
3. LES MONDES DE BANKS	152
CHAPITRE V :	
<i>L'ŒUVRE LITTÉRAIRE THE CROW ROAD COMME OBJET D'ÉTUDE</i>	169
1. NIVEAU STRUCTUREL	174
1.1. <i>Le récit</i>	174
1.2. <i>L'intrigue</i>	179
1.3. <i>La satire</i>	180
2. NIVEAU THÉMATIQUE	182
2.1. <i>Traduire la vérité</i>	182
2.2.1. <i>Rôle de la religion à travers la relation père/ fils</i>	182
2.2.2. <i>La symbolique du personnage Verity Walker</i>	188
2.2. <i>Traduire l'Ecosse</i>	190
2.2.1. <i>La géographie</i>	193
2.2.2. <i>La géologie</i>	197
2.2.3. <i>La flore</i>	198
2.3.4. <i>L'Histoire</i>	199
3. LES RÉSEAUX LANGAGIERS	202
3.1. <i>Le niveau onomastique</i>	202
3.2. <i>Le niveau de langue : dialecte, diglossie et code switching</i>	205
3.3. <i>La symbolique du verre : où se trouve la vérité ?</i>	210
CHAPITRE VI :	
<i>ÉTUDE DES DIFFÉRENTES STRATÉGIES POUR LA TRADUCTION DE THE CROW ROAD</i>	215
1. LA TRADUCTION DOMESTIQUÉE	218
1.1. <i>Chapitre VI, p.148</i>	219
1.2. <i>Chapitre VI, p. 135</i>	223
1.3. <i>Chapitre II, p. 25</i>	227
2. LE STYLE NABOKOV	233
2.1. <i>Chapitre II, p.25</i>	235
3. L'UTILISATION DU CH' TIMI	241
3.1. <i>Chapitre IV, p.86</i>	242
3.2. <i>Chapitre IV, p. 89</i>	243

4. LE STYLE VENUTI	244
4.1. <i>Chapitre VI, pp. 150-151</i>	246
4.2. <i>Chapitre III, p. 66</i>	250
4.3. <i>Chapitre VII, p. 159</i>	254
CONCLUSION	258
BIBLIOGRAPHIE	263
ANNEXE I	
ANNEXE II	

## DECLARATION

I hereby declare that this thesis has been composed by myself, and that the work which it embodies has been done by myself and has not been included in other thesis.

## ABSTRACT

This thesis, which is written in French, examines the problems of translating modern Scottish literature into French. To illustrate them, a case study on *The Crow Road* by Iain Banks will be undertaken. A short introduction first establishes the content of the thesis, its different parts and the strategy that we have adopted to tackle our main problem. This is identified as the cultural “otherness” of Scottish writing, which has been to a greater or lesser degree occulted in French translations of Scottish Literature.

Chapter I looks at theoretical aspects of translation from a thematic point of view ranging from a philosophical approach, through a linguistic one to various cultural approaches, with specific reference to Eugene Nida and Lawrence Venuti. Chapter II examines Scotland as a nation and as a country with important linguistic and cultural differences from its southern neighbour. We will see how important this separation is in literature and how some theorists have dealt in particular with the problem of translating the vernacular. Chapter III is devoted to the analysis of the French translations of four Scottish authors, James Kelman, William McIlvanney, Irvine Welsh and Iain Banks. It examines passages from the texts but also emphasises the strategies adopted by the translators. Chapters IV and V focus on respectively on Iain Banks and *The Crow Road* in order to provide thorough social and cultural contextualisation before considering ways of translating the novel. Chapter VI considers a number of potential strategies for translating sections of *The Crow Road*: a ‘domesticated’ one, a Nabokov style, the use of a French dialect and finally one using Venuti’s concepts.

The conclusion suggests that translators are free to choose between competing strategies, or even to mix them, but that what is crucial is to have a thorough knowledge of the source culture, and a conscious and apparent strategy, before approaching works as culturally laden as contemporary Scottish novels. The Translator may have to have the courage to offend against existing French translation norms if translation is to be truly transcultural.

## INTRODUCTION

Cette thèse puise ses origines dans une rencontre franco-écossaise. A la fin des années 1990, ayant suivi des études d'anglais à l'université de Stirling en Ecosse, nous nous sommes rendu compte pour la première fois du renouveau de la littérature et de la culture écossaise, dans le contexte politique très marqué de la *Devolution*. En même temps, nous avons pu observer que cette culture avait une certaine résonance en France. Si les Français moyens ne semblent pas souvent être au courant de la 'Vieille Alliance' qui existe entre la France et l'Ecosse depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, ils ou elles ont tout de même une certaine idée de l'Ecosse - composée peut-être de souvenirs des romans de Sir Walter Scott, de la publicité pour le whisky, des apparitions bruyantes et joyeuses de la *Tartan Army* dans les rues de Paris au moment des matchs de rugby, etc. - ou plus récemment par un certain cinéma, éclectique certes, mais démarquant la culture écossaise de son grand voisin anglais, depuis *Braveheart*<sup>1</sup> jusqu'à *Ratcatcher*<sup>2</sup>. A cette époque, la toute nouvelle génération d'auteurs écossais commençait déjà à être traduite en français, souvent par les soins de petites maisons d'édition. Cependant, cette 'conscience' de l'Ecosse semble prêter à une certaine méconnaissance générale du pays et de ces habitants que notre thèse tentera d'éclairer.

Au centre de cette étude se trouve la traduction, et les problèmes rencontrés par le traducteur littéraire lorsqu'il s'agit de faire découvrir à ses lecteurs toute une culture. Parmi les difficultés de la traduction les plus souvent mentionnées, on trouve les problèmes dits culturels. Les objets ou les notions appartenant exclusivement à une culture donnée ne possèdent généralement pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil et si on arrive à les exprimer néanmoins, on ne peut pas compter sur le lecteur de la traduction

---

<sup>1</sup> Film réalisé par l'acteur australien Mel Gibson, relatant la vie du héros écossais William Wallace. Sorti en salle en 1995.

pour connaître avec précision la nature de ces objets et de ces notions ; les habitudes vestimentaires ou alimentaires, les coutumes religieuses et traditionnelles mentionnées par l'original ne sont pas évidentes à appréhender pour le lecteur en langue cible. C'est pour cette raison que la traduction opéra, dans la grande majorité des cas, pour une 'domestication'<sup>3</sup> de l'original. En effet, se trouvant confronté à livrer une bataille qu'il croit perdu d'avance, le traducteur choisira plutôt d'amener l'auteur vers le lecteur et manquera par là même de diffuser la dimension culturelle de l'original. Qu'entendons nous par culturel ? Pour les Français, le mot culture est souvent utilisé dans le sens de production culturelle, sous-entendu l'art, la littérature ou encore la musique, comme en témoigne les compétences du ministère de la Culture ; le terme anglais, *culture*, renvoie plutôt à des éléments aussi divers que les coutumes, la nourriture, les vêtements, le logement, les mœurs et les traditions. Dans la mesure où le sens anglais du terme s'est imposé dans les écrits traductologiques, nous emploierons ici culturel au sens double de l'anglais et du français.

Le traitement théorique de la traduction part du principe que le traducteur se trouve être le médiateur entre deux langues, deux cultures, ce qui pour les textes pragmatiques comme littéraires signifie qu'il connaît la culture du peuple qui parle la langue en question. Le traducteur, bilingue, est aussi bi-culturel, et il doit être capable de voir le monde désigné par des textes écrits en deux langues différentes, grâce à ses connaissances linguistiques, mais aussi grâce à sa connaissance de ce monde. Or, nous avons remarqué que lorsque la littérature étrangère fait appel à l'universel humain, tout lecteur est potentiellement en mesure de la comprendre. S'agissant des mœurs, des traditions ou d'un dialecte, le lecteur étranger n'en possède que rarement une connaissance suffisante pour accéder à l'intégralité des faits culturels étrangers à travers une traduction littérale. C'est la raison pour laquelle, après avoir

---

<sup>2</sup> Film réalisé par l'Écossaise Lynne Ramsay relatant la vie d'un adolescent dans la banlieue de Glasgow dans les années 1970. Sorti en salle en 1999.

<sup>3</sup> Ce terme sera explicité ultérieurement.

séjourné en Ecosse, nous nous sommes demandés comment un traducteur pourrait faire rejaillir toutes les différences culturelles propres à ce pays.

Nous avons de ce fait axé nos recherches vers la littérature écossaise contemporaine qui, depuis trois décennies, a repris son essor et a décidé de marquer plus clairement et de différentes façons sa distance vis à vis de la culture anglaise. Nous nous sommes penchés en particulier sur les traductions françaises de certains romans écossais, couvrant cette fois-ci une période plus vaste. Ce qui nous a apparu frappant, c'est avec quelle vigueur l'écossais (ou l'anglais écossais) était mis en valeur dans ces romans et la vigueur avec laquelle il se démarquait de l'anglais standard (cf. Chapitre II).

Le fait qu'il y ait une hiérarchisation et une inégalité entre les cultures se répercute sur la traduction. La culture qui caractérise une nation dans son ensemble est souvent l'expression de la culture dominante. Celle-ci est imposée aux groupes dominés faisant partie de cette nation, ou lui ayant été intégrés par la force. Dans les opérations traduisantes des romans écossais que nous avons pu analyser, nous avons constaté que la culture de l'étranger se manifestait comme un lieu de résistance très solide à la traduction, car elle offrait la possibilité de l'étrangeté et venait se heurter ainsi de plein fouet à la culture du 'similaire'. La tradition annexionniste bute ici contre le fait culturel étranger et lui répond souvent en l'évacuant. Pour un pays comme la France qui publie un nombre important de traductions et qui, de ce fait, a sur ses épaules la lourde tâche de représenter une culture étrangère, la traduction de romans écossais présente un certain problème, qui est quelquefois mal compris. Par exemple, en France, l'appellation 'anglais' s'applique très souvent à la production culturelle des quatre coins du Royaume Uni - Angleterre, Ecosse, Pays de Galle et Irlande du Nord - ce qui est essentiellement dû au fait que la langue anglaise est couramment utilisée dans celle-ci. Mais il est tout de même choquant, par exemple, de pouvoir lire sur la

couverture de la traduction française du roman *The Business* de l'auteur écossais Iain Banks, la note suivante : « *L'auteur anglais le plus inventif de sa génération [...]* ».

Or, le nationalisme écossais connaît depuis quelques années un spectaculaire renouveau : le rétablissement, après le référendum du 11 septembre 1997, d'un parlement semi-autonome et le transfert de pouvoirs législatifs dévolus officialisé en juin 1999 par l'élection de parlementaires écossais ont ravivé une certaine idée de l'identité nationale qui depuis s'affiche, de façon frappante, à travers le pays. La notion d'identité nationale s'est répandue dans les médias et la culture, soit en insistant sur la rivalité anglo-écossaise (comme dans le film *Braveheart*), soit en insistant sur l'aspect réaliste d'une société marquée par l'effondrement de l'industrialisation rapide du XIX<sup>e</sup> siècle. Le quotidien *The Scotsman* par exemple, même si sa priorité politique est plus nuancée, ne cache pas son engouement pour le sens du mot 'nation' avec un slogan, *One Nation – One Paper*, qui s'affiche sur fond de croix de St André. Un roman comme *Trainspotting*, de l'écrivain écossais Irvine Welsh, qui a connu un énorme succès partout dans le monde, de Londres à Tokyo, s'est signalé par la volonté de l'auteur de restituer la réalité de la dure vie d'une bande de jeunes dans le quartier de Leith à Edimbourg. Des films comme *Sweet Sixteen* de Ken Loach en 2003 ont également dépeint cet univers difficile (à Glasgow cette fois-ci) que les romans de James Kelman avait su mettre en valeur quelques années auparavant. La littérature moderne écossaise nous est apparue comme un lieu privilégié de rébellion contre une autorité dominante et comme un puissant vecteur d'une entité humaine et géographique dans ce qu'il comprend de beau mais en même temps d'angoissant. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de procéder à une étude de cas en contexte, afin de justifier notre démarche concernant nos différentes stratégies de traduction ainsi que notre étude de plusieurs auteurs écossais et la traduction française de leurs romans.



Le choix de l'auteur écossais Banks et de son roman *The Crow Road* n'a pas été arbitraire. L'ayant lu et apprécié, puis ayant visionné le téléfilm adapté du roman, nous nous sommes rendu compte que ce livre - le plus écossais de toute son œuvre - se prêtait tout particulièrement à notre projet. Alors que la majorité de ses romans de science-fiction avaient été traduits vers le français, et même plusieurs de ses romans classiques, *The Crow Road* ne l'était pas. Pourquoi ? En partie parce que les complexités et la subtilité de cette saga familiale posent sans doute quelques problèmes. Mais aussi, pensons-nous, en raison de la composante culturelle propre à ce roman. Il s'agit en effet d'un roman qui serait une sorte d'encyclopédie de la culture écossaise, déguisée en roman policier. Ce livre ne se prête pas aux classements instantanés, du type 'vie dure des grands ensembles à Glasgow', ni au genre particulier du 'magical realism' écossais auquel le premier roman de Banks, *The Wasp Factory*, pourrait être assimilé. Notre instinct de traducteur s'est trouvé renforcé en quelque sorte lorsque l'auteur nous a confirmé qu'aucune traduction française n'était en cours. Nous lui avons de ce fait demandé l'autorisation de pouvoir traduire certains extraits de son roman, ce qu'il nous a gracieusement accordé (cf. lettre dans l'Annexe III). Notre choix dans cette œuvre littéraire vient récemment d'être conforté par la sélection de ce livre parmi les 10 livres qui représentent le mieux l'Ecosse pour le *World Book Day*<sup>4</sup>.

Le genre qui nous intéresse ici, c'est ce que nous appellerons la 'traduction culturelle' des œuvres écossaises présentes mais aussi appartenant au passé. Ses fonctions sont : la révélation du concept de l'Autre, par la traduction de la signifiante (fonction culturelle et littéraire) ; l'intégration du 'similaire', du 'même' au monde du traducteur ; l'enrichissement de la langue et des discours (fonction linguistique). Bref, ce que nous

---

<sup>4</sup> *World Book Day* a été créé en 1995 lors d'une conférence générale de l'UNESCO. L'idée provient d'une tradition catalane datant de plus de quatre-vingt ans et qui voulait, lors des foires aux livres, que l'on offre une rose à tout acheteur. On peut trouver les résultats et les sélections 2003 sur le site Internet suivant : <http://www.worldbookday.com> . Le gagnant écossais 2003 est *Me and Ma Gal* de Des Dillon.

souhaitons apporter à la traduction, c'est une refécondation de la pensée de notre culture par la réorientation des efforts de traduction pour rendre le traducteur plus visible.

La présente étude est articulée en six parties. Dans le premier chapitre, après avoir présenté une analyse thématique sommaire des différentes théories contemporaines de la traduction, nous avons volontairement axé notre démarche sur une considération des idées proposées par le théoricien Lawrence Venuti depuis le début des années 1990. Sa conception de la traduction a eu l'effet d'une bombe à retardement dans le milieu déjà passablement controversé de la traductologie. Ses idées seront longuement développées mais il faudra noter en même temps qu'elles ont été fortement critiquées ou nuancées par d'autres spécialistes, qui s'accordent néanmoins pour reconnaître que Venuti a provoqué un débat utile et nécessaire. Nous concentrerons ensuite notre étude vers l'Ecosse, sa culture et ses dialectes (cf. Chapitre II) en indiquant en particulier les changements qui se sont effectués dans l'utilisation du vernaculaire dans sa littérature. Nous opterons cette fois-ci pour une démarche chronologique qui tiendra compte de l'émancipation du genre littéraire écossais en Ecosse et hors de ses frontières et de ses prises de position en réaction à l'anglais normatif. Différentes façons de traduire les dialectes seront proposées sans qu'aucune d'entre elles ne soit acceptée *de facto*. Ceci nous ouvrira la voie à l'analyse, dans le cadre d'une étude comparative, de différents romans modernes écossais traduits en français, dont nous étudierons les multiples stratégies employées par les traducteurs (cf. Chapitre III). Notre but ne sera en aucun cas de critiquer les traductions d'un point de vue qualitatif mais de déterminer s'il existe un fil conducteur dans les démarches suivies par les traducteurs et traductrices de ces romans. Les difficultés abordées seront toutes liées à la culture écossaise et plus particulièrement au ton et au registre (dialecte, sociolecte, etc.). Ce travail effectué sur différents auteurs écossais sera suivi de notre étude de cas qui traitera l'un après l'autre l'écrivain Banks (cf. Chapitre IV) et son roman *The Crow Road* (cf. Chapitre V). On y trouvera une courte biographie de l'auteur

(duquel aucune n'existe jusqu'ici) suivie par un bref exposé sur les influences qui ont marqué son écriture<sup>5</sup>, ainsi qu'une vue d'ensemble sur ses romans 'mainstream' appréhendés d'un point de vue analytique (étude des différents thèmes et analyse stylistique). *The Crow Road* sera décomposé en plusieurs niveaux thématiques qui déboucheront sur une vision globale et pour ainsi dire écossaise du roman. Dans notre sixième chapitre, certains passages de ce dernier seront traduits vers le français de différentes façons afin de pouvoir établir une ou plusieurs stratégies à la traduction du roman contemporain écossais et sa dimension culturelle. Les passages seront choisis en fonction de leur importance ou de leur caractère représentatif d'un point de vue stylistique, culturel et linguistique. Le jugement de valeur que nous porterons sur les différentes méthodes de traduction utilisées n'aura rien d'absolu, mais nous nous efforcerons de réfléchir sur les possibles choix et stratégies qu'auraient pu adopter le traducteur, conscient du débat théorique, confronté à ce roman. La conclusion reconnaîtra que, comme cela arrive pour Prentice dans le roman, toute quête de la vérité finit dans l'incertitude et le provisoire mais que le jeu en vaut souvent la chandelle.

---

<sup>5</sup> Faute d'espace, cette étude ne comprendra pas une analyse détaillée de ses romans de science-fiction, qui seront cependant brièvement évoqués.

## Chapitre I

### LA TRADUCTION LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE :

#### DIFFÉRENTES APPROCHES

La réflexion contemporaine sur la traduction est multiforme. Si des théories concernant la traduction existent sans doute depuis qu'il y a des traductions, les *Translation Studies* (ou encore la Traductologie) représentent un champ d'étude relativement nouveau, qui se caractérise par des débats houleux liés, la plupart du temps, à l'origine et à l'historique des concepts<sup>1</sup>. Dans le cadre d'un bref tour d'horizon des théories principales qui ont marqué ces débats et qui ont pour point commun la traduction littéraire<sup>2</sup> contemporaine, nous développerons de manière plus spécifique dans ce chapitre les éléments ayant rapport à notre sujet principal abordé d'un point de vue thématique, y compris les lacunes qui existent dans la réflexion théorique lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'aspect culturel lié aux romans modernes écossais et de traduire en français le langage vernaculaire utilisé par ces écrivains. Il ne saurait être question de faire l'histoire de la traductologie, mais plutôt d'en dégager certaines idées clefs dans leur contexte historique.

---

<sup>1</sup> Cf. Bibliographie.

## 1. LES THÉORIES DE LA TRADUCTION

### 1.1. L'approche philosophique

Avant l'émergence des *Translation Studies*, certains auteurs, dont la traduction n'était pas forcément la préoccupation principale, se sont attardés sur la conception de la traduction. Commençons par quelques essais devenus des classiques, qui représentent ce qu'on pourrait appeler la réflexion philosophique sur la traduction. Et d'abord le 'théorème' du philosophe et théologien allemand Friedrich Schleiermacher, longtemps négligé mais récemment redécouvert et exploité par les théoriciens du XX<sup>e</sup> siècle. En 1813, Schleiermacher a écrit, dans sa célèbre conférence intitulée « *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* » (en français : « *Des différentes manières de traduire* »):

*The translator either (1) disturbs the writer as little as possible and moves the reader in his direction, or (2) disturbs the reader as little as possible and moves the writer in his direction*

(Schleiermacher, dans Robinson, 1997(a), p. 229)

Autrement dit, la fonction du traducteur est, dans le premier cas, de déstabiliser quelque peu le lecteur dans la langue d'arrivée, en le confrontant à des phrases, des syntaxes ou des expressions entières, peu familières, mais écrites dans sa propre langue. Il doit reconnaître que ce qu'il lit n'a pas été écrit dans sa langue mais dans une autre. Dans le second cas, il oblige l'auteur à se dépouiller de son étrangeté pour devenir familier au lecteur. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant la nature

---

<sup>2</sup> Nous ne ferons pas ou peu de commentaires à propos des traductions techniques, de type manuel d'utilisation, ni même à propos de la poésie, tout deux sortant de notre champ d'étude.

de la distinction (traduction ethnocentrique<sup>3</sup> ou non ethnocentrique) que la manière dont elle est énoncée : un processus de rencontre intersubjective.

La raison pour laquelle Schleiermacher opta pour la première solution s'explique par le contexte historique de l'époque. En effet, afin d'éviter l'hégémonie de la langue française sur la langue germanique durant et après la guerre entre la Prusse et la France napoléonienne, il souhaita que la traduction, utilisée comme un instrument nationaliste, soit un moyen d'enrichir la langue allemande. Le vocabulaire français serait alors annexé par la langue allemande et les nouveaux termes, les nouvelles tournures, deviendraient allemandes et enrichiraient la langue à leur tour. Comme lui, Wilhelm von Humboldt suppose la traduction comme un instrument actif pouvant participer à l'émancipation des langues, de la littérature et de la société : « *Quand s'élargit le sens de la langue, s'élargit également celui de la nation.* » (von Humboldt, dans Berman, 1984, p. 27). Parallèlement à cela, Schleiermacher accorde au traducteur un rôle actif mais seulement d'intermédiaire : il a le choix entre plusieurs stratégies. Cette position n'est pas éloignée de celle qui privilégie la fonction herméneutique du traducteur : c'est lui qui intervient, qui interprète le texte, mais qui ne doit en aucun cas se confondre avec l'auteur. On pourrait dégager la même idée chez Walter Benjamin, qui plaide pour la transparence de la traduction, dans laquelle il veut trouver non seulement le sens de l'original, mais décelable en filigrane, jusqu'à la langue de l'original :

*A real translation [such as Hölderlin's Sophocles] is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as*

---

<sup>3</sup> Pour Antoine Berman, l'ethnocentrisme signifie : « *qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci - l'Étranger - comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture.* » (Berman, 1999, p. 29)

*though reinforced by its own medium, to shine upon the original all the more fully.*

(Benjamin, 1968, p. 79)

Ce qui est important pour Benjamin réside dans le fait que la traduction d'un texte ne doit pas être perçue comme un nouvel original et que le traducteur n'est pas un nouvel auteur :

*Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when in the course of its survival a work has reached the age of its fame [...] The life of the originals attains in them to its ever-renewed latest and most abundant flowering.*

(Benjamin, 1968, p. 72)

Selon les propres termes de Benjamin, le texte original est destiné à vivre une « *afterlife* » grâce à la traduction. Il partage les idées de Schleiermacher, et comme le souligne le théoricien moderne Lawrence Venuti :

*Benjamin is reviving Schleiermacher's notion of foreignizing translation, wherein the reader of the translated text is brought as close as possible to the foreign one through close renderings that transform the translating language. Benjamin quotes Rudolf Pannwitz's like-minded commentary on the German translation tradition, which complains about translations that "germanize hindu greek english instead of hinduizing grecizing anglicizing german" (Pannwitz 1917: 240; trans. John Zilcosky). Pannwitz sees translation as an experimental literary practice, where the translator "must broaden and deepen his own language with the foreign one" – just as Pannwitz's own prose tampers with conventional German syntax, capitalization, and punctuation.*

(Venuti, 2000, p. 12)

Benjamin souhaite que la traduction laisse entrevoir l'original puisque c'est uniquement dans l'espace métalinguistique qui existe entre la langue de départ et la

langue d'arrivée que l'on peut concevoir l'existence de ce qu'il nomme la 'langue pure'. L'original a plus d'importance que la traduction. De ce fait, puisque l'original ne s'adresse à personne (l'œuvre d'art ne s'adresse selon lui ni à l'homme ni à un public mais à l'essence de l'homme), qu'il n'a pas pour but ultime de communiquer, pourquoi la traduction, qu'il considère comme une œuvre artistique, aurait-elle à le faire ?

De nos jours, l'approche philosophique (mais comportant des éléments différents) s'est exprimée par la voix remarquable de George Steiner. Dans son livre, *After Babel* (1975), Steiner propose au lecteur un procédé de traduction en quatre parties. Pour ce faire, le traducteur doit devenir herméneute<sup>4</sup>. Il doit se mettre dans la peau de l'écrivain, afin de saisir, dans une projection emphatique, le sens de ce qu'il veut dire et le transférer dans la langue cible. Les quatre temps de la traduction qu'il définit sont : « *trust* », « *aggression* », « *incorporation* » et « *restitution* ». Que devons-nous comprendre par ces termes ?

*Trust* : le traducteur prend un risque en abordant un texte. Sans avoir soumis le texte à un examen, il lui fait confiance en assumant qu'il véhicule un sens : « *We venture a leap: we grant ab initio that there is "something there" to be understood, that the transfer will not be void.* » (Steiner, 1975, p. 296)

*Aggression* : Steiner se base sur Martin Heidegger pour dire que chaque acte de compréhension (chez Heidegger *Erkenntnis*) est une agression. Le traducteur pénètre dans le texte original pour lui voler son sens, qu'il veut emporter comme butin de guerre : « *The translator invades, extracts, and brings home.* » (Steiner, 1975, p. 298)

*Incorporation* : après l'avoir agressé et détruit, le traducteur incorpore le texte source, il le fait sien, il l'avale et le digère : « *The appropriate "rapture" of the translator -*



*the word has in it, of course, the root and meaning of violent transport - leaves the original with a dialectically enigmatic residue.* » (Steiner, 1975, p. 300)

*Restitution* : Les trois actes précédents ont créé un déséquilibre. Ici, Steiner se base sur l'anthropologue structuraliste Claude Lévi-Strauss, qui déclare que dans un système (culturel) tout est lié. Si l'on ajoute ou l'on enlève un élément, on déséquilibre le système. Par les trois actes précédents qui ont été décrits, les deux systèmes en présence ont été déséquilibrés : celui de la langue source, auquel le traducteur a enlevé, et celui de la langue cible, auquel il a rajouté. L'équilibre doit donc être rétabli en restituant. Il utilisera alors le modèle de Lévi-Strauss :

*The general model here is that of Levi-Strauss's Anthropologie Structurale which regards social structures as attempts at dynamic equilibrium achieved through an exchange of words, women, and material goods.*

(Steiner 1975, p. 302)

En raison d'une approche humaniste et philosophique, Steiner se trouva déjà en 1973 en porte à faux vis-à-vis de l'école linguistique, voire sémiotique, qui avait dominé les écrits sur la traduction de l'après-guerre. L'argument de Steiner, ici explicité par Inès Oseki-Dépré, est relativement simple :

*[...] si les hypothèses de Humboldt, Sapir et Whorf<sup>4</sup> étaient justes, comment pourrait-on envisager non seulement la possibilité de communication, mais également celle de l'apprentissage des langues et évidemment du transfert d'univers qui se vérifie dans la traduction ?*

(Oseki-Dépré, 1999, p. 56)

---

<sup>4</sup> Le mouvement herméneute consiste à faire jaillir une signification et à l'acheminer par un acte d'annexion.

<sup>5</sup> Pour ces linguistes ou philosophes du langage, il est impossible, en théorie, de traduire. En effet, selon eux, si chaque langue représente une vision du monde spécifique et si les langues ne sont pas des nomenclatures (depuis Ferdinand de Saussure), l'équivalence des mots ne correspond en aucun cas à l'équivalence de visée de chaque langue.

Il n'existe pas de perception naturelle d'un original, pas plus que pour Steiner il n'existe de reproduction exacte. L'approche du traducteur est selon lui déterminée par son capital linguistique, sociolinguistique, et le sens qu'il souhaite investir au texte original est préétabli par son ancrage historique, géographique et social. La traduction, grâce à la fonction herméneutique du traducteur, devient plus un processus qu'un produit et sans cette fonction, il apparaît difficile à Steiner de sortir du sempiternel débat du choix entre une traduction libre ou littérale. La notion de fidélité à laquelle il fait référence dans son oeuvre, *After Babel*, n'évoque pas le littéralisme ou la notion d'esprit et de lettre, mais plutôt l'idée forte, d'ordre éthique et moral, celle que le traducteur doit rétablir un équilibre fragile que sa compréhension du texte ainsi que sa restitution ont perturbé.

Les théoriciens que nous avons passés en revue font référence au concept de la culture dans ce qu'elle a d'absolu et concentrent leurs efforts sur une traduction littéraire élitiste, qui ne s'intéresserait qu'à l'œuvre d'art. Leur approche herméneutique imprime bien à la traduction une démarche philosophique dont le but ultime serait, dans certains cas, le littéralisme. Que cela signifie-t-il de manière concrète ? Prenons l'exemple de François-René de Chateaubriand et de sa traduction du *Paradise Lost* (*Paradis Perdu*) de John Milton en 1836. Dans les explications qu'il fournit sur la stratégie qu'il a décidé d'adopter, on s'aperçoit qu'il n'utilise pas le mot à mot comme son appréhension du texte pourrait le laisser penser, mais la littéralité. Il distingue sa traduction d'un mot à mot scolaire ou philologique en faisant par exemple référence au grand nombre d'ablatifs absolus latins employés par Milton dont il a été obligé de compléter le sens en français. Ce qui est important de noter ici, c'est que Chateaubriand s'autorise à forcer la langue française dans le sens de l'original :

*J'ai traduit<sup>6</sup> : « Plusieurs rangs de lampes étoilées...émanent la lumière comme un firmament ». Or je sais qu'émaner en françois, n'est pas un verbe actif : un firmament n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament ; mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue angloise ; il apprend la différence qui existe entre le régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre.*

*J'ai employé comme je l'ai dit encore, de vieux mots ; j'en ai fait de nouveaux, pour rendre plus fidèlement le texte ; c'est surtout dans le mot négatif que j'ai pris cette licence : on trouvera donc inadorée, inabstinence, etc.*

(Chateaubriand, dans *Poésie* 23, 1983, p. 112)

En d'autres termes, Chateaubriand n'hésite pas à introduire des archaïsmes et des néologismes dans sa traduction afin de respecter l'original et ira même jusqu'à ajouter : « *Quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée : à travers cette obscurité on sentira encore le Dieu.* » (Chateaubriand, dans *Poésie* 23, 1983, p. 119).

La stratégie de Chateaubriand, comme celle des théoriciens précédents, s'avère présenter un certain intérêt dans la démarche qui anime et motive notre travail : la traduction du roman moderne écossais. Cela signifie-t-il que nous avons déjà trouvé la solution à notre problème ? Qu'il suffit d'écossiser le texte français pour en dégager la substantifique moelle ? Non, bien entendu, même si, comme nous le verrons plus tard, nous serons fortement influencés par l'esprit de cette méthode. Nous avons commencé par citer ces exemples de la démarche philosophique proférés par des écrivains quelque peu classiques afin d'indiquer un certain point de départ qui, en fait, sera repris par les plus modernes après un passage obligatoire dans le scientisme.

Les théories modernes sur la traduction ont tendance à aborder une plus large palette de textes qui ne comportent pas forcément un aspect culturel important mais

---

<sup>6</sup> Traduction du passage où Milton décrit le palais infernal : « *Many a row/ Of starry lamps/ Yielded*

qui, du point de vue du langage, nous seront particulièrement utiles dans notre approche de la traduction de la langue vernaculaire. C'est le cas en particulier des théories linguistiques qui font l'objet de notre prochaine section.

### 1.2. L'approche linguistique

Contrairement à la tradition philosophique, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, des années 1950 aux années 1970, la traduction s'est dotée d'un support théorique et pédagogique. La linguistique, alors reconnue comme une discipline scientifique du langage, est apparue comme une solution nouvelle et durable aux problèmes de méthode rencontrés par les traducteurs.

C'est dans ce contexte disciplinaire qu'il faut lire la célèbre formulation du formaliste Roman Jakobson, qui distingue 3 types de traductions :

*Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language.*

*Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.*

*Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of non-verbal sign systems.*

(Jakobson, dans Brower, 1959, p. 233)

Traduire correspondrait à remplacer des signes linguistiques d'une langue source par d'autres signes linguistiques dans une langue cible et, comme le dit Jakobson en substance, le traducteur serait chargé de recoder et de retransmettre un message reçu d'une autre source. Ainsi la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents. La traduction poétique s'avère donc impossible selon lui. Elle oblige à la transposition poétique : transposition à l'intérieur

---

*light/ As from a sky ».*

d'une langue, transposition d'une langue à une autre, transposition intersémiotique. Si Jakobson ne conçoit pas d'équivalence totale dans la traduction, même lorsque celle-ci est intralinguale, d'autres emprunteront le chemin des éléments de transcodage.

Travaillant pendant la seconde guerre mondiale au décodage des messages secrets ennemis à l'aide d'ordinateurs, Warren Weaver en était venu à considérer la langue comme un code, qu'il suffisait de décoder. L'opération traduisante était considérée comme une opération de transcodage dont on espérait qu'elle pourrait être réalisée par des ordinateurs. Pour cela, il fallait procéder à des analyses de la langue susceptibles d'être saisies par ordinateur. La fidélité de la traduction, pensait-on, consistait à trouver, dans la langue cible, le mot qui reproduisait le maximum des sèmes contenus dans le mot de la langue source. Georges Mounin évoque l'intérêt que pouvait représenter la recherche d'unités sémantiques minima :

*Si l'on suit Hjelmslev, le monème ne serait pas la plus petite unité signifiante, il existerait dans cette unité qu'on a considérée longtemps comme un atome de signification, des unités plus petites, des particules plus "élémentaires" de signification qui permettraient de comprendre la vraie structure du lexique d'un langage. Si de telles "particules" de sens existaient, la traduction deviendrait quelque chose d'aussi simple que l'analyse et la synthèse en chimie.*

(Mounin, 1963, p. 97)

Cette démarche qui s'appuie essentiellement sur le principe d'une équivalence totale d'une langue à une autre n'est bien entendu possible que dans un registre limité mais qui trouve chaque jour plus de fiabilité avec notamment l'apparition d'un nombre croissant de dictionnaires et de sites de traduction instantanée sur Internet. Les problèmes linguistiques principaux sont en règle générale liés à l'homonymie et à la polysémie, à des différences lexicales (*river* peut signifier 'fleuve' ou 'rivière'), et

enfin à des différences dans la structure de la phrase. Hors contexte, ces problèmes sont insurmontables. Il est à noter, mais ceci n'est pas tant notre propos, que de nombreux projets concernant les *Machine Translation* ont vu le jour dans les années 1930 en France (George Artsrouni) et en URSS (Petr Troyansky) ; que Weaver a été en quelque sorte le véritable détonateur ; et que de nos jours, il suffit de naviguer sur Internet pour accéder à des dictionnaires automatiques d'une nouvelle ère ou à des traitements de textes multilingues. Ce lien entre la traduction et la science moderne peut également s'apparenter au lien que la traduction a souhaité tisser avec la linguistique.

Selon Mounin, la traduction est un contact de langues et le traducteur en est seulement le lieu de contact. En tant que tel, le traducteur se doit d'étudier le style, la grammaire et le vocabulaire du texte en langue source afin de le traduire, grâce à une opération linguistique, en langue cible. Pourquoi une opération linguistique ? Si nous prenons comme exemple la phrase en anglais *he swam across the river*, dont la traduction en français serait 'il traversa la rivière à la nage', nous venons d'accomplir une opération linguistique, une transposition selon les termes employés par Jean Pierre Vinay et Jean Darbelnet, auteurs de *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958). En effet l'anglais commence par un verbe d'action, *swam*, alors que le français préférera un verbe de mouvement abstrait 'traversa'. L'action de nager est reléguée à la nature d'un complément circonstanciel de manière 'à la nage'. Ceci montre clairement que la façon d'exprimer les choses est différente pour ces deux langues. La traduction de cette phrase, bien qu'en apparence terminée, pourrait pourtant laisser quelques traducteurs perplexes. Par exemple, comme nous l'avons remarqué précédemment, l'anglais ne fait pas la différence entre fleuve et rivière.

Tout dépend du contexte, et s'il n'y en a pas comme ici, la traduction devient alors arbitraire.

L'outil linguistique est pour Mounin nécessaire, mais il n'est pas unique. Ayant considéré les théories d'Andrei Fedorov ainsi que celles de Vinay et Darbelnet, qui associent et incorporent la traduction aux méthodes linguistiques, et en tenant compte de la position d'Edmond Cary, pour qui la traduction n'est pas une opération linguistique mais une opération littéraire, Mounin se refuse à accepter une théorie de la traduction qui tomberait dans une déviation soit linguistique soit littéraire. Selon lui, la traduction est « *un art fondé sur une science* » (Mounin, 1963, p. 16). En d'autres termes, Mounin n'exclut pas d'incorporer des aspects non-linguistiques à la traduction, surtout lorsqu'il s'agit de cinéma ou de théâtre, mais il est cependant nécessaire selon lui d'observer une série d'analyses linguistiques à la base de toute démarche traduisante.

Pour John Cunnison Catford dans *A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics* (1965), si la linguistique est intrinsèque à la traduction, le problème de l'équivalence est un obstacle de taille en traduction. En prenant le syntagme et la phrase comme unité de traduction, le traducteur doit, selon Catford, trouver les « *translation equivalents* » utilisés dans des situations identiques. La notion d'équivalence apparaît donc comme une possibilité dans le procédé qu'il appelle *total translation*<sup>7</sup>. En reprenant l'exemple donné par Catford, la traduction en anglais de « *mon fils a six ans/ my son is six* » est une « *translation equivalent* », il s'agit de cette portion de texte en langue cible qui est modifiée uniquement si la même portion de texte en langue source est également modifiée. Certaines sections de phrase ou phrases entières peuvent être décodées et traduites de cette manière. Cependant,

comme le reconnaît Catford, deux langages sont rarement similaires au point de représenter la même réalité sociale et les cas de non-équivalence sont nombreux, surtout lorsque le texte à traduire reflète la culture du pays. Sans aller jusqu'à cet extrême, la traduction du mot 'pain' du français en anglais peut poser quelques difficultés. Selon la région française ou le milieu social, 'pain' se pensera et s'écrira en termes de baguette, couronne, ficelle, boule, épi, etc. *Bread* en anglais n'aura pas la même signification et prendra les formes propres aux boulangeries en Grande Bretagne, il ne sera pas seulement le signe *bread* avec son signifié, mais représentera lui aussi un ensemble culturel où il y a différentes formes de pains selon la région et la saison, etc.

L'approche linguistique ne serait donc pas réduite à la traduction mot à mot, car si Catford reconnaît une quelconque équivalence, elle intervient uniquement sur des segments variables qui sont déterminés par commutation. On peut donc remarquer que l'approche linguistique de Mounin intervient au niveau de l'appréciation du texte qu'il perçoit dans son ensemble, tout en adoptant une démarche scientifique, alors que Catford se focalise sur l'équivalence et sur l'importance d'un découpage de la traduction en « *category shifts* » et ne prend pas ou très peu en compte les aspects textuels, culturels et situationnels du texte d'origine.

Mona Baker, dans un article publié dans *The Oxford Guide to Literature in English Translation* en 2000, intitulé 'Linguistic Perspectives on Translation', remarquera également à juste titre que les travaux de Catford ne se résument pas seulement à la linguistique, mais qu'ils font aussi référence à la phonétique. La traduction phonétique est cependant une démarche expérimentale qui ne peut fonctionner que dans des situations bien précises. Baker nous fournit l'exemple de la

---

<sup>7</sup> Définition proposée par Catford : « *In total translation, SL and TL text or items are translation* »



comptine *Humpty Dumpty* traduite dans *The d'Antin Manuscrit* de la façon suivante: « *Un petit d'un petit/ S'étonne aux Halles/ Un petit d'un petit/ Ah! Degrés te fallent...* » (Baker, 2000, p. 22). Pourquoi alors ne pas réfléchir sur une traduction de dialecte qui serait proche d'une traduction phonétique? Ceci sera étudié ultérieurement lors de l'analyse de la traduction du roman de Banks *The Bridge*.

Les théories ici appréhendées renvoient à des linguistes dont les travaux d'étude ont été effectués dans les années 1950 et 1960. Depuis, l'approche linguistique a évolué dans deux directions très différentes : la *machine translation*, chaque jour plus sophistiquée et l'approche linguistique développée dont Baker est une représentative. Théoricienne contemporaine, prenant l'approche linguistique comme point de départ, Baker s'est engagée dans son livre *In Other Words* à déblayer une fois pour toutes les chemins de l'équivalence. Elle explore la notion d'équivalence à plusieurs niveaux et en relation avec les procédés de traduction, considérant tous les différents aspects de la traduction et associant de ce fait linguistique et approche communicative. Elle distingue quatre sortes d'équivalences :

- Une équivalence qui se fait « *at word level* » et « *above word level* »
- Une équivalence grammaticale
- Une équivalence textuelle
- Une équivalence pragmatique

Si Baker traite du problème de l'équivalence, elle n'oublie pas pour autant de s'intéresser aux problèmes liés au registre. En effet, la traduction n'est pas uniquement une affaire de mots, le ton, le registre et le destinataire du discours sont également importants :

---

*equivalents when they are interchangeable in a given situation.* » (Catford, 1965, p. 49)

*Tenor of discourse: an abstract term for the relationships between the people taking part in the discourse. [...] Getting the tenor of discourse right in translation can be quite difficult. It depends on whether one sees a certain level of formality as "right" from the perspective of the source or the target culture [...] Whatever the translator opts for on any given occasion will of course depend on what s/he perceives to be the overall purpose of the translation.*

(Baker, 1992, p. 15)

Le « *tenor of discourse* » ou registre est, comme le souligne l'auteur par sa dernière phrase, inhérent au traducteur, choisi par celui-ci en fonction de la destination ultime ou du genre de la traduction (roman, mode d'emploi, poème, publicité, etc.)

Dans l'article précédemment cité, 'Linguistic Perspectives on Translation', Baker commente les dernières études faites en matière de linguistique et de traduction. Dans les années 1980 et 1990 les comportements à l'égard de la traduction ont évolué. Le sens du texte s'est retrouvé au centre du débat:

*The starting point for much of this work was the idea that meaning is diffuse, in the sense that it is not located in the word or grammatical category but is signalled by a variety of means, which cross the traditional boundaries of word, phrase, clause, sentence, and even text. [...] Moreover, meaning is now understood to be culturally constructed and all language use is seen as mediated (culturally, ideologically, cognitively).*

(Baker, 2000, p. 22)

On pourrait alors rebaptiser cette approche qui met en scène des éléments propres à la culture avec la traduction, l'approche 'néo-linguistique'. Du sens du texte, le récepteur dégage l'idéologie, qui n'est pas à prendre comme le précise Baker, au sens d'idéologie politique mais au sens de point de vue. Lors du processus de traduction il est cependant possible que le traducteur, inconsciemment, ne soit pas

fidèle au texte original. Pourquoi? Simplement parce qu'il peut disposer les thèmes et les rhèmes dans un ordre différent de celui du texte original, rendant ainsi la traduction moins fidèle à l'idéologie d'origine.

Le problème de la traduction des différences culturelles qui concerne directement nos travaux de recherche est à associer au rôle prépondérant de l'idéologie dans le texte. Les années 1990, comme le précise Baker, ont vu le rôle des traducteurs quelque peu bouleversé. Ils sont devenus « *real personae in any communicative act* » (Baker, 2000, p. 23). C'est pour cette raison, qu'en guise de conclusion, Baker nous rappelle que la division entre les disciplines liées à la traduction n'est plus aussi nette et que la linguistique a élargi son champ d'investigation à la culture et au facteur humain.

Afin d'illustrer ce changement intervenu dans l'approche de la traduction par la linguistique moderne, prenons dans un premier temps comme exemple celui de Basil Hatim et Ian Mason qui ont travaillé dans de nombreux domaines ayant trait à la linguistique, et qui se sont servis d'exemples pouvant toucher à la littérature, la religion, le journalisme, la politique, le juridique, le commercial, etc. Bien que linguistes de formation, pour ces spécialistes modernes, l'importance de l'environnement culturel est également essentielle lors d'une traduction : « *The translator's motivations are inextricably bound up with the socio-cultural context in which the act of translating takes place. Consequently, it is important to judge translating activity only within a social context.* » (Hatim et Mason, 1990, p.13). La traduction n'est donc pas uniquement une affaire de mots, il est également important de reconnaître quel est le ton du document à traduire et dans quel registre il peut être traduit. Hatim et Mason utilisent le terme socioculturel qui, dans le cas de la traduction, est bien entendu lié au langage. Or, lorsqu'on souhaite déterminer ce

qu'est une langue, on rencontre une terminologie dans laquelle la langue est distincte du dialecte, et il est souvent difficile de voir où s'arrête une langue et où commence un dialecte. A cela viennent s'ajouter les composés en -lecte tel que sociolecte, idiolecte, technolecte, etc. Il s'agit là de 'codes' qui peuvent appartenir à une sous-culture comme celle du milieu gay par exemple analysée par Keith Harvey dans un chapitre de son livre *The Translator* (1998). Dans cette analyse linguistique détaillée du langage homosexuel anglais et français, il révèle entre autres l'importance que peuvent avoir l'attitude du traducteur vis à vis de la communauté gay, son identité sexuelle, la situation de cette même communauté au sein de la société, etc. Dans la traduction du roman de Gore Vidal *The City And The Pillar* (1948/1965) par Philippe Mikriammos (*Un Garçon près de la Rivière* (1981) ) voici ce qu'il a pu relever :

*For example, Rolly (he remains the more formal "Rolloson" throughout the translation) employs pansies with a pejorative meaning to describe other homosexuals and queen as an elected (albeit ironic) term to describe himself. Such uses concord with the values that gay men would still invest in these items today. The distinction, however, is flattened in the translation, where both terms are translated by tante/s (literally "aunt/s"), a pejorative term, even amongst French homosexuals. [...] Rolly's stock of subcultural signs is further impoverished by translation of butch as costauds (literally, "stocky, well-built"). Butch is a long-standing member of the gay lexicon, usually employed (ironically) to designate surface features of desirable masculinity, either of another gay man (who is not a "queen") or of a heterosexual male. In contrast, costauds is a mainstream French term that fails to connote the irony accruing to the gay awareness of gender performativity. [...]*

(Harvey, dans Venuti, 2000, pp. 458-459)

On s'aperçoit ici, et nous n'avons pas donné tous les exemples fournis par Harvey, qu'il existe un phénomène de perte lors de la traduction. La raison majeure évoquée est qu'il existe en France « *a suspicion (even amongst those who practise*

“*homosexual activity*”) of the validity of a subculture label such as “*gay*”. » (Harvey, dans Venuti, 2000, p. 460). La culture, qui ne se contente pas de définir ce qui appartient à un pays, englobe aussi le langage et l'appartenance à une communauté et souffre dans le cas que nous venons d'invoquer, comme pourra souffrir un autochtone s'exprimant en patois, de lacunes en ce qui concerne la traduction de référents propres à son jargon.

Nous pouvons déjà constater l'existence de barrières linguistiques, préétablies justement par la culture étrangère, qui empêchent le traducteur de rapprocher le lecteur de l'auteur. Harvey l'a expliqué en ce qui concerne le vocabulaire lié à l'homosexualité, nous verrons plus tard dans notre analyse si la vulgarité et le vernaculaire (cf. James Kelman dans Chapitre III) connaissent le même schéma, c'est à dire l'ethnocentrisme du traducteur.

### **1.3. Eugene Nida et la théorie de la « *dynamic equivalence* »**

Avant d'étudier les différentes idées que l'approche littéraire reflète, également connue sous le nom de *cultural approach*, il est primordial d'observer en détail les travaux d'Eugene Nida, linguiste de formation, qui a travaillé à la traduction moderne de la Bible et a, par la même occasion, fourni la méthodologie scientifique de son approche de la traduction. Son ouvrage *Toward a Science of Translation* est souvent utilisé comme référence, et c'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'analyser son approche théorique à travers les linguistes, traducteurs et philosophes qui ont utilisé ses études en matière de traduction.

Dans son étude, Nida distingue deux types d'équivalence: « *formal equivalence* » et « *dynamic equivalence* ». *Formal equivalence* « *focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned*

*with such correspondence as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept* » (Nida, 1964, p. 159). Il s'agit de trouver dans la langue cible le terme le plus 'équivalent' pour traduire un mot de la langue source. Ceci s'applique également au syntagme. Pour Nida, ceci n'est rien d'autre que du mot à mot. Le problème est donc facile à discerner: la traduction risque d'être difficilement compréhensible par les lecteurs de la langue cible. Nida, en collaboration avec Charles R. Taber remarquent eux-mêmes que : *«Typically, formal correspondence distorts the grammatical and stylistic patterns of the receptor language, and hence distorts the message, so as to cause the receptor to misunderstand or to labour unduly hard.»* (Nida et Taber, 1969, p. 201). La « *dynamic equivalence* » est différente :

*One way of defining a D-E translation is to describe it as "the closest natural equivalent to the source-language message." This type of definition contains three essential terms:(1) equivalent, which points toward the source-language message, (2) natural, which points toward the receptor language, and (3) closest, which binds the two orientations together on the basis of the highest degree of approximation.*

(Nida et Taber, 1969, p. 166)

La relation qui existe entre le récepteur et le texte de la langue source doit être le même pour la langue cible lorsque le travail de traduction a été effectué. Le traducteur doit, selon lui, décomposer le texte original en différentes parties ou *kernels* sémantiques, puis il pourra alors procéder à un transfert culturel de sens de la langue source à la langue cible. Le traducteur se chargera de reproduire des expressions qui devront être aussi proches que possible, d'un point de vue stylistique et sémantique, que ceux de la langue source. Ce qui est important à ses yeux est l'élément de communication qui se dégage d'un texte. Il distingue trois critères fondamentaux : *«(1) general efficiency of the communication process, (2)*

*comprehension of intent, and (3) equivalence of response* » (Nida, 1964, p. 182). En choisissant la *dynamic equivalence*, Nida a le sentiment que la traduction sera plus fidèle au texte original tout en se donnant le droit de modifier et de restructurer (additions, éliminations, etc.) le texte original afin de pouvoir intégrer, dans la sphère de compréhension du récepteur, les idées et concepts véhiculés par la langue cible : « [...] *By "natural" we mean that the equivalent forms should not be 'foreign' either in form (except of course for such inevitable matters as proper names) or meaning. That is to say a good translation should not reveal its non-native source.* » (Nida, dans Brower, 1959, p. 19). Il déclara également dans *Message and Mission* (1960) que les mots ne sont que des « *labels* » et que l'on peut les changer dans l'optique d'améliorer la communication lors d'une traduction. Le contexte est plus important que le texte lui-même.

En 1964, puis en 1969 avec Taber, Nida propose dans ses travaux de recherche sur la Bible, une nouvelle version de celle-ci en anglais afin de la rendre plus accessible au public américain. Il est intéressant pour nous de comparer sa traduction avec celle de l'*Authorized Version*<sup>8</sup> de 1611 :

Verset extrait de l'*Authorized Version* : « *let not thy left hand know what thy right hand doeth* » (AV, 1611, Matt. 6, vers. 3)

Verset extrait de la traduction de Nida : « *do it in such a way that even your closest friend will not know about it* » (Nida et Taber, 1969, p. 26)

Ce qui apparaît surprenant, comme le soulignera Henri Meschonnic, tient dans le fait que la nouvelle traduction en anglais américanisé est essentiellement faite à

---

<sup>8</sup> En 1611 parut en Angleterre, sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>, la plus célèbre des bibles anglaises, l'*Authorized Version*, connue en Amérique sous le nom de *King James Version*. Bien que le sous-titre fut « *newly translated out of the original tongues* », l'*Authorized Version* est surtout une révision de la *Bishops' Bible*, laquelle, par l'intermédiaire de la *Great Bible*, nous fait remonter à Tyndale

partir de l'*Authorized Version* et que très peu de références ont été faite au texte hébreu ou grec :

*Tout au long d'un manuel conçu avec exercices d'application [Eugène Nida 1964], l'escamotage de la langue de départ, l'hébreu, est total. Il est partiel seulement pour le grec du Nouveau Testament, en des exemples isolés où le mot grec est donné. Par la provenance des exemples aussi, la Bible ne semble consister que dans le Nouveau Testament. Dans la bibliographie de Théorie, une édition du texte grec est citée, mais pas du texte hébreu. Le point de départ explicite est toujours la King James Version.*

(Meschonnic, 1973, pp. 335-336)

On peut donc penser que c'est par un souci de compréhension et de communication que Nida a choisi l'*Authorized Version*, déjà connue des lecteurs. Nida suppose que le lecteur ne veut pas d'un texte difficile et que la langue de l'*Authorized Version* n'est plus assez partagée par les Américains et que « *the writers of the Biblical books expected to be understood* » (Nida et Taber, 1969, p. 7).

Nida ne se contente pas de changer uniquement les mots, il change de monde où les pratiques corporelles des relations sociales ont changé. En effet, dans sa nouvelle traduction on notera le passage de « *Greet one another with a holy kiss* » (AV, 1611, Matt. 6, vers. 3) à « *Give one another a hearty handshake* » (Nida, 1964, p. 160). Le traducteur devient ethnocentrique, c'est-à-dire qu'il ramène tout à sa propre culture, à ses normes et à ses valeurs. Un mot doit être alors traduit par rapport à la fonction qu'il occupe dans la langue source. Si un mot dont le sens premier et littéral est X et qu'il est utilisé par métonymie pour signifier Y, alors il doit être traduit Y. Dans ce dernier exemple, selon Nida, un saint baiser n'évoque rien parce qu'il ne se pratique plus alors qu'une poignée de mains chaleureuse colle plus à l'expérience vécue du lecteur américain.



Cet aspect de la traduction qui nous est offert par Nida a souvent été critiqué. L'idée que le traducteur puisse changer à sa guise le texte original afin que celui-ci soit compréhensible par les lecteurs de la langue cible a souvent été perçue comme un acte de violation, une traduction qui s'accaparerait l'original. Edwin Gentzler lui reproche également, sous le couvert de l'aspect 'scientifique' de la traduction, d'avoir tenté de convertir les gens au christianisme et que son approche cache de manière implicite « *a populist evangelical belief (and an anti-intellectual stance) that the word should be accessible to all.* » (Gentzler, 1993, p. 45). Susan Bassnett s'inquiète du fait que « *the principle of equivalent effect which has enjoyed great popularity in certain cultures at certain times, involves us in areas of speculation and at times can lead to very dubious conclusions.* » (Bassnett, 1991, p. 26). Au nom de la *dynamic equivalence*, qui souhaite dans l'absolu que la relation entre le récepteur et le message dans la langue de départ soit la même que celle dans la langue cible, on peut obtenir des exemples de traductions telles *holy kiss* devenue *hearty handshake* qui sont, selon elle, de très mauvais goût.

Il faut admettre néanmoins, et ceci est un point capital, que la plupart des traducteurs professionnels, mais on pourrait également citer les professeurs de traduction, utilisent plus ou moins consciemment l'approche de Nida dans leur pratique quotidienne et que la plupart des comptes-rendus de traduction dans la presse quotidienne les en félicitent. Pour plus de précision, citons quelques exemples fournis par Venuti : « *The translation is a pleasantly fluent one: two chapters of it have already appeared in Playboy magazine.* » (*The Times Literary Supplement*, dans Venuti, 1995, p. 3) ou encore « *Rabassa's translation is a triumph of fluent, gravid momentum, all stylishness and commonsensical virtuosity.* » (*West*, dans Venuti, 1995, p. 3). Globalement leurs options s'inscrivent dans une dynamique de mise en

surface des similitudes et un gommage des différences, un bon usage culturel qui va de pair avec un bon usage de la langue et un bon usage littéraire. Pour cela, il ne faut pas présenter d'obstacle à la compréhension, éviter la couleur locale (considérée comme une surtraduction) et enfin ne pas laisser déceler la présence de la traduction. Comme pour les exemples cités, le terme *fluent* sera le plus souvent utilisé pour signifier la 'lisibilité' ou la '*readability*', de la traduction.

Nous venons de voir les raisons qui ont poussé Nida à donner une version américaine de la Bible et la démarche utilisée par les traducteurs<sup>9</sup> qui pratiquent l'ethnocentrisme. Prenant un problème relatif à notre propos principal, pouvons-nous considérer la traduction de la Bible en écossais comme un acte ethnocentrique ? Avant de répondre à cette question, nous allons, par cet exemple<sup>10</sup> concernant l'écossais, montrer que celui-ci est bel et bien différent de l'anglais standard d'un point de vue de la prononciation mais également de la grammaire.

Il faut attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour que le *Nouveau Testament* soit traduit et publié en Ecosse, mais il existe cependant une grande différence entre *The New Testament in braid Scots* (1901) de William Smith, qui, malgré le titre, reste assez proche de la *Revised Version* (1885), et *The New Testament in Scots* (1983) de William Laughton Lorimer, beaucoup plus original, tout en ayant nettement pour modèle la *New English Bible*. L'humour n'étant pas une caractéristique ordinaire de la traduction biblique, il convient de signaler que Lorimer s'amusa à laisser le diable s'exprimer en anglais (Matt. 4, vers. 1-11, Appendix, p. 455, 1985). Nous verrons par la suite qu'il n'a pas été le seul. L'écossais de Lorimer fait appel à divers dialectes, comme si, dans un effort de standardisation, il voulait élaborer un diasystème. La

---

<sup>9</sup> Nous ne souhaitons pas donner d'exemples, tant la liste serait longue et tant ceux choisis le seraient de manière purement arbitraire.

<sup>10</sup> Les sources de nos renseignements proviennent de : Graham Tulloch, *A History of the Scots Bible* (1989) et William Laughton Lorimer, *The New Testament in Scots* (1985).

distanciation maximale vis-à-vis de l'anglais n'est pas uniquement d'ordre lexical, elle est aussi d'ordre grammatical, car il s'agit de montrer que l'écossais n'est en rien de l'anglais corrompu. Par exemple, le pronom relatif *wha* (= *who*) utilisé par Peter Hately Waddell<sup>11</sup> devient systématiquement *at* d'origine norroise. Ces divers moyens de souligner la spécificité de l'écossais sont la marque d'une véritable politique linguistique, dont la Bible ne semble être qu'un prétexte. Il s'agit en effet de lutter contre la Bible anglaise sur son propre terrain, celui de la traduction biblique. Néanmoins, ce désir qu'avait Lorimer de rendre à l'écossais son statut de langue littéraire perdu à la Réforme prend parfois, et nous allons ici répondre à la question sur l'ethnocentrisme de la traduction de la Bible en écossais, des tournures très originales. Ainsi, la traduction de *thalassa* (le sens de lac étant un sémitisme) par *loch* (Marc. 1, vers. 16) et celle d'*erêmos* par *muirs* (Marc. 1, vers. 12) pour éviter *wilderness* font que l'on peut presque imaginer Jésus en train de chasser le coq de bruyère sur les rives du Loch Ness. Cependant, il nous faut élever le débat au-delà de la fausse supposition que les choses ont pour étiquettes des mots. L'utilisation des termes *loch* ou *muirs* par exemple rapproche l'histoire de la bible vers le lecteur écossais qui sait pertinemment qu'il s'agit de la Palestine et pas de l'Ecosse. Peut-on alors penser que l'impression d'étrangeté soit ici renforcée et qu'un traducteur transparent, en faisant marcher Jésus près du *loch* de Galilée, puisse conférer à ce terme une nouvelle dimension en élargissant son champ sémantique ? Peut-être, mais comme nous le verrons plus tard ce n'est pas sur cet argument que nous plaçons notre discussion. Avant d'étudier de manière concrète une alternative à ce genre de traduction, alternative que nous connaissons déjà, grâce aux approches philosophiques

---

<sup>11</sup> Il a traduit en écossais, en utilisant le fond germanique du lexique, les Psaumes (1871) et l'Esaïe (1879).

(préalablement étudiées) mais qui sera développée d'un point de vue plus moderniste, essayons de comprendre le rôle de la culture dans la traduction.

#### **1.4. L'approche littéraire ou culturelle**

*De quelle langue traduisez-vous et en quelle langue ? Telle est la question que l'on pose en général tout d'abord - et on croit avoir tout dit. Que traduisez-vous ? quand, où, pour qui ? Voilà les vraies questions dont s'entoure l'opération de traduction littéraire. Le contexte linguistique ne forme que la matière brute de l'opération : c'est le contexte, bien plus complexe, des rapports entre deux cultures, deux mondes de pensée et de sensibilité qui caractérise la traduction.*

(Cary, 1958, p. 35)

La question « *pour qui traduit-on ?* » n'est pas vraiment nouvelle. Pour Edmond Cary, « *La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire* » (Cary, 1958, p. 8 leçon 2) et il ajoute en substance que pour traduire de la poésie il faut être poète. Cité par Mounin dans *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, Cary déclare : « *Le dénominateur commun linguistique ne reflète qu'une abstraction formelle, qui ne nous fait pas avancer d'un pas dans la réalité.* » (Mounin, 1963, p. 15). La réalité signifie la réalité sociale. Il y a un fonctionnement social dans la traduction dont on ne peut faire l'économie. Cependant, comme Mounin l'a fait, on peut lui reprocher de ne pas différencier linguistique générale et linguistique descriptive, d'ignorer la sociolinguistique et surtout la stylistique.

Aux Etats-Unis, l'approche théorique s'est faite et se fait encore dans les *translation workshops*, dont un des plus connus est celui de l'université d'Iowa fondé en 1962. On s'y occupe uniquement de traduction littéraire et principalement de la

traduction de poèmes. Cependant, en matière de poésie, nous ne pouvions pas manquer de mentionner les idées du poète américain Ezra Pound (1875-1972). Sa théorie porte le nom de *theory of luminous details*. Elle est fondée sur le concept d'énergie dans la langue où les mots sont en quelque sorte une cristallisation du vécu historique d'une culture, ce qui leur donne une force, une énergie toute particulière. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'hésite pas à utiliser, de manière arbitraire certes, mais de façon à donner à sa traduction une équivalence stylistique, de la poésie pré-Elisabethaine pour traduire le toscan médiéval de Cavalcanti.

La relation qui existe entre le texte, son environnement social et son 'histoire', ne peut être mise de côté. On ne peut alors pas tout traduire, et ce que l'on traduit intervient à travers la lutte qui s'exerce entre les deux langues étrangères en présence et les deux cultures. Prenons l'exemple d'*Harry Potter à l'Ecole des Sorciers*<sup>12</sup>. Il était essentiel pour le traducteur, pour ne pas dire impératif, de traduire les romans pour un public jeune. Or, on s'aperçoit que le niveau de langue de la traduction ne respecte pas ce paramètre. Dans le chapitre I (aux pages 5 et 6) intitulé *Le Survivant (The Boy Who Lived)*, dans la phrase « *Jamais quiconque n'aurait pu imaginé qu'ils puissent se trouver impliqués dans quoi que ce soit d'étrange ou de mystérieux. Ils n'avaient pas de temps à perdre avec de telles sornettes* », la phrase française, y compris l'utilisation du subjonctif, ne traduit pas la simplicité de la tournure en anglais : « *They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious, because they just didn't hold with such nonsense...* » (Rowling, 1997, p. 7) et complique la phrase sans raison. Le même ton pompeux se retrouve un peu plus loin dans la phrase suivante : « *Si jamais quiconque venait à entendre parler des Potters, ils étaient convaincus qu'ils ne s'en remettraient pas.* » (« *They didn't think*

*they could bear it if anyone found out about the Potters.* » en anglais dans l'original). De même, plus loin « *tawny owl* » est traduit par « *gros hibou au plumage mordoré*<sup>13</sup> » et « *weirdos* » est rendu par « *olibrius* ». Alors que le texte anglais s'adresse directement aux enfants de huit ans environ, en utilisant un langage simple et courant, la traduction française utilise des tournures plus formelles et adultes. Nous verrons dans les chapitres qui suivent concernant l'écossais, que les niveaux de langue font aussi partie des facteurs essentiels à respecter lors de la traduction.

D'un point de vue sociologique, la traduction n'est pas le fruit du hasard. Pour André Lefevere, l'historicité de la traduction semble être de la plus haute importance. Le traducteur se trouve ancré dans une époque donnée et cela implique des contraintes sociologiques comme nous pourrions l'observer lors de la traduction de *The Crow Road*:

*It is in the treatment of texts that play a central role within a culture and in the way a central culture translates texts produced by cultures it considers peripheral, that the importance of such factors as ideology, poetics, and the universe of discourse is most obviously revealed.*

(Lefevere, 1992(b), p. 70)

Lefevere, ainsi que James Holmes, sont tous deux issus de la tradition des *translation workshops*, et ont été influencés par la *polysystem theory*<sup>14</sup> au début des années 1980. Selon eux, la littérature traduite devient un genre littéraire parmi

---

<sup>12</sup> Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard en 1998 (titre original: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* de J.K. Rowling, 1997)

<sup>13</sup> Il est fort à penser ici que le traducteur a cherché les sens des termes *tawny* et de *owl* séparément et s'est écarté du véritable sens qui est celui de chouette hulotte.

<sup>14</sup> La *Polysystem Theory* marquera les années soixante-dix. Itamar Even-Zohar et Gideon Toury seront les précurseurs de cette nouvelle conception de la traduction pour qui la forme et les canons qui constituent les *norms* du polysystème, qui lui représente les systèmes littéraires d'une culture donnée, contraignent implicitement le traducteur dans ses choix.

d'autres et sera étudiée du point de vue de son apport à la littérature et à la culture en langue cible.

*In conclusion, we can say that the polysystem hypothesis, by focusing on the product rather than on the process of translation, opens the way for the integration of translation theory into a theory of literature.*

(Lefevere, 1981, p. 59)

La traduction s'intègre dans une théorie de la littérature et bien plus qu'un échange verbal, elle devient dépendante de l'histoire étrangère des deux cultures. Ceci sera développé lors de l'analyse de la traduction en français du roman *Docherty* de William McIlvanney. A ces deux chercheurs en traductologie vient s'ajouter Susan Bassnett. Leur domaine de recherche n'est pas tant la théorie mais l'analyse des pratiques de la traduction (*translation studies*), et leur programme d'études tourne autour de la question *free vs literal*. Bassnett remarquera que les stratégies de traduction libre demandant plus de créativité que de fidélité sont souvent associées à des traductions entre communautés bilingues, alors que les traductions littérales sont similaires à celles utilisées pour la Bible. Considérant que toute traduction est de toute façon une manipulation du texte original, Lefevere et Bassnett ne se soucient pas outre mesure du point de vue de sa conformité syntaxique avec l'original. Cette conception de la traduction va également se traduire par une redéfinition de l'équivalence dans la traduction. Cette redéfinition a pour origine les notions post-structuralistes adaptées au texte. La multiplicité de sens que l'on peut donner à un texte rend impossible une seule traduction :

*Put five translators onto rendering even a syntactically straightforward, metrically unbound, imagically simple poem like Carl Sandburg's Fog into, say Dutch. The chances that any two of the 5 translations will be identical are*

*very slight indeed. Then set 25 other translators into turning the 5 Dutch versions back into English, five translators to a version. Again, the result will almost certainly be as many renderings as there are translators.*

(Holmes, dans Gentzler, 1993, p. 188)

Nous sommes loin ici de l'approche plus prescriptive de Nida. Il y a d'ailleurs chez lui un paradoxe que l'on peut noter au passage. Nida est favorable à une traduction libre qui devrait, en théorie, signifier une plus grande variété. Or, force est de constater qu'il a tendance à démontrer que pour un lecteur donné, il existe une traduction 'parfaite', réduisant ainsi les champs du possible.

