



HAL
open science

Une Tournure peut en cacher une autre : l'innovation phraséologique dans Trainspotting

Christopher Gledhill, Pierre Frath

► To cite this version:

Christopher Gledhill, Pierre Frath. Une Tournure peut en cacher une autre : l'innovation phraséologique dans Trainspotting. *Les Langues Modernes*, 2005, 3, pp.68-79. hal-01220312

HAL Id: hal-01220312

<https://u-paris.hal.science/hal-01220312>

Submitted on 29 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une tournure peut en cacher une autre : L'innovation phraseologique dans *Trainspotting*

.....

Christopher Gledhill

Université Marc Bloch, Strasbourg

Pierre Frath

Université de Reims Champagne-Ardenne

Résumé

Cet article propose une nouvelle façon d'analyser des unités phraséologiques. Il s'agit d'aller au delà de la simple classification en collocations et en idiomes. Dans la première partie de cet article, nous considérons les unités phraséologiques en tant qu'objets du discours et non en tant qu'unités syntaxiques ou sémantiques. Dans la partie principale, nous appliquons cette méthode au cas d'une nouvelle unité phraséologie émergente dans *Trainspotting* de l'écrivain écossais, Irvine Welsh.

Mots-clés

Linguistique, phrasème, signe, parole, sens, créativité linguistique.

À chaque unité phraséologique son objet de référence...

Le principe idiomatique de J. Sinclair pose que les locuteurs puisent dans leur mémoire des éléments linguistiques complexes et relativement stables au fur et à mesure de l'énonciation. Le paradoxe de ce principe est que les auteurs puissent être créatifs en juxtaposant des éléments linguistiques. Pour expliquer l'existence d'expressions nouvelles, Sinclair oppose alors au principe idiomatique le principe du choix ouvert, une dimension dans laquelle chaque choix lexical mène à une série restreinte de nouvelles constructions grammaticales¹.

Cette cascade de choix et de restrictions est compatible avec la notion de lexico-grammaire proposée par M. Halliday². La lexico-grammaire associe à toute structure grammaticale un paradigme lexical (la colligation), et à tout lexème un ensemble unique de partenaires syntagmatiques (des collocations). Le fait que nous ne disions pas **powerful tea* ou **strong car* mais que nous puissions dire *powerful argument* ou *strong argument* suggère que les adjectifs *strong* et *power-*

ful sont plus proches (sans être parfaitement synonymiques) quand ils sont appliqués à des notions plus abstraites. Il y aurait donc une sorte de « colle » entre l'adjectif et le nom qui agirait différemment selon le cas. Certains auteurs ont d'ailleurs théorisé cette « colle » métaphorique, par exemple Mel'uk³ avec ses fonctions lexicales ou Gross⁴ avec son potentiel de figement.

On considère classiquement que la parole est la forme d'une pensée sous-jacente et qu'un énoncé grammaticalement correct est le résultat d'un appariement heureux entre des éléments de pensée et des éléments linguistiques. L'énoncé ne serait que l'encodage d'une pensée symbolique, c'est-à-dire un processus cognitif qui se décrit en termes de règles. Or, la locution *au fur et à mesure*, par exemple, n'encode rien, c'est un signe référant à une idée complexe qui ne saurait être exprimée facilement (et fait l'objet d'une définition assez longue dans le dictionnaire). Ce cas correspond aux deux contraintes définitoires que Cruse donne des idiomes, à savoir, qu'ils sont polylexicaux et que leur sens est indivisible.⁵

Mais qu'en est-il des expressions qui sont manifestement des constructions régies par la lexico-grammaire? Les lexèmes dans les expressions *strong tea* et *powerful* car ne contribuent-ils pas équitablement au sens global du syntagme nominal? Certes oui, mais ces expressions constituent malgré tout des unités phraséologiques relativement figées. Nous soutenons ici que les phrasèmes complexes, quel que soit leur degré de figement, sont des 'dénominations référentielles' servant à désigner globalement un objet de notre expérience. L'usage de *strong tea* ou de *au fur et à mesure* ne provient pas essentiellement de la composition de leurs parties, pas plus que l'usage d'une unité monolexicale comme *psychothérapeute* n'est déterminé par la somme des morphèmes qui la composent, même si les parties sont des indices, des traces de l'effort néologique qui a été fait au moment de leur création. La capacité des entités lexicales à référer est le fruit d'une 'habitude' : nous avons l'habitude d'utiliser les mots de telle ou telle façon, et cela ne nécessite pas d'explications platoniciennes en termes de concepts ou de relations, pas plus que notre capacité à lacer nos souliers ne nécessite d'explications en termes de concepts de lacets, de chaussures, de nœuds et de papillons.

