



Master

2010

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Analyse de la traduction française de L'Orange mécanique : comment traduire la création lexicale?

Pochon, Jean

How to cite

POCHON, Jean. Analyse de la traduction française de L'Orange mécanique : comment traduire la création lexicale? Master, 2010.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:14840>

JEAN POCHON



**ANALYSE DE LA TRADUCTION FRANÇAISE DE *L'ORANGE*
MÉCANIQUE : COMMENT TRADUIRE LA CRÉATION LEXICALE ?**

Mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour
l'obtention du Master en traduction, mention traduction spécialisée

Directeur de mémoire :
Prof. Olivier Demissy-Cazeilles

Jurée :
Mathilde Fontanet



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Août 2010

“You live a new life for every new language you speak. If you know only one language, you live only once.” (Proverbe tchèque)

Remerciements

Le hasard a voulu que M. Olivier Demissy-Cazeilles, notre directeur de mémoire, soit le professeur de notre tout premier cours à l'ETI (introduction à la traduction anglais-français), et que Mme Mathilde Fontanet, notre jurée, soit notre dernière enseignante (traduction argumentée anglais-français) : la boucle est ainsi bouclée de manière symbolique...

Nous sommes reconnaissant envers M. Demissy-Cazeilles d'avoir accepté de nous suivre durant cette étape ultime, de nous avoir prodigué de nombreux conseils et pour avoir orienté nos recherches traductologiques.

Nous remercions Mme Fontanet d'avoir accepté d'être notre jurée, malgré son emploi du temps très chargé.

D'un point de vue extrascolaire, nous remercions tout particulièrement Michèle et Jacky, nos parents, qui nous ont toujours soutenu dans nos choix et permis de poursuivre et de concrétiser nos objectifs.

D'un point de vue technique, nous tenons à remercier Sophie, notre sœur aînée, qui s'est révélée être la meilleure « assistante technique » lorsque notre ordinateur faisait du chantage ou que Word, Excel et consorts étaient capricieux devant nos manipulations.

Nous sommes également reconnaissant envers Mlle Clara Pfammatter, pour avoir mis à notre disposition son temps libre et ses connaissances de la langue russe afin de vérifier que notre écriture des termes en alphabet cyrillique soit correcte.

Nous remercions également toutes les personnes, (enseignants, étudiants, colocataires, etc.) qui ont fait des ces cinq années une expérience enrichissante et inoubliable.

Introduction

1. Choix du sujet

Nous voilà presque arrivé au terme de notre parcours didactique à l'ETI. Il nous semble que l'examen d'entrée, précieux sésame permettant d'accéder à une formation universitaire de traducteur, date d'hier ; et voilà qu'il nous faut à présent rédiger notre mémoire pour obtenir notre bon de sortie et officialiser notre statut de traducteur. Au fond, qu'est-ce qu'un mémoire, sinon une problématique à soulever, à résoudre et à approfondir ? Encore faut-il la trouver...

Durant nos nombreux cours de traduction, la traduction audiovisuelle (TAV) a souvent fait l'objet de présentations ou d'exercices de simulation – peu réalistes puisque l'École ne dispose pas des outils spécifiques à l'audiovisuel (logiciels de sous-titrage ou de doublage, par exemple). Cette discipline n'étant pas enseignée en Suisse, elle fait l'objet de nombreuses projections fantasmagoriques de la majorité des élèves, dont nous faisons partie. Nous avons tendance à la rattacher au cinéma et aux séries télévisées et oublions bien souvent que ces deux catégories ne rendent pas compte de la diversité audiovisuelle (clips vidéo, documentaires, audio-description, adaptation pour sourds et malentendants,...). Par ailleurs, les contraintes propres à la discipline passent souvent au second plan ou sont carrément occultées.

