



---

## « Jean-Claude Van Damme and Mother Superior »

La transgression chez Iain Banks et Irvine Welsh

Marie-Odile Pittin-Hédon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/104>  
DOI : [10.4000/etudeseccossaises.104](https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.104)  
ISSN : 1969-6337

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2008  
Pagination : 291-305  
ISBN : 978-2-84310-110-6  
ISSN : 1240-1439

### Référence électronique

Marie-Odile Pittin-Hédon, « Jean-Claude Van Damme and Mother Superior », *Études écossaises* [En ligne], 11 | 2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.104>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Études écossaises

---

# « Jean-Claude Van Damme and Mother Superior »

La transgression chez Iain Banks et Irvine Welsh

Marie-Odile Pittin-Hédon

---

La littérature écossaise contemporaine se voit souvent associée à la notion de franchissement : des frontières de l'Écosse, pour remettre en question la notion d'étranger et son étrangeté particulière, mais aussi des frontières stylistiques séparant le « littéraire » du « non littéraire », des frontières génériques, avec le postmoderne et le gothique, ou encore de celles de la provocation. Iain Banks et Irvine Welsh sont, de ce point de vue, deux figures emblématiques du renouveau littéraire écossais de la fin du xx<sup>e</sup> siècle : le premier, pour son association avec le gothique contemporain et son réexamen de la notion d'étrange, de la longue tradition de ce pays, en particulier l'héritage de Hogg et de Stevenson, le second, pour sa mise en œuvre d'un réalisme urbain, « the view from the scheme » selon le critique Duncan Petrie<sup>1</sup>, tout aussi lié à des questions de normes, de tradition littéraire, et à leur transgression. Les deux romans respectivement publiés en 2001 et 2002, *Glue* et *Dead Air*<sup>2</sup> opèrent sur le mode de la subversion, thématique, générique et politique, tout en présentant une sorte de typologie de l'étranger. En effet, *Glue* en particulier illustre cette déclaration d'Irvine Welsh en 1994 à propos de son blockbuster *Trainspotting*, « It's generational and geographical<sup>3</sup> », et propose une réflexion sur la formation et la destruction simultanée d'une identité paradoxalement à la fois statique car enfermée dans une définition externe, imposée, et instable. C'est donc à une fabrication identitaire comme résistance à la destruction et nécessaire destruction à la fois que se livre ce roman, illustré en contrepoint par celui de Banks.

## « Scum » : La fabrication identitaire comme destruction

Chez les deux auteurs, l'identité semble procéder du refus : refus d'être assimilés à leurs pères (« Whae gies a fuck aboot that cunt » (G, p. 46) se demande Terry Lawson),

et de coopérer avec le discours dominant, deux récusations symbolisées dans *Dead Air* par le pseudonyme choisi par le protagoniste, Ken Nott, l'escamotage de son patronyme, McNutt, et par ses prises de positions sulfureuses sur les sujets les plus divers. La polarisation du discours dominant comme émanant d'un narrateur masculin se voit également mise à mal dans les deux romans, écornant au passage le mythe du « Hard Man ». Ken Nott, le « shock Jock » ostensiblement focalisateur et héros du roman, occupe en effet par sa profession d'animateur radio une position marginale, celle d'observateur, de commentateur. Il n'a d'ailleurs d'existence fictionnelle que par sa fonction de métadiscours puisque l'intrigue est répétitive et plutôt mécanique. Quant à Irvine Welsh, il propose dans *Glue*, qu'il définit comme « very much character based rather than plot based<sup>4</sup> », un retour sur un archétype du modèle masculin dans la lignée du genre qu'il a lancé avec *Trainspotting*, la « Lad Lit » dont on connaît le succès sur la scène littéraire britannique avec les romans de Nick Hornby ou John King<sup>5</sup>. Ce modèle, pour caricatural qu'il soit, semble dans ce roman perdre de son impénétrable uniformité. C'est en effet sur le mode subversif que Welsh revient sur ses terres fictionnelles, en associant par exemple le personnage le plus agressivement obsédé sexuellement, Terry Lawson, à un traitement suggestif d'une possible homosexualité, et en renversant les codes de la « séduction » dans les cités, lorsqu'une de ses maîtresses usurpe son langage et son rôle dominateur [« She grabs a hud at ma rid-raw baws in the back ay the motor. – You are one dirty fuckin slag, son, she tells me. » (G, p. 212)], ou enfin en proposant un renversement de cette attitude par l'inclusion – rare il est vrai – de chapitres focalisés par des femmes, tel celui au titre sans équivoque ni fausse pudeur, « Cocks oot fir the Lassies<sup>6</sup> ».