Lefevere établit clairement sa préférence pour une traduction qui tiendrait compte de son public lecteur dans son ouvrage intitulé *Translation/ History/ Culture*. L'idée d'une traduction qui sonnerait étrangère est selon lui à éviter :

*Obviously<sup>15</sup> this is a type of translation no longer practised in our day and age, simply because the audience for it has almost ceased to exist. Schleiermacher and some of his contemporaries produced their translations not for the monolingual reader who has no access whatsoever to the original, but rather for the educated reader who was able to read original and translation side by side and, in doing so, to appreciate the difference in linguistic expression as expressing the difference between two language games* (Lefevere, 1992(b), p. 5)

Le traducteur doit adapter son travail en fonction des lecteurs, en fonction des demandes de la maison d'édition. Rester fidèle au texte d'origine devient alors une tâche difficile à accomplir. Le traducteur selon Lefevere réécrit le texte original mais au lieu de s'attarder sur le langage il doit s'attarder sur la culture : « *Since languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual.* » (Lefevere, 1990, p.

---

<sup>15</sup> Plutôt curieux de nos jours, surtout si on se réfère aux travaux de Venuti - cf. approche suivante - et aux tentatives de raviver les préceptes de Schleiermacher. A noter que Lefevere est mort prématurément dans les années 1990, avant que les écrits de Venuti n'aient encore fait grand bruit.



11). Ceci se rapproche de Nida mais il existe une distinction de taille : Lefevere reconnaît la culture étrangère :

*At the end of her contribution to the anthology, "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in German," Mary Snell-Hornby proposes that translation scholars abandon their 'scientific' attitude and move from "text" as a translation unit to "culture", a step that Bassnett and Lefevere see as "momentous," marking a "cultural turn" for the field.*

(Gentzler, 1993, p. 188)

Cette option, où la culture joue le rôle prépondérant, Vladimir Nabokov<sup>16</sup> l'avait déjà expérimentée lorsqu'en 1955 il expliqua ses choix pour la traduction en anglais d'Eugène Onegin d'Alexandre Pouchkine. Conscient de la difficulté de la traduction d'un roman en vers, il proposera un travail qui s'adressera essentiellement à une minorité intellectuelle : « *an academic readership who might want a literal translation that combines native proficiency in the foreign language, historical scholarship in the foreign literature, and detailed commentary on the formal features of the foreign text.* » (Venuti, 2000, p. 68) et qui avait donc pour but de lutter contre la tendance dominante de l'époque. Il s'agissait donc d'une traduction libre favorisant le style poétique de la langue d'arrivée au détriment de la littéralité. C'est pour le dernier aspect qui concerne sa traduction, l'utilisation abondante de notes de bas de page, que nous avons décidé d'utiliser sa méthode de traduction dans notre Chapitre VI.

L'intérêt qui découle de cette recherche sur les différentes théories de la traduction est bien entendu l'apport pratique que celles-ci auront sur la traduction des phénomènes culturels. Les trois approches principales, philosophique, linguistique et littéraire, sont en quelque sorte les classiques du genre et il apparaît déjà évident que

---

<sup>16</sup> Cf. Chapitre VI.

toutes trois peuvent être utilisées en même temps ou séparément. Il existe cependant une approche plus ‘engagée’ et rompant avec beaucoup de théories modernes sur l’équivalence qu’il me semble utile de définir en dernier lieu, car les idées de Venuti sont devenues incontournables dans le monde des *Translation Studies*.

## 2. LAWRENCE VENUTI : LE POLITIQUEMENT CORRECT

Dans les années 1990, les écrits de Venuti ont introduit aux débats un élément nouveau : influencé entre autres par Edward Said (*orientalisme*), il base sa théorie sur le contexte global et géopolitique de la traduction. S’attaquant explicitement à la théorie de l’équivalence (cf. Nida, qui est devenu en quelque sorte sa tête de Turc), il en révèle les non-dits : c’est à dire la colonisation du texte (en langue étrangère) par la langue cible dominante (l’anglais) accompagnée par une stratégie presque inconsciente de domestication :

*The selection of foreign texts and the development of translation strategies can establish peculiarly domestic canons for foreign literature, canons that conform to domestic aesthetic values and therefore reveal exclusions and admissions, centres and peripheries that deviate from those current in the foreign language. Foreign literatures tend to be dehistoricized by the selection of texts for translation, removed from the foreign literary traditions from which they draw their significance. And foreign texts are often rewritten to conform to styles and themes that currently prevail in domestic literatures, much to the disadvantage of more historicizing translation discourses that recover styles and themes from earlier moments in domestic tradition.*

(Venuti, 1998, p. 67)

## 2.1 Pour un traducteur visible

La domestication selon lui est un acte de violation de la part du traducteur qui s'adjuge le droit de s'accaparer le texte original. Le traducteur disparaît, perd sa fonction et devient un nouvel auteur. Le lecteur ne peut plus savoir s'il s'agit d'une traduction ou d'un texte original. C'est la raison pour laquelle le traducteur selon lui, se doit d'être plus visible. Non seulement il se doit d'être plus visible mais il serait en quelque sorte obligé de sortir de son enveloppe d'auteur à part entière. Selon lui, un traducteur invisible s'avère n'être qu'une illusion :

*“Invisibility” is the term I will use to describe the translator's situation and activity in contemporary Anglo-American culture. It refers to two mutually determining phenomena: one is an illusionistic effect of the discourse, of the translator's own manipulation of English; the other is the practice of reading and evaluating translations that has long prevailed in the United Kingdom and the United States, among other cultures, both English and foreign language.*

(Venuti, 1995, p. 1)

Le texte original et sa traduction sont tous deux les produits de matériaux linguistiques et culturels qui ne sont pas influencés ni gouvernés par l'auteur ou le traducteur. De ce fait, toute équivalence pourra être le fruit des présupposés du traducteur qui se basera sur sa propre expérience, sa propre culture, et qui réécrira, 'colonisera' le message original. Venuti déplore le fait que la traduction soit fondamentalement ethnocentrique et souhaiterait voir un traducteur exprimer dans sa propre langue toute l'authenticité du texte étranger :

*The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language.*

(Venuti, 1995, p. 20)

Venuti s’oppose aux théories de Nida. Selon lui, sa traduction de la Bible n’a pas seulement été motivée par une stratégie de traduction qu’il souhaitait explorer. Elle a été également le fruit, dans un premier temps, d’une réaction très vive contre une traduction littérale d’une série de textes venus d’un autre monde, d’une autre époque, puis d’un désir (inconscient ?) de communiquer la parole de Dieu considérée comme valeur absolue. En modifiant le style comme le suggère Nida, le traducteur prive ses lecteurs de tout un monde différent du leur. Venuti reproche également à Nida de parler dans ses discours de « *that which unites mankind* » et, en même temps, de propager sa foi dans une sorte d’élan culturel élitiste. Il s’oppose à cette politique de traduction qui, dans le cas de Nida, sera décrite comme évangéliste mais également, et surtout, colonialiste.

Dans sa quête d’absolu, le traducteur doit selon Venuti faire ressortir ‘l’étranger’ en expérimentant et en se libérant des carcans qui l’emprisonnent aux méthodes conventionnelles : « *innovative translating that samples the dialects, registers, and styles already available in the translating language to create a discursive heterogeneity which is defamiliarizing, but intelligible to different constituencies in the translation culture.* » (Venuti, 2000, p. 341).

C’est la raison pour laquelle les travaux post-structuralistes apparaissent si importants aux yeux de Venuti. Ils vont lui permettre de s’attaquer à la structure-même de la langue d’arrivée afin que la traduction puisse remplir son but ultime qui

est de casser l'opposition entre texte original et texte traduit, non pas en rendant le traducteur invisible mais soulignant la dépendance du texte étranger vis-à-vis de sa traduction.

*The 'mobility' or 'fault' in the original is what Derrida has described as **différance**, the signifying movement in language whereby the signified is an effect of relations and differences along a potentially endless chain of signifiers and therefore is always differential and deferred, never present as a unity. This means that the original is itself a translation, an incomplete process of translating a signifying chain into univocal signified, and this process is both displayed and further complicated when it is translated by another signifying chain in a different language.*

(Venuti, 1992, p. 7)

Pour reprendre les propos de Venuti, on peut dire en substance que ni le texte original ni la traduction ne sont des unités sémantiques uniques. Le simple fait que chaque texte puisse être interprété de différentes façons dans la langue de départ en raison d'une « *differential plurality* » rend compte de l'aspect obsolète du principe d'équivalence dans la traduction. Ce problème de la « différence » est essentiel dans la conception de l'intraduisible développé par Jacques Derrida. Le traducteur français perçoit l'anglais comme différent du français de plusieurs manières à la fois : d'un point de vue phonétique mais également d'un point de vue relationnel, c'est à dire la façon dont le Français en tant qu'individu et en tant que groupe réagit vis-à-vis de l'Anglais. Le traducteur, œuvrant dans cette périphérie où les différences entre sa langue et la langue étrangère sont maximales, est obligé de se libérer, et, en quelque sorte, de réapprendre à parler sa propre langue. Un Français qui traduit un texte anglais doit, selon Venuti, rendre visibles non seulement les périmètres de sa langue et de sa culture mais également ceux du texte traduit.

*According to Derrida, all of philosophy is centrally concerned with the notion of translation: « the origin of philosophy is translation or the thesis of translatability » (Derrida, 1967: 120). He challenges the reader (and especially the translator) to think and rethink every moment a translation solution is posed, an item named, an identity fixed, or a sentence inscribed. With each naming gesture, Derrida suggests a footnote, a note in the margin, or a preface also is in order to retrieve those subtle differing supplementary meanings and tangential notions lost in the process of transcription.*

(Gentzler, 1993, p. 146)

## **2.2. La dimension sociale, politique et culturelle de la traduction**

L'aspect social que revêt la traduction et qui consiste selon Venuti à créer des identités culturelles doit déterminer le niveau de reproduction et de changements acceptables d'un point de vue éthique.

*A translation ethics can't be restricted to a notion of fidelity. Not only does a translation constitute an interpretation of the foreign text, varying with different cultural situations at different historical moments, but canons of accuracy are articulated and applied in the domestic culture and therefore are basically ethnocentric, no matter how seemingly faithful, no matter how linguistically correct.*

(Venuti, 1998, p. 82)

Afin justement d'éviter tout ethnocentrisme de la part du traducteur qui serait préjudiciable à la traduction « *a translator can choose to redirect the ethnocentric movement of translation so as to decentre the domestic terms that a translation project must inescapably utilize. This is an ethic of difference that can change the domestic culture.* » (Venuti, 1998, p. 82).

« *Foreignizing* » semble être une solution plus ‘démocratique’ à ses yeux. Il ne s’agit pas uniquement d’une méthode mettant en valeur une traduction littérale avec parfois l’utilisation de termes archaïques, mais plutôt d’une traduction qui serait perçue comme étant une *traduction* et non pas une adaptation de l’original :

*I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interest of democratic geopolitical relations.*

(Venuti, 1995, p. 20)

Venuti s’est intéressé à des ouvrages étrangers peu ou pas reconnus dans leur pays ou bien provenant de contrées reculées. Dans son livre intitulé *The Scandals of Translation*, il affirme avoir une préférence pour ce qu’il appelle *minoritizing translation* dont le but ultime est « *never to acquire the majority.* » (Venuti, 1998, p. 11). C’est en quelque sorte un moyen de sauver une littérature qui appartiendrait à des langues ‘mineures’. L’écossais, que l’on pourrait qualifier, au risque de faire grincer des dents, de langage minoritaire en anglais, sert on ne peut plus notre propos. En effet, les choix de textes et de stratégies de traduction participent à la formation d’images de l’étranger et de soi, et contribuent à renforcer ou bien à réviser les représentations culturelles et sociales existantes. A l’inverse du procès de colonisation dénoncé par Venuti, le traducteur se ferait ici apôtre de la différence et des minorités en rendant son travail aussi fidèle que possible à l’original:

*It is this evocation of the foreign that attracts me to minor literatures in my translation projects. I prefer to translate foreign texts that possess minority*

*status in their cultures, a marginal position in their narrative canons – or that, in translation, can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant forms in American English. This preference stems partly from a political agenda that is broadly democratic: an opposition to the global hegemony of English. [...] Foreign texts that are stylistically innovative invite the English-language translator to create sociolects striated with various dialects, registers and styles, inventing a collective assemblage that questions the seeming unity of Standard English.*

(Venuti, 1998, p. 11)

On comprend mieux dans *The Scandals of Translation* les dimensions politiques et culturelles que Venuti souhaite associer à la traduction. L'essentiel est, selon lui, le développement d'une traduction qui puisse être écrite et lue dans un plus grand respect des différences culturelles. Il se dissocie d'emblée des modèles linguistiques et préconise une approche sociohistorique axée sur l'étude du « *remainder* », c'est à dire des formes linguistiques et discursives marginalisées dans un contexte et à une époque donnée. La notion de « *remainder* » est très importante dans la traduction en ce qui concerne l'aspect culturel du texte original. On pourrait donc imaginer que les textes de certains auteurs écossais contemporains, dont il sera question plus loin dans notre étude, entreraient précisément dans cette optique. Ceux-ci ont comme 'agenda' de rompre le consensus sur la langue 'anglaise' et d'obliger le lecteur anglophone de reconnaître l'existence **comme langue(s) littéraire(s)** de plusieurs variétés de la 'langue écossaise'. Ceci pour Venuti serait une invitation, on ne peut plus claire, de les traduire de manière « *foreignizing* ». Comme nous le verrons, leurs traducteurs français sont en fait plus proches de Nida que de Venuti. Le cas de Banks est moins 'agressif' mais nous soutiendrons qu'il pourrait être intéressant d'aborder *The Crow Road* en ayant à l'esprit l'analyse vénutienne.



*Any language use is likely to vary the standard dialect by sampling a diversity of substandard or minor formations: regional or group dialects, jargons, clichés and slogans, stylistic innovations, archaisms, neologisms. Jean-Jacques Lecercle calls these variations the 'remainder' because they exceed communication of a univocal meaning and instead draw attention to the conditions of the communicative act, conditions that are in the first instance linguistic and cultural, but that ultimately embrace social and political factors (Lecercle 1990). The remainder in literary texts is much more complicated, of course, usually a sedimentation of formal elements and generic discourses, past as well as present (Jameson 1981 : 140-1). Any communication through translating, then, will involve the release of a domestic remainder, especially in the case of literature. The foreign text is rewritten in domestic dialects and discourses, registers and styles, and this results in the production of textual effects that signify only in the history of the domestic language culture. The translator may produce these effects to communicate the foreign text, trying to invent domestic analogues for foreign forms and themes. But the result will always go beyond any communication to release target-oriented possibilities of meaning.*

(Venuti, 2000, pp. 470-471)

Traduire le *remainder* est la chose la plus difficile qui soit en traduction et Venuti rend compte ici du problème de la surtraduction. Les efforts pour traduire le *remainder* doivent être maximum mais si les instruments que le traducteur a à sa disposition appartiennent à sa « *domestic language culture* », le résultat ne sera pas satisfaisant dans l'absolu. En évitant une traduction ethnocentrique, le traducteur attire le lecteur vers l'auteur autant qu'il le peut, mais son action sera toujours limitée par sa propre identité socioculturelle.

Dans les chapitres de *Scandals of Translation* intitulés *Authorship* et *Copyright*, Venuti considère ces derniers comme responsables de la marginalisation

de la traduction. Il propose donc de redéfinir à la fois le concept d'auteur et celui de traduction afin que cette dernière soit envisagée comme création et source de connaissance (*authorship* et *scholarship*). La notion actuelle de droit d'auteur, qui découle de celle d'auteur, porte non seulement atteinte à la traduction, mais définit son statut de façon contradictoire. Selon lui, seul l'abandon des notions de propriété et de création pourrait redonner au traducteur un plus grand pouvoir de négociation et le motiver à investir dans des projets de traduction. L'importance de l'aspect politique dans la réflexion que nous propose Venuti au sujet de la traduction est indéniable. Il donne à la traduction un rôle prépondérant dans les relations internationales et en particulier dans les contextes de colonisation et de domination. L'imposition de langues officielles dans les pays colonisés a finalement donné lieu à l'émergence de formes littéraires hybrides, translinguistiques.

*[...] since the domestic in developing countries tends to be an hybrid of global and local trends, translation can revise hegemonic values even when it seems to employ the most conservatively domesticating strategies.*

(Venuti, 1998, p. 189)

Dans ce contexte, même les traductions les plus ethnocentriques, les plus conservatrices et de ce fait les plus transparentes pourraient contribuer à réformer les canons d'une société en pratiquant une politique subversive (cf. traduction de MacBeth par Michel Garneau dans Chapitre II). Conclusion quelque peu surprenante si l'on se rappelle que toute la théorie de Venuti repose précisément sur la dichotomie *foreignizing/ domesticating* et en particulier sur l'idée selon laquelle la domestication serait ethnocentrique, conservatrice et réactionnaire :

*Submission assumes an ideology of assimilation at work in the translation process, locating the same in a cultural other, pursuing a cultural narcissism*

*that is imperialistic abroad and conservative, even reactionary, in maintaining canons at home. Resistance assumes an ideology of autonomy, locating the alien in a cultural other, pursuing cultural diversity, foregrounding the linguistic and cultural differences of the source-language text and transforming the hierarchy of cultural values in the target language.*

(Venuti, 1995, p. 308)

Les formules de base de Venuti, (*foreignizing, domesticating, visibility*) qui ont une simplicité séduisante, ont pénétré avec une rapidité foudroyante le monde de la traductologie. Il les a développées dans plusieurs livres percutants dans les années 1990. On pourrait dire, en revenant à notre point de départ, qu'il a revu et remanié l'aphorisme de Schleiermacher. Le secret de son succès réside sans doute dans l'autocritique qu'il a suscitée chez des praticiens qui ont reconnu que oui, en effet, ils avaient traduit en essayant de produire des textes 'lisibles' sans beaucoup réfléchir au contexte global dans lequel ils se trouvaient. Qui plus est, son désir de rendre plus visible le traducteur rencontre les préoccupations à la fois des praticiens et des 'traductologues'.

En même temps les critiques n'ont pas tardé à se faire entendre, et comme on pouvait le prévoir, c'est au niveau de la pratique que paraissent les points faibles de cette approche. Le spécialiste chevronné Douglas Robinson, dans son livre intitulé *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, reconnaît que les idées de Venuti dans l'abstrait ont une certaine force. Lui-même avoue avoir eu des pensées semblables mais sans jamais les formuler. Il se révèle par contre assez féroce en analysant les traductions de l'italien de Venuti, suggérant au lecteur que Venuti ne pratique pas ce qu'il prêche. Au sujet de la traduction que Venuti a effectué de Tarchetti, voici ce qu'il dit :

*His translation of Tarchetti all through the dissidence chapter (4) seems only sporadically foreignizing to me (but then maybe I'm not quite clear on what foreignism is, exactly?): there is no modernist freeplay of signifiers, a Derridean (non)concept that Venuti associates with foreignism; there are no popular or folk forms; there is no "violent disruption of domestic values that challenges cultural forms of domination" (146 – 47); there is certainly no "social delirium which proliferates psychological states and confounds temporal and spatial coordinates" (155). In fact, Venuti's translations read pretty fluent to me. There is the occasional foreignizing moment, as when Tarchetti says of French books in Italy that "la loro speculazione si é tuttor rivolta alla diffusione di romanzi osceni," and Venuti translates: "their investment is always aimed at the circulation of obscene novels" (157). Is this enough to render a translation foreignizing, the use of a word like "investment" for "speculazione" – a word that doesn't quite work idiomatically in English?*

(Robinson, 1997(b), p. 106)

Cette critique sévère de Venuti est là pour nous rappeler qu'il est difficile de contrôler l'interprétation que le lecteur peut se faire des concepts évoqués ci-dessus, mais également qu'un autre lecteur que Robinson aurait peut-être pu concevoir la traduction de Tarchetti comme un parfait exemple de *foreignizing*. Robinson, traductologue averti, mais qui se soucie de la formation des traducteurs, ayant écrit des manuels à leur intention, souligne le problème que peut éprouver un traducteur, même Venuti, lorsqu'il souhaite faire rejaillir toute la culture d'un roman.

Au terme de ce tour d'horizon des théories de la traduction, nous avons souhaité exposer assez longuement les idées de Venuti car elles ont l'utilité de résumer, en quelque sorte, les dilemmes auxquels le traducteur moderne est confronté. De nos jours, il n'y a plus de traduction 'innocente'. Nous vivons dans un monde où toutes ces approches de la traduction coexistent. Le phénomène Venuti a causé beaucoup de controverses et a attiré l'attention sur ce que l'on tenait jusqu'alors pour

acquis en traductologie. Outre sa valeur explicative et suggestive, qui a eu le mérite de provoquer beaucoup de réactions, la perspective de Venuti, compte tenu de la situation actuelle de la littérature écossaise, peut se révéler particulièrement intéressante.

Nous verrons plus tard si cette démarche de traduction proposée par Venuti pourra être utilisée lors des traductions que nous effectuerons des passages choisis de *The Crow Road*. L'utilisation par exemple du dialecte écossais ou même de l'anglais écossais dans certains passages nous permettra dans un premier temps de mieux comprendre le principe de *minoritizing* : « *The heterogeneous discourse of minoritizing translation resists this assimilationist ethic by signifying the linguistic and cultural differences of the text – within the major language* » (Venuti, 1998, p. 12). Dans un deuxième temps, nous poserons le problème de la culture : la non-traduction des différences culturelles liées au langage correspondrait-elle à l'annihilation de l'Autre ?

Cette thèse concerne un domaine particulier de la traduction - la traduction du roman moderne écossais en français - dans un contexte lié à la nouvelle identité écossaise que l'on retrouve dans les romans de fiction. Le problème qui se pose pour le traducteur français réside dans son appréciation des différences (linguistiques, certes mais aussi culturelles) entre écossais, anglais et britannique. C'est pour cette raison que notre prochain chapitre traitera de la situation de la littérature écossaise en Grande Bretagne de nos jours, et de l'impact qu'ont pu avoir (et peuvent avoir) ses écrivains sur la culture française.

## Chapitre II

### L'ÉCOSSAIS : UN TEMPS POUR LE CONNAITRE,

### UN TEMPS POUR LE TRADUIRE

La traduction d'un roman écossais implique la connaissance de la culture du pays. En reprenant le terme « *langue-culture* » de Meschonnic (Meschonnic, 1973, pp. 327-366), on peut dire que la traduction a participé à la formation des langues-cultures nationales en Europe. La traduction a souvent servi au bon fonctionnement des échanges interculturels entre les populations bien qu'elle ait souvent été catalysée par la technique d'annexion si répandue. C'est la raison pour laquelle dans ce chapitre nous allons présenter la culture écossaise à travers sa langue<sup>1</sup> ou plutôt ses langues. Cette analyse nous ouvrira les portes du contexte socioculturel dans lequel Banks écrit ses romans. Le célèbre dicton formulé en yiddish en 1945 par le linguiste Max Weinreich, « *A shprakh iz a diyalekt mit an armey un a flot* » (en français : « *Une langue est un dialecte avec une armée et une marine* »), atteste de l'importance du pouvoir politique et de la souveraineté d'un état nation dans la reconnaissance d'une langue en tant que telle plutôt que dialecte. C'est la raison pour laquelle nous avons

---

<sup>1</sup> Les renseignements et analyses qui nous ont permis d'élaborer ce chapitre proviennent de sources multiples. Nous avons utilisé les quatre volumes de *The Edinburgh History of Scotland* (1975) qui s'intitulent respectivement : *The Making of the Kingdom*, *The Later Middle Ages, James V to James VII et 1689 to the Present*. Nous nous sommes également servi de *The Story of Scotland* (1987) de Nigel Tranter, *Scots The Mither Tongue* (1993) de Billy Kay et de l'article de Bill Findlay *Scotland Translating into Scots* paru en 2000 dans le numéro 29 de la revue *New Comparison*. Il va de soi que ces ouvrages représentent la partie visible de l'iceberg. Le reste sera cité dans les lectures annexes.

attribué et nous continuerons d'attribuer à l'écossais, selon le contexte, tantôt le terme de langue, tantôt celui de dialecte. Ce chapitre sera donc l'occasion pour nous d'examiner les clivages qui existent entre l'anglais et l'écossais et les conséquences que ceux-ci peuvent avoir pour la traduction.

## 1. LES LANGUES ÉCOSSAISES

### 1.1 Leurs origines

De 839 à 1034, époque considérée comme celle qui a vu la naissance d'une Ecosse unifiée sous l'égide de la dynastie mac Alpin, pas moins de cinq langues distinctes les unes des autres étaient parlées en Ecosse : le gaélique dans les *West Highlands*, le pict au Nord-Est, le norse (langue nordique) dans les îles Orkney et Shetland mais aussi dans l'extrême sud-ouest, le gallois dans les *Lowlands* de l'ouest et du centre et enfin l'inglis dans le sud-est. C'est ce dernier qui est à l'origine de l'écossais, le scots. De nos jours, les dialectes écossais (à l'exception du gaélique) et l'anglais écossais (anglais parlé avec l'accent écossais et rendu à l'écrit par un mélange des deux langues<sup>2</sup>) proviennent également de cette langue. Comment en est-on arrivés là ?

Au X<sup>e</sup> siècle, le gaélique, idiome celte venu des colons Irlandais aussi appelé Scotti (à l'origine du nom Scotland) qui arrivèrent en Ecosse en 500 avant J.C., dominait les autres langues mais sans pour autant réussir à absorber complètement

---

<sup>2</sup> Extrait de *The Business* d'Iain Banks où une petite fille écossaise s'exprime dans sa langue : « Ah had tae pay ma own money fur sum oh the sweeties, and the bottles oh fizz ah hud tae pretend ah wiz getting fur ma maw. » (Banks, 2000, p. 28). 'Traduit' en anglais ce passage devient : *I had to pay my own money for some of the sweeties, and the bottles of fizz I had to pretend I was getting for my mum.*

l'anglais qui avait pour origine la région du *Northumbrian*. On remarquera ici à titre indicatif que si l'écossois descend du *Northumbrian*, l'anglais a émergé de la région *Mercia* dans l'*East Midland* de l'Angleterre. Dû à une évolution linguistique différente, l'anglais d'aujourd'hui a perdu nombre de mots et d'expressions qui sont encore utilisés en Ecosse. A la fin du XI<sup>e</sup> siècle, le gaélique perdit une grande partie de son influence (à l'exception des îles de l'ouest du pays), et l'anglais (ou également scottis) prit sa place pour ne plus la quitter.

De l'an 1000 à 1400, l'anglais absorba les influences du norse, du danois, du latin, du français et du gaélique. Il devint la langue officielle de la monarchie écossaise qui par la suite abandonna le gaélique. L'anglais fut également associé au latin pour les écritures de toutes sortes. A la suite de guerres qui opposèrent Anglais et Ecossois, le terme scottis fut adopté et utilisé sous sa forme abrégée scots, et cela depuis 1494. Il existe cependant plusieurs variantes de cette appellation ainsi que différents noms pour certains de ces dialectes :

*Braid Scots (Broad Scots): In use since the 18<sup>th</sup> century and describing fluent traditional forms of Scot.*

*Buchan: The name usually used to describe the dialect of the North-East coastal region. Used since the 18<sup>th</sup> century and sometimes called the Broad Buchan.*

*The Doric: Originally a Greek word meaning old, it was first used by the upper classes in the 18<sup>th</sup> century to describe Scots - literally the old tongue. To many older people the Doric is still used to describe Scots, but since the early 20<sup>th</sup> century it has increasingly come to mean the North-East dialect of Scots in a specific sense.*

*Lallans (The lowland): Originally as lawlan(s). This described the lowlands in a geographical and cultural sense but from the end of the 18<sup>th</sup> century referred*



also as the Scots language. Since the 1940s it has meant a specific variety of literary Scots.

*The Mither Tung* (The mother tongue) is the affectionate name often given to Scots.

*The Patter*: The name used by Scots speakers in Glasgow to describe the dialect of the City. It has a similar meaning to the lingo.

*Sco(a)tch*: Originally the English adjective for any thing deriving from Scotland, it was adopted by Scots speakers in the 17<sup>th</sup> century and 18<sup>th</sup> centuries and is still often used by older to describe their tongue. Often called *The Auld Scotch*

*Shetlandic*: The usual name given to the Scots dialect of the Shetland Isles. Formerly also *The Shetland Tongue*, the dialect incorporates elements of the *Norn* (Norse): Tongue formerly spoken in the region which gives it a Scandinavian sound and appearance.

(The Aberdeen University Scots Language Group, Internet : [www.abdn.ac.uk](http://www.abdn.ac.uk)<sup>3</sup>)

Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, L'Ecosse se découvre une identité fédératrice dans une image de lutte pour sa survie face à l'assaillant anglais. Comme le précise Douglas Gifford dans *Scottish Literature* (Gifford, 2002, p. 4), il est remarquable que la première grande œuvre écossaise, le poème épique *The Brus* (1375) de John Barbour, traite justement de cette résistance farouche face à un ennemi plus fort que soi et de la dévotion du groupe envers la nation. En 1488, plus d'un siècle et demi après la fameuse bataille de Bannockburn, le *Wallace* de Blind Harry vint confirmer la naissance du mythe écossais, faisant de son héros le véritable martyr d'une nation qui luttait contre la puissante Angleterre.

L'écossais était bien une langue à part mais la *Protestant Reformation* en 1560, qui transforma l'Ecosse catholique en une Ecosse largement protestante, entama

ce long processus de 'soumission' de l'écossais face à l'anglais. Le principal artisan fut en premier lieu l'absence d'une traduction de la Bible en écossais qui impliqua l'introduction d'une version anglaise. Celle-ci était suffisamment proche de l'écossais pour être comprise de la majorité et favorisa de ce fait l'apprentissage de l'anglais au détriment de l'écossais. C'est donc grâce à la 'Bible de Genève' et ensuite à l'*Authorized Version* que l'anglais s'imposa en Ecosse. Prenons l'exemple du poème de Robert Burns intitulé *The Cotter's Saturday Night*. La première moitié du poème est en écossais, mais après le repas, le père ouvre la Bible familiale et déclare « *And let us worship God !* », et jusqu'à la fin du poème seul l'anglais sera utilisé. Il y a intrusion de l'anglais dans le cercle familial. « *In the history of the art very probably the most successful domestication is the King James Bible.* » (Steiner, 1975, p. 347) : le terme domestication prend toute sa force dans le contexte écossais. A cause peut-être des préférences linguistiques de John Knox, mais également à cause de son désir d'évangélisation, la bible anglaise joua en quelque sorte le rôle de Cheval de Troie conduisant à l'anglicisation de l'Ecosse. En 1603, James VI d'Ecosse devint également roi d'Angleterre. De ce fait, il déplaça sa cour à Londres. L'anglais devint alors à la mode et les imprimeurs en Ecosse comme en Angleterre utilisèrent de plus en plus cette langue en raison d'une demande et d'un marché plus importants. En d'autres termes l'écossais s'anglicisait et en 1707, après le Traité d'Union, l'anglais le supplanta définitivement au rang de langue officielle. L'écossais resta cependant la langue de préférence du peuple. Après 1872, il fut exclu des écoles et dans de nombreux cas sévèrement réprimé. L'écossais ne possédait plus le statut de langue à part entière :

---

<sup>3</sup> Ce site Internet existe toujours, malheureusement la page consultée alors se lit maintenant « *out of data* ».

( à propos d'une langue )

*It must be sufficiently distinct from any other not to be merely a dialect. It must be the prime means of communication for a distinct group of people. Some would say that it should also display a literature or at least a store of legend and fable. On these grounds, Scots was indeed a language up to the nineteenth century, but ever since the union with England in 1707 it had been under threat.*

*Just as it once usurped the place of Gaelic, first at court then among the traders, churchmen and teachers, so now a standard English crept across the land.*

*(Scots-English/English-Scots Dictionary, 1998, p. 1)*

Afin de défendre l'écossais, à son époque déjà en grand danger, Robert Burns (1759-1796), ouvrit la voie de la résistance avec de fameux poèmes comme *Scots wha hae* ou *Auld Lang Syne* qui illustraient bien l'essor et les nouvelles tendances de la littérature écossaise au XVIII<sup>e</sup> siècle marqué par le *Scottish Enlightenment*<sup>4</sup>. L'écossais se voulait différent de l'anglais non seulement dans la langue parlée mais également à l'écrit :

*The mid-eighteenth century, then saw a revival in the fortunes of Scots, but there was a new factor: writers in Scots were beginning to stress the differences from English; in the writing of the time, it is the very nativeness of Scots that is often being emphasized and celebrated. The linguistic code of the nation has become an icon of Scottishness.*

---

<sup>4</sup> Période faste de 1740 à 1790 où l'Ecosse se fait connaître en Europe grâce à des hommes comme Adam Smith ou David Hume. Qu'ils soient philosophes, scientifiques ou économistes, ils écriront en anglais pour être compris de tous et certains, comme ceux que nous venons de citer, seront traduits en français et l'Ecosse de Burns, de ce fait, se fera elle aussi une place dans les milieux littéraires.

*To some extent, however, the eighteenth-century Scots revival reinforced attitudes which had begun to be evident two centuries earlier: that Scots was not simply parochial and vulgar. The new development of these attitudes was not simply to reject them as false, but to reassess the parochial and vulgar in the light of the first stirrings of romanticism.*

(Corbett, 1997, p. 9)

La langue utilisée était le lallans (des *Lowlands*) qui se démarquait du gaélique utilisé dans les *Highlands* et dans les îles du Nord. C'était un mélange d'anglais en ce qui concernait la structure et de mots soit gardés du saxon alors que l'anglais les abandonnait (*thole*, supporter ; *dwine*, rétrécir), soit empruntés directement aux langues scandinaves (*kirk*, église ; *breeks*, pantalons), au néerlandais (*dowp*, le derrière), au gaélique (*sonsie*, dodu ; *usquebae*, eau-de-vie, whisky), au latin (*dominie*, maître d'école) et même au français. Certains de ces mots nous sont très familiers comme *ashet*, l'assiette ou *tassie*, la tasse. Burns écrit tantôt en lallans tantôt en anglais. Et la plupart du temps il alterne les deux, traduisant la situation diglossique<sup>5</sup> en Ecosse ainsi que son propre bilinguisme (la capacité d'utiliser deux langues), comme celui de ses compatriotes dont les émotions, formées dès l'enfance, s'exprimaient en langue maternelle et les pensées, formées à l'école, se conjugaient en anglais. Observons cette langue en prenant comme exemple le premier verset du

---

<sup>5</sup> Dans son ouvrage intitulé *Langue et Société* (1986) Jacques Leclerc a écrit : « La diglossie, c'est-à-dire la répartition inégale des rôles sociaux au sein de deux communautés, contribue aussi au maintien des langues 'faibles'. La langue dominante s'approprie généralement l'appareil administratif, l'école, le domaine du travail, les médias, etc., pendant que la langue minoritaire récupère les domaines de la famille et de la littérature populaire. Tant et aussi longtemps que la langue minoritaire peut exercer ces fonctions minimales, elle se perpétue tout en se folklorisant. Le bilinguisme diglossique enrayer l'assimilation et élimine les situations conflictuelles en spécialisant les langues en contact. » (Leclerc, 1986, p. 190). Mikhaïl Bakhtine parle quand à lui de « *polyglossia* », c'est à dire l'existence d'au moins deux langues utilisées dans un système culturel unique, qu'il rend responsable de cette conscience d'une 'double voix' en Ecosse.

poème intitulé *To a Mouse, On turning her up in her nest with the plough, November, 1785* :

*WEE, sleekit, cow'rin', tim'rous beastie,  
O what a panic's in thy breastie !  
Thou need na start awa sae hasty,  
Wi' bickering brattle !  
I wad be laith to rin an' chase thee  
Wi' murd'ring pattle*

Traduction

*DOUX petit animal timoré, plein de peur,  
Que de terreur dans ton tout petit cœur !  
Ne file pas ainsi si vite,  
Poussant de petits cris dans ta fuite,  
J'aurai honte de me lancer à ta poursuite,  
Avec mon soc meurtrier !  
(Burns, 1994, pp. 116-117)*

Certaines parties de ce poème sont écrites en anglais, parodiant ainsi une vision pastorale de la société (est-ce par hasard si l'anglais est utilisé ?), mais aucune différence ne sera faite dans cette traduction française, comme dans *Tam O'Shanter*, où les derniers vers, morale 'simpliste' du poème, sont eux aussi écrits en anglais.

A la même époque le romancier écossais, Sir Walter Scott (1771-1832) deviendra non seulement célèbre en Grande Bretagne mais également dans toute l'Europe occidentale et notamment en France où la majorité de ses livres seront traduits (fait suffisamment rare au XIX<sup>e</sup> siècle pour être noté). Dans ses ballades comme *Minstrelsy of the Scottish Border (Chants de la frontière écossaise)* (1802-1830), dans ses poèmes comme *The Lady of the Lake (La Dame du lac)* (1810),

poème en six chants, rempli d'épisodes romanesques et de légendes écossaises et comme dans ses romans, *Waverley* (*Waverley*) (1814) *Rob Roy* (*Rob Roy*), (1818), *The Heart of Mid-Lothian* (*Le Cœur du Mid-Lothian*)<sup>6</sup> (1818) ou encore *The Bride of Lammermoor* (*La Fiancée de Lammermoor*) (1819), Scott se fait le porte-parole de l'Écosse grâce à l'utilisation notamment de sa langue maternelle, le lallans, qu'il prête volontiers à certains de ses personnages. Dans *Le Cœur du Mid-Lothian* par exemple, voici ce que l'on peut lire dans l'introduction du roman dans l'édition Penguin Classics de 1994 :

*Later the novel diversifies in language: some characters speak demotic East Lowland Scots; others, such as Deans, a bible-influenced 'standard' Scots; and others conventionalized 'Highland English'. Although the staple discourse of the novel remains apparently in English, its vocabulary, idiom, frequent close involvement with the fully Scots passages and the not infrequent paraphrasing of speech and thoughts all give ground for Scotticizing the apparent English with the inner ear – 'Scott's language is not a phonetic transcription; it is a rhetorical mode that points the differences in the speech of the social classes'.*

(Inglis, 1994, p. 12)

Scott exerça une influence profonde non seulement sur ses successeurs anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi en France, où ses romans ont connu, sous la Restauration, un succès considérable et ont influencé toute une génération d'écrivains romantiques.

---

<sup>6</sup> La première version du *Cœur du Mid-Lothian* fut écrite du vivant de l'auteur par Auguste Jean-Baptiste Defauconpret en 1821 et fut intitulée *La Prison d'Edimbourg*. Selon Sylvère Monod, auteur de la nouvelle version en 1998 dont nous analyserons la traduction ultérieurement, cette première version ne contient pas d'erreurs flagrantes même si l'écossais est purement et simplement mis de côté. Le problème principal réside dans l'omission et la simplification volontaire du traducteur de nombreux passages du roman. Il est donc fort à penser que les romans de Scott furent connus en France comme des romans purement historiques et non des romans où la culture écossaise jouait un très grand rôle.

Alfred de Vigny, Victor Hugo, Honoré de Balzac<sup>7</sup>, qui lui rendit hommage dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine* (1831-1847), ont reconnu en Scott le maître du roman historique.

Le point essentiel qu'il s'agit ici de noter est que durant la période que nous venons d'étudier, la renaissance de l'écossois s'est faite à travers Burns et Scott<sup>8</sup>. Ceci revient à dire que ce que nous autres Français pouvions connaître de la culture écossaise nous a essentiellement été communiqué par les traductions de ces auteurs. Cette conscience de l'Ecosse n'était donc que partielle et surtout ne comportait aucune référence à la langue, celle-ci étant traduite régulièrement en français standard.

Le réveil de la nation écossaise ne se déroula pas sans heurts, et les blessures du passé laissèrent de profondes cicatrices illustrées en particulier, dans un des romans phares du début du XIX<sup>e</sup> siècle, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*<sup>9</sup> (1824). James Hogg y illustre, dans une étrange lutte entre le bien et le mal, la déformation spirituelle résultant de la Réforme presbytérienne et du joug calviniste inhibiteur sur la psyché écossaise. Cette même fracture de l'esprit, fruit d'un dogmatisme destructeur, sera à nouveau au cœur du roman de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Mais une de ses œuvres les plus écossaises<sup>10</sup>, Stevenson ne la terminera pas. Il s'agit de *Weir of*

---

<sup>7</sup> Un de ses romans célèbres, *Les Chouans* (1829), est un roman historique proche de ceux de Scott.

<sup>8</sup> A ces deux noms, il convient d'ajouter celui de James Macpherson qui a prétendu avoir traduit en 1762, les poèmes en ancien gaélique d'un barde du III<sup>e</sup> siècle soi-disant dénommé Ossian. A travers l'Europe entière, non seulement il fut à son tour traduit, mais il participa également à la création de l'image de l'Ecosse typique sur le continent : sauvage, héroïque, romantique et vierge de toute la corruption que le XVIII<sup>e</sup> siècle 'hyper sophistiqué' avait pu apporter.

<sup>9</sup> La traduction française est la suivante : Jacques Papy, *Les confessions d'un fanatique*, Paris/Lausanne, Emarguerat-Cotard, 1948. Une seconde traduction verra le jour un ans plus tard et sera préfacée par André Gide : Dominique Aury, *Confession du pécheur justifié*, Paris, Charlot, 1949.

<sup>10</sup> Nous souhaitons préciser que d'autres romans, tels que *Kidnapped* ou *Catriona*, sont également très écossais. Cependant, la langue écossaise n'y est quasiment pas présente, hormis quelques termes ça et là et elle ne joue pas le rôle décisif qu'elle joue dans *Weir of Hermiston*. Ces deux romans ont été traduits en français : *Kidnapped* : Albert Savine, *Enlevé ! : mémoire relatant les aventures de David Balfour en l'an 1751*, Paris, Stock, 1905 ; *Catriona* : Jean de Nay, *Catriona*, Paris, Hachette, 1907.

*Hermiston* publiée en 1896, deux ans après sa mort. Alors qu'il existe une trentaine d'éditions françaises<sup>11</sup> de *Treasure Island (L'île au Trésor)* (1883) et une vingtaine de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde (Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde)* (1886), pour ne citer que les plus célèbres de ses romans, seulement trois éditions<sup>12</sup>, pourrait-on dire, de *Weir of Hermiston*, son roman inachevé, (*Hermiston le juge-pendeur*<sup>13</sup> et *Le Creux des Sorcières*<sup>14</sup>) ont été réalisées avec deux traducteurs. C'est pourtant dans ce roman que Stevenson, non seulement fera référence à l'histoire de l'Ecosse, en l'occurrence les problèmes de religion au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle liés à la 'Convenanting period', mais utilisera également l'écossais pour faire s'exprimer certains de ses personnages. L'écossais rugueux utilisé par Hermiston dans le roman est une façon pour Stevenson de se rebeller contre les nouvelles attitudes maniérées des habitants d'Edimbourg de son vivant. Archie Weir, le fils d'Hermiston, s'exprime en anglais pour s'opposer à un père avec qui il ne s'entend pas et en écossais avec sa mère pour qui il éprouve de l'affection. L'anglais marque une absence d'émotion, reflète le conventionnel et lorsque le personnage Frank Innes apparaît pour la première fois dans le chapitre intitulé *Mephistopheles* et qu'il s'exprime en anglais, il devient la marque du diable<sup>15</sup>. Ce personnage antipathique qui déteste la culture écossaise et qui

---

<sup>11</sup> Chiffres fournis par les maisons d'édition Hachette, Gallimard, Hatier, Laffont, Flammarion et Seuil à ce jour.

<sup>12</sup> Il existe également une traduction d'extraits de *Weir of Hermiston* : Teodor de Wyzewa, *L'œuvre posthume de Robert Louis Stevenson*, Paris, Perrin, 1897, p. 229-247. Il s'agit de passages dans lesquels l'écossais n'est pas utilisé. De ce fait, ils ne concernent pas notre propos.

<sup>13</sup> Albert Bordeaux, *Hermiston le juge-pendeur*, Paris, Fontemoing, 1912 et Paris, Union générale d'éditions, 1987

<sup>14</sup> Gérard Joulié, *Le Creux des Sorcières*, Paris, Librairie Générale Française, 1993

<sup>15</sup> Un parallèle peut être ici établi avec le personnage Gil Martin dans *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de Hogg où celui-ci parle anglais dans un environnement où l'écossais est dominant faisant de lui un personnage dangereux, sans réelles attaches. A propos de l'utilisation de l'écossais, voici les commentaires de J. Derrick McClure rapportés par Roderick Watson : « ... not only several registers of standard literary Scots and English, but at least five local dialect and numerous personal idiosyncrasies in the speech of the various characters, to say nothing of pseudo-Middle Scots and (so to speak) equally pseudo-Middle English, in a linguistic gallimaufry as rich and flamboyant as



ne se prive pas de s'en moquer est contré par la servante Kirstie alors qu'il souhaitait entrer chez Hermiston : « *There's no a hair on ayther o' the Weir that hasna mair spunk and dirdum to it than what he has in his hale dwaibly body ! [...] making a mess o' himsel' wi' nesty hizzies – a fair disgrace* » (Stevenson, 1998, pp. 170-171)

Son écossais apparaît puissant et imaginatif à coté d'un anglais qui est, lui, devenu inadéquat dans le texte. La traduction en français standard<sup>16</sup>, pour les deux traducteurs, fait abstraction de toutes ces nuances et nous pouvons alors avancer l'idée que la traduction française des romans écossais pose un problème évident qui est celui du rapport de force entre écossais et anglais. Si la distinction entre les deux langues n'est pas établie à un moment donné dans la traduction, il sera impossible pour le lecteur de comprendre quoi que ce soit de la psychologie des différents personnages. Comme le précise Berman, « *L'effacement de vernaculaires est donc une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose.* » (Berman, 1999, p. 64)

En 1853, c'est l'échec de la *National Association for The Vindication of Scottish Rights*<sup>17</sup> de James Grant qui confirme la désaffection du public et de l'*establishment* pour un pays et une langue dont les beaux jours semblent être derrière eux. Il faudra attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour voir la Renaissance de l'écossais,

---

*the novel itself. Even poetry features quite prominently in the book ...* » (McClure, dans Watson, 1993, p. 109).

<sup>16</sup> Ils nous a été impossible de nous procurer les originaux des traductions pour des raisons diverses (non disponible, exemplaire très rare, etc.). Nous avons tout d'abord contacté par téléphone la section Livre de Poche de la maison d'édition Librairie Générale Française qui nous a confirmé que le traducteur du *Creux des Sorcières* avait utilisé un français standard tout au long du roman. Puis, par Email cette fois, nous avons contacté la librairie Abraxas-Libris à propos de la traduction intitulé *Hermiston le juge-pendeur*. A la question « *Dans l'édition que vous possédez, est-ce que les propos de Kirstie, en écossais dans l'original, sont retranscrits en français standard ou est-ce que le traducteur a adopté une autre stratégie ?* » Patricia Pichot pour Abraxas-Libris nous a répondu : « *A priori non, tout le livre et en français. Kirstie parle en français. [...]* » Nous avons ensuite précisé le passage en question et voici ce qui nous a été répondu : « *Kirstie intervient pour quelques phrases avant celle que vous citez. Tout est traduit en français, : « allons souillon c'est toi qui servira Innes » Le traducteur ne fait pas allusion, par le biais d'une note, au parler écossais de Kirstie. Cordialement* ».

dans les années 1920 et 1930 avec des poètes et des écrivains acquis à la cause de leur langue, le plus célèbre étant sûrement Hugh MacDiarmid<sup>18</sup>, de son vrai nom Christopher Murray Grieve (1892-1978). Dans cet extrait, il nous explique qu'utiliser l'écossais n'est pas et ne doit être quelque chose d'artificiel. Comme pour certains poètes qui l'utilisent, cela doit être naturel :

*What, then is the Scottish poet to do but try to extend and strengthen his own native language in precisely the way that all languages, including English, have extended and strengthened themselves - and that is all synthetic Scots has attempted!*

*It is not the case that modern Scots poets have invented new words to eke out their vocabulary. Nor is it the case that they have had undue recourse to Jamieson's Dictionary. Most of them write on the solid basis of the speech they spoke as children and were familiar with in their homes - the speech, incidentally, of the vast majority of the Scottish working class, still, and, judging by the scant headway made against it by English during the past two centuries, likely to remain so!*

(Hugh MacDiarmid, dans Kay, 1993, p. 132)

En France, on peut comparer un poète comme Frédéric Mistral (1830-1914) avec MacDiarmid. En effet, il contribua lui aussi à la renaissance d'une certaine culture, d'une littérature perçue par les habitants de la capitale comme une malformation du bon français : la culture provençale. Cependant, empressons-nous d'informer le lecteur qui si MacDiarmid était perçu comme un nationaliste, un communiste, en bref un empêcheur de tourner en rond, Mistral était plutôt un simple

---

<sup>17</sup> Elle fut la première organisation nationaliste en Ecosse et fut créée pour contrer l'*Act of Union* et pour montrer que nombre de ses articles étaient violés par l'Angleterre. Elle disparut dans l'oubli en 1856 en raison des tensions que soulevaient la guerre de Crimée et l'insurrection en Inde.

amoureux de la culture provençale qu'il souhaitait faire revivre 'gentiment'. Il ne se consacra d'ailleurs qu'essentiellement à la poésie avec la nostalgie des troubadours d'antan. Il fut également membre de l'Académie Française et donc en quelque sorte de l' 'establishment' français. En ce qui concerne MacDiarmid ajoutons qu'il est à associer au terme *Caledonian antisyzygy*<sup>19</sup> qui sera ultérieurement utilisé dans ce chapitre afin de décrire la pensée tourmentée des écrivains écossais.

De nos jours la relève est assurée par une pléiade d'auteurs qui se servent de l'écossais comme d'une arme politique pour rappeler qu'Angleterre et Ecosse ne font pas qu'un. Cependant, il est important de remarquer qu'une très nette coupure s'est produite dans le courant des années 1970 et les romans de cette époque ne reflétaient plus les valeurs ni les symboles du *Kailyard*<sup>20</sup> et de la *Tartanry*<sup>21</sup>. Pour ces auteurs, comme Alastair Gray ou McIlvanney, il était temps d'oublier ces stéréotypes du passé et d'écrire des romans plus proches de la réalité faisant table rase du *Kailyard* que Keith Dixon décrit comme une « *représentation déformatrice d'une Ecosse statique et provincialisée où le bon sens médiocre d'un populisme conservateur est maître* » (Dixon, 1982-1983, p. 95). Ce nouveau mouvement comprend (mais ne s'y limite pas)

---

<sup>18</sup> Le plus populaire de ces poèmes étant *A Drunk Man Looks at the Thistle* (1926) traduit en français par Jacques Darras en 1980 sous le même titre. Il participe activement en 1928 à la formation du *National Party of Scotland*, rejeton de la *Scottish Home Rule Association* de 1886.

<sup>19</sup> Terme utilisé pour la première fois par le professeur Gregory Smith en 1919 dans son étude intitulée *Scottish Literature : Character and Influence* pour désigner, selon lui, le zigzag de contradictions qui se trouve au cœur de l'identité écossaise. En littérature cela se traduit par des changements de ton, de rythme ou d'inspiration.

<sup>20</sup> Les informations concernant ce terme ainsi que *Tartanry* ont été relevées dans l'ouvrage de John Corbett intitulé *Language and Scottish Literature*, 1997, pp. 185-186. *Kailyard* est un terme utilisé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un mouvement littéraire qui utilisera dans ses romans l'écossais 'typique', vivant à la campagne, pauvre et modeste. Les *Kailyarders* se servent de cette peinture idyllique, y ajoutant de temps en temps quelques dialogues en écossais pour faire couleur locale, afin de décrire aux lecteurs une vision pastorale de l'Ecosse. Citons parmi les plus célèbres Ian Maclaren et James Barrie.

<sup>21</sup> *Tartanry* est un terme utilisé pour décrire ce que l'Ecosse a de plus typique et patriotique: les kilts, le monument Wallace, le whisky, les cornemuses, l'équipe nationale de football et ses fans, *Braveheart* et *Rob Roy*, etc.

le *Clydesideism*. John Corbett nous donne, de manière ironique, dans *Language and Scottish Literature* une liste des termes associés à ce mouvement :

*Attributes: working-class, heroic, male, sensitive, skilled, socialist, poor, alcoholic, violent, trapped, oppressed...*

*Representatives: shipyard workers, the young Jimmy Reid, Billy Connolly, Rab C. Nesbitt(?), Jimmy Maxton*

*Key works/products: The Ship, Docherty, Irn Bru (c.1980s), Swing Hammer Swing, domestic football*

(Corbett, 1997, p. 187)

Avec le recul de 20 ans, on a tendance à dire aujourd'hui que la renaissance écossaise prend date à partir du roman de Gray intitulé *Lanark* (1981) qui symbolise le mieux le changement radical qui s'est opéré à la fin des années 1970. Le réalisme et l'imagination de Gray dans cet ouvrage ont donné une nouvelle dimension à la littérature écossaise. *Lanark* se veut épique, fantastique, mais aussi réaliste et évocateur de la ville de Glasgow.

En guise de conclusion, on peut donc affirmer que de nos jours l'Ecosse a à sa disposition 3 langues : le gaélique, la plus ancienne des langues parlées et qui l'est resté pour environ 80000 habitants seulement des 5 millions qui composent la population en Ecosse, le scots et l'anglais qui reste la langue officielle du pays. Dans la littérature moderne, comme dans celle de Scott ou de Stevenson, le traducteur ne sera confronté qu'à deux de ces composantes, le scots (et par extension le *Scottish English*) et l'anglais. La difficulté pour le traducteur réside dans un premier temps dans l'appréciation de l'opposition entre les deux (ou trois) langues et dans un deuxième temps dans la classification qu'il fera de l'écossais (dialecte/ sociolecte). Il existe en Ecosse une différence entre l'écossais que l'on peut entendre dans les

tribunes d'un match de football, au pub, dans la rue ou à l'université et celui que l'on peut lire dans la presse populaire. En utilisant la notion de continuum, voici l'axe des langues en Ecosse que nous avons rédigé en anglais pour plus de simplicité :

*Scots [various types: regional variations] --- Scottish English [various types, distinguished by more or less use of Scots lexis/syntax]---English with a Scottish accent [more or less pronounced] ---English [as spoken south of the Border: various, including 'BBC English', learnt by certain Scots as policy].*

On pourrait aussi introduire la variante 'écrit ou parlé'. En effet, la plupart des publications en Ecosse se font en anglais (même la section football d'un journal local !) et seul le gaélique a ses propres journaux locaux (An Gàidheal Ur, par exemple). Cependant, la tendance actuelle, représentée par des auteurs tel que Kelman, Banks ou Welsh, mise sur l'utilisation de l'écossais (dans tout le texte où seulement en partie). De quel genre d'écossais s'agit-il ? Nous allons le voir maintenant.

## **1.2. Les différences**

*"Scotland is a cluster of islands, most of them not separated by water"*

(Gray, 1997, p. 110)

### **1.2.1. Les différences régionales**

Le problème majeur qui existe dans la traduction de l'écossais en français réside dans la multitude de dialectes qui composent l'écossais. Selon le *Scottish National Dictionary*, l'écossais contemporain se divise en quatre groupes de dialectes : l'écossais des îles Orkney et Shetland, celui du nord, du centre et enfin celui du sud. Tout ne serait pas si compliqué si à ces principales divisions il ne fallait

ajouter des subdivisions régionales et même (et surtout devrais-je dire) urbains. *Trainspotting* de Welsh, par exemple, est clairement localisé à Edimbourg. Le problème, soyons clair, ne vient pas tant du fait qu'il existe de nombreux dialectes écossais et donc différentes stratégies à adopter pour le traducteur selon les circonstances, car dans la majorité des cas c'est le lallans qui est utilisé, mais plutôt du degré de compréhensibilité que le traducteur se devra d'obtenir lorsqu'il sera confronté à un de ces dialectes<sup>22</sup>.

A quoi ressemble exactement l'écossais :

*In Scots, there is no '-ing' verb ending. We have several different endings, '-in', '-an' being most common.*

*'ou' is always pronounced 'oo' without exception. There is no 'oo' spelling in Scots. This is a common mistake made by English speakers. Therefore, 'flouer' is pronounced as 'floo-er', 'out' as 'oot' etc.*

*The first personal pronoun ('I' in English) in Scots is 'A'*

---

<sup>22</sup> L'écossais du centre : il est limité au nord par les régions du *West Angus* et du *North-east Perthshire*, et au sud par Galloway et l'Ulster à l'ouest et la rivière Tweed à l'est. Il existe cependant des différences d'accent parmi les habitants de cette même région que nous laisserons de côté. L'écossais parlé dans le centre du pays est celui qui se rapproche le plus de la langue utilisée par William Dunbar ou James IV à l'époque de l'âge d'or de l'écossais. En effet la cour siégeait tantôt à Edimbourg, tantôt à Linlithgow ou à Dunfermline.

Si à Edimbourg il peut être difficile pour un étranger de définir si la personne à qui l'on s'adresse est écossaise ou anglaise, à Glasgow, dans le centre ouest, la confusion est impossible. La différence majeure entre les deux grandes villes d'Ecosse réside dans une dominance des classes moyennes à Edimbourg alors qu'à Glasgow, c'est la classe ouvrière qui a imposé son franc parler.

Au sud du pays, dans la région de Roxburgh, Selkirk et à l'est du comté de Dumfries, l'écossais semble avoir perdu les sons en *oo* et *ee* et les a remplacés par des *ow* et des *ey* qui pour un écossais semblent très proches de l'anglais. De nombreux mots d'origine gitane romane sont également entrés dans le lexique de cet écossais (ex. *gadgie* que l'on retrouve également dans le vocabulaire argotique de la région de Perpignan dans le sud de la France et qui signifie fille ou femme).

Au nord de l'Ecosse, dans la région d'Aberdeen et de Buchan, le *f* a remplacé le *wh* dans presque tous les cas, et le son des voyelles est également différent. Aberdeen, plus que toute autre ville d'Ecosse, a gardé des liens étroits avec l'arrière pays. Il n'existe pas comme à Glasgow ce conflit rural/ urbain et de ce fait tous apprécient cette littérature locale qui leur rappelle leurs origines. Enfin, toujours dans le Nord du pays, l'écossais des îles Orkney et Shetland se distingue lui aussi des autres dialectes. En effet, il a été fortement influencé par les langues nordiques (le norm en particulier qui était la langue parlée dans ces îles, administrées par les Danois jusqu'en 1468) et de nos jours nombreux sont les mots et expressions scandinaves qui ont été conservés.

*There is no 'all' sound in Scots. Where words have a common root with English, the Scots equivalent of the English 'all' is 'aa' as in 'fall' / 'faa'; 'call' / 'caa'; 'all' / 'aa' etc. In Lothian Scots, this 'aa' is a broad, open sound, like the 'aw' in 'yawn'. In other dialects it's pronounced like the 'a' in 'car' but a little longer and broader, closer to the German 'a' as in 'ja'.*

*Few Scots verbs end in the classic English vowel-consonant-'e' . Where the word is common to Scots and English, the Scots will not have an 'e' on the end – 'make' / 'mak'; 'came' / 'cam' etc*

*(The Aberdeen University Scots Language Group, Internet, [www.abdn.ac.uk](http://www.abdn.ac.uk))*

Les différences régionales sont très marquées en Ecosse mais elles ne sont pas uniques et l'importance du langage urbain utilisé dans les romans moderne ne cesse de croître.

### **1.2.2. Villes et campagnes**

Il existe en Ecosse un clivage important entre villes et campagne. La langue parlée dans certaines métropoles peut différer complètement de celle parlée quelques kilomètres plus loin dans la zone rurale. Non seulement elle peut être différente mais elle peut aussi engendrer des antagonismes sociaux :

#### *Rural and urban speech*

*In Scotland today we find sharp contrasts in attitudes to rural and urban speech. The reaction to rural Scots is often very positive : it is seen as "good, old Scots speech". Urban working class speech, on the other hand, typical of the industrial areas in central Scotland, provokes general disapproval and is branded as "slovenly" and "degenerate". This latter attitude became institutionalized quite early in the education system, so that we find, for example, at the turn of the last century comment from school inspectors about the desirability of excluding "dialectal" and "certain Scottish peculiarities" of*

*speech from the schools...Even the 1946 Advisory Council's Report on Primary Education in Scotland contained the following reference to Scots...:*

*It remains the homely, natural and pithy everyday speech of country and small town folk in Aberdeenshire and adjacent counties; and to lesser extent in other parts outside the great industrial areas. But it is not the language of educated people anywhere and could not be described as a suitable medium of education or culture.*

*... Elsewhere, because of extraneous influences, it [Scots] has sadly degenerated and become a worthless jumble of slipshod, ungrammatical and vulgar forms, still further debased by the intrusion of the less desirable Americanisms from Hollywood.*

(Romaine et Reid, dans Anderson et Trudgill, 1990, p. 168)

Il est évident que des jugements de valeur sont cachés à l'intérieur de ce commentaire soi-disant objectif.

- *Les villes*

Les dialectes urbains sont moins conservateurs que ceux rencontrés dans les zones rurales. En effet, une partie de la population des grandes métropoles est souvent composée d'une population provenant des campagnes, et qui a dû s'adapter d'un point de vue linguistique pour survivre. Le mélange est donc plus conséquent et les variétés hybrides de dialectes sont nombreuses.

L'écosse qui sera étudié ultérieurement sera surtout celui de la ceinture industrielle de Glasgow à Edimbourg. Ces deux dialectes/ sociolectes urbains correspondent respectivement à la prose de Kelman, McIlvanney et Welsh. On a pu entendre dire à propos du glaswégien : « *The accent of the lowest state of Glasgow is the ugliest one can encounter* » (Un professeur d'université, dans Macaulay, 1975, p. 94). Ce stéréotype est malheureusement le reflet d'une pression culturelle qui a été



établie par l'anglais standard qui reste la langue principale à l'écrit. L'écossais urbain est également associé à la classe ouvrière, au manque d'éducation et à la pauvreté. Kelman critique les stéréotypes prosaïques qu'utilise la littérature anglaise pour décrire les personnages issus de sa propre culture :

*Il – car il faut se souvenir que dans la littérature anglaise on ne trouve pas de Glaswégien de sexe féminin, pas même de femmes – il n'est qu'un personnage préfabriqué qui manie la lame de rasoir, se saoule à mort et n'a pas une seule et unique « pensée » de toute sa vie. Il bat sa femme et bat ses gosses et bat son voisin (...); sa langue un croisement entre le sémaphore et le morse; apostrophes par-ci, apostrophe par-là; un étrange fatras de mauvaise prononciation et d'orthographe abominable (...). Nous avançons tous en trébuchant dans une suite d'activités béhavioriste; automates, silhouettes en carton prédécoupé, cobayes soumis à l'examen, dont l'existence était vérifiable dans un contexte sociologique et anthropologique.*

(Kelman, dans Kinloch, 2000, p. 159)

Kelman refuse d'être réduit à cela. Son but est de parler de la condition humaine, de mesurer son identité aux principes académiques de la tradition anglaise. Selon lui, chaque manière de parler mérite d'être écrite, lue et entendue, et il ne doit être, en aucun cas, qualifié d'écrivain régional.

Mais Glasgow ne parle pas uniquement le glaswégien, Glasgow ne se réduit pas à cet accent rocailleux que l'on associe trop souvent aux *lower class*, la réalité est tout autre :

*We ourselves grew up trilingual. We spoke the King's English without any difficulties at school, a decent grammatical informal Scots in the house, and gutter-Glasgow in the street.*

(Hanley, dans Macaulay, 1975, p. 4)

Parmi les dramaturges écossais, on notera Edwin Morgan et Liz Lochhead qui ont utilisé le glaswégien et l'écossais d'Edimbourg, pour la seconde, dans leurs traductions et adaptations de pièces de théâtre françaises. Ce qui est intéressant pour notre propos, c'est que ce sont des classiques français qu'ils ont choisi de revisiter en écossais (résultat de la Vieille Alliance ?). Morgan a traduit *Cyrano de Bergerac* en 1992 et voici le commentaire qu'il fit à propos de l'utilisation de l'écossais plutôt que l'anglais :

*The time seemed ripe for a Scottish version, but one that would be thoroughly stageworthy, and not incomprehensible to audiences at the Edinburgh International Festival. I decided that an urban Glaswegian Scots would offer the best basis, since it is widely spoken, can accommodate contemporary reference, is by no means incapable of the lyrical and the poetic, and comes unburdened by the baggage of the older Scots which used to be thought suitable for historical plays.*

(Morgan, 1992, p. 11)

Lochhead a elle traduit *Le Misanthrope* (*Miseryguts* (2002)) et *Tartuffe* (1985). Sa version du *Misanthrope* est intéressante à analyser pour plusieurs raisons. D'une part il s'agit d'un auteur féminin, non pas qu'il soit rare d'en rencontrer en Ecosse, mais plutôt qu'il est important de se rendre compte qu'elles aussi peuvent utiliser la langue de leur pays comme d'une arme prête à cracher sa violence. Dans cet extrait, elle ironise sur elle-même :

*The state of the Arts in this country is absolute mince.*

*Oh – the bitch was absolutely beeling, but fuck it, I'll live –*

*I told Roz Riverbed her plays are rubbish, derivative !*

*I goes can you no dae nuthin original ? The nation's  
 Up to here with your numpty doggerel 'translations' ?  
 She was there with a tribe of Haun-knitted lost-the-plots  
 Who wanted me to sign their petition lobbying for Scots  
 - Scots the language – to be taught in schools.  
 New devolved Scotland ? It's a ship of fools !  
 I said I'm signing nothing, she says But Alec !  
 I says next you'll be asking me to support Gaelic ?  
 Gaelic ! No cunt speaks it ! It's moribund !  
 So 'Oh let's shall we set up a special fund !'  
 See, I'm the only person that's no too polite  
 To tell new devolved Scotland it's a bag of shite  
 (Lochhead, 2002, p. 9)*

D'autre part, bien que ce soit un discours prononcé par un homme dont elle est bien obligée d'imiter le parler, le fait d'avoir utilisé le langage de la classe moyenne 'branchée' de Glasgow/ Edimbourg montre bien que l'écossais selon elle et certains traducteurs, seul ou en combinaison avec l'anglais, est plus efficace que l'anglais standard pour rendre l'esprit et la lettre de l'œuvre originale. Ce passage montre combien l'indépendance de l'Ecosse est toujours un sujet d'actualité pour de nombreux romanciers et dramaturges écossais, mais également combien le langage utilisé peut être à l'occasion grossier, comme nous pourrions le voir ultérieurement avec l'analyse des traductions de Kelman et de Welsh. Cette accumulation de jurons représente la réalité de la rue (les intellectuels n'étant pas exclus) certes, mais elle semble également être un phénomène de mode qui prit de l'essor après le succès cinématographique de *Trainspotting*.

Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, nous avons vu que Lochhead se sert de l'écossais de manière satirique, de manière à faire entendre les voix de

l'Ecosse, le tout souvent marqué au fer rouge d'une conscience politique engagée comme le prouve *Kidspoem/Bairnsang*, poème bilingue reflétant la soumission de l'écossais en tant que langue dès le plus jeune âge à l'école :

*The first day I went to school*  
 [...]
 *to the place I'd learn to forget to say*  
*'It wis January*  
*and a gey dreich day*  
 [...]
 *Oh,*  
*saying it was one thing*  
*but when it came to writing it*  
*in black and white*  
*the way it had to be said*  
*was as if*  
*you were grown up, posh, male, English and*  
*dead.*

(Lochhead, dans *Penguin Modern Poets*, 1995, p. 61-62)

Le poète Kathleen Jamie, dont les travaux traitent essentiellement des stéréotypes qui entourent le concept d'identité nationale en Ecosse, utilise l'écossais de manière naturelle et non forcée. La façon dont elle écrit est un héritage de la tradition orale, « *the deep ear* », qui est par essence de nature matriarcale et se coupe volontairement du modèle MacDiarmid :

*This simultaneous attraction to and repulsion from 'things Scottish' informs poems like 'Mr and Mrs Scotland Are Dead', poems in which, according to Raymond Friel, 'difficult questions are asked about the past and what we should do with it' [...] so the poem stands as 'a sobering antidote to a national tendency for nostalgia and inertia'.*

(Boden, dans Christianson, 2000, p. 35)

Il existe bien entendu une pléiade de romancières, de dramaturges et de poètes dont on pourrait faire ici la liste. Je me contenterai de citer parmi les plus célèbres Janice Galloway<sup>23</sup> qui a été traduite en français. Son style, bien qu'inspiré de Gray et Kelman, est basé sur l'expérimentation typographique et non sur l'identité écossaise. Dans *The Trick is to Keep Breathing* (1989), l'Écosse n'est pas la préoccupation principale de Galloway mais elle entre en compte dans l'exploration que le personnage principal Joy a entreprise sur sa propre identité en tant qu'Écossaise. Elle est le produit d'une culture, d'une société où les femmes sont, suivant le milieu social, marginalisées et réduites au silence de différentes façons :

*Considering her reluctance to go to work, something which had previously 'defined' her, Joy muses, " I can't think how I fell into this unProtestant habit. I used to be so conscientious. I used to be so good all the time. [where good = productive/hardworking/wouldn't say boo]" (81). The Calvinist work ethic, whereby work and productivity become earthly markers of salvation, is a familiar one, but is here set in the context of a religion in which traditionally 'It was only when under appropriate control that "true womanhood" could flourish. 'Goodness' therefore is equated not only with work but with submissiveness: "[where good = not putting anyone out by feeling too much, blank, unobtrusive]" (82). Goodness is also evaluated from a class context in which meaningful labour belongs to the masculine sphere: Joy's reliance upon work to 'define' her.*

(Norquay, dans Christianson, 2000, p. 138)

- *Les campagnes*

Il existe une autre tradition littéraire, la tradition rurale. C'est le doric (région d'Aberdeen où *have a nice day* se dit communément *hae a braa day*) qui est le plus

---

<sup>23</sup> Seule une pièce de théâtre a été traduite à ce jour où nous écrivons ces lignes. Il s'agit de *Chute* (1956) que l'on retrouve dans Jean-Michel Déprats, *Nice/ Kate Atkinson ; Rug comes to Shuv/ Duncan McLean ; Chute/ Janice Galloway ; trois textes écossais*, Besançon, Editions Besançon, 1998.

souvent utilisé pour ce genre de littérature. James Leslie Mitchell, plus connu sous le nom de Lewis Grassie Gibbon, écrivit en 1932 un roman intitulé *Sunset Song*<sup>24</sup> (premier roman d'une trilogie intitulée *A Scots Quair* (1932-34)). Il grandit dans le Nord-Est de l'Ecosse et c'est tout naturellement qu'il nous dépeint dans ce roman une société rurale qui vit au rythme des tâches de la ferme dans la petite commune de Kinraddie qui, elle aussi, se situe dans le Nord-Est du pays. L'utilisation de l'écossais, omniprésente dans ce roman, obligea l'auteur à ajouter un glossaire pour l'édition américaine de 1933. Dans de plus récentes éditions, citons celle de 1996, d'autres termes ont été traduits comme par exemple *ayont*, *beyond* ; *bap*, *bread roll*, etc. Il est également intéressant de noter que Gibbon avait écrit en note d'introduction, un paragraphe expliquant son choix à propos de la langue qu'il allait utiliser :

*It was Gibbon's strategy in his introductory note (p.xiii) to pretend that he was writing in English, with only a few modifications. But in reality he achieved something rather different. He cloaked the Scots vocabulary in English spelling, writing 'blether' as 'blither', 'blaw' (to boast) as 'blow', 'braw' (fine, handsome) as 'brave', and so on, easing the reading for non-Scots. But for native speakers, the pronunciations and meanings automatically given to words like 'ongoing' and 'childe' strengthen their conviction that they are participating in a life that is both familiar and national, though gone, perhaps, for ever.*

(Crawford, 1996, p. 6)

Bien entendu, le doric n'est pas le seul dialecte rural en Ecosse mais, faute de place, il nous est impossible de nous attarder sur les autres qui sont moins répandus et qui ne peuvent être abordés qu'au cas par cas.

---

<sup>24</sup> La traduction française est la suivante : E. Lavault-Olléon, *Sunset Song*, Paris, Métailié, 1997.

### 1.3. La standardisation de l'écossais

L'écossais est souvent qualifié de nos jours de dialecte. Il est de ce fait primordial d'identifier ce qu'un dialecte représente exactement dans le langage courant. Cette courte définition, qui était la perception courante du terme dialecte et qui le stigmatisait, démontre qu'étaient souvent associées au terme de dialecte les notions de paysannerie ou de classe ouvrière lui conférant ainsi un statut d'infériorité sociale :

*A dialect is a substandard, low status, often rustic form of language, generally associated with the peasantry, the working class, or other groups lacking in prestige.*

*Dialect is also a term which is often applied to forms of language, particularly those spoken in more isolated parts of the world, which have no written forms. And dialects are also often regarded as some kind of (often erroneous) deviation from a norm, as aberrations of a correct or standard form of language.*

(Chambers et Trudgill, 1980, p. 3)

De nos jours, il est peu probable que l'on écrive la même chose. Dialecte signifie, d'un point de vue historique, l'«ancêtre» d'une langue lorsqu'il s'agit par exemple d'une étude sur les dialectes germaniques qui englobent de nos jours les langues germaniques que sont l'anglais, le hollandais et l'allemand. Cette définition se situe d'un point de vue sociologique et non d'un point de vue linguistique qui tend à définir les dialectes comme des «variétés» différentes d'un point de vue grammatical et phonologique. La prononciation joue également un rôle important puisqu'elle intervient directement dans la manière dont l'individu exprime les éléments d'une

langue donnée. Elle est indissociable du dialecte et fait intervenir les notions de phonétique et de phonologie attachées à la variété en question.

*[...] some linguists make a further distinction between "accent" and "dialect". An accent consists of a way of pronouncing a variety. A dialect, however, varies from other dialects of the same language simultaneously on at least three levels of organization: pronunciation, grammar or syntax, and vocabulary. Thus, educated speakers of American English and British English can be regarded as using dialects of the same language because differences of these three kinds exist between them*

(Romaine, 1994, p. 18)

Dans la majorité des cas, une langue acquiert le statut de dialecte pour des raisons politiques. De nombreux exemples dans l'histoire des civilisations ont permis de constater que la domination d'un peuple sur un autre pouvait s'effectuer par le biais du langage et que parallèlement aux individus, une langue pouvait en dominer une autre, allant même jusqu'à la juger impropre et en la bannissant de l'éducation de ses enfants.

Les Écossais parlent anglais, écrivent et lisent en anglais et considèrent l'anglais comme la langue standard qui correspond aux variétés de dialectes parlées dans leur pays. L'écossais était une variété autonome mais, depuis deux cents ans environ, il est perçu comme une variété de l'anglais. En d'autres termes, une autonomie peut être perdue et une langue indépendante peut devenir hétéronome. Il est important de noter qu'entre l'écossais et l'anglais standard (*Received Pronunciation English*) il existe une compréhension mutuelle ou presque, tout est une question de degré. *Trainspotting* de Welsh n'a guère été compris à Londres et une fois



adapté au cinéma, il se sera vu ajouter des sous-titres lors de sa projection aux Etats Unis.

Est-ce que l'écossais est un dialecte ou une langue ? Il semble difficile de trancher. Est-ce que l'anglais dit standard est un dialecte ?

*One of the most important varieties of English is that dialect which is widely known as Standard English. Standard English is the dialect used by most speakers who would consider themselves to be "educated"; it is normally used in writing and on radio and television; it is the form of English normally taught to foreign learners; and, in many important respects, it is the language of British schools [...]*

(Chambers et Trudgill, 1980, p. 18)

C'est précisément le message que veulent faire passer Kelman ou Welsh. Pourquoi s'obstiner à considérer l'anglais comme la norme alors que pour eux c'est l'écossais qui est la norme ? Ecrire en écossais est un engagement politique qui ne peut être mis de côté lors d'une traduction, lorsqu'on sait, et ceci est un élément primordial pour notre étude, que l'écossais est omniprésent dans la vie sociale en Ecosse, soit sous la forme du scots, avec une grammaire et un vocabulaire à part, soit comme *Scottish Standard English*, un anglais écossisé.

Ces définitions nous permettent de mieux comprendre comment sont perçus les dialectes de nos jours dans nos sociétés modernes. En effet, chaque pays ou presque possède une langue standard plus d'autres variétés qui gravitent au tour de celle qui est considérée comme la norme. Ces dialectes sont perçus comme des déviations de cette norme, des ratés. Comment les traduire, quelles ont été les différentes stratégies adoptées par les traducteurs français qui se sont attaqués à la

lourde tâche de reproduire sur papier blanc le fer de lance de toute une nation, l'écossais ?

## 2. TRADUCTION ET DIALECTES

Dans tout ce qui précède, nous sommes restés dans le registre de la règle générale. Nous allons maintenant fournir des exemples plus précis sur les méthodes employées pour traduire des dialectes. Si l'on prend la littérature écossaise contemporaine dans son ensemble, on est tout de suite confronté à une question culturelle qui touche plusieurs des théories étudiées.

Comme nous venons de voir, de nombreux écrivains écossais de nos jours ont ravivé la flamme d'une langue, d'un parler, d'un dialecte (terme que nous rejetons en théorie mais que nous utiliserons en pratique lors d'analyses sociolinguistiques portant sur la traduction) que l'on croyait être en perdition. Ayant esquissé un débat sur la nature et le passé de cette langue à part entière, demandons-nous tout d'abord si la traduction des langues vernaculaires doit faire l'objet d'un traitement spécial et quels sont les différents cas de figures rencontrés lors du procédé. Notons qu'en règle générale, les théoriciens de la traduction ne s'attardent que très rarement sur cette question. Cependant, comme le suggère Peter Newmark, la tâche du traducteur est de décider quelle est la fonction du dialecte dans le roman à traduire: « *Usually this will be: (a) to show a slang use of language; (b) to stress social class contrasts; and more rarely (c) to indicate local cultural features.* » (Newmark, 1988, p. 195)

Les solutions que le traducteur a en sa possession sont restreintes. C'est la raison pour laquelle il s'agit d'être précis sur la nature du dialecte utilisé par l'auteur.

Hatim et Mason considèrent différents types de dialectes : *idiolectal, geographical, temporal, social* et *standard/non-standard*. Les dialectes écossais représentent toutes ces différences à la fois. On peut cependant noter qu'ils ont été souvent associés, à tort, au prolétariat ou à la paysannerie :

*We recall the controversy in Scotland a few years ago over the use of Scottish accents in representing the speech of Russian peasants in TV dramatisation of foreign play. The inference was allowed that a Scottish accent might somehow be associated with low status, something which, no doubt, was not intended.*

(Hatim et Mason, 1990, p. 40)

Pourquoi choisir un dialecte plutôt qu'un autre dans la langue cible? Comme le précisent Hatim et Mason, ne pas traduire un dialecte par autre chose qu'une langue standard fausserait l'effet recherché par l'auteur, mais le traduire par un autre dialecte de manière arbitraire pourrait également créer aux yeux des lecteurs en langue cible une réaction différente de celle voulue par l'auteur comme le montre l'exemple qu'ils ont choisi :

*In Molière's Dom Juan, the speech of Pierrot is made to resemble that of the patois of the Ile-de-France, as in text 3A1*

*Aga, quien, Charlotte, je m'en vais te conter tout fin drait comme cela est venu ; car, comme dit l'autre, je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai...*

*One English translator offers " a synthetic west country alternative...with suitable difference" (Molière 1953: xxvii), as in text 3A2*

*Lookee, Lottie, I can tell'ee just'ow it did come about.'Twas me as clapped eyes on'em first in a manner o'speak'n'; first to clap eyes on'em, I be...*

*One can understand the translator's reluctance: why West Country? How synthetic?*

(Hatim et Mason, 1990, pp. 40-41)

L'utilisation de l'accent de la *West Country*, originaire du sud-ouest de l'Angleterre, peut s'expliquer de deux façons : il est tout d'abord dominant dans le théâtre de Shakespeare puis, puisqu'il s'agit de théâtre, il est de tradition à Londres que les gens rustres, *bumpkins* en anglais, viennent de l'Ouest. Or, et c'est bien là que réside le problème chez Hatim et Mason, pourquoi un accent plutôt qu'un autre ?

L'aspect géographique est un élément déterminant dans l'approche de la traduction de l'écossais. En effet selon que le ou les personnages se trouvent à Glasgow ou à Edimbourg, à la ville ou à la campagne, les différences à l'écrit dans la langue source se remarqueront. De même, l'aspect social, qui sera analysé dans les romans *Docherty* de McIlvanney et *The Crow Road* de Banks, est l'occasion pour un écrivain écossais de changer de registre et de pratiquer le *code-switching*. Il s'agit par exemple pour l'auteur de passer d'une langue soutenue à de l'argot, d'une langue standard à un dialecte, reflétant ainsi la réalité quotidienne dans laquelle, selon le contexte social, nous sommes amenés à changer de registre lorsque nous communiquons.

La difficulté du traducteur français confronté au texte écrit en anglais écossais peut être comparée à celle du traducteur anglais devant la prose 'pagnolesque'. Sandor Hervey et Ian Higgins, qui ont travaillé sur le problème de la traduction des dialectes sans toutefois aborder la question politique parfois liée à leur utilisation, ont utilisé

l'exemple de *Jean de Florette* de Marcel Pagnol afin d'identifier les problèmes liés à la traduction de la langue vernaculaire. La 'langue' utilisée dans cet extrait (une lettre) est le marseillais, avec également des fautes de français liées aux origines italiennes du personnage Attilio dans le roman : « *Je t'ai pas répondu de suite pourquoi ma sœur s'est marié avec Egidio, celui qui la chaspait tout le temps. Mintenant c'est son droit. Pour les boutures, naturellement que je t'en fais cadot [...]* » (Hervey et Higgins, 1992, p. 115). Hervey et Higgins dénombrent quatre problèmes majeurs :

- Reconnaître le dialecte en question. Etablir avec précision l'origine du dialecte et pouvoir également le maîtriser.
- Etablir l'importance du dialecte dans le roman. Si le traducteur juge que le dialecte est utilisé de manière disons accidentelle et qu'il n'a pas d'importance (ceci est bien entendu une opinion qui n'engage que lui et sûrement pas l'auteur du roman), alors il a l'option de le rendre dans une version neutre en langue cible.
- Quel dialecte utiliser en langue cible (si le traducteur a décidé d'opter pour une 'équivalence' dialectale) ? L'idée communément répandue est qu'un dialecte du nord de l'Angleterre serait mieux traduit par un dialecte du nord de la France plutôt que par un du sud.
- Maîtriser parfaitement ce dialecte en langue cible. Nous verrons pour cela l'exemple de la traduction du roman *Docherty* de McIlvanney dans notre Chapitre III.

Ils nous proposent également plusieurs solutions en concluant de manière assez décevante par manque d'audace :

*It will be clear by now that rendering ST dialect with TL dialect is a form of cultural transplantation. Like all cultural transplantation, it runs the risk of incongruity in the TT. For instance, having broad Norfolk on the lips of peasants from Auvergne could have a disastrous effect on the plausibility of the whole TT. The safest way of avoiding this would be to transplant the entire work – setting, characters and all – into Norfolk; but of course, this might be quite inappropriate. Short of this extreme solution, the safest decision may after all to make (relatively sparing) use of TL features that are recognizably dialectal, but not clearly recognizable as belonging to a specific dialect. Even safer, with a ST containing direct speech, would be to translate into fairly neutral English, and if necessary, to add after an appropriate piece of direct speech some such phrase as “she said, in a broad Lille accent”, rather than have a Lilloise speaking Scouse or Glaswegian.*

(Hervey et Higgins, 1992, p. 118)

Il est important d'ajouter au problème de la traduction des dialectes l'aspect social qu'ils peuvent revêtir. Il s'agira alors non plus d'un simple dialecte mais également d'un sociolecte. Dans le roman de McIlvanney *Docherty*, par exemple, le lecteur britannique n'a aucun mal à situer la scène tout d'abord en Ecosse, mais également dans le milieu ouvrier des corons près de Glasgow l'industrielle. Et si dans les rues de Glasgow on entend parler glaswégien, à Edimbourg c'était plutôt le sociolecte de la classe moyenne urbaine qui possédait une appellation, l'*Edinburgh Morningside*, plus connu, du moins avant la parution du roman *Trainspotting* de Welsh qui révéla le dialecte populaire d'Edimbourg au grand public.

Le terme *cultural transplantation*<sup>25</sup> employé par Hervey et Higgins représente la solution extrême aux problèmes liés à la traduction non seulement d'une langue

---

<sup>25</sup> Cette notion s'inscrit dans le cadre d'une étude sur la transposition culturelle. Ils dénombrent cinq degrés de transposition qu'ils représentent sur un axe : « *Exoticism--Cultural Borrowing--Calque--Communicative translation--Cultural transplantation* » (Hervey et Higgins, 1992, p. 28). L'*exoticism*

mais aussi d'une culture. Traduire les célèbres inspecteurs Dupond et Dupont de la bande dessinée Tintin écrite par Hergé par Thompson and Thomson est une option qui pourrait, à première vue, paraître discutable, car les voir tout deux dans une brasserie en train de manger un sandwich baguette risquerait de perturber le lecteur. Or ici, il ne s'agit pas de grande littérature, mais de bande dessinée, destinée à un public qui veut comprendre sans trop se poser de questions. De plus, les Dupond et Dupont sont déjà habillée 'à l'anglaise' dans l'original. On pourra également noter l'effort du traducteur qui a voulu rester 'fidèle' au texte français et qui a lui aussi changé l'écriture du nom de ses inspecteurs, le premier étant d'origine anglaise, le second écossaise. Quel est donc le risque de cette démarche ? Ici, le problème est relativement mineur, mais il pourrait laisser sous-entendre que sous le couvert d'une traduction destinée à un public relativement jeune, le traducteur aurait le droit de changer le nom des personnages et qu'un Lucky Luke pourrait devenir un Luc le Chanceux ou, plus grave, qu'il y ait une naturalisation du terme original et que les Wombles, par exemple, deviennent Casimir ou que Monoprix devienne Safeway. Observons l'exemple fourni par Berman :

*Voici deux « idiotismes » du Typhon de Conrad :*

---

consiste à utiliser des tournures linguistiques et des éléments culturels importés de la langue source dans la langue cible de manière constante. Ce qui peut engendrer quelques problèmes d'incompréhensions de la part des lecteurs en langue cible, effet non voulu par l'auteur vis à vis de ses lecteurs en langue source. Le Cultural Borrowing est tout simplement un emprunt d'un terme de langue cible par la langue source lorsqu'il est impossible de trouver une expression ou un mot adéquat (ex. : savoir-faire, utilisé dans la langue anglaise et qui vient du français). Le *calque* est une technique assez risquée car proche de la littéralité et donc parfois peu compréhensible des lecteurs en langue cible. Il peut d'une certaine manière marquer l'étrangeté de l'Autre mais peut également dans l'exemple, fourni par Hervey et Higgins être ridicule : « *'do you feel the spirit of sculptor ?', calqued on 'vous sentez-vous une âme de sculpteur ?'* » (Hervey et Higgins, 1992, p. 34). *Communicative Translation* correspond à la traduction de formes figées comme une hirondelle ne fait pas le printemps par exemple qui est traduit en anglais par *one swallow doesn't make a summer*. Il se peut parfois qu'il n'existe pas d'expression équivalente. Là alors réside la difficulté et tout dépendra de la stratégie utilisée par le traducteur comme nous pourrions l'observer dans notre Chapitre VI.

*« He did not care a tinker's curse / Damned, if this ship isn't worse than Bedlam! »*

*Le comparatiste qui cite ces deux idiotismes et leur traduction par Gide s'étonne que celui-ci les ait traduits presque littéralement :*

*« Il s'en fichait comme du juron d'un étameur / que le diable m'emporte si l'on ne se croirait pas à Bedlam ! »*

*Car le premier pouvait se rendre par : « il s'en fichait comme d'une guigne », et le second semblait imposer le remplacement de « Bedlam » - incompréhensible pour un Français – par « Charenton », Bedlam étant un célèbre asile anglais. Or, même si le sens est identique, remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme qui, répété à grande échelle, aboutirait à cette absurdité que, dans Typhon, les personnages s'exprimeraient avec des images françaises ! Jouer de l'équivalence est attentatoire à la parlance de l'œuvre.*

*(Berman, 1999, p. 65)*

Pour Berman, il est important de conserver l'authenticité du texte original et de préserver les noms propres lorsque ceux-ci, comme dans le cas des Dupond et Dupont, ne méritent pas une substitution. Le souci de faire accepter l'autre ne doit pas, selon lui, aller au-delà de la préoccupation de le faire connaître. Le gommage des aspects culturels sous-estime le dynamisme de toute connaissance. Selon lui, le traducteur doit éviter de naturaliser la culture de l'original, comme il doit éviter de laisser dans l'ombre ce qu'il convient de faire comprendre.

Si ce genre de traduction s'applique en littérature, il n'est également pas rare, dans une démarche sociolinguistique, de voir dans les médias certaines traductions où l'objectif est de toute évidence de fournir aux téléspectateurs ou aux auditeurs une meilleure compréhensibilité, et non pas la réalité des propos. Lors de la guerre du Kosovo, un soldat américain, interviewé par une télé française, avait déclaré à propos



de l'explosion d'un dépôt de munitions « *It was like the 4<sup>th</sup> of July* ». L'interprète pour la chaîne française avait traduit par « *On aurait dit le 14 juillet* ». On comprend mieux ici pourquoi la traduction peut être désignée comme un rapport social et lingual. On remarque, malgré l'à-propos de la substitution, l'ethnocentrisme du traducteur qui doit faire comprendre à la masse des téléspectateurs français ce que le soldat américain a voulu dire. Il considère que la majorité des Français n'a pas connaissance des fêtes nationales aux Etats-Unis (ce qui est probablement le cas !) et qu'il lui aurait été impossible de comprendre la signification du 4 juillet. Ce que l'on peut reprocher à cette technique, hormis son ethnocentrisme, c'est la présomption d'ignorance. Le traducteur semble avoir un rôle d'acteur social dans l'histoire qui le relie aux autres interlocuteurs, il ne substitue pas que des mots, il substitue aussi l'histoire dont ils sont porteurs en langue.

On peut également fournir l'exemple de la traduction d'Asterix et Obelix d'Uderzo et Goscinny où les noms de certains personnages ont été changés. Cette bande dessinée contient un nombre incalculable de noms propres de personnes mais aussi de lieux qui sont surtout des jeux de mots à vocation comique. A quelques exceptions près ils ont tous été traduits en anglais afin de satisfaire des lecteurs qui n'auraient pas pu saisir l'humour de cette bande dessinée autrement que par une *compensation in kind*, selon les termes utilisés par Hervey et Higgins. Les noms propres d'Astérix et Obélix n'ont pas été modifiés (ils sont compréhensibles en anglais), par contre Idéfix s'est transformé en Dogmatix, Panoramix en Getafix, Assurancetourix en Cacofonix, etc. On comprend mieux le sens de ces traductions qui apportent au lecteur anglo-saxon une nouvelle touche comique sans que le traducteur n'ait eu à effectuer de délocalisation car les noms sonnent toujours gaulois. La traduction des accents qui apparaissent fréquemment dans la bande dessinée a causé

de grosses difficultés. En effet, si le Français est familier à l'accent belge par exemple, l'Anglais ne l'est pas du tout. La stratégie qui a alors été utilisée n'a pas consisté à traduire les accents régionaux français, ou l'accent belge ou africain, par d'autres accents régionaux anglais mais plutôt par un ajout de jeux de mots supplémentaires pouvant faire référence (dans le cas des accents étrangers) au pays de provenance du personnage. Pour le cas de l'accent anglais que l'on retrouve dans *Asterix chez les Bretons*, le traducteur a utilisé un anglais archaïque et aristocratique.

Ceux-ci sont des exemples qui nous permettent d'apprécier les différentes stratégies utilisées par le traducteur lorsqu'il se trouve confronté à tout ce qui a trait au culturel dans l'original. Plus proche du problème qui nous intéresse, et de manière encore à souligner l'ethnocentrisme du traducteur, attardons-nous sur la traduction de *Macbeth* en québécois. L'étude qui en a été faite par Annie Brisset dans *Le travail perlocutoire de la traduction : Macbeth Québécois* (1989), tend à montrer que les changements qui ont été effectués par le traducteur, Michel Garneau en 1977, sont en fait le résultat d'un Québec tentant d'affirmer son identité face au Canada anglophone. Voici un passage de *Macbeth*, suivi de sa traduction :

*"Drum within"*

3<sup>rd</sup> WITCH

*A drum, a drum!*

*Macbeth doth come.*

« violon »

TROISIEME [sorcière]

*Le violon, le violon, Macbeth s'en vient 'citte !*

(Brisset, 1989, p. 179)

Voici les explications fournies par Annie Brisset :

*Par métonymie, le violon désigne au Québec le violoneux et le rythme sautillant de la gigue. S'il passe presque inaperçu à la lecture, ce marqueur est doté d'un formidable pouvoir d'actualisation, car pour l'auditoire, il transforme instantanément l'Ecosse fictive et lointaine de Macbeth en un lieu commun et familier. De plus, l'insertion de cette musique populaire typiquement québécoise fonctionne, au second degré, comme un puissant opérateur discursif à partir du moment où elle conduit à saisir que le lieu dont on parle (Ecosse/fiction) se superpose au lieu d'où l'on parle (Québec/réalité) (Brisset, 1989, p. 179)*

Ce n'est donc plus l'œuvre du dramaturge anglais traduite en français qui sera proposée au spectateur mais bel et bien une adaptation. Que penser de cela ? On pourrait d'un côté s'inquiéter des dérives ethnocentriques du traducteur qui s'accapare ainsi l'œuvre originale et qui devient un auteur à part entière. Mais d'un autre côté, on peut voir une résistance au colonialisme français. Si l'on s'attarde à nouveau sur la traduction de Garneau, on remarque que celle-ci a été effectuée en 1977 et qu'elle s'inscrit dans une période historique marquée par l'accession au pouvoir du parti québécois en 1976. Donc, si Brisset a pu trouver une corrélation entre le Macbeth de Garneau et les événements de l'époque, c'est que tout simplement Garneau est un acteur social associé à des coordonnées historiques précises. C'est pourquoi sa traduction, comme bon nombre de traductions, ne peut s'empêcher d'être ethnocentrique. Une traduction ethnocentrique peut donc, comme l'a précisé Venuti dans *The Scandals of Translation* (1998), reformer les canons d'une société. Bien entendu tout dépend du genre et il serait malencontreux d'utiliser les préceptes de

Venuti (et ce n'est sûrement pas son souhait) pour la traduction de manuels d'utilisation.

Nous venons de constater que les objets ou les notions appartenant exclusivement à une culture donnée ne possèdent pas en règle générale de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil et si on arrive à les exprimer néanmoins, on ne peut compter sur le lecteur de la traduction pour connaître avec précision la nature de ces objets et de ces notions ; les habitudes vestimentaires ou alimentaires, les coutumes, etc. mentionnées par l'original ne sont pas évidentes pour le lecteur de la traduction. Il s'agit de savoir non seulement quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance avec celui de la langue de départ, mais aussi et surtout comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'Autre. C'est exactement ce que nous allons pouvoir observer dans les analyses de traductions qui vont suivre. L'éco-sais, la culture éco-saise et le style particulier de ses écrivains seront au centre de nos discussions. Il ne s'agira pas pour nous de critiquer ces traductions mais d'analyser les stratégies employées et de les commenter.

## Chapitre III

### LES AUTEURS CONTEMPORAINS ÉCOSAIS, ET LEURS TRADUCTIONS FRANÇAISES

Les changements qui se sont opérés récemment dans la littérature écossaise, au cours des années 1970, 1980 et 1990 reflètent un sentiment de rébellion à l'égard de la langue anglaise ainsi qu'envers les clichés et les stéréotypes généralement associés à l'Ecosse. Il est important de remarquer que cette révolution s'est produite essentiellement dans la ceinture industrielle entre Glasgow et Edimbourg et que c'est essentiellement la vie dans ces zones urbaines qui est décrite. Violence et pauvreté en sont les principales caractéristiques. Qui sont ces auteurs, et quels sont ceux qui ont été traduits en français<sup>1</sup> ?

---

<sup>1</sup> Il nous a fallu faire des choix en ce qui concerne les auteurs écossais et il nous était impossible, car beaucoup trop longue, de fournir la bibliographie des traductions de tous les auteurs mentionnés dans ce chapitre. Nous avons donc essayé de respecter deux critères essentiels : leur importance en Ecosse (leur appartenance, entre autres, à la nouvelle vague d'écrivains contestataires) et/ou l'utilisation dans leurs romans de l'écossais. Voici les traductions françaises qui ont été faites de leurs romans : Gray : *A History Maker* (Céline Schwaller, *Le Faiseur d'Histoire*, Paris, Métailié, 2003) ; *Lanark* (Céline Schwaller, *Lanark : une vie en quatre livres*, Paris, Métailié, 2002) ; *Poor Things* (Jean Pavans, *Pauvres Créatures*, Paris, Payot et Rivages, 1993) ; McIlvanney : *Docherty* (Christian Civardi, *Docherty*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994) ; Freddy Michalski, *Docherty*, Paris, Payot et Rivages, 1999) ; *Strange Loyalties* (Freddy Michalski, *Etranges Loyautés*, Paris, Rivages, 1992) ; *Big Man* (Freddy Michalski, *Big Man*, Paris, Rivages) ; *The papers of Tony Veitch* (Jan Dusay, *Les Papiers de Tony Veitch*, Paris, Fleuve Noir, 1984, Rivages, 1987) ; *Laidlaw* (Jan Dusay, *Laidlaw*, Paris, Fleuve Noir, 1983, Rivage, 1987) ; Kelman : *A Disaffection* (Céline Schwaller, *Le Mécontentement*, Paris, Métailié, 2002) ; *Busconductor Hines* (Céline Schwaller, *Le Poinçonneur Hines*, Paris, Métailié, 1999) ; Welsh : *Trainspotting* (Eric Lindor Fall, *Trainspotting*, Paris, Editions de l'Olivier, 1996) ; *Ecstasy* (Alain Defossé, *Ecstasy*, Paris, Editions de l'Olivier, 1999) ; *Filth* (Alain Defossé, *Une Ordure*, Paris, Editions de l'Olivier, 2000) ; Banks : la bibliographie complète des traductions de ses romans se trouvera dans le Chapitre IV. Nous pouvons faire ici une première constatation. Trois maisons d'édition se partagent la publications de ces romans écrits par des écossais : Métailié, Payot et Rivages et l'Olivier. Elles ne font pas partie des majeures comme Laffont ou

Nous nous sommes servis dans cette introduction des données recueillies dans l'ouvrage *La Nouvelle Alliance* (dont les sources<sup>2</sup> émanent du projet BOSLIT<sup>3</sup> ainsi que de l'Index Translationum de l'Unesco (répertoire international des traductions en 39 volumes)) et des ressources BOSLIT accessibles sur Internet.

De 1975 à 1983, la fiction contemporaine écossaise est négligée et la France est un des rares pays où A. J. Cronin est toujours plus traduit (40 éditions depuis 1975) qu'Alistair MacLean (16 publications) et John Buchan (11), pour ne citer que les plus traduits. Ce sont surtout des romans populaires ou d'aventures. A partir de 1983, quatre auteurs sortent du lot : Banks, McIlvanney, William Boyd<sup>4</sup>, et Muriel Spark<sup>5</sup>. Il est important de souligner que ce sont des **auteurs écossais** mais qui n'écrivent pas forcément des **livres écossais** et ceci vaut essentiellement pour les deux derniers auteurs cités. Banks est immédiatement classé comme un auteur de science-fiction s'autorisant quelques incartades dans le monde du roman à suspense, voire du psychodrame avec *The Wasp Factory*. Le Chapitre IV entier lui sera consacré ultérieurement. Puisqu'en France on se plaît à classer les romans par genre, McIlvanney a vu les siens entrer dans la catégorie 'romans policiers', tous traduits soit

Gallimard, mais elles se sont déjà forgées une réputation dans des genres particuliers comme la littérature étrangère ou le roman policier.

<sup>2</sup> Leurs sources sont diverses, mais en ce qui concerne la période qui nous intéresse, c'est à dire des années soixante-dix jusqu'à nos jours, leurs informations proviennent de BOSLIT jusqu'en 1999.

<sup>3</sup> Le projet BOSLIT, *Bibliography of Scottish Literature in Translation*, qui a été lancé en 1994, est une base de données que l'on trouve à l'adresse Internet suivante : <http://boslit.nls.uk> Il regroupe les traductions dans toutes les langues d'auteurs écossais publiées depuis 1500, soit plus de 20000 traductions de nos jours. Ce projet sera terminé, s'il continue à être subventionné, en 2004. Il faut donc rester prudent si un livre récent ne possède pas de traduction, elle existe peut-être, mais n'est pas forcément répertoriée.

<sup>4</sup> Ecrivain écossais, William Boyd est né en 1952 à Accra (Ghana) et vit entre Londres, New York et la France. Il passe son enfance dans le milieu colonial du Nigeria. Après des études à Glasgow, à Oxford puis à Nice, où il apprend le français, il enseignera la littérature contemporaine à l'Université d'Oxford. Il a publié des romans et des recueils de nouvelles, notamment *A Good Man in Africa* en 1982 (*Un Anglais sous les Tropiques*) qui lui valut le Whitbread Award et le Somerset Maugham Prize. A partir de ce moment là, il reçut pour quasiment tous ses romans une distinction. Il a également écrit des scénarios de films et réalisé *The Trench* en 1999 (*La Tranchée*).

<sup>5</sup> Née à Edimbourg en 1918, elle a vécu en Afrique noire et à Londres, avant de s'installer à Rome. Poétesse, romancière, biographe d'Emily Bronte et de Mary Shelley, entre autres, Muriel Spark a

par la maison d'édition Rivages<sup>6</sup> (Payot & Rivages) ou par Fleuve Noir. Cependant, en nous servant toujours des sources de la *Nouvelle Alliance*, Spark, avec un décalage de 15 ans, est aujourd'hui l'auteur de fiction littéraire le plus traduit en France avec 45 publications. Où sont les James Kelman, Alasdair Gray et Irvine Welsh ? La maison d'édition Métailié<sup>7</sup>, dotée d'une section 'littérature écossaise' (différente de celle consacrée aux romans anglo-saxons et cela vaut bien la peine d'être souligné) dirigée par Keith Dixon, s'est occupée récemment de la traduction de *The Busconductor Hines* en 1999 et de *A Disaffection* en 2002 de Kelman. En France, Welsh, dont le nom est immédiatement associé à l'adaptation cinématographique de *Trainspotting* qui fut un succès, a été moins traduit que dans la plupart des pays européens et seuls *Trainspotting*, *Ecstasy* et *Filth* ont été traduits aux Editions de l'Olivier<sup>8</sup>.

Quelles sont les conclusions que l'on peut tirer de ces données<sup>9</sup> ? En premier lieu, l'idée que la France se fait de l'Ecosse a profondément changé depuis Burns et Scott. Les nouveaux romanciers qui ont commencé à être connus dans les années 1970 en Ecosse ont été traduits en France à partir des années 1980 et ont contribué à propager la nouvelle identité écossaise. Bien que cela soit une idée populaire très répandue, l'Ecosse ne se résume pas uniquement à la *Kailyard*, à la campagne et à ses

---

publié de nombreux romans, dont plus d'une vingtaine ont été traduits en français, le dernier étant paru chez Gallimard en 2002 et intitulé *Complices et Comparses (Aiding and Abetting)*.

<sup>6</sup> La Maison d'édition est née en 1979 et est spécialisée dans la littérature étrangère, pour moitié traduite de l'anglais et plutôt 'grand public'. Rivages propose ainsi une collection sur le cinéma et les romans policiers (Rivages Noir). En 1992, elle s'associe à la maison d'édition suisse Payot qui est connue aujourd'hui pour sa collection de poche de science humaine, la Petite Bibliothèque Payot.

<sup>7</sup> Maison d'édition fondée en 1979 par Anne-Marie Métailié. Spécialisée dans la traduction d'ouvrages hispano-américains (61 traductions à ce jour), elle s'intéresse également à la littérature brésilienne, portugaise, italienne et dans une moindre mesure à l'allemande, la nordique, l'anglo-saxonne et l'écossaise qui compte six traductions dont celles de *Sunset Song* de Lewis Grassie Gibbon et *Young Adam* de Alexander Trocchi, toutes deux publiées en 1997. Le site Internet de Métailié est le suivant : <http://www.metailie.info/>

<sup>8</sup> Maison d'édition fondée en 1991, spécialisée dans les romans de fiction anglo-américains et français.

<sup>9</sup> Le roman de fiction est la catégorie la plus importante en ce qui concerne les traductions françaises d'ouvrages écossais. C'est la raison pour laquelle nous n'avons tenu compte dans nos recherches ni de la poésie (qui a pourtant vu la publication, d'après BOSLIT, de 1975 à 1999, de 324 textes), ni des nouvelles qui ont pu paraître dans des revues ou des anthologies. De plus, nous avons souhaité réduire

*Highland coos*, au whisky et au haggis, au kilt et à la cornemuse, c'est aussi une langue, une nation fière de sa culture et une conscience tourmentée. Cette reconnaissance grandissante s'est accompagnée par de nouvelles traductions et la réimpression de textes antérieurs. Cependant si l'on compare la France avec d'autres pays d'Europe comme l'Allemagne<sup>10</sup>, on constate que la relation franco-écossaise est loin d'être privilégiée.

Dans ce chapitre, nous allons essayer de comprendre où se situent les difficultés qu'un traducteur français peut rencontrer lorsqu'il se trouve confronté à un texte écossais. Il nous a bien entendu été obligé de faire une sélection d'auteurs basée tout d'abord sur leur utilisation de l'écossais (indispensable à notre problématique) puis sur l'existence d'une traduction de leur(s) ouvrage(s). Nous procéderons donc par des études de cas. Nous avons choisi pour ce faire Kelman (*The Busconductor Hines*<sup>11</sup>), Welsh (*Trainspotting*<sup>12</sup>), McIlvanney (*Docherty*<sup>13</sup>) et Banks (*The Bridge*<sup>14</sup>).

## 1. JAMES KELMAN

### *The Bus Conductor Hines* (1984)

Né à Glasgow en 1946, Kelman retrace dans son premier roman, à la manière d'un naturaliste, la vie d'un poinçonneur de bus à Glasgow, en Ecosse. C'est la vie du monde ouvrier dans cette cité industrielle du Nord de l'Europe qu'a décidé de nous

---

notre champ d'investigation à la littérature écossaise moderne afin d'être plus précis dans nos analyses et surtout de respecter notre sujet d'étude.

<sup>10</sup> L'Allemagne arrive en tête, de 1975 à 1999, dans la traduction de récits fictionnel de tous genres avec 400 traductions contre 215 pour la France (d'après BOSLIT).

<sup>11</sup> Pour la version originale : Orion Books Ltd, 1992. Pour la version française : Métailié, 1999.

<sup>12</sup> Pour la version originale : Vintage, 1999. Pour la version française : L'Olivier/ Seuil, 1996.

<sup>13</sup> Pour la version originale : Hodder and Stoughton Ltd, 1996. Pour la version française : Payot & Rivages, 1999.



retracer l'auteur. Le texte est passionné, le langage souvent grossier et ils expriment à eux deux toute la haine mais aussi tous les espoirs d'une communauté qui doit lutter pour survivre. Dans *La Nouvelle Alliance*, ouvrage traitant des influences francophones sur la littérature écossaise moderne, Kelman a été comparé à Emile Zola qui savait si bien retranscrire l'odeur du peuple :

*C'est cette « littérature putride » qui a joué un rôle déterminant dans la délimitation d'un nouvel espace littéraire, capable d'accueillir tous ceux qui jusque là n'avaient pas accès au texte, qui étaient « débarqués par le dialogue », pour emprunter une expression de Kelman : ceux qu'on ne voyait pas souvent et qu'on n'entendait jamais dans le discours littéraire « officiel », serviteur du dialogue narratif mais jamais maîtres de la narration.*

(McDonald, dans Kinloch, 2000, p. 149)

Kelman déclara :

*La façon dont j'utilise la langue (...) c'est seulement pour attaquer les gens qui s'approprient la littérature, qui pensent qu'elle leur appartient. Par conséquent lorsque j'utilise tout le temps le mot fuck, j'attaque leurs valeurs. Ils pensent que c'est une attaque contre la littérature parce qu'ils croient qu'elle leur appartient, mais ce n'est pas le cas parce que la littérature n'appartient à personne.*

(Kelman, dans Kinloch, 2000, p. 150)

Une des principales caractéristiques de l'écriture de Kelman est cette absence de marqueurs stylistiques pour les dialogues qui se retrouvent alors propulsés dans le flot du roman. Le texte n'est plus parlé mais il devient un monologue intérieur, il se

---

<sup>14</sup> Pour la version originale : Abacus, 1990. Pour la version française : Denoël, 1988

transforme en une sorte de discours qui permet au narrateur de s'exprimer plus librement et dans le langage qu'il désire :

*Glasgow thoroughfares can be mysteriously still, the slightest breath of wind seeming not to exist. The smell of fresh tobacco on the nostrils first thing is an astonishing item. Did you hear the one about the woman with the green lips. A disgusting verbal jape. There is no time for such knavery; come on there you there Hines! Get crunching to your fucking place of work, the poor auld punters by Christ they await, they stand chattering at bleak outposts, their pitiful attempts to retain body heat while where is the blooming bus. O for fuck sake but it's freezing man can you imagine lying in your kip, the breakfast in bed and that, brought by this amazing big blonde with no knickers.*

*Shut up ya cunt I'm going to my work.*

(The Busconductor Hines, p. 113)

Grâce à cette technique, Kelman n'a plus besoin d'écrire en anglais standard dans la narration et en écossais dans les dialogues. La langue qu'il utilise parfois dans ses romans est un mélange d'anglais de mots orthographiés en écossais avec l'insertion de quelques termes absolument distincts de l'anglais. Il est important de noter ici que les expressions ou le vocabulaire grossier, y compris des injures religieuses propres à Glasgow, sont associés à sa ville natale et permettent au lecteur de se plonger dans l'Ecosse industrielle, dans la vie d'une certaine classe ouvrière. On est cependant ici bien loin de la prose de Welsh et de son *Trainspotting* ou de McIlvaney avec *Docherty* :

*[...] while McIlvaney and Spence certainly found more epiphany and justification in their presentations of struggle and failure, Kelman remains true, like Alastair Gray, to this tradition of enigmatic treatment of the nature/nurture controversy. That is to say Kelman and Gray, very different in so many ways, leave unanswered the questions as to whether their*

*protagonists are victims of a Scottish, deprived post-war and grey environment and upbringing, or whether the faults lie essentially in themselves.*

(Gifford, 1991, p. 5)

Plusieurs extraits seront ici étudiés. Ils serviront à démontrer que la traduction française, dans de nombreux cas, ne se veut pas aussi violente que le texte original. Ceci est dû, en partie, au fait qu'une telle traduction serait alors classée dans la même catégorie que les romans de Frédéric Dard où la langue est crue, pleine de jeux de mots et souvent vulgaire ou dans celle de *37,2 Le Matin* de Philippe Djian dont le langage peu soutenu mais sincère exprime de manière poétique le malaise d'une sulfureuse histoire d'amour. Ces romans, comme bien d'autres, n'attirent qu'un certain public averti :

*On peut pas éviter de tomber sur des salauds, elle a enchaîné. Ça court les rues. Mais à ce moment-là, il faut les descendre, faut pas essayer de discuter avec eux. Et ce qui me rend folle, c'est de voir comment tu t'es laissé baiser par ce type, comment tu as pu accepter un truc pareil...*

(Djian, 1985, p. 44)

#### *Avertissement*

*En ces temps de chiasserie où les teigneux recrudescient, me faut reprendre la classique précaution d'usage, qu'autrement ils sont tous à l'affût du raffut avec leur gourdin de justice sous le bras.*

*Alors voilà :*

*Les personnages de ce récit, pape y compris, sont tous aussi imaginaires que fictifs, et tout ce que tu voudras.*

*Maintenant ne venez pas me les briser.*

(Dard, 1999, p. 11)

Nous venons de citer Dard et Djian, mais la liste est bien plus longue et surtout remonte bien avant dans le temps : le marquis de Sade ne s'est jamais montré avare de détails en ce qui concerne la luxure et le sado-masochisme et Boris Vian ne semble pas avoir eu d'états d'âme lorsque dans les années cinquante, il écrivit les lignes de *Liberté*, *Pendant le Congrès*, *Drencula* ou encore *La Messe en Jean Mineur*, qui seront plus tard en 1980 publiés sous le titre *Ecrits pornographiques*. Voici un court exemple de *La Messe en Jean Mineur* : « *Amis je veux éjaculer/ Tout le vieux foutre accumulé/ Dans la boutique de mes couilles/ Je sens se roidir mon andouille/ Il n'est plus temps de reculer/ Mâle, femelle, âne ou citrouille/ Ce soir je vais tout enculer* » (Vian, 1980, p. 89). De nos jours, nous ne sommes pas en reste de ce genre de littérature, et puisqu'il nous faut faire un choix, citons par exemple *Baise Moi* (1993) de Virginie Despentes et *La Vie Sexuelle de Catherine M.* (2002) de Catherine Millet. C'est volontairement que nous avons choisi deux écrivains féminins afin de montrer, si besoin en est, que les hommes n'ont pas le monopole du 'vulgaire' ou du pornographique. Ces deux romans diffèrent essentiellement du point de vue du style. Dans le premier le langage est cru, violent et souvent vulgaire. Dans le second, les passages orduriers ne sont pas aussi significatifs, l'écriture est plus classique, mais les descriptions des 'scènes d'amour' tout autant explicites : « *J'interroge pour savoir si je lui « suce » bien la queue avec mon con. « Est-ce que je vais bien aspirer tout ton foutre ? » »* (Millet, 2002, p. 191)

Quel rapport existe-t-il entre ce genre de littérature et celui proposé par Kelman ? Aucun. Nous avons ici voulu simplement démontrer que la littérature française n'est pas prude et qu'elle peut rester attachée à une tradition rabelaisienne, version moderne. Les banlieues, qu'elles soient de Marseille, Lyon ou Paris, ont

également 'leurs' littératures. Citons à titre d'exemple *Chourmou* (1995) et *Total Khéops* (1996) de Jean-Claude Izzo ou encore *Nadine Mouque* (1995) d'Hervé Prudon.

Le terme *fucking* est constamment utilisé par les protagonistes du roman de Kelman. Ce mot grossier n'est pas une marque du seul écossais mais plutôt de la classe ouvrière et d'une certaine jeunesse en Grande Bretagne influencée par les Etats-Unis et la culture rap. Une des difficultés qu'aura à résoudre le traducteur (ceci sera développé ultérieurement) est l'écossais utilisé par une certaine catégorie de romanciers aujourd'hui et qui revêt souvent ce caractère vulgaire ou grossier qui pose problème pour la langue cible. De ce fait, non seulement ce vocabulaire appartient à la *working class* mais il est devenu de nos jours propre à la littérature écossaise urbaine et en particulier à celle de Glasgow et d'Edimbourg.

Dans cet extrait, Reilly et Hines se disputent. Voici la réponse de Reilly qui s'inscrit parfaitement dans la logique voulue par Kelman, c'est à dire être le plus proche de la réalité, sans la dénaturer :

*Cause he was fucking due to be in front ya clown ye that's fucking how. We were 10 fucking sharp as it was ya fucking idiot ye. Anyhow, that red-headed fucking Inspector's always creeping about there at this time of the fucking night as well ye fucking know, so don't give us any of your patter. I was taking a big enough chance as it was.*

*(The Busconductor Hines, p. 38)*

*Parce qu'il était censé être devant, espèce de clown, voilà pourquoi. On avait dix bonnes minutes d'avance en l'occurrence, espèce d'idiot. De toute façon, cet enfoiré d'inspecteur à cheveux rouges rode toujours dans le coin à cette heure de la nuit, tu le sais très bien, alors arrête ton char. Je prenais déjà un assez gros risque.*

*(Le Poinçonneur Hines, p. 44)*

La violence du texte en anglais dépasse de loin celle de la traduction française. Toute l'intensité, l'émotion, la vulgarité des propos de Reilly n'est en aucune manière retranscrite dans le dialogue français. Or ici, le traducteur n'a pas cherché à délocaliser le roman, il s'agit bien de personnages écossais. On ne peut donc pas invoquer le fait qu'un poinçonneur français s'exprime de manière différente. S'agit-il alors d'un problème d'équivalence ? La traduction d'un langage grossier, de jurons, etc., se fait en règle générale par un procédé d'adaptation<sup>15</sup> et, à l'exception de quelques mots ou expressions, il est très difficile de trouver une quelconque équivalence entre les deux langues. Les références grossières se font au travers des thèmes du sexe ou des excréments, de la religion ou des animaux, et diffèrent suivant les pays (différence de religion, pays où le sexe est tabou<sup>16</sup>, où certains animaux sont sacrés, etc.). Le terme *fucking* peut se traduire en français par toute une série de mots mais n'a pas d'équivalent exact. L'acte délibéré de ne pas le traduire nous renvoie aux maisons d'éditions et à leur censure. Par convention, mais aussi par souci

---

<sup>15</sup> Voici les 7 procédés de traduction définis par Vinay et Darbelnet dans l'édition revue et corrigée de *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1977) : L'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. Donnons un exemple d'adaptation mentionné par Vinay et Darbelnet : En un clin d'œil/ *Before you could say Jack Robinson* (Vinay et Darbelnet, 1977, p. 55). Il est intéressant de noter que Vinay et Darbelnet ont proposé des règles de traduction qui se démarquaient nettement de ce qui se faisait à l'époque. Il ne s'agissait pas du 'ce qu'il ne faut surtout pas faire' mais plutôt de mettre en avant l'idée d'unités de traduction' chère à leur propos. On pourra reprocher à Vinay et Darbelnet, outre le fait que leur grille de traduction peut sembler hétérogène (l'adaptation et la modulation ne nous apparaissent pas comme des opérations linguistiques à proprement parler), de ne pas tenir compte d'autres processus qui interviennent dans la traduction, notamment celle de textes longs auxquels ils ne font pas ou peu référence, comme la suppression ou l'interpolation par exemple. En ce qui concerne notre propos, c'est à dire la traduction de l'écossais, tout repose, bien entendu, sur ces termes sémantiques et stylistiques. Et la question est de savoir si l'on a véritablement deux langues disponibles en diglossie. On peut alors se référer à Vinay et Darbelnet qui notaient que les traductions d'un bilingue (en l'occurrence un Canadien) ne sont pas celles d'un monolingue - c'est-à-dire de celui qui vit en France dans son univers monolingue. Le traducteur français saura rendre le *slow* anglais (panneau) sur autoroute non pas par *lentement* mais par *ralentir*, trouvant directement l'équivalence convenable (réalité familière). De même le *slippery when wet*, rendu par le Canadien comme *Glissant si humide* ne serait pas traduit littéralement par le Français qui proposerait *Ralentir par temps de pluie* ou *Chaussée glissante*.

<sup>16</sup> Il est intéressant de constater que le terme *fuck* ou *fucking* ne sera que très rarement utilisé dans son sens littéral qui semble être encore tabou comme peut le montrer de façon amusante cette boutade

d'esthétique, l'éditeur français ne préférera-t-il pas une traduction moins tapageuse qui, force est de l'admettre, touchera un plus grand public ?

Néanmoins, cette version édulcorée du texte original qui banalise les dialogues, ne se trouve pas uniquement dans la non-traduction du mot *fucking*, mais plutôt dans un ensemble de vocabulaire grossier qui est soit omis soit adouci :

*No matter what by christ – a day like this man when here I am in a state of utter desolation, you'd have been out there dragging them in off the street just so's my head could stay as an entire entity, an entire fucking entity you cunt, but naw, no now ; those days of the halcyon era have gone forever.*

*Shite.*

*It's nowhere near shite. Another thing: you must think I'm a right fucking bampot! I mean you honestly trying to tell me you'd be running 10 minutes sharp if there was an Inspector creeping about! Ho ; that is good yin. 10 sharp! You! ya cowardly cunt ye...Hines closed his eyelids.*

*(The Busconductor Hines, p. 39)*

*T'aurais fait n'importe quoi... un jour comme celui-ci, où je me trouve dans un état de désespoir total, tu serais allé les chercher dans la rue pour les faire monter dans le bus, pour que ma tête reste d'un seul bloc, d'un seul putain de bloc, mais non, plus maintenant ; le bon vieux temps est fini pour toujours.*

*Conneries.*

*C'est pas des conneries. Autre chose : tu dois vraiment me prendre pour un imbécile! T'es vraiment en train d'essayer de me dire que t'aurais pris dix minutes d'avance en sachant qu'il y avait un inspecteur dans les parages ! Ha, ha ! Elle est bien bonne, celle-là. Dix minutes d'avance ! Toi ! Un dégonflé comme toi....Hines ferma les yeux.*

*(Le Poinconneur Hines, p. 44)*

---

relevée dans *The Guardian* « *I met this fucking woman in a fucking pub, we went for a fucking drink, then we fucking went home and I had sexual intercourse with her.* ».

Les divergences culturelles ou métalinguistiques obligent parfois le traducteur à pratiquer une traduction oblique sans laquelle on pourrait obtenir de véritables contresens. Ce n'est pas le cas ici. Pourquoi *christ*, *cunt*, ne sont-ils pas traduits ? Pourquoi *fucking bampot* et *cowardly cunt* sont-ils devenus respectivement « imbécile » et « dégonflé » ? Venuti nous donne ici un début d'explication plutôt matérialiste :

*As a result, publishers shape cultural developments at home and abroad. Seeking the maximum returns for their investments, they are more likely to publish domestic works that are also publishable in foreign countries, yet are not so culturally specific as to resist or complicate translation. And their publishing decisions may target specific foreign markets for the sale of translation licenses. Goldstein sketches a hypothetical case: "Knowing that the French and German language markets belong exclusively to it, a publisher of English language works may decide to invest in works that, once translated, will appeal to those audiences as well" (Goldstein 1983: 227). By the same token, publishers who purchase translation rights are more likely to focus on foreign works that are easily assimilable to domestic cultural values, to prevailing trends and tastes, targeting specific markets so as to avoid the potential loss involved in creating new ones.*

(Venuti, 1998, p. 48)

Après nous être entretenu par téléphone avec Mlle Schwaller le 18 novembre 2002 à propos de sa traduction de *Busconductor Hines*, celle-ci a déclaré ne pas avoir subi de pression de la part de sa maison d'édition qui l'a laissée libre dans ses choix stylistiques et lexicaux. Elle nous a assuré également ne pas avoir censuré quoi que ce soit dans son travail et estime avoir tenu compte du langage grossier du texte original. Nous devons admettre que la majorité des jurons a été traduite (*fucking* en 'putain' par



exemple) mais il est également vrai que de temps en temps la traductrice a procédé à une autocensure, « *auld cunts* » par exemple, devenant « *les vieux* ». L'autocensure, si elle existe, est sans doute quelque chose d'inconscient qui varie selon les traducteurs. La traduction aurait-elle été différente si le traducteur avait été un homme ? Rien n'est moins sûr car si l'on observe la traduction d'un autre roman de Banks intitulé *Complicity (Un Homme de Glace)*, on remarquera que la traductrice, Hélène Collon, a elle aussi jugé plus convenable de s'autocensurer à plusieurs reprises. Citons par exemple, au début du chapitre VIII du roman, « *for God's sake* » et « *Christ in a bucket* » qui ne sont tout simplement pas traduits ! Dans *Complicity*, roman ultra violent, aux scènes de sadomasochisme décrites jusqu'au moindre détail, le mot « *dick* » ne sera pas traduit (p. 66 dans l'original, p. 78 pour la traduction), « *cock* » se traduit par « *sexe* » (ibid.) et « *fucking* » par « *s'envoyer en l'air* » (p. 63 dans l'original, p. 75 pour la traduction). Pourquoi les termes argotiques 'bite' et 'baiser' semblent-ils être si difficiles à utiliser ? Soit les traducteurs prennent un risque et alors tout est traduit, soit le risque est plus calculé. C'est la raison pour laquelle il est difficile de dire s'il s'agit d'une tradition ou d'une autocensure inconsciente.

Il est important de noter que non seulement ce vocabulaire grossier utilisé par Kelman fait partie du texte, mais il s'infiltré également dans le vocabulaire commun, le pervertit et le rend plus agressif :

*Huh; typical capitalist strategy, next thing you know auld Bufuckingchanan'll turn round[...]*

*(The Busconductor Hines, p. 24)*

*Hun! Stratégie capitaliste typique ; la prochaine fois, cet enfoiré de Buchanan vous dira[...]*

*(Le Poinçonneur Hines, p. 27)*

*Course I'm talking about confuckingductors.*

*(The Busconductor Hines, p. 40)*

*Bien sûr que je parle des poinçonneurs, putain.*

*(Le Poinçonneur Hines, p. 46)*

NB : cette traduction nous semble être la moins acceptable. En effet le transfert (*compensation in place*) d'épithète de *conductor* vers l'interlocuteur s'éloigne du style de l'auteur et introduit un contresens.

*[...] you'll be able to take care of yourself anywhere anytime anyfuckingbody[...]*

*(The Busconductor Hines, p. 90)*

*[...] pour que tu puisses te défendre tout seul partout n'importe quand et contre n'importe qui bordel*

*(Le Poinçonneur Hines, p. 102)*

*Jesus christ alfuckingmighty.*

*(The Busconductor Hines, p. 151)*

*Bon Dieu de merde*

*(Le Poinconneur Hines, p. 171)*

Les traductions de ces expressions sont cette fois-ci du même acabit, ou presque, que celles utilisées dans le texte original mais, à l'exception du premier exemple, elles ne se focalisent pas sur les mots cibles. La stratégie de compensation utilisée par la traductrice peut s'expliquer par la rigidité du français en comparaison

avec l'anglais. En effet, ce dernier acceptera plus facilement dans certaines locutions l'incorporation de jurons à l'intérieur de noms propres. Comme précédemment dans la traduction, l'ajout d'un mot grossier ne suffit pas à exprimer l'osmose qui existe entre le caractère des personnages et leurs discours imagés. Cependant, à la décharge de la traductrice, le français ne se prête pas ou peu à ce genre de distorsion du langage. Il existe pourtant quelques exemples où le français se trouve malmené par la plume de l'écrivain. Nous pensons tout de suite ici au fameux roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (1959). Dès le premier mot, le ton du récit est donné : « *Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé* » (Queneau, 1959, p. 9). Pour Queneau, se rapprocher au plus près de la langue parlée, tenir compte de la métalangue composée de tout ce qui participe à la communication, implique une déréglementation complète de la grammaire et de la syntaxe pour retrouver la matière première signifiante des sonorités en vrac : négligence de concordance des temps, désarticulation de la proposition, orthographe phonétique. En somme, Queneau aborde les difficultés de la grammaire comme un étranger apprenant notre langue et met ainsi en évidence les absurdités de convention, les lacunes de la logique ou les subtilités de la langue. Cette solution aurait pu être considérée par la traductrice afin de restituer le style de l'auteur d'une manière plus fidèle dans les exemples que nous avons cités ci-dessus mais il est fort probable que la maison d'édition aurait émis quelques réserves. Il s'agit après tout pour elle de toucher le plus grand nombre de lecteurs.

On remarquera que la stratégie adoptée par le traducteur reflète parfaitement l'idée générale qu'il n'y a pas de stratégie<sup>17</sup>, qu'il n'y a pas de règle. Tantôt le vocabulaire grossier est traduit, tantôt il ne l'est pas. Ces exemples qui paraissent

anodins sont cependant révélateurs du malaise qu'éprouve le traducteur français vis-à-vis de ce genre d'écriture si violente et si explicite. Nos propos peuvent sembler injustes, envers la traductrice qui a essayé de traduire la quasi totalité des jurons imposés par le texte. Il nous faut cependant rappeler que notre travail se place au niveau de la stratégie et que ces omissions sont pour nous significatives.

Le choix de traduire *The Busconductor Hines*, puis *A Disaffection*, avant d'avoir essayé de proposer aux lecteurs *How late it was, how late*<sup>18</sup> (1994) du même auteur semble indiquer une prise de conscience de la part de la maison d'édition sur un possible refus du public pour ce genre d'écriture. Ce roman avait en effet été conquis par les critiques qui n'y avaient vu qu'un amas de grossièretés faisant injure à la langue anglaise. C'est peut-être tout simplement parce qu'il ne s'agit pas de l'anglais comme on peut l'entendre à Londres :

*he needed to be doing things he really fucking needed to be fucking doing things he couldnay hang about he just couldnay afford to. What the hell time was it man ye couldnay even tell the fucking time! He switched on the radio. Cause things would close in on him that was a certainty a fucking certainty. So he needed.*

(Kelman, 1995, p. 72)

Si Kelman pose déjà ce genre de problèmes, le cas de Welsh nous le complique encore !

---

<sup>17</sup> Nous observons que cette absence de stratégie suit tout de même le principe de traduction proposé par Nida.

## 2. IRVINE WELSH

### *Trainspotting* ( 1993 )

Né à Leith (quartier populaire d'Edimbourg) en 1958, Welsh a écrit *Trainspotting*, alors qu'il travaillait pour le *Edinburgh District Council Housing Department* (le service municipal du logement). *Trainspotting* est écrit dans sa quasi-totalité dans un anglais écossais, édimbourgeois et prolétarien, transcrit phonétiquement afin que le lecteur averti mais également persévérant puisse se plonger tout entier dans l'univers violent d'une bande de jeunes délinquants à Edimbourg. Le langage utilisé appartient donc à un groupe identifié, ce qui n'était pas vraiment le cas chez Kelman.

Avant tout commentaire technique sur la traduction du roman, il me semble important de citer Welsh, questionné au sujet de l'utilisation de l'écossais dans *Trainspotting*. Cette citation est un peu longue, mais très éclairante :

*Feed : One of the most remarkable things about your work is the dialect you write in, using an abstruse, phonetic kind of spelling. And when it's transferred to film, especially when it is released in the States, you lose that. You get those proper English subtitles. Does it cheapen your work?*

*Welsh : Yeah, it's weird. I think it has to be done though. It's difficult, mind you we've had to put up with Sylvester Stallone for years...I think there are a lot of regional and subculture accents that are kind of difficult to understand if you're not perhaps from that subculture, just basically because you don't get the same kind of exposure as say standard BBC English. It is a problem but it's quite good to keep it. If we didn't have subtitles we'd have to do overdubs and all that kind of stuff that happened a bit with Trainspotting. So I'd rather*

---

<sup>18</sup> Ce roman a reçu le *Booker Prize* en 1994.

*have people hearing it as it's spoken. I think what we tried to do was start off with a lot of subtitles so that you kind of pick up the rhythms of it.*

*Feed : Reading Trainspotting, at first you feel sort of alienated and distanced by the phonetic spellings, but after about five pages you really get into it, the language. But when the glossary of Scottish terms came out for the American edition it almost seemed to turn that language into gimmick for Americans.*

*Welsh : I can understand what you mean. I did feel it was a bit patronizing. I mean even if you don't know exactly what it means, you can figure it out in some kind of context. It is quite a performative language, it's got a rhythm, almost a 4-4 beat so you just get into that. The funny thing is that it's hard for Scottish people to understand Trainspotting as well, just because you're not used to seeing words written out in that way. So there is a resistance that everybody had to overcome.*

*Feed : James Kelman, a big figure in Scottish literature, uses that dialect<sup>19</sup> as well. Did you take any inspiration from his work?*

*Welsh : Yeah, he mapped out a lot of that stuff. When I started writing Trainspotting I started writing it in standard English at first, but it just seemed pretentious. It seemed affected. I really like standard English but it is an administrative language, an imperialist language. It's not very funky. I think it's got its place in academia, when you've got to understand concepts in a very cold and analytical sort of way. But I think in terms of drama, fiction, literature, it's quite limited really.*

*Feed : So is it more of a stylistic choice for you than a political one, as it is for Kelman?*

*Welsh : It's kind of a bit of both, really. A lot of the stuff James Kelman's really serious about I'm really connected to. When I first got into it, though, I thought, he's being fucking paranoid. But then when I got the reaction that I did get, I realized that what he was saying was spot on. It wasn't just a kind of*

---

<sup>19</sup> Notons au passage que le journaliste se trouve dans l'erreur. Il ne s'agit pas du même dialecte (terme qui accommode curieusement Welsh).