Lorsque le choix d'un sujet de mémoire est devenu une réalité plus ou moins concrète, fasciné par les quelques informations dont nous disposions au sujet de la TAV, nous avons considéré l'audiovisuel comme la matière dans laquelle puiser pour écrire notre travail. S'ensuivirent maints visionnages de films, en version originale, puis en version française, pour espérer trouver la perle rare permettant de s'appuyer sur un corpus conséquent et pertinent pour une analyse traductologique. Nous mentionnons au passage *Trainspotting*,

Pulp Fiction, *Las Vegas Parano* et *Orange mécanique*. Bien vite, pourtant, nous avons pris conscience de la difficulté inhérente à l'analyse d'un support audiovisuel : impossibilité d'avoir accès au script entraînant une retranscription personnelle qui s'appuie sur une compréhension parfaite de l'original ; entre doublage et sous-titrage, quelle forme de TAV privilégier, chacune d'elles renvoyant à des contraintes qui ne sont pas, en première instance, linguistiques, et biaisant ainsi toute analyse traductologique pertinente.

Nous avons alors pris la décision de réorienter notre mémoire, sans regret, car le contour d'un nouveau sujet s'était esquisse. En effet, lors de notre visionnage du film *Orange mécanique*, réalisé par Stanley Kubrick, nous avons eu un premier contact avec une langue étrange aux sonorités russes, parlée par les protagonistes de ce film très controversé. Sachant qu'un mystère planait derrière l'œuvre de Kubrick, nous nous sommes décidé à faire quelques recherches pour en savoir plus, sur le film d'une part, et sur cette langue mystérieuse d'autre part. A cette occasion, nous avons découvert que Stanley Kubrick avait réalisé une adaptation extrêmement fidèle du roman *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess, un auteur anglais dont nous n'avions jamais entendu parler. Nous avons également découvert que Burgess avait appelé cette langue étrange le nadsat, en s'inspirant du suffixe russe *-nadstat* (*-надцать*), équivalent du suffixe anglais *-teen*, une langue qui évoque donc l'adolescence et la façon dont les jeunes communiquent entre eux et qui demeure souvent incompréhensible pour toute personne extérieure au groupe, en particulier pour les adultes.

L'achat du roman d'Anthony Burgess, dans sa version originale et dans sa traduction française, est alors devenu une priorité. Après avoir entendu parler le nadsat, nous voulions voir de nos yeux les contours de ce néo-vocabulaire, sa fréquence dans le récit, ainsi que la lisibilité d'un roman jonglant entre langue standard et langue fictive. Plus la lecture

avançait, plus l'œuvre nous passionnait, plus la perspective d'un mémoire se dessinait : comment traduire la création lexicale ?

2. Justification du mémoire

Durant la lecture de *A Clockwork Orange*, nous nous sommes demandé à plusieurs reprises la façon dont un traducteur devait traiter cette langue nouvelle créée par l'auteur pour donner plus de poids à son message et qui n'a pas d'existence propre en dehors de cette fiction.

Nos cours de traductologie nous ont enseigné l'histoire de notre discipline et, de ce fait, l'éternel débat autour de notre activité nous a été exposé dans ses diverses variantes : respect de la lettre versus respect du sens, traduction littérale versus traduction libre, fidélité à la source versus fidélité aux exigences de la langue cible. Dans ce débat, jamais tranché, il a toujours été question d'un couple de langue, c'est-à-dire du rapport d'une langue à une autre et de l'autonomie du traducteur à se mouvoir dans l'espace se situant entre ces langues, en privilégiant tantôt certains aspects (linguistiques, culturels, pragmatiques) de la langue-culture source, tantôt certains aspects de la langue-culture cible. Dans cette union presque parfaite – chaque langue-culture sortant grandie et enrichie par le processus traductologique – que faire lorsqu'une langue tierce, création d'un auteur pour un projet donné, s'immisce dans ce rapport bilatéral ?

Cette néo-langue doit-elle être considérée comme une langue universelle, comprise par l'ensemble des sujets parlants indépendamment de leur langue et, de fait, retranscrite comme telle sans faire intervenir un quelconque processus de traduction ?

Cette langue, née de l'imaginaire d'un auteur anglophone, doit-elle être rattachée à la langue de Shakespeare, car toute la réflexion autour de son élaboration a été pensée dans cette langue et que le récit mêle anglais standard et nadsat ?

Le traducteur francophone doit-il, au contraire, mener la même réflexion que Burgess, mais centrer son approche sur le français et faire en sorte que la langue de Molière s'approprie cette nouvelle langue en en constituant le socle, ce qui reviendrait à créer un nadsat francophone ?