- 1 Dans une destruction du mythe du macho impitoyable, qui passe par l'inversion des clichés, les personnages de *Glue* se trouvent, ainsi que l'indique Ken Nott de *Dead Air* dans ce qu'il pense être son ultime diatribe, « contextualisés » :

All the things I'll never get to say. All the rants I'll never get to rant. There was one shaping up about context, about blindness, about selectivity, about racism and our intense suckerhood when it came to reacting to images and symbols, and our blank, glazed inability to accept and comprehend reality in the form of statistics. (DA, p. 402)

- 2 La réalité statistique, pour être plus qu'une image ou un symbole, se doit d'être placée dans une vision de type historique. *Glue*, contrairement à l'aspect intensément a-temporel de *Trainspotting* ou des recueils de nouvelles, constitue une sorte de fresque historique, qui, comme l'indiquent les titres des premiers chapitres de chaque partie « Windows '70 », « Windows '80 », « Windows '90 » et « Windows '00 », et leur renvoi à une décennie, ouvre une fenêtre sur l'époque. Le critique Aaron Kelly voit ainsi dans ce roman :

A critical and evaluative engagement both socially and historically with the by now familiar terrain of his work. This novel therefore offers an overarching timeline for tracing the social malaise into which many of Welsh's other characters often find themselves thrown *in media res* without historical or cultural templates for comprehending their experience<sup>7</sup>.

- 3 À cet effet, *Glue* restaure une chronologie permettant de répondre avec plus de concessions à son lecteur à la nécessité, reconnue par Welsh à propos de son premier roman, de comprendre :

I began the book as a way of trying to figure out the puzzles of drug dependency and the explosion of HIV in Edinburgh<sup>8</sup>.

- 4 Plus généralement, le roman s'inscrit dans une volonté affichée par son auteur de sortir du cadre étroit de *Trainspotting*, *The Acid House* ou *Filth*, en particulier de leur pessimisme noir et sans espoir ; il affiche une détermination à proposer « a more upbeat, happier book after *Filth*<sup>9</sup> ». La juxtaposition des narrations consacrées à Carl, Terry, Andy/Gally et Billy avec celles de leurs pères témoigne de l'application de ces critères, même si l'évocation dans ce roman d'une littérature ouvrière (*workerist fiction*), d'une littérature du chômage (*unemployment fiction*), et leur juxtaposition avec une narration plus coutumière à Welsh, relève en l'occurrence de l'oxymore insolite, qu'un titre de partie de *Trainspotting*, « Jean Claude Van Damme and Mother Superior », fige dès 1993. L'explosion des modèles socio-économiques et la non-compatibilité des schémas de référence appliqués à la nouvelle génération sont d'ailleurs formulées par Duncan Ewart, le père :

Duncan had heard all this before. LSD and cannabis were supposed to be destroying the world back in the sixties, yet here they all were. But LSD hadn't shut down factories and mines and shipyards. It hadn't destroyed communities. Drug abuse seemed like one of the symptoms of a disease, rather than the illness itself. (G, p. 155)

- 5 Le recours à la voix standard dans cet extrait exploite le crédit de rationalité qui lui est traditionnellement attribué, et contourne la stigmatisation habituelle de la transcription phonétique, conférant ainsi à la violence de l'histoire un poids de « réalité statistique ».
- 6 Iain Banks, dans ses romans gothiques contemporains, a recours à la violence surgissant du passé pour contaminer le présent<sup>10</sup>. Dans le cas de *Dead Air*, l'attentat du 11 septembre 2001, violence terroriste à la fois contemporaine, immédiate et sans âge tient lieu de point de départ du roman, de chaos originel, même si elle ne reçoit pas dans ce roman un traitement gothique ; les personnages « sitting in the ruins of [an] abandoned party » (DA, p. 33) évoquent cette métaphore d'une inévitable remise à zéro des compteurs de l'histoire<sup>11</sup>. *Glue* est pour sa part une reconstruction, une narration à l'envers qui tente de remonter vers la source du chaos et de la violence sociale et économique, et de ses répercussions tragiques sur la vie des personnages. Le roman contient en effet dans ses dernières pages la violence ultime, le suicide d'Andrew Galloway. Il est donc une tentative de mise en perspective, de remontée aux sources plurivoques d'un tel désespoir identitaire qui conduit vers le néant, en partant de l'utopie socialiste, avec la description de l'espoir suscité par les politiques de *slum clearances* à Glasgow à la fin des années 1960 :

The sun rose up from behind the concrete of the block of flats opposite, beaming straight into their faces. [...] It was they windaes, they were huge, and they sucked in the sun, he thought, as he put the table down and looked out at the scheme below him.