Le figement plus ou moins marqué des constituants des phrasèmes ne provient pas d'une « colle » (syntactique ou sémantique) interne au phrasème, plus ou moins forte, mais de l'habitude que nous avons de les utiliser ensemble pour référer à tels ou tels objets. En utilisant l'expression *strong tea*, nous ne créons pas du discours neuf et original, nous réemployons un phrasème existant pour désigner la concentration relative d'une substance (on parle ainsi de *strong wine*, *strong medicine*). Et si nous pouvons préciser cet attribut, c'est que le thé pourrait aussi bien ne pas le posséder, ou pas de manière absolue. C'est pourquoi nous pouvons aussi utiliser *weak*, *ordinary*, *rich*, *robust* ou *watery* à la place de *strong*. Ce phrasème est ainsi une structure semi-figée, déterminée par sa capacité à référer.

rer à cette boisson du point de vue de sa concentration en tanins et en théine, constitué d'un N (*tea*) précédé d'un paradigme fermé regroupant des adjectifs capables de référer à des degrés (*strong, weak, etc...*).

Dans cet article nous considérons la langue comme un ensemble de signes publics dont l'usage nous est donné par notre communauté linguistique et que nous assemblons selon certaines habitudes pour parler des objets de notre expérience. Il se pose alors la question de la créativité. Si l'énoncé consiste en un assemblage d'expressions toutes faites que nous « piochons » dans notre mémoire pour parler de notre expérience, alors comment peut-on expliquer que la parole puisse prendre des formes originales? Comment rendre compte de la parole créatrice, notamment dans les œuvres littéraires, par rapport à ce que Merleau-Ponty appelle « la parole instituée », c'est-à-dire celle qui ne nous demande aucun effort particulier ?

La confection d'une nouvelle collocation dans Trainspotting

Pour explorer cette question, nous avons confronté un extrait du livre *Trainspotting*, par l'écrivain écossais Irvine Welsh, au *British National Corpus*. Un extrait de l'ouvrage en particulier a connu une certaine notoriété :

*Fuckin failures in a country of failures. It's nae good blamin it oan the English for colonising us. Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots.*⁶

89

Ce paragraphe exprime l'autodérision et la haine de soi du peuple écossais de façon saisissante. L'idée n'est pas originale, car ces sentiments ont souvent été exprimés par des peuples qui se considèrent comme opprimés. L'originalité de l'auteur repose donc plutôt sur le choc et la surprise d'une construction langagière. Pour comprendre comment ce monologue – qui n'est qu'un aparté dans une narration plus étendue – a réussi à devenir un paragraphe emblématique de l'œuvre, il faut le situer dans son contexte culturel.

Trainspotting a connu un grand succès au début des années 1990. Le roman a été adapté au théâtre et ensuite au cinéma. Cette histoire de drogués ne se déroule pas à Glasgow, comme on le croit généralement, mais à Edimbourg, la vieille capitale de l'Ecosse, volontiers qualifiée de prétentieuse par les Britanniques. Le succès du livre doit autant à l'originalité de son discours qu'à la représentation des délinquants. Comme l'annoncent les éditeurs de la version française : « Fidèle à la langue de la banlieue d'Edimbourg, dont il restitue la gouaille, *Trainspotting*

est un roman à lire à voix haute, avec l'accent ». Certaines phrases du livre, notamment 'Ah hate the Scots' (*je hais les Écossais*) et 'It's shite being Scottish' (*je suis écossais et c'est merdique*, mentionné ailleurs dans le livre) ont connu une très large notoriété dans les journaux et ont été repris dans des livres et même dans une chanson du groupe Primal Scream. Le paragraphe que nous avons choisi a été repris en entier dans le best-seller du journaliste Jeremy Paxman intitulé *The English*. L'extrait a également été cité par le critique Peter Kravitz dans son livre de référence sur la littérature écossaise, qui en fait l'analyse suivante : *This berating of Scotland from within shows a new self-confidence. Scottish writers are more comfortable criticizing their own country than ever before. This can only come from a degree of cultural security, moving beyond the see-saw of self-love (in the form of blind patriotism) and self-loathing. This was not the case twenty years ago.*⁷

Finalement, l'extrait a figuré dans un tract du Scottish National Party, ce qui a provoqué en 1998 l'intervention de la *Commission for Racial Equality*, la commission parlementaire veillant au respect de la loi contre les publications racistes.