Lors de nos recherches, nous avons découvert que de nombreux auteurs se sont intéressés à la création lexicale, un phénomène très en vogue dans les œuvres de fiction (*Star Trek*, *Le Seigneur des anneaux*, *La Guerre du feu*¹). Néanmoins, peu de chercheurs, traductologues ou non, se sont penchés sur la traduction de ces créations linguistiques. Par notre analyse centrée sur *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess et sur sa traduction, *L'Orange mécanique*, réalisée par Hortense Chabrier et Georges Belmont, nous allons essayer de percer les choix des traducteurs français, d'adopter une attitude critique à l'égard de leur choix et, dans la mesure du possible, de formuler des procédés de traductions propres à la traduction d'une néo-langue.

3. Présentation de la problématique

Toute analyse doit s'appuyer sur un fondement théorique. Comme notre projet est avant tout une critique centrée sur la problématique de la traduction de la création lexicale, notre ouvrage théorique de référence sera *Pour une critique des traductions : John Donne*, d'Antoine Berman.

Les ouvrages, les recensions ou les essais qui relèvent du genre de la « critique de traduction » foisonnent. Cependant, Berman constate qu'aucune de ces critiques ne revêt la même forme. Dans son ouvrage, l'auteur définit dans un premier temps ce que doit être, et ne pas être, une critique raisonnée. Dans un deuxième temps, il élabore une méthode en plusieurs points conçue spécifiquement pour la critique dite de traduction. Enfin, il

¹ C'est à Anthony Burgess que Jean-Jacques Annaud a confié la tâche de créer le langage parlé par les peuples préhistoriques, l'ulam.

applique sa méthode à diverses traductions d'un même poème de John Donne (« *Going to bed* ») et illustre par la même occasion le bienfondé de sa théorie.

Nous avons décidé de suivre sa méthode le plus fidèlement possible, car elle permet de dégager les éléments qui concourent à la genèse de l'œuvre originale (auteur, pensée, contexte historique, motivation,...) et procède de la même manière pour la traduction (traducteur, justification, contexte, projet, retraduction...), ce qui permet d'éclairer et le texte original et la traduction (par ailleurs, ces textes sont considérés sur un pied d'égalité et forment un tout). Le but de ce défrichage étant d'aboutir au moment particulier et fatidique de la confrontation du texte traduit et du texte source. Confrontation qu'il faut non pas considérer comme une lutte ou comme un duel entre le texte source et le texte cible, mais comme une comparaison de la réussite ou non d'une traduction, tout d'abord en elle-même (« fait-elle œuvre ? » dans la langue cible, pour reprendre les termes de Berman), puis par rapport au texte original (en terme de fidélité). En ce qui concerne notre projet, il s'agit de la comparaison de l'effet du nadsat-anglophone sur le lecteur anglophone et l'effet du nadsat francophone sur le lecteur francophone. Le but étant évidemment d'obtenir un effet similaire sur les différents lecteurs.

Hortense Chabrier et Georges Belmont, les traducteurs francophones de *A Clockwork Orange*, sont-ils parvenus à dompter le nadsat de Burgess et à reproduire toutes ses subtilités en français ?

4. Annonce du plan

Notre travail critique comportera quatre parties. Dans un premier temps, nous allons jeter les bases de notre travail en présentant l'œuvre *A Clockwork Orange* ainsi que son auteur, Anthony Burgess, et fournir certains éléments de bibliographie. Nous reviendrons également sur sa vision du monde, car elle définit la quasi-totalité de son œuvre et, de

surcroît, le livre sur lequel nous allons focaliser notre attention. Nous donnerons également quelques informations sur la réception du livre et sur son adaptation cinématographique. Nous irons ensuite à la rencontre de Georges Belmont et d'Hortense Chabrier, les traducteurs francophones du livre, ce qui nous permettra d'aborder la matière sur laquelle nous allons fonder notre critique raisonnée : le nadsat.

Le deuxième chapitre se veut théorique : après avoir éclairé le couple œuvre-traduction, il conviendra de présenter le fondement théorique sur lequel notre critique devra s'appuyer, à savoir *Pour une critique des traductions : John Donne*, d'Antoine Berman. Nous détaillerons la méthode préconisée par Berman, qu'il souhaitait généralisable à toute œuvre critique centrée sur une traduction. Les étapes qu'il décrit ont pour objectif de mener la critique à l'étape ultime : la confrontation de la traduction au texte source.