Davie felt like a newly crowned emperor surveying his fiefdom. The new buildings were impressive all right. [...] He remembered the chilly, dark tenement in Gorgie ; covered with soot and grime for generations when the city had earned its 'Auld Reekie' nickname. [...] All that had gone, and about time too. This was the way to live ! (G, p. 3)

ou encore ayant pour point de départ le puéril, le dérisoire, comme avec cette lamentation pré-pubère d'Andrew :

Ah'll nivir stey oan at school. Ah'll nivir get a joab. Ah'll nivir get a ride. Thi'll pit ays away. (G, p. 107)

- 7 L'ironie de la dernière phrase, le personnage faisant simplement référence à une probable arrestation suite à une bagarre, montre, comme dans les diatribes les plus enfiévrées de Ken Nott, l'inéluctabilité de l'histoire qui vient illustrer celle de l'Histoire, car, dans une distorsion tragique du darwinisme social, c'est à une destruction littérale que le « wee Gally » est voué. La polysémie est également mise à contribution dans *Dead Air*, lorsque Ken littéralise l'expression « to give someone a taste of their own medicine » et combat un négationniste en l'agressant physiquement au cours d'un débat télévisé, à seule fin de pouvoir nier l'existence de ce pugilat. À l'ironie se substitue ici la capacité performative du langage, qui peut constituer plus que représenter. Création et destruction identitaire font alors cause commune dans un processus d'écriture dominé par la transgression : le roman propose une version de l'identité comme parodie, des codes langagiers, génériques, des genres historiquement présents dans la littérature écossaise depuis le début du siècle en particulier, voire à l'occasion comme autoparodie.

## Parodie, pastiche : le discours au-dessus du néant

*Dead Air* se livre d'emblée comme une autoparodie, ou une parodie de *Complicity* (1993), en proposant une version édulcorée de ce dernier : le héros est en butte non à un, mais deux, complots pour attenter à sa vie, lesquels tournent court ; il présente une bien pâle version du « fearful self<sup>12</sup> » John Merrial, le gangster omnipotent, étant paradoxalement presque totalement gommé du roman ; enfin la figure du double gothique se voit transformé en un alter ego bonhomme et protecteur, dans la figure du producteur de Ken Nott, Phil Ashley. L'habitude de Banks d'intégrer plusieurs genres dans nombre de ses romans<sup>13</sup> se trouve grossièrement imitée, par l'insertion d'une intrigue relevant du thriller à un récit de type pamphlétaire, au demeurant sans véritable circulation entre les deux aspects<sup>14</sup>.

- 8 *Glue* s'adonne également à un certain degré d'autoparodie, en pastichant *Trainspotting* dans un chapitre intitulé « Nightmare on Elm Row » qui plonge Andrew dans un monde de drogue, de filles aux cheveux sales, de blessé perdant son sang dans l'indifférence générale, et de virus du SIDA. La référence par son titre au célèbre film d'horreur de Wes Craven mettant en scène un monstre, Freddy Krueger, échappé d'une comptine pour décimer une population d'adolescents en les agressant dans leurs rêves<sup>15</sup>, parodie, comme il est habituel chez Welsh, la notion littéraire de référence intertextuelle en choisissant délibérément un intertexte populaire, sans pour autant perdre de vue sa valeur métaphorique, en particulier pour un lectorat qui serait davantage habitué aux films de genres de grosse consommation qu'aux œuvres de la littérature classique. En outre, eu égard à la première partie du roman mettant en scène les parents et les années 1970 et 1980, à sa mise en avant de valeurs ouvertement prolétariennes, masculines et urbaines, le roman se livre également à un pastiche de ses prédécesseurs, la littérature du monde ouvrier industriel des années 1920 et 1930, connue collectivement sous l'étiquette « Clydesideism ». L'anglais standard pour la narration et le dialecte réservé au dialogues, les sujets abordés (le camouflet infligé au directeur de production un peu trop zélé de l'usine, qui, sans l'intervention du représentant de personnel Duncan Ewart, empêcherait un ouvrier d'assister à l'accouchement de sa femme), le langage « assaini » et l'expurgation délibérée de la narration de tout aspect

non « convenable » place le pastiche dans une position de contraste saisissant avec le ton et le langage qui sont la marque de fabrique de l'auteur. Par exemple :

- Sh... sugar, Davie cursed. He never swore in front of women. Certain talk was awright for the pub, but no in front of a woman. (G, p. 4)

- 9 Les premiers chapitres de chaque partie suggèrent ainsi une ouverture sur des genres littéraires surannés et impropres à rendre compte de la situation sociale et économique contemporaine, ainsi que le confirme l'aveu d'impuissance et d'incompréhension de Duncan Ewart dans la décennie 1990 :

The world now had a greater superficial wealth than the one they grew up in. Yet something had been lost. It seemed to them a crueller, harsher place, devoid of values. (G, p. 155)

- 10 Ce dernier vient renforcer le verdict du fils, Carl, sur l'inapplicabilité des valeurs, des « dix commandements » de son père :

Ma auld man's advice : find a nice lassie n treat her right.  
Like aw ma auld man's advice, ehs ten commandments, it husnae really done ays that much good. (G, p. 118)