Nous supposons pour l'instant que l'originalité de cet extrait repose sur la création d'une ou plusieurs nouvelles formules. Nous nous bornerons à étudier ici l'un des énoncés les plus frappants : *The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation*. Il s'agit de confronter cette formule à la phraséologie ambiante de la langue anglaise telle qu'elle apparaît dans un corpus électronique représentatif de l'anglais britannique. Cette méthode a souvent été utilisée dans la linguistique de corpus pour comparer un discours spécialisé à celui de la langue générale (par exemple Gledhill 2000⁸). Mais il nous semble que cette approche n'a pas encore été appliquée à un énoncé très précis afin d'établir son originalité phraséologique. Pour établir les fondements des idées et du style de Irvine Welsh nous aurions pu bien sûr comparer *Trainspotting* à un corpus de textes écossais, un corpus littéraire, ou aux œuvres dont Welsh lui-même se serait inspiré. Mais il est à nos yeux primordial d'observer à quel point la phraséologie d'une oeuvre peut puiser dans le discours collectif. Le discours contemporain britannique de la fin des années 1980 est particulièrement présent dans le *British National Corpus*, composé d'anglais journalistique et technocratique, avec des passages d'auteurs canoniques de l'époque (par exemple David Lodge) et des transcriptions de la langue parlée relativement longs (environ 10% du corpus).

Une énumération d'épithètes : The most wretched, servile, miserable, pathetic trash...

La première partie de l'expression *The most wretched, servile, miserable, pathetic trash...* constitue un groupe nominal autour de *trash* pré-modifié par une énumération d'épithètes juxtaposés (en anglais *stacked modifiers*). Une recherche

des emplois de *trash* dans le *British National Corpus* (BNC) révèle 212 occurrences dont une centaine d'emplois nominaux. Nous notons deux catégories principales dans le corpus : *trash-I* (insulte raciale) et *trash-II* (œuvre inutile). Les exemples de *trash-I* comportent toujours des références raciales, ce qui rend cohérente la mention de *trash* par rapport au peuple écossais. Seul *gutter trash* est exceptionnel, puisqu'il se réfère à une seule personne, sans connotation raciale. On trouve cinq emplois du nominal pré-modifié dans un sens proche de notre exemple (*black trash, white trash, bloody IRA trash*), un nominal pré-modifié par des qualificatifs juxtaposés *ungrateful, grasping, foul-minded gutter trash* et un nominal pré-modifié par des classificateurs enchâssés *suburban white alcoholic trash*. Dans tous les exemples l'épithète précédant le substantif n'exprime pas un attribut qualificatif mais une classe (les classificateurs restant toujours plus proches du substantif dans le groupe nominal anglais).

Notre deuxième groupe d'occurrences, *trash-II*, fait référence à des œuvres d'art ou de littérature sans valeur (*commercial trash, valueless trash, a blasphemous piece of anti-christ trash, high art trash, such preposterous pernicious trash*). *Trash-II* comprend aussi bon nombre d'exemples où *trash* est lui-même un classificateur (*trash movie, trash novel*). C'est d'ailleurs ce deuxième sens qui prédomine dans le dictionnaire anglais Cobuild⁹ (après l'emploi nominal américain « *trash* = ordures », et avant l'emploi verbal « *trash* = détruire »). Selon le Cobuild les emplois de *trash-I* sont limités à *white trash*, ce qui renforce l'idée que le contexte lexico-grammatical de ce mot est typiquement racial.