*abstract intellectual thing, it was just the way that he felt, given the way his stuff was being treated by the literary establishment, in England and Scotland, too. It was something that was quite threatening and subversive.*

*But, also, all I want to do is to write in the sort of rhythms and cadences of that language. It is quite rich and diverse. It draws on a lot of linguistic elements, it's got the Celtic tradition, the gipsy settlements in the east of Scotland. It does draw on a variety of traditions.*

(Interview de William O'Shea et Deborah Shapir, dans le magazine *Feed* <http://www.feedmag.com/re/re248.2.html>)

De cet entretien on peut retenir deux choses essentielles. Si Welsh écrit de la sorte, c'est en premier lieu pour lutter contre l'*Establishment* anglais qui enferme la langue de son pays dans des carcans et contre la suprématie d'une langue standard sur une autre (ceci s'apparente à la perspective de Kelman). L'anglais écossais représente la langue de tous les jours, l'accent que l'on entend à Edimbourg et ailleurs dans le pays, et il n'est pas question pour lui de faire de compromis lorsqu'il libère sa prose. Mais on pourrait dire également (que l'auteur l'ait voulu ou non) que ce livre a contribué à 'valoriser' la jeunesse masculine d'Edimbourg contre celle de Glasgow - on peut être 'cool', 'junkie', etc., et vivre à Edimbourg. La deuxième raison est liée au rythme qu'il souhaite donner à ses romans et pour ce faire l'écossais lui semble plus approprié que l'anglais standard. Il décrit en effet l'écossais comme un instrument de musique techno house, comme un tempo qu'il pourrait alors transmettre à ses dialogues. Nous disposons de deux exemples de stratégie de traduction de *Trainspotting*.

### **2.1. Traduction en jocal, (français canadien)**

Le premier obstacle à surmonter est l'utilisation massive de jurons de toutes sortes (encore plus importante que chez Kelman). *Cunt, fuck, bastard*, etc., sont

l’empreinte d’une écriture urbaine et violente qui se doit de choquer mais également de coller à la réalité. Les termes *cunt*, *fuck* et *fuckin* (orthographié sans ‘g’ pour la prononciation) ont été utilisés 24 fois dans le passage étudié, un paragraphe de seulement 170 mots ! Comme l’a précisé Welsh auparavant, les mots *fuck* et *fuckin* remplissent parfois une fonction adverbiale ou adjectivale d’insistance. Dans certaines phrases, en effet, le poids sémantique de ces mots semble être occulté par leurs valeurs affectives et rhétoriques : ils deviennent rythme en ce sens qu’ils appuient une répétition et facilitent la cohésion du discours du protagoniste. Il est important de noter que ces jurons sont standard et qu’ils ne sont pas régionaux comme ceux que nous allons pouvoir observer dans l’exemple de traduction qui va suivre.

Le passage ici étudié correspond à celui qu’ont choisi de traduire Martin Bowman et Majdi Mouawad en guise de démonstration sur le site Internet du *British Council*, une sorte d’exercice offert aux traducteurs pour leurs commentaires. Leur traduction en français joyal (français des rues de Montréal) correspond à l’option ‘dialecte pour dialecte’ si difficile à utiliser et si limitée quant à son public : difficile, car le dialecte d’arrivée doit être parfaitement manié, élitiste, car tout le monde ne peut le comprendre. Le personnage de Begbie dans le roman est un modèle de violence et de vulgarité. Il ne peut s’exprimer correctement sans employer à chacune de ses phrases les mots *cunt* ou *fuckin* ou les deux à la fois. Cela rend de toute évidence son discours difficilement compréhensible pour le lecteur qui se trouve assailli par cette masse de jurons. Dans ce passage, Begbie, déjà énervé, est en train de jouer au billard et ne cherche qu’une opportunité pour se battre avec les deux hommes qui sont rentrés dans la salle et qui souhaitent jouer après lui :

*"Ah wis fuckin game fir a swedge. If the cunts hud've fuckin come ahead it wis nae problem like. Ah mean, you ken me, ah'm no the type ay cunt thit goes*



*lookin fir fuckin bothir likes, but ah wis the cunt wi the fuckin pool cue in ma hand, n the plukey cunt could have the fat end ay it in his pus if he wanted, like. Obviously ah wis cairryin ma fuckin chib an aw. Too fucking right. Like ah sais ah dinnae go lookin fir fuckin bother but if any lippy cunt wants tae start, ah'm fuckin game. So the wee specky cunt's pit his fuckin dough in, n he's rackin up n that, ken? The plukey cunt jist sits doon n says fuck all. Ah kept ma eye oan the hard cunt, or at least he wis a fuckin hard cunt it the school, ken. The cunt nivir sais a fuckin word. Kept his fuckin mooth shut awright; the cunt.*

*(Trainspotting, p. 85)*

#### *Traduction en joul*

*J'ai envie d'me battre tabarnak! J'veux dire! Tu m'connais tsé, j'sus pas l'genre de grosse plotte tabarnak à charcher des hosties d'problèmes, mais j'étais le gars avec le câlisse de bat de billard din's mains et c'te grosse plotte là à face d'étron pouvait bien se r'trouver a'c le câlisse du bout gras du bat dans sa câlisse de grosse yeule, si y'avait envie. J'suis prête à l'faire tabarnak! Tsé, j'vas pas chercher une câlisse de misère à personne mais si un seul tabarnak de grosse touffe à marde veut s'mettre, j'suis game en tabarnak! Alors l'hostie d'cave met son cash et y est prêt à casser, et pis là, la grosse plotte à face d'étron s'assied et ne dis pas un câlisse de mot tabarnak! Moi j'avais toujours ce gros tabarnak de Jakey à l'oeil, ce câlisse de toff, ou au moins y étais un câlisse de tabarnak de toff à l'école tsé. Ben ce tabarnak là y a pas dit un câlisse de mot. Il gardait sa câlisse de yeule fermée, l'hostie de câlisse de grosse plotte.*

*(Traduction, dans [www.literarytranslation.com/index2.html](http://www.literarytranslation.com/index2.html))*

Il est important de noter que l'utilisation de la consonne dure [k] dans les mots *fuckin* et *cunt* donne aux paroles du personnage un effet tranchant, un rythme agressif et brutal qui segmente la phrase en petits morceaux. Cependant leur nombre important

rend compte d'une banalisation de leur sens. En d'autres termes, ce n'est pas parce que le mot *cunt* est utilisé qu'il faut immédiatement le traduire par *chatte* ou *connard*. Ces mots sont plus ou moins tabous dans nos sociétés occidentales. Néanmoins, lorsqu'ils sont utilisés comme jurons, ils perdent leurs sens littéraux et acquièrent un nouveau sens plus passionnel. De la même manière, mais dans l'autre sens, il serait peu recommandable de traduire l'expression *putain con* utilisée à chaque fin de phrases par certains habitants de la région de Toulouse dans le sud-ouest de la France par *whore cunt*. De ce point de vue, la traduction en joual respecte le sens du texte original :

*[...] but ah wis the cunt<sup>20</sup> wi the fucking pool cue in my hand [...]*

*[...] mais j'étais le gars<sup>21</sup> avec le calice de bat de billard din's main*

Les problèmes qui se posent dans la traduction en joual sont d'une part l'incompréhension totale qu'aurait un lecteur français, ou même un lecteur canadien francophone non-spécialiste, vis-à-vis de cet argot dans ce texte, et d'autre part le fait que Welsh n'écrit pas seulement en écossais, mais également dans un langage urbain propre à Edimbourg. Une telle délocalisation est à double tranchant, car si le traducteur souhaite plonger le lecteur dans Montréal plutôt qu'Edimbourg il sera peut-être amené à le faire complètement dans la traduction, ce qui impliquerait des changements de noms de lieux, de noms propres, etc. Ce problème soulève la place du lecteur dans la traduction. Il s'agit ici du choix qu'a le traducteur d'amener l'auteur vers le lecteur. Il est clair que ce texte est destiné uniquement aux personnes capables

---

<sup>20</sup> Les caractères soulignés sont de notre fait.

de lire le joual, excluant les autres lecteurs francophones. Puisque *Trainspotting* est écrit dans sa quasi-totalité en écossais, nous pouvons comprendre la démarche. Selon nous, elle est plus difficile à faire dans le cas où seuls certains passages sont écrits en dialecte car le lecteur est moins ciblé, et il ou elle n'a pas forcément les connaissances nécessaires pour comprendre le dialecte en langue d'arrivée. Nous observerons cette option lorsque nous étudierons la traduction en ch'timi de *Docherty*. Nous sommes ici devant une traduction on ne peut plus ethnocentrique où le lecteur canadien n'aura jamais l'impression que le texte qu'il lit a été d'abord pensé et écrit dans une langue étrangère. Cette solution, rappelons-le, est celle des linguistes en général pour qui la traduction est un problème interne à la langue d'arrivée qui doit, en quelque sorte, régler elle-même ces problèmes liés à la sémantique et à la stylistique de l'original. Cette solution offre plusieurs dangers : l'effacement de ce qui est littéraire et la fermeture de la traduction, qui ne laisse plus pressentir ce qu'il y avait à l'origine. Ceci n'est pas lié directement à la traduction d'un dialecte par un autre mais est ici exacerbé par le peu de références vis-à-vis du texte original.

De plus, si le joual a été choisi c'est, selon les traducteurs, uniquement<sup>22</sup> parce que les personnages de *Trainspotting* sont catholiques. Bien que cette affirmation soit à prendre avec précaution, il est certain que le quartier de Leith est situé dans les anciens docks de la ville, là où l'immigration irlandaise avait élu domicile. La population est de ce fait à majorité catholique<sup>23</sup> et ce n'est pas une surprise si les personnages du roman sont des supporters de l'équipe de football Hibernians FC. Cependant leur langage n'est en rien différent des protestants et l'auteur joue plus sur

---

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Bien que la relation post-coloniale franco-québécoise soit différente de la relation existante entre l'Angleterre et l'Ecosse au sein du Royaume-Uni et que l'animosité entre les deux premiers soit moindre, l'utilisation du joual peut également refléter un sentiment de rejet vis-à-vis d'un français qui représenterait le vieux continent.

<sup>23</sup> Le sectarisme religieux est un élément qu'il faut prendre en compte en Ecosse.

la vulgarité et l'importance de la classe sociale que sur la religion elle-même. Le point de mire est de ce fait totalement différent.

Nous avons critiqué quelques incohérences, mais cette initiative représente néanmoins une solution audacieuse et astucieuse : elle avait l'intention de provoquer un débat précisément sur la stratégie, dont nous prenons acte.

## **2.2. Traduction en français**

Eric Lindor Fall a choisi d'utiliser un langage argotique mélangé à un français standard. Ce texte pose d'énormes problèmes au traducteur (traduire un passage et traduire un livre, ça fait deux !). Il faut dire que le traducteur n'a pas réussi à déjouer tous les pièges du texte y compris les éléments lexicaux en écossais.

Deux groupes de passages de la traduction seront ici analysés. Le premier correspond au même extrait qui a été traduit en joual, le second est une série de phrases ou d'expressions qui regroupent à elles seules toutes les erreurs qui ont pu être commises à l'encontre du texte de Welsh et dont une solution sera offerte pour chacune d'entre elles.

### **2.2.1 Premier groupe**

*J'étais prêt pour la baston, putain. Si ces connards avaient fait un pas vers moi, c'était bon, jte dis. C'est-à-dire que tu me connais : je suis pas le genre à faire chier, tu le sais. Mais c'était moi le con qui tenait la queue de billard et l'autre avec sa gueule de molasse pouvait très bien s'en prendre le gros bout dans la chatte, s'il voulait. Genre. Evidemment, j'avais ma foutue lame sur moi. Je suis pas fou. Comme je dis, je ne cherche pas les emmerdes mais si une grande gueule veut foutre le feu, putain, j'amène l'essence moi. Donc le petit con à boutons met ses foutues pièces dans la fente et il joue et tout, tu vois ? L'autre con est allé asseoir sa gueule de velours et il l'a pas ouverte. Je*

*gardais un œil sur l'autre dur, c'est ce qu'il était à l'école en tout cas, un foutu dur inoxydable. Ce connard, il n'a pas dit un mot. Il a gardé sa foutue fente fermée, le con.*

*(Trainspotting, p. 105)*

Le traducteur français Eric Lindor Fall semble avoir laissé passer sous silence qu'il avait à faire à un texte écrit en écossais d'une part et d'autre part un texte où le signifié d'une certaine classe de jurons n'a pas nécessairement le signifiant que l'on croit. Il a cependant opté pour une traduction littérale qui éloigne le lecteur du sens du texte original :

*Mais c'était moi le con qui tenait la queue de billard*

*(Trainspotting, p. 105)*

De même que le mot *pus* n'a pas ici le sens de *pussy* (chatte en français) mais celui de gueule, convenablement traduit en joul. La traduction française mène le lecteur sur une nouvelle fausse piste :

*[...] et l'autre avec sa gueule de molasse pouvait très bien s'en prendre le gros bout dans la chatte, s'il voulait. Genre.*

*(Trainspotting, p. 105)*

Ici se trouve la difficulté dans la traduction du langage grossier. Il est indispensable de rendre la violence du texte tout en tenant compte du sens du vocabulaire utilisé. Le traducteur ici ne semble pas avoir subi les pressions d'une maison d'édition qui aurait pu le limiter dans l'usage de jurons français. Comme nous pouvons le constater, ils sont pléthores dans la traduction. Hormis les deux exemples cités précédemment, la traduction française rend compte de la vulgarité du monologue. Cependant, le traducteur n'est pas constant dans sa stratégie. On peut

observer à plusieurs reprises la suppression du ‘ne’ de négation mais le retrouver également dans le passage « *je ne cherche pas [...]* » et « *il n'a pas dit [...]* », l'utilisation de la contraction « *jte* » bien isolée et enfin l'utilisation du pronom « *le* » dans « *tu le sais.* » et sa disparition quelques lignes plus tard dans « *Comme je dis [...]* » Soit le traducteur opte pour une contraction sujet/ pronom soit il ne le fait pas. Sous l'apparence de rigueur, cette traduction se révèle à l'analyse inconsistante, ce qui indique l'absence de stratégie cohérente – même si nous reconnaissons que le traducteur a fait un effort héroïque de comprendre ce texte d'une extrême difficulté.

### 2.2.2 Deuxième groupe

Voici quelques exemples qui corroborent notre analyse visant à démontrer le manque de stratégie de la part du traducteur ainsi qu'une accumulation de fautes de français (intentionnelles ?) qui prêtent à confusion.

#### Exemple 1

*The sweat wis lashing oafay Sick Boy [...]*

(*Trainspotting*, p. 3)

*Sick Boy avait ses fuites.*

(*Trainspotting*, p. 11)

La traduction française ne correspond pas à la réalité. Le mot ‘fuite’ implique immédiatement la notion d'incontinence que le texte original n'exprime en aucun cas.

Une solution possible serait : ‘Sick Boy suait à grosses gouttes’.

Exemple 2

*He wis bringing me down.*

*(Trainspotting, p. 3)*

*Il me tirait sur le fil.*

*(Trainspotting, p. 11)*

Le traducteur veut de toute évidence faire référence à l'expression 'tirer sur la corde' ou 'tirer sur la ficelle' qui signifie exagérer, aller trop loin et qui pourrait être traduit en anglais par *to push one's luck*. Ici encore le sens a été détourné et l'expression française ne correspond plus au sens du texte original. En utilisant un langage argotique voici quelques solutions possibles : 'il était lourd/ il me faisait vraiment chier/ il me ruinait le moral.'

Exemple 3

*Then the next phase ay the picture involved building up the tension through introducing the dastardly villain and sticking the weak plot together.*

*(Trainspotting, p. 3)*

*Puis, à la phase suivante, le film avait fait un peu de tension en présentant le méchant méchant et en essayant de recoller les morceaux d'une histoire qui ne cassait rien.*

*(Trainspotting, p. 11)*

Le film ne peut pas faire de la tension, pour autant que cette phrase ait un sens, mais il peut y avoir des scènes où la tension est à son comble. Une solution possible

serait : ‘Puis la phase suivante du film consistait à présenter l’infâme méchant en ajoutant un peu de tension et en essayant [...]’

#### Exemple 4

*Any minute now though, auld Jean-Claude's ready tae git doon some serious swedgin.*

(*Trainspotting*, p. 3)

*Et maintenant, de n'importe quand à tout de suite, Jean-Claude est prêt pour sa petite partie de gymnastique.*

(*Trainspotting*, p. 11)

La première partie de la traduction de cette phrase, « *Et maintenant, de n'importe quand à tout de suite [...]* » n'est tout simplement pas écrite en français. Si les problèmes relevés au préalable portaient essentiellement sur le sens, ici, le bon français fait défaut alors que la traduction ne présente pas de problème majeur. Le traducteur aurait pu utiliser l'expression 'D'une minute à l'autre'. On peut également remarquer que le terme écossais *swedgin* qui signifie 'violence' et qui a été traduit par « *baston* » dans le monologue de Begbie, devient ici « *petite partie de gymnastique* » qui introduit un euphémisme absent dans le texte anglais.

#### Exemple 5

*Oan the other hand, ah'd be gitting sick tae before long [...]*

(*Trainspotting*, p. 3)

*Mais d'un autre côté, j'allais être malade pas tard [...]*



(*Trainspotting*, p. 11)

Ce dernier exemple démontre encore une fois que l'option choisie par le traducteur n'est pas maîtrisée. Le traducteur essaie d'écrire dans un français avec des fautes de syntaxe alors que l'écossais est tout à fait logique de ce point de vue-là. De plus, ce ne sont pas des fautes appartenant à un vocabulaire de banlieue ou à quelques autres sociolectes, mais des sortes de maladresses qui rendent la lecture de la traduction difficile et ne renvoient ni à une classe sociale ni à un lieu géographique.

Enfin, pour clore ce travail d'étude sur la traduction française de *Trainspotting*, il est indispensable de rappeler que non seulement le sens du texte original a été déformé mais qu'il n'est par ailleurs en aucun cas apparu de ligne directrice dans la stratégie du traducteur comme le prouvent les exemples suivants où l'utilisation arbitraire tantôt d'un français standard tantôt d'une représentation phonétique est quelque peu déroutante pour le lecteur :

#### *Exemple 6*

*Ah 've goat tae see Mother Superior.*

(*Trainspotting*, p. 3)

*[...]fauk jaille chez Mère Supérieure.*

(*Trainspotting*, p. 11)

Et enfin de noter l'utilisation arbitraire tantôt d'un langage excessivement grossier tantôt d'un français beaucoup plus formel avec l'utilisation dans l'exemple 8 de l'inversion sujet/ verbe pour « *Gueule-je* » :

Exemple 7

*Let's fuckin go, he snapped desperately.*

*(Trainspotting, p. 3)*

*Bordel, putain de bordel, on y va merde, qu'il aboie.*

*(Trainspotting, p. 11)*

Exemple 8

*That's aw it is, a fuckin waste, ah snarled the cunt, the fucking irritating bastard*

*(Trainspotting, p. 4)*

*Putain, c'est du gâchis, la ! Gueule-je après ce con, ce foutu con qui m'énerve.*

*(Trainspotting, p. 12)*

Alors que la traduction en Joual, cas extrême de traduction, présentait une certaine logique, il apparaissait évident qu'elle était également basée sur une connaissance de la langue écossaise. Le traducteur français, luttant avec ses propres palmes dans les eaux profondes de sa traduction, n'avait plus qu'à nager ou à couler. La meilleure option pour lui aurait sans doute été de travailler avec un collaborateur qui aurait su exactement comment lire l'écossais. Le cas suivant, celui de McIlvanney, va nous permettre d'aborder un autre aspect de la traduction qui est le régionalisme.

### 3. WILLIAM McILVANNEY

**Docherty (1975)**

McIlvanney est né en 1936 à Kilmarnock et il est, avec Kelman, le pionnier d'une littérature humaine et engagée apparue en Ecosse dans les années 1970. Celle-ci marque une transition avec l'écriture des auteurs de la *Scottish Renaissance* comme Grassie Gibbon et surtout MacDiarmid. Issu d'une famille ouvrière, McIlvanney n'aura de cesse à travers ses romans de décrire son héritage culturel socialiste et écossais.

La famille Docherty, dans ce roman paru en 1975, habite dans un coron de Graithnock, ville imaginaire au nord de Glasgow. C'est essentiellement pour cette raison que Freddy Michalski s'est permis de traduire les dialogues d'écossais en ch'timi :

*Je suis fils de mineur, moi aussi. Docherty a une résonance violente en moi. Mon père, polonais, est arrivé à l'âge de 12 ans en France, dans le Pas-de-Calais. C'était un lundi. Le mardi, il descendait à la mine. Le parler des personnages de McIlvanney, un dialecte écossais, je ne pouvais le traduire avec force qu'en lui donnant la vitalité de ma langue maternelle, le ch'timi. Il y a des corrélations entre les deux langues, les sons gutturaux, les ch, les r et puis l'esprit des mines. De Glasgow à Bruay, c'est le même.*

(Michalski, dans *Télérama*, 1999, p. 84)

*Docherty* correspond à une analyse de notre société, idéaux socialistes et existentialistes en arrière-plan, avec une claire dénonciation du monde capitaliste et des individus qui n'ont de cesse de le promouvoir. C'est également une opportunité pour l'auteur de lutter contre la norme, contre le processus de standardisation de l'anglais au détriment de l'écossais en utilisant le glaswégien pour évoquer la voix

du peuple, de cette classe ouvrière si souvent dénigrée. L'anglais est souvent perçu comme une langue qui peut ouvrir les portes du monde de l'emploi (un emploi décent) et qui peut également être synonyme de promotion. McIlvanney n'hésitera d'ailleurs pas à écrire dans son roman *Strange Loyalties* « *Scottishness may have a life but Britishness can be a career.* ». Mais dans *Docherty*, comme les passages étudiés le montreront, il s'agit d'une lutte contre les idées reçues. Pour être heureux, il ne faut pas obligatoirement parler un anglais châtié. Il faut être fier de ses origines, fidèle à des principes simples comme l'amitié, la fraternité et surtout ne pas avoir peur de l'enfer, ici dans les mines ou dans l'au-delà. Conn, le cadet de la famille Docherty, est la parfaite illustration de cette rébellion contre les instances au pouvoir, le système, les institutions. Le style de la narration est le même que celui d'un John Steinbeck dans *The Grapes of Wrath* par exemple, un naturalisme dans lequel on retrouve le même message : joies et bonheur existent aussi dans la misère.

D'un point de vue social, *Docherty* peut être qualifié de récit historique qui rend compte avec précision de la pauvreté et du difficile labeur d'une certaine classe ouvrière en Ecosse au début des années 1920. Sa description de ce monde est cependant plus déterministe que certains auteurs écossais, comme Kelman par exemple, qui partagent le même genre littéraire. Le premier passage étudié rend compte de la rudesse avec laquelle était réprimée toute tentative de parler écossais en classe à cette époque. La standardisation de la langue était de rigueur et quiconque outrepassait ce règlement était sévèrement puni.

Il était de ce fait impératif pour le traducteur de trouver une alternative au français standard. L'utilisation d'un argot des banlieues n'aurait pas suffi, car en aucun cas il n'aurait pu rendre compte de cette lutte des classes qui existait et existe toujours entre la langue écossaise et l'anglais standard. Le contexte est à la fois social

et historique. Utiliser de l'argot pour la traduction, un sociolecte, signifierait utiliser un français déformé, mais du français quand même. Le traducteur a ici besoin d'utiliser une autre langue que le français. Le choix du dialecte ch'timi nous est alors proposé. Voici un passage qui démontre le bien fondé de cette démarche.

*"It doesn't matter. You'll both be getting the same. What's wrong with your face, Docherty?"*

*"Skint ma nose, sur."*

*"How?"*

*"Ah fell an' bumped ma heid in the sheuch, sur."*

*"I beg your pardon."*

*"Ah fell an' bumped ma heid in the sheuch, sur."*

*"I beg your pardon?"*

*In the pause Conn understands the nature of the choice, tremblingly, compulsively, makes it.*

*"Ah fell an' bumped ma heid in the sheuch, sur."*

*The blow is instant. His ear seems to enlarge, is muffed in numbness. But it's only the dread of tears that hurts. Mr Pirrie distends on a lozenge of light which musn't be allowed to break. It doesn't. Conn hasn't cried.*

*"That, Docherty, is impertinence. You will translate in your mother tongue, please, into the mother tongue."*

*The blow is a mistake, Conn knows. If he tells his father, he will come up to the school. "Ye'll take whit ye get wi' the strap an' like it. But if anybody takes their hauns tae ye, ye'll let me ken". He thinks about it. But the problem is his own. It frightens him more to imagine his father coming up.*

*"I'm waiting, Docherty. What happened?"*

*"I bumped my head sir."*

*"Where? Where did you bump it, Docherty."*

*"In the gutter, sir."*

*"Not an inappropriate setting for you, if I may say so"*

*(Docherty, p. 114)*

-Ça n'a pas d'importance. Vous aurez droit au même tarif tous les deux. Qu'est ce que tu as à la figure, Docherty?

-J'm'a raflé min nez, M'sieur.

-Comment?

-Ch'sus keu et j'm'a cogné m'tête dins ch'ruicheau, M'sieur.

-Pardon?

-Ch'sus keu et j'm'a cogné m'tête dins ch'ruicheau, M'sieur.

-Pardon?

S'ensuit un temps de silence, et Conn comprend la nature du choix qui lui est offert et, tout tremblant, c'est plus fort que lui, il choisit.

-Ch'sus keu et j'm'a cogné m'tete dins ch'ruicheau, M'sieur.

Le coup est instantané. L'oreille de Conn donne l'impression d'augmenter de volume, emmitouflée par l'engourdissement. Mais c'est uniquement la crainte des larmes qui fait mal. M.Pirrie se distend sur fond d'un losange de lumière qu'il faut absolument éviter de briser. Il ne se brise pas. Conn n'a pas pleuré.

-Ça, Docherty, c'est de l'impertinence. Tu traduiras, je te prie, dans ta langue maternelle.

Le coup est une erreur, Conn le sait bien. Il suffit qu'il le dise à son père, et celui-ci viendra à l'école.

-T'incaisseras ce à quoi t'as droit avec el cheinture et t'aimeras cha. Mais si jamais y'a quelqu'un qui lève es main sur ti, te me l'fais savoir.

Il réfléchit. Mais c'est son problème. Il est encore plus effrayé à la simple idée d'imaginer son père arrivant à l'école.

J'attends, Docherty. Que s'est-il passé?

-je me suis cogné la tête, monsieur.

-Où ça? Où t'es-tu cogné la tête, Docherty?

-Dans le ruisseau, monsieur.

-Un endroit qui te conviendrait plutôt bien, oserais-je dire.

(Docherty, p. 139)

Le ch'timi est une langue belgo-romane apparentée aux groupes des langues d'Oïl dont fait partie le français. Il est essentiellement parlé dans les régions du Nord-Pas de Calais et de la Picardie mais également en Belgique dans la province du Hainaut. A partir du XV<sup>e</sup> siècle il subit, comme toutes les langues vernaculaires de France, la perte de son statut, de sa *dignitas* et survit jusqu'à nos jours comme dialecte. Le ch'timi est socialement marqué et est souvent associé au parler des paysans ou des ouvriers. Comme l'écossais, il a été condamné dans les écoles, ce qui lui a donné l'occasion d'une part d'être refoulé par ses interlocuteurs qui le percevaient comme un instrument pouvant les freiner dans leur ascension sociale, d'autre part d'être assumé et revendiqué, véhiculant alors une forte charge affective.

En d'autres termes, le ch'timi (comme l'écossais) ne provient pas d'une déformation, soit du français soit de l'anglais, mais constitue réellement un système à part avec un vocabulaire courant qui se distingue suffisamment de la langue standard pour interdire toute intercompréhension :

*“Ah fell an 'bumped ma heid in the sheuch, sur.”*

*« Ch'sus keu et j'm'a cogné m'tete dins ch'ruicheau, M'sieur. »*

La traduction qui nous est ici proposée est une traduction littérale qui ne présente pas de difficultés majeures. De plus, l'un des principaux 'avantages' du ch'timi est qu'il peut être compris de tout lecteur bienveillant. Le mot « *keu* », qui signifie 'tombé' et dont l'orthographe est la plus éloignée du français, est facilement identifiable grâce au contexte. C'est au contraire la traduction du mot « *sheuch* » qui aurait pu poser problème. Le terme écossais « *sheuch* » est traduit en anglais par les

termes *ditch*, *trench*, *drain* ou *furrow*. En français, on nous réfère à l'*Harrap's Shorter* ils sont traduits par :

*ditch* : fossé; caniveau; douve

*trench* : tranche; fosse; rigole

*drain* : égout

*furrow* : sillon

Le choix du traducteur a été ici différent. Cependant le mot « *ruisseau* » en français peut également signifier 'caniveau'. Ceci est clairement confirmé par Conn lorsque celui-ci est amené à donner sa propre traduction. Il utilise alors le terme « *gutter* » qui se traduit en français par 'caniveau' mais également par 'ruisseau' dans le sens qu'il avait lorsque les égouts n'étaient pas ce qu'ils sont. Ne disait-on pas « *Le nez dans le ruisseau* » ? L'utilisation du ch'timi par le traducteur rend compte de cette diglossie qui existe en France. Comme en Ecosse, un habitant du Nord-Pas de Calais ou de la Picardie peut changer de langue à n'importe quel moment suivant son interlocuteur (*code switching*).

Souvent, la différence entre les langues repose moins sur des différences de phonèmes ou de signes que sur des conceptions différentes de l'univers. Le fait d'utiliser le ch'timi ne supprime pas les différences métalinguistiques entre les deux langues mais il évite au fossé les séparant de s'élargir. On trouve également dans le ch'timi des similarités avec le français qui le rendent compréhensible tout en restant bien distinct.

D'un point de vue phonétique, les principaux changements interviennent aux niveaux des sons [ʃ] qui ont pour équivalents les sons [k] et des sons [s] qui sont transformés en [ʃ] :

chose            kos



ça            cha  
 hérisson    hérichon

Il est intéressant de noter cependant que le terme « *chaussette* » n'a pas été changé en 'kauchette' (si l'on applique le principe d'équivalence mentionné ci-dessus) et que le traducteur n'a apporté aucune modification à ce terme. Néanmoins, la réalité est tout autre et le mot chaussette se traduit bien en ch'timi :

chaussette    keuse

Si le terme chaussette a été ici conservé ce n'est que pour favoriser la rime avec « *quéquette* » (Docherty, p. 213).

Le roman se prête parfaitement à l'utilisation du ch'timi comme le montre l'exemple suivant qui aurait difficilement été traduisible sans l'aide d'un dialecte :

*He sat buried inside himself while the words spread themselves across the paper. Minutes later, he was stunned into stillness, looking at the big awkward shapes they made before him.*

*Sheuch gutter  
 Speugh sparrow  
 Lum chimney  
 [...]*

(Docherty, p. 118)

*Il resta assis, enterré en lui-même, tandis que les mots s'épalaient sur le papier. Quelques minutes plus tard, il se figea, immobile, sidéré de voir les grosses formes maladroites qui se dessinaient devant ses yeux.*

*kayelle chaise  
 ruicheau ruisseau  
 arkere rechercher  
 [...]*

(Docherty, p. 141)

On peut se demander pourquoi le traducteur a décidé d'utiliser un vocabulaire totalement différent de celui de l'original ? Les mots équivalents en ch'timi auraient-ils été plus difficiles à comprendre ? On peut cependant penser que Michalski n'a que partiellement utilisé dans le roman un ch'timi pur et dur afin de laisser de côté tout vocabulaire qui aurait pu poser des difficultés aux lecteurs français. Il y a fort à parier qu'en traduisant *Docherty* dans un vrai ch'timi, cette audience aurait été réduite. Sa stratégie est somme toute cohérente, tout en admettant quelques compromis dans l'intérêt de la lisibilité du texte.

Nous allons observer dans la traduction du roman de Banks un nouveau choix adopté par le traducteur qui va cette fois-ci mettre en avant l'aspect phonétique que l'on rencontre dans l'écossais.

#### 4. IAIN BANKS

##### *The Bridge* (1986)

L'œuvre de Banks sera présentée plus longuement dans le prochain chapitre, néanmoins quelques renseignements complémentaires sur ce roman seront utiles afin de mieux comprendre les problèmes rencontrés par le traducteur.

*The Bridge* est entièrement écrit en anglais standard à l'exception près des deux chapitres intitulés *Four* qui sont écrits dans un écossais phonétique. Pour quelles raisons? Le héros du roman, plongé dans un coma profond, voyage dans les méandres de son imagination. Le lecteur ne peut alors distinguer la fiction de la réalité:

*Quirky, complex, pointed humour, a diverse parade of atrocities, and much else in Bank's work likewise recalls the Caledonian antisyzygy, the dichotomy*

*so beloved by MacDiarmid. Potential schisms in the individual (schisms are piled on schisms of all kinds) are constantly present in Banks's fiction, making it comparable to R.L. Stevenson's Dr Jekyll and Mr Hyde and James Hogg's Confessions or The House with the Green Shutters, or Alasdair Gray's Lanark. Yet Banks has expressed doubts about the place he may or may not occupy in a specifically Scottish literary tradition, as well as some dubiety about Scottish literature itself. The antiszygy, after all, is far from exclusively Caledonian : the same holds true of the most distinctive feature of Walking on Glass and The Bridge, which is their fusion of diverse styles of hard realism and quasi-science fiction, hardening the realist base while delving into some fairly strange subjective zones.*

(Nairn, dans Wallace, 1993, p. 129)

Le passage étudié fait également référence à cette opposition que l'on retrouve dans le caractère des Écossais. Il existe une différence très nette entre le code des émotions qui s'effectue généralement en écossais et celui de la pensée rationnelle qui se doit de ressembler de très près à l'anglais standard après avoir été brimée au cours des années de réprimande scolaire.

L'écossais utilisé dans ce passage n'a pas la même fonction que dans les extraits précédents, ni le même objectif vis-à-vis des lecteurs. Il n'est pas question ici de défendre la langue écossaise mais plutôt de montrer comment elle peut être utilisée pour introduire cette tendance schizoïde<sup>24</sup> si souvent remarquée chez l'Écossais.

Le pont de chemin de fer, sur la rivière Forth, est profondément ancré dans la mémoire de Banks. Il l'utilise ici comme support technique dans l'analyse qu'il fait de la société d'Edimbourg :

---

<sup>24</sup> Le terme schizoïde fait ici référence au concept de *Caledonian antiszygy*

*Banks grew up in Queensferry with the bridge an omnipresent background, and the realist segments of The Bridge – given the precedent of Lanark – are intriguingly suggestive of the incorporation of biographical material, or perhaps the exploration of another self who might easily have been. Like Lanark, The Bridge may be partly autobiographical: like Lanark, it also features acute, satirical perspectives as well as surreal characters and scenes.*

*“The Barbarian”, for example, is a send-up of male sexuality, also providing through the dense Scots of his monologue (here describing the monkey which rides on his back) a good deal of the black humour which lurks in the novel :*

***It wiz this majishin that geez this thing, cald it a familiar soay did an it sits on ma showder and goes jibber fukin jibber oll bludy day it gose. I cany stand the dam thing but am stuk with it I suppose and it wi me too, cumty think ov it. (B,61)***

*That the two are shackled, and the Barbarian’s Scots verges on the illiterate while the “familiar” is a master of RP, has much to do with the state of “the Union” as it does with the inside of Lennox’s head.*

*Banks successfully achieves his own union in The Bridge. As the Bridge-World crumbles, its superior surreality begins to concede the real scenario of contemporary Edinburgh.*

*(Nairn, dans Wallace, 1993, p. 133)*

Si l’on compare la langue utilisée par Banks dans ce passage avec celle utilisée par Welsh dans *Trainspotting* on se trouve confronté à des différences, non pas dans la prononciation, mais dans l’orthographe des termes utilisés. Banks n’écrit pas dans le même écossais que ses confrères (tout au moins dans ces chapitres), tout n’est ici que pure transcription phonétique, une écriture créée de toute pièce. Contrairement aux écrivains du XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle qui, lorsqu’ils utilisaient l’écossais suivaient des conventions concernant l’orthographe et la ponctuation établie par une tradition littéraire, que cela soit en poésie ou dans les romans. On assiste de nos jours, et plus particulièrement après *The Scottish Renaissance*, à l’utilisation d’une tradition

plutôt orale, sans véritables règles standard. Pour McIlvanney *was* s'écrira *wis* alors que pour Tom Leonard dans *Unrelated Incidents - 3* il s'écrira *wuz* :

*this is thi/ six a clock/ news thi/ man said n/ thi reason/ a talk wi/ BBC accent/  
iz coz yi/ widny wahnt/ mi ti talk/ about thi/ trooth wia/ voice lik/ wanna yoo/  
scruff. if/ a toktaboot/ thi trooth/ lik wanna yoo/ scruff yi/ widny thingk/ it wuz  
troo./ jist wanna yoo/ scruff tokn./ thirza right/ way ti spell/ ana right way/ to  
tok it. this/ is ma trooth./ yooz doant no/ thi trooth/ yirsellz cawz/ yi canny talk/  
right. this is/ the six a clock/ nyooz. belt up.*

(Leonard, dans Kay, 1993, p. 136)

Pour Welsh *I* s'écrira *Ah* alors que pour Banks l'orthographe du mot ne changera pas. Cependant, comme pour *Trainspotting*, le lecteur devra redoubler d'effort afin de comprendre le sens du texte :

*It wiz this majishin that geez this thing, cald it a familiar soay did an it sits on  
ma showdder and gose jibber fukin jibber oll bluy day it gose. I cany stand the  
dam thing but am stuk with it I supose an it wi me to, cumty think ov it. The  
majishin sed it woold help me; sed it woold tel me things, which it duz alright,  
but I thaught he ment sum usefyull things no a lode a shite oll day. He wiz  
trying tay bribe me becose he thaugh I wiz goantae kill him, whitch I wiz, an  
he sed if I didnae hed give us this reely intirestin an usefyull familiar tay keep  
watch at nyiht an giv us oll that advyce an that. So I sed fairnuf pal, lets see  
whit it can dae then, so he gose tay this shelp an gets this wee box an puts sum  
stuf intae it an ses sum o thae wurdz an that (I wiz watchin him, ken, in case he  
tryd enythin, had ma sord at his throate in case he tryd tae turn me intae  
sumthin wee an nastie, but he didnae).[...] So I kilt the majishin but the fuckin  
thing's nevir sed enythin usefyull ever since, just blethers oll day long. '...of  
course, according to the perceptive rules of the New Symbology [...]*

(The Bridge, pp. 77-78)

Le traducteur français a choisi une stratégie phonétique, lui aussi, mais différente :

*Sétté smajissyin kimavé doné struk, un familyé killaplé alor moi ossi et ysspérshh sur mon népoll et ski baraggywnn bordél toutt lanssintt journé illarétpa! Chpeupa bléré ste saloppny mais chpeupa man debaracé et jssupozz kssé paréye pour lui kanton nipanss. Le majissyin ydizé ki médré, komquoui ymdiré des truk pourssur sésskifé ahoui alor mais chkroyé kivoulédir des truk uttil padéta de konnry touttla journé. Il éssyéé dmashté passki kroyé kjalléltué illavé pator et ydizé keussi jletuépa y donné à mezig se familyé vréman intréssan et uttil pour montélagardd la nuy et mdoné plintkonsséye ékssétra. Alor jyaidi sakollmonpott voyondonkvoir skisséfér, alor y vachérsché sétt petitt boitt sur unn nétajjér, illimé du truk dedan et ydidémo komssikomssa (jlavéaleuye, ouais, okaou ytantré kékshozz de toutpti touvilin, mais illa ryinfé). [...] Donk jétué le majissyin mais sétt saloppny naplujamé ryindi duttil, élfé kdir dékonnry tout la journé. « ...bien sûr, selon les préceptes de la Nouvelle Symbologie [...]*

(Entrefer, pp. 89-90)

Même si le texte en écossais est difficilement compréhensible, une fois prononcé à haute voix il devient plus accessible et projette le lecteur dans un monde qui ne peut être qu'écossais. La traduction française de Bernard Sigaud utilise le même procédé de phonétisation du langage mais il est difficile de comprendre pourquoi. Pour Banks, comme pour Welsh, un Ecossais utilisant cette prononciation n'aurait rien d'anormal, mais un Français prononçant le texte comme il a été rédigé dans la traduction ne changerait rien à son intonation. Tout ce qu'a fait le traducteur est d'avoir rendu la traduction difficile à lire. Utiliser un style proche de celui de Queneau convient à la traduction de quelques mots mais prête à confusion pour de longs passages. On peut également penser qu'une maison d'édition verrait peut-être d'un mauvais oeil une traduction effectuée de la sorte, certes innovante, mais qui risquerait de rebuter les lecteurs et de diminuer les ventes. La seule raison pour

laquelle Banks a écrit ce passage de la sorte, c'est pour être sûr que le lecteur le lise dans un accent écossais, contrairement au reste du livre. Lire la traduction française est très pénible et ne renvoie à aucune réalité géographique ou sociale. De plus, lorsque le « *familiar* » s'exprime dans le texte, il le fait dans un pur anglais traduit en français standard dans la traduction. Comme pour Stevenson ou Hogg, l'anglais est perçu comme négatif et envahissant. La traduction qui marque cette différence en utilisant un langage phonétique et une langue standard ne rend pas compte de l'antagonisme existant entre les deux personnages. Toute la quintessence du message voulu par Banks passe aux oubliettes. Cependant on peut reconnaître à cette traduction le mérite d'interpeller l'audience et de refléter la folie du personnage.

De nos jours, d'après les observations que nous avons pu faire dans ce chapitre, les deux problèmes principaux qui surviennent lors de la traduction de l'écossais sont la partie culturelle qui est associée au dialecte (sociolecte, idiolecte, etc.) et la vulgarité du discours en ce qui concerne le langage des grandes villes écossaises. Il en résulte souvent une absence de stratégie de la part des traducteurs mais également une absence d'analyse de la part des théoriciens qui ne se sont penchés que très rarement sur le sujet sans jamais véritablement avoir apporté une solution définitive au problème. Nous avons observé différentes méthodes : lors de la première traduction, celle de Kelman, l'abondance d'un vocabulaire obscène s'est heurtée, il nous a semblé, aux pressions que peuvent exercer certaines maisons d'édition dont le but légitime est la vente, pas la sauvegarde d'un patrimoine (il s'agit ici d'un constat et non d'un jugement de valeur). Or, après nous être entretenus avec la traductrice, cela n'a pas été le cas ici. La traductrice a rendu seule une version 'édulcorée' de l'original, adoucissant la lame des coups de couteau langagiers que Kelman souhaitait assener. Une ébauche d'un 'mal parlé' (effectuée sciemment ?) a été utilisée, tout en

essayant de respecter la vulgarité des propos mais le manque de constance dans la stratégie employée est cependant resté problématique. Dans les textes de Welsh et McIlvanney, deux dialectes ont été utilisés, se substituant à l'écossais dans la traduction : le joual et le ch'timi. Si le premier opère une délocalisation complète du roman - difficile à soutenir lorsqu'il s'agirait de traduire tout le texte et non pas, comme ici, d'un exercice de style - le second, de par son origine, sa connotation sociale et sa compréhension, peut être une solution qui, dans des cas de figure semblables à celles du roman *Docherty*, pourra être considérée comme acceptable et surtout relativement fidèle à l'esprit de l'original. Enfin, la traduction phonétique qui nous a été offerte pour la traduction de *The Bridge* a changé l'objectif voulu par Banks et a fait abstraction de l'aspect culturel et social du dialecte qui était utilisé.

Ce sont pour toutes ces raisons que nous avons décidé d'étudier un auteur écossais, en l'occurrence Banks, ainsi qu'un de ces romans, *The Crow Road*. Cette étude de cas nous sera indispensable lors de la mise à jour d'autres méthodes de traduction ainsi que de l'élaboration d'une stratégie fiable.



## Chapitre IV

### IAIN BANKS :

#### ENTRE LITTÉRATURE MODERNE ET CULTURE

Les raisons du choix de cet auteur ont été expliquées dans l'introduction. Il s'agira ici de donner certains éléments contextuels qui peuvent être utiles avant d'aborder la question de la traduction.

Il n'existe aucune biographie ou étude officielle de l'auteur écossais Banks à ce jour. Les seules sources d'informations disponibles proviennent d'interviews, d'articles parus dans des ouvrages collectifs, des magazines ou dans des journaux, de quelques sites Internet<sup>1</sup> qui lui sont dédiés ou encore de revues littéraires spécialisées telles que *The Scottish Novel Since the Seventies*<sup>2</sup>, *Scottish Book Collector*<sup>3</sup>, *Laverock*<sup>4</sup>, *Cencrastus*<sup>5</sup> et enfin le *Scotnotes*<sup>6</sup>. C'est relativement peu pour un auteur moderne aussi prolifique. Que connaît-on de Banks aujourd'hui en France ? Surtout ses romans de science-fiction<sup>7</sup> mais cependant, on peut penser que la toute

<sup>1</sup> Les deux plus importants sont : le site officiel à l'adresse Internet suivante [www.iainbanks.net](http://www.iainbanks.net) et *Culture Shock* à [www.floatingplanet.net/phlebas](http://www.floatingplanet.net/phlebas)

<sup>2</sup> Thom Nairn, 'Iain Banks and The Fiction Factory', dans *The Scottish Novel since the Seventies*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1993.

<sup>3</sup> Andrew Wilson, 'Interview : Iain Banks', *Scottish Book Collector*, vol. 4, n° 9, fév.-mars, 1995.

<sup>4</sup> Alan MacGillivray, 'The Worlds of Iain Banks', *Laverock*, n° 2, 1996.

<sup>5</sup> Dan Coxon, 'A Song of Scotland : Iain Banks as Cultural Ambassador', *Cencrastus*, n° 62, printemps 1999.

<sup>6</sup> Alan MacGillivray, *Scotnotes*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2001.

<sup>7</sup> Liste des romans de science-fiction de Banks traduits en français : *The Use of Weapons* (Hélène Collon, *L'Usage des Armes*, Paris, Laffont, 1992 et Paris, Librairie Générale Française, 1996) ; *The Player of Games* (Hélène Collon, *L'homme des Jeux*, Paris, Laffont, 1992 et Paris, Librairie Générale Française, 1996) ; *Consider Phlebas* (Hélène Collon, *Une Forme de Guerre*, Paris, Laffont 1993 et Paris, Librairie française, 1997) ; *The State of the Art* (Valérie Denis et Noé Gaillard, *L'Etat des Arts*, Pézilla-la-Rivière, DLM, 1996) ; *Excession* (Jérôme Martin, *Excession*, Paris,

dernière traduction d'un de ses livres<sup>8</sup> appartenant à la catégorie 'mainstream' en Grande Bretagne, *The Business*, dénote une volonté de la part des maisons d'édition de le faire aussi connaître en tant que romancier. Cette première partie brosse le portrait d'un auteur écossais qui a su mélanger dans ses romans le réalisme de notre société avec le fantastique, le tout agrémenté d'un brin de surréalisme 'à l'écossaise'.

## 1. IAIN BANKS

Banks naquit le 16 février 1954 dans la petite ville de Dunfermline et vécut jusqu'à l'âge de neuf ans à North Queensferry près d'Edimbourg en Ecosse. De sa maison qui dominait la bourgade il pouvait admirer l'estuaire de la Forth ainsi que le pont routier encore en construction à l'époque. Banks s'en inspirera bien plus tard lorsque, âgé de 32 ans, il termina l'écriture du plus énigmatique de ses romans : *The Bridge*. Sa mère était une ancienne patineuse professionnelle. Son père travaillait dans l'amirauté à Rosyth où il resta basé jusqu'en 1963, fut ensuite muté à Greenock et décida, pour des raisons pratiques, d'installer sa famille tout près de son lieu de travail à Gourock, dans l'ouest de l'Ecosse. Fils unique, Banks n'a pourtant pas eu l'occasion de rester seul bien souvent. En effet, ses parents descendent tous deux de familles nombreuses écossaises (un grand nombre d'oncles, de tantes et une multitude de cousins) qui vivaient en grande partie à North Queensferry et qui venaient souvent lui rendre visite.

---

Laffont, 1998) ; *Inversions* (Nathalie Serval, *Inversions*, Paris, Fleuve Noir, 2002) et *Look to Windward* (Bernard Sigaud, *Le Sens de Vent*, Paris, Laffont, 2002)

<sup>8</sup> Liste des romans 'mainstream' de Banks qui ont été traduits en français : *The Wasp Factory* (Pierre Arnaud, *Le Seigneur des Guêpes*, Paris, France Loisir, 1985 et Paris, Pocket 1989) ; *The Bridge* (Bernard Sigaud, *Entrefer*, Paris, Deno, 1, 1988, 2000 et Paris, Gallimard, 2000) ; *Complicity* (Hélène Collon, *Un Homme de Glace*, Paris, Denoël 1997 et Paris, Pocket, 1998) ; *The Business* (Christine et David Ellis, *Le Business*, Paris, Belfond, 2001)

Il a mis plusieurs années à trouver sa voie, en cherchant à acquérir de l'expérience dans différents domaines. Après les années de collège et de lycée passées à Gourrock puis à Greenock, Banks décida de poursuivre ses études à l'université de Stirling où il passa trois ans de sa vie (de 1972 à 1975). Il y étudia non seulement la littérature anglaise mais également la philosophie et la psychologie. C'est à cette époque qu'il écrivit la première version d'un de ses romans de science-fiction intitulé *Use of Weapons* (1990). De 1975 à 1979 Banks travailla dans de multiples endroits, acceptant des petits boulots et, lorsque ses finances le lui permirent, il voyagea, en 1975, se déplaçant en auto stop à travers l'Europe et le Maroc. Puis il travailla pendant un an en tant que technicien au sein de la compagnie British Steel. Cela lui valut de passer quelque temps au site de construction navale de Nigg Bay dans l'Easter Ross dont il s'inspira pour son premier roman *The Wasp Factory* (1984). Il séjourna quelques mois aux USA en 1978. De retour au pays il fut embauché par IBM qui l'employa pendant six mois à Greenock. Comme bon nombre de ses compatriotes écossais, il fut ensuite obligé pour des raisons économiques de s'exiler à Londres afin de trouver du travail. Il se retrouva ainsi comptable dans un cabinet d'avocats durant quelques années, qu'il consacra également à l'écriture de son premier manuscrit. Parallèlement à cela, il ne cessa de chercher une maison d'édition qui voulût bien publier son premier roman.

Le jour de ses trente ans, en 1984, la chance enfin lui sourit. La maison d'édition Macmillan décida de publier le très controversé *The Wasp Factory* qui étonna le public par sa vision baroque du monde faite à travers l'imagination d'un adolescent. S'en suivirent les critiques. Elles furent démesurées dans le positif, comme dans le négatif. Le *Times* alla jusqu'à écrire : « *It soars to the level of mediocrity* ». Mais Banks n'en tint pas compte. Il était enfin reconnu, enfin heureux de pouvoir cesser de tourner en rond dans ce bocal londonien qu'il quitta aussitôt pour aller s'installer à Faversham, dans le Kent.

En 1987, Banks publia son premier livre de science-fiction, intitulé *Consider Phlebas* (1987). Il décida, à ce moment-là de sa carrière, d'utiliser un nom différent pour ses romans de science fiction : Iain M. Banks. Le M représente l'initiale de son 'middle name' Menzies prononcé Ming-iss (il avait été décidé par son premier éditeur, en 1984, que cette lettre pourrait être mal perçue par ses lecteurs, comme une marque de snobisme. Banks avait alors dû s'en séparer au grand dam de sa famille). En 1988 il s'installa à Edimbourg. Trois ans plus tard, il retourna habiter dans le village de son enfance, à North Queensferry, où il vit à l'heure actuelle en compagnie de sa femme Annie. Il fut nommé docteur à titre honorifique des universités de Stirling et de St Andrews en 1997.

Depuis la sortie de *The Wasp Factory* en 1984 et jusqu'à ce jour, Banks a écrit dix autres romans. Il faut également ajouter neuf romans de science-fiction signés I. M. Banks. En 1993 il fut reconnu comme l'un des meilleurs jeunes écrivains britanniques (*Best of Young British Writers*). En mars 1999, les résultats d'un sondage effectué sur l'un des sites Internet de la BBC ont été communiqués par Nicholas Lezard, journaliste à l'*Independent*, avant la sortie de *The Business* (1999) en août 1999 :

*A poll by a BBC website in March announced that, as far as people who answer such polls on BBC websites are concerned, Iain Banks is the fifth greatest writer in the history of the planet (Shakespeare, Austen, Orwell and Dickens did better).*

(Lezard, dans *The Independent*, mars 1999)

Un autre sondage, plus sérieux celui-ci, sur les cinquante auteurs les plus populaires en Grande Bretagne effectué par la librairie Waterstone's et publié dans le Guardian, le 15 novembre 1999, a révélé que Banks se classait à la quarante-huitième position derrière le seul autre

représentant écossais, Ian Rankin, classé douzième. Banks n'est jamais apparu dans le *Booker Shortlist* qui regroupe chaque année les six meilleurs écrivains britanniques, mais ses romans ont souvent été des best-sellers en Grande Bretagne. Je pense ici à *The Wasp Factory*, *The Bridge* (1986), *The Crow Road* (1992) et au tout dernier *Dead Air* (2002). Même *A Song of Stone* (1997), qui n'a pas eu les faveurs des critiques, a atteint le chiffre de 50000 exemplaires lors de sa sortie, en l'espace de seulement trois mois, d'août à octobre 1997. Banks a été traduit en français et au classement mondial des romanciers écossais les plus traduits depuis 1975, il arrive en septième position derrière Alistair MacLean, arrivé quant à lui en tête (résultats fournis par BOSLIT). En France, où il fait figure d'écrivain de science fiction, *Consider Phlebas*, *The Player of Games* (1988), *The Use of Weapons*, *The State of the Art* (1991), *Excession* (1996), *Inversions* (1998) et *Look to Windward* (2002) ont été traduits (en français) aux cotés de quatre fictions *The Wasp Factory*, *The Bridge*<sup>9</sup>, *Complicity* (1993) et *The Business*. Après avoir contacté les maisons d'édition qui se sont chargées des traductions, il ne nous a pas été possible d'établir les raisons précises pour lesquelles la science-fiction avait été choisie au détriment du roman de fiction. Cependant, nous pouvons remarquer que les deux seuls romans d'anticipation qui n'ont pas été traduits, *Against a Dark Background* (1993) et *Feersum Endjinn* (1994) sont les seuls à ne pas appartenir au monde de La Culture créé par Banks (nous expliquerons ce qu'est La Culture ultérieurement). Il est donc plus facile et peut-être plus lucratif pour les maisons d'édition de traduire des romans qui, grâce au liens qu'ils auront avec La Culture, ont familiarisé et ont fidélisé les lecteurs au style de l'auteur. De plus, ce genre de littérature ne pose pas le problème de la traduction de la culture écossaise et occasionnellement de sa langue.

---

<sup>9</sup> La seconde édition de la traduction de *The Bridge* (*Entrefer*) parue chez Gallimard a été classée dans leur collection 'Folio Science-Fiction'.

Certains de ses romans ont été adaptés à la télévision, au cinéma ou même au théâtre. Richard Gregory, par exemple, a adapté *The Wasp Factory* au théâtre en 1996. Une pièce de soixante-quinze minutes, sans entracte, a été présentée par The Northern Stage la première semaine de février 1996, au Forum 28 à Barrow-in-Furness. C'est le cas également pour *The Crow Road* qui a été diffusé en une série de quatre épisodes par la BBC en 1996 et qui s'est avéré être un succès. On peut déjà s'interroger sur les raisons de la non-translation de ce roman. Est-il trop enraciné dans la culture écossaise ? Correspond-il mal à l'image que les Français ont de Banks et de ses romans qui se sont retrouvés classés soit dans le polar, soit dans le fantastique. Après cette adaptation par la BBC, selon le *Times* du 14 novembre 1997, les ventes de ses livres ont doublé. *Complicity* a fait son apparition dans les salles de cinéma à l'aube du nouveau millénaire. L'adaptation et la direction du tournage ont été faites par le même duo que pour *The Crow Road* : Bryan Elsey et Gavin Millar. La popularité croissante de Banks a permis aux metteurs en scène de se voir offrir les services du jeune acteur écossais Jonny Lee Miller qui incarnait Sick Boy dans le célèbre *Trainspotting*. Enfin, une pièce, qui lui est entièrement dédiée et qui porte le nom révélateur de *The Curse of Iain Banks*, a été jouée du 6 au 30 août 1999 au théâtre Gilded Balloon II à Edimbourg. Ces renseignements, qui nous ont paru être les plus significatifs à l'égard de Banks, démontrent bien qu'il est non seulement un auteur populaire, mais qu'il est également 'à la mode' auprès des cinéastes et des médias.

La réputation de Banks dépend beaucoup de son premier roman *The Wasp Factory*, un véritable électrochoc pour les critiques littéraires. Ses premiers pas dans le monde du roman de fiction ont livré, dans ce livre, une fanfare de meurtres d'enfants, d'animaux torturés et de cruauté en général. Douze ans après sa parution, *The Wasp Factory* est toujours un ouvrage de référence pour les journalistes, qui l'utilisent pour identifier le personnage de Banks :

*And 12 years after his controversial debut, The Wasp Factory - which features the 16 year-old narrator slaughtering wasps in a variety of horrific ways - he is still according to the Scottish Sunday Times, the bard of Scottish depravity, madness and mayhem.* (Dowle, dans *The Telegraph*, 9 novembre 1996)

Au début de l'année 1997, *The Wasp Factory* est entré dans le classement de la célèbre librairie britannique Waterstone's :

*Earlier this year, the novel appeared at number 31 in Waterstone's "Top 100 Books of the century"- just behind Nabokov's Lolita, but ahead of Proust's A la Recherche du Temps Perdu.*

(Eggar, dans *The Times*, 14 novembre 1997)

Banks utilise souvent dans ses romans les rêves, le fantastique, des quêtes d'identité, des quêtes spirituelles, des meurtres sadiques ou même un coma profond. Ceci pourrait nous laisser penser qu'il a été marqué dans son enfance par d'horribles événements ou qu'il a pu subir des châtements de toutes sortes. Il n'en est rien. En 1996, interrogé par John Foster Hill pour le site Internet *Digital Education Network*, il aurait répondu à la question « *Were you ever betrayed Iain?* » de la façon suivante :

*No, not ever I don't think. I was an only child, so I always got the best of whatever was going on. I don't know where it comes from. There's all this stuff about identity as well, shifting identity and secret identity. I don't know where it comes from either. I can't think of any psychological reason for it.*

(Banks, dans *Digital Education Network*, 1996, [www.actden.com](http://www.actden.com))

Toute cette écriture à caractère morbide, détaillée pour mieux choquer, tout ce qui touche l'horreur, Banks a du mal à l'expliquer :

*"I don't know where it comes from," admits Banks. "Maybe it is some kind of cathartic thing, or an insurance policy - once you have imagined it, it can't happen in reality to you. When I write the scenes it is a technical exercise. My emotional self is saying "this is an awful, terrible, obscene thing", but as far as I am concerned it is happening in the reality of the book, and therefore it has to be described as well as possible. The role of a novelist should be never to compromise."*

(Banks, dans *The Times*, 14 novembre 1997)

Ses voyages, sa révolte contre les Tories, sont à associer à la mouvance de l'époque. Mais cela n'explique en aucun cas son imagination fertile et ses tendances à décrire les moindres détails, aussi horribles soient-ils. Cependant, l'idée qu'il se fait d'une intrigue idéale reste relativement simple si l'on se fie à ses dires :

*"The assumption that one is too intellectually well developed to want to be bothered with plot or story p\*\*\*\*\* me off," he snaps. "I like plot. I like story. There aren't enough people trying to write the stuff I try to write without being remorselessly popular and pandering to the lowest common denominator. To surrender the idea of a decent plot to the likes of Jeffrey Archer is moral suicide. But I want to be clever with it. I want to do the twiddly bits, the cunning stuff that has hidden meanings. I want to impress people with the size of my O levels. I finely work my books, and construct them so that it should be possible and rewarding to read them again, and get more out of it."*

(Banks, dans *The Times*, 14 novembre 1997)



Il est essentiel de comprendre que Banks, personnage atypique, connu ou pas, a été influencé par une enfance passée en Ecosse, par une jeunesse marquée de l’empreinte du Thatcherisme, par des idéaux soixante-huitards (sans que ce terme soit péjoratif) et par des lectures pour le moins classiques, en somme par rien d’extraordinaire. Cependant tous ces éléments sont essentiels et ils vont nous permettre de déchiffrer l’énigme Banks, de comprendre ce qui a transformé cet écrivain en un *cult writer* si dérangentant par sa prose.

## 2. LES DÉTERMINANTS DE SON ÉCRITURE

### 2.1. Influences littéraires

Banks se sent rattaché à une culture écossaise en ce qui concerne la littérature mais de façon un peu ambiguë :

*Although most of his mainstream novels are set either in Scotland or in distorted visions of its landscape, Banks insists he is not a “Scottish writer”. He is a writer who is a Scot and proud of it. He admits that when he was nine he announced to his shocked mother that he felt more British than Scottish. Today the reverse is true.*

(Banks, dans *The Times*, 14 novembre 1997)

Il est loin d’être obsédé par cette culture. Si l’on se réfère aux propos recueillis par Kevin O’Donnell pour le magazine *Radical Scotland*<sup>10</sup>, il a sûrement été plus influencé par une littérature anglo-saxonne en général - comme *Catch-22* de Joseph Heller ainsi que *Fear and*

---

<sup>10</sup> *Radical Scotland* n° 42, décembre 89/ janvier 90

*Loathing in Las Vegas* de Hunter S. Thompson qui sont ses deux livres préférés, plus l'œuvre de Kafka - que par une littérature écossaise, à l'exception des ouvrages de Gray. Cet auteur écossais a écrit en 1981 un roman intitulé *Lanark* contant l'histoire d'un jeune 'west coast Scotsman' qui un beau matin, se réveilla dépourvu de mémoire. Comme ultérieurement dans *The Bridge* de Banks, les péripéties du héros de Gray, plongé dans un monde étrange et kafkaïen (cf. Kafka *La Métamorphose*), sont les instruments qu'utilise l'auteur pour nous offrir une parodie et qu'une vision très sombre de la société écossaise en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. Si *The Bridge* nous rappelle étrangement *Lanark*, *The Wasp Factory* ressemblerait lui à une version perverse de *Catcher in the Rye* de J. D. Salinger, avec ce grand frère absent et sa folie dans une famille qui a perdu tous ses repères. Les deux héros sont seuls et ne peuvent communiquer ou très peu. Frank et Holden se réfugient alors dans l'imagination, le souvenir, le mensonge et créent leur propre monde plus plaisant. Nous verrons dans notre Chapitre V toute l'importance de ce travail d'étude de l'auteur lorsqu'il s'agit de traduire son style.

Pour Banks, l'avantage d'être écossais, c'est cette distance qu'il peut prendre vis-à-vis de l'empire britannique et de sa littérature, qu'il peut analyser objectivement :

*To me there's a tremendous advantage of being Scottish and that is lack of imperial guilt, which I guess applies even more to the Irish. Another thing that has dogged the literature of England itself is this ghastly division between the arts and sciences, which is one reason I get such a hard time from reviewers because most of them tend to be really snotty about irrelevant useless professions like science, engineering, biology, chemistry. And then there's the whole thing about class. In that sense the distinctions in English society apply to literary society and are immense. There is this ghastly snobbery of going to the right school and especially the right University. There's an attitude that if you're bright and working class and go to Oxford then you're OK.*

(Banks, dans *Radical Scotland*, n° 42, Dec. 89/ Jan. 90)

En outre, Banks voue une admiration sans limite pour Jane Austen. Il tirera de son œuvre une leçon fondamentale sur les comportements en société, bien plus que sur la morale, l'éthique ou même la religion. Il est également, selon un *Beeb Chat* du site Internet de la BBC de juin 1998, un incondicional de Shakespeare (auquel il fait souvent référence), Tolstoï, Saul Bellow et Graham Greene. C'est peut être avec ce dernier que l'on peut lui attribuer le plus grand nombre de points communs. Les thèmes centraux, par exemple, se regroupent souvent : la trahison, l'innocence perdue, le goût du secret ainsi que le désir de fuite. Les romans de ces deux écrivains ne manquent pas de complexité morale à laquelle peut s'ajouter parfois une certaine fascination religieuse (pour Banks dans *Whit* (1995) ou *The Crow Road* ; pour Greene dans *The Power and the Glory* et *The End of the Affair*). Tous deux également expriment dans leurs romans certaines sympathies ou antipathies politiques (haine des conservateurs pour Banks dans *Complicity*, sympathie républicaine en Espagne pour Greene dans *The Secret Agent* ) et illustrent par la même occasion certains problèmes économiques.