C'est dans le troisième chapitre que le travail critique débutera véritablement, tout d'abord en énumérant les caractéristiques du nadsat anglophone, puis en les confrontant aux choix retenus par les traducteurs francophones. Après avoir considéré avec attention les cas particuliers, nous dresserons un bilan général, car il est toujours plus facile d'émettre un avis critique sur un détail, mais il convient de recadrer le tout dans le contexte général du livre et de sa cohérence. En outre, ce chapitre nous permettra d'aborder le thème de la traduction audiovisuelle, puisque nous nous intéresserons à l'adaptation cinématographique réalisée par Stanley Kubrick et plus particulièrement aux sous-titres francophones. Nous essayerons de dégager les similitudes et les divergences entre le nadsat sous-titré et le nadsat du livre traduit. Si divergence est constatée, nous chercherons à savoir si elle est due aux contraintes du sous-titrage, s'il y a recreation totale ou s'il s'agit d'une retranscription du nadsat dans sa version anglaise.

Le dernier chapitre sera pour nous l'occasion de résumer notre travail critique et de répondre à la question centrale de notre mémoire : « Comment traduire la création lexicale ? ».

Chapitre 1

Dans ce chapitre, nous allons essayer de décrire, de découvrir ou d'éclairer les éléments qui forment le pôle anglophone de *A Clockwork Orange*, en partant de l'auteur pour aboutir à l'œuvre que nous allons étudier, puis nous nous intéresserons au pôle francophone, dont les figures de proue sont les traducteurs Hortense Chabrier et Georges Belmont. Dès lors, il nous restera à construire le pont entre ces deux pôles, puis de passer de l'un à l'autre pour en dégager les similitudes et les différences. Notre travail critique reposera sur cet édifice.

1. Anthony Burgess (1917-1993)

Biographie et repères bibliographiques

Anthony Burgess, de son vrai nom John Anthony Burgess Wilson, est né le 25 février 1917 à Manchester, dans une famille catholique irlandaise. Il ne connaîtra jamais sa mère, Elizabeth Burgess, danseuse et chanteuse de music-hall, car la grippe espagnole qui ravagera l'Europe après la Première Guerre mondiale l'emportera, ainsi que sa sœur, Muriel. Son père, Joseph Wilson, pianiste de music-hall et pour le cinéma, épouse Margaret Dwyer lorsque Burgess est âgé de 5 ans. Il déteste sa belle-mère et, comme son père s'occupe peu de lui, il trouve ses seules joies dans la musique. Cette musique, qu'il découvre grâce à son père, c'est Debussy qui la lui fera aimer. Par ailleurs, c'est en autodidacte qu'il tentera de comprendre toutes les subtilités des grandes symphonies et qu'il s'essaiera à la composition. Cette passion ne s'éteindra jamais.

Burgess lit beaucoup et rêve de devenir compositeur. Après des études secondaires au Collège catholique Saint-François Xavier, il aspire au conservatoire, mais ses portes lui seront fermées à cause de mauvais résultats en physique. Il se rabat alors sur la linguistique et la littérature anglaise qu'il étudiera à l'Université Victoria de Manchester, où il

développera une véritable passion pour les langues. C'est à l'université qu'il fait la connaissance d'une Galloise, Llewela Isherwood Jones, dite Lynne. Elle deviendra sa femme en 1942. Ils entretiendront une relation douloureuse, pleine d'infidélités de part et d'autre.