Il semblerait que le groupe adjectival *wretched, servile, miserable, pathetic* soit assez original, même si des éléments sont partiellement récupérables dans le corpus. L'originalité consiste en ce que *trash* est ici pré-modifié par une série d'épithètes qualificatifs, par contraste avec le corpus, où *trash* est typiquement précédé par un classificateur. Mais si l'emploi du mot *trash* précédé par une série de modificateurs n'est pas remarquable, qu'en est-il de la juxtaposition *pathetic trash* ? Il n'y a pas d'exemples de *pathetic trash* dans le BNC, ce qui indiquerait que l'expression serait assez originale. Mais si nous procédons à une recherche sur Internet à l'aide du moteur de recherche www.alltheweb.com, nous en trouvons 211 occurrences dont approximativement un tiers citent *Irvine Welsh*. Il est intéressant de noter que ces exemples sont souvent partiels, ou comportent des erreurs, ce qui indique que le discours de *Trainspotting* a été reformulé. En voici deux exemples, parmi d'autres :

1. The scum of the fucking Earth! The most wretched miserable servile pathetic trash that was ever shat on civilization [Sic].
2. the bleakness of the future, and the humiliation of being Scottish («the most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shagged [Sic] into civilization [Sic],» Renton quips)

Le deuxième usage de *pathetic trash* sur Internet (soit 89 exemples) correspond

aux emplois de *trash-II*, c'est-à-dire des critiques d'émissions, de publications, ou d'autres communications médiatiques, par exemple :

1. If my life was to become so boring as to stoop to watching such pathetic trash I would start campaigning for euthanasia rights!
2. Thank goodness my sisters aren't into that pathetic trash.
3. I can't believe you would use such a technological miracle as the Internet for such pathetic trash!
4. At a time when 98% of the fiction published right now is pathetic trash, they need to publish some fiction that is well-told, well-written, and thought-provoking.
5. The official documents detailing allegations against Bin Laden can only be described as pathetic trash.

L'emploi de *pathetic trash* pour insulter des personnes (donc *trash-I*) est beaucoup moins fréquent, avec seulement six occurrences sur les milliers de sites accessibles sur www.alltheweb.com :

1. Would you bottom feeding pieces of pathetic trash shut your F*C*ing mouths before I shut each and everyone of them.
2. Eat shit and get lost you pathetic trash
3. My little pork rind snarfers, I've often wondered how you pathetic trash manage to[...]
4. "You bring her back, now, you pathetic trash!!" StarStriker screamed at the empty space.
5. Anyone that insults Ozzy is pathetic trash obviously not worth listening to.

Ces emplois se trouvent souvent dans des messageries personnelles (des *chatrooms*) ou dans des recueils de fiction amateur. Lorsqu'il correspond à une insulte personnelle, *trash-I* est toujours pré-modifié par *you*. Nous pouvons associer à cette expression un contexte rhétorique assez précis : dans le discours familier en anglais, *pathetic trash* est une insulte que l'on réserve à un groupe d'interlocuteurs jugés sans valeur. Il s'agit donc d'un phrasème comportant une lexico-grammaire restreinte et un contexte pragmatique délimité.

92

L'expression *pathetic trash* représente donc un croisement original de deux phraséologies existantes, un juron racial généralement pré-modifié, et une insulte personnelle adressée à des locuteurs identifiés dans un dialogue condescendant. Notre expression serait cohérente parce qu'elle établirait à la fois une référence ethnique et une connivence ironique avec les lecteurs.

*Une résultative de comparaison ... that was ever shat
intae creation*

Passons maintenant au deuxième segment qui comprend en effet les modificateurs superlatifs *the most* de la première partie: *the most ... pathetic trash that was ever shat intae creation*. Ici *shat* est une variante du prétérit *shit*, et *intae* correspond à *into*. Dans les concordances du BNC le verbe *shit* et ses dérivés ne permettent aucune structure transitive ou causale de ce type. Certes, on peut *shit on the poor* (« chier sur les pauvres ») et le verbe peut aussi s'employer au réfléchi (*to shit oneself* « avoir la trouille »). Pour établir la phraséologie de cette expression il faut considérer l'imbrication de deux constructions différentes. D'abord une structure co-relative introduite par un superlatif : *the most X Y that was ever Z-ed* ou *the X-est Y that was ever Z-ed* et une structure résultative *to be X-ed into creation* / ou bien *to X someone / something into creation*.