## **2.2. La division Fiction / Science-Fiction**

La science-fiction est sans aucun doute la première passion de Banks et souvent il aime à se définir comme étant un auteur de science-fiction qui, de temps en temps, écrit des romans de fiction :

*It's like being a carpenter. Very few carpenters only make chairs. They'll make tables as well. To me there's not really very much difference between the genre and the non-genre. The same skills, such as they are, the same craftsmanship goes into each. I'm a writer; I occasionally write about different things.*

(Banks, dans *Wired Magazine*, juin 1996)

S'il devait choisir entre les deux genres, Banks se tournerait probablement vers la science-fiction :

*I probably prefer doing the science fiction, there's more freedom in it. With the mainstream stuff, there are fixed things you can't change, parameters that you're not allowed to step outside. But when I'm doing sci-fi, I get to use all my "what if" fantasies, all the torpid, vaguely sexual stuff that floats around my brain.*

(Banks, dans *The Irish Times*, 18 février 1997)

Ce qu'il est important de noter lorsque l'on se penche sur les caractéristiques de l'écriture de Banks, c'est qu'il n'hésite pas à utiliser les mêmes schémas littéraires d'un genre à l'autre. Ceci nous permettra de comprendre à quel point les idées qu'il développera, en science-fiction par exemple, auront des répercussions sur ses romans et donc sur leurs traductions :

*Although Banks laments that 'there's far more freedom in science fiction' because 'with the mainstream stuff, there are fixed things you can't change, parameters that you're not allowed to step outside', he does transfer some of the permissiveness of SF writing into his mainstream works, blurring the lines of fantasy and reality within a single cohesive*

*narrative. This shading between his science fiction and his mainstream narrative form and linguistic convention in ways that slyly makes SF readers out of mainstream audiences.*

(March, 2002, p. 83)

Banks a pu ainsi créer, dans cet univers de science-fiction, un monde bien à lui : *The Culture* (La Culture). C'est *Consider Phlebas*, son premier *space opera*, qui fut à l'origine de La Culture. Selon lui, ce genre de science fiction véhiculait une valeur morale, un standard que la gauche politique se devait d'utiliser :

*In the 40s and 50s there was a basically imperialist American view of the future world that hard SF has tended to carry on with. But once you have some form of reliable space travel it becomes difficult to imagine what we would regard as a state or an empire being able to hold together. People would just leave. If you're self-sufficient and mobile you can do what you like.*

(Banks, dans *Wired Magazine*, Juin 1996)

C'est l'essence même de la Culture. Utiliser la technologie pour créer un espace social dans lequel l'exploitation et l'oppression n'existeraient pas : une meilleure société ou, comme le dit si bien Gérard Klein dans sa préface de *L'Homme des Jeux* (*The Player of Games*), 'une assez bonne société' :

*Si l'on voulait ramener à une seule expression, forcément abusive, la multitude de projets que poursuit la Culture depuis qu'elle a commencé à prendre conscience d'elle-même, on pourrait dire que la Culture vise à être une assez bonne société. Non pas une bonne société comme en dessinaient les utopistes et les concepteurs de programmes, calée une*

*fois pour toutes et que rien plus jamais ne change, mais une assez bonne société, en mettant décidément l'accent sur l'adverbe assez.*

(Klein, 1992, p. 15)

Il exprime dans ses romans de science-fiction l'idée qu'il se fait d'une société idéale. Qu'est-ce que la Culture ? « [...] *The Culture is a group-civilisation formed from seven or eight humanoid species, space-living elements of which established a loose federation approximately nine thousand years ago. [...]* » (Banks, dans *A Few Notes on the Culture*<sup>11</sup>, 1994). C'est une société d'ampleur galactique consacrée à la recherche du plaisir, pacifiste, sans gouvernement central, anarchiste, agnostique et dans laquelle cohabitent humains, drones, extraterrestres et intelligences artificielles, sur d'innombrables planètes orbitales et vaisseaux gigantesques. Cet agencement de personnages, ces divisions qu'il compare à un oignon que l'on découpe, le lecteur les retrouve dans le style d'écriture de l'auteur, notamment dans *Walking on Glass* ou encore *The Bridge* où les éléments fantastiques sont proches de la science-fiction.

Il considère la Culture comme son utopie à lui. Il l'oppose aux 'vilains' de cette planète, ou à d'autres appartenant à différentes galaxies le cas échéant. Cette nouvelle civilisation est similaire à la nôtre. Il est frappant de constater les similarités qui peuvent exister entre l'univers de la Culture, où l'imaginaire et le 'réel' se mélangent, et l'inconscient du héros du roman *The Bridge*, pour qui son coma s'est transformé en une introspection dans laquelle plusieurs mondes, plusieurs strates pourrait-on dire, coexistent. Les habitants de la Culture nous ressemblent mais sont nettement plus sympathiques. Ils n'ont pas ces tendances au génocide, au meurtre, à l'égoïsme et à la stupidité, et semblent être ouverts aux autres, généreux et solidaires. Dans

---

<sup>11</sup> *A Few Notes on the Culture* est un article que Banks a écrit le 10 août 1984 afin d'apporter des éclaircissements au sujet de la Culture. On peut le trouver sur Internet à différentes adresses. En voici une :

*Feersum Endjinn*, un roman de la Culture, nous pouvons ajouter à la comparaison précédente faite avec *The Bridge* le fait qu'un des personnages s'exprime en écossais de la même manière que le Barbare. Le passage de la Culture de ses romans de science-fiction à la fiction de ses romans *mainstream* est un phénomène marquant de l'écriture de Banks qui pourra aider le traducteur dans sa démarche.

Il existe donc un lien facilement perceptible entre les idées que Banks développe dans ses livres de science-fiction et celles de ses autres romans. Dans le premier genre, les préoccupations centrales pour Banks sont la conception de la vie en société, le besoin d'une organisation sociale équitable, l'utilisation de la science et des technologies pour améliorer le bien-être des humains, des idéaux politiques et philosophiques forts afin que les hommes cessent de croire en des idées conservatrices ou en des religions qui promeuvent craintes et superstitions. Dans le second genre, Banks garde la même attitude en prenant soin cependant d'adapter sa vision au monde réel, dans lequel évoluent ses personnages.

## **2.3. Génération Banks**

### **2.3.1. Opinions sur la politique**

En 1979, Margaret Thatcher (1979/1989) arrive au pouvoir et met ainsi fin à cinq années de politique travailliste en Grande Bretagne, menées respectivement par Harold Wilson (1974/1976) et James Callaghan (1976/1979). Banks a vingt-cinq ans à l'époque. La Grande Bretagne se prépare à vivre un des plus grands bouleversements politiques de son histoire. Madame Thatcher est à la tête du Parti Conservateur (les *Tories*) et elle n'aura de cesse durant son mandat, marqué notamment par la guerre des Malouines en 1982 puis par la grève des

---

[www.vavatch.co.uk/books/banks/cultnote.htm](http://www.vavatch.co.uk/books/banks/cultnote.htm) On notera en bas de page la mention suivante : « *This article was*

mineurs entre 1984 et 1985, d'appliquer un libéralisme économique pur et dur. Son successeur John Major (1989/1997), même s'il fut un peu plus modéré, ne changea guère de politique. De 1979 jusqu'en 1997, date à laquelle Tony Blair (le New Labour) a été élu Premier ministre, la Grande Bretagne a vécu sous l'hégémonie du Parti Conservateur. C'est pendant ces années, difficiles pour les mal lotis, les exclus du 'partage' capitaliste, les nostalgiques des idéaux d'égalité, de solidarité, que Banks va utiliser sa prose pour exprimer sa haine à l'égard de cette politique de droite et de ses chefs. Banks est un ardent adversaire des conservateurs et un fervent défenseur de 'la gauche très à gauche', trouvant qui plus est que le *New Labour* de Tony Blair est beaucoup trop à droite. John Feetenby, qui travaille pour la librairie Waterstone's, a recueilli, lors d'une interview en mars 1998, les propos de Banks en matière de politique :

*JF: "When your novels started to be published in the mid Eighties Margaret Thatcher's government was at the height of its power. The books were cheerfully left-wing and anti-Thatcher. What's your political stance now?"*

*IMB: "Well, I've had to come to terms with the fact that my Labour was old Labour. I don't like New Labour very much, although they're still ten times better than the Tories. For the first time in my life I didn't vote Labour at the last election, although I was delighted that they got in. I voted SNP. Not because I'm an ardent nationalist, but because they had a more left-wing program generally. They had no chance of getting in, because our MP is Gordon Brown. It was always more of a protest vote."*

(Banks, interview de John Feetenby, mars 1998)



Cela ne reste cependant pour lui qu'un vote de contestation. Il ne croit pas à l'indépendance immédiate de l'Ecosse sans qu'elle passe au préalable par le stade de la 'Devolution' (une Ecosse avec un parlement mais encore rattachée à Westminster). Néanmoins, selon lui, une Ecosse indépendante d'un point de vue économique et politique reste quelque chose de possible. Banks ne s'oppose pas seulement aux idées des Tories, il s'insurge également et surtout contre l'*Establishment* et une certaine forme de corruption qu'il peut engendrer. La corruption, selon lui, lorsqu'elle apparaît dans les plus hautes instances du pouvoir, annihile tout ce qu'il peut y avoir de décent et de moral dans la société. C'est une barrière au progrès social car, selon lui, une société doit pouvoir prendre exemple et doit pouvoir s'inspirer des personnes pour qui elle a voté, qui sont à la tête des institutions et qui la représentent. Ces idées sont clairement définies dans un de ses romans intitulé *Complicity* qui s'attaque on ne peut plus ouvertement au parti conservateur. Sa haine des Tories le poussera même à porter, lors d'une convention d'écrivains de science-fiction, un T-shirt en leur honneur. Sur celui-ci on pouvait en effet lire FTT qui signifie *Fuck The Tories*. Ses affinités politiques ne sont donc pas cachées et c'est sans ambiguïté qu'il se définit comme un socialiste plus qu'un travailliste.

### 2.3.2. *Opinions sur la religion*

Dans une interview donnée pour le magazine *Hot Press*, Banks a déclaré: « *I wanted to write about faith and the nature of belief, I found that fascinating, being an evangelical atheist myself.* » (Banks, dans *Hot Press*, mai 1996)

Il souhaite s'attaquer dans ses romans, et tout particulièrement dans *Whit*, à un aspect qu'il considère comme négatif, lié à la religion : la croyance sans question c'est-à-dire le dogme. Selon lui, dans deux ou trois générations, tout pourra être expliqué par la science. Rien ne sera plus

laissé au mysticisme ni aux superstitions, mais à la raison et au savoir. Banks s'en prend également aux sectes et surtout au pouvoir qu'elles ont sur certains individus particulièrement crédules ou indécis. Il a dénoncé, toujours dans le même magazine *Hot Press* :

*It's the same as the appeal of joining the army, or joining any highly-disciplined organisation that takes away choices. The more sophisticated and complex society gets, the more choices you have to make and the more confused you can get. Some people just throw up their hands in horror and escape, to a monastery or a nunnery or the army or whatever. There they'll tell you what to do, they tell you what's right and what's wrong, and even how to behave - that's the appeal of cults. We live in such an uncertain time, simply on the level of technological change, that people crave certainty even if it's a specious certainty.*

(Banks, dans *Hot Press*, mai 1996)

Ses opinions en matière de religion apparaissent également de manière flagrante dans *The Crow Road*. Elles seront de ce fait étudiées ultérieurement, de façon plus précise.

### 2.3.3. Influences musicales

Souvent les romans de Banks, comme ceux d'auteurs de sa génération (cf. Rankin), sont imprégnés d'une pointe de musique rock. La musique est essentielle à ses yeux et peut selon lui vous transporter en un instant dans un passé jusqu'ici oublié. Il n'est donc pas surprenant de voir ses romans empreints de références musicales. Elles n'apparaissent pas par hasard et jouent parfois un petit rôle dans l'intrigue. Dans *The Crow Road* par exemple, Prentice réalise qu'il est « *stoned* » lorsqu'il arrive enfin à comprendre les paroles des Cocteau Twins. Dans *Whit*, Isis est décrite comme étant le sosie, dans sa phase décolorée au peroxyde, de Dolores O'Riordan, la

chanteuse du groupe irlandais The Cranberries. Les références musicales peuvent également prendre la forme d'un titre de chapitre comme dans *Complicity* avec la chanson *Sleep When I'm Dead* du groupe Uncle Warran. La traduction d'Hélène Collon, « *Je dormirai après ma mort* » (Banks, 1996, p. 325) nous laisse quelque peu perplexe même si elle suit la logique du chapitre VIII du roman où *I'll Sleep when I'm Dead* de Bon Jovi a été laissé tel quel dans la traduction mais a été traduit par « *Je dormirai quand je serai mort* » en note de traduction. Traduire un titre de roman ou d'un film s'explique aisément car le contenu se trouve être en effet dans la langue cible (doublage pour le cinéma). Traduire le titre d'une chanson rock dans un roman entraîne immédiatement une absence de référence à cette chanson car elle n'a jamais été traduite lorsqu'elle a été commercialisée. Il s'agit d'un acte ethnocentrique qui nous rappelle qu'il est impératif pour le traducteur de connaître parfaitement l'auteur afin d'éviter, dans ce cas précis, la traduction d'un titre musical qui serait mal interprété (le lecteur nous pardonnera ce mauvais jeu de mots). Banks jeune avait toujours rêvé être compositeur étant jeune. Durant ses années passées à l'université de Stirling, il fit parti d'un groupe pour lequel il écrivit quelques chansons, comme *Love Attack*, qui figure dans son roman *Espedair Street* et qui est reprise dans le roman par un groupe auquel il a donné le nom de Frozen Gold :

*I wrote them on a £19.95 Woolworth's electric guitar, he said yesterday. My influences? Led Zeppelin, The Stones and, yes, Jethro Tull. Some of the lyrics are quite good, even though I say so myself. At the time I was thinking about trying to become a songwriter but it wasn't really me. If you write a book you do it by yourself, you don't have to rely on other people and I'm a bit of a control freak I suppose*

(Banks, interview de Lawrence Donegan dans [www.cultureshock.com](http://www.cultureshock.com), 22 décembre 1997)

Etre musicien ou, pourquoi pas, interprète, Banks en rêve encore aujourd'hui. Lors de la lecture<sup>12</sup> d'un passage de son nouveau roman *Dead Air*, voici les éléments que nous avons pu retenir des questions qui lui ont été posées à propos de l'importance de la musique dans sa vie. Il dépense de grosses sommes d'argent dans l'achat de matériel MIDI car son idée est de créer une cassette démo pour la bande originale d'une éventuelle adaptation télévisée d'*Espedair Street*. De cette façon, si l'on vient un jour lui demander la permission de réaliser ce film, il pourra toujours répondre d'une manière positive à condition que l'on lui réserve les droits d'auteur pour la bande originale. Il compose des musiques de type classique, instrumentale, des ballades ou les paroles sont jetées dans un vieux cahier de classe.

L'éclectisme dans ses goûts musicaux, qu'il laisse transparaître de son interview avec Liam Fay pour le magazine *Hot Press* en mai 1996, confirme son attachement à une certaine forme de diversité que l'on retrouve sans difficulté dans ses romans. Dans sa grande collection de CD, on peut trouver de la musique classique, du rock (Neil Young, Pearl Jam, Oasis, The Rolling Stones, etc.) mais aussi du folklore écossais avec The Wriggley Sisters des îles Orkney.

### 3. LES MONDES DE BANKS

Certains de ses romans sont liés, de près ou de loin, au fantastique, qui n'a rien à voir avec le surnaturel que l'on trouve dans les romans de Stephen King et que Banks a du mal à prendre au sérieux. Non, il s'agit ici d'un fantastique synonyme d'horreur, d'angoisse et parfois de paranoïa (cf. *The Wasp Factory*, *The Bridge* et *Complicity*). Il faut que le lecteur soit choqué par les

---

<sup>12</sup> Lecture de passages de *Dead Air* par Banks à la librairie Waterstone's à Glasgow le 25 septembre 2002.

détails, qu'il s'agisse d'un meurtre ou d'une scène d'amour sadomasochiste. Banks utilise également la notion de *fantasy* qu'il entremêle subtilement avec l'horrible et le fantastique :

*I use fantasy as the nuts and bolts of my writing to show the grotesque and the fantastic aspects of the human psyche, but in the end my writing comes down to a secular, humanist framework, certainly a materialist one*

(Banks, dans *Radical Scotland*, n° 42, dec. 89/jan 90)

D'autres sont moins violents et traitent de différents sujets, passant du polar à la saga familiale, ou au roman plus politique où se mêlent plusieurs intrigues. Il existe donc plusieurs éléments à ses styles d'écriture. Il en existe un cependant qui concerne directement notre sujet : l'Ecosse. Nombreux sont ses romans où l'action se déroule en Ecosse et où certains de ses personnages s'expriment dans la langue et l'accent du pays. Afin de mieux comprendre le schéma structurel et psychologique de son œuvre ainsi que les principaux thèmes abordés nous allons tenter d'analyser les caractéristiques de son écriture à l'aide de courts synopsis de ses romans (à l'exception de *The Crow Road* qui sera l'objet d'une étude particulière). Ils nous permettront d'avoir un aperçu de ses thèmes de prédilections.

Certains de ses romans sont marqués par d'horribles décès. *The Wasp Factory* ne déroge pas à la règle. Il est, de ce fait, plus troublant et dérangeant que les romans noirs habituels. Ce livre conte l'histoire morbide et joyeuse d'un jeune adolescent de 16 ans prénommé Frank, vivant seul avec son père dans la région de Moray Firth près de la petite ville de Porteneil, dans l'Ecosse rurale du Nord-Est, et qui attend avec angoisse et inquiétude la venue de son frère Eric, échappé de l'asile. Sa vie tourne autour de mystérieux rites (sacrifices d'animaux et une 'usine de guêpes' grâce à laquelle il croit pouvoir lire l'avenir) qui sont devenus de véritables obsessions et qui en

règle générale, prennent place à l'abri des regards indiscrets ou bien dans le loft de la maison de son père. Plus jeune, il nous dit avoir tué trois enfants parmi lesquels figurent son petit frère Paul ainsi que sa cousine Esmeralda, tous morts dans d'étranges circonstances. Banks fera dire à Frank à propos des meurtres qu'il a commis qu'ils étaient « *a stage I was going through* » (Banks, 1984, p. 42)

La mort, présente dans ce roman, est, selon Banks, quelque chose que l'on peut contrôler dans l'écriture, et l'écrivain, après tout, peut s'amuser à être Dieu s'il le souhaite (amusant pour quelqu'un qui se dit athée). Mais il n'est en aucun cas obsédé par elle :

*I don't think I'm particularly obsessed with death or anything. I think it's more of a stylistic device. I'm lazy, and I'll happily go for the cheap effect if it gets the job done.*

(Banks, dans *Time Off*, mai 1995)

*The uncanny* (l'étrange, le mystérieux) est un autre aspect qui caractérise ce livre mais qui est également rarement absent de ses autres romans. L'animisme, la télépathie, l'incertitude sur son identité sexuelle et la mort sont des éléments qui apparaissent avec constance dans ce roman et qui mettent le lecteur très souvent mal à l'aise. C'est en quelque sorte comme rencontrer de l'inconnu dans le familier ou du familier dans l'inconnu. Si l'on pousse plus loin l'analyse, on peut remarquer que le père de Frank, dans sa folie scientifique, a voulu jouer à Dieu afin de changer l'identité sexuelle de son fils. Il a créé un être mentalement instable et violent, bien qu'inconscient de son état de santé. Cela n'est pas sans nous rappeler *Frankenstein* de Mary Shelley et l'on peut se demander si le prénom Frank ne lui était pas déjà quelque peu prédestiné.

Le roman est écrit à la première personne (monologues intérieurs) et le lecteur se familiarise avec le personnage principal grâce à une série d'autoportraits. On constate très

rapidement un dédoublement de la personnalité (thème populaire dans la littérature écossaise) chez le personnage principal qui peut tantôt faire preuve d'une violence extrême, tantôt paraître tout à fait normal. Cependant, même si cette violence est abominable (nous pensons ici à la description des meurtres que Frank commet dans le roman et à tous les sacrifices d'animaux qu'il peut faire) il existe chez Banks cette envie permanente de la retranscrire avec humour (noir bien entendu). La façon dont est tuée Esmeralda par exemple, est décrite de manière cynique par Frank : « *Esmeralda looked round one last time at me, giggling, and I laughed back. Then I let the lines go.* » (Banks, 1984, p. 92) Il s'agit ici de Frank qui a attaché sa petite cousine à un cerf-volant et qui lâche la corde alors que la tempête souffle! Cette comédie noire est un élément clef de son écriture que l'on retrouve également chez d'autres écrivains écossais modernes tel que Welsh dans *Trainspotting* ou encore au cinéma dans des films comme *Morven Callar*<sup>13</sup>.

*The Bridge* reprend la même technique narrative mais pousse plus loin la démarche afin de nous faire pénétrer complètement l'esprit du narrateur. Le personnage principal du roman est un ingénieur écossais anonyme, un 'local boy', qui tombe dans le coma à la suite d'un accident de voiture survenu sur le Forth Road Bridge près d'Edimbourg. Le lecteur pénètre à cette occasion le monde imaginaire de ce personnage qui lutte entre la vie et la mort et se laisse alors emporter par le *stream of unconsciousness*, libéré par ses délires, ses rêves, ses paranoïas. Banks saisit ici l'opportunité de décrire au lecteur la société d'Edimbourg des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, à travers la conscience politique et sociale du héros. Il existe pour ce nouveau personnage deux mondes : le monde d'Edimbourg auquel il appartenait jadis, et une société futuriste créée par son imagination et qui vit sur ce pont. Ce roman est aussi une occasion pour Banks de critiquer le parti conservateur, la réélection de Ronald Reagan à la présidence des USA,

<sup>13</sup> Film de Lynne Ramsay adapté du roman d'Alan Warner du même titre. Sorti en salle en 2002.

de Margaret Thatcher au poste de Premier ministre ainsi que la guerre des Falkland ou la grève des mineurs. A la question<sup>14</sup> « *Lequel de vos personnages vous ressemble le plus?* » Banks a répondu « *Aucun, et tous à la fois.* » Néanmoins, le personnage principal de *The Bridge*, Orr (nom qu'il possède dans son coma, Alexander Lennox étant sa véritable identité) est supposé être, selon ses dires, une image de lui avec cinq ou six ans de plus. Pas étonnant alors qu'il exprime toute sa rage et toutes ses convictions à travers ce protagoniste qui n'a qu'une seule envie : échapper à l'enfer qu'il connaît sur ce pont pour retrouver le monde réel (ou un autre fruit de son imagination?).

L'Ecosse est omniprésente dans ce roman, notamment, et nous en avons déjà parlé précédemment dans l'analyse de la traduction du roman, lorsque le barbare glaswégien, inconscient du héros et allégorie de la classe ouvrière écossaise, s'exprime en écossais (*Scottish English*) dans les deux chapitres intitulés *Four* et dans un autre sans titre. Ce n'est pas par hasard si le « *familiar* » comme il l'appelle, qui est accroché sur son épaule, s'exprime en anglais, et si pour lui ce qu'il dit n'a pas de sens « *So I kilt the majishin but the fuckin thing's nevir sed enythin usefyull ever since, just blethers oll day long. '...of course, according to the preceptive rules [...]'* » (Banks, 1986, pp. 78-79). L'anglais est perçu comme l'étranger, 'l'anormal', qui tente par tous les moyens d'infiltrer le quotidien. Mais il représente aussi la réussite sociale : « *Enyway, like I say, Ive dun alright since it took up with me an its taut me a load a new wurds an that, so am a bit mair ejucatit these days ken.* » (Banks, 1986, p.78) On remarquera également que son accent aura quasiment disparu dans sa dernière apparition dans le roman. C'est donc également avec cette ambiguïté que l'auteur joue ici. L'anglais représente l'éducation (cf. *Docherty*) et donc une possibilité de gravir les échelons des classes sociales, mais il représente également, comme

---

<sup>14</sup> Question posée par un membre de l'auditoire lors d'une lecture faite par Banks dans la librairie Waterstone's le 25



nous l'avons dit, l'oppresseur, l'envahisseur. Ceci nous rappelle de manière flagrante que marquer cette différence est la chose primordiale qu'un traducteur se devra de faire s'il veut respecter le message envoyé dans l'original. Nous avons cependant pu constater, dans notre Chapitre III, que si la différence avait effectivement été marquée, elle le fut au détriment de l'éco-sais, transformé en français en un jargon phonétique quasiment illisible.

Si l'anglais est perçu comme l'étranger, le véritable ennemi dans ses romans est souvent le parti conservateur. *Complicity* est un roman politique dans lequel Banks déverse sa haine à l'égard des *Tories*. C'est également un roman basé sur la violence, le sadomasochisme, et des actes d'une cruauté perverse perpétrés par un meurtrier vengeur sur des hommes politiques choisis. Cameron Colley, journaliste au *Caledonian* à Edimbourg, cocaïnomane et adepte du sadomasochisme, se trouve embarqué dans une affaire peu commune. Des meurtres sont commis par un *serial killer* qui perpétue également des actes de barbarie féroce ainsi que des perversions sexuelles sur ses victimes. Banks réagit à l'épisode du roman dans lequel du sperme est injecté dans le corps d'un homme :

*I thought that was the most horrible thing in Complicity. It's a very old idea from an admiralty logbook my dad had. I thought it was so offensive and unpleasant I couldn't imagine writing anything in which I could justifiably use it. But at the same time when I did use it, I had this feeling of glee. I didn't know what injecting semen into the bloodstream would do. I'm not like a proper writer, I don't do research.*

*I just assumed it would clog up the arteries and cause a series of strokes.*

(Banks, dans, *The Observer*, 14 juin 1998)

On retrouve dans ce roman toute la haine qu'éprouve Banks à l'égard de l'*Establishment* et du conservatisme des années 1980 et 1990. L'Ecosse est également présente dans ce roman et le traducteur aura fort à faire lorsqu'il se trouvera confronté à la traduction de certains lieux géographiques et autres jeux de mots liés au pays. Par exemple, le titre du chapitre dix, *Carse of Speld*, n'a pas été traduit par la traductrice Hélène Collon. Nous sommes tout-à-fait d'accord en principe, même si nous reconnaissons qu'il ne s'agit pas d'un endroit connu et que le lecteur français sera amené à effectuer quelques recherches. Mais alors, pourquoi avoir traduit le titre de la chanson du chapitre treize, *Sleep When I'm Dead* (cf. Chapitre IV, p. 140) ? Plus difficile a sans aucun doute été la traduction des termes suivants. Il s'agit d'éléments mal orthographiés par un correcteur automatique. « *Colonsay* » devient « *Colonic* », « *Carnoustie* » « *Carousing* » et « *Carse of Gowrie* » se trouve transformé en « *Curse of Gorily* ». La traductrice a tout d'abord jugé bon de préciser dans sa traduction (les caractères gras sont de notre fait) la nature de ces termes par « *ce que propose le correcteur orthographique pour les noms de lieux écossais* ». Puis elle les a traduits respectivement par « *Colosse gay* », « *Carne d'hostie* » et « *Garce oeuf couvée* ». Nous concédons que l'exercice est difficile et périlleux et qu'une traduction parfaite n'existe sans doute pas. Cependant, il ne nous apparaît guère logique de retrouver ces termes français dans un correcteur orthographique anglais.

Banks n'a pas toujours besoin d'être violent pour exprimer son mécontentement à l'égard d'une institution ou, comme dans *Whit*<sup>15</sup> (1995), de la religion. A l'origine, ce roman devait être intitulé *Whit, or Isis Amongst the Unsaved*. Dans ce roman, Banks dévoile ses convictions en matière de religion et de croyance. Il a essayé de se placer du point de vue de son personnage principal, ce qui à priori tendrait à rendre la religion et la foi plus crédibles à ses yeux. En faisant

cela, il s'est écarté de ses propres certitudes pour mieux comprendre sa non-croyance. C'est en fait le combat de la raison contre la foi et Banks se refuse à cautionner cette croyance sans raison. Selon lui, si l'on refuse de se remettre en question, cela signifie que la société a raté son évolution et qu'elle ne peut plus évoluer. L'histoire porte sur des maniaques religieux et des sectes dangereuses, sur le nombre vingt-neuf et des gourous convaincus que le Messie et tous ses prophètes vont naître un 29 février. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le roman est divisé en 29 chapitres. L'héroïne se nomme Isis et appartient à la secte des Luskentyrians, un culte farfelu fondé par son grand-père et dont le 'siège' se situe à Bridge of Allan, à quelques kilomètres de l'université de Stirling en Ecosse. Le nom complet d'Isis est en fait *The Blessed Very Reverend Gaia-Marie Isis Saraswati Minerva Mirza Whit of Luskentyre, Beloved Elect of God III*. Les Luskentyrians haïssent la société moderne dans laquelle nous vivons mais ne disent pas non au luxe et à l'opulence. D'un point de vue technique, *Whit* ressemble à *The Crow Road*, en ce sens qu'il n'existe pas de suite chronologique dans l'agencement des chapitres. Le thème de la famille, récurrent (tout en étant différent de ceux développés dans *The Wasp Factory* ou *The Crow Road*) y est représenté par la communauté religieuse. C'est encore l'Ecosse que Banks a choisi comme décor de l'action. La quête de vérité dans laquelle s'est lancée Isis l'amènera à Londres, tout d'abord, puis en Ecosse : Edimbourg, Lanarkshire et Glasgow où elle se découvrira elle-même.

L'Ecosse est également présente dans *Espedair Street* (1987) où l'action se déroule la plupart du temps à Glasgow et à Paisley. Le titre du roman est le véritable nom d'une des rues de Paisley. Le thème de la musique abordé dans ce roman, est très cher à Banks. Le livre retrace l'épopée d'un groupe de rock fictif baptisé *Frozen Gold* dans les années 1970. Même si la mort est beaucoup moins présente dans ce roman que dans *The Crow Road* par exemple, il est

---

<sup>15</sup> *Whit* peut signifier 'blanc' dans un contexte religieux. On parlera, par exemple de *Whitsun* qui est le septième

important de remarquer une certaine similitude dans les premières lignes d'écriture de ces deux romans :

«*Two days ago I decided to kill myself.*» (Banks, 1987, p. 1)

«*It was the day when my grandmother exploded.* » (Banks, 1991, p. 3)

Banks semble vouloir s'excuser du manque d'atrocité dans ces deux livres et s'est senti obligé de choquer tout de suite, comme si un quota devait être respecté. A travers ce groupe de musiciens, Banks assène une critique amère à l'encontre d'une société de consommation qui va pousser ces jeunes artistes à toutes sortes d'excès. Ce roman est également une mise en garde contre le paradis artificiel que représente la renommée, dans lequel va plonger la tête la première ce groupe de rock. Il est d'une manière évidente difficile pour des jeunes appartenant à une classe ouvrière de garder les pieds sur terre face à de telles sommes d'argent. Viennent ensuite comme des clichés si souvent vérifiés, la drogue, du sexe à outrance ainsi que la disparition d'un certain amour propre. Beaucoup moins violent que ses romans précédents, il y a fort à parier que Banks s'est amusé à imaginer ce qu'aurait été sa vie s'il avait décidé de s'embarquer dans l'industrie du disque, et peut-être alors son tube *Love Attack*, écrit dans sa jeunesse à l'université de Stirling, et qui, dans *Espedair Street*, entra dans le top des albums en 1974, aurait-il eu un succès similaire, dans la réalité cette fois.

Si *Walking on Glass* (1985), *Canal Dreams* (1989), *A Song of Stone* (1997) et *The Business* (1999) ne sont pas liés à l'Ecosse, ils comportent de nombreuses caractéristiques propres à l'écriture de Banks.

Avec *The Bridge*, *Walking on Glass* est l'un des romans les plus complexes de Banks. Expert dans l'art de changer de narrateur à tout instant, Banks nous entraîne au fil de ce roman,

---

dimanche après Pâques.

dans trois histoires différentes. Ce n'est plus un roman, une histoire mais un roman et trois récits ou plutôt trois niveaux de narration. Le chiffre trois joue un rôle très important, comme le nombre 29 sera essentiel à *Whit* : trois histoires, trois relations ambiguës et trois raisons de faire souffrir ses proches et leurs entourages pour les différents protagonistes du roman. Dans la première sphère narrative, le personnage Graham Park, étudiant d'art, est obsédé par Sarah ffitch (orthographe galloise) dont le nom de famille curieusement ne porte pas de majuscule. Dans la deuxième sphère le lecteur fait la connaissance de Stephen Grout, paranoïaque, qui s'imagine être un maître de guerre poursuivi par de féroces ennemis, les « *Tormentors* ». Enfin, dans la dernière sphère, deux personnages, Quiss et Ajayi, un vieil homme et une femme, jouent à des jeux cérébraux diaboliques (un échiquier à une seule dimension, un scrabble chinois, etc.) dans un château, The Castle of Bequest. Il y a de quoi laisser le lecteur perplexe. Où se situe la réalité dans cette quête d'identité qu'ont décidé d'entreprendre les personnages du roman? Qui est Qui?

*What is happening here? Are Grout and Quiss somehow the same Being? Is Quiss some manifestation of Grout, a subjective projection or part of his unconscious mind? These are only a sample of questions raised by myriads of calculated parallels, mirroring, echoing, riddling the novel.*

*Walking on Glass begins to seem a palimpsest of never fully-decipherable possibilities, as, in turn, the castle comes to seem a palimpsest within a palimpsest, while we, like Grout, read the novel awaiting the click of revelation.*

(Nairn, dans Wallace, 1993, p. 131)

*Canal Dreams* est un roman à part qui s'apparente plus au roman d'espionnage qu'aux romans qui, sans aucune prétention, privilégieraient l'importance d'un message :

*I think in terms of actual writing, it's probably Canal Dreams the one I'm least happy with. I don't think it works as well as it should, I don't think I did right by it. I did my best, but I think it was being a bit ambitious taking on so many degrees of difficulty, as it were. At the time I wasn't middle-aged, and I certainly wasn't a middle-aged Japanese lady cello player. I think it was the one that was the hardest to write.*

(Banks, dans *Time Off*, mai 1995)

Banks est sévère avec lui-même car il attache beaucoup d'importance à l'intrigue dans ses romans. Or, dans *Canal Dreams*, Banks s'est perdu, comme son héroïne dans l'océan, dans les détails et l'alcool dont il a ouvertement déclaré avoir abusé lors de son écriture. C'est un roman politique qui se situe pendant les événements de libération de l'Amérique Centrale. Dans le scénario, la CIA tire les ficelles, l'héroïne est hantée par l'après-Hiroshima et la société est corrompue et basée sur l'industrie et le commerce sauvage.

Hisako Onada est une violoncelliste japonaise qui souhaite voyager à travers l'Europe. Elle refuse cependant de prendre l'avion et s'embarque dans un bateau de fret japonais. Elle se retrouve ainsi propulsée au beau milieu d'une révolution indépendantiste dans le canal de Panama sans savoir ni pourquoi ni comment. L'autre partie de l'histoire est une sorte de psychanalyse de l'héroïne par le biais tout d'abord d'une étude de son passé, de l'éducation qu'elle a reçue, de ses sacrifices, de sa famille puis par l'analyse de ses rêves. Ils sont en général d'une violence extrême. Ils peuvent également être qualifiés de prémonitoires puisque Hisako rêve de sang et de meurtres bien avant qu'ils n'apparaissent, et elle éprouve de grandes difficultés à les distinguer de la réalité. Comme dans *The Bridge*, il n'est pas aisé pour le lecteur de se situer dans ce qui est réel et dans ce qui ne l'est pas.

L'Ecosse a peut-être disparu de l'action mais on peut remarquer dans *A Song of Stone*, dans lequel l'action ne se déroule pas dans un lieu précis, que les descriptions concernant l'environnement naturel où évoluent les personnages, ainsi que le contexte social, suggèrent qu'il s'agit (peut-être) de l'Ecosse, entre les Lowlands et les Highlands. Abel et sa sœur Morgan, avec laquelle il entretient un amour incestueux, sont les derniers représentants d'une famille aristocratique que la guerre civile a décimée. Leur château, Song of Stone, est tombé aux mains de rebelles commandés par une femme, le lieutenant Loot. Abel et Morgan se retrouvent prisonniers de leur propre château et c'est alors que commence leur cauchemar. En faisant le procès de ces deux châtelains, coupés des souffrances du peuple, même de celles de leurs propres serviteurs, Banks renoue avec la critique de la classe politique conservatrice qu'il a si souvent jugée arrogante et insensible aux malheurs des classes pauvres. Alors que les personnages et le château sont abandonnés à la folie, le roman abandonne son réalisme et devient une parabole complexe et énigmatique, surréaliste aux allusions bibliques. L'aspect surréaliste de la narration et les thèmes forts qui sont développés, comme celui de la mort et de la destruction, ne sont pas sans rappeler les romans *The Bridge* et *Canal Dreams*. *A Song of Stone* peut être considéré comme un roman gothique mais aussi comme une tragédie classique marquée par le soliloque shakespearien d'Abel à la fin du roman : « *Let me die, let me go ; I've said my piece, refused to make it, and now – is that the dawn ? [...]* » (Banks, 1997, p. 280)

La critique faite à l'égard de la droite politique ne se fait pas uniquement contre les personnes, contre les partis, elle se fait également contre un idéal économique. L'idée centrale de *The Business*, selon laquelle il existe une organisation internationale qui base sa puissance sur le commerce et qui contrôle de ce fait le monde politique et le monde des affaires, se fait l'écho du concept de la Culture, développé dans ses romans de science-fiction. Si la Culture tente de

promouvoir le bien-être des humains en essayant d'apporter de l'aide aux sociétés les moins développées, grâce à sa technologie avancée, le Business a comme objectif la puissance et le profit, qui peuvent être obtenus par tous les moyens, corruption, trafics d'influence ou ambition personnelle. Cette corporation qui existe depuis des millénaires et qui posséda l'Empire romain pendant deux mois, cherche, au temps présent de la narration, à s'approprier le Thulahn, petit état perdu au cœur de l'Himalaya, et à obtenir ainsi un siège à l'ONU. Kate Telman, trente-huit ans, cadre dans l'entreprise, se rend compte du mal qui ronge la société et se trouve prise au piège, partagée entre son sens de la morale et sa loyauté vis-à-vis du Business. Contrairement à *A Song of Stone* ou à *The Crow Road* par exemple, l'action se déroule dans de nombreuses parties du monde, de Glasgow à la chaîne de l'Himalaya. *The Business* est avant tout une satire du capitalisme, thème si cher à Banks.

Il est intéressant de remarquer que Banks, dans ce roman, joue une nouvelle fois avec l'écriture phonétique (cf. *The Bridge*). Ici, au début du roman, Mike Daniels, un employé du Business, raconte comment, en se réveillant, il s'est rendu compte qu'il lui manqué la moitié de ses dents : « *How can I be fucking calm ? Shome fuckersh taken out half my teesh !* » (Banks, 1999, p. 2). Il n'y a pas ici de lien avec l'écossais, bien que cette façon de parler ne soit pas sans nous rappeler celle de Sean Connery, mais l'on pourra noter que *The Bridge*, *The Business* et *The Crow Road*, que nous allons étudier dans notre prochain chapitre, mais aussi *Feersum Endjinn*<sup>16</sup>, sont des romans où le langage a été 'triturée' ou bien s'est fait la voix du peuple. La traduction de ce passage n'a pas posé de problèmes particuliers aux traducteurs qui ont utilisé à leur tour un langage phonétique afin de notifier la perte des dents chez le personnage Mike Daniels :

<sup>16</sup> Dans ce roman de science fiction, *Bascule the Rascal*, l'antihéros, tape de manière phonétique ce message sur sa machine à écrire « *'Thi sun shines a teeny bit strongir evry day, & tho itil b a long time b4 nybody can c it wif thi naykid I, thi starz 1/2 moovd. The End'* » (Banks, 1994, p. 279).



« Comment veux-tu que che chois calme, bordel ! Une eschpèche d'enfoiré m'a arraché la moitié des dents ! » (Banks, 2001, p. 10) Il existe dans ce roman un autre passage où le langage phonétique intervient, cette fois-ci pour introduire deux enfants de Glasgow avec qui Mrs Kelman cherche à faire connaissance. Voici un exemple du dialogue suivi de la traduction française :

*'Come here, small girl.'*

*'Whit?'*

*'I said, come here.'*

*'Whit fir?'*

*'What? What did you say?'*

*'Eh?'*

*'Are you actually talking English, child?'*

*'Ahm no Inglish, ahm Scoatish'*

*[...]*

*'Aye-aye. Y'all right hen?'*

*'Aye... Zat him fixin the tyre, aye, missis?'*

*[...]*

*'Ahm no supposed to talk tae strangers. Ma maw tell me.'*

*[...]*

*'Aye. Nae Irn Bru, or American Cream Soda. Ah finished both bottles.'*

*(Banks, 2000, pp. 22-23-24)*

- *Viens ici, petite fille.*

- *Quoi ?*

- *J'ai dit : Viens ici.*

- *Pourquoi qu'faire ?*

- *Pardon ? Qu'est-ce que tu as dit ?*

- *Hein ?*

- *Est-ce que tu parles anglais, mon enfant ?*

- Arrh, chu pas anglaise, chu ecossaise.

[...]

- Aye, aye ! Ça va ?

- Aye !... C'est lui qui répare le peuneu, aye, m'dame ?

[...]

- C'est pas permis de parler aux étrangers. Ma'aman, è'm'défend d'parler aux étrangers.

[...]

- Aye. Pus d'Irn Bru. Ni d'American Cream Soda. A' fini les deux bouteilles.

(Banks, 2001, pp. 32-33-35)

Cet exemple est significatif du malaise qu'éprouve le traducteur vis à vis d'un tel texte et d'une telle façon d'écrire. Notre analyse de cet extrait sera limitée car nous traiterons plus tard, dans notre Chapitre VI, de cette alternative utilisée ici par les traducteurs au français standard ou au dialecte pour la traduction de l'écossais. Néanmoins, autorisons-nous à faire quelques remarques. Dans la première partie de l'extrait, on peut se demander pourquoi « 'Whit' » (*what* en anglais) est traduit par « *Quoi ?* » en français standard, alors que « 'Whit fir ?' » devient « *Pourquoi qu'faire ?* », marquant une volonté de la part des traducteurs de souligner une différence lexicale chez la fillette qui s'exprimera par la suite dans un français que l'on pourrait qualifier d'infantile (ce qui n'est pas le but recherché par Banks). Banks insiste ensuite sur le terme *talking*, en italiques dans l'original, alors que la traduction n'en fera pas usage, préférant les utiliser sur le terme écossais « *aye* » (*yeah* ou *yes* en anglais) conservé dans la traduction. Ce point est crucial. Il est très rare qu'une traduction conserve à ce point des éléments de la culture qui lui sont étrangers et qu'au lieu de les retranscrire, elle se les accapare pour faire découvrir aux lecteurs un autre monde. On pourrait donc se féliciter, si l'on décidait de suivre les préceptes de Venuti, d'une telle action. Or ici, seul *aye* est conservé, *wee* (que nous n'avons pas cité, mais qui

est présent dans l'original), pourtant très écossais, a disparu dans la traduction, de même que *maw* (*mum* en anglais) quant à lui très glaswégien. Nous ne souhaitons pas ici critiquer la tentative de la part des traducteurs d'avoir essayé d'introduire le terme écossais *aye* dans leur traduction, bien que nous ne soyons pas sûr du bien fondé de l'utilisation des italiques<sup>17</sup>, mais plutôt nous interroger sur les résultats d'un manque de constance. Isoler un seul terme peut donner au lecteur l'impression qu'il ne s'agit pas d'un dialecte mais plutôt ici d'une marque de douleur, proche du terme '*aïe*' en français, et ce, malgré le fait que la fillette se soit présentée comme écossaise quelques lignes auparavant. Enfin, nous souhaitons également attirer l'attention du lecteur sur le fait que les marques Irn Bru, boisson écossaise de couleur orange, gazeuse et sucrée et American Cream Soda ont été conservées. Pour les raisons que nous avons invoquées dans le Chapitre III, il aurait été préjudiciable, et inutile selon nous, de les traduire par des noms de boissons françaises.

Dans tous ces romans, de nombreux thèmes sont récurrents. Dans *The Wasp Factory*, *The Crow Road* et *Whit* sont développées les oppositions vérité et illusion, le conflit parents-enfants et la dimension écossaise qui est centrale à ces trois romans. On retrouve également dans la plupart de ces romans une technique narrative particulière qui alterne une narration au présent et une seconde au passé à l'intérieur même d'un seul chapitre. Cette technique, comme nous pourrions l'observer ultérieurement, a atteint son apogée dans la complexité avec *The Crow Road*. Le ton et le style, si importants à définir pour le traducteur, sont un savant mélange entre sensationnel et naturalisme classique, entre violence et humour (souvent noir il est vrai) et ponctués de jeux de mots propres à la culture écossaise de Banks. On peut prendre comme exemple les noms de

---

<sup>17</sup> Il s'agit pour Berman de l'exotisation: « Traditionnellement, il existe une manière de conserver les vernaculaires en les *exotisant*. L'exotisation prend deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on isole ce qui dans l'original, ne l'est pas. » (Berman, 1999, p. 64). Les caractères en gras sont de notre fait.

certains plats dans *Whit* qui sont un mélange d'éléments culinaires asiatiques et écossais, *kipper bhoona* et *lorne sausage shami kebab*, mais aussi le nom Khalmakistan, pays d'Asie inventé par l'auteur, qui provient du nom de la compagnie de ferry Calmac qui dessert les *Western Isles* en Ecosse.

Nous avons été dans l'obligation de limiter notre travail à la parution de son roman *The Business*. A l'heure à laquelle nous écrivons ces lignes, Banks vient de publier un nouveau roman intitulé *Dead Air*. Il ne sera pas étudié car il ne fait plus partie de notre étude d'un point de vue purement technique, cependant l'utilisation de l'écossais y est présente et elle nous permet de comprendre encore une fois le rôle essentiel qu'elle peut jouer dans l'œuvre entière de l'auteur.

Dans le chapitre qui suit, nous allons analyser un roman que nous avons choisi pour trois raisons majeures. En premier lieu parce qu'il n'en existe pas de traduction française. Dans un deuxième temps pour des raisons linguistiques, c'est-à-dire l'utilisation de l'écossais dans le texte. Enfin pour des raisons culturelles qui font de ce roman une oeuvre ancrée dans ses racines écossaises.

## Chapitre V

### L'ŒUVRE LITTÉRAIRE THE CROW ROAD COMME OBJET D'ÉTUDE

*When asked what his new novel *The Crow Road* (1992) was about, Iain Banks replied: " Well it's about 147,000 words at the last count, but seriously, it's about Death, Sex, Faith, cars, Scotland and drink. "*

(Nairn, dans Wallace, 1993, p. 127)

Pourquoi avoir travaillé sur la traduction de certains passages de *The Crow Road* ? Il n'existe aucune traduction française de cette oeuvre, la plus connue de Banks outre Manche. Nous avons choisi un roman qui illustre les différents problèmes traités dans la partie critique de notre travail. Avec cette conjonction traduction/ étude critique, voilà posée avec certitude la proposition que texte et contexte ne vont pas l'un sans l'autre. Nous sommes persuadés que l'on ne peut pas traduire une oeuvre sans connaître son arrière-plan. D'importance égale sont les questions : qu'est-ce que l'auteur veut dire ? et comment le dit-il ? sans oublier la question : à qui le dit-il ? Dans ce chapitre, il s'agira d'analyser méthodiquement *The Crow Road* en isolant particulièrement les aspects qui demandent au traducteur une réponse stratégique. Certains sont d'ordre général, c'est-à-dire des questions qui se posent à propos de n'importe quel texte, d'autres portent plus spécifiquement sur 'l'écossitude' de ce roman.

Indépendamment de toute stratégie globale, il incombe au traducteur de faire une étude préalable approfondie de l'œuvre à traduire : la première tâche du traducteur est donc une tâche herméneutique, une pré-analyse textuelle, c'est-à-dire, en reprenant les termes de Berman, un repérage de tous les traits individuants de l'œuvre. Il s'agit pour nous de nous familiariser avec la pensée de l'auteur grâce à des lectures collatérales ou paratextes, et de repérer les caractères stylistiques propres de l'œuvre : réseaux métaphoriques, mots-phares ou mots-clefs (en l'occurrence le terme '*glass*' par exemple), niveaux de langues, sociolectes et dialectes, bref, pour reprendre en substance une terminologie utilisée par Annie Brisset, les zones signifiantes où l'œuvre se condense, se représente, se signifie ou se symbolise.

*The Crow Road*<sup>1</sup> est, par excellence, une saga familiale, tragique et comique à la fois. Le héros, Prentice McHoan, fait l'apprentissage douloureux de la vie, remplie de questions sans réponses, avec son lot d'amours, de morts et de croyances. Banks, grâce à une technique narrative basée sur le principe du flash-back, nous fait découvrir l'Ouest de l'Ecosse des années 1950 aux années 1990, non seulement d'un point de vue social, mais également sur le plan géographique, géologique et 'cosmographique', grâce notamment à une description minutieuse et détaillée des lieux où se déroule l'action. Ceci n'est pas sans nous rappeler l'idée d'une société fictive développée dans ses romans de science fiction : la Culture. Les éléments sociaux rencontrés dans ce roman et ceux décrits en détail dans la Culture sont souvent similaires. La Culture, rappelons-le, est une société galactique multiforme, pacifiste, décentralisée, anarchiste, tolérante, éthique, agnostique et cynique. Elle s'étend sur des milliers d'années-lumière et bien qu'elle occupe certaines planètes, elle préfère en général habiter de gigantesques complexes spatiaux. Son

éparpillement en îles, sa brutalité de bonne foi, sa bonne éducation et la courtoisie teintée d'ironie de ses ressortissants, la sincérité de leur cynisme, leur goût du confort et de la mesure, un certain sens des convenances qui n'exclue pas l'excentricité, tous ces traits évoquent fortement les sujets de sa Gracieuse Majesté. En un sens la Culture, telle que la perçoit et la retranscrit I. M. Banks, semble être une version agrandie de ce qu'aurait pu devenir l'empire britannique ou le Commonwealth, s'il avait réellement été ce qu'il prétendait être. C'est la raison pour laquelle il est fort probable que même dans ce roman, les allusions à la politique, à la religion, à la guerre et à notre mode de vie en général sont directement liées à la Culture. Bien au delà du simple roman qu'il nous propose, Banks nous demande de réfléchir sur notre société. Il est donc primordial, selon nous, qu'au niveau du texte, le sémantisme de la parole soit complété par le savoir général et contextuel du traducteur. Grâce à ce savoir, celui-ci traduit un auteur, pas seulement sa langue.

Il est impératif de ne pas associer ce roman à la nouvelle vague d'auteurs écossais qui, dans les années 1970 et 1980, a secoué le monde de la littérature en Grande Bretagne. Je fais ici allusion, entre autres, à Kelman et à Gray dont la prose et le style ont surtout eu pour but de choquer et de lutter contre l'oubli des classes sociales défavorisées et de la culture écossaise. Mettant de côté les images pastorales de l'Ecosse et les stéréotypes du *Kailyard*, il s'agit pour ces romanciers de nous dépeindre de manière réaliste l'Ouest du pays, Glasgow et sa classe ouvrière:

*Kelman and Gray belong to the community of Scottish writers who emerged in the 1980s with a distinct artistic agenda. Conscious that the new environment of*

---

<sup>1</sup> Les références au roman proviennent de l'édition publié en 1993 chez Abacus.

*industrial decline, structural unemployment and social fragmentation demanded innovative narrative patterns, their writing went well beyond the confines of conventional social realism, redefining the model of « working class » writing, the alienated social subject replacing the community as centre of attention. There was a determination to bring to fiction the unimagined: voices, people and places denied cultural existence.*

(Stark, dans Christianson, 2000, p. 111)

Le tableau est ici quelque peu différent. Banks a choisi comme élément central pour son roman trois familles écossaises liées les unes aux autres par des alliances, mais appartenant à des milieux sociaux différents. Cet élément est très important car il va déterminer non seulement le niveau de langue mais également l'intrusion du vernaculaire écossais que le traducteur se devra de différencier de la langue standard lors de la traduction. Ces trois familles nous conduiront sur les sentiers du dimanche, sur la côte Ouest de l'Ecosse, nous laisseront explorer leur vie privée et nous dévoileront de terribles secrets. Le message n'est pas ici basé sur le combat d'une classe sociale, sur la survie d'une langue après le passage de l'anglais standardisateur, mais il s'agit plutôt de faire comprendre et même de faire découvrir de façon encyclopédique aux lecteurs certains particularismes de l'Ecosse. Car si les revendications de Banks et celles des deux romanciers cités précédemment sont différentes, notamment à propos du thème de l'enfermement de la classe ouvrière, '*the entrapment*', qui n'est pas ici sa préoccupation principale, il n'en reste pas moins un écrivain que l'on peut associer à la *New Scottish Renaissance*. En effet, l'élément central du roman n'est pas celui que l'on croit, et sous



ses aspects de polar, ce roman est avant tout un roman sur l'Ecosse et ce qu'elle a de plus authentique à offrir.

Le titre du roman est révélateur. *Crow Road* est le nom d'une rue de la ville de Glasgow (entre Partick et Anniesland) mais c'est également le titre d'un recueil de notes écrites par un des personnages centraux du roman, Rory McHoan, qui souhaitait les adapter plus tard en un livre. Plus important encore, « *away the crow road* » signifierait selon une expression écossaise, 'le chemin qui mène à la mort'. Grâce à ce titre, le lecteur peut s'attendre à devoir résoudre quelques mystères et la couverture noire<sup>2</sup>, style déjà utilisé pour ses romans précédents, représentant un corbeau, image anthropologique de la mort, n'est certainement pas de bon augure. De ce titre, Banks a utilisé la couleur noire du corbeau, non pas pour nous donner en pâture un roman policier bien ficelé, mais plutôt pour manier cet humour noir si caractéristique des nouveaux auteurs écossais. Après avoir lu le roman, le lecteur doit se rendre à l'évidence. Oui, il y a bien un meurtre, même plusieurs, et oui Glasgow fait partie du décor, mais ici s'arrêtent les liens avec le titre. Comme pour tous ces auteurs de la *New Scottish Renaissance*, l'Ecosse telle qu'elle est, physique et métaphysique, reste l'essentiel du message à faire passer.

Notre démarche pour l'étude de ce roman sera basée sur une approche sociocritique et narratologique du roman et dans ce chapitre, il sera démontré la complexité de l'œuvre dans le cadre d'une étude socioculturelle, liée au problème de la traduction du dialecte et de la culture écossaise.

---

<sup>2</sup> On peut noter que ses romans ont été réimprimés chez son éditeur habituel, Abacus (une branche de Little, Brown and Co.), que les couvertures ont radicalement changé et que de la couleur a été introduite.

## 1. NIVEAU STRUCTUREL

### 1.1. Le récit

Nous abordons ici une question générale : par rapport à n'importe quel texte, le traducteur devra s'assurer de la structure globale de l'œuvre en question, notamment pour repérer des répétitions ou des indices, qui ne se révèlent pas toujours au cours de la première lecture. Il s'agira d'identifier le genre du texte – par exemple roman policier, roman à clé, etc.

La structure du premier roman de Banks, *The Wasp Factory*, peut être considérée comme classique. L'action principale se présente comme une série de journées qui sont décrites et qui ont un début et une fin. Le personnage principal, Frank Cauldhame, en est le héros mais aussi le narrateur à la première personne du singulier. Au temps présent de la narration viennent s'ajouter les souvenirs d'événements passés qui vont permettre au lecteur d'analyser la psychologie du comportement des personnages et ainsi de mieux comprendre le drame principal. *The Crow Road* est plus complexe et plus retors, bien que lui aussi soit dépendant de règles techniques plus ou moins précises. Dans le puzzle que constitue ce roman, le traducteur se trouve confronté essentiellement à un discours direct non-rapporté facilement identifiable grâce à l'utilisation de la première personne du singulier, la conscience du héros Prentice McHoan, et des récits écrits à la troisième personne par un observateur imaginaire ou la conscience d'un des principaux personnages. Les dix-huit chapitres qui constituent le roman ont été écrits sur le même principe de divisions temporelles. Dans la majeure partie du roman, Prentice est le narrateur de l'histoire, et c'est à travers ses émotions, ses doutes et ses espoirs que le lecteur se forge petit à petit une opinion sur l'intrigue (la disparition de son oncle Rory) et

qu'il découvre également son Ecosse natale. Les premières phrases du roman suggèrent plusieurs choses à la fois :

*It was the day my grandmother exploded. I sat in the crematorium, listening to my Uncle Hamish quietly snoring in harmony to Bach's Mass in B minor, and I reflected that it always seemed to be death that drew me back to Gallanach.*  
(Banks, 1992, p. 3)

Soit il s'agit d'un roman autobiographique, soit c'est du point de vue de ce personnage que l'histoire nous sera contée. Nous apprenons rapidement qu'il s'agit de la vie d'un jeune Ecossais, mais nous démontrerons ultérieurement que les idées arrêtées de Banks en matière de politique ou de religion sont également représentées dans ce roman par différents 'porte-parole'. L'utilisation de la première personne du singulier, préférence ancrée depuis longtemps dans la culture écossaise, va rendre plus facile la complicité que l'auteur souhaite établir entre Prentice, sa famille, ses amis et le lecteur. Banks crée une sorte d'atmosphère intimiste afin que la famille McHoan devienne un peu la nôtre. Dans la mesure où ce roman se donne pour but la représentation d'un univers social où les personnages, interdépendants les uns des autres, se trouvent transportés tantôt dans un passé lointain tantôt dans un passé plus proche, le temps fictif (temps fictif au livre) se trouve systématiquement décalé par rapport au temps historique de l'époque où se situe le roman. Ayant pris conscience de ce décalage par rapport au temps historique, le traducteur doit réfléchir sur les moyens de le communiquer. Il est probable, par exemple, que le lecteur français ne soit pas au courant des références historiques : notamment de la vie politique, et en particulier de la décadence de l'Ecosse (déclin

industriel symbolisé par plusieurs exemples parmi lesquels le *Slate Mine wharf*, décrit à la page 72) puis du renouveau artistique (l'installation de Darren), du salut par l'écrit – Kenneth ; par les media – Lewis ; par l'informatique – Ashley ; par la philosophie ? – Prentice) etc. Ce sera l'occasion pour le traducteur de se demander si oui ou non il faudra des notes fidèles au style de Nabokov (voir notre Chapitre VI).

Afin de rendre plus facile l'analyse du roman, divisons-le en quatre parties représentant les quatre récits majeurs. Ceux-ci couvrent une cinquantaine d'années, de 1945 à mars 1991. De 1945 à 1981, l'histoire nous est contée épisodiquement par un narrateur omniscient à la troisième personne du singulier, adoptant le point de vue du père de Prentice, Kenneth, ou de son frère cadet Rory. De 1979 à 1980, l'histoire est écrite sous la forme d'une 'fiction' créée par Rory et préservée sur disquette dans le roman. Les événements de 1980 à novembre 1989 sont racontés sous la forme d'un récit de souvenirs par Prentice et sont écrits de ce fait à la première personne du singulier. En effet, la plus grande partie du livre est racontée à la première personne du singulier par Prentice et relate les événements au présent du temps fictif du roman (bien qu'écrit au passé), de novembre 1989 à mars 1991, et de ce fait, ultérieurs aux événements familiaux et aux mystères qui ont été résolus. Tout ceci est écrit tel un mémoire à la fin duquel le narrateur est arrivé avant d'écrire l'histoire, et pourtant il y a des détails d'épisodes du passé qu'il ne peut pas avoir connus.

Le romancier dispose de plusieurs types de temps fictionnels ; le temps biologique, le temps psychologique, le temps historique, etc. Même si le récit est écrit au passé (au prétérit essentiellement), ce qui signifie que le personnage principal connaît déjà le nom du meurtrier lorsqu'il nous parle pour la première fois, les incursions de

dialogues au style direct donnent au récit une impression de moment présent, d'immédiateté. La chronologie des événements ne s'applique qu'à la disparition de Rory. Le prétérit utilisée ici est la marque par excellence du temps de la narration d'événements passés et de la description non-marquée de situations passées. L'extension très grande du prétérit en anglais peut créer ici chez le traducteur un problème d'interprétation et de choix dans le passage au français comme nous pourrions l'observer lors de nos traductions au Chapitre VI. Souvent dans le roman, les sauts dans le passé permettent au lecteur de mieux connaître la famille McHoan mais également de rapprocher les pièces du puzzle constitué par la disparition de Rory. Ces anachronismes se présentent sous la forme de paragraphes distincts les uns des autres dans lesquels il est parfois difficile de comprendre qui parle. Le lecteur est guidé par le narrateur dans une direction bien précise, dans un couloir du temps, un passé tantôt proche tantôt éloigné, et petit à petit il nous dirige vers le dénouement final, tout en nous obligeant à le suivre dans les méandres de ses pensées et de ses souvenirs d'enfance.

Le chapitre I du roman en est un parfait exemple. Dans celui-ci, et en nous servant des travaux de Gérard Genette dans *Figure III*, la formule des positions temporelles apparaît comme un parfait zigzag. L'introduction du roman dans lequel nous assistons aux funérailles de Margot McHoan, la grand-mère de Prentice, est suivie d'un passage entre Prentice et Margot avant son accident, puis, de nouveau, d'un retour aux funérailles, etc. Quatre fois la même opération s'effectuera. La difficulté réside dans l'absence de marqueurs temporels. Si l'on donne à chaque section une lettre de référence par rapport à un temps donné du passé et si l'on ajoute un nombre à chaque fois que ce moment du passé est mentionné voici le schéma du chapitre I : A/B/A1/B1/A2/B2/A3. Dans les

autres chapitres, le schéma n'est pas aussi simple, et il est impossible d'établir quelles sont les règles que Banks a décidé de suivre. Le chapitre II du roman est, par exemple, entièrement consacré à Kenneth, et les sauts dans un passé antérieur à celui de la narration sont moins marqués et ne tournent pas autour d'un même fil conducteur. En d'autres termes, l'enchaînement des événements, une fois le passage entre Kenneth et les enfants (ses enfants entre autres) fini, devient chronologique : A/B/B1/B2/B3. Enfin le chapitre III fonctionne de la façon suivante : A/A1/B/A2/C/A3/D/A5, le chapitre IV : A/B/A1/C/C1/C2, etc.

Notre but n'est pas ici de décrire le modèle narratif de chaque chapitre mais uniquement de rendre compte de la complexité de la structure, et en même temps de l'absence d'une logique implacable dans l'agencement des chapitres. Le passage d'un moment donné du passé à un autre ne pose pas de problème particulier du point de vue de la traduction, mais oblige le traducteur à être très vigilant et conscient de ces sauts afin d'éviter les malentendus notamment dans le choix du temps approprié. La plupart des difficultés rencontrées en traduction dans le domaine des temps sont liées à l'existence d'un double décalage entre l'anglais et le français : d'une part, une forme verbale dans une langue peut correspondre à deux types de repérage différents et à deux formes distinctes dans l'autre langue (par exemple : passé composé en français, *present perfect* ou *prétérit* en anglais), et d'autre part les réseaux de correspondance sont parfois complexes. Bref, en nous plaçant au niveau du récit, nous constatons que le traducteur doit parfaitement connaître les mécanismes structuraux, afin de pouvoir les reconnaître.

Si l'on considère *The Crow Road*, et que l'on étudie sa structure narrative comme nous sommes en train de le faire, nous pouvons observer qu'il se compose de plusieurs

chapitres à travers lesquels l'histoire est racontée sous forme de monologues intérieurs, ou de narrations à la première personne entrecoupées de dialogue. Rien cependant ne laisse prévoir aux lecteurs les sauts en arrière dans le passé ou même les changements de chapitre. Rien ne surprend plus alors, pas même Margot et Rory MacHoan, déjà morts ou disparus dans la progression temporelle établie par les premiers chapitres, intervenant plus tard comme s'ils étaient encore bien vivants. Il faut donc pour le traducteur, adopter la même attitude narrative. En soi, cela ne semble pas poser de problème pour le lecteur français, le lecteur anglophone ayant dû suivre ces changements : mais le traducteur devra avoir soin de ne pas introduire de maladresses.

## *1.2. L'intrigue*

En ce qui concerne la structure du roman et uniquement du point de vue de l'intrigue, tout prête à penser que nous avons à faire à un polar classique. Il y a une disparition qui nécessite une enquête (non officielle et menée par Prentice), cette même disparition s'avère être un meurtre ; Un accident de voiture se révèle être prémédité ; Il y a un suspect et surtout des flash-back qui sont là pour révéler les secrets. Ce roman fonctionne en quelque sorte de la même manière que les romans de Arthur Conan Doyle et son fameux détective Sherlock Holmes, quelques différences pouvant cependant être notées. Les indices s'accumulent et, à l'inverse d'un détective méticuleux et sûr de lui, Prentice est confus et ne semble pas savoir comment les interpréter. S'il est peu probable que Banks se soit inspiré de Doyle pour écrire son roman, il est certain qu'il existe de nombreuses relations hypertextuelles entre son texte et d'autres qui lui sont antérieurs. Il y a là une dimension essentielle de la littérature. Tous ces rapports hypertextuels,

caractérisés par des liens d'engendrement que nous qualifierons de libres, sont en quelque sorte très proches de la traduction. La façon dont il décide de démasquer son oncle est par exemple évocatrice de celle qu'utilise Hamlet pour démasquer lui aussi le sien. Pour Hamlet il s'agit de monter une pièce de théâtre représentant le meurtre de sa mère et dans laquelle son oncle ne pourrait que s'identifier dans l'assassin de son père. Hamlet peut alors étudier ses réactions afin de déterminer sa responsabilité. Il en est de même ici. Prentice se rend chez Fergus Urvill afin lui aussi de le confronter à la disparition de son oncle. A deux autres occasions Banks fera référence à la pièce de Shakespeare : à la mort de Kenneth McHoan, lorsque Prentice creuse la tombe de son père, chapitre XIV p. 329, puis lorsque Fergus invite la mère de Prentice à l'opéra (peur d'un mariage entre sa mère et son oncle), chapitre XVII p. 443. Ces références à Shakespeare se font l'écho de l'influence qu'a pu avoir la littérature anglaise sur Banks, bien plus qu'une littérature écossaise. Prentice pourrait très bien être à sa manière un Hamlet écossais, un étudiant en quête de vérité. La traduction doit-elle alors être elle aussi hypertextuelle ? Pas forcément. Toutefois, on pourrait remarquer qu'un Nabokov aurait peut-être signalé au lecteur ces références à la littérature anglaise.

### **1.3. La satire**

Le premier chapitre, dans son introduction, donne le ton du roman. Il est satirique et l'humour manié est des plus sombres « [...] *the day my grandmother exploded* » p. 3. La mort ne fait pas souvent sourire et assister aux funérailles de sa grand-mère n'est pas non plus un moment réjouissant. Pourtant, la façon dont Banks a décidé de débiter son roman ressemble plutôt à une farce, à un événement surréaliste et guignolesque, que l'on



peut penser typique d'un certain humour noir écossais. Les personnages sont dépeints de manière caricaturale : Hamish McHoan « [...] *my uncle Hamish quietly snoring in harmony to Bach's Mass in B Minor [...]* » p. 3, Kenneth « *His ears were moving in a slow, oscillatory manner, rather in the way John Wayne's shoulders moved when he walked [...]* » p. 3, James McHoan « *It was the first time in years I'd seen him without his Walkman, and he looked distinctly uncomfortable, fiddling with his single earring.* » pp. 3-4 et Mary McHoan « [...] *upright and trim, nearly filling a black coat and sporting a dramatic black hat shaped like a flying saucer.* » p. 4. Les funérailles de Margot ne semblent plus être le centre d'intérêt. La mort est en quelque sorte dédramatisée. L'utilisation de ce genre d'humour noir est un trait commun que l'on retrouve très souvent dans les romans de Banks. C'est un humour macabre qui peut être difficile à percevoir comme nous l'explique Thom Nairn à propos de *The Wasp Factory* :

*That so many English reviewers failed to note any humour in The Wasp Factory says a good deal about intrinsic differences of outlook between Scottish and English society, suggesting the presence in the former of a darker, more complex, perhaps not altogether creditable sense of humour.*

(Nairn, dans Wallace, 1993, p. 128)

Athée et contre toute forme de croyance, Kenneth McHoan sera frappé par la foudre alors qu'il essayait de grimper, saoul, au sommet d'une église. Sa mort fut probablement immédiate et, signe du destin ou pure coïncidence, c'est une pierre tombale que sa tête percutera avant de toucher le sol. Comme le dira si bien sa sœur Ilsa en apprenant la nouvelle de sa mort : « *'But he wouldn't be seen dead near a church!'* » p. 336. Rory sera assassiné par Fergus qui utilisera pour ce faire un presse-papiers en verre

et Prentice découvrira l'arme du crime dans la boîte à gants de la Bentley que Fergus lui lèguera après sa mort. Une fois encore la situation est ironique. Prentice est récompensé de ses efforts par ce cadeau sordide qu'a décidé de lui faire son oncle, preuve s'il en est de son esprit machiavélique. Le ton satirique doit être conservé dans la traduction, ce qui signifie en d'autres termes que le verbe *to explode* dans la première phrase du roman doit être traduit de manière à lui aussi choquer son public. 'Exploser' conviendrait tout à fait alors que 'partir en fumée' serait beaucoup trop mièvre.