Burgess achève sa licence en lettres en 1940, part pour le front, puis sera affecté au poste d'enseignant dans les services éducatifs à Gibraltar. Il retourne à la vie civile en 1946 et enseignera dans une *grammar school*² à Banbury. Il passe ses soirées dans les bars et, se considérant comme un compositeur raté, il commence à écrire. Un jour qu'il est ivre, il pose sa candidature pour un poste d'enseignant dans les colonies et, à sa grande surprise, il est accepté. Il part alors pour la Malaisie où il écrira son premier roman : *Time for a Tiger* (1956). Suivront deux autres romans qui auront également pour cadre la Malaisie et comme trame l'observation du déclin de l'Empire britannique, *The Enemy in the Blanket* (1958) et *Beds in the East* (1959). Ces trois romans finiront par constituer une trilogie, connue sous le nom de *The long Day wanes : A Malayan Trilogy*. Burgess dira plus tard qu'il est arrivé en Malaisie en tant que professeur, et qu'il l'a quittée en tant qu'écrivain. Il n'avait jamais aspiré à devenir un homme de lettres et se considérait davantage comme un musicien.

J'avais déjà pressenti en travaillant sur ce livret d'opéra impossible que ce serait plus difficile d'écrire un roman que de composer une symphonie. Dans une symphonie plusieurs motifs se combinent au même instant pour produire une phrase ; dans un roman on a une seule ligne monodique. Ça demandait si peu de peine d'écrire du dialogue que ce n'était vraiment pas de jeu. Pour moi ce n'était pas ce que j'appelle de l'art. Plutôt de la triche, puisqu'on prive le lecteur d'accords et de contrepoints. Comme si on faisait semblant de croire qu'il pourrait exister des concertos pour flûte solo. (Burgess 1996 : 355)

Après un bref retour en Grande-Bretagne, il est envoyé à Brunei, où il occupera une nouvelle fois un poste d'enseignant dans un collège. Le sultanat servira de décor pour *Devil of a State*, qu'il publiera en 1961. En 1959, il est exclu du service colonial pour des

² Dans le système éducatif du Royaume-Uni et dans celui d'autres pays anglophones, les *grammar school* sont des institutions d'enseignement secondaire.

motifs médicaux. Lynne dévoile le secret selon lequel les médecins ont diagnostiqué une tumeur cérébrale inopérable et lui donnent moins d'une année à vivre. Cela aura une incidence sur la suite de sa carrière et l'incitera à écrire pas moins de sept nouvelles en trois ans, pour subvenir aux besoins de sa future veuve, confiera-t il dans la conclusion du premier tome des ses confessions (à noter que le deuxième tome s'intitule *Si mon temps m'était compté*, publié en 1990).

Mais si le pronostic était correct, on venait de m'offrir quelque chose que je n'avais jamais eu auparavant : une année entière à vivre. [...] J'avais une année entière, c'est beaucoup de temps. Pendant cette année, il fallait que je gagne de quoi vivre pour ma future veuve. Personne ne voudrait m'employer [...]. Je n'avais plus qu'à me convertir en écrivain professionnel. [...] Avec un soupir j'ai mis du papier dans la machine. « Je ferais mieux de m'y mettre », ai-je dit.

Et je l'ai fait. (Burgess 1996 : 434)

Plus tard, son triste sort ne s'étant pas accompli, il doutera de la véracité de ce diagnostic et se demandera si ces motifs médicaux n'auraient pas couvert des motifs politiques, Lynne ayant tenu des propos obscènes au Duc d'Édimbourg lors d'une cérémonie officielle.

Au cours de cette soi-disant période de rémission, il écrira le premier tome des aventures de son personnage fétiche *Inside Mr. Enderby* (1963), un poète misanthrope qui écrit ses poèmes aux toilettes. S'ensuivront quatre tomes avec Enderby : *Enderby outside* (1968), *The Clockwork Testament, or Enderby's End* (1974) et *Enderby's Dark Lady, or No End of Enderby* (1984). C'est également durant cette période de sursis qu'il écrira ses deux romans dystopiques *A Clockwork Orange* (1962) et *The Wanting Seed* (1962). Comme *A Clockwork Orange* se vend très mal, il prend conscience qu'il ne pourra subvenir à ses besoins qu'avec la seule écriture et il étend ses activités en devenant critique littéraire et d'opéra pour divers journaux anglais.

C'est une période noire dans la vie de Burgess : sa femme et lui sombrent dans l'alcoolisme. En 1961, les Burgess partiront en vacances à Leningrad, séjour qui lui

inspirera l'écriture de *Honey for the Bears* (1963). En 1963, Burgess entre en contact avec Liana Macellari avec laquelle il entretiendra une liaison à l'insu de sa femme alcoolique. Liana réapparaît en 1968, après le décès de Lynne d'une cirrhose du foie, pour lui apprendre qu'il est le père d'un enfant de quatre ans, Paolo Andrea. Fier de cette nouvelle, Burgess épouse Liana la même année.