Examinons la structure comparative dans le BNC. Le logiciel *Wordsmith* nous permet de chercher des schémas discontinus du type *the X-est Y that* ou *the most X Y that*. Cette recherche révèle plus de 600 exemples, dont moins de 200 correspondent à notre structure. Les extraits de concordances suivantes démontrent qu'il s'agit tout de même d'un schéma très productif, construit généralement autour d'un mot passe-partout (*the most / ADJ-est... thing / sight / event that ever happened / took place / occurred*). Le verbe le plus fréquent dans cette construction est *happen* avec 35 occurrences :

1. It is the most awful thing that could ever happen to me.
2. This is the most embarrassing thing that's ever happened to me.
3. it's the most exciting thing which has happened there since the man was buried,
4. But this is the most flattering thing that has ever happened to Howard!
5. And that, I think, is, in humane terms, perhaps the most important thing, that's happening in education today.

On voit dans ces exemples que *thing* n'est qu'une charnière, et que le modificateur porte en effet le sens principal du groupe nominal. Si le substantif est plus précis, les verbes introduits dans cette relative sont existentiels, exprimant toujours un évènement :

1. Everyone agrees it was the most monstrous wave that had ever appeared on the North Shore.
2. And made him one of the leading authorities on the fourteenth century, which was arguably the most terrible century that had ever been, at least until the present one.
3. We had to avoid vibrations which would turn the beer cloudy potentially the biggest disaster that could befall the town.
4. For all the pay rises in the world, the finest thing that ever came out of the pit was a bath.
5. ...the two great general unions, the T G W U and the G M B, found a way of creating the most powerful union that has ever existed in Britain.

En règle générale l'adverbe temporel *ever* fait aussi partie de ce schéma, surtout dans les occurrences avec *happen*. Le superlatif se trouve donc lié à une comparaison temporelle quand il s'agit de procès existentiels tels *appear, be, befall, exist, happen*. Les verbes transitifs que l'on trouve dans le corpus sont nettement moins fréquents que les verbes d'existence, et on trouve en général qu'ils expriment des procès mentaux ou communicatifs :

1. and then embarked on the most elegant, the most pathetic, and the most sublime address that was ever heard, perhaps, within the walls of that building.
2. Together we will form the finest army that Ireland has ever known.
3. Probably the most depressing words that have ever been pronounced about any slimming diet are those enthusiastic phrases from well-meaning medics on the lines of ...
4. I have returned from the toughest trial that I have ever seen.
5. erm it seems to me that they are among the most important, most serious novels that have ever been written anywhere.

La construction superlative *the most... that was ever...* signale donc un événement exceptionnel dont la nature est toujours appréhendée dans la relative. Seul l'exemple *bring home a collection* ressemble à notre *shit someone into creation*, car même s'il n'exprime pas une création matérielle, il indique un mouvement causé :

1. His collections of Birds, quadrupeds, nests and eggs are unquestionably the finest that have ever been brought home.

Ce dernier exemple nous mène alors au rôle du verbe dans la relative : *to X something into creation*, comparable au passif : *to be X-ed into creation*. Dans ce type d'expression, souvent désignée par le terme de « biprédication résultative » (François 1989¹⁰), le résultat du prédicat paraît largement indépendant du verbe, comme l'explique Claudé pour l'expression *he drank her under the table* :

Il est impossible que l'on « boive quelqu'un », donc la phrase anglaise « he drank her under the table » cache des opérateurs... et on ne peut l'explicitier que par une paraphrase du genre : « he made her drink, so that she fell under the table ». Le pronom « her » est COD d'un verbe impliqué dénotant un processus actif, et sujet d'un autre verbe impliqué porteur du sème.¹¹

Pourtant il nous paraît que la tournure *he drank her under the table* n'a pas le sens *he made her drink // so she fell under the table*, mais plutôt *he drank // so she drank herself under the table*, ce qui ne résout pas le problème et semble même en créer d'autres. Une analyse plus fructueuse a été proposée par Goldberg¹². Selon elle, la séquence Sujet / Prédicateur / Objet / Oblique exprime une « polysémie constructive » qui ne prend pas en compte le contenu du verbe principal. Dans les exemples inventés suivants, elle soutient que ni le verbe ni la préposition n'encodent le mouvement, et pourtant nous comprenons qu'il en résulte un mouvement d'une certaine sorte :

- 1 I cannot imagine my way through the dark labyrinth of its distortion.
- 2 They laughed the guy out of town.
- 3 Pat sneezed the napkin off the table.
- 4 Joe squeezed the rubber ball inside the jar.
- 5 Sam urged Bill outside the house.