## 2. NIVEAU THEMATIQUE

### 2.1. Traduire la Vérité

#### 2.1.1. Rôle de la religion à travers la relation père/ fils

Avant d'aborder le thème de la religion qui nous ouvrira celui de la relation père-fils dans le roman, il est important d'étudier le rôle essentiel que l'auteur a voulu donner à la magie, la magie des relations humaines, des histoires racontées par nos parents et grand-parents, de nos petites superstitions mais surtout la magie du monde qui nous entoure. La magie est associée à l'enfance de Prentice et, lorsqu'elle est mentionnée dans le roman, un sentiment de nostalgie envahit le lecteur : « *A smell of musty leather wafted out, reminding me of my childhood and the time where there was still magic in the world* » p. 7. Prentice exprime une joie entremêlée de regrets à l'égard d'un passé récent, un temps où il était jeune et où il croyait en la magie du monde. « *These were the days of fond promise, when the world was very small and there was still magic in it* » p. 25. A

nouveau l'idée du regret est exprimée dans le roman mais ce n'est plus Prentice qui parle mais un narrateur externe. L'adverbe « *still* » qu'il faudra traduire par 'encore' en français, insiste sur ce sentiment de regret qui semblait lier les enfants du roman à l'Ecosse (*when the world was very small*). Kenneth, le père, créait un monde imaginaire pour les enfants, imaginaire, certes, mais inspiré de leur terre natale. Il leur racontait des histoires, son histoire de l'Ecosse, les faisant rêver alors qu'ils étaient encore innocents et capables de croire...en la magie du monde, non pas en un dieu créateur « *He told them stories...and they believed all of it* » p. 25. La traduction de *stories* ne doit pas subir un ennoblissement, et devenir en français le mot fable par exemple. Le mot histoire, il nous semble, convient parfaitement ici. En effet, le double sens de *to tell stories*, raconter des histoires, insiste sur plusieurs éléments à la fois. Tout d'abord, le lecteur ne peut s'empêcher d'y voir un rapprochement avec un '*Then Jesus told them...*' parodié. Puis, la notion de crédulité est ici clairement exposée, et la situation est d'autant plus ironique que le prêcheur est athée. Le traducteur notera que l'original s'écrit *they believed all of it* et non pas *they believed in all of it*. De ce fait, pourquoi ne pas aller plus loin dans la comparaison et associer *The Crow Road* avec le roman classique *The Scots Quair* de Grassic Gibbon pour qui la relation avec la terre et l'Histoire de l'Ecosse peut être perçue comme un substitut à la religion. La magie semble être plus visible et plus palpable qu'on ne veut bien le croire : « *Here was magic, I remember thinking, as we drove north towards Benbecula one day, looking out at the machair, gaudy with flowers. I was just old enough to grasp what dad had been telling us, but still young enough to have to think about it in childish terms. Magic. Time was Magic; and geology. Physics, chemistry; all*

*the big, important words dad used. They were all Magic.* » p. 308. Le magique est le réel, et le réel le sacré (*Magic* avec la lettre un M majuscule).

On peut donc affirmer sans l'ombre d'un doute que le thème de la religion est une constante dans le roman. C'est à l'église que nous faisons pour la première fois connaissance des personnages et c'est avec le 'baptême' au whisky du fils de Lewis et de Verity que se termine le livre. Dans les deux cas, les événements, funérailles et baptême, sont transformés en parodie et par la même occasion le sacré est tourné en ridicule. La quête dans laquelle s'est lancé Prentice McHoan est celle d'un jeune homme qui cherche désespérément quelque chose ou quelqu'un en qui il peut croire. Il observe deux de ses proches parents, Kenneth son père et Hamish son oncle. Il voit dans son père un athée convaincu, un être tolérant et libéral mais qui n'hésite pas, à l'aide d'histoires imaginaires, de lois physiques mais aussi, de manière ironique, de paraboles, à persuader sa famille de rejeter une explication religieuse sur la création du monde : « *Sometimes I felt he was trying to brain-wash us [...] his parables and laws seemed like megalomania, and his reasoned certainties like dogma.* » p. 323. Son oncle Hamish a quant à lui créé sa propre religion qui est une véritable parodie des croyances traditionnelles à propos de l'enfer et du paradis et que Prentice appelle « *a unique brand of condemnationist Christianity* » p. 176. Le lecteur se trouve en présence de deux points de vue diamétralement opposés. La façon dont ces deux croyances ou non-croyances nous sont présentées indique de manière irrévocable la philosophie de l'auteur. Les croyances d'Hamish sont perçues par les autres membres de la famille comme ridicules et sont même ignorées par sa femme et ses enfants alors que l'athéisme de Kenneth est toujours décrit avec humour, raison et semble être doté d'un pouvoir de création et de persuasion

supérieur à celui de n'importe quelle autre religion : « *'So is God in Mrs McBeath's head, then ?' 'Yep, that's right. He's an idea in her head. Like Father Christmas and the Tooth Fairy.'* He looked down at the child. *'Did you like the story about the mythosaur and the cairns?'* *'Was it just a story then, dad?'* *'Of course it was, Prentice.'* He frowned. *'What did you think it was?'* *'I don't know dad. History?'* *'Histoire, seulement.'* » p. 32. Les termes *story* et *History*, comme nous l'avons remarqué précédemment, peuvent être source de confusion. Afin de pouvoir conserver l'effet souhaité de « *'Histoire seulement.'* » en français dans le texte, que fera le traducteur ? Notons également que Prentice fait des études d'Histoire, ce qui en dit long sur l'importance de ce terme.

Le problème de la religion dans ce roman ne se résume pas seulement à cette opposition. Banks élargit le sujet à la relation père-fils et c'est pour cette raison que *The Crow Road* s'inscrit dans la littérature comme un roman écossais, et que le traducteur, conscient de cet aspect crucial lié au texte, se doit d'effectuer un travail de recherche sur ces deux points. Ce dilemme illustre un héritage culturel que l'on retrouve dans la littérature écossaise, comme nous avons pu le constater dans *Weir of Hermiston* de Stevenson par exemple. Il est lié, entre autres, à la position dominante de l'Eglise presbytérienne au cœur de la société écossaise depuis plus de trois siècles. La doctrine calviniste est devenue un modèle de vie pour la famille, et le père un symbole d'autorité. Cependant, il nous semble ici qu'il s'agit plutôt d'une parodie. En règle générale, et comme Banks l'a souligné dans son premier roman *The Wasp Factory*, le conflit père-fils est basé en partie sur leur désaccord en matière de religion, ou d'éducation : « *'Well...dad's angry at me because I told him I believed in ... God, or in something anyway.'* » p. 7. Il est cependant surprenant de voir ici le rôle tenu par le père. C'est lui

qui représente l'esprit libéral, le matérialisme scientifique et c'est au contraire la jeune génération représentée par Prentice qui défend la foi, bien qu'il ne sache pas d'où lui vient cette prédisposition : « *'But Prentice, it's not as though you even believe in Christianity or anything like that. Shit, I can't work out what it is you do believe in...God?' I shifted uncomfortably in the thin seat. 'I don't know; not God, not as such, not as a man, something in human form, or even in an actual thing, just...just a field...a force –'* » p. 168. Leur conflit atteint son paroxysme lorsque tous deux se retrouvent à pêcher sur un bateau et que l'opinion de Kenneth à propos de la croyance nous est révélée : « *'Why?' Kenneth said [...] it had all happened to somebody else?'* » pp. 145-146. Selon Kenneth, certains refusent d'accepter la mort, le manque de sens donné à notre existence sur terre et se réfugient dans la religion. D'autres, et lui en particulier, tentent de communiquer leur savoir, une certaine conception du monde afin qu'ils soient utilisés plus tard par la nouvelle génération, ce que Prentice définit de la façon suivante : « *I suppose we all want to pass on our beliefs ; they seem even more our own than the genes we transmit...but maybe they are largely inherited too, even if sometimes what you inherit is the exact opposite – the reversed image of what was intended.* » p. 323. Sa critique à l'encontre de son père est rude, comparant ses méthodes à des lavages de cerveau, adoptant une attitude mégalomane : « *trying to brain wash us* », « *wanted us to be an image of himself* », « *making him less mortal somehow* », « *like megalomania* », « *like dogma* » pp. 323-324. Kenneth aurait peut-être réussi dans sa mission s'il avait su adopter l'attitude de Mary : « *The only idea I think she could ever be accused of trying to put in our heads was the welcome realisation that whatever happened to us, she'd be there.* » p.324. Il faudra à Prentice attendre la mort de son père et la découverte de celle

de Rory pour enfin accepter les choses comme elles sont, avec philosophie. La mort de Kenneth pourrait être interprétée comme une punition divine : c'est à propos de la religion que lui et son frère Hamish se disputent ce soir-là en rentrant ivre du pub « *Hamish rattled on [...] 'He was walking along the wall, you see.'* » p. 313-314. Ironie du sort voulue par l'auteur, c'est en grim pant vers le sommet de l'église qu'il sera foudroyé par un éclair et qu'il tombera sur une tombe. Ce n'est qu'après la mort que Prentice décide de changer de discours : « *All the gods are false, I thought. Faith itself is idolatry* » p. 324, « *I looked up towards the tower. All the gods are false, I thought to myself, and smiled without pleasure.* » p. 479, « *It seemed to me then that it was this simple; individual life has no momentum, and – just as dad has said – the world is neither fair or unfair [...] But that was beside the point. Well the old man had been right [...] I would come to my senses eventually* » p. 485. Mais Prentice n'est pas le seul à changer ses idéaux. Hamish, après la mort de son frère dont il se sent responsable décide de renoncer à sa religion : « *'It was vanity; my theories, my beliefs about hereafter; vanity. I have renounced them'* » p. 361. Néanmoins, s'il ne croit plus en sa religion, il ne semble pas renoncer à un Dieu unique : « *'Oh' I said, disappointed. 'No more anti-creates?' He shook, as though a chill had passed through him. 'No, that was my mistake.' He looked at me straight for the first time. 'He punished both of us, Prentice.' [...] 'God knows we are all his children, but he is a strict father, sometimes. Terribly strict.'* » pp. 361-362.

Banks a laissé le choix à deux de ses personnages d'abandonner leur croyance. Pour l'un, Hamish, l'ancienne génération, l'existence d'une force suprême ne fait aucun doute. Mais représente-t-il le futur pour l'auteur ? Pour l'autre, Prentice, la nouvelle génération, la vie est la chose la plus importante et l'amour qu'il porte pour Ashley, pour

son neveu qui vient de naître et pour la nature qui l'entoure est devenu sa nouvelle priorité.

### 2.1.2. La symbolique du personnage Verity Walker

La vie amoureuse de Prentice est elle aussi faite de frustrations et de désillusions. Prentice, au début du roman, n'a d'yeux que pour Verity. La façon dont elle nous est décrite lors des funérailles de Margot est sans équivoque : « [...] *but instead his niece, the stunning, the fabulous, the golden-haired, velvety-faced, diamond-eyed [...] Verity Walker. Eating my heart out. Consuming my soul.* » pp. 14-15. Le vocabulaire utilisé n'est pas sans ressembler à celui utilisé pour décrire Fergus : « *golden-haired* », « *diamond-eyed* », « *the jewel beside the jowls* », « *black silk* ». Les noms ou les adjectifs utilisés font tous référence à des objets précieux qui sont sans nul doute censés représenter son origine sociale très bourgeoise. Elle est également décrite comme un être mystérieux, une créature énigmatique dans cette première description avec l'utilisation d'un vocabulaire associé à la nuit : « *sitting quietly in black* », « *in a black blouse, and black skirt, black...tights ?* », « *black shoes* », « *black silk* », « *black brows* ». Verity semble être une personne à part. Sa conception sous un arbre soi-disant magique : « *she was convinced that the tree – two thousand years old, according to reliable estimates – must be suffused with a magical Life Force.* » p. 60 et sa naissance un jour d'orage dans une voiture en sont la preuve : « *The noise was thunderous. Charlotte screamed. Above, on the hillside, stood the lattice forms of two electricity pylons [...] and the child was born.* » p. 97. Ces parents l'appelèrent Verity, nom de l'ouragan qui passa cette nuit-là sur les côtes d'Écosse. Mais ce n'est certainement pas par hasard que Banks a choisi d'appeler Verity



(Vérité en français) cet être de convoitise. En effet, la vérité en ce début de roman est voilée, obscure, mais elle est en même temps si attirante aux yeux de Prentice. La métaphore qu'utilisera Banks pour nous décrire Verity est assez frappante. Pour ses 18 ans son oncle Ferguson lui fait faire un collier en fulgure : « *Fulgurite is a natural glass [...] called it* » p. 98. Le fulgure est une pierre qui vient du ciel et de la terre et Verity, si l'on se réfère à la citation précédente, semble elle aussi être le résultat de la fusion de ces deux éléments. C'est sans doute en elle que Prentice peut apercevoir cet élément qu'il croit mystique et qu'il souhaite attribuer au monde qui l'entoure. Si Hamish, dont les idées en matière de religion étaient, comme nous l'avons vu, fortement critiquées de manière indirecte par Banks, appelle le fulgure « *God's glass* » p. 98, c'est qu'il ne l'est certainement pas. Cette pierre et par la même occasion Verity symbolisent la vérité physique que Prentice se doit de découvrir à travers l'enquête qu'il mène, mais également dans son apprentissage de la vie. Une deuxième description va nous permettre de comprendre la signification des expressions « *vellus-faced* », « *Eating my heart out* » et « *Consuming my soul* » qui encore une fois semblent décrire une créature de la nuit, une créature surnaturelle, presque diabolique. Cette deuxième description intervient au début du chapitre VII : « *We were on dipped-beam; the instruments glowed orange in front of the delicious, straight-armed, black-skirted, Doc-shoed, crop-blonde, purse-lipped Verity; my angelic bird of paradise, driving like a bat out of hell.* » p159. Prentice, que l'amour a rendu aveugle, a jeté son dévolu sur une jeune femme mi-ange, mi-démon mais dotée d'un incontestable charisme. La dernière description de Verity met fin à toute ambiguïté à son sujet. Elle est sur le point de se marier avec Lewis et attend un enfant de lui. Elle ne sera plus une Urvill dont le nom est entaché de sang mais une McHoan. Elle

se débarrassera de ce fait de son enveloppe noire et revêtira le drap blanc de la pure vérité, celle à laquelle Prentice aspire tant : « *She was enfolded in white silk [...] on her too* » pp. 354-355. Prentice ne réalisera que tard dans le roman que la personne qu'il aime réellement et qui pourtant ne vient pas du même milieu social que lui n'est autre qu'Ashley, qui représente en quelque sorte l'Ecosse car elle est vraie, parle avec un accent et est aussi robuste qu'un roc. Elle nous apparaît tout au long du roman comme une jeune femme de caractère, intelligente, indépendante et très attirante. La vérité sur cet amour qui éclate à la fin du roman est une nouvelle victoire pour Banks. L'honnêteté et la modestie ont prévalu contre la richesse.

## 2.2. Traduire l'Ecosse

Comme il l'a été précisé dans l'introduction de ce chapitre, ce roman n'est pas un polar comme les autres, il s'agit avant tout d'un roman sur l'Ecosse. Le titre du roman correspond au titre d'un recueil de notes que Rory souhaitait transformer en livre ou en film mais c'est aussi le nom d'une rue de Glasgow où habite Janice, sa compagne. Prentice réside également à Glasgow où il est étudiant à l'université. Tout laisse à penser que cette ville industrielle de l'Ouest de l'Ecosse va une nouvelle fois servir d'excuse au romancier pour décrire les conditions de vies précaires de la classe ouvrière tant il est vrai que les écrits des noms des plus célèbres membres de la *New Scottish Renaissance* ont souvent exploré le sujet :

*This is something of a phenomenon. Even at the height of its dedication to proletarian literature, the Stalinist Congress of Soviet Writers could come up with little more than crazed attacks on allegedly bourgeois books, yet the most*

*celebrated characters in recent Scottish fiction have been the likes of Kelman's Busconductor Hines and Alan Warner's superstore skivvy Morven Callar<sup>3</sup>. Indeed, the working-class context of much contemporary Scottish literature has been so distinctive that it has distracted attention from the superb achievements of Candia McWilliam and William Boyd.*

(Ritchie, 1996, p. 2)

Il n'en est rien et c'est d'un tout autre aspect de l'Ecosse dont il s'agit ici. Glasgow sera décrite de manière succincte. Prentice habite dans la rue Grant Street, près de St George's Cross. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le personnage le plus obsédé par la vérité qui habite dans le quartier de l'université symbole de savoir, mais sûrement pas de tous les savoirs. C'est de retour à son appartement après avoir passé la nuit chez Janice que non seulement nous sont révélées les notes à propos de *Crow Road* (abrégeé CR par Rory dans le roman) mais également que le livre, le poème ou le film que Rory souhaitait écrire n'est en réalité, et cela le lecteur le découvrira plus tard, qu'une hyperbole de la vie dont ces trois familles vont faire l'expérience tout au long de ce roman : « *This work, Crow Road, would be Serious. It would be about Life and Death and Treachery and Betrayal and Love and Death and Imperialism and Colonialism and Capitalism. It would be about Scotland, (or India, or an 'Erewhon ???') and the Working Class [...] the Subjectivity of Truth.* » p. 173. Le résumé du livre de Rory est une clef du roman de Banks et l'élément écossais en est le plus important. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il s'agit de l'âme de l'Ecosse, déplacée vers l'Ouest.

L'action principale du roman se déroule dans la région d'Argyll, entre le *Sound of Jura* (le détroit de Jura) et Loch Fyne, et se divise en trois localités différentes,

---

<sup>3</sup> Il est important de noter que Morven Callar n'est pas de Glasgow.

importantes au déroulement de l'histoire : la ville imaginaire de Gallanach (bordée par le loch Crinan) où habite la famille Watt et où se situe la verrerie dont les Urvill sont propriétaires, Graineamh Castle (près de l'ancien fort celte de Dunadd) où habite la famille Urvill, et Lochgair (au bord du loch Fyne) où habite la famille McHoan. Pourquoi une telle importance a-t-elle été donnée à la géographie ? Cette caractéristique se retrouve également chez de grands écrivains comme Scott, Stevenson ou Gibbon et elle est décrite de la façon suivante par Watson :

*Explorations of 'place' have just been just as vital as those of 'voice' in the evolution of Scottish literary and national identity (if perhaps, less complex), [...]. Suffice to say that an engagement with place includes both geography and history, for no landscape in Scotland is innocent of its past. More than this, it should be stressed that colloquial, vernacular or dialect utterances cannot escape their own locations in both space and time, and indeed 'voice' and 'place' are inextricably interfused. This is all the more so when a sense of national identity is at stake, with its need for crucial signifiers of 'difference'.*

(Watson, 1993, p. 112)

Pour Banks, les lieux sont le théâtre de l'action mais ils représentent aussi les liens qui existent entre les personnages et leurs émotions, leurs tourments. Il ne s'agit pas simplement de lieux quelconques.

Les descriptions géographiques, géologiques, botaniques et historiques qui vont nous servir d'exemples, et qui seront agencées de manière thématique, ne suivent en aucun cas un ordre chronologique. Nous aborderons dans chacune de nos sous-parties des problèmes relatifs à la traduction, insistant sur les difficultés d'ordre syntaxique et lexicale.

### 2.2.1. La géographie

Le traducteur doit tenir compte de l'importance de la géographie<sup>4</sup>, c'est-à-dire des éléments du paysage écossais, dans le roman et avoir une carte de l'Ecosse devant les yeux. Banks y fait souvent référence de manière directe mais aussi par des jeux de mots interposés ou des sous-entendus dont les personnages sont conscients. Il s'agit par exemple de descriptions détaillées de noms de lieux et de réflexions sur le climat.

Dans un premier exemple, la géographie est liée à la poésie. De retour de Glasgow où il était étudiant, Kenneth nous présente pour la première fois la maison familiale à Lochgair. La description est brève mais on peut sans difficulté s'imaginer effectuer le même trajet que le personnage et se trouver dans une Ecosse champêtre loin de la dure réalité de la ville dans les années 1950 : « [...] *down across the few lights of Lochgair village to the long electric-blue reflection that was the loch, its gleaming acres imprisoned between the dark masses of the land. [...] Just upstream, the river Loran piled down from the forest in a compactly furious cataract. The spray was a taste. Beneath, the river surged round the piers of the viaduct that carried the railway on towards Lochgilphead and Gallanach.* » p. 33. Cette première description représente parfaitement l'ambiguïté des personnages, mais également l'opposition Vérité et Illusion. En effet, une série d'oppositions où la lumière et l'obscurité ainsi que le calme et le vacarme se font face et résonnent comme un avertissement : l'adjectif « *gleaming* » qui qualifie le loch est suivi du mot « *acres* » qui le symbolise puis de « *imprisoned between the dark masses of the land* ». L'opposition est renforcée par l'utilisation du mot « *acres* » qui a pris la place d'un « *waters* » par exemple et l'assonance dure du son [r]

---

<sup>4</sup> Notons que Mary, la mère de Prentice, a étudié la géographie, utilisée par Banks (p. 44) comme une métaphore du corps humain.

intensifie l'aspect négatif que l'auteur souhaite transférer au loch ; les sons s'opposent également : l'allitération en [s] (assonance en [s] également), son doux de « *quiet susurr<sup>5</sup>ation of the falls seem<sup>5</sup>ed to swell in recomp<sup>5</sup>ense* », se trouve confronté au syntagme « *the river Lor<sup>5</sup>an piled down from the for<sup>5</sup>est in a compactly fur<sup>5</sup>ious catar<sup>5</sup>act* »<sup>5</sup> avec son allitération en [f] et son assonance en [r]. Les méthodes de traduction, comme nous avons pu l'observer tout au long de notre exposé, ne sont pas uniques. Néanmoins, dans la phrase « *The noise of the train faded slowly, and the quiet susurr<sup>5</sup>ation of the falls seem<sup>5</sup>ed to swell in recomp<sup>5</sup>ense.* » p. 33, il sera primordial pour le lecteur en langue cible de pouvoir sentir toute la joie qu'éprouve l'auteur à l'écrire et à déclarer son amour pour la nature que son personnage retrouve, la nature qui bien entendu est l'Ecosse, à travers une traduction qui garderait certains éléments poétiques dans une description à première vue géographique.

Les histoires que raconte Kenneth aux enfants sont toutes liées aux lieux qui les entourent. Elles renferment toute la magie que Prentice croyait voir dans le monde. Kenneth entraîne le lecteur avec lui sur les collines au-dessus de Lochgair. Un exemple du paysage comme jeu de mots est « *the Sound that could be Seen* », déjà apparu au début du chapitre II du roman mais aussi au chapitre VI : « '*Yeah, come on, Mistur McHoan. Tell us. Whit is it ?' 'What's what?' 'The sound you can see!' Prentice shouted [...]* » p. 135. La solution à la petite devinette que Kenneth avait donné aux enfants nous sera révélée quelques pages plus tard : « '*The Sound of Jura!*' *He yelled.* » p. 142. Jura est une île qui se situe sur la côte Ouest de l'Ecosse. Quand au mot « *sound* », il signifie détroit. Nous considérerons plus tard dans notre Chapitre VI comment aborder la question de sa traduction.

---

<sup>5</sup> Les lettres soulignés sont de notre fait.

L'île de Jura n'est pas la seule île mentionnée. Presque chaque année, les McHoan vont passer leurs vacances d'été dans les Hébrides, à l'île d'Uist. Ceci vaut d'ailleurs à Lewis, dont le prénom est aussi le nom d'une île de l'ouest de l'Ecosse, d'être la victime d'une plaisanterie (qui peut poser un problème au traducteur) : « *South Uist. Lewis seemed to be taking it as a personal insult that the family had come to the Hebrides for their summer holiday. People kept asking him what he was doing on Uist; Lewis was further north, ha ha.* » p. 185.

C'est l'occasion pour Rory, de pouvoir admirer le paysage et de goûter la tranquillité de l'endroit : « *So far they'd been lucky ; the Atlantic weather systems had been kind, the days bright and warm, the nights calm and never completely dark. The big rollers boomed in the wide beaches lay most empty, and the machair<sup>6</sup> – between dunes and cultivation – was a waving ocean of bright flowers thrown across the rich green waves of grass.* » p.186. Le climat aidant, ce tableau paisible, que les termes « *kind* », « *bright* », « *warm* » et « *calm* » traduisent dans le texte, est empreint d'une atmosphère bucolique que la poésie de l'auteur retranscrit si bien: « *a waving ocean of bright flowers...* ». Banks semble à tout prix vouloir représenter au lecteur une Ecosse<sup>7</sup> plus ou moins idyllique, où le climat rude et pluvieux ne serait que pure invention. Dans le roman, le ciel est souvent bleu azur et le temps doux et clément: « *The summer days were long and warm* » p. 46, mais également dans les exemples donnés aux pages 135,186 et 220 avec l'utilisation des termes suivants : « *sun-warmed stones* », « *the days bright and warm* » et « *the sky crystal blue* ». De la même manière, lorsque Prentice nous dépeint les

<sup>6</sup> Cf. section 2.2.3.

<sup>7</sup> Il faut préciser qu'il s'agit ici de l'Ecosse de l'Ouest, comme si Banks voulait nous démontrer que c'est là que réside l'âme de son pays. L'Est, à contrario, semble plutôt représenter la bourgeoisie (Fergus invite Mary au théâtre à Edimbourg) ou la corruption (cf. *Complicity*).

collines derrière Gallanach le lecteur ne peut s'empêcher de rêver : « [...] *clear and cold, the sky crystal blue and reflecting in the waters of hill-cupped lochans and the glinting length of Loch Add. On such days the hills hold a mixture of azure and gold never seen at any other time of year; the cobalt sky is more intense than it ever is in summer, and the straw-coloured hills shine strong in the light from the low winter sun. Against the shifting mirror that is the surface of a loch, the colours shimmer and dance; they take your breath away, and – for a brief, relieving while - they can even take your thoughts away.* » p. 220.

Le moment choisi est idéal, les couleurs rayonnent au soleil et, tout comme ils auraient pu l'être pour Edwin Muir, les paysages symbolisent une vie idéale loin de la ville industrielle. Cependant, le loch, « *the shifting mirror* » ne semble pas refléter la réalité mais plutôt une projection infidèle de la vérité. Il semble maintenant évident que le corps de Rory n'avait pas meilleur endroit pour reposer.

Après la mort du père de Prentice, le paysage semble avoir changé et la morosité avoir pris le dessus sur la nature: « *The sun had dipped behind North Jura, and abandoned the sky to a skeined mass of glowing clouds, sinking through the spectrum from gold towards blood-red, all against a wash of deepening blue. The wind was still warm, coming in from the south west, sharp with salt as the remnants of the rolling Atlantic swell hit the rocks nearby and sent up spray, but maybe also -- well, you could imagine it, at least – containing a hint of grasses, too; something directed over the distant greenery of Ireland, or swept round from the Welsh hills along the circling wind.* » p. 300. Les termes « *abandoned* », « *sinking* », « *blood-red* », « *deepening blue* », « *sharp* » et « *hit* » créent une atmosphère lourde et pesante que la mort de Kenneth semble avoir déclenché sur la nature qui nous rappelle à nouveau que l'Ecosse est le résultat d'un



mélange de peuplades venues d'Irlande, « [...] *something directed over the distant greenery of Ireland [...]* » et du Pays de Galles, « [...] *or swept round from the Welsh hills along the circling wind.* ».

### 2.2.2. La géologie

L'Ecosse est également dépeinte d'un point de vue géologique. Pour Banks comme pour ses personnages, il s'agit d'identifier le sous-sol même de l'Ecosse comme unique, différent de celui que l'on peut rencontrer en Angleterre.

La géologie apparaît à maintes reprises dans le roman. Le passage des pages 306 à 308 est selon nous capital. Il va permettre au lecteur d'enfin comprendre ce que Prentice ressent lorsqu'il utilise le terme « *magic* » et ce que Kenneth voulait faire découvrir aux enfants lorsqu'il leur racontait l'histoire de l'Ecosse, « *a well-travelled country* ». Le passage en question est conséquent et il est constitué de six paragraphes, de « *It was a well-travelled country, dad told us.* » p. 306 jusqu'à « *They were all Magic.* » p. 308. Il ne s'agit pas ici d'une légende comme celle des « *mythosaures* » raconté dans le chapitre II, mais de l'histoire géologique et préhistorique de l'Ecosse. Cette section entière sur l'Ecosse aurait pu se trouver dans les pages d'un atlas. Une fois de plus l'auteur semble vouloir insister sur le fait qu'Ecosse, Angleterre et Pays de Galles ne constituaient pas une seule entité : « *an entire ocean had separated the rocks that would one day be called Scotland from the rocks that would one day be called England and Wales.* ». Nous apprenons tout depuis l'ère des dinosaures jusqu'à l'ère des glaciers pour enfin terminer par notre ère.

Notons aussi que les références aux pierres et aux minéraux sont très fréquentes. Quant au verre, phénomène à la fois naturel et industriel, il est, à lui tout seul, le sujet d'une section dans notre étude (cf. section 3.3.)

### 2.2.3. La flore

Les éléments concernant la botanique sont introduits de la même manière que ceux concernant la géologie. On y découvre une combinaison de plantes florissantes et odorantes.

Le lecteur a l'impression de lire la suite du chapitre II qui, lui aussi, débute par : «*He told us about the plants on the islands, too; how the open, glorious machair, between the dunes and the farmed land, was so dizzily sumptuous with flowers [...]* » p. 321. Le caractère unique du terme écossais *machair*, qu'un traducteur devrait probablement conserver, regroupe à lui seul les combinaisons florales du paysage. L'énumération de plantes botaniques est une véritable litanie : «*[...] marsh samphire, procumbent pearlwort, sand-purrey, autumnal hawkbit, cathartic flax, kidney vetch, germander speedwell, hastate orache, sea spleenwort; eyebright.* » p. 322. Cette accumulation de termes de botanique donne au traducteur le choix entre une terminologie d'origine latine ou l'emploi de termes familiers qui donnerait la sensation au lecteur d'herboriser, d'aller voir ces plantes dans leur habitat naturel. Banks ne se contente pas de nous dresser une liste de plantes quelconques, il s'agit également de faire chanter les mots, de donner au lecteur une impression d'authenticité qui aurait peut-être été perdue avec l'utilisation de termes latins : (termes courants) «*[...] la salicorne, la sagine rampante, la spergulaire, le liondent d'automne, une catharsis de lin, le trèfle jaune, la véronique petit-chêne, la*

bonne-dame astifoliée, la doradille; l'euphrasie. » ; (termes scientifiques/ latins) : « la crithmum maritimum, la sagina rampante, la spergularia, le léontondon automnal, une catharsis de linum, l'athyllis vulneria, la veronica chamaedryst, l'atriplex hastata, l'asplenium marinum ; l'euphrasia. ».

Ici la botanique vient s'ajouter à la géographie pour souligner une nouvelle fois le caractère unique de la flore écossaise.

#### 2.2.4. L'Histoire

Banks insiste sur le passé de l'Ecosse comme s'il s'adressait à un lecteur avisé ou, supposition plus probable, à un lecteur qu'il souhaite éduquer sur son pays et son histoire.

Le château où habitent les Urvill nous est décrit avec le détail et la précision d'un guide touristique: « *Graineamh Castle, home of the Urvills once again, stands amongst the alders, rowans and oaks that cover the northern flanks of the Cnoc na Moine, due south of the carbuncular outcrop that supports the First Millennium fort of Dunadd, and a little north-west of the farm rejoicing in the name of Dunamuck. The castle [...] landed from the sea.* » p. 53. La description détaillée que l'on peut également observer à la page 322 reflète l'importance de l'Ecosse en tant que nation à part entière aux yeux de Banks. Il ne s'agit pas ici d'un chauvinisme exacerbé mais plutôt d'une simple reconnaissance historique. Kenneth, dans le roman, ne se contentera pas de raconter des fables aux enfants, l'histoire de l'Ecosse fera partie de son souci d'éduquer la nouvelle génération. Le passage à la page 322 qui commence par : « *We learned about the people who had made Scotland their home [...]* » signale l'existence de toutes les peuplades qui sont

venues « *to this oceanically marginal little corner of northern Europe* » jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle des raffineries de pétrole, des centrales nucléaires et même des rampes de missiles. Les comparaisons entre Maes Howe et les pyramides, Callanish et Stonehenge insistent sur l'antériorité du modèle écossais et soulignent une nouvelle fois la fierté qu'éprouve Kenneth (et Banks) lorsqu'il parle de son pays et de la diversité de sa population composée alors de Vikings, de Picts, de Romains, de Celtes, de Scots, d'Angles et de Saxons.

La relation entre les hommes et la terre est essentielle aux yeux de Kenneth et il semblerait que ses enfants aient bien retenu ses enseignements. Contrairement à ce que pense Prentice, ses discours n'ont pas été vains et c'est curieusement après sa mort que, sans s'en rendre compte, Lewis et Prentice apprécieront et réagiront de la même manière que leur père devant ce que l'Ecosse a à leur offrir. C'est Prentice qui décrira aux lecteurs Dunnadd Rock pendant que Lewis en fera admirer la vue à Verity : « *Dunadd Rock had been the capital of Dalriada, one the early and formative kingdoms in Scotland [...] to join him to the land.* » p. 396. Ce jour-là Prentice, Lewis, Verity et Helen vont redécouvrir leur pays, les alentours de Gallanach et le château de Dunadd.

Ici comme ailleurs, le traducteur rencontrera une série de termes propres à l'Ecosse comme « *crannogs* », que le dictionnaire écossais traduit par « *lake dwelling* ». Le traducteur a plusieurs options. Soit il traduit le terme par 'des îles artificielles' ou 'des villages lacustres' en faisant perdre à la phrase son rythme, soit il garde le terme et ajoute une note (ou pas). Cette situation inconfortable dans laquelle se trouve le traducteur est une constante dans ce roman, ce qui rend sa traduction relativement difficile et qui demande, comme dans ce cas, une étude approfondie du contexte.

Banks, dans ce tableau rural et ce contexte historique qui se révèle être un retour aux sources pour ses personnages, a planté le décor de ce que l'Ecosse représente pour lui : un pays au bel héritage. Néanmoins, il n'oublie pas d'ajouter un bémol à sa représentation. La description de la mine d'ardoise représente l'Ecosse d'aujourd'hui, elle est le symbole de la gloire mais aussi du déclin de l'industrie écossaise : « *Here was where the docks had been, when the settlement had exported first coal then slate then sad and glass [...]* » p. 72. Ce passage n'est pas à proprement parler négatif mais il introduit pour la première fois la mine. Elle est à nouveau décrite lorsque, après avoir révélé ses soupçons à propos de Fergus et après avoir accompagné Ashley chez elle, Prentice décide de s'arrêter une nouvelle et dernière fois devant la mine. Il n'y était pas retourné depuis la mort de Margot. Rien n'a changé et les travaux n'ont pas avancé. Manque d'argent, manque de moyens, elle reflète parfaitement la situation économique de l'Ecosse à la fin des années 1980. C'est à cet endroit que des habitations auraient dû être construites. Or Prentice peut constater que cela n'en fut pas le cas et le mot « *derelict* » au début de la description est là pour nous le rappeler : « *The old wharf was derelict again [...]* one corner to a rickety, lop-sided framework. » p. 424.

Toutes ces indications contribuent au côté très pédagogique du roman. A sa manière, le discours de Kenneth a essayé d'orienter la pensée de ses enfants vers ce qu'il croyait être juste et réel, c'est-à-dire le monde qui nous entoure, et sans s'en apercevoir, il agira, comble d'ironie, tel un évangéliste tentant de convertir la population dans une déclaration d'amour, une communion et un état d'extase avec le culturel et naturel, le physique et le chimique. Le traducteur devra reconnaître le caractère quasiment biblique

de l'expression plusieurs fois répétée, « *He told us* », tel un prophète, et de l'utilisation des termes comme « *parables* » ou « *dogma* ».

### 3. LES RÉSEAUX LANGAGIERS

Les niveaux de langue sont diverses, comme nous avons pu déjà l'observer. Nous allons essayer de comprendre dans cette section ce qui se cache derrière les noms des personnages ou encore derrière l'utilisation du vernaculaire par certains des protagonistes.

#### 3.1. *Le niveau onomastique*

Si le récit de ce roman peut apparaître comme un puzzle que le lecteur doit reconstruire, il n'en est pas moins compris dans un récit réaliste : la saga d'une famille ou plutôt de trois familles réunies par des alliances. Les McHoan, une famille de moyenne bourgeoisie, habitent une grande demeure à Lochgair et, depuis deux ou trois générations, s'occupent du bon fonctionnement de la verrerie de Gallanach. Les Urvill, une riche famille, propriétaire de la verrerie, habitent un château que Fergus a décidé d'agrandir avec la construction d'un observatoire. Les Watt, peu aisés, habitent une *council house* (HLM) à Gallanach. Cette grande famille est associée à la côte Ouest de l'Ecosse, dans la région d'Argyll et leur histoire nous est retracée à travers plusieurs générations.

Banks a choisi pour ses personnages des noms de famille dont les origines dévoilent l'impact qu'ils auront dans le roman. Les deux familles principales, les

McHoan et les Urvill ont des ancêtres différents. Si l'on ne connaît pas précisément les origines des McHoan, leur appartenance à l'Ecosse et à son système de clans ne fait aucun doute. Les Urvill sont des descendants de Normands dont l'histoire nous est racontée en détail par Prentice : « *This showed in graphic form the story of the Urvills from about the time of the Norman conquest, when the family of Urville, from Octeville in Cotentin, had crossed England, percolated northwards, swirled briefly around Dunfermline and Edinburgh, and finally come to rest – perhaps afflicted by some maritime memory of their ancestral lands on the seam of the Manche – in what had been the very epicentre of the ancient Scots kingdom of Dalriada, losing only a few relatives and a couple of letters on the way.* » p. 57. Les Urvill sont étrangers à l'Ecosse et leur appartenance à la famille des conquérants normands fait d'eux une famille dont le sang a coulé et dont le sang coulera encore. Banks a eu l'amabilité de nous révéler ceci : « *I recall that I had a kind of code that upper class family's name would begin with a U, the middle class family would have an M and the working class family a W (and Watt, as a unit, seemed apposite, too)* » (interview de l'auteur via email, août 2002). Fergus Urvill représente la catégorie de gens que Banks déteste le plus : un Tory, prétentieux, snob et qui semble ne porter d'intérêt qu'aux choses matérielles. Certains prénoms possèdent également une signification : « *The names are important ; Prentice's in particular. I don't recall Kenneth<sup>8</sup> meaning much at the time [...] Verity was meant to give an impression of classical purity, and Ashley was chosen as a popular working class name of its time.* » (interview de l'auteur via Email, août 2002). Prentice et Ashley, deux

---

<sup>8</sup> Nous souhaitons cependant ajouter que le prénom Kenneth n'est pas sans rappeler celui du roi des Picts et de Scots en 843, Kenneth MacAlpine. Kenneth n'est-il pas symbole d'autorité dans ce roman ?

personnages appartenant à la classe moyenne ou ouvrière, vont démasquer le meurtrier de la haute société. Banks cherche-t-il une morale à tout cela ?

Les noms de localités sont présents tout au long du roman. Certains sont connus et ne produisent pas d'effet de surprise aux yeux des lecteurs : Glasgow, Oban ou même les différentes îles comme celle de Jura, d'Uist, de Lewis. D'autres au contraire offrent au récit un folklore particulier : Gallanach, Lochgair, Loch Fyne, Loch Glashan, Lochilphaid, Tighnabruaich, etc. Ces noms gaéliques de villes, villages, lochs, îles sont répartis dans le roman de manière disparate à une exception près. Les dernières heures de la vie de Fergus avant sa disparition nous sont contées avec la précision méthodique d'un inspecteur de police. La date, la voiture qu'il a empruntée, les villages qu'il a traversés, les gens à qui il a parlé, etc., rien ne semble avoir été oublié. Dans le passage concernant les noms de lieux, « *On Wednesday [...] was the Connel airstrip.* » p. 469-470, Banks insiste sur l'aspect authentique du roman, la place qu'il doit donner à l'Ecosse et à ses localités pour en faire un roman réaliste distant de la fiction classique ou du roman urbain. Non seulement ces noms sont présents dans le récit comme des indications de lieux, mais ils se trouvent parfois utilisés à d'autres fins. La liste des noms de lieux authentiques est suivie par une déformation délibérée dans la bouche de Fergus : « *[...] he would be flying out to one of the Outer Herbrides<sup>9</sup> ('the Utter He-Brides,' were his exact words) [...]* » p. 470. Le traducteur doit savoir qu'il s'agit d'une prononciation sardonique et pour tout dire un jeu de mots anglais.



### 3.2. Le niveau de langue : dialecte, diglossie et code switching

Si l'on s'attarde sur les travaux de Vinay et Darbelnet en matière de niveaux de langue, on peut noter qu'ils font référence à la langue populaire, à l'argot, aux jargons, etc. mais pas au vernaculaire. Ils ne sont pas les seuls, car cette question est souvent esquivée dans les traités de traduction. Il nous faut donc dresser ici en préambule une liste des indications fournies par l'auteur lorsque certains personnages du roman s'expriment en écossais. Il faut d'abord préciser qu'ici la stratégie de l'auteur est déterminante. Elle peut prendre plusieurs formes :

- a) La phonétique : Banks indique qu'un personnage s'exprime en écossais en utilisant des déformations au niveau de l'orthographe (*whit, aboot, yer, girrul, ah, wiz, huv, etc.*)
- b) La morphologie (par exemple le *-t* de terminaisons du participe passé plutôt qu'un *-ed* comme dans *scairt* ou *kilt*) :
- c) La syntaxe (par exemple les phrases négatives avec l'utilisation de *no* à la place de *not* ou encore de *nae* rattaché au verbe comme dans *dinnae*.)
- d) Le lexique : des termes courants (*aye, och, wee, bairn, kirk, etc.*) et des termes techniques (*crannog, machair, cairn, etc.*)

Il nous sera important de définir si les personnages du roman qui utilisent l'écossais<sup>10</sup> à un moment donné du récit sont différenciés par rapport à l'usage de cette langue ou par rapport à autre chose. Les fonctions de l'utilisation de l'écossais dans ce roman et en règle générale sont multiples : marqueur de classes sociales, langue de

---

<sup>9</sup> Ce mot s'écrit *Hebrides*. S'agit-il d'une faute de frappe ?

l'enfance toujours parlée par certains et utilisée à l'occasion par d'autres, marqueur régional, etc. C'est la raison pour laquelle les notions de dialecte, de diglossie et de *code switching*, que nous avons déjà observées dans nos chapitres précédents, sont de première importance. Tous les personnages ne parlent pas écossais et tous ne parlent pas le même écossais mais chacun respecte son continuum langagier qui s'inscrit dans chacune des catégories des niveaux de langue précédemment citées. Passons en revue ces différents niveaux en utilisant quelques exemples précis.

(a) La déformation de l'orthographe par l'auteur est plus prononcée chez certains personnages afin d'indiquer un accent écossais très marqué. C'est le cas surtout de Lachy qui utilisera des termes anglais déformés mais également des termes écossais : (Lachy jeune) « *'Ach, yer no afraid of a bit a wet, ur ye ? Yer no a girrul ur ye ?' [...] 'Aye ; yer paw's rich. [...]* » p. 85-86. *Girrul (girl)* et *yer (your ou you're)*, par exemple, appartiennent à cette catégorie. Banks marque aussi les propos des enfants Watt : (Darren jeune) « *'Whit about Wombles, Mr McHoan ?' »* p. 26 ; (Ashley jeune) « *'Aw, dinnae get yer knickers in a twist, Mr McHoan,' [...]* » p. 136. Il faut toutefois noter que le traducteur se trouve souvent confronté à des contradictions et à un manque de constance dans l'orthographe utilisée par son auteur. Soit il s'agit d'un manque de vigilance, soit il s'agit de l'intervention d'un éditeur. Le désir de l'auteur de représenter phonétiquement une prononciation écossaise n'aboutit pas toujours au même résultat. Par exemple, nous pouvons observer que le terme *our* est écrit de deux manières différentes alors qu'il est prononcé par la même personne : « *See the breed in our hoose [...]* » p. 148 et « *[...] green breed in oor hoose, sometimes.* » p. 148.

<sup>10</sup> Rappelons au lecteur que nous utilisons le terme écossais pour plus de simplicité. Il s'agit en effet d'un anglais écossais, utilisé par certains personnages du roman, et non pas d'un pur *scots*.

(b) Les différences grammaticales entre l'anglais et l'écossais sont marquées d'un point de vue morphologique. Citons, par exemple, l'utilisation d'un -t pour les participes passés : (Ashley jeune) « *I'm no scairt, Mr McHoan !* » p. 136 ; (Prentice imitant un policier écossais) : « [...] *yer uncle wiz kilt...Ah see.* » p. 422. Cependant, les exemples sont rares.

(c) Les négatives présentent également une tournure spécifique est interviennent directement dans la syntaxe : (Prentice jeune) « *'No she's no, dad! She's a teacher!'* *'No she's not, or better still, no she isn't. Don't use the word "no" when you mean "not".'* *'But she's no a niddyott, dad! She is a teacher. Honest.'* » p. 26. On remarque ici l'utilisation du *no* à la place du *not*. La manière qu'à Lachy de s'exprimer à l'âge adulte ne change pas. Elle est notamment marquée par la présence du « *no* » à la fin d'une clause négative : « *'That's okay, Mrs U. You no goin to put your seat belt on, no ?'* [...] » p. 247. *Not* peut aussi s'écrire *nae* en écossais et il est alors directement imbriqué dans le verbe conjugué : (Ashley jeune) « *'Aw, dinnae get yer knickers in a twist, Mr McHoan, [...]* » p. 136. L'utilisation de *ken* (ici *you know*) par Mrs McSpadden et l'ordre des mots utilisés par Prentice entrent également dans cette catégorie : (Mrs McSpadden) « *There's coffee in these pots; you just turn the wee spot to the front, ken, and -* » p. 66 ; (Prentice) « *'Is that not a horrible smell, no, Uncle Rory ?'* » p. 188.

(d) En ce qui concerne le lexique, les exemples sont pléthores. Presque tous les personnages emploient des mots écossais à un moment ou à un autre. Margot, dont le discours n'a pas de marqueur phonologique, utilise tout de même *och* et *aye* (pp. 44-45). Hamish utilise le terme *wee* (p. 174), Mrs MacFadden, dont la langue est très marquée à la fois par la phonétique, la syntaxe, etc., emploie naturellement le mot *lassie* (p. 66) etc.

La liste serait ici beaucoup trop longue. Ces termes sont présents dans le langage de tous les jours comme l'allocution *och* par exemple ou encore *aye* qui signifie *yes*. Ils existent aussi sous la forme de verbes comme *ken* (*to know*). Le(s) narrateur(s), car il s'agit quelquefois de Prentice, d'autre fois d'un narrateur omniscient qui décrit des épisodes antérieurs, emploient des mots courants comme *wee*, *kirk*, etc. mais aussi *crannog* ou encore *machair* qui sont des termes techniques pour des phénomènes écossais. Prentice comme narrateur utilise assez souvent des tournures vernaculaires, par exemple « *baw-face* » p. 66.

Les différents niveaux de langues, l'utilisation de l'écossais représentent un véritable défi pour le traducteur. Les enfants McHoan, plus éduqués que les enfants Watt, vont utiliser des tournures écossaises certes, mais semblent conserver un anglais standard en règle générale. Il nous semble que les personnages du roman sont effectivement différenciés par des marqueurs linguistiques qui les classent dans des groupements sociaux mais aussi régionaux. On peut cependant remarquer dans le roman que ce n'est pas que dans leur jeunesse que les enfants Watt utilisent l'écossais. On notera qu'au début du roman Dean Watt utilise également l'écossais : « *Hoi ; what was that about yon guy ye bumped into in that jacuzzi in Berlin ? Said ye were goantae tell –* » p. 20. Ashley s'exprime en anglais plus tard mais n'a pas renié ses origines et elle n'hésite pas à rappeler au lecteur et à Prentice quelle est sa langue maternelle : « *'That's what my grampa told me, when I was a bairn,' Ash said. 'He used to work in the docks. Rolling barrels, catching slings, loading sacks and crates in the hold; drove a crane later.'* (Ashley pronounced the word 'cran', in the appropriate Clyde-side manner.) I

*stood amazed; I wasn't supposed to be getting ashamed at my lack of historical knowledge until Monday, back at Uni. ' "Hen," he'd say, "There's aw ra wurld unner yon tarp a grass." ' »* p. 75. C'est ce que nous avons appelé du *code switching*. Prentice lui aussi l'emploie, surtout lorsqu'il parle avec les Watt : « *I mean totally aff her heid really, but anyway – ' »* p. 62. Les personnages du roman l'utilisent pour exprimer une émotion, faire une blague ou lorsque Banks les renvoie en enfance. L'oncle d'Ashley, Lachy, s'exprime quant à lui en écossais dans sa jeunesse mais aussi lorsqu'il est adulte, même son voyage en Australie n'a pas pu le changer. Le lecteur se doute que Kenneth et Mary parlent anglais avec un accent écossais mais il n'est que rarement marqué. Notons enfin que les difficultés pour le traducteur ne s'arrêtent pas là. Les niveaux observés sont facilement repérables. Que se passera-t-il pour un traducteur qui n'aura pas identifié l'expression *fish supper* (p. 59) comme typiquement écossaise pour signifier en anglais *fish and chips* !

Plusieurs raisons peuvent être avancées concernant Prentice et la raison pour laquelle il s'exprime en anglais en tant que narrateur. Notons tout d'abord que son père est un écrivain mais qu'il était surtout un instituteur et relevons son appartenance à un milieu social de moyenne bourgeoisie. Prentice lui même avance la raison suivante : (Conversation avec Rory avant son départ. Prentice est très jeune à l'époque) « *I wanted to hit him and my mum, or maybe burst into tears and hug them; either would do. 'Ah dinnae greet, laddy,' he laughed, lapsing into the working-class Scots I had been ashamed of because my beautiful cousins Diana and Helen didn't speak like that, and those coarse Watt children did.* » p. 106. Cette phrase est de la plus haute importance car elle explique plusieurs choses à la fois sur l'importance de l'écossais dans ce roman et en

règle générale dans la littérature écossaise. Rory utilise de l'écossais pour être familier avec sa mère, comme le serait une marque d'affection. Il le perçoit comme un retour culturel aux sources en quelque sorte. Pour Prentice, l'écossais symbolise la *working class* et c'est justement sur ce point que Banks souhaite insister. Ce n'est pas par hasard s'il nomme les Urvill et les Watt comme référence. Mais le mot « *ashamed* » nous dit aussi que Prentice, jeune, parlait de la même façon. Prentice se trompe depuis le début sur beaucoup de choses et notamment sur ce en quoi il doit croire et ceux qu'il doit croire. Sur le quoi, nous l'avons observé ultérieurement, sur le qui, il lui sera révélé petit à petit que tout ce qui brille n'est pas d'or. Ses cousines, Helen, Diana et Verity, qui ne parlent pas écossais en raison de leur éducation, l'induisent en erreur. Il ne doit pas avoir honte de l'écossais de la même façon qu'il ne doit pas croire qu'il est amoureux de Verity simplement pour sa beauté.

Le traducteur est-il capable de marquer toutes ces différences ? Un traducteur étranger peut-il rendre un étranger du dehors par un étranger du dedans ? En d'autres termes, est-ce que le ch'timi ou le normand conviendraient ici ? Nous essayerons de répondre à cette question dans notre Chapitre VI.

### **3.3. La symbolique du 'verre' : où se trouve la vérité ?**

Le terme *glass* est un élément clef du roman: « *Yup; glass is important, though Crow Road is probably one of the least formally structured of the novels. The starting with a funeral and ending with a christening conceit is deliberate, as is the - implied - smashing of a glass at the end.* » (interview avec l'auteur via Email, août 2002). Il apparaît à maintes reprises dans le roman et sous des formes différentes : l'arrière-grand-

père de Prentice a été enterré dans un cercueil fait de verre noir, la verrerie où travaille Hamish est la propriété des Urvill mais est dirigée depuis plusieurs générations par les McHoan. Dans le chapitre XII, la description est très détaillée. Hamish, qui guide Kenneth, Rory et Janice dans la verrerie, leur présente des objets en verre et leur décrit avec minutie leur composition : « *'This a missile nose-cone' [...] 'Strictly speaking, this is a glass ceramic rather than ordinary glass,' he said, adjusting the precise position of the nose cone on the plinth. 'The bases is lithium aluminosilicate, which withstands heat very well. [...].'* » p. 282. et « *'Over here,' Hamish said, plodding towards another table, 'we have what are called the passivation glasses, related to the Borate glasses but made from zinc-silicoborate...'* » pp. 282-283. La traduction de termes scientifiques n'est pas un problème en soi. Il peut le devenir si l'auteur, comme c'est le cas ici, joue avec les mots de manière peu conventionnelle mais suivant un même principe. Observons la phrase suivante : « *The man who put the Bore in Boro-silicate* » p. 283. Ceci n'est pas sans nous rappeler le début du roman lorsque Prentice décrit Verity : « *[...] the girl who, for me, had put the lectual in intellectual, and phany in epiphany and the ibid in libidinous!* » p. 14. *Borosilicate* existe en français, il s'agit du même terme qu'en anglais. Mais si dans l'original, le terme *bore* dont parle Kenneth a le sens d'ennuyeux, dans une traduction française, celui-ci n'a plus de sens. L'utilisation d'une note pourrait être une solution, mais alors celle-ci, ajoutée aux autres, pourrait dépasser le texte lui-même ! Le traducteur a d'autres choix, notamment celui de ne pas traduire cette phrase ou de la transformer en 'L'homme le plus ennuyeux de la terre' par exemple. Il s'agit ici de solutions de facilité, qui sont susceptibles, à plus grande échelle, de dénaturer l'esprit du roman et donc la philosophie de l'auteur.

Le verre apparaît également sous la forme des lunettes d'Ashley « *large round-lensed glasses* » p. 18, présagent de sa lucidité, d'une loupe utilisée par Rory mettra par accident le feu à une grange, d'un télescope, des verres et des bouteilles symboles d'unité sociale. Il décrit aussi un vitrail représentant la religion et ses multiples facettes : « *[...] towards the stained-glass height of the gable-end window.* » p. 56. Il peut être le fulgure « *God's glass, Hamish McHoan called it.* » p. 98. Nous avons pu observer précédemment que Verity était comparée à ce minéral dont les caractéristiques nous ont été énumérées. Enfin, il peut symboliser le mal, le diable : « *[...] glass-making comes under the code six six six ?* » p. 286. Le verre semble exprimer l'idée de la transparence ou de l'opacité mais également du reflet déjà symbolisé par l'eau du loch « *flat as a pane of glass* » p. 48. On peut voir dans ce matériau la mort ou la vie, la vérité qui peut faire mal et brûler les yeux (ou une grange) ou le mensonge. En effet, si le verre peut refléter la lumière, il peut également la déformer. Etudions non pas la façon dont Fergus s'exprime, mais plutôt le vocabulaire qui lui est associé. Remarquons que la manière dont il est décrit en fait un parfait meurtrier, sûr de lui et diabolique : « *Fergus glittered; crystal buttons sparkled on his jacket; black pearls of obsidian decorated his sporran, and the skean dhu stuck into the top of his right sock – a rather more impressive and business-like example of the traditional Highland-dress knife than mine, which looked like a glorified letter opener – was crowned with a large ruby, glinting in the light against the hairs of his leg like some grotesquely faceted bulb of blood* » p. 363. Le vocabulaire, ici très riche en symboles d'autorité, de richesse et de mort, avec les termes « *crystal* », « *obsidian* », « *knife* », « *ruby* », « *blood* », forme des groupes de signifiants autour desquels s'organise la 'parlance' du personnage et son penchant malsain. Dans le passage, le terme *glinting*, qui



nous renvoie au verre, apparaît : « [...] *with a large ruby, glinting in the light against the hairs of his leg [...]* ». Vinay et Darbelnet nous offrent dans leur étude, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, une série d'exemples servant à démontrer la supériorité de l'anglais pour le détail des notations dans le domaine des perceptions visuelles et auditives. *To glint* signifie, entre autres, luire (avec le luisant d'une surface sombre). Ils utilisent ensuite l'exemple suivant : « *Ex. : "objets de cuivre qui luisaient doucement dans l'ombre : glinting in the dark"*. » (Vinay et Darbelnet, 1977, p. 61). Cependant ici « *glinting in the light* » ne peut pas se traduire par le verbe 'luire' en raison de l'utilisation du terme *light* mais plutôt par 'réfléter' ou 'miroiter' qui s'intègrent parfaitement dans le réseau de signifiants du roman. Nous souhaitons démontrer que l'abondance de ce vocabulaire souligne dans l'original ce qui est déjà là de manière latente. Ce que nous avons pu constater pour la traduction de *Complicity* mais également, et dans un autre domaine, pour la traduction de *Busconductor Hines* de Kelman, c'est une destruction des réseaux de langue sous-jacents à cause d'une traduction trop édulcorée.

En l'associant à Dieu puis à Satan, comparaison qui n'est pas innocente, Banks semble vouloir prévenir le lecteur sur l'erreur que l'on peut commettre si l'on se fie aux apparences. Le traducteur devra en tenir compte et s'efforcer dans tous les cas de reconnaître la fonction du mot *glass* au cas par cas.

Il valait la peine d'entreprendre cette analyse en profondeur du roman (luxé dont le traducteur professionnel ne dispose que rarement !) afin d'indiquer quels sont les types de problème, visibles ou quelquefois cachés, auxquels le traducteur en question est confronté. Les différents éléments étudiés dans ce chapitre nous ont confortés dans l'idée que bien plus qu'un roman psychologique à propos d'une quête de la vérité et

d'une recherche de soi, *The Crow Road* est en même temps un condensé de l'Ecosse. Il doit de ce fait être traduit en tant que tel. Dans le chapitre suivant nous allons pouvoir mettre en pratique les différentes techniques de traduction que nous avons pu observer et donner une idée précise de ce qui sera pour nous la meilleure façon de traduire l'aspect lié à la culture et celui lié au langage propre au roman moderne écossais.

## Chapitre VI

### ÉTUDE DES DIFFÉRENTES STRATÉGIES POUR LA TRADUCTION DE THE CROW ROAD

La façon dont est abordée la traduction littéraire ne manque pas de diversité. Afin de mieux comprendre la complexité que pose l'utilisation du vernaculaire, nous avons choisi de citer en introduction les remarques faites par Sylvère Monod à propos de sa toute récente traduction du roman de Scott *The Heart of Mid-Lothian* (*Le Coeur du Mid-Lothian* (1998)). Ici, il explicite ses choix :

*Scott met en scène des personnages écossais qui parlent un anglais fortement marqué de caractéristiques écossaises : vocabulaire, syntaxe et prononciation constituent presque un dialecte, sinon un patois, celui du sud de l'Ecosse, c'est-à-dire de la région des Lowlands ou Basses Terres. Face à cette situation, le traducteur doit reconnaître qu'il n'existe pas de solution pleinement satisfaisante. Chercher à imiter le parler de telle ou telle région de France jugée proche de l'Ecosse par ses origines ethniques, comme la Bretagne, donc traduire l'écossais en breton (à supposer que le traducteur en soit capable, ce qui n'est sûrement pas mon cas) serait dangereux, à la fois pour la fidélité et pour l'intelligibilité. Car l'écossais des personnages de Scott est tout de même proche de l'anglais d'Angleterre, et compréhensible sans grand effort pour la plupart des lecteurs anglophones dans le monde. Ne rien faire, et traiter les dialogues du Cœur du Mid-Lothian comme si l'auteur les avait rédigés dans un anglais standard serait affadir le livre, en réduire la saveur pittoresque. J'ai donc essayé d'introduire dans le français utilisé par ces personnages, d'une part un petit nombre de mots écossais simples, parfois déjà connus du plus grand nombre, parfois discrètement expliqués lors de leur première apparition comme laird, kirk, cairn,*

manse ; ils sont destinés à assurer sans trop de dommage, espère-t-on, la présence d'un minimum de couleur locale ; d'autre part, quelques tournures de phrase ? un peu plus raides ou d'une gaucherie délibérée, pour donner le sentiment de l'étrangeté ; c'était bien l'impression, on le voit dans le roman de Scott, que devaient produire un Ecossais, et surtout une jeune fille écossaise vêtue de son costume national, lorsqu'ils se promenaient dans le sud de la Grande Bretagne.

(Monod, 1998, pp. 27-28)

Cette solution, si elle nous apparaît être de prime abord raisonnable, offre ses limites lorsque le traducteur doit effectuer le fin dosage entre ce qu'il appelle « *gaucherie délibérée* » et un français correct. Pourquoi opérer des changements à certains endroits plutôt qu'à d'autres ? Quels sont les critères sur lesquels le traducteur a basé sa démarche ? Observons la traduction de ce passage :

*« I dinna ken muckle about the law, » answered Mrs Howden; « but I ken, when we had a king, and a chancellor, and parliament-men o' our ain, we could aye pebble them wi' stanes when they were na gude bairns – But naebody's nails can reach the length o' Lunnon. »*

*« Weary on Lunnon, and a' that e'er came out o't! » said Miss Grizell Damahoy, an ancient seamstress; « They hae taen awa our parliament, and they hae oppressed our trade. [...] »*

(Scott, 1994, p. 45)

*Je ne connais pas grand-chose à la loi, répondit Mme Howden, mais je sais bien une chose : du temps que nous avions un roi, et un chancelier, et nos parlementaires à nous, c'était toujours possible de leur jeter des pierres quand ils se conduisaient en enfants pas sages...Mais personne n'a les ongles assez longs pour atteindre jusqu'à Lond'.*

*La peste soit de Lond' et de tout ce que Lond' nous a jamais envoyé », dit Mlle Grizel Damahoy, couturière fort âgée ; « Ils nous ont pris notre parlement, et ils nous ont écrasé notre commerce.[...].*

(Scott, 1998, p. 102)

Ce passage, qui souligne encore une fois la rancœur de l'Écosse vis-à-vis d'une Angleterre qui lui a retiré sa souveraineté, a perdu, malgré les efforts du traducteur, la sonorité particulière que l'original en écossais pouvait avoir. Les incorrections grammaticales, telle que « *du temps que...* », sont peu nombreuses et surtout très discrètes et ne peuvent pallier l'absence de couleur locale qui, et nous nous opposons ici au « *compréhensible sans grand effort* » de Monod, marque la division des deux cultures. Le lecteur se trouve alors confronté à des personnages qui pour lui s'expriment de manière incorrecte alors qu'ils parlent en réalité la langue de leur pays, de manière convenable dans l'original. Cependant, une telle démarche a le mérite d'ouvrir le débat. Le traducteur s'est rendu compte qu'une absence de différenciation du vernaculaire vis-à-vis de la langue standard pourrait entraîner un déséquilibre certain dans la traduction.

Dans ce chapitre nous avons mis à la disposition du traducteur différentes techniques qui seront analysées et expliquées dans les différentes sections les concernant. Chacune d'entre elles sera utilisée pour un ou plusieurs passages précis du roman *The Crow Road*. Ces passages ont été choisis en fonction de deux critères : l'utilisation du vernaculaire et le style de l'auteur (jeux de mots, syntaxe, lexique, etc.) qui sont des éléments représentatifs des difficultés évoquées dans notre Chapitre V. Nous commenterons les passages en début de traduction et proposerons une critique détaillée de celle-ci. Enfin, nous avancerons, sans croire avoir trouvé une fois pour toutes la solution idéale, la stratégie qui nous paraît la plus appropriée pour la traduction de la culture et des éléments vernaculaire liés à l'Écosse dans le roman de Banks en particulier, mais aussi sur un plan plus général.

## 1. LA TRADUCTION 'DOMESTIQUÉE'

Qu'entendons-nous par traduction 'domestiquée' ? Il s'agit d'une traduction qui est axée vers le lecteur et qui souhaite lui offrir un texte lisible, nourrissant l'illusion qu'il lit une œuvre écrite dans sa propre langue. Ce genre de traduction est celle que dénonce Venuti par exemple et qui consiste à éliminer de la traduction l'aspect étranger, les éléments liés à la culture, qui fournissent au texte d'origine tous ces particularismes permettant de le différencier d'autres romans dans son propre pays. Venuti nous fournit ici un exemple de ce qu'il appelle « *a drive to readability* ». Le premier extrait est l'original de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, le second correspond à sa traduction et enfin le dernier est la traduction de Irene Ash en 1955.

*Au café, Elsa se leva et, arrivée à la porte, se retourna vers nous d'un air langoureux, très inspiré, à ce qu'il me sembla, du cinéma américain et mettant dans son intonation dix ans de galanterie française: "Vous venez, Raymond?"*

*(After coffee, Elsa stood up and, on reaching the door, turned back towards us with a languorous air, very inspired – so it seemed to me – by the American cinema, and investing her tone with ten years of French flirtations: "Are you coming, Raymond?")*  
(Sagan 1954: 38, my translation)

*After coffee, Elsa walked over the door, turned around, and struck a languorous, movie-star pose. In her voice was ten years of French coquetry:*

*"Are you coming, Raymond?"* (Ash 1955: 30)

(Venuti, 2000, p. 482)

Selon Bakhtine, le roman rassemble en lui « *hétérologie* », « *hétérophonic* » et « *hétéroglossie* » et ce sont ces trois domaines qui doivent être traduits. Le traducteur doit aspirer à rendre cette hétérogénéité dans sa traduction s'il veut rester fidèle au texte original.