- 11 Par une sorte de glissement, représenté par la juxtaposition à but parodique de pastiches et d'autopastiches, le roman souligne l'inefficacité des narrations du passé comme instruments proprement subversifs. La réflexion adopte alors un tour plus conceptuel, Welsh semblant orienter son lecteur vers la valeur narrative et symbolique de tels modèles et, comme pour le suicide de Gally, il invite son lecteur à une réflexion à rebours : quel type de narration peut rendre compte de la rupture, la transgression au cœur même de la modernité ? Dans *Dead Air*, la précision avec laquelle Nott lui-même semble vouloir définir son rôle comme étroitement médiatique, ainsi que la concentration du roman sur le style pamphlétaire optent pour un traitement délibérément discursif et polémique. Dans *Glue*, la question passe par une interprétation métaphorique de la topographie des *housing schemes* :

Ah see the toon change ; the shoaps become the posh toon hooses, then it's the tenements, then its nowt for ages, then the dual carriageway n the lights ay the scheme. (G, p. 100)

- 12 Cette description adopte une dimension diachronique et symbolique : l'étendue quasiment désertique (« nowt for ages ») entre le monde des *tenements* du passé et celui des *housing schemes*, n'a pu véritablement trouver un mode narratif pour en rendre compte. Alors la partie de la narration consacrée au désert australien adopte une véritable portée stratégique : comme l'indique l'alternance dans la dernière partie entre les titres « Edinburgh, Scotland » et « Blue Moutains, New South Wales, Australia » agrémentés de sous-titres dérisoires car inopérants dans leur insistance sur une chronologie minutieuse de l'absence (« 3.37 pm », « Wednesday, 9.14 am »), la nécessaire appropriation du « désert », nouvelle frontière dans l'esprit de Carl Ewart le DJ, passe par une appropriation de l'espace désertique du point de départ, du « nowt inbetween ». C'est le sens de la tension entre deux localités géographiques, deux personnages (père et fils, Carl et Terry) et deux discours sur la maîtrise et l'appropriation. Pour Carl :

Celeste from Brighton. Reedy from Rotherham. Thousands of English, Irish and, yes, Scots, wherever I go. All sound heids and aw. California, Thailand, Sydney, New York. Not just hanging out, not just havin it, not just even living it. They're fucking well running the show ; legal or illegal, corporate or crustie, all that wasted

entrepreneurial talent, free as fuck, accent not a consideration, showing the locals how to do it. (G, p. 321)

- 13 Terry Lawson se livre quant à lui à un constat étrangement proche de celui que Carl produit de l'autre bout du monde, dans un épisode où il prend d'assaut le système d'aide sociale par une utilisation rusée de sa propre prétendue infériorité, et renverse le schéma dicté par son statut social. Le commentaire bravache qui consacre l'instant de triomphe de Terry sur un système répressif et stigmatisant, « So keep the auld civil tongue in yir heid, cause yir up against an international man ay the world here. » (G, p. 197), renvoie le lecteur à un renversement d'autres valeurs sûres, celui du nationalisme écossais. Le passage du nationalisme à une sorte de vision globale – celle d'un « international man of the world », littéralement – dépasse en effet le discours postcolonial. La division statique entre le pouvoir colonisateur et l'Écosse colonisée est convoquée grâce aux nombreuses références au thatchérisme et à ses effets sur l'Écosse, et simultanément invalidée par une destruction de la dualité manichéenne à laquelle elle est associée. Comme le fait remarquer Peter Childs, San Francisco ou Amsterdam – on pourrait ajouter Blue Mountain, Australia – ces « places of possible freedom away from the binary of a colonizing England and colonized Scotland<sup>16</sup> » remplacent la polarité figée des romans des années 1970 et 1980. Carl Ewart, des confins de sa « nouvelle frontière » qui est celle de Birrell, de Lawson ou de Gally et son « nowt in-between », décrit un monde où les marges (littéralement les marginaux), ont su manipuler le discours dominant pour renverser la narration de l'histoire, en premier lieu de leur histoire : « They're fucking well running the show ».
- 14 *Dead Air* associe ce véritable renversement de la modernité à l'intrusion physique, métalectique, d'un narrateur non identifié (intrusion malheureusement non poursuivie dans un schéma continu et intégré, ce qui s'explique probablement par la rapidité record avec laquelle Banks a écrit ce livre) qui propose comme point de départ du roman (à la troisième page) une collision entre espace et temps imposé par l'Histoire/histoire :
- All of which actually happened not far from here (here where we're starting ; here where we're picking up our story precisely because it was like the start and the end of something, a time when everyone knew exactly where they were), all of it probably within sight, if not a stone's throw, of this raised *here*. Maybe ; there's no going back to check because the place where we're starting's not there anymore. (DA, p. 3)
- 15 Cette ouverture pourrait se lire comme un commentaire sur la volonté de *Glue* de fictionnaliser cet « ici et maintenant » symboliquement désertique, cette nécessaire table rase, destruction des références desquelles semblent repartir toutes les narrations. *Dead Air* n'est autre qu'une série de commentaires incendiaires, une politique verbale de la terre brûlée, cadrée par un « proto-rant » établissant la ligne de partage entre la destruction et la nécessaire résistance à la disparition. Les attentats du 11 septembre n'ont en effet d'autre fonction dans le roman que de signaler cette violence destructrice et la désertification à laquelle ils laissent place, le « Dead Air » du titre. Ce silence involontaire de radio, ou « blanc », qui a son équivalent dans le « noir antenne » de télévision, déclenché aussi par Ken Nott dans la scène de la confrontation avec le révisionniste, trouve un écho dans les deux moniteurs aveugles du centre de surveillance dans lequel travaille Davie Galloway à sa sortie de prison, lesquels voisinent avec des moniteurs qui fonctionnent, et montrent une version convenue de la pauvreté et la déchéance ordinaires dans les cités en périphérie d'Édimbourg. Pour ce