Goldberg suggère que c'est la construction syntagmatique elle-même qui crée les rôles thématiques primaires (pour les verbes de mouvement correspondant aux exemples *wander, chase, push, place, send*) et secondaires (pour les verbes qui ne dénotent aucun mouvement, ou la cause du mouvement *imagine, laugh, sneeze, squeeze, urge*). Un verbe qui ne dénote pas directement le sens associé avec cette construction signifie alors par défaut le moyen par lequel le processus s'effectue.

L'approche de Goldberg a l'avantage de ne pas fusionner deux structures qui seraient apparentées selon les prémisses d'une grammaire générative, telles Sujet / Prédicateur / Objet / Oblique par rapport à Sujet / Prédicateur / Oblique / Objet. Ainsi certains verbes privilégient-ils une structure ditransitive Oblique / Objet dans laquelle l'oblique correspond au « patient » d'un prédicateur étendu (*She gave the man a kick = Elle a donné un coup de pied à l'homme*, par rapport à **She gave a kick to the man*)¹³. De même, certains verbes ne peuvent s'exprimer que dans les structures Objet / Oblique où l'oblique joue le rôle de « destinataire » d'un procès communicatif (*He whispered the news to the woman = Il souffla les nouvelles à la dame* par rapport à **He whispered the women the news*). Goldberg en conclut que les verbes dans ces cas ne peuvent pas eux-mêmes déterminer l'argumentation d'un énoncé.

Mais nous estimons que cette approche n'est pas suffisante, car elle exclut expressément les correspondances lexicales que l'on pourrait lier à chacune de ces constructions. Si l'on peut établir qu'une construction est liée à une lexicogrammaire, nous devons réfuter l'affirmation que des structures sémantiques « doivent être reconnues indépendamment des occurrences lexicales qui les réalisent ». Pour s'en convaincre, il suffit de regarder de plus près le groupe prépositionnel de notre exemple *to shit someone into creation*. Dans le BNC les verbes introduisant *into creation* sont pour la plupart des intransitifs :

1. Thus came into creation a variety of employee benefits not subject to personal income tax.
2. A lot of work went into creation of this Guide, and we hope it is helpful to you.
3. Our philosophy is that music, as an art form, needs a fertile atmosphere to develop fully into creation.
4. Albion in its origin was the Form of forms, the original pattern for all that flowed into creation of the unique and magnificent wonder known as the Celtic spirit.
5. For Kahlo, experience turned into creation, blood into paint, flesh into art.

Nous notons dans ces exemples que *to come* exprime toujours une apparition sans origine, tandis que le verbe *go* est accompagné par une auto-félicitation pour un effort de création particulier. De même, les verbes de mouvement (*develop, flow, turn*) dénotent tous un changement d'état plutôt qu'un acte de création.

Par contre, la plupart des emplois transitifs sont exprimés par le verbe *bring*, au passif comme à l'actif :

1. you have a great idea for a business and, more importantly, the know-how to bring it into creation.
2. The Abyss Replica ring was also first brought into creation by our company, as documented in the commentary in the DVD version of the Abyss movie.
3. The actual act of bringing a child into creation is almost as significant as being there for them, providing for them, and ultimately being their first teacher
4. This recording would not have been possible and this music would not have been brought into creation without the love and support of my family.
5. Man is the central figure; the end of all creation, and the entire workshop of the earth and the skies have been brought into creation solely for him.

Tous les verbes transitifs de ce type évoquent un acte de création quasi-biblique, surnaturel ou mystique. Ceci est d'autant plus vrai pour les verbes lexicalement plus précis que *bring* qui expriment la création mystique par le moyen d'une action corporelle ou verbale (*breathe, call, sing, speak*). De tels exemples sont absents dans le BNC, mais sur Internet le moteur de recherche www.alltheweb.com en fournit quatre :

1. Then at a particular time, God had breathed into creation the Spirit, thereby enabling man and woman to know God and communicate with the divine directly.
2. It was certainly the ugliest dog that had ever been called into creation.
3. Aboriginal people talk of 'Creation Songs' - a time when the ancestors were born from the earth and sang the world into creation.
4. The Word made flesh, the Word of God Who spoke the universe into creation. John1:14

96

Si la création spontanée ou mystique représente la phraséologie dominante des emplois transitifs, on trouve, toujours sur Internet, trois exemples de procès matériels (*cobble concocter, grind 'broyer, spawn engendrer*) qui réfèrent tous à des processus de création physiquement pénibles :

1. [the time] I have spent in front of my computer cobbling this grammar into creation.
2. His left index finger grounds this duality into creation drawing from the original chaos to bring into being the flowers of creation.
3. Spiked Satanic Rebels Myrkskog was spawned into creation in the year 1993.