Ainsi, Venuti caractérise le texte orienté vers le public comme étant la manifestation ethnocentrique du traducteur. Cette traduction, que l'on peut également qualifier de conventionnelle, tend à évacuer les problèmes de superposition ou de coexistence de plusieurs langues simultanées, comme le rapport des dialectes à une langue standard, par une méthode homogénéisante. Elle vise à unifier sur tous les plans, lexicaux, syntactiques et grammaticaux, l'entité hétérogène que représente l'original. Trois passages que nous avons jugé représentatifs seront traduits suivant cette méthode. Pour ce faire, nous nous sommes imaginés dans la situation d'un traducteur professionnel à qui on a demandé en trois mois une traduction du roman.

**NB : La photocopie des textes originaux se trouve dans l'Annexe I**

### *1.1. Chapitre VI, p. 148*

Le passage étudié est une conversation entre trois enfants où se mêlent à la fois trois registres de discours (en ne tenant pas compte du narrateur) : Kenneth qui s'exprime en anglais, Fergus, dans un anglais plus soutenu et Lachy qui, lui, utilise un anglais écossais, symbole de son appartenance à la '*working class*'. Le ton du passage est comique. Il est provoqué par les confrontations entre Fergus et Lachy qui sont bien plus que des différences d'opinion mais bien des différences de classe sociale. Kenneth joue l'arbitre dans cette conversation.

Le problème principal réside dans la traduction du vernaculaire qui permet d'attirer l'attention du lecteur sur le particularisme régional écossais, mais également sur la distinction qu'il établit entre deux milieux sociaux. La traduction domestiquée, suivant les préceptes de la « *dynamic equivalence* » promulguée par Nida, se soucie uniquement de la compréhensibilité des lecteurs de la langue d'arrivée et utilisera un français standard. On peut

cependant penser que cette méthode, dans le meilleur des cas, cherchera à respecter la différence des deux classes sociales en utilisant des tournures familières ou grammaticalement incorrectes (comme a pu le faire Monod). Les différences de classe sociale seront représentées dans la traduction par le niveau de langue qui sous-entend une différence au niveau de l'éducation de Lachy par rapport à Kenneth, mais rien ne permettra de comprendre que c'est justement le système éducatif qui a changé l'écossais en anglais standard.

NB : par souci d'économie et puisqu'ils ne présentaient pas de difficultés majeures, certains passages ont été abrégés. Ils porteront la note 'Abrégé'.

### *Traduction*

Fergus avait mangé une tranche de pain, et Kenneth réussit à en avaler deux avant que Lachy n'engloutisse le reste. La guerre n'était finie que depuis quelques mois et le rationnement était toujours en vigueur. Lachy s'adossa sur sa chaise et rota. « C'était bien bon », dit-il ; il s'essuya la bouche avec la manche effilée de son pull. « Tu vois le pain, et ben, chez nous, il est vert. »

« Comment ? » dit Kenneth

« Tu racontes n'importe quoi », répondit Fergus en sirotant son thé.

« Ouais c'est vrai », rétorqua Lachy en pointant un doigt sale en direction de Fergus.

« Du pain vert ? » dit Kenneth en souriant.

« Ouais, et je vais vous dire pourquoi, mais vous devez me promettre de rien dire à personne. »

« OK », répondit Kenneth en se penchant en avant sur sa chaise, la tête entre ses mains

« Hm, je suppose que oui », acquiesça Fergus de façon peu enthousiaste.

Lachy regarda rapidement de droite à gauche. « C'est l'essence », dit-il à voix basse.

« L'essence ? » Kenneth n'avait rien compris.



« Un tas de balivernes si vous voulez connaître mon avis », ricana Fergus.

« Non ; c'est vrai », dit Lachlan. « Vous savez les marins qui sont à la base des hydravions ? »

« Ouais », dit Kenneth en fronçant des sourcils.

« Ils mettent cette teinture verte dans leur essence, et si on t'attrape avec dans le réservoir de ta voiture, tu vas direct en prison. Mais si on filtre l'essence à travers le pain, la teinture s'en va et on peut l'utiliser sans que personne le sache. C'est vrai ça. » Il s'appuya sur le dossier de sa chaise. « Voilà pourquoi on a parfois du pain vert à la maison. »

« Ben ça alors », dit Kenneth d'un air fasciné. « Je suis sûr que ça a un goût horrible ! »

« C'est illégal », s'indigna Fergus. « Ma mère connaît le commandant en chef de la base ; si je le lui disais, elle irait lui dire et vous seriez probablement arrêtés et on vous enverrait sûrement tous en prison. »

« Oui », dit Lachy. « Mais t'as promis de rien dire, hein ? » lança-t-il d'un petit sourire à Fergus assis à l'autre bout de la petite table. « Ta mère, elle t'appelle toujours 'Chéri' hein ? »

« Non », répondit Fergus, assis droit sur sa chaise, se passant la main sur le front afin de dégager une frange de ses yeux. « De temps en temps seulement. »

### **Abrégé**

« T'es son chéri, hein ? » dit Lachy en nettoyant l'assiette de ses miettes. « T'es son petit chéri, pas vrai Fergus ? »

« Et bien, que cela peut-il faire ? » répondit Fergus en le prenant de haut.

« Et bien, quœu çœula pœut-il fêre ? » dit Lachy en imitant l'accent très snob de Fergus.

Kenneth détourna son regard du modèle, parfait et brillant.

Le visage de Fergus était pincé. « Au moins ma mère et mon père ne me battent pas, *Monsieur Watt.* »

Lachy, s'agitant sur sa chaise, sourit d'un air moqueur. « Oui, certains ont de la chance », dit-il en se levant. Il marcha dans la pièce, regarda quelques maquettes d'avion en bois posées sur

un bureau, leur tapota dessus. « Très jolie moquette mon chéri », dit-il, dandinant sur le tapis à la laine épaisse et aux motifs compliqués. Fergus ne dit rien. Lachy prit quelques soldats de plomb d'un casier bien rangé qui en était rempli, puis alla inspecter les cartes sur le mur, celles de l'Ecosse, des îles britanniques, de l'Europe et du monde. « Les endroits en rouge sont à nous n'est-ce pas ? »

« Non, en fait ils appartiennent au roi », répondit Fergus. « Ça, c'est l'Empire. Ne t'imagines pas qu'ils sont rouges parce qu'ils sont communistes ou je ne sais quoi. »

« Eh ! » s'exclama Lachy, « Ça je sais ; mais ce que je veux dire c'est qu'ils sont britanniques ; ils sont à nous. »

« Et bien, je ne sais pas s'ils sont à nous, mais ils appartiennent à la Grande Bretagne. »

« Et bien », dit Lachy d'un air indigné. « Je suis britannique n'est-ce pas ? »

« Hm. Je suppose », admit Fergus. « Mais je ne vois pas pourquoi tu dis qu'ils sont à nous ; tu ne possèdes même pas ta propre maison. »

« Et alors ? » répliqua Lachy en colère.

« D'accord, mais écoute Fergus », dit Kenneth, « Il s'agit de l'empire britannique et nous sommes tous Britanniques, et quand nous serons plus âgés nous pourrons voter pour des députés au parlement, et ils auront le pouvoir, et pas le roi ; c'est ce que dit la Magna Carta ; et on les élit n'est-ce pas ? Donc en fait c'est bien notre Empire ? je veux dire, quand on y réfléchit bien. »

\*\*\*

Pour traduire les différents niveaux de langue, nous avons essayé de trouver dans le français les termes porteurs d'un registre correspondant. En utilisant cette méthode, nous avons fait abstraction de l'aspect culturel porté par l'écossois et nous nous sommes concentrés uniquement sur l'aspect social. Par exemple, nous avons décidé de faire porter le registre

informel à « *et ben* » à la ligne 4 alors qu'il n'apparaît en rien dans l'original. Ceci nous a permis de compenser la perte de « *so it is* » dans cette même phrase. L'absence du 'ne' de négation est également un autre procédé servant à marquer l' 'infériorité' sociale de Lachy à la ligne 10 : « *me promettre de rien dire* ». Une autre difficulté survient lors de la traduction de la réplique de Lachy qui se moque de l'accent très anglais de Fergus : « '*Weyl, whort if a eym?*' ». Le traducteur peut choisir soit d'imiter un accent snob français, soit anglais en partant des raisonnements suivants : la langue d'arrivée est le français donc je lui reste fidèle ou bien la situation se déroule en Ecosse donc je dois rester fidèle au contexte. Dans cette situation et selon le modèle utilisé qui est une traduction 'domestiquée', les deux solutions sont possibles. Nous avons choisi la première solution qui précise également ensuite « *en imitant l'accent très snob de Fergus.* », insistant une fois de plus sur le clivage social des deux personnages.

Nous souhaitons insister ici sur le fait que ce procédé de compensation ou de dissimulation qui consiste à traduire ailleurs le niveau de langue d'un énoncé est, comme nous avons pu le constater, beaucoup utilisé dans ce type de traduction. Or, ce qui est important à nos yeux, c'est bel et bien la connotation écossaise qui, en traduisant de la sorte, est complètement occultée. L'exemple suivant va nous permettre de mieux cerner la problématique de la traduction de ce roman.

### **1.2. Chapitre VI, p. 135**

Les problèmes principaux dans ce passage résident dans la traduction des jeux de mots et des expressions imagées du dialogue entre Ashley et Darren Watt qui s'expriment en anglais écossais mais également dans la traduction de certains mots de vocabulaire propres à l'Ecosse.

« *The sound you can see* » pose immédiatement un problème ici car même si, lorsque les enfants en parlent, il n'est pas sous-entendu pour eux qu'il s'agisse du mot 'détroit', *sound*, auquel Kenneth souhaite faire référence, l'expression a déjà été utilisée antérieurement dans le roman et une constance dans sa traduction doit être respectée. De ce fait, traduire cette expression par 'le son que l'on peut voir' ne pourrait être acceptable. Il s'agit pour le traducteur ethnocentrique de faire passer l'esprit plutôt que la forme. Nous proposerons la solution suivante : 'l'étréit détroit'. Il a l'avantage de pouvoir facilement prêter à confusion des enfants qui pourront, par exemple, comprendre 'les trois des trois' tout en faisant référence pour le lecteur au terme 'détroit'. En revanche la traduction de « *breeze block* » est plus problématique. Le mot fait ici référence au bruit du vent, à une légère brise par exemple, mais également au mot 'parpaing' qui est un objet visible. Utiliser simplement le terme 'parpaing' pour traduire l'expression, c'est laisser de côté le jeu de mots voulu par Banks qui fait référence au « *sound you can see* ». On se rend bien compte que l'équivalence des mots ne correspond en aucun cas à l'équivalence de visée de chaque langue. Il en sera de même pour la traduction de l'expression « *dinnae get yer knickers in a twist* » qui pourrait être traduit en français par 'perdre les pédales' ou 'se mettre dans tous ses états'. Le traducteur pourra néanmoins utiliser une expression plus vulgaire comme 'ne te pisse pas dessus'. Celle-ci rend compte de la crudité des paroles du personnage tout en restant fidèle au caractère imagé de cette expression. L'expression en question ne fait cependant pas référence à l'Ecosse mais elle intervient dans la traduction du registre. L'expression française, si elle semble être acceptable, n'en est pas moins trop vulgaire par rapport à l'original et ce fait va dénaturer les propos de l'enfant.

Le vernaculaire, comme dans le premier passage, ne sera pas traduit, seul le niveau de langue changera afin d'exposer au lecteur les différences de classe sociale. Le terme « *broch* » typiquement écossais, qui sera traduit par le mot *fort* en français standard, perdra pour les

lecteurs de la langue d'arrivée toute son originalité. En reprenant les propos formulés par Oseki-Dépré (1999), l'utilisation du vernaculaire correspond à *la visée de concrétude* que l'abstraction détruit. Elle utilise les exemples de « *bibloteux* » en picard qui selon elle est plus parlant, plus concret et iconique que « *livresque* », « *dérespecter* » en antillais qui est plus éloquent que « *manquer de respect* », etc. Une traduction homogénéisante comme celle que nous proposons fera abstraction de ceci et rendra dans un français standard un produit aseptisé. Pour le traducteur ethnocentrique, le récepteur du texte traduit est considéré comme ayant une capacité herméneutique extrêmement limitée. Au niveau du texte, il assure au récepteur une grande lisibilité qui passe par la déformation du texte et au niveau du public, il tient compte de l'ignorance du lecteur et utilise des équivalences plutôt que de lui montrer la culture étrangère.

### *Traduction*

Ils étaient assis, debout ou allongés à l'intérieur du vieux fort qui avait la forme conique d'une souche brisée, avec vue sur le cratère carré du chantier de la plate-forme de production qui n'avait jamais été utilisée, plus récente mais tout aussi vide, abandonnée et désolée que le fort. Dans le ciel, une alouette – petit point sur l'azur – chantait, sa voix perçante semblable à des explosions fluides de jets lyriques.

« Dites-le-nous M. McHoan; s'il vous plaît. »

« Ouais, papa, qu'est-ce que c'est ? »

« S'il te plaît oncle Ken. Alleeez. »

« Ouais, allez, Monsieur McHoan. Dites-le-nous. Qu'est-ce que c'est ? »

« Quoi ? »

« Les trois des trois ! » s'écria Prentice en sautant du mur délabré du fort; Ashley quant à elle grimpa plus haut.

« Les trois des trois ? » dit McHoan pensivement.

### Abrégé

« Et bien », dit-il. « Vous ne pouvez pas le voir d'ici. »

« Ah, c'est pas juste ! »

« D'où est-ce qu'on peut le voir alors, tonton »

« Et bien, d'où on était lorsque je vous en ai parlé; on pouvait le voir à ce moment-là. »

« Depuis la Vieille Maison ? » demanda Diana, d'un air perplexe.

« C'est ça. »

[...<sup>1</sup>]

« Coucou, M. McHoan; regardez où je suis ! »

« Mon Dieu, Ashley; fais attention. » Elle se trouvait en haut du mur en ruine du château, s'élevant dans le ciel telle une courbe grise sur une feuille de papier bleu; Ashley, un point.

« J'ai pas peur, M. McHoan ! »

« Je suis sûr que non, mais je ne t'ai pas *demandé* si tu avais peur ou pas, Ashley; je t'ai demandé de faire attention. Descends de là de suite. »

« Je descendrai si vous nous dites qu'est-ce que c'est l'étroit détroit M. McHoan. »

« Descends de là, petite fripouille ! » dit-il en riant. « J'allais vous le dire avant que tu ne commences à brailler. Descends de là; maintenant. »

« Hé ! ne vous pissiez pas dessus M. McHoan » dit Ashley secouant sa chevelure blonde et commençant à descendre du haut du mur arrondi.

« Ne t'inquiète pas pour moi jeune fille », dit-il. Diana et Helen étaient choquées, ce qui ne les empêcha pas de glousser. Lewis et Prentice ricanèrent en silence.

---

<sup>1</sup> Il est important de noter ici une stratégie couramment employée lors de traduction. Il s'agit de la suppression d'un passage que le traducteur aura jugé intraduisible et n'intervenant pas directement dans la compréhension globale du roman. En effet, dans ce passage, Helen Urvill déclare « *It isn't the wind, then* ». Le traducteur ne pourra pas utiliser le terme vent pour traduire « *wind* » car « *the Sound that could be Seen* » a été traduit par « *l'Étroit Déroit* » qui ne joue plus sur les mêmes mots. De plus, le terme « *breeze block* » qui suit plus loin et qui signifie parpaing en français, joue également sur la notion de vent avec l'emploi de *breeze* dans le nom

« Elle a dit pisser, M. McHoan », dit Dean Watt.

« Je vais le dire à maman », lança Darren à sa sœur alors qu'elle dévalait la pente caillouteuse, pieds et postérieur en premier.

« Va te faire voir, Darren Watt », répliqua la jeune fille en faisant bien attention où elle posait le pied.

« Oh là là ! » s'écria Diana en sursautant

« Ashley ! » dit Kenneth exaspéré.

« Oh, M. McHoan, vous avez entendu ce qu'elle a dit ! Tu n'es qu'une petite chipie, Ashley, voilà ce que tu es. »

« Oui, j'ai entendu, et – »

« C'est très mal poli tu sais jeune fille », dit Prentice, en agitant son doigt devant la fille.

(« Tais-toi Prentice », lança Lewis.)

« Je ne suis pas une petite chipie – »

### 1.3. Chapitre II, p. 25

Dans ce passage, le problème principal réside dans la traduction des titres donnés par Kenneth aux histoires qu'il pouvait raconter aux enfants. Certains d'entre eux sont des jeux de mots ou des expressions idiomatiques que seul un traducteur averti pourra traduire correctement. Nous avons déjà évoqué « *the Sound that could be Seen* » s'agissant du *Sound of Jura*, le détroit qui sépare l'Ecosse de l'île de Jura à l'ouest du pays. « *Slow Children* » traduit littéralement signifie 'Enfants Lents' mais fait également référence aux panneaux de signalisation en Grande-Bretagne indiquant le passage d'enfants que l'on pourrait traduire par 'Ralentissez : Enfants'.

---

composé. Dans notre exemple nous avons utilisé des crochets afin de signaler l'absence du court passage. Ils n'existeraient pas si la traduction devait être publiée.

Un autre problème, récurrent à la traduction de romans utilisant la langue vernaculaire est bien entendu ce que Berman appelle « *the effacement of the superimposition of languages* » : « *The superimposition of languages in a novel involves the relation between dialect and common language, a koine, or the coexistence, in the heart of a text, of two or more koine.* » (Berman, 2000, p. 295). Le langage utilisé par les enfants Watt par exemple est différent de celui utilisé par les McHoan, père et fils. Une traduction conventionnelle soulignera uniquement l'aspect social de ces différences, mais sera incapable de faire face au problème dialectal.

### *Traduction*

C'était le temps des douces espérances, lorsque le monde était tout petit et qu'il était encore rempli de magie. Il leur racontait des histoires: celle de la Montagne Secrète et de L'Étroit Déroit, de la Forêt Noyée par le Sable et des arbres tels l'eau qui dort; mais aussi l'histoire des Enfants Lents, de la Couette Magique, du Pays Bien Parcouru, et ils les croyaient toutes. Ils apprenaient l'existence d'anciennes contrées et de temps reculés, qui ils étaient et ce qu'ils n'étaient pas, ce qui avait et ce qui n'avait jamais été.

Alors chaque jour était une semaine, chaque mois une année. Une saison devenait une décennie et chaque année une vie entière.

« Mais papa, Madame McBeath dit que Dieu existe, si, c'est vrai, et que si tu ne crois pas tu iras en enfer. »

« Madame McBeath est une idiote. »

« Non papa, c'est même pas vrai ! C'est ma maîtresse ! »

« Non c'est pas vrai, ou mieux encore, 'ce n'est pas vrai'. N'utilise pas 'même' lorsque tu n'es pas d'accord. »



« Mais papa elle est même pas une nidiote ! C'est une maîtresse. Juré. »

Il s'arrêta sur le chemin et se tourna vers le garçon. Les autres enfants, qui souriaient et gloussaient sottement, s'arrêtèrent aussi. Ils se trouvaient presque en haut de la colline, juste au-dessus de la ligne d'arbres plantée là arbitrairement par l'Office National des Forêts.

### **Abrégé**

« Il n'y a pas de Dieu alors, pas vrai, M. McHoan ? »

« Non, Ashley, il n'y en a pas. »

« Et Pollux alors M. McHoan ? »

« Qu'est ce que c'est, Darren ? »

« Pollux, M. McHoan. Pollux du manège enchanté. » Darren Watt tenait la main de son petit frère Dean qui fixait McHoan du regard et semblait être sur le point d'éclater en sanglots.

« Est-ce qu'ils sont pour de vrai, les animaux, M. McHoan ? »

« Bien sûr », dit il en acquiesçant de la tête. « Tu les a vus à la télévision n'est ce pas ? »

« Oui. »

« Oui. Alors bien sûr qu'ils sont vrais; de vraies marionnettes. »

« Mais ils ne sont pas vraiment pour de vrai, hein ? »

« Non Darren, ils ne sont pas vraiment pour de vrai ; les véritables animaux sont les escargots, les chiens, les lapins et les vaches, et aucun d'entre eux ne porte de vêtements ni n'habite dans des endroits meublés et bien éclairés. Un monsieur a créé Pollux et son manège enchanté et a inventé leurs aventures et d'autres personnes ont utilisé ces histoires et en ont fait des programmes télévisés. C'est ça qui est vrai. »

« Tu vois, je te l'avais dit », dit Darren en secouant la main de son petit frère. « Ils ne sont même pas vrais. »

Dean se mit à pleurer, grimaçant, les yeux fermés.

« Oh zut alors », soupira McHoan. Il ne cessait jamais d'être étonné par la vitesse à laquelle le visage d'un petit enfant peut passer de la couleur pêche à la couleur betterave. Heureusement son propre fils, James, le plus jeune, était juste en train de sortir de cette période. « Viens là Dean, monte un peu par ici et on va voir si on peut arriver en haut de la colline, tu veux bien ? » Il prit l'enfant qui hurlait dans ses bras – après lui avoir persuadé de lâcher la main de son frère – et l'installa sur ses épaules. Il regarda les petites frimousses qui le dévisageaient.

« On y est presque, n'est-ce pas ? vous voyez le cairn ? »

La troupe d'enfants cria pour marquer son approbation.

« En avant ! Le dernier arrivé est un Conservateur ! »

### **Abrégé**

Dean se mettait de nouveau à pleurer. Sûrement pensait-il que son frère et sa sœur étaient en train de l'abandonner. McHoan soupira et se mit à courir après les enfants en direction de la colline, criant ses encouragements et s'assurant qu'il les escortait jusqu'au dernier au sommet et jusqu'au cairn. Il fit tout un spectacle de son essoufflement et, tout en vacillant au moment de s'asseoir, s'écroula dans l'herbe de manière dramatique après avoir déposé Dean sur le côté.

« Oh ! vous êtes tous trop forts pour moi ! »

« Ah ah, M. McHoan », s'amusa Darren le pointant du doigt. « C'est vous le con cerf, c'est vous ! »

Il resta stupéfait un instant puis dit, « OK, con, con cerf, Conservateur ! » Il fit de drôles de grimaces. « A l'attaque ! » dit-il en riant accompagné des enfants. Il s'allongea dans l'herbe, une douce brise se mit à souffler.

« A quoi elles servent toutes ces pierres, M. McHoan ? » demanda Ashley. Elle avait grimpé à mi-hauteur du petit cairn qui devait faire deux mètres de haut. Elle prit dans ses mains une des plus petites pierres et la regarda. Kenneth roula sur lui-même pour laisser Prentice et Lewis grimper sur son dos et lui donner des coups de pied comme s'ils étaient sur un cheval. La fille

Watt, perchée sur le cairn, cogna un caillou contre un autre puis inspecta le coup qui avait blanchi la surface de la pierre qu'elle tenait. Il sourit. C'était une cabotine qui semblait être toujours enrhumée et qui était vêtue de vêtements sales et déjà usagés comme l'était le reste de la tribu Watt. Cependant il l'aimait bien. Il avait toujours pensé qu'Ashley était un nom de garçon (ne vient-il pas du film *Autant En Emporte Le Vent*) mais de toute façon, si les Watt voulaient appeler leurs enfants Dean, Darren et Ashley, c'était leur problème. Cela aurait pu être Elvis, Johnny et Marilyn.

« Vous vous rappelez l'histoire de l'oie qui avait avalé le diamant ? »

« Oui. »

C'était une histoire à lui, une qu'il essayait sur les enfants. Sa femme appelait cela une étude de marché.

« Pourquoi l'oie a-t-elle mangé le diamant ? »

« Moi, moi, oncle Kenneth ! » dit Diana Urvill en levant la main et en essayant de faire claquer ses doigts

« Oui, Diana, je t'écoute. »

« Parce qu'elle avait faim. »

« Non ! » dit Ashley avec mépris depuis le cairn. Elle cligna violemment des yeux. « C'était pour ses dents. »

\*\*\*

Nous n'allons pas revenir sur les problèmes causés par l'utilisation de l'écossais dans l'original. Ils sont de même nature que pour les passages 1.1. et 1.2. Attardons-nous plutôt sur la traduction de certains groupes nominaux. La traduction de « *Slow Children* » par « *Enfants Lents* » nous donne un premier aperçu de cette impuissance affichée à traduire une expression ou un terme qui aurait un double sens. Le traducteur aurait très bien pu choisir

« *Ralentir Enfants* » ou « *Ralentir Ecole* » et c'est l'autre sens qui aurait été amputé au terme. Tout aurait été différent si l'original avait été « [...] *about Slow Children* » car c'est bien la présence de l'article *the* qui crée le problème. En nous servant des travaux de Hervey et Higgins (1992, p. 29), nous avons opté pour une *cultural transplantation*. La traduction de « *Forestry Commission* » par « *l'Office National des Forêts* » n'est pas pleinement satisfaisante pour un traducteur qui souhaiterait rapprocher le lecteur vers l'auteur. En effet, dans l'inconscient écossais, cet organisme a été jugé responsable d'erreurs graves en matière de reboisement et ne peut par conséquent être assimilé comme tel par des lecteurs de langues cibles pour qui le nom de cette commission n'évoque rien de particulier. De plus, et c'est ici que réside le réel problème, comment expliquer la présence de cet organisme français en Ecosse. « *Tory* » est devenu « Conservateur » et de ce fait n'a pas permis au traducteur de conserver le jeu de mots « *Tora Tora Tory !* » référence au fameux film de guerre américain de 1970 intitulé *Tora Tora Tora*. Cependant la traduction en « Con, con cerf » a le mérite de conserver l'humour et l'hostilité envers les conservateurs, même si elle reste des plus ethnocentriques (il faut cependant ajouter que « *Tory* » est utilisé plutôt péjorativement la plupart du temps). Plus domestiquante à nos yeux est la traduction des *Wombles* en *Pollux*. En traduisant *Tory* par *Conservateur*, le traducteur n'a pas détourné le sens premier voulu par l'auteur, il a simplement été modifié. *Pollux*, à l'inverse, fait référence au dessin animé français de Serge Danot qui vit le jour pour la première fois sur les écrans de télévision le 6 octobre 1964. S'il est vrai qu'il connut un grand succès planétaire et que la date correspond à peu près à celle des *Wombles* (1968), cette façon de traduire rend compte d'une nécessité sociale de la traduction. Enfin, le traducteur a choisi de modifier un des prénoms de la liste énumérée par Kenneth, « *Elvis and Tarquin and Marilyn* » en lui préférant celui de Johnny, plus populaire en France.

Malgré les critiques que l'on peut formuler contre lui, l'ethnocentrisme demande de la souplesse, du talent, de l'ingéniosité, etc. Mais finalement, est-ce que tout ce talent n'est pas mis au service d'une stratégie qui ne dit pas vraiment son nom, l'« équivalence » ? Nous allons maintenant envisager d'autres stratégies possibles.

## 2. LE STYLE NABOKOV

Nabokov (auteur du célèbre roman *Lolita* (1955)) maîtrisait parfaitement le russe et l'anglais dans lequel il écrivait ses romans, mais également le français. Il a traduit nombre de ses romans lui-même mais a aussi critiqué certaines traductions qui ont été faites de ses livres comme celle de *Lolita* en français par E.H. Kahane, éditée en France en 1956 aux éditions Olympia Press par Maurice Girodias. Dans la rubrique littéraire du *Figaro* datant du 3 mai 2001, on trouve quelques extraits de la lettre écrite par Nabokov à M. Girodias le 14 mai 1957, dans laquelle il recense les erreurs du traducteur de *Lolita* :

*Exemple : « Capeline, qui n'est pas du tout le genre de chapeau que j'ai à l'esprit, est l'erreur la moins grossière dans cette pléthore de bourdes. » Ou encore, dans la même lettre : « Page 23 : le traducteur n'a pas compris qu'il s'agit d'une allusion à « Annabel Lee » de Poe. Il n'y a pas de couronne d'épines. » Page 24 : la description de la carte postale est fausse. A remplacer par : à vue d'un bleu verni. Le vauux et monts n'a pas de sens, remplacer par : des chemins creux. Cornés devrait être remplacé par bordés. (...) Et ainsi de suite, il y a en a au moins trois par page. »*

(Nabokov, dans *Le Figaro*, 3 mai 2001)

Parmi les romans qu'il a traduits lui-même se trouvent les célèbres *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll et *Eugene Onegin* d'Alexandre Pouchkine. Alors que pour le

premier, il épousera les idées les plus radicales de la traduction libre, s'attaquant aux jeux de mots et délocalisant l'histoire en Russie ( il rebaptisera Alice 'Anya'), il changera son fusil d'épaule pour la traduction du second roman, s'efforçant à traduire le texte et rien d'autre que le texte. Une telle attitude peut s'expliquer par le fait qu'en tant que Russe, le texte de Pouchkine était sacré pour lui, et que lui être infidèle aurait été considéré comme une atteinte à l'artiste et à sa mémoire.

La méthode qu'il utilisa pour traduire *Eugene Onegin* est celle que je vais adopter pour traduire certains passages de *The Crow Road*. En quoi consiste exactement cette façon de traduire ? Selon lui :

*The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text and nothing but the text. The term 'literal translation' is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody.*

(Nabokov, dans Venuti 2000, p. 77)

La question que Nabokov s'est posée est la suivante « *can a translation while rendering with absolute fidelity the whole text, and nothing but the text, keep the form of the original, its rhythm and its rhyme?* » La réponse est non. *Eugene Onegin* et *The Crow Road* sont deux livres bien différents, le premier étant écrit en vers, l'autre pas. Cependant, tout deux sont imprégnés de références littéraires, culturelles et sociales qui font de leur traduction un véritable casse-tête pour qui veut respecter le texte et seulement le texte, avec précision et exactitude. Selon Nabokov, la seule et unique solution est l'utilisation de notes en bas de page :

*I want translation with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolute literal sense, with no emasculation and no padding (...)*

(Nabokov, dans Venuti, 2000, p. 83)

Comme il le laisse entendre, une traduction n'est valable que si elle ressemble à une traduction. Dans le passage suivant, nous avons traduit le texte, cette fois sans abrégé, en nous assurant que chaque mot, chaque expression qui aurait présenté un problème pour le lecteur porte une note en bas de page pour l'expliquer.

## 2.1. Chapitre II, p. 25

### Traduction

C'était les jours d'une douce espérance, lorsque le monde était tout petit et qu'il y avait encore de la magie dedans. Il leur racontait des histoires de la Montagne Secrète, du Son que l'on pouvait Voir<sup>2</sup>, de la Forêt noyée par le Sable et des arbres qui étaient des eaux immobiles<sup>3</sup> ; il leur racontait l'histoire des Enfants Lents<sup>4</sup>, de la Couette Magique et du Pays Bien Parcouru, et ils les croyaient toutes<sup>5</sup>. Ils apprenaient l'existence d'anciennes contrées et

<sup>2</sup> La traduction littérale du « *Sound that could be Seen* » par le « *Son que l'on pouvait Voir* » ne rend en aucune façon le double sens que possède le mot *sound* en anglais. En effet, celui-ci signifie *le son* mais également, et c'est la raison pour laquelle Iain Banks l'a utilisé, *détroit* qui lui peut être vu. Iain Banks fait ici référence au détroit situé entre l'île de Jura et la côte ouest de l'Écosse, *the sound of Jura*.

<sup>3</sup> L'expression « *time-stilled waters* » dans le texte original implique non seulement l'idée d'immobilité mais également celle de 'figées dans le temps'.

<sup>4</sup> « *Slow Children* », traduit littéralement par « *Enfants Lents* », est une inscription que l'on trouve sur certains panneaux de signalisation en Grande Bretagne. Il avertit les conducteurs d'automobiles que des enfants sont susceptibles de traverser la route à tout moment et qu'ils doivent ralentir. Ce panneau existe en France, mais souvent sous une forme picturale. Ralentir Enfants est une traduction convenable (il s'agit de celle que l'on peut lire en France) pour un panneau de sécurité routière mais ne peut être satisfaisante ici car elle ne pourrait faire figure de titre pour un livre.

<sup>5</sup> Ce sont des titres dans le texte qui ressemblent aux titres de contes pour enfants

de temps reculés, qui ils étaient et ce qu'ils n'étaient pas, ce qui avait et ce qui n'avait jamais été.

Alors chaque jour était une semaine, chaque mois une année. Une saison devenait une décennie et chaque année une vie entière.

« Mais papa, Mrs McBeath<sup>6</sup> dit que Dieu existe pour sûr, et que tu iras dans un terrible endroit . »

« Mrs McBeath est une idiote. »

« Non papa, elle l'est pas<sup>7</sup> ! C'est une maîtresse<sup>8</sup> ! »

« Non elle ne l'est pas. N'oublie pas de rajouter le 'ne' lorsque tu veux dire 'ne..pas'. »

« Mais papa, elle est pas une niddyott<sup>9</sup> ! C'est<sup>10</sup> une maîtresse. Juré. »

Il s'arrêta sur le chemin et se tourna vers le garçon. Les autres enfants, qui souriaient et gloussaient sottement, s'arrêtèrent aussi. Ils se trouvaient presque en haut de la colline, juste au-dessus de la limite des arbres plantées là arbitrairement par la Forestry Commission<sup>11</sup>. On

<sup>6</sup> Référence sans doute à Lady Macbeth dans Macbeth de Shakespeare. Elle est, dans cette pièce, l'instigatrice du meurtre de Duncan et, rongée par le remords, elle sombrera dans la folie et se suicidera. Même si les deux noms, celui de la pièce et celui du roman, ont une orthographe différente, il est fort probable que Banks joue sur ceux-ci afin de se moquer avec ironie du personnage de l'institutrice si croyante et qui menace Kenneth d'un terrible endroit qui est l'enfer. Notons que, en effet, Kenneth mourra d'une façon qu'elle interpréterait comme une punition divine, et que le narrateur Prentice, le sait.

<sup>7</sup> Banks écrit « *No she's no, dad! She's a teacher!* 'No she's not, or better still, no she isn't. Don't use the word 'no' when you mean "not".' » Il est impossible d'être fidèle au texte d'origine tant le fossé ici qui sépare les deux langues est immense. *No* signifie non, mais il peut être utilisé dans le sens de 'ne...pas' en Ecosse. Cette tournure n'est pas considérée comme incorrecte en Ecosse mais plutôt informelle. Kenneth, le père insiste ici sur l'aspect lié à l'éco-sais de l'expression et reprend son fils non pas pour qu'il s'exprime dans un meilleur anglais mais pour qu'il s'exprime en anglais tout simplement. De même, la différence entre *she's not* et *she isn't* ne peut être traduite en français.

<sup>8</sup> Le français possède une gamme variées de noms communs pour traduire *teacher* : maître et instituteur dans le primaire, professeur et enseignant dans le secondaire et l'enseignement supérieur, ainsi que leurs équivalents féminins. En raison de l'âge des enfants en question (dix ans environ) et de la difficulté que représente la prononciation du mot institutrice pour un jeune enfant, le choix du terme maîtresse semble s'imposer naturellement.

<sup>9</sup> Nous avons conservé le terme « *niddyott* » qui est utilisé dans l'original pour deux raisons. Premièrement il fait référence au jeune âge du garçon qui effectue mal les liaisons et deuxièmement, l'écriture phonétique du mot peut également rappeler, comme dans l'original, une différence entre deux langues.

<sup>10</sup> Le français ne possède pas comme l'anglais une forme abrégée pour le verbe 'être' à la troisième personne du singulier. En anglais dans le texte, *she is* plutôt que *she's* est une marque d'insistance (*is* est en italique dans le texte original). L'utilisation d'italique est la seule solution possible en français si le traducteur veut rester fidèle au texte et éviter un ajout comme 'c'est sûr' par exemple.

<sup>11</sup> « *Forestry Commission* » peut se traduire par l'Office National des Forêts en français. Il s'agit là d'une équivalence approximative, les deux organismes étant bien différents. La *Forestry Commission* est en effet mal perçue en Ecosse en raison de problèmes qui sont survenus après sa politique de reboisement



y apercevait le cairn<sup>12</sup>, une excroissance sur la ligne d'horizon. « Prentice<sup>13</sup> », dit-il. « On peut être une maîtresse et être idiote; on peut être philosophe et idiot; on peut être politicien et idiot...en fait je crois bien que c'est obligatoire...un *génie* peut être un idiot. Le monde est dirigé en grande partie par et pour des idiots; ce n'est pas un grand handicap dans la vie et dans certaines activités c'est en fait un avantage très net et même une condition préalable pour un avancement.

Plusieurs enfants ricanèrent.

« Tonton Kenneth, » s'écria Helen Urvill. « Notre papa nous a dit que tu étais un 'coco'<sup>14</sup>. » Sa sœur, à côté d'elle sur le chemin et qui lui tenait la main, poussa un petit cri perçant et mit sa main devant la bouche. « Ton père a absolument raison, Helen<sup>15</sup> », dit-il en riant. « Mais seulement dans le sens péjoratif du terme et malheureusement pas dans le sens pratique. » Diana poussa à nouveau un cri aigu et se cacha le visage en gloussant. Helen resta perplexe.

« Mais papa », dit Prentice en tirant sur la manche de son père. « Papa, Mrs<sup>16</sup> McBeath est une maîtresse, c'est vrai, et elle a dit que Dieu existe pour sûr. »

« Et Mr Ainstie l'a dit aussi, papa », ajouta Lewis<sup>17</sup>.

« Je sais, j'ai parlé à Mr Ainstie », dit McHoan au plus âgé des garçons. « Il pense qu'il faudrait envoyer des troupes pour aider les Américains au Vietnam. »

« C't'un idiot aussi, papa ? » se hasarda Lewis en essayant de décoder l'expression du visage revêche de son père.

« Absolument. »

<sup>12</sup> Terme irlandais que le français a assimilé désignant un tumulus de pierres.

<sup>13</sup> Les prénoms des personnages seront conservés et ne seront pas francisés.

<sup>14</sup> Bien que la traduction de « *commie* » par « *coco* » dans le sens de communiste soit la solution la plus adéquate, elle n'est pas cependant entièrement fidèle à l'original car légèrement moins péjorative.

<sup>15</sup> Helen et Diana sont les deux jumelles Urvill. Leurs noms font respectivement référence à la mythologie grecque et romaine. Helen est souvent associée à la beauté et à pour origine lumière et clarté. Diana, de son côté, est le nom romain pour *Artemis*, déesse de la lumière et de la lune (remarquons que Diana dans le roman est astronome). Diana a également été utilisée par Scott pour l'héroïne de son roman *Rob Roy*.

<sup>16</sup> Afin de conserver d'éviter toute délocalisation la traduction conservera les termes Mr pour monsieur et Mrs pour madame.

« Y a pas<sup>18</sup> de Dieu alors, hein que non M. McHoan ? »

« Non, Ashley, il n'y en a pas. »

« Et les Wombles<sup>19</sup> alors, M. McHoan ? »

« Qu'est ce que c'est, Darren<sup>20</sup> ? »

« Les Wombles, Mr McHoan. De Wimbledon Common. » Darren tenait la main de son petit frère Dean<sup>21</sup> qui fixait McHoan du regard et semblait être sur le point d'éclater en sanglots.

« Est-ce qu'ils sont vrais, Mr McHoan ? »

« Bien sûr qu'ils le sont, » dit-il en acquiesçant de la tête. « Tu les a vus a la télévision n'est-ce pas ? »

« Ouais<sup>22</sup> »

« Ouais<sup>23</sup>. Alors bien sûr qu'ils sont vrais ; de vraies marionnettes. »

« Mais ils sont pas<sup>24</sup> vraiment vrais, hein<sup>25</sup> ? »

« Non, Darren, ils ne sont pas vraiment vrais ; les véritables animaux du véritable Wimbledon Common sont les souris, les oiseaux et peut être les renards et les blaireaux, et aucun d'entre eux ne porte de vêtements ni n'habite dans des terriers meublés bien éclairés. Une dame a

<sup>17</sup> Lewis est le nom d'une île sur la cote ouest de l'Ecosse mais est également utilisé comme un prénom de garçon.

<sup>18</sup> Problème lié à l'utilisation de l'écossais retranscrit de manière phonétique à l'écrit. « *There isnae* » se traduit en anglais par *there is not* ou *there isn't*. La traduction française qui ne veut pas délocaliser l'histoire avec l'utilisation d'un dialecte français ne pourra pas être fidèle au texte original. Cependant, l'utilisation de l'écossais ici n'est pas seulement une manière pour Banks de situer ses personnages en Ecosse (Kenneth et certains enfants n'utilisent pas l'écossais) mais bien un moyen pour marquer les différences de classes sociales et par extension les différences dans l'éducation qu'ils ont pu recevoir (l'utilisation de l'écossais était sévèrement réprimandée à l'école, cf. *Docherty* de William McIlvanney). C'est la raison pour laquelle la traduction utilise un mauvais français qui malheureusement ne compense pas la perte du vernaculaire si cher à l'auteur.

<sup>19</sup> *The Wombles* : Livre pour enfants, publié pour la première fois en 1968 et qui deviendra plus tard un programme télévisé de la BBC. Les *Wombles of Wimbledon Common* sont des animaux en peluche (des sortes de blaireaux) dont les histoires ont été inventées par Elizabeth Beresford. Leur nom, les Wombles, provient de la mauvaise prononciation du mot Wimbledon par un des enfants de Beresford le jour de Noël alors qu'ils visitaient Wimbledon Common (parc de 461 ha situé à Londres)

<sup>20</sup> Prénom rendu populaire dans les années 1960 grâce à la série télévisée *Bewitched* (*Ma sorcière bien-aimée*).

<sup>21</sup> Prénom populaire américain des années cinquante. On peut penser à Dean Martin, par exemple.

<sup>22</sup> Utilisation de ouais pour traduire *aye* dans le texte. Il s'agit d'un terme écossais qui signifie *yes* en anglais. Cf. note 7

<sup>23</sup> Cf. note 9

<sup>24</sup> Cf. note 4

<sup>25</sup> Utilisation de hein pour traduire *naw* dans le texte. Il s'agit d'un terme écossais qui signifie la même chose que *nae* c'est à dire *no*, *none* ou *not* en anglais. Cf. note 7

créé les Wombles et a inventé leurs aventures et d'autres personnes ont utilisé ces histoires et en ont fait des émissions télévisées. C'est ça qui est vrai. »

« Tu vois, j't'l'avais dit<sup>26</sup> », dit Darren en secouant la main de son petit frère. « Ils sont pas vrais. »

Dean se mit à pleurer, grimaçant, les yeux fermés.

« Oh zut alors<sup>27</sup> », soupira McHoan. Il ne cessait jamais d'être étonné par la vitesse à laquelle le visage d'un petit enfant peut passer de la couleur pêche à la couleur betterave. Heureusement son propre fils, James, le plus jeune, était juste en train de sortir de cette période. « Viens là Dean, monte un peu par ici et on va voir si on peut arriver en haut de la colline, hein ? » Il prit l'enfant qui hurlait dans ses bras – après lui avoir persuadé de lâcher la main de son frère – et l'installa sur ses épaules. Il regarda les petites frimousses qui le dévisageaient. « On y est presque, n'est ce pas ? vous voyez le cairn ? »

Il y eut un tapage général approbateur de la part des enfants assemblés.

« En avant ! Le dernier arrivé est un Tory<sup>28</sup> ! »

Il s'avança sur le chemin; Dean pleurait un peu moins fort maintenant. Les autres enfants contournèrent McHoan et passèrent devant lui en criant et en rigolant, montant à quatre pattes dans l'herbe, droit devant eux sur le flanc de la colline, en direction du cairn. Il abandonna le chemin et les suivit, puis – serrant les jambes de Dean contre lui – se retourna et regarda Diana et Helen encore sur le chemin, immobiles et silencieuses, la main dans la main. « Vous jouez pas<sup>29</sup> toutes les deux ? »

<sup>26</sup> Utilisation de « *j't'l'avais dit* » pour traduire « *ah told ye* ». *Ah* et *ye* sont deux termes écossais qui signifient *I* et *you* en anglais. Cf. note 7

<sup>27</sup> La traduction de « *good grief* » en zut alors est un procédé d'adaptation.

<sup>28</sup> Tory : le Parti Conservateur (parti de droite) en Grande Bretagne. Il s'agit d'un surnom – qui dérive des factions irlandaises au XVIII<sup>e</sup> siècle – utilisé en général par ses adversaires.

<sup>29</sup> La non utilisation du *ne...pas* n'est pas lie à l'écossais dans le texte mais à l'omission de *are* voulu par Kenneth qui s'adresse aux deux fillettes dans la phrase « *you two not playing* ». Le français, qui se doit de traduire cette phrase par un présent de l'indicatif ne peut supprimer le verbe. Afin de conserver la tournure enfantine, le français supprimera le *ne*.

Helen, habillée comme sa sœur d'une petite salopette vert clair, le regard fixe sous une parfaite frange noire, secoua la tête en fronçant les sourcils. « On préfère partir en dernier oncle Kenneth. »

« Ah ? Et pourquoi ? »

« Je crois qu'on est des Tories<sup>30</sup>. »

« Peut-être que vous le deviendrez un jour, » s'amusa-t-il. « Mais pour le moment on va vous donner le bénéfice du doute, hein ? Allez, en route. »

Les jumelles se regardèrent, puis toujours main dans la main, s'élançèrent après les autres sur la pente verte, se concentrant avec sérieux pour bien lever les jambes dans l'herbe haute et épaisse.

Dean se mettait de nouveau à pleurer. Sûrement pensait-il que son frère et sa sœur étaient en train de l'abandonner. McHoan soupira et se mit à courir après les enfants en direction de la colline, criant ses encouragements et s'assurant qu'il les traînait jusqu'au dernier au sommet et jusqu'au cairn. Il fit tout un spectacle de son essoufflement et, tout en chevrotant de la voix, s'écroula dans l'herbe de manière dramatique après avoir déposé Dean sur le côté.

« Oh ! vous êtes tous trop forts pour moi ! »

« Ah ah, M. McHoan » s'amusa Darren le pointant du doigt. « C'est vous le toerag<sup>31</sup>, c'est vous<sup>32</sup> ! »

Il resta stupéfait un instant puis dit, « OK. Bien. Toe-rag, Touareg<sup>33</sup>, Tory ! » Il fit de drôles de grimaces. « Tora ! Tora ! Tory<sup>34</sup> ! » dit-il en riant accompagné des enfants. Il s'allongea dans l'herbe, une douce brise se mit à souffler.

<sup>30</sup> Dans le roman, l'opinion politique de cette famille est assurément conservatrice

<sup>31</sup> « toerag » : l'enfant qui n'a pas compris le sens du mot déforme la prononciation de Tory et dit toerag. Il signifie merdeux en français. La situation est cocasse car s'il n'a pas compris le sens du terme, l'enfant en a compris l'aspect péjoratif que Kenneth et par la même occasion Banks ont voulu lui donner, car il a sans doute souvent été traité de *toerag* lui-même.

<sup>32</sup> Utilisation de vous pour traduire *ye* dans le texte.

<sup>33</sup> La référence aux touaregs du désert, dans le texte *tuareg* sert ici uniquement de lien phonétique entre « toerag » et « Tory »

<sup>34</sup> Référence au film américain de 1970 sur l'attaque de Pearl Harbour intitulé *Tora Tora Tora*.

\*\*\*

La traduction 'nabokovienne' se situe entre Nida et Venuti. Si les éléments propres à l'Ecosse ou à l'écossais ne sont pas tous traduits, ils sont néanmoins expliqués. Cette accumulation de notes en bas de page peut avoir un effet dissuasif auprès des lecteurs de la langue cible qui ne verront pas ici l'aspect culturel lié à la stratégie employée mais auront plutôt le sentiment de se trouver devant un texte rébarbatif, ou destiné aux étudiants.

Dans notre Chapitre III, nous avons pu étudier les tenants et les aboutissants de l'utilisation du dialecte ch'timi pour traduire l'écossais. Nous allons essayer d'observer maintenant si cette stratégie est viable dans toutes les circonstances et si elle convient à la traduction de certains passages de *The Crow Road*.

### 3. UTILISATION DU CH'TIMI

L'utilisation du dialecte ch'timi comme cela a été le cas pour la traduction du roman *Docherty* de McIllvaney n'est possible que dans la mesure où le traducteur est capable de parler ce dialecte et de l'utiliser à l'écrit d'une manière parfaite (ce qui n'est pas notre cas). Une telle délocalisation pouvait être acceptable dans le cas de *Docherty* en raison de l'appartenance des personnages du roman à un même groupe social, celui de la classe ouvrière des corons près de Glasgow. La situation est différente dans *The Crow Road*. Les personnages qui utilisent l'écossais ne le font pas pour les mêmes raisons. Prenons les exemples de Lachy et Prentice. Pour le premier, il s'agit de la langue dans laquelle il a été élevé, la langue symbole d'une classe sociale ouvrière qui n'a pas eu les moyens de l'éduquer. Prentice, quant à lui, utilise l'écossais seulement quand il est jeune. Cela signifie que, pour lui, cette langue

est probablement celle qu'il entend dans la rue ou la cour de récréation mais qui n'est pas parlée à la maison. Empressons-nous de préciser que l'utilisation de l'écosseis ne renvoie pas toujours à la classe ouvrière, loin de là, et qu'il peut être utilisé pour différencier un interlocuteur anglais d'un Ecosseis, ou encore de rappeler au lecteur l'origine écossaise du protagoniste. Pour les raisons que nous venons d'invoquer, traduire *The Crow Road* en utilisant le ch'timi serait sans doute difficile à justifier. Néanmoins voici deux exemples de traduction en utilisant ce dialecte.

### 3.1. Chapitre IV, p. 86

#### *Traduction*

« Bin », dit Lachy. « ch'qui qui s'y colle »

« Ch'qui ? dit Fergus. « Tu veux dire 'c'est qui' ? »

« T'se c'que j'dis ; ch'qui qui s'y colle en premier »

« Fait 'un petit cochon pendu au plafond...' », suggéra Emma.

« Oh ! Min Diu ! ch'est d'accord », dit Lachy en secouant la tête.

« Tu ne devrais pas employer le nom du père à tout bout de champ », lui dit Emma.

« Par le Christ, ch'suis désolé », dit Lachy

« Tu recommences. »

« T'es une Catho ou quo ? »

« Je suis une chrétienne, » dit Emma d'un air guindé. « Et je croyais que toi aussi, Lachlan Watt. »

« Ch'suis un Protestant », rétorqua Lachy. « C'est c'que ch'suis. »

« Est-ce qu'on peut commencer s'il vous plaît ? » dit Ilsa.

[ ... ]

## 3.2. Chapitre IV, p. 89

*Traduction*

« Des chminées, mon cul ! » s'esclaffa Lachy. « Ch'est des chiottes ! »

(Emma désapprouvait mais ne pouvait s'empêcher de sourire.)

« Des cheminées ! » insista désespérément Fergus, clignant des yeux de manière rapide. Il regarda Kenneth en espérant de sa part un signe approbateur. Kenneth baissa les yeux en direction du sol piétiné sous ses pieds.

« Ch'est des chiottes, voilà tout », ricana Lachy. « Et ti, t'es qu'un gros caca ! »

« Des cheminées », protesta Fergus en haussant le ton, son visage virant au rouge.

« Gros caca, gros caca ; gros caca qui pue ! » scanda Lachy.

\*\*\*

Notre conclusion sera ici assez brève car nous avons déjà commenté l'utilisation du ch'timi dans notre Chapitre III. Nous souhaitons cependant ajouter que si cette solution semble être acceptable pour certains passages, nous pensons, qu'à la longue, cela risque d'introduire confusion et interrogations auprès des lecteurs de la langue cible. Cela reviendrait à ajouter quelque chose d'artificiel qui, en quelque sorte, déformerait l'équilibre fragile du roman. Nous voulons également insister sur le fait que le dialecte de la langue d'arrivée doit être parfaitement maîtrisée par le traducteur s'il ne veut pas avoir, par exemple lors d'une traduction d'un dialecte français du nord en écossais, « *Scots running around saying 'hoots mon' and 'och aye the noo'* ». » (Hervey et Higgins, 1992, p. 118).

Essayons maintenant de suivre les préceptes de Venuti et d'étudier le schéma pensant de sa stratégie dans certains passages du roman que nous traduirons.

#### 4. LE STYLE VENUTI

Selon Venuti, le traducteur ne doit pas être invisible et la traduction ne doit pas devenir transparente. Or ce sont précisément ces types de traductions qui sont reconnues, appréciées par un large public et quémandées par les maisons d'édition. « *Fluency tries to check the drift of language away from the conceptual signified, away from communication and self-expression.* » (Venuti 1992, p. 4). L'idée majeure est d'éviter l'effacement des différences linguistiques et culturelles du texte original qui petit à petit entraîne un monopole des langues que l'on peut qualifier de dominantes sur les langues moins influentes. Il s'agit ici d'une sorte d'impérialisme que Venuti souhaite absolument éviter. Le traducteur n'est pas un nouvel auteur et la traduction un nouveau texte original. Le traducteur doit résister aux canons qui gouvernent sa langue et essayer d'appliquer une fidélité que Venuti qualifie lui-même d'abusive.

Dans ce qu'il a appelé *a minoritizing project*, Venuti a entrepris la traduction de plusieurs ouvrages du romancier italien du XIX<sup>e</sup> siècle I. U. Tarchetti. Il est intéressant d'observer, dans cette section qui concerne de manière concrète et pratique la traduction, la méthode qu'il a pu utiliser. Il utilisa le style gothique que des romanciers comme Poe ou Gautier avaient déjà adopté et il décida d'introduire à sa traduction de nombreux archaïsmes qui, selon lui, *would be useful in indicating the temporal remoteness of the Italian texts* (Venuti, 1998, p. 14). Au style de l'auteur qu'il a analysé dans une note d'introduction et qui a dicté ses choix dans sa traduction, Venuti a adapté un style similaire de la littérature anglo-saxonne. Afin de faire coïncider sa traduction avec l'extravagance du texte italien ainsi que son appartenance au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'hésita pas à ajouter des archaïsmes, des formes



britanniques (Venuti est américain), mais également des tournures modernes mélangées à de plus anciennes. Ceci avait pour objectif d'augmenter l'hétérogénéité de son discours pour que ses lecteurs se sentent transportés dans le temps d'une manière contemporaine.

Il peut sembler particulièrement approprié d'essayer d'appliquer les idées de Venuti à la traduction de *The Crow Road*. Lorsqu'il utilise le terme *foreignizing*, il implique non seulement une nouvelle méthode de traduction qui consiste à rapprocher le lecteur de l'auteur, mais également à s'écarter des langues standards afin de permettre aux minorités, et l'écossais peut être considéré comme tel, de s'émanciper et d'être enfin reconnues par le grand public :

*Fluency masks a domestication of the foreign text that is appropriative and potentially imperialistic, putting the foreign to domestic uses which, in British and American cultures, extend the global hegemony of English. It can be countered by a 'foreignizing' translation that registers the irreducible differences of the foreign text - yet only in domestic terms, by deviating from the values, beliefs, and representations that currently hold sway in the target language.*

(Venuti, 2000, p. 341)

Venuti ne souhaite pas utiliser des notes en bas de page qui, selon lui, feraient de la traduction une discipline élitiste seulement lue par des lecteurs en mal d'explications et de détails, mais préfère plutôt concentrer son effort sur ce qu'il appelle « *the release of a domestic remainder* » (cf. Chapitre I). La question que l'on peut se poser est la suivante : qu'en est-il de la traduction de dialectes ainsi que des originalités culturelles propres à la langue de départ ? Les passages étudiés seront plus courts que les précédents. Il s'agira ici de démontrer combien il est difficile d'utiliser les idées de Venuti car bien souvent le « *remainder* » qui « *does not just inscribe a domestic set of linguistic and cultural differences in the foreign text, but supplies the loss of the foreign-language differences which constituted*

*that text* » (Venuti, 2001, p. 472) ne suffit pas à restaurer l'aspect politique, historique ou social qui a fait de l'original une œuvre originale.

#### 4.1. Chapitre VI, pp. 150-151

Dans le passage que nous allons étudier, Lachy s'exprime en écossais. La situation sociale précaire de sa famille est connue et il s'agit de faire comprendre aux lecteurs de la langue d'arrivée que Lachy s'exprime de cette façon parce que justement il a été influencé par ses parents, qui ne l'ont sûrement jamais corrigé afin qu'il parle anglais, mais aussi parce qu'il n'a peut-être pas été corrigé à l'école et que sa famille parle ainsi. Son écossais n'est pas non plus celui des grandes villes. L'utilisation de l'écossais par Banks est ici à double effet : condition sociale et manque d'éducation et aspect culturel avec une localisation géographique, l'Ecosse. On ne peut pas utiliser la même technique utilisée par Gosciny et Uderzo lorsqu'ils font s'exprimer le petit Breton (un Anglais) dans *Asterix chez les Bretons* en lui ajoutant 'n'est-il pas' en fin de phrase et en utilisant souvent la voix passive. Il s'agit d'un Ecossais ici, non d'un Anglais. Quelle que soit la solution choisie, elle sera obligatoirement artificielle. Mais elle peut, et c'est le destin que Venuti veut conférer à la traduction, lutter contre la dominance de la langue standard. Nous avons vu précédemment les tenants et les aboutissants de l'utilisation du dialecte ch'timi. La délocalisation est le problème principal et c'est la raison pour laquelle le traducteur ici utilisera un français rural non spécifique d'une région donnée à la place du vernaculaire. Non pas parce que nous pensons qu'il lui est équivalent, loin de là, mais parce que dans cette situation il peut convenir. Ce français rural sera agrémenté de mots écossais afin que soient respectés les deux variantes de l'écossais utilisées par Banks qui sont sociologique et géographique. Il est important de signaler que, dans le texte, certains mots ne sont pas écrits de la même façon lorsque Lachy intervient dans le

discours. Par exemple, le mot *yourself* est écrit de deux manières différentes : « ...*all tae yerself?* » et « ...*get up tae all sorts aw things in here by yourself at night.* ». Ceci est peut être encore un signe de l'insécurité linguistique de l'auteur. L'utilisation de l'écossais sert à conférer au roman une couleur locale, sociale et n'est pas pour Banks une excuse pour un combat politique. Cette absence de constance dans l'écriture de ces termes va donner au traducteur une plus grande liberté lorsqu'il s'agira de les traduire.

### *Traduction*

Kenneth marcha jusqu'au milieu de la pièce, souriant aux deux autres garçons. Fergus n'avait pas l'air convaincu. Lachlan roula des yeux, regarda le petit lit simple, puis un canapé à un coin de la pièce. « T'as c'te pièce pour toi tout seul ? » dit Lachy d'une voix forte.

« Oui, et alors ? » répondit Fergus.

« Nom de Dieu, y'en a pour qui ça va, hein, Ken ? » dit Lachy, clignant de l'œil à Kenneth et marchant en direction de la maquette de bateau dans la boîte de verre. « Aye » dit-il en tapotant le verre, tournant ensuite une petite clef dans la serrure à une extrémité de la boîte ; le panneau sur le côté de la boîte s'ouvrit. « Chui sûr qu't'peux faire plein d'choses tout seul l'soir ici. » Il essaya de tirer la maquette hors de sa boîte.

« Arrête ça ! » cria Fergus en se levant.

Lachy souleva le couvercle de verre tout entier sur son socle, mit la main à l'intérieur et souleva la maquette hors de ses deux bords faits de bois et de cuivre. Kenneth vit le mât arrière se plier contre le haut de la boîte. Les fils noirs des antennes radio fléchirent.

« Comment t'peux jouer avec ça là d'dans ? » protesta Lachlan, s'efforçant de sortir la maquette en dehors.

« Lachy – », dit Kenneth en s'approchant de lui

« Ce n'est pas un jouet ! » dit Fergus en accourant. Il donna un coup sur le bras de Lachy.

« Arrête ! Tu vas le casser ! »

« Ach, d'accord », dit Lachy. Il remit la maquette du bateau à l'intérieur en la faisant glisser.

Kenneth s'aperçut avec soulagement que le mât se replia et retrouva sa forme initiale, tirant sur l'antenne radio de manière ferme à nouveau. « Garde t'cheveux sur la tête, *darling*. »

Fergus ferma la porte de la boîte et mit la clef dans sa poche. « Et ne m'appelle pas comme ça ! »

« Désolé, *darling*, »

« Je t'ai dit d'arrêter ! » fulmina Fergus.

« Ach, mouille pas ta culotte, s'pèce de grosse lassie. »

« Espèce de sale petit – »

« Eh ! ça suffit vous deux ; agissez en adultes, » dit Kenneth. « Fergus, » il pointa en direction d'une vitrine d'exposition à la vitre penchée qui se trouvait sous la fenêtre. « C'est quoi tous ces trucs ? »

« C'est mon musée », dit Fergus, jetant un coup d'œil à Lachy et s'approchant de la fenêtre.

« Oh oh , un musée », dit Lachy en imitant un accent snob, mais il se dirigea aussi vers la vitrine.

« Des choses que j'ai trouvées dans le coin », expliqua Fergus. Il se pencha au dessus de la boîte et pointa du doigt. « Ça, c'est une pièce romaine, je crois. Et ça, c'est une pointe de flèche. »

« C'est quoi l'truc vert ? » dit Lachy, en pointant un coin de la vitrine.

« Ça », lui dit Fergus, « c'est une poire fossilisée. »

Lachy s'esclaffa. « C't'un morceau d'os, s'pèce d'crétin. Où qu't'as eu ça ? Chez l'charcutier ? T'l'as trouvé dans la gamelle du chien, aye ? »

« Non, ce n'est pas vrai », dit Fergus indigné. « C'est une poire fossilisée ; je l'ai trouvée sur la plage. » Il se tourna vers Kenneth. « Toi qui as un peu d'éducation, Kenneth ; dis-lui, toi. C'est une poire fossilisée , n'est ce pas ? »

Kenneth regarda de plus près. « Hum. Hum, en fait je ne sais pas. »

« Un putain d'morceau d'os », grommela Lachy.

« Espèce de petit misérable, avec ton langage ordurier ! » cria Fergus. « Sors de ma maison ! »

Lachy l'ignora, se pencha, le visage au-dessus du meuble.

« Allez ; sors d'ici ! » hurla Fergus, en pointant du doigt la porte.

Lachy regarda d'un air revêché l'objet exposé, rugueux et légèrement vert, avec une étiquette « Poire Fossilisée, Duntrunne Beach, 14 mai 1945. »

« Je ne plaisante pas ! Dehors ! »

« Fergus – », commença Kenneth. Il mit une main sur le bras de l'autre garçon. Fergus la frappa, le visage livide, rempli de colère.

Lachy frotta son nez qui touchait presque la vitrine du meuble. « D'toutes façons, qu'est-ce qu'on peut attendre d'une fiotte qui s'cache dans les chiottes ? »

« Espèce de porc ! » hurla Fergus, et il unit ses deux poings et frappa violemment sur la nuque de Lachy. Le visage de Lachy s'écrasa à travers le verre, dans la vitrine d'exposition.

\*\*\*

Dans les dialogues, lorsque Lachy s'exprime, nous avons utilisé des contractions orales telles que « *T'as* » « *Chui* » etc. afin d'introduire l'aspect phonologique<sup>35</sup> aux paroles du personnage. Ces contractions renvoient à un français rural non régionalisé qui, bien

<sup>35</sup> Comme le précisent Hervey et Higgins en substance, un dialecte est marqué par des informations propres à une certaine région. Il nous donne l'exemple suivant : « *A simple phonological example in the Pagnol text is 'essituteur' ('instituteur'), and a lexical one is 'Collègue' (used in Provence in the sense of 'camarade', 'ami').* » (Hervey et Higgins, 1992, p. 116).

qu'étant un sociolecte d'une nature différente, rend compte des différences sociales des personnages. L'expression « *aye* » qui identifie immédiatement le locuteur comme étant écossais est de ce fait conservée. D'autres expressions idiomatiques telles que « *ach* » ou « *wee* » ne seront pas non plus traduites et viendront s'inscrire dans le travail entrepris par le traducteur consistant à conserver ces détails attachés à la culture de la langue de départ. Nous avons également tenu à conserver le rythme et la rime dans l'expression suivante « *[...] a laddy that hides in the lavvy ?* » que nous avons traduit par « « *[...] d'une flotte qui s'cache dans les chiottes ?* » ». Où réside la différence avec une traduction domestiquée ? Ici, le marqueur social est conservé, avec par exemple « *T'as* » (que l'on retrouve également dans ce chapitre dans notre section 1), auquel on va ajouter des éléments écossais non-traduits qui eux ne figuraient pas dans la traduction domestiquée. C'est donc cette juxtaposition qui tendrait à rendre ce modèle de traduction plus proche de l'original. Nous n'aurions pas pu utiliser des formes archaïques car il s'agit de dialecte et de diglossie et non d'éléments à caractère temporel. De même qu'une autre stratégie aurait dû être utilisée si le personnage avait été d'une même classe sociale, mais de Glasgow par exemple.

#### 4.2. Chapitre III, p. 66

Dans un autre passage, Chapitre III, p. 66, le problème n'est pas tant l'écossais mais plutôt ce que nous n'avons eu cesse de mentionner tout au long de notre travail, c'est à dire l'aspect profondément lié à l'Ecosse de ce roman. Madame McSpadden vient de la région de Fife, et dans ce passage la difficulté réside essentiellement dans la traduction du jeu de mots basé sur sa voix haut perché et la région d'où elle vient. Observons la traduction :

*Traduction*

« Aye, c'est toi Prentice, » s'écria Mrs McSpadden, comme si je ne le savais pas. « Et comment ça va ? » Mrs McSpadden était gouvernante chez les Urvill; une femme rondelette aux formes rebondies, paraissant toujours la cinquantaine et dont le visage-ballon donnait l'impression d'avoir été tout juste frotté au savon. Elle avait une voix forte et papa avait toujours dit aux gens qu'elle pouvait vous saluer depuis sa région, Fife. Un bruit aigu dans votre oreille après l'avoir rencontrée vous donnait l'impression qu'il s'agissait bien là de la vérité.

« Les autres sont en haut. Veux-tu bien monter ce plateau ? Il y a du café dans ces pots; tourne juste le wee bouton vers l'avant ken et - » Elle souleva le coin d'une lourde serviette qui couvrait un très grand plat. « - il y a des friands à la saucisse là-dessous. »

\*\*\*

Le jeu de mots, « *she hailed from Fife* », repose sur le double sens du mot *hail* en anglais qui peut signifier soit 'saluer' soit 'venir de'. Il s'agit ici d'une blague typique de Kenneth. Il n'existe cependant pas d'équivalent en français. Ceci nous démontre une fois de plus les limites de la traduction indépendamment des techniques utilisées. Une solution de rattrapage aurait été l'étoffement de la phrase par 'Elle avait une voix forte et papa avait toujours dit aux gens en plaisantant qu'elle saluait depuis la Fife, région d'où elle venait.' La construction est lourde, et puisque ce genre de plaisanteries ou de jeux de mots est amené à se répéter tout au long du roman, le traducteur risquerait à la longue de défier le rythme voulu par l'auteur. L'autre limite, celle-ci par rapport à la méthode utilisée, se situe au niveau des termes écossais conservés. *Wee* et *ken*, par exemple, pourront être difficiles à comprendre

pour un lecteur français. Il s'agit ici d'une des limites à ce genre de traduction car, si elle semble respecter l'œuvre originale, elle ne soucie que trop peu du lecteur en langue d'arrivée.