personnage qui synthétise la contraction du passé et du présent au-dessus du vide en raison de sa longue absence de la narration due à une peine de prison, la fenêtre sur le monde<sup>17</sup> (ici Windows'00) présente un télescopage de deux images, l'une connue mais dont l'enregistrement, la prise en compte par l'histoire, n'est plus jugée pertinente<sup>18</sup>, l'autre une absence, ou attente, d'image et donc de récit. Ainsi que l'explique Ken Nott à la jeune Nikki, le blanc est devenu le mode d'expression d'une culture, d'une époque, un véritable langage :

Dead Air, there ; silence. [...] Nowadays, well, nobody's much bothered about leaving pauses anymore, but these guys have made it into a feature. Repeat until funny, as they'd say themselves. Genius. (DA, p. 46)

- 16 L'absence d'articulation même du procédé, l'emphase sur ce qu'il n'est pas renvoie au recours à de simples sons bruts, des onomatopées comme possible mode de transmission du sens dans *Glue*. En effet, la destruction de la vie de Sandra Lawson, abandonnée par son mari est ponctuée d'une série de « BANGS », celui du retour à la vie de Carl après une tentative de suicide en Australie prend la forme de « SssssssssHHHOOOOmmmmmmmmms » et autres « wwwhhhhhhooosssshhhhs » : Au désert géographique, à la transgression de l'espace-temps, répond donc la réduction de la communication verbale à quelques interjections et onomatopées, un emprunt au vide, une sorte d'évocation d'une régression du langage qui s'accompagne d'une modification stratégique du rôle de ce dernier.

## La subversion linguistique : « subalternity » et « scurrility »

Le langage, véritable marque de fabrique de la fiction de Welsh, s'apparente à ce que le critique Willy Maley nomme le discours minoritaire (« minority discourse »), le définissant comme :

The product of damage – damage more or less systematically inflicted on cultures produced as minorities by the dominant culture<sup>19</sup>.

- 17 *Glue*, par sa structure chronologique qui tente de reconstruire l'origine de l'oppression, par ses références constantes aux politiques des gouvernements britanniques successifs (d'Edward Heath à Margaret Thatcher, sans oublier le contemporain Tony Blair), et par sa dénonciation de l'hégémonie américaine dans une tirade incendiaire faisant de la Grande Bretagne une vulgaire colonie américaine (G, p. 413), se conforme au modèle de « hate speech » expression modelée par la critique Judith Butler, qui selon elle, « constitutes the subject in a subordinate position<sup>20</sup> ». Comme dans *Trainspotting*, la haine, le discours que les critiques Dermot Cavanagh et Tim Kirk définissent comme celui de l'obscénité (« scurrility »), est souvent auto-infligée, tant en tant que communauté :

Fuck Glesgay wi its European City ay Culture shite, thir's a loat mair culture oan Alec's plates, aw piled intae the sink, covered in green mould and black slime. (G, p. 204)

que dirigé vers l'individu soi-même :

Back inside, wi time tae think.

Time tae hate.

The one ah hated most, though [...], it wis me : *me*, the stupid, weak mug. (G, p. 180-181)



- 18 L'impuissance, la haine de soi, repose sur un concept que Willy Maley emprunte à la critique postcoloniale, celui de « subalternity » :

Subalternity is the name I borrow for the space out of any serious touch with the logic of capitalism or socialism<sup>21</sup>.