Ces trois verbes ont effectivement la même lexico-grammaire que notre expression *shat into creation*, même si ces emplois sont assez atypiques si on les compare à la langue générale. Selon le Cobuild, le verbe *cobble* est généralement utilisé avec la particule *together* et l'emploi avec une préposition n'est pas attesté. De même, *grind* est souvent utilisé avec *into* mais avec le sens d'enfoncer. L'exemple *spawn* serait toujours au transitif. Voici son entrée dans le dictionnaire :

Spawn 3. If something spawns something else, it causes it to happen or be created; a literary use. Tyndal's inspired work spawned a whole new branch of science.¹⁴

Ces exemples sont certes hétéroclites, mais ils confirment néanmoins la notion lexico-grammaticale de M. Halliday. Chaque construction est associée à un paradigme lexical identifiable dans l'usage. Les exemples de résultatives intransitives sont toujours associés aux verbes de mouvement (*come, go, turn*). Les expressions transitives sont par contre associées à des prédicateurs corporels ou communicatifs, souvent connotant la création mystique (*bring, breathe, speak*). Les résultatives transitives exprimées au passif expriment sans exception la pénibilité (*cobble, grind, spawn*). Notre exemple «...*that was ever shat intae creation*» s'inscrit nettement dans cette dernière phraséologie. Selon cette conception de la lexico-grammaire, une prédication ne peut donc être indépendante de l'ensemble des lexèmes employés usuellement dans ces structures, contrairement à ce qu'affirme Goldberg.

Conclusion

En somme, notre relative «*the most ... that was ever shat intae creation*» coïncide en gros avec une phraséologie déjà existante de l'anglais, notamment les constructions du type superlatif (*the most X that was ever Y-ed*) et résultatif (*that was ever X-ed into creation*). Il s'avère alors que l'unique innovation de la formule d'Irvine Welsh est l'emploi du procès matériel *shit*, qui semble correspondre aux marges de la phraséologie typique de la structure dans laquelle il est employé. Le lecteur est sans doute frappé par cet emploi puisqu'il s'agit d'un processus corporel qui n'est pas souvent associé à la création, même si son côté biologique rappelle d'autres actes de création corporelle (engendrer, pondre), souvent dans un contexte biblique ou mystique (souffler, parler, chanter). L'emploi de *shit* est pourtant très cohérent dans un contexte où le produit de cette création (le peuple écossais) est présenté métaphoriquement comme des ordures (*trash*).

Il semble clair qu'Irvine Welsh ne s'est pas amusé à concocter une expression originale gratuitement, histoire de montrer qu'il est un grand écrivain très créatif. Si cela avait été le cas, nous aurions été rebutés par son narcissisme, comme nous le sommes lorsque nous entendons dans certains programmes littéraires télévisés

un auteur de second ordre se faire congratuler pour quelque bonne formule qu'il a produite. Il n'a pas non plus formulé d'abord la pensée que les Ecossais ont été créés par l'activité excrémentielle de quelque entité non spécifiée, une pensée qu'il aurait ensuite traduite en anglais. Non. Il a fait usage des signes publics disponibles dans sa langue, qu'il a agencés d'une certaine manière au fil de la plume, donnant ainsi une dénomination à un nouvel objet social, celui d'une certaine autodérision des Ecossais affirmant ainsi, paradoxalement, une nouvelle assurance quant à leur identité culturelle. S'il avait écrit ce texte dans une autre langue, il aurait fait usage d'autres signes publics et l'expression aurait été différente. Ainsi, il semble difficile d'imaginer un équivalent en français de « *shit into creation* », cette langue ne disposant pas de la construction résultative ; un Irvine Welsh français aurait alors eu recours à d'autres ressources linguistiques.