Une vie de bohème commence alors pour Burgess et sa nouvelle famille : ils s'installent d'abord à Malte. Toutefois, Burgess fera de nombreux aller-retour aux États-Unis, tantôt seul, tantôt accompagné de sa femme, car sa seule condition d'écrivain ne leur permet de vivre. Il enseigne un semestre à l'université de Caroline du Nord, puis l'année suivante (1970-1971) à Princeton, dans le New Jersey. Il commence à rédiger un nouveau roman *MF* (1971), dont la trame tourne autour d'une relation incestueuse.

La censure exercée par l'État maltais ne permettant plus à Burgess d'exercer son rôle de critique, la famille s'installe alors à Bracciano, un bourg au nord de Rome, ville qui lui inspirera l'écriture de *Beard's Roman Women* (1976). A cette époque, il étend de nouveau ses activités en écrivant des scénarios pour le cinéma ou pour les séries télévisées. Il contribue notamment à la création d'une langue pour les hommes de l'Âge de pierre de *La Guerre du feu*, de Jean-Jacques Annaud (1981).

Jusqu'à la fin de ses jours, Burgess voyagera entre les États-Unis, Monaco, son nouveau lieu de résidence, et le Tessin. Il meurt à Londres, le 22 novembre 1993, d'un cancer des poumons.

Une œuvre empreinte d'une vie

Bon nombre d'écrivains ont utilisé leur art pour expier leurs fautes, pour se confesser ou encore pour dénoncer les maux de leur société. Anthony Burgess ne fait pas exception.

Pourtant, peu d'auteurs ont, comme lui, puisé dans leur propre vécu la matière première de leurs histoires.

Les deux tomes de ses confessions, *Little Wilson and Big God* et *You've had your time* constituent une mines d'or en révélations pour toute personne désireuse d'étudier et de comprendre les subtilités de son œuvre. Sa vie durant, Burgess a été en proie à toutes sortes d'élucubrations quant à sa personne. En effet, les critiques et les lecteurs ont analysé son œuvre comme étant le reflet de sa vie, mais ont trop souvent oublié qu'il existait une frontière entre fiction et réalité.

Lorsque Burgess décide de se lancer dans l'écriture, il se trouve en Malaisie en qualité d'enseignant. Il veut se placer dans la lignée des écrivains William Somerset Maugham et Joseph Conrad, alors considérés comme des experts de la Malaisie, or ces derniers, contrairement à Burgess, n'ont jamais côtoyé les petites gens et ne parlent pas le malais. Malgré l'authenticité de *Time for a Tiger*, il ne supportera pas la comparaison face à ces deux auteurs. Alcoolique notoire, Burgess passe son temps libre à boire des bières « Tigers », d'où le titre de son roman.

Je changeais le collègue Malais en école multiraciale, non sans m'être donné beaucoup de mal pour lui constituer une histoire. Le héros du livre, Victor Crabbe, enseigne l'histoire européenne [...]. Cet âne [Boothby, le directeur] réduit Crabbe au conflit, et Crabbe, forcé comme son créateur de quitter son poste, part pour de nouvelles aventures au sein de la Fédération. Ce n'est pas une raison pour l'identifier à son créateur. [...] Sa femme est blonde et malheureuse, mais il ne s'agit pas de Lynne. [...] La première épouse de Crabbe [...] c'est une Méditerranéenne brune, peut-être juive, bâtie sur le modèle de l'ATS juive au grade de sergent dont je m'étais violemment épris à la fin des années quarante. (Burgess 1996 : 390-391)

En 1953, lorsque Burgess entreprend l'écriture de *A Vision of Battlements*, il s'inspire d'une part de ses derniers jours de régiment à Gibraltar et, d'autre part, il souhaite faire écho à *L'Énéide* de Virgile. Le héros sera un musicien raté, le Sergent Richard Ennis. Ennis tombe amoureux d'une dénommée Concepción, qui lui donnera un enfant. Cependant, elle épousera un autre homme. Ennis souhaite l'épouser, « mais il ne peut pas,