- 19 *Glue*, comme *Porno*, s'écarte des romans précédents car il procède à une domination, une sorte de consommation des symboles et de la logique capitaliste, prenant ainsi ses distances avec le concept de « subalternity », même si la transformation s'accompagne, chez Carl, le DJ en vogue soupçonné d'être millionnaire, et chez le boxeur devenu homme d'affaire Billy Business Birrell d'une culpabilité teintée d'ambiguïté. La fin du récit, qui opère une synthèse malaisée, un rapprochement presque involontaire des valeurs socialistes de Duncan et de l'orientation médiatique, capitaliste et consumériste de la société contemporaine, montre un dépassement de l'obsécinité, dans un discours qui s'écarte du « hate speech » sans le renier ni l'occulter totalement. Certes, les valeurs du socialisme sont spécialement convoquées pour être parodiées, certes, la dernière partie du roman intitulée « A festival atmosphere », suggère la consommation de la cité par les touristes sous forme d'images<sup>22</sup>, pourtant Welsh s'écarte de la caricature dans *Glue* en traitant le monde de la drogue, de la violence absolue et aveugle de *Trainspotting* ou *Filth* comme une marge du texte. En témoignent le simple affleurement de l'intrigue de *Trainspotting* dans le chapitre pastiche, le fort discret retour du personnage de Spud, ou encore l'insoutenable scène de torture du chien qui semble isolée, mise en quarantaine par une narration qui, précisément, ne cherche plus tant une esthétique du choc et de la provocation que la mise en évidence d'un nouveau territoire, d'une récupération hardie du concept de désert, même si l'occupation des lieux se fait sur une mode qui tient davantage de la transe et de l'expérience communautaire mâtinée de références aux films à gros budget hollywoodiens tels *Mad Max*, et même si la trajectoire des personnages restés à « Edinburgh, Scotland », et le long retour de Carl à la fin du livre pour assister à l'agonie de son père, résistent à la notion d'effacement total des repères d'infériorité. Maley, fondant son analyse sur la reconnaissance de la révolution langagière chez Welsh ainsi que sur la révulsion réelle de ce dernier à l'injustice oppose la simple subversion de l'écriture à ce qu'il nomme « a literature of abuse » :

Welsh's writing arguably offers a more subtle challenge to the state and the *status quo* than is provided by a traditional literature of subversion. Welsh's writing forms part of an emerging literature of abuse. Where an earlier culture would have blamed the victims and tried to teach them a new language, the new generation of writers are exploring, on their own terms, and in their own voices, the violence and values of subaltern states. True subversion transforms both form and content<sup>23</sup>.

- 20 Welsh choisit alors un personnage éloigné des clichés de son écriture – un diplômé universitaire complexé et petit frère du boxeur Billy Birrell – pour formuler une intuition qui lui permettra de boucler la boucle de la véritable subversion, le recours à une hybridité sans tabous, qui peut se permettre d'englober le langage conceptuel de l'institution, en dépit de son décalage avec le populaire et la culture de la musique et de la vidéo :

Rab was angry. [...] He'd picked up a load of jargon from the Media and Communication Studies Course he had enrolled on at the local FE college and he was tending to use it more and more in everyday conversation. He knew that it irritated and alienated his mates. It was just showboating, as he could express the same concepts adequately enough in words that were common currency. Then he

thought, fuck it, am ah no allowed tae have new words? It seems such a self-defeating cultural constraint. (G, p. 357-358)

- 21 D'ailleurs, les liens entre les sociolectes, dont Banks offre un raccourci comique avec l'expression « We fuck wif your language » (DA, p. 95), se voient resserrés dans *Glue* grâce à un des dix commandements du père de Carl Ewart : « Buy a new record every week » (G, p. 23). Le DJ au pseudonyme N-SIGN (qui grâce au jeu de mot avec son homophone « *ensign* » devient au passage littéralement le porte-drapeau de cette nouvelle pragmatique), l'héritier *ainsi que* l'antithèse de la culture et du discours incarnés par son père, peut alors emprunter, « sampler » une forme d'expression pour exprimer la nécessaire synthèse d'un discours qui ne tomberait plus dans le piège de l'obsécinité et de son corollaire d'infériorité, pour se donner les moyens d'être enfin un langage *per se*. Le roman serait alors bien davantage qu'un simple juron, un soubresaut d'une narration vouée à l'échec, bref, ce que Ken Nott, par un autre détournement symptomatique, celui d'un terme d'analyse financière, désigne comme un « dead cat bounce ». Il reste donc que la libération spatiale, temporelle, psychologique, historique pour finalement devenir politique et langagière repose sur un espoir fragile, une vision qui peut avoir des allures d'hallucinations (de drogués ?). Pourtant, les trajectoires diverses, celle de Terry Lawson, enfermé dans un type littéraire, linguistique et social<sup>24</sup>, celle, tragique, d'Andy mort pour n'avoir pas pu remplir la fonction symbolique de « man of the hoose », car enfermé dans une narration de la répétition des modèles soulignés par *Trainspotting*, et toutes les autres créent dans une ultime ironie l'espace nécessaire à une appropriation du désert. Carl, revenant sur un des événements centraux du roman se rend compte que « me, Billy, Terry and I suppose Gally became the fours corners ay the globe after that night. » (G, p. 416) Cette formule qui décrit l'explosion de l'amitié permet paradoxalement, comme le suggère l'abus de langage – l'attribution de coins à une sphère –, l'ouverture du territoire à construire. En revanche, les élucubrations de Ken Nott, « the professional contrarian » ne suffisent pas à créer un discours. Ce dernier est irrémédiablement rattrapé par le discours capitaliste et consumériste dont, probablement par manque d'ambition pour ce livre de la part d'Iain Banks, il ne s'est jamais véritablement dégagé, ainsi que le lui assène une de ses conquêtes :