Le moteur de la créativité, c'est la référence, c'est-à-dire notre désir de parler de notre expérience, notre capacité à utiliser des signes publics pour donner une forme à une pensée qui sans les signes ne serait qu'un magma évanescent. C'est ce qu'Irvine Welsh a fait en parlant ainsi de l'identité écossaise. Il a ensuite eu la chance de voir un fragment de son texte repris par sa communauté et réutilisé, même approximativement¹⁵, par de nombreux locuteurs pour leur propre compte. Cette création individuelle est ainsi devenue une dénomination néologique, c'est-à-dire un nouveau signe public stable désignant un nouvel objet social, celui d'une assurance culturelle retrouvée rendant possible l'auto-dérision et la critique de soi. La créativité linguistique est bien la fille de la référence.

¹ Sinclair, J. 1991, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford, Oxford University Press, p. 109.

² Halliday, M.A.K. 1966, « Lexis as a Linguistic Level », Bazell, C., Catford, J., Halliday, M.A.K. et Robins, R. (rédacteurs.), *In Memory of J. R. Firth*, London, Longmans, 148-62.

³ Mel'cuk, I. 1984, *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal

⁴ Gross, G. 1996, *Les Expressions figées en français*, Paris, Ophrys.

⁵ Cruse, D.A. 1986, *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 37.

⁶ Welsh, Irvine. 1993, *Trainspotting*, London, Minerva Books, 76.

La traduction commerciale de ce texte en français n'est pas des plus réussies, mais nous la citons ici afin d'aider ceux pour qui la version écossaise serait incompréhensible: « Foutus ratés dans un pays de ratés. C'est inutile de reprocher aux Anglais de nous avoir colonisés. Je ne hais pas les Anglais. Ce ne sont que des branleurs. Nous sommes colonisés par des branleurs. On n'a même pas été capables de trouver une civilisation saine, radieuse, honnête pour nous envahir. Pas du tout. Nous sommes gouvernés par des trous du cul décadents. Et qu'est-ce que ça fait de nous? Les plus minables des minables, la lie de la terre. Les plus misérables, les plus serviles, les plus lamentables, les plus pathétiques déchetes que la Création ait jamais produits. Je ne hais pas les Anglais. Ils font ce qu'ils peuvent avec leur propre merde. Je hais les Ecossais. » 1996, Lindor Fall, E. (traducteur), *Trainspotting*, Paris, Editions de l'Olivier / Le Seuil, 92.

⁷ Kravitz, P. 1997, *Contemporary Scottish Literature*, London, Picador. Nous proposons la traduction suivante : « Cet auto-dénigrement de l'Ecosse est la marque d'une confiance en soi nouvelle. Les écrivains écossais critiquent leur propre pays avec plus d'aisance que jamais. Cela ne peut s'expliquer que par une certaine assurance quant à leur culture qui dépasse les oscillations traditionnelles entre amour-propre (sous la forme d'un patriotisme aveugle) et haine de soi. Ce n'était pas le cas il y a vingt ans. »

⁸ Gledhill, C. 2000, *Collocations in Science Writing*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

⁹ Sinclair, J. (éd.), 1995, *Collins COBUILD English Dictionary*, London, Harper Collins, pp. 1782-3.

¹⁰ François, J. 1989, *Changement, causation, action. Trois catégories sémantiques fondamentales du lexique verbal français et allemand*. Genève, Droz.

¹¹ Claude, P. 1995, « Vectorialité », *Bulletin de l'Association des Professeurs de Langues Vivantes*, novembre, n°51 : 1.

¹² Goldberg, A. 1995, *A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago, University of Chicago Press.

¹³ Dans la grammaire de M. Halliday le complément *kick* joue dans ces exemples le rôle de « portée » puisqu'il constitue une extension lexicale du prédicateur. Ces constructions sont parfois aussi dénommées « stretched verbs ».

Voir : Allerton, D. 2002, *Stretched Verb Constructions in English*, London, Routledge.

¹⁴ Sinclair, J. (réd.), 1995, *Collins COBUILD English Dictionary*, London, Harper Collins, p. 1600.

¹⁵ Voir les exemples déjà cités plus haut : *the most wretched miserable servile pathetic trash that was ever shat on civilisation / shagged into civilisation*.