Dans le chapitre VI, p.150 les expressions imagées telles que « *Keep yer hair on, darling.* » ou « *Ach, dinnae wet yer knickers, ya big lassie* » seront traduites de la façon suivante : « *Garde tes ch'veux sur ta tête, darling* », « *Ach, mouille pas ta culotte, s'pèce de grosse lassie.* ». L'image sera conservée même si elle ne correspond pas toujours à une expression équivalente dans la langue d'arrivée comme c'est le cas pour le premier exemple qui aurait pu être traduit par 'Calme-toi, darling.' L'autre solution aurait été de garder le sens de « *keep on* » et de le traduire littéralement par 'garder' en évitant une modulation verbale libre. 'T'arrache pas les cheveux, darling' est peut être plus fidèle bien qu'étant une modulation qui facilite la compréhension en français. La qualité de l'idiotisme 's'arracher les cheveux de la tête' ne peut être considérée comme une adaptation, tant il est proche de l'original par le sens et la terminologie. Dans la seconde expression, on constate les limites de cette méthode. Le terme « *lassie* », propre à l'écossais et qui signifie 'fillette', a été conservé afin de conserver le *remainder* du texte de départ et de se l'approprier dans la traduction sans en créer un nouveau. Cependant, si pour les termes *aye*, *ach* ou encore *loch*, le lecteur de la langue d'arrivée peut comprendre le sens, ou du moins le deviner, *lassie* pourra être interprété autrement et pourra même être associé, pourquoi pas, au fameux chien de cinéma qui porte le même nom. L'expression qu'utilise Ashley à la page 136 et qui a déjà été traduite précédemment dans notre section I, pose également un réel problème « *dinnae get yer knickers in a twist* » signifie 'ne panique pas'. Il s'agit là d'un procédé d'adaptation que le traducteur doit s'efforcer d'éviter s'il veut rester fidèle à la conception de la traduction proposée par Venuti. Une solution possible serait de garder l'image et de l'adapter grâce à l'ajout d'un terme lié à la panique : 'tords pas ta culotte d'peur'. Cette façon de procéder que nous qualifierons de résistante, en reprenant le terme de Venuti, implique une idéologie



d'autonomie et non d'assimilation car elle insiste sur une sorte d'enracinement des différences culturelles et linguistiques du texte de départ dans sa traduction.

Les traductions de métaphores, d'expressions idiomatiques ou de proverbes sont souvent sujettes à subir l'ethnocentrisme du traducteur :

*Now it is evident that even if the meaning is identical, replacing an idiom by its "equivalent" is an ethnocentrism. Repeated on a larger scale (this is always the case with a novel), the practice will result in the absurdity whereby the characters in Typhoon express themselves in a network of French images. The points I signal here with one or two examples must always be multiplied by five or six thousand. To play with "equivalence" is to attack the discourse of the foreign work. Of course, a proverb may have its equivalents in other languages, but... these equivalents do not translate it. To translate is not to search for equivalences. The desire to replace ignores, furthermore, the existence in us of a proverb consciousness which immediately detects, in a new proverb, the brother of an authentic one: the world of our proverbs is thus augmented and enriched (Larbaud 1946).*

(Berman, dans Venuti, 2000, p. 295)

La traduction de *The Crow Road* relève de problèmes de niveaux de langue, de différences entre l'écossais et l'anglais, mais également entre le bon usage et le langage familier. Nous venons de voir comment procéder à la traduction des idiomes et du vernaculaire. Qu'en est-il du reste du texte ?

Pour l'exemple qui suit, nous avons décidé de conserver l'original et la traduction côte à côte afin de mieux comprendre le procédé de traduction et surtout la méthode suivie. Une des caractéristiques de l'écriture de Banks est l'utilisation de mots composés, réels ou qu'il aura créés. Il s'agit d'une caractéristique esthétique que le traducteur doit s'efforcer de conserver.

## 4.3. Chapitre VII, p. 159

« *We were on dipped-beam; the instruments glowed orange in front of the delicious, straight-armed, black-skirted, Doc-shoed, crop-blonde, pursed-lipped Verity; my angelic bird of paradise, driving like a bat out of hell.* »

## Traduction

« *Nous roulions en feux de croisement ; le tableau de bord brillait orange devant la délicieuse Verity, bras tendus, blonde blé, noire jupée, de Docs chaussée, lèvres pincées ; mon angélique oiseau de paradis, conduisant telle une chauve-souris sortie de l'enfer.* »

\*\*\*

Les mots composés utilisés par Banks sont pour certains des noms communs transformés en adjectifs tels que « *armed* », « *skirted* », « *shoed* » ou encore « *lipped* » et résultent du fruit de son imagination. Le traducteur se doit à son tour de créer et donner à son vocabulaire la dimension poétique de l'original. Or le français est plus rigide que l'anglais en ce qui concerne les transformations grammaticales de certains termes. Pourrait-on utiliser en français le terme 'jupe' comme un adjectif « *jupée* » ? Notons par ailleurs que « *armed* » ne peut être traduit correctement que par « *bras* » pour que la phrase ait un sens. Le choix du lexique français, afin de conserver le style de l'original, c'est à dire un rythme soutenu, est devenu à son tour poétique avec des groupes de mots composés et une rime en [e]. Cet exemple est un des plus importants car il caractérise parfaitement le style de l'auteur. Grâce à cette méthode de traduction le lecteur de la langue d'arrivée est interpellé et perçoit le texte comme une traduction sans pour autant perdre de plaisir à la lecture. Nous avons également choisi de garder la même place des mots en français pour la traduction d' « *angelic bird of*

*paradise* » afin de conserver l'insistance sur l'opposition Paradis/ Enfer établie par l'auteur mais également afin de libérer le *remainder* cinématographique : *Angélique Marquise des Anges*. Dans l'expression suivante, il n'est peut-être pas trop ridicule de penser que Banks souhaite faire référence au groupe de rock Meat Loaf. En effet, l'expression « *like a bat out of hell* » fait partie du refrain d'un de leurs titres intitulé *Bat out of Hell* et la conserver en français serait très difficile. Cependant, on pourrait imaginer un moyen stylistique, tel que quelques notes de musiques au début et à la fin de l'expression, ou encore tout simplement, en nous écartant des idées de Berman, des italiques, pour obtenir une traduction de la sorte : « conduisant *like a bat out of hell*. »

Ceci n'est pas un exemple isolé. Il est très intéressant pour nous d'observer la façon dont a été traduit un exemple similaire de mots composés dans le roman *Complicity* : « [...] *Sleep when I'm a de-rigueurly long-haired white-skinned head-banging high-pitched middle-aged sub-grunge light metal Zep-clone.* » (Banks, 1994, p. 176). La traduction est la suivante: « [...] « *Je dormirai quand je serai* »... *un clone de Led Zep de rigueur mais version light sous-grunge, la cinquantaine, avec tout ce qui va avec – cheveux longs, teint blême, voix haut perchée et tendance à secouer la tête dans tous les sens comme un vrai fan de hard.* » (Banks, trad., 1996, p. 188). Les choix de mots opérés par la traductrice peuvent se discuter, comme pourraient se discuter nos propres choix mais néanmoins, à notre avis, un problème de taille subsiste : le style de l'auteur n'est pas du tout respecté. Cette façon d'écrire apparaît de nombreuses fois dans les romans de Banks et comme nous l'avons clairement démontré dans notre chapitre IV, le bien-fondé d'une connaissance approfondie de l'œuvre de l'auteur dans son ensemble n'est plus à démontrer.

Dans cette section, nous venons d'appréhender la traduction sous un angle différent de celui qu'on lui connaît habituellement. L'utilisation des idées avancées par Venuti nous a

permis de concevoir la traduction comme un acte de résistance et non pas un acte d'appropriation. La traduction peut, si elle s'en donne les moyens, rester fidèle au texte et faire passer le message culturel qui est intrinsèque à l'œuvre originale. En observant une stratégie basée sur la résistance, le traducteur peut préserver les différences linguistiques et culturelles du texte original en produisant une traduction, non pas étrangère, mais étrange. C'est à dire que celle-ci refuse les valeurs dominantes de la langue d'arrivée, en cultivant une fidélité non pas basée sur la transparence du traducteur mais sur celle de l'auteur. Cette option, basée sur un refus de l'ethnocentrisme, a ses limites. Comme nous avons pu l'observer, certains termes de la langue de départ peuvent être conservés sans que le lecteur en soit particulièrement gêné, d'autres pas. La violence ethnocentrique est inévitable, mais elle ne doit pas empêcher le traducteur de faire tout pour la limiter.

En ce qui concerne la traduction de l'écossais, il n'existe pas de solution unique mais plutôt un ensemble de solutions qui peuvent, pourquoi pas, être associées les unes aux autres. Nous souhaitons cependant éviter la traduction domestiquée car nous la jugeons, dans ce cas précis de la traduction du roman moderne écossais, préjudiciable à la diffusion de la culture écossaise. Selon nous, le principe de base qui doit être utilisé en premier lieu, pour ce genre de texte, est celui proposé par Venuti. Le traducteur doit être visible et il doit par tous les moyens donner aux lecteurs l'impression que le texte original a bel et bien été écrit par un ou une Ecossais(e). En d'autres termes, il doit essayer de rapprocher le lecteur de l'auteur. Cependant, comme nous avons pu le voir, la 'foreignisation' peut se révéler difficile à appliquer en pratique, et on aurait du mal à la justifier pour grand nombre de textes d'ordre général auxquels le traducteur professionnel est confronté (le journalisme, l'histoire etc), sans parler de textes plus techniques. Dans ce cas précis, garder certains termes propres à l'écossais pose de graves problèmes de compréhension, par exemple.

L'utilisation de notes en bas de page ne serait pas alors exclue. Elles ne pourraient cependant pas excéder un certain nombre, que le traducteur devra déterminer et ne pourraient en aucun cas suivre le modèle proposé par Nabokov. La traduction du vernaculaire, selon la région, les conditions sociales, etc., pourra évoluer. La traduction en ch'timi, bien qu'elle fasse figure de violence caractérisée sur le texte original, respecte, s'il s'agit d'un roman comme celui de *Docherty*, le milieu social et la répression qu'a pu subir et que subit toujours, un dialecte par rapport à la langue standard. Comme nous l'avons précisé dans notre Chapitre II, une traduction ethnocentrique peut aussi lutter contre les principes de la domestication. Pour tout autre cas, nous sommes d'accord, sur le principe, avec Monod, mais plutôt qu'utiliser un français incorrect, nous pensons préférable l'emploi d'un français qui, sans obligatoirement donner une connotation rurale au langage, rendrait compte d'une différence avec la norme tout en étant considéré comme correct par ceux qui l'utilisent. Créer un langage de toutes pièces ne nous semble pas exclu.

## CONCLUSION

Depuis Cicéron<sup>1</sup>, la discussion autour de la traduction a été fondée sur la quête d'une équivalence linguistique, et réduite à des oppositions entre la forme et le contenu ou la lettre et le sens. Cette pensée dualiste est aussi responsable d'une séparation entre le texte technique, qui viserait la communication, et le texte littéraire, qui serait du côté de la création. A la poursuite d'une fidélité impossible, le traducteur n'aurait qu'un choix : rapprocher le plus possible le texte traduit du texte original ou rechercher la lisibilité du texte dans sa culture, en essayant de donner l'impression du 'naturel', comme si le texte original avait été écrit dans la langue d'arrivée.

L'enseignement de la traduction à l'université (en France comme en Grande Bretagne) a beaucoup contribué à renforcer cette vision simpliste. Les cours de thème et de version, qui privilégient l'enseignement de la traduction à visée instrumentale, pour l'apprentissage d'une langue étrangère, plutôt que pour la préparation des traducteurs à l'édition, ont tendance à reproduire ces clichés. Il faut reconnaître que la première fonction de ces cours n'est pas de former des traducteurs professionnels et, s'il est vrai que leur formation se réalise par une pratique, il s'avère qu'elle requiert aussi de plus en plus de connaissances sur l'histoire et les théories de la traduction.

Notre objectif a été de déterminer ici les comportements traduisants relatifs à l'appréhension de la culture étrangère en analysant leurs caractéristiques et en essayant de déterminer leur mode de fonctionnement. Nous avons axé notre recherche sur la culture écossaise et nous nous sommes efforcé d'adopter une démarche analytique à l'encontre des

---

<sup>1</sup> *De Optimo Genere Oratorum et De Optimo Genere Interpretendi* (dans Larbaud 1984, p. 51)

différentes stratégies que le traducteur a utilisées lorsqu'il s'est trouvé confronté à l'écossais, dans ce qu'il a de plus différent vis-à-vis de l'anglais.

L'identification explicite des traits culturels dans un texte est complexe et difficile, tant leur nature est différente : marqueurs de type lexical, systèmes ponctuationnels, marqueurs typographiques, rapports texte/ image, phénomènes d'intertextualité, etc. Nous nous sommes tenus principalement aux marqueurs de type lexical, et notamment à l'utilisation de la langue vernaculaire qui est l'une des manifestations les plus immédiates concernant les spécificités culturelles. Nous avons pu observer que différentes méthodes avaient été utilisées. Il en est une que nous avons volontairement choisi de ne pas traiter car elle a tendance à disparaître depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, l'omission. Elle a pour but de censurer l'original jugé comme trop étranger ou trop exotique en passant sous silence des éléments trop difficiles à assimiler. L'équivalence, que nous avons souhaité remettre en question de manière méthodique dans notre exposé, est un exemple classique du procédé d'annexion si souvent décrié par Meschonnic et Berman. Cependant, nous avons essayé d'expérimenter des approches différentes appliquées aux passages choisis dans *The Crow Road*. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé préférable d'adopter une vision différente de celle prônée par des théoriciens comme Nida, par exemple, pour qui l'élément primordial de la traduction n'était plus l'auteur mais le lecteur de la langue d'arrivée. Les concepts de Venuti nous sont alors apparus comme prometteurs en principe, situés aux antipodes de l'ethnocentrisme si souvent utilisé dans la traduction de nos jours, et il nous a semblé primordial d'essayer de les utiliser lors de la traduction de passages du roman écossais *The Crow Road*. Lorsque l'écossais est utilisé dans la littérature, qu'elle soit moderne ou plus ancienne, nous avons pu constater que lorsque celui-ci était mis en opposition face à l'anglais standard, il avait pour but, dans bien des cas, de dénoncer à sa manière l'oppression exercée par la langue dominante. Il peut également refléter la condition sociale du personnage, son

appartenance à un groupe particulier, son niveau d'éducation, etc. L'écosse n'est pas seulement régional, il est aussi social. Le roman écossais ne se limite donc pas à l'introduction d'une certaine couleur locale dans le texte ou le poème, il peut devenir aussi une arme servant à stigmatiser l'Anglais et sa langue. La violence, comme l'utilise Kelman, devient verbale et elle est utilisée de manière mécanique et acharnée pour faire tomber les carcans de l'édifice anglais représenté par son *Establishment*. Bien entendu tous les romans écossais ne s'inscrivent pas dans cette tradition, comme par exemple *The Business* de Banks, mais se contenter de traduire l'écosse par un français standard ferait oublier au lecteur de la langue d'arrivée qu'Ecosse et Angleterre ne font pas qu'un.

Nous avons choisi d'étudier Banks et sa prose pour les raisons que nous venons d'invoquer. Il a su, dans différents romans, utiliser sa propre culture afin de la mettre au service de l'originalité de son écriture. Le texte à traduire est à envisager comme le produit d'un individu pris dans un environnement écossais d'intertextualité, qui comprend à la fois ses autres romans qui lui donnent un style reconnaissable mais aussi tous les autres livres qui sont en rapport avec lui au moment de la traduction. L'utilisation du vernaculaire dans *The Bridge* n'est pas comparable à celle de *The Crow Road*. Les éléments rattachés à l'histoire de l'Ecosse, à sa culture, ou à son folklore, ont tous un rôle différent, mais servent tous la même cause : représenter une nation fière de ses différences. *The Crow Road* en est le parfait exemple. Éléments géographiques, historiques, culturels et sociaux s'entremêlent et doivent être traités de la part du traducteur comme les pièces d'un puzzle qu'il faudrait faire découvrir à un non-initié. Chaque élément doit être traduit en suivant une même stratégie, qu'elle soit unique ou combinée. L'essentiel revient à fournir au lecteur de la langue d'arrivée une œuvre complète et non altérée, clairement localisée et dont l'image qui doit en résulter n'est pas celle d'une France écosse mais bien d'une Ecosse francisée.



Nous ne reviendrons pas sur la nécessité de rester fidèle au ton et au registre de l'œuvre originale, mais nous souhaitons conclure sur la note suivante. Rien n'empêche le traducteur d'utiliser la méthode qu'il souhaite, qu'elle consiste en une utilisation d'un dialecte, de notes ou de *remainders*, mais il nous semble important qu'elle soit constante tout au long de la traduction. Nous avons critiqué le manque de stratégie des traducteurs mais nous insistons également sur le fait du manque de consistance et la présence de contradictions dans leurs traductions.

Nous avons opté pour une traduction qui serait perçue par le lecteur comme une traduction et non comme une œuvre originale. L'enrichissement linguistique et culturel d'un tel travail ne pourrait être, selon nous, que bénéfique pour la langue d'arrivée. Dans notre discours, nous nous sommes opposés à cette méfiance du nouveau qui rend les néologismes si peu nombreux dans les traductions françaises contemporaines, à cette phobie du barbarisme représenté par l'Étranger et que l'étudiant devra considérer comme une faute terrible, bloquant ainsi toute créativité. Loin de là l'idée pour nous de promouvoir le barbarisme à tout va, ou encore un traducteur forcément néologue. Le traducteur doit pouvoir se justifier. Nous sommes conscients du fait que de telles traductions peuvent rendre la lecture de l'œuvre ardue en créant des violences que beaucoup auront vite fait d'appeler 'violences gratuites'. Mais n'est-ce pas mieux qu'une lisibilité, très esthétique certes, mais beaucoup plus profane ? Berman, se référant à l'*Histoire de la Littérature Française* de Gustave Lanson, a écrit les lignes suivantes : « *Faisons le compte : notre langue littéraire s'est constituée sur la base d'une œuvre autochtone, le Pantagruel, qui comporte d'ailleurs de nombreux éléments polylingues et traductifs ; sur celle d'une autotraduction de Calvin ; sur celle d'une grande traduction, le Plutarque d'Amyot* » (Berman 1986, p. 206). Cette citation nous permet de constater que la langue de la littérature française est composée d'éléments étrangers qui l'ont enrichie. Nous pouvons, pourquoi pas, de ce fait espérer la même chose de la traduction.

La traduction se trouve au carrefour des langues et des cultures. Traduire un roman écossais revient à traduire, au delà des mots, sa culture. Le dernier roman de Banks, *Dead Air*, donne lieu une nouvelle fois à la rencontre Angleterre-Ecosse. Souhaitons que le résultat de la traduction, pour le roman et pour le lecteur, soit à l'avantage de cet aspect de la traduction que nous venons d'évoquer et que les antagonismes verbaux seront respectés.

## BIBLIOGRAPHY

NB : La majeure partie des nos références étant anglo-saxonnes, nous avons jugé, pour plus de clarté, que notre bibliographie se devait d'être rédigée en anglais.

### 1. IAIN BANKS

#### *1.1. Mainstream & Science Fiction*

##### **Iain Banks**

*The Wasp Factory*, London, Abacus, [Macmillan Limited, 1984], 1990

*Walking on Glass*, London, Abacus, [Macmillan Limited, 1985], 1996

*The Bridge*, London, Abacus, [Macmillan Limited, 1986], 1990

*Espedair Street*, London, Abacus, [Macmillan Limited, 1987], 1990

*Canal Dreams*, London, Abacus, [Macmillan Limited, 1989], 1996

*The Crow Road*, London, Abacus, [Scribners, 1991], 1993

*Complicity*, London, Abacus, [Little, Brown and Company, 1993], 1994

*Whit*, London, Abacus, [Little, Brown and Company, 1995], 1998

*A Song of Stone*, London, Abacus, [Abacus hardback, 1997], 1998

*The Business*, London, Abacus, [Little, Brown and Company, 1999], 2000

*Dead Air*, London, Abacus, [Little, Brown and Company, 2002], 2003

##### **Iain M. Banks**

*Consider Phlebas*, London, Orbit, [Macmillan Limited, 1987], 1999

*The Player of Games*, New York, Harper Paperbacks, [Macmillan Limited, 1988], 1990

*Use of Weapons*, London, Orbit, [1990], 1999

*The State of the Art*, London, Orbit, [1991], 1993

*Against a Dark Background*, London, Orbit [1993], 1998

*Feersum Endjinn*, London, Orbit [1994], 1995

*Excession*, London, Batam [Orbit, 1996], 1998

*Inversions*, London, Orbit [1998], 1999

*Look to Windward*, London, Orbit [2000], 2001

### **1.2. Interviews/Articles/Chapters in books/Critics**

BAKER, Mona, 'Linguistic Perspectives on Translation', in *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2000

BANKS, Iain, interview in *Radical Scotland*, n° 42, December/ January 1990, p. 27

BARRY, Kevin, 'Happy Being Grim', in *The Irish Times*, 18 February 1997

BROOKS, Libby, 'The word factory', in *The Guardian*, 26 August 2002

COXON, Dan, 'A Song of Scotland: Iain Banks as Cultural Ambassador', in *Cencrastus*, n° 62, spring 1999

DAOUST, Philip, 'Panic Ye Not!', in *The Guardian*, 20 May 1997

DOWLE, Jayne, 'Bard of Scottish Mayhem', in *The Telegraph*, 9 November 1999

EGGAR, Robin, 'The Dark World of Iain Banks', in *The Times*, 14 November 1997

FAY, Liam, 'Depraved Heart', in *Hotpress*, May 1996

FLEMING, Christopher, 'Great Uncle Iain', in *The Edinburgh Student Newspaper*, 6 February 1997

FURNISS, Olaf, 'Banks Statements', in *Cyberia Magazine*, August 1996

HUGHES, Colin, 'Doing The Business', in *The Guardian*, 7 August 1999

IRVINE, Kathleen, 'Shooting the Crow', in *The Scotsman*, 24 August 1996

LEZARD, Nicholas, in *The Independent*, 18 March 1999

MARSHALL, Andrew, 'I thought that only bad writers made money', in *The Independent*, 22 September 1998

MacGILLIVRAY, Alan, 'The Worlds of Iain Banks', in *Laverock*, n° 2, 1996

MacGILLIVRAY, Alan, *Scotnotes*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2001

McKENZIE, Simon, 'Scottish writer Iain Banks spoke with Simon McKenzie', in *Time Off*, May 1995

MORTON, Oliver, 'Iain Banks spoke with Oliver Morton', in *Wired Magazine*, June 1996

NAIRN, Thom, 'Iain Banks and The Fiction Factory', in *The Scottish Novel since The Seventies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993, pp. 127-135

O'DONNELL, Kevin, 'Bridging Styles: A Conversation with Iain Banks', in *Radical Scotland*, n° 42, Dec. 1989/ Jan. 1990

PARKER, Iain, 'Reject Complicity', in *The Scottish Socialist Voice*, November 1996

POOLE, Steven, 'It's all in the initial', in *The Guardian*, 14 September 2002

SIMPSON, Dave, 'The Song Writers', in *The Guardian*, 9 September 2002

THORNE, Matthew, 'Have you seen my teeth', in *The Observer*, 15 August 1999

WILSON, Andrew, 'Interview: Iain Banks', in *Scottish Book Collector*, Vol.4, n° 9, Feb.-Mar., 1995

### **1.3. Bank on the Internet**

<http://www.iainbanks.net>

<http://www.floatingplanet.net/phlebas>

<http://www.cafardcosmique.com/auteur/banks.html>

## **2. REFERENCE WORKS ON TRANSLATION**

BALLARD, Michel, *La traduction de l'anglais au français*, Paris, Nathan, 1987

BAKER, Mona, *In Other Words: a Coursebook on Translation*, London and New York, Routledge, 1992

BASSNETT, Susan and LEFEVERE, André, *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 1990

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, London and New York, Routledge, 1991

BELL, Roger T., *Translation and Translating: Theory and Practice*, London, Longman, 1991

BENJAMIN, Andrew, *Translation and the Nature of Philosophy*, London and New York, Routledge, 1989

- BENJAMIN, Walter, 'The Task of the Translator', in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Suhrkamp, 1968, pp. 69-82
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999
- BIGUENET, John and RAINER, Schulte, *The Craft of Translation*, Chicago, University of Chicago Press, 1989
- BROWER, Reuben A., *On Translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959
- CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1958
- CATFORD, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 1965
- CHUQUET, Hélène et PAILLARD, Michel, *Approche Linguistique des problèmes de Traduction*, Gap, Ophrys, 1989
- CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et Culture*, Paris, Hatier/ ed. Didier, 1995
- FRANCE, Peter, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2000
- GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, 1993
- GOUDAILLER, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches !*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998
- GUILLEMIN-FLESHER, Jacqueline, *Syntaxe Comparée du Français et de l'Anglais Problèmes de Traduction*, Gap, Ophrys, 1993
- HATIM, Basil and MASON, Ian, *Discourse and the Translator*, London, Longman, 1990
- HARVEY, Keith, *The Translator*, Manchester, St Jerome Publishing, 1998
- HERVEY, Sandor, and HIGGINS, Ian, *Thinking Translation*, London and New York, Routledge, 1992
- HEWSON, Lance and MARTIN, Jacky, *Redefining Translation*, London and New York, Routledge, 1991
- LADMIRAL, Jean- René, *Traduire : théorème pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994
- LEFEVERE, André, 'Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory' in M. Gaddis Rose (ed.), *Translation Spectrum: Essay in Theory and Practice*, Albany, State University of New York, 1981, pp. 52-59

- LEFEVERE, André and BASSNETT, Susan, *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 1990
- LEFEVERE, André, *Translation Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 1992(a)
- LEFEVERE, André, *Translation/ History/ Culture: A Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1992(b)
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973
- MOUNIN, George, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963
- MOUNIN, George, *Linguistique et Traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, coll. Psychologie et sciences humaines, n° 60, 1976
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, Hertfordshire, Prentice Hall International, 1988
- NEWMARK, Peter, *About Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1991
- NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964
- NIDA, Eugene and TABER, Charles, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969
- OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et Pratiques de la Traduction*, Paris, Armand Colin, 1999
- PEETERS, Jean, *La Médiation de l'Étranger. Une Sociolinguistique de la Traduction*, Arras, Artois Presses Université, 1999
- POUND, Ezra, *Literary Essays*, New York, New Directions, 1954
- ROBINSON, Douglas, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997(a)
- ROBINSON, Douglas, *What is translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1997(b)
- SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978
- TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv University, The Porter Institute for poetics and semiotics, 1980
- TRUDGILL, Peter, *Sociolinguistics: an Introduction to Language and Society*, London, Penguin, 1983
- STEINER, George, *After Babel*, New York, Oxford University Press, 1975

- VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation*, London and New York, Routledge, 1992
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge, 1995
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*, London and New York, Routledge, 1998
- VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000
- VINAY, Jean-Pierre et DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977

### 3. OTHER WORKS CONSULTED

- ANDERSON, Lars-Gunnar et TRUDGILL, Peter, *Bad Language*, London, Penguin, 1990
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la Voix*, Paris, Seuil, 1981
- BOYLE, Jimmy, *Hero of the Underworld*, London, Serpent's Tail Ltd, 1999
- BURNS, Robert, *Selected Poems*, London, Penguin, 1996
- CHAMBERS, J. K. and TRUDGILL, Peter, *Dialectology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980
- CHRISTIANSON, Aileen and LUMSDEN, Alison, *Contemporary Scottish Women Writers*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000
- CORBETT, John, *Language and Scottish Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997
- CRAIG, Duncan, *Iain Banks's Complicity: a reader's guide*, New York, Continuum, 2002
- DARD, Frédéric, *J'ai essayé : on PEUT !*, Paris, Fleuve Noir, 1973
- DEPRATS, Jean-Michel, *Nice/ Kate Atkinson ; Rug comes to shuv/ Duncan McLean ; Chute/ Janice Galloway ; trois textes écossais*, Besançon, Edition Besançon, 1958
- DEVINE, T. M., *The Scottish Nation 1700 – 2000*, London, Penguin, 2000
- DJIAN, Philippe, *37,2° Le Matin*, Paris, Bernard Barrault, 1985
- DONALDSON, Gordon, *James V to James VII*, Edinburgh, Mercat Press, 1995
- DUNCAN, Archibal A. M., *Scotland The Making of the Kingdom*, Edinburgh, Mercat Press, 1989



- DUNKLING, Leslie Alan, *Scottish Christian Names*, Stirling, Johnston & Bacon, 1988
- FERGUSON, William, *1689 to the Present*, Edinburgh, Mercat Press, 1995
- GALLOWAY, Janice, *The Trick Is to Keep Breathing*, London, Minerva, 1991
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GIBBON, Lewis Grassic, *Sunset Song*, Edinburgh, Canongate, 1996
- GIFFORD, Douglas, CUNNINGHAM, Sarah and MacGILLIVRAY, Alan, *A Guide to Scottish Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002
- GRAY, Alasdair, *Lanark*, Edinburgh, Canongate, 1981
- GRAY, Alasdair, *Poor Things*, London, Bloomsbury, 1992
- GRAY, Alasdair, *A History Maker*, Edinburgh, Canongate, 1994
- GRAY, Alasdair, *Why Scots should rule Scotland*, Edinburgh, Canongate, 1997
- IZZO, Jean Claude, *Chourmo*, Paris, Gallimard, 2001
- IZZO, Jean Claude, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 2001
- KAY, Billy, *Scots The Mither Tongue*, Ayrshire, Alloway Publishing, 1993
- KELLAS, James, *Modern Scotland*, London, Allen and Unwin, 1980
- KELMAN, James, *How late it was, how late*, London, Minerva, 1995
- KELMAN, James, *The Busconductor Hines*, London, Orion Books Ltd, 1992
- KENNEDY, A. L., *Looking for the Possible Dance*, London, Minerva, 1994
- KINLOCH, David et PRICE, Richard, *La Nouvelle Alliance : influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, trans. Françoise Wirth, Grenoble, Ellug, 2000
- LABOV, William, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972
- LECLERC, Jacques, *Langue et Société*, Laval (Quebec), Mondia, 1986
- LOCHHEAD, Liz, *Miseryguts & Tartuffe Two plays by Molière*, London, Nick Hern Books Ltd, 2002
- LORIMER, William Laughton, *The New Testament in Scots*, Harmondsworth, Penguin, 1985
- LYNCH, Michael, *Scotland: A New History*, London, Pimlico, 1992

- MACAULAY, R. K. S., *Linguistic Insecurity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1975
- MacDIARMID, Hugh, *Selected Poems*, London, Penguin Books, 1994
- MacGILLIVRAY, *Scotnotes*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2001
- MAGNUSSON, Magnus, *Scotland The Story of A Nation*, London, HarperCollins, 2001
- MARCH, Christie L., *Rewriting Scotland*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002
- McCRONE, David, *Understanding Scotland: the Sociology of a Stateless Nation*, London, Routledge, 1992
- McILVANNEY, William, *Laidlaw*, London, Sceptre, 1992
- McILVANNEY, William, *Docherty*, London, Hodder and Stoughton, 1996
- MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2002
- MORGAN, Edwin, *Cyrano de Bergerac: a new verse translation*, Manchester, Carcanet Press Ltd, 1992
- NICHOLSON, Randal, *Scotland The Latter Middle Ages*, Edinburgh, Mercat Press, 1989
- PATERSON, Lindsay, *The Autonomy of Modern Scotland*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994
- PENGUIN MODERN POETS, vol. 4, *Liz Lochhead, Roger McGough, Sharon Olds*, Harmondsworth, Penguin, 1995, pp. 61-62
- PRUDON, Hervé, *Nadine Mouque*, Paris, Gallimard, 1995
- QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1939
- RANKIN, Ian, *Rebus: The St Leonard's Years/ Three Great Novels*, London, Orion, 2001
- RITCHIE, Harry, *New Scottish Writing*, London, Bloomsbury Publishing, 1996
- ROMAINE, Suzanne, *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford, Oxford University Press, 1994
- ROSS, David and SMITH, Gavin D., *Scots-English English Scots Dictionary*, Edinburgh, Lomond Books, 1998
- SCOTT, Sir Walter, *Ivanhoe*, London, Penguin Books, 1994
- SCOTT, Sir Walter, *The Heart of Mid-Lothian*, London, Penguin Books, 1994
- SCOTT, Sir Walter, *Rob Roy*, London, Penguin Books, 1995

- STEVENSON, Robert Louis, *Kidnapped*, London, Penguin Books, 1994
- STEVENSON, Robert Louis, *Catriona*, London, Konemann UK Ltd, 1997
- STEVENSON, Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr Hyde. Weir of Hermiston*, Oxford, Oxford University Press, 1998
- STUART, Jamie, *A Glasgow Bible*, Edinburgh, St Andrew Press, 1997
- TRANTER, Nigel, *The Story of Scotland*, Glasgow, Neil Wilson Publishing Ltd, 2001
- TULLOCH, Graham, *A History of the Scots Bible*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1989
- VIAN, Boris, *Ecrits pornographiques*, Paris, Livre de Poche, 1980
- WALLACE, Gavin and STEVENSON, Randall, *The Scottish Novel since the Seventies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993
- WARNER, Allan, *Morven Callar*, London, Vintage, 1996
- WARNER, Allan, *The Sopranos*, London, Vintage, 1999
- WELSH, Irvine, *Acid House*, London, Vintage, 1995
- WELSH, Irvine, *Marabou Stork Nightmares*, London, Vintage, 1996
- WELSH, Irvine, *Trainspotting*, London, Vintage, 1999

### 3. NEWSPAPER, MAGAZINE, AND JOURNAL ARTICLES

- BERMAN, Antoine, 'La terre nourrice et le bord étranger. Une archéologie de la traduction', in *Communications*, n° 43, Paris, Seuil, 1986, pp. 205-222
- BRISSET, Annie, 'Le Travail perlocutoire de la traduction : *Macbeth* Québécois', in *Méta*, vol. 34, n° 2, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1989, pp. 179-193
- CHATEAUBRIAND, François-René de, 'Remarques sur la traduction de Milton', in *Poésie*, n° 23, Paris and Berlin, 1983, pp. 112-120
- CRAWFORD, Tom, 'Introduction', in Lewis Grassie Gibbon, *Sunset Song*, Edinburgh, Canongate, 1996
- DIXON, Keith, '1934 : Littérature et Politique en Ecosse' et 'L'Ecole de Kailyard -- L'Anti-Modèle ?', in *Ecosse, Littérature et Civilisation*, n° 3 et 4, Grenoble, Ellug, 1982-1983

- FINDLEY, Bill, 'Scotland: Translating into Scots', in *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, n° 29, Colchester, The University of Essex, 2000
- GIFFORD, Douglas, 'Discovering Lost Voices', in *Books in Scotland*, n° 38, 1991, pp. 1-7
- INGLIS, Tony, 'Introduction and Notes', in Walter Scott, *The Heart of Mid-Lothian*, London, Penguin, 1994
- JAKOBSON, Roman, 'On Linguistic Aspects of Translation', in Reuben A. Brower (ed.) *On Translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959
- KLEIN, Gérard, 'Préface', in *L'Homme des Jeux*, Paris, Laffont, 1992
- LARBAUD, Valery, 'De la traduction', in *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Arles, Actes Sud, 1984
- MICHALSKI, Freddy, in *Télérama*, n° 2603, 1999, p. 84
- MONOD, Sylvère, 'Préface', in *Le Coeur du Mid-Lothian*, Paris, Gallimard, 1998
- NABOKOV, Vladimir, in *Le Figaro*, 3 mai 2001
- VIDAL, Bernard, 'Communication, traduction et transparence : de l'altérité du traducteur', in *Méta*, vol. 40, n° 3, Montréal, Presses de l'université de Montréal, pp. 372-378
- WATSON, Roderick, 'Dialectic of 'Voice' and 'Place': Literature in Scot and English from 1700', in *Scotland, a concise cultural history*, Edinburgh, Paul H. Scott, 1993

#### 4. TRANSLATION & SCOTLAND ON THE INTERNET

*Bibliography of Scottish Literature in Translation* : <http://boslit.nls.uk/>

*La revue Meta en ligne* : <http://www.erudit.org/revue/meta/>

*Literary Translation* : <http://www.literarytranslation.com>

*The Aberdeen University, Scots Language Group* : <http://www.abdn.ac.uk>

*The Lowlands Internet Site* : <http://www.lowlands-l.net>

*The Scots Internet Site* : <http://www.scots-online.org>

*The Scots Language Society* : <http://www.lallan.co.uk>

*Translation Journal* : <http://accurapid.com/journal/index.html>

## **ANNEXE I**

Fergus had one slice of bread, and Kenneth managed two before Lachy wolfed all the rest. The war was only over a few months, and rationing was still in force. Lachy sat back, belched. 'That was rerr,' he said. He wiped his mouth on the frayed sleeve of his jumper. 'See the breed in our hoose; it's green, so it is.'

'What?' said Kenneth.

'What rot,' Fergus said, sipping his tea.

'Aye it is,' Lachy said, pointing one grubby finger at Fergus.

'Green bread?' Kenneth said, grinning.

'Aye, an' ah'll tell ye why, tae, but ye've goat tae promise no tae tell anybody.'

'Okay,' Kenneth said, sitting forwards, head in hands.

'Hmm, I suppose so,' Fergus agreed unenthusiastically.

Lachy glanced from side to side. 'It's the petrol,' he said, voice low.

'The petrol?' Kenneth didn't understand.

'Load of absolute rot, if you ask me,' Fergus sneered.

'Na; it's true,' Lachlan said. 'See the Navy boys, oot oan the flyin boat base?'

'Aye,' said Kenneth, frowning.

'They pit this green dye in thur petrol, an if yer foun wi that in the tank uv yer motor car, ye get the jile. But if ye pit the petrol through breed, the dye comes oot, an ye can use the petrol an naebudy kens a thing. It's true.' He sat back. 'An that's why we huv green breed in oor hoose, sometimes.'

'Woof,' Kenneth said, fascinated. 'Bet it tastes horrible!'

'That's illegal,' Fergus said. 'My mother knows the C.O. at the base; if I told her she'd tell him and you'd probably all be arrested and you *would* get the jail.'

'Aye,' Lachy said. 'But you promised no tae tell, didn't ye?' He smiled thinly over at Fergus, sitting on the other side of the small table. 'Your maw always call ye "Darlin". aye?'

'No,' Fergus said, sitting straight and drawing a hand across his forehead, moving some hair away from his eyes. 'Only sometimes.'

Kenneth got up and went to stare at a big model ship in a glass case on the far side of the room. It was an ordinary steamer, not a warship, unfortunately, but it looked magnificent, like one of the ones he'd seen in the big museum in Glasgow when his dad had taken him there. The ship was wonderfully detailed; every stanchion and rail was there; every tiny port-hole, even the oars in the tiny shore-boats behind the tall funnel, their seats and internal ribs thinner than match-sticks.

'You her darlin, ur ye?' Lachy said, wiping some crumbs from the plate. 'You her wee darlin, that right, Fergus?'

'Well, what if I am?' Fergus said sniffily.

'Weyl, whort if a eym?' Lachy mimicked. Kenneth looked round from the gleaming, perfect model.

Fergus's face looked pinched. 'At least my mum and dad don't hit me, *Master Watt*.'

Lachy sneered, stirred in his seat. 'Aye, great fur some,' he said, standing up. He walked round the room, looking at some wooden aircraft models on a desk, tapping them. 'Very fancy carpet, Fergus darling,' he said, going up and down on his heels on the thick pile of the intricately-patterned rug. Fergus said nothing. Lachy picked up some lead soldiers from a couple of trays ranked full of them, then stood inspecting some maps on the wall, of Scotland, the British Isles, Europe and The World. 'They red bits aw ours, are they?'

'No, they're the King's actually,' Fergus said. 'That's the Empire. They're not red because they're *commie* or anything.'

'Ach,' Lachy said, 'Ah ken that; but ah mean they're British; they're ours.'

'Well, I don't know about "*ours*", but they belong to Britain.'

'Well,' Lachy said indignantly. 'Ah'm British, am ah no?'

'Hmm. I suppose so,' Fergus conceded. 'But I don't see how you can call it yours; you don't even own your own house.'

'So whit?' Lachy said angrily.

'Yes, but, Fergus,' Kenneth said. 'It is the British Empire and we're all British, and when we're older we can vote for MPs to go

to parliament, and they're in power, not the King; that's what the Magna Carta says; and we elect them, don't we? So it is our Empire, really, isn't it? I mean you when think about it.'

Kenneth walked into the middle of the room, smiling at the other two boys. Fergus looked unconvinced. Lachlan rolled his eyes, looked at the small single bed, then at a couch in one corner. 'You got this room all tae yerself?' Lachy said, voice high.

'Yes, so?' Fergus replied.

'Bi Christ, it's all right for some, eh, Ken?' Lachy said, winking at Kenneth and walking over to the model ship in the glass case. 'Aye,' he said, tapping the glass, then twisting a little key in a lock at one end of the case; the side panel of the case opened. 'Ah bet ye can get up tae all sorts aw things in here by yourself at nights.' He started trying to haul the model out of the case.

'Stop that!' Fergus shouted, standing up.

Lachy shifted the whole glass on its stand, reached in and lifted the model out of its two wood and brass cradles. Kenneth saw the rear mast bend against the top of the case. The black threads of the radio wires sagged.

'How can ye play with it in here?' Lachlan protested, straining to pull the model out.

'Lachy -' Kenneth said, starting over to him.

'It's not a toy!' Fergus said, running over. He swatted Lachy's arm. 'Stop it! You'll break it!'

'Ach, all right,' Lachy said. He slid the model ship back in. Kenneth noticed with some relief that the mast flexed back into shape, hauling the radio antennae taut again. 'Keep yer hair on, *darling*.'

Fergus locked the door of the case and pocketed the key. 'And don't call me that!'

'Sorry, *darling*.'

'I said stop it!' Fergus shrieked.

'Ach, dinnae wet yer knickers, ya big lassie.'

'You disgusting little -'

'Oh, come on, you two; act grown-up,' Kenneth said. 'Fergus,' he pointed over to the window, and a slope-topped display case standing under it. 'What's all this stuff?'

'That's my museum,' Fergus said, glaring at Lachy and walking to the window.

'Oo, a museum,' Lachy said in a pretend posh voice, but came over too.

'Things I've found, locally,' Fergus explained. He stood over the case, pointing. 'That's a Roman coin, I think. And that's an arrow-head.'

'Whit's that green thing?' Lachy said, pointing to one corner.

'That,' Fergus told him, 'is a fossilized pear.'

Lachy guffawed. 'It's a bit aw bone, ya daft bugger. Where'd ye get yon? Back a the butcher's shop? Find it in the dug's bowl, aye?'

'No I did not,' Fergus said indignantly. 'It's a fossilized pear; I found it on the beach.' He turned to Kenneth. 'You've got some education, Kenneth; you tell him. It's a fossilized pear, isn't it?'

Kenneth looked closer. 'Hmm. Umm, I don't know, actually.'

'Fuckin bit a bone,' Lachy muttered.

'You filthy-mouthed little wretch!' Fergus shouted. 'Get out of my house!'

Lachy ignored this, bent down, face over the cabinet.

'Go on; get out!' Fergus screamed, pointing to the door.

Lachy looked sourly at the pitted, vaguely green exhibit labelled 'Fossilized Pear, Dunrunne Beach, 14th of May 1945.'

'I'm not kidding! Out!'

'Fergus -' began Kenneth. He put a hand on the other boy's arm. Fergus hit it away, face white with fury.

Lachy wrinkled his nose, which was almost touching the glass of the cabinet. 'Still, whit dae ye expect frae a laddy that hides in a lavvy?'

'You *pig*!' Fergus screamed, and brought both fists thudding down on the back of Lachy's head. Lachy's face crashed through the glass, into the display case.



**T**hey sat, stood or lay within the shattered cone-stump of the old broch, looking out over the more recent, but just as empty, equally abandoned, and even more forlorn square crater of the never-used production-platform yard. Above, a lark – just a speck against the blue – sang, its shrill voice jetting fluid bursts of song.

'Aw, tell us, Mr McHoan; please.'

'Yeah, dad; what is it?'

'Please, Uncle Ken. Pleecease.'

'Yeah, come on, Mistur McHoan. Tell us. Whit is it?'

'What's what?'

'The sound you can see!' Prentice shouted, jumping down from the broken wall of the broch; Ashley was climbing higher.

'The sound you can see?' he said thoughtfully. He leant back on the sun-warmed stones, looking across the grass circle inside the old ruin, over the spray of grey stones downhill where the broch had fallen or been torn away, over the sharp green tops of the pines



to the waters of Loch Fyne. A white-hulled yacht ran gull-winged before the wind, heading north-east up the loch towards the railway bridge at Minard point; perhaps heading for Inveraray. In the distance, a few miles behind, he could see another boat, its spinnaker a tiny bright bulb of pure yellow, like a flower on a gorse bush.

'Well,' he said. 'You can't see it from here.'

'Aw naw!'

'Where can you see it from then, uncle?'

'Well, where we were when I told you about it; we could see it from there.'

'In the Old House?' Diana said, looking puzzled.

'That's right.'

'It isn't the wind, then,' Helen Urvill said, and sat down beside him.

Lewis snorted derisively. 'The wind!' he said. 'Don't be so stupid.'

'Aunt Ilsa said it might be breeze block, but I wasn't to say anything until ... aw ... heck!' Prentice flattened his hand and struck it off his forehead with a loud slap; he fell over backwards into the long grass.

'Very amusing, Prentice,' Kenneth sighed.

'Hi, Mr McHoan; look at where I am!'

'Good grief, Ashley; be careful.' She was at the top of the wrecked broch wall, rising into the sky like a grey sine on a sheet of blue paper; Ashley a point.

'I'm no scairt, Mr McHoan!'

'I bet you aren't, but I didn't *ask* you whether you were scared or not, Ashley; I told you to be careful. Now get down here.'

'I'll come down if ye tell us whit the sound ye can see is, so ah will, Mr McHoan.'

'Get down here, you wee monkey!' he laughed. 'I was about to tell you, before you started hollering. Down; now.'

'Aw, dinnae get yer knickers in a twist, Mr McHoan,' Ashley

said, shaking her blonde-haired head and starting to climb down the curved edge of the wall.

'I won't, young lady,' he said. Diana and Helen looked shocked, then giggled. Lewis and Prentice sniggered quietly.

'She said knickers, Mr McHoan,' Dean Watt said.

'Ah'm tellin mum,' Darren told his sister as she made her way, feet and bum first, down the slope of stone.

'Ach, away and bugger yourself, Darren Watt,' the girl said, checking on her next footstep.

'Haaaw!' gasped Diana.

'Ashley!' Kenneth said, exasperated.

'Oh, Mr McHoan, did you hear whit she said! Did ye! Yur a wee bissum, so ye are, Ashley.'

'Yes, I did, and -'

'That's very rude you know, young lady,' Prentice said, wagging his finger at the girl. ('Oh shut up, Prentice,' said Lewis.)

'Ah'm no a bissum -'

'Uncle Ken: what's a bu -'

'Waa! She said -'

'Knickers knickers kni -'

'-buggerlugs.'

'All right, all right!' Kenneth said, raising his voice over a high-pitched babble of childish. 'That's enough! Do you want to hear the answer or not, you horrible rabble?'

'But -'

'She -'

'Ah'm -'

'Stop it!' he roared. He jumped to his feet and shook one fist in the air, dramatically pirouetting so that the gesture included each of them. 'You're all acting like children! If I'd wanted this sort of treatment I'd have stayed a teacher!'

'But dad, we *are* children,' Prentice said, rolling his eyes and shaking his head and falling over in the grass again, sighing loudly.

'Innocence is no excuse, Prentice McHoan!' he roared, shaking



**T**hese were the days of fond promise, when the world was very small and there was still magic in it. He told them stories of the Secret Mountain and the Sound that could be Seen, of the Forest drowned by Sand and the trees that were time-stilled waters; he told them about the Slow Children and the Magic Duvet and the Well-Travelled Country, and they believed all of it. They learned of distant times and long-ago places, of who they were and what they weren't, and of what had and what had never been.

Then, every day was a week, each month a year. A season was a decade, and every year a life.

\*

'But dad, Mrs McBeath says there is so a God, and you'll go to a bad place.'

'Mrs McBeath is an idiot.'

'No she's no, dad! She's a teacher!'

'No she's not, or better still, no she *isn't*. Don't use the word "no" when you mean "nor".'

'But she's *no* a niddyott, dad! She *is* a teacher. Honest.'

He stopped on the path, turned to look at the boy. The other children stopped too, grinning and giggling. They were almost at the top of the hill, just above the Forestry Commission's arbitrary tree line. The cairn was visible, a lump on the sky-line. 'Prentice,' he said. 'People can be teachers and idiots; they can be philosophers and idiots; they can be politicians and idiots ... in fact I think they have to be ... a *genius* can be an idiot. The world is largely run for and by idiots; it is no great handicap in life and in certain areas is actually a distinct advantage and even a prerequisite for advancement.'

Several of the children giggled.

'Uncle Kenneth,' Helen Urvill sang out. 'Our daddy said you were a commie.' Her sister, alongside her on the path and holding her hand, gave a little squeal and put her free hand up to her mouth.

'Your father is absolutely correct, Helen,' he smiled. 'But only in the pejorative sense, and not the practical one, unfortunately.'

Diana squealed again and hid her face, giggling. Helen looked puzzled.

'But dad,' Prentice said, pulling at his sleeve. 'Dad, Mrs McBeath *is* a teacher, really she is, and she said there is so a God.'

'And so did Mr Ainstie, too, dad,' Lewis added.

'Yes, I've talked to Mr Ainstie,' McHoan told the older boy. 'He thinks we should send troops to help the Americans in Viet Nam.'

'He an idiot too, dad?' Lewis hazarded, decoding the sour expression on his father's face.

'Definitely.'

'So there *isnae* a God, eh no Mr McHoan?'

'No, Ashley, there *isn't*.'

'Whit about Wombles, Mr McHoan?'

'What's that, Darren?'

'The Wombles, Mr McHoan. Of Wimbledon Common.' Darren Watt was holding the hand of his little brother, Dean, who was staring up at McHoan and looking like he was about to burst into tears. 'Are they real, Mr McHoan?'

'Of course they are,' he nodded. 'You've seen them on television, haven't you?'

'Aye.'

'Aye. Well then, of course they're real; real puppets.'

'But they're no *really* real, naw?'

'No, Darren, they're not really real; the real creatures on the real Wimbledon Common are mice and birds and maybe foxes and badgers, and none of them wear clothes and live in nice well-lit burrows with furniture. A lady made up the Wombles, and made up stories about them, and then people made the stories into television programmes. That's what's real.'

'See, ah told ye,' Darren said, shaking his little brother's hand. 'They're no real.'

Dean started to cry, face screwing up, eyes closing.

'Oh, good grief,' McHoan breathed. It never ceased to amaze him how quickly a small child's face could turn from peach to beetroot. His own youngest, James, was just leaving that stage, thank goodness. 'Come on, Dean; up you come up here and we'll see if we can get to the top of this hill, eh?' He lifted the howling child up – after he'd been persuaded to let go of his brother's hand – and put him on his shoulders. He looked at the little up-turned faces. 'We're nearly there, aren't we? See the cairn?'

There was a general noise of agreement from the assembled children.

'Come on, then! Last one there's a Tory!'

He started off up the path; Dean was crying more quietly now. The other children ran round and past him, laughing and shouting and scrambling straight up the hillside, over the grass towards the cairn. He quit the path and started after them, then – holding

Dean's legs – turned to look back at Diana and Helen, who were still standing quietly, hand-in-hand, on the path. 'You two not playing?'

Helen, identically dressed to her sister in little new green dungarees and staring out from under her precisely-trimmed black fringe, shook her head, frowned. 'We better go last, Uncle Kenneth.'

'Oh? Why?'

'I think we're Tories.'

'You might well turn out to be,' he laughed. 'But we'll give you the benefit of the doubt for now, eh? On you go.'

The twins looked at each other, then, still hand-in-hand, started up the grassy slope after the rest, earnestly concentrating on the business of clumping one foot in front of the other through the long rough grass.

Dean was starting to cry loudly again, probably because he thought his brother and sister were leaving him. McHoan sighed and jogged up the hill after the kids, shouting encouragement and making sure he trailed the last of them to the top and the cairn. He made a great show of being out of breath, and wobbled as he sat down, collapsing dramatically on the grass after setting Dean to one side.

'Oh! You're all too fit for me!'

'Ha, Mr McHoan!' Darren laughed, pointing at him. 'You're the toerag, so ye are!'

He was mystified for a moment, then said, 'Oh. Right. Toe-rag, Tuareg, Tory.' He made a funny face. 'Tora! Tora! Tory!' he laughed, and so did they. He lay in the grass. A warm wind blew.

'What for are all these stones, Mr McHoan?' Ashley Watt asked. She had climbed half-way up the squat cairn, which was about five feet high. She picked up one of the smaller rocks and looked at it.

Kenneth rolled over, letting Prentice and Lewis climb onto his back and kick at his sides, pretending he was a horse. The Watt

girl, perched on the cairn, bashed one rock against another, then inspected the struck, whitened surface of the stone she held. He grinned. She was a tyke; dressed in grubby hand-me-downs like the rest of the Watt tribe, she always seemed to have a runny nose, but he liked her. He still thought Ashley was a boy's name (wasn't it from *Gone With The Wind?*), but then if the Watts wanted to call their children Dean and Darren and Ashley, he supposed that was up to them. Could have been Elvis and Tarquin and Marilyn.

'D'you remember the story of the goose that swallowed the diamond?'

'Aye.'

It was one of his stories, one he'd tried out on the children. Market research, his wife called it.

'Why did the goose eat the diamond?'

'Please, Uncle Kenneth!' Diana Urvill said, holding up one hand and trying to click her fingers.

'Yes, Diana.'

'It was hungry.'

'Naw!' Ashley said scornfully from the cairn. She blinked furiously. 'It wiz fur teeth!'

'It *swallowed* it, smarty-pants, so there!' Diana said, leaning towards Ashley and shaking her head.

'Hey!' McHoan said. 'You're both ... sort of right. The goose swallowed the diamond because that's what geese do with things like pebbles that they find; they swallow them so that they go into their ... anybody know?' He looked round them all as best he could without disturbing Lewis and Prentice.

'Gizzard, Mr McHoan!' Ashley shouted, waving the stone she held.

Diana squealed and put her hand to her mouth again.

'Well, a gizzard is part of a bird, too, that's right Ashley,' he said. 'But the diamond actually went into the goose's crop, because, like lots of animals and birds, geese need to keep some wee stones, like pebbles or gravel, in their crop, down here,' he

about thirty feet deep. At the bottom of this tiny, dank glen a burn splashed and foamed; it rushed out of the woods, curled round three sides of the rock and grass knoll the roofless castle stood upon, fell over a small waterfall, then progressed gently afterwards, joining the River Add near the main road, so that eventually its waters flowed through and beneath the town of Gallanach and into the bay near the railway pier.

Sun came suddenly, making the grass bright and the ivy leaves sparkle; the wind pushed through the forest with a quiet roar, releasing drops of water all around. Kenneth watched a train on the viaduct at Bridgend, about a mile away; the west wind was keeping its noise from them, but he could see the steam rising quickly from the dark locomotive and whipping back over the half-dozen burgundy coaches in little white clouds that spread and were torn apart and flung away by the wind.

'Right,' Lachy said. 'Who's het?'

'Het?' Fergus said. 'You mean "it"?''

'You know what ah mean; who's goin het first?'

'Do One potato, Two potato,' suggested Emma.

'Oh Goad, all right,' Lachy said, shaking his head.

'And you shouldn't take the Lord's name in vain,' Emma told him.

'Christ, Ah'm sorry,' Lachy said.

'You did it again.'

'You a Tim or sumhin?'

'I'm a Christian,' Emma said primly. 'And I thought you were, too, Lachlan Watt.'

'Ah'm a Protestant,' Lachy said. 'That's what am are.'

'Can we get on with this, please?' Ilsa said.

They all lined up, fists clenched; Lachy ended up being it, much to his own annoyance.

Kenneth had never been inside the old castle; you could just see it from the house, if you knew what you were looking for, and you could see it quite well if you used dad's binoculars, but it was on

the Urvill estate, and even though their families had been friends for years – generations, dad said, which meant even longer – Mr Robb, on whose farm the castle stood, didn't like children, and chased them off his fields and out of his woods whenever he could, threatening them with his shotgun. He couldn't chase Fergus and Emma Urvill off though, so they were all safe. Kenneth had wondered if Mr Robb was secretly a fifth columnist or even a Nazi, and was hiding men washed up from a sunken U-boat, or preparing a place for paratroopers to land, but despite him and some of the other children watching Mr Robb very carefully from the woods a few times, they had never been able to prove anything. But they had explored the hidden garden a bit, and decided the castle looked worth investigating.

The castle had dark, intact dungeons at ground level, and a stone stair-case in a circular tower that rose to the open heart of the ruin, where a few jumbled stones and a floor of earth and weed looked up to the sky. The stairs wound further up inside the corner tower, pausing at each long-collapsed floor above, where a doorway looked out onto the central well. Another stairway pierced the walls themselves on the far side of the shell of the keep, rising through their thickness past another three doorways hanging like internal balconies, to a couple of small rooms at the top of dark chimneys which led to the base of the walls outside.

The castle held a variety of other dark nooks and shadowy crannies you could hide in, as well as windows and fireplaces set high in the thick walls, where you could climb if you were good at climbing, and if you were really good you could climb up from the circular stairs to the very summit of the ruin, where you could walk, if you dared, right round the thick tops of the walls, over the weeds and the ivy, sixty feet or more above the ground. From there you could look out to sea, over Gallanach, or into the mountains to the north and the forested hills to the south. Closer, there was the overgrown walled garden, across another bridge behind the castle, where tangles of rhodies crowded under monkey-puzzle trees and a

riot of exotic flowers attracted buzzing clouds of insects in the summer.

The rules were that you could hide anywhere in the castle; Kenneth and the others left Lachy at the track side of the bridge, counting slowly. They laughed and squealed, bumping into each other and shushing each other as they tried not to shout too loudly while they dithered and giggled over where to hide.

Kenneth climbed up into a high window and crouched down.

Eventually, Lachy came into the open hall of the castle, looking around. Kenneth watched him for a moment, then ducked back in, flattened himself down as close to the stone sill of the window as he could.

He was the last to be found, and for a while delighted in the fact that none of them could find him, even after Lachy had caught the rest and they were all shouting at him to come out so they could have another go. He lay there, feeling the damp breeze coming through the window and tickling the hairs on his bare legs. He listened to the shouts of the others, echoing in the castle's emptied shell, and to the voices of the crows and the wood pigeons in the trees, and he smelled the dark, wet smell of the moss and weeds that had found a foothold amongst the ruin's grey stones. He kept his eyes tightly closed, and as he listened to them search for him and call on him, there came a strange, tight, quivery feeling in his tummy which made him want to clench his teeth and bring his knees together and made him worry about wetting his pants.

I love this here, he thought to himself. I don't care if there is a war on and Fergus's uncle got killed in North Africa, and Wullie Watt got killed in the North Atlantic and Lachy gets hit by his dad and we might have to move to another house because Mr Urvill wants ours back and I don't understand trigonometry and the Germans do invade us; I love this. If I died right now I wouldn't care; wouldn't care at all.

Lachy climbed right up onto the top of the walls eventually, and only then did he see Kenneth. Kenneth came down, yawning

widely and rubbing his eyes and claiming he had fallen asleep. He'd won, had he? Oh, jolly good.

They played some more, and made fun of Fergus after he'd won a game because Kenneth had worked out what the two little rooms at the top of the second set of stairs were; they were toilets, and that was why the chimneys led down and went out of the castle; it was so all the number one and numbers twos could fall down there. Fergus had hidden down a latrine! And him worried about getting his clothes dirty, too! Fergus denied they were toilets; they were completely clean and didn't smell at all and they must be chimneys.

'Chimneys, ma arse!' Lachy laughed. 'They're shite-holes!' (Emma tutted, but couldn't help smiling.)

'Chimneys!' Fergus insisted desperately, blinking hard. He looked at Kenneth as though expecting him to agree. Kenneth looked down at the tramped-down earth under his feet.

'They're shite-holes, so they are,' laughed Lachy. 'And you're just a big jobbie!'

'Chimneys,' Fergus protested, his voice rising, his face going red.

'Big jobbie, big jobbie; big smelly jobbie!' Lachy chanted.

Kenneth watched Fergus shake with anger while Lachy danced round the interior of the keep, singing out, 'Big jobbie, big jobbie; big smelly jobbie!'

Fergus stared angrily at his sister and at Kenneth, as though betrayed, then just stood and waited for Lachy to get bored with his taunting, and as Kenneth watched, a blank, emotionless expression gradually replaced the anger on Fergus's face.

Kenneth had the fleeting, extraordinary impression of seeing something buried alive, and felt himself shake suddenly, almost spastically, shivering.

'... jobbie, jobbie; big smelly jobbie!'

\*

scene, the lights had actually gone out.)

I'd met the sublime Verity for the first time in some years in the observatory, one coal-sack-black moonless night in 1986, a few days before I left to go to University, when I was already full of the exhilaration and fear of departure and independence, and the whole huge world seemed to be opening up before me, like some infinite blossom of opportunity and glamour. The twins had taken to having star-gazing parties in the cold, cramped hemisphere which protruded from the summit of the compact castle, and I'd arrived late after being out on the hill with little brother James during the afternoon and then suffering a delayed tea because some friends of dad's had showed up unannounced and had to be catered for.

'Aye, it's yourself, Prentice,' boomed Mrs McSpadden, informatively. 'And how are you?' Mrs McSpadden was the Urvill's housekeeper; a rotundly buxom lady of perpetual middle-age with a big baw-face that gave the impression of being freshly scrubbed. She had a very loud voice and dad always told people that she hailed from Fife. A ringing noise in one's ears after a close encounter with the lady tended to enforce the impression this was literally true. 'The rest are up there. Will you take this tray up? There's coffee in these pots; you just turn the wee spot to the front here, ken, and -' She lifted the corner of a heavy napkin smothering a very large plate. '- there's hot sausage rolls under here.'

'Right, thanks,' I said, lifting the tray. I'd come in through the castle kitchen; entering through the main door after it had been shut for the night could be a performance. I made for the stairs.

'Here, Prentice; take this scarf up to Miss Helen,' Mrs McSpadden said, flourishing the article. 'That lassie'll catch her death of cold up there one night, so she will.'

I bowed my head so that Mrs S could put the scarf over my neck.

'And mind them there's plenty of bread, and some chicken in the fridge, and cheese, and plenty of soup forbye, if you get hungry again.'

'Right, thanks,' I repeated, and jogged carefully upstairs.

'Anybody got any roach paper?'

I squeezed into the brightly-lit dome of the observatory; it was about three metres in diameter, made from aluminium, the telescope took up a lot of it, and it was cold, despite a wee two-bar electric heater. A modestly proportioned ghetto-blaster was playing something by the Cocteau Twins. Diana and Helen, bundled in enormous Mongolian quilted jackets, were crouched round a small table with Darren Watt, playing cards. My elder brother, Lewis, was at the telescope. We all said our hellos. 'This is cousin Verity. Remember her?' Helen said, as she draped the scarf I'd brought her over Darren's head. Helen pointed at a cloud of smoke, and as it blew towards me and cleared I saw her.

There was a sort of cubby-hole in the non-rotating part of the observatory, built into the attic of the castle's main block. It was just a long cupboard really, but you could coorie down into it to make more space in the dome proper. Verity Walker was lying in a sleeping bag there, only her upper half protruding into the dome; she was smoking one joint and rolling another, on the cover of a pictorial atlas of the universe. 'Evening,' she said. 'Got any roach paper?'

'Yeah; hi,' I said. I put the tray down, searched my pockets, pulled out some stuff. The last time I'd seen Verity Walker, maybe five or six years earlier, she'd been a scrawny tyke with a mouth full of orthodontic brace-work and a serious Shakin' Stevens habit. Now - once seen through the smoke - she had short, pure blonde hair, and a delicate, almost elfin face which tapered to an exquisite chin that looked like it had been made to be grasped lightly in three fingers and pulled closer to your lips . . . well, to my lips, anyway. Her eyes were the blue of old sea-ice, and when I saw her complexion all I could think was: *Wow; Lloyd Cole city!* Because she had perfect skin.

'That'll do.' She took something from my hand. 'Thanks.'

'Hey! That's a library ticket!' I grabbed it back. 'Here.' I handed



**W**e passed the lay-by near the Cowal Road junction doing about ninety. I watched as we went by. Nothing; it was just a damp, deserted parking place with a big new concrete litter bin (replaced with unusual alacrity, in less than six months). We swept past, trailing light spray. It was a dim, grey day; light drizzle from the overcast, mountains hidden past about a thousand feet. We were on dipped-beam; the instruments glowed orange in front of the delicious, straight-armed, black-skirted, Doc-shoed, crop-blond, purse-lipped Verity; my angelic bird of paradise, driving like a bat out of hell.

\*

'Yo; Prentice. Get you out of bed?'

'Oh, you guessed.'

'It's a gift. Pick you up at one?'



## **ANNEXE II**

Olivier de Missy Cazeilles  
Department of French  
Stirling University  
STIRLING  
FK9 4LA

4a Ferryhills Road  
NORTH QUEENSFERRY  
Fife KY11 1HE

Sunday, November 15, 1998

Dear Olivier de Missy Cazeilles

Thank you for your letter. Sorry for the delay but this is writing season for me at the moment. Please feel free to translate The Crow Road under the terms you mention in your letter. You are right in thinking that there is no French translation in existence, and at the moment the book hasn't been sold to a French publisher, so no translations are planned as far as I know. Let me wish you all the best with the task, and I hope it isn't too difficult!

Well, back to the new book...

With best wishes

A handwritten signature in black ink that reads "Iain Banks". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

Iain Banks