You're just Sir Jamie's little performing monkey, but you think you're some sort of cool radical type, isn't that right, Ken ? [...] You're part of the system, too. You help make it work. » (DA, p. 272)

- 22 C'est finalement la capacité de Carl, Billy, Terry, et Gally à faire exister l'espace vierge entre les « quatre coins du monde », un espace où les notions d'appartenance et d'étranger ne signifient plus, et à y intégrer *in extremis* si nécessaire, cette réappropriation d'un discours du passé qui permet d'échapper à l'impasse. C'est bien cette entreprise chaotique, malaisée, contradictoire, de sape et de construction simultanée, cette exploration devant faire abstraction du schéma conformité/dissembance qui, dans une contradiction ultime de l'électrocardiogramme plat de Duncan Ewart, permet à [Carl/N-Sign/the *ensign*] d'échapper à la mort et au néant, de créer son propre désert :

All ah'm aware of is the bass throbbing away, that pulse of life, the steady boom-boom-boom of the beat. I'm alive. (G, p. 320)

## « Realism fucking realism »

« Jean Claude Van Damme and mother superior » : *Dead Air* et *Glue* tentent cette synthèse impossible. Le premier, *Dead Air* de manière superficielle et mécanique par juxtaposition et d'engagement politique tirant vers l'humanitaire, le second, par l'occupation d'un terrain difficile parce qu'inexploré, dangereux. Avec *Glue*, Welsh dépasse en effet la subversion, prend le risque d'une narration qui revient en arrière, qui, à la manière des romans de Kelman s'attaque aux présupposés qui régissent notre utilisation du langage et qui invalide la vision hégémonique d'un ordre culturel sur lequel le réalisme social est fondé. Cette exploration est réalisée sur le mode hyperréaliste, ainsi que le rappelle Alan Freeman :

The authenticity sought leads to hyper-realism; and hyper-realism inevitably reflects back to the medium of language, highlighting realism as just one way of seeing reality. We are led into the street – realism, fucking realism, and drawn to the word – realism fucking realism, as Scottish speech confronts and communes with the silence beyond<sup>25</sup>.

- 23 *Dead Air* et *Glue* apparaissent finalement comme deux romans complémentaires, tout deux se situant dans le territoire du discours : le premier soupçonne le silence et le vide d'être la prochaine frontière, le territoire à conquérir, un territoire dangereux car – peut-être – illusoire, voire même une éventuelle fausse route. Le second, venant après une exploration de discours extrêmes et ultimement voués à l'échec semble, en empruntant le trajet de la culture contemporaine, en passe d'annexer le silence. « A welcome alternative to filth and violence » (G, p. 356) ?

## BIBLIOGRAPHIE

- Butler Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Londres – New York, Routledge, 1997.
- Cavanagh Dermot, Kirk Tim (eds.), *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the Present*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2000.
- Childs Peter, *Contemporary British Novelists: British Fiction since 1970*, Houndmills – New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Craig Cairns, *Iain Bank's Complicity: A Reader's Guide*, New York – Londres, The Continuum International Publishing Group, 2002.
- Freeman Alan, « Realism Fucking Realism: The Word on the Street – Kelman, Kennedy and Welsh », *Cencrastus* 57, été 1997.
- Gifford Douglas, « Imagining Scotlands: The Return to Mythology in Modern Scottish Fiction », *Scottish Studies*, no. 19, Francfort, Peter Lang, 1996, p. 17-49.
- Kelly Aaron, *Irvine Welsh*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2005.
- Lane Richard, Mengham Rod, Tew Philip (eds.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2003.

Laplace, Philippe, Tabuteau Eric (eds.), *Cities on the Margin, on the Margin of Cities : Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, Besançon, Presses Universitaires Franco-Comtoises, 2003.

Maley Willy, « Subversion and Squirrility in Irvine Welsh's shorter fiction », in Cavanagh, Dermot, Kirk, Tim (eds.), *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the Present*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2000, p. 190-204.

March Cristie L., « Iain Banks'fiction factory », in March, Cristie L., *RewritingScotland:Welsh, McLean, Warner, Banks, Galloway and Kennedy*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2002, p. 81-107.

Morace Robert A., *Irvine Welsh's Trainspotting: A Reader's Guide*, Londres – New York, Continuum, 2001.

Petrie Duncan, *Contemporary Scottish Fiction: Film, Television and the Novel*, Edimbourg, Edinburgh UP, 2004.

Sage Victor, « The politics of petrification: culture, religion, history in the fiction of Iain Banks and John Banville », in Sage, V., Lloyd, A. (eds.), *Modern Gothic: A Reader*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Watson Roderick, « Postcolonial Subject? Language, Narrative Authority and Class in Contemporary Scottish Culture », *The European English Messenger*, 7:1, 1998, p. 21-31.

Williams Nicholas, « The Dialect of Authenticity: The Case of Irvine Welsh's *Trainspotting* », in Hoenselaars, Tom, Buning, Marius (eds.), *English and other Languages*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

## NOTES

1. Duncan Petrie, *Contemporary Scottish Fiction: Film, Television and the Novel*, Edimbourg, Edinburgh UP, 2004, p. 89.
2. Irvine Welsh, *Glue*, Londres : Jonathan Cape, 2001 et Iain Banks, *Dead Air*, Londres, Abacus, 2002.
3. Robert A. Morace, *Irvine Welsh's Trainspotting: A Reader's Guide*, Londres – New York, Continuum, 2001, p. 23.
4. Christopher Kemp, « Irvine Welsh » cité par Aaron Kelly, *Irvine Welsh*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2005, p. 176.
5. Voir Kelly, *op. cit.*, p. 184-186, pour son analyse de la relation entre masculinité et violence, en particulier à travers le phénomène des « football casuels », dans *Glue*.
6. On retrouve cette volonté dans la partie focalisée par la chanteuse américaine Kathryn Joiner, qui propose un point de vue à la fois extérieur et féminin.
7. Kelly, *op. cit.*, p. 177.
8. Morace, *op. cit.*, p. 10.
9. Kelly, p. 175.
10. Voir Cairns Craig : « In Banks's novels, the violence of the past is always waiting, in one form or another, to return to us. » *Iain Bank's Complicity: A Reader's Guide*, New York, Londres, The Continuum International Publishing Group, 2002, p. 13.
11. Cette intention est confirmée par l'auteur dans plusieurs interviews, voir par exemple : <<http://homepages.compuserve.de/Mostral/interviews/independent02.htm>> ou <[http://www.hi-arts.co.uk/oct04\\_interview\\_iain\\_banks.htm](http://www.hi-arts.co.uk/oct04_interview_iain_banks.htm)>
12. Voir Cairns Craig, *op. cit.*, p. 32-34.

13. Voir la description de l'explosion générique chez Banks proposée par Cairns Craig, *op. cit.*, p. 24, Voir par exemple la description de *Canal Dreams* comme « the elements of a realistic novel of social analysis » qui sont combinés avec la forme du thriller, *The Wasp Factory* (« a narrative of adolescent life » que complète « a Gothic novel of violence and horror »), ou encore *Walking on Glass* (« a novel of contemporary manners and morals [...] juxtaposed with a science fiction narrative »).
14. Contrairement aux romans précédents de Banks, qui se livrent à une véritable intégration de la diversité générique.
15. Le titre exact du film est *Nightmare on Elm Street*, 1984.
16. Peter Childs, *Contemporary British Novelists: British Fiction since 1970*, Houndmills – New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 243.
17. La narration indique en effet que « the monitors were his windows to the world » *Glue*, p. 294.
18. L'image des moniteurs qui fonctionnent n'est pas enregistrée par la compagnie de surveillance.
19. David Lloyd et Abdul Jan Mohammed cités par Willy Maley dans « Subversion and Scurrility in Irvine Welsh's shorter fiction », in Cavanagh, Dermot, Kirk, Tim, (eds.), *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the Present*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2000, p. 190.
20. Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Londres – New York, Routledge, 1997, p. 18.
21. Gayati Spivak, cité par Maley, *op. cit.*, p. 194.
22. Un thème initié par *Trainspotting*. Voir Ruth Helyer sur le renversement du phénomène, la consommation de la mode, la ville la drogue par Renton et ses acolytes : « "It was a madhouse of assorted bric-à-brac." Urban Intensification in Irvine Welsh's *Trainspotting* », in Laplace, Philippe, Tabuteau, Eric (eds.), *Cities on the Margin, on the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, Besançon : Presses universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 228.
23. Maley, *op. cit.*, p. 202.
24. Enfermement dont il rend lui-même compte : « You needed a scapegoat, and in this age, the guy left behind in the scheme fitted the bill. »
25. Freeman, Alan, « Realism Fucking Realism: The Word on the Street – Kelman, Kennedy and Welsh », *Cencrastus* 57, été 1997, p. 7.
- 

AUTEUR

MARIE-ODILE PITTIN-HÉDON

Université d'Avignon