étant déjà marié à une blonde patricienne anglaise du nom de Laurel » (Burgess, 1996 : 357). Le projet du roman a été lancé au début des années 50, mais la publication date de 1965. Lorsque Burgess l'a commencé, il ne connaissait pas encore Liana Macellari. Leur aventure lui a permis de compléter l'intrigue du roman. En effet, Liana, enceinte de Burgess, s'est par la suite mariée avec un Américain noir, Ben Johnson. À la mort de Lynne, lorsque Liana réapparaît, elle venait à peine de divorcer.

En 1960, alors qu'il vient d'apprendre qu'il ne lui reste plus qu'une année à vivre, Burgess entame la rédaction de son roman *The Doctor is sick*. Son héros s'appelle Edwin Spindrift, professeur de phonétique dans un lycée birman. Il est renvoyé en Grande-Bretagne pour subir des examens médicaux, car il doit souffrir d'une tumeur au cerveau. Il est également marié à une femme :

aussi brune qu'infidèle, du nom de Sheila. Dans la clinique où l'on m'avait fait passer des examens, les siens se révèlent positifs et on lui propose de l'opérer. Il préfère fuir l'hôpital, part en quête de son épouse, qu'il soupçonne de forniquer à tour de bras d'un bout à l'autre de Londres. [...] Il fréquente des bas-fonds de Bloomsbury [...] que j'avais découverts moi-même : le gros homme qui travaillait à Covent Garden [...] et dont la maîtresse était de Tanger ; les revendeurs de montres volées [...] ; et les jumeaux juifs qui tenaient un club clandestin. (Burgess 2000 : 20-21)

Depuis longtemps, la magie de l'amour n'opère plus entre Burgess et sa Lynne. L'écrivain fait en sorte de ne plus pouvoir remplir ses devoirs conjugaux : il s'arrange pour être trop saoul le soir afin d'avoir assez mal à la tête le matin. Lynne, tout comme Sheila, vont voir ailleurs pour assouvir leurs besoins.

Son manque d'appétit sexuel envers sa femme sera également l'arrière plan d'*Inside Mr. Enderby*, le premier volet de la saga de son personnage fétiche qu'il écrira sous le nom Joseph Kell. Enderby est un homme que Burgess avait vu à Brunei : il était en train de composer un poème sur les toilettes. L'histoire d'Enderby se déroule essentiellement dans le meublé dans lequel vivent les Burgess à l'époque, plus particulièrement dans leurs

toilettes, « il écr[i]t des poèmes purgatifs dans ces lieux de purge » (Burgess, 2000 : 28). Marié, Enderby fuit son épouse lors de son voyage de noces pour rejoindre son lieu de prédilection. Mais le poète est abandonné par sa muse qui ne lui pardonne pas de l'avoir délaissée pour une femme faite de chair et d'os. Il abandonne sa vocation et devient barman dans un grand hôtel. A noter que la majorité des poèmes d'Enderby sont les poèmes que Burgess a écrits dans sa jeunesse.

Quant au roman qui nous concerne, *A Clockwork Orange*, il tire son origine d'un épisode tragique dans la vie des Burgess et qui explique en partie l'échec de son premier mariage et l'alcoolisme de sa première femme. En avril 1944, alors que Burgess est mobilisé à Gibraltar, Lynne, qui travaille au ministère des Transports de troupes, est assaillie par quatre hommes, probablement des déserteurs américains. Elle était enceinte et elle a fait une fausse couche. L'armée refuse à Burgess l'autorisation de se rendre auprès de sa femme. Dans le roman, l'écrivain F. Alexander est le témoin impuissant du viol de sa femme. Dans l'ultime partie du roman, on apprend qu'elle ne s'est jamais remise de cet épisode, et qu'elle est morte peu après le viol.

Burgess n'a jamais considéré *A Clockwork Orange* comme son œuvre phare, mais le destin en a voulu autrement : le succès de l'adaptation cinématographique de Kubrick, ou plutôt la polémique autour d'elle, a fait de lui un auteur de renommée internationale et éclipsera en partie le reste de sa carrière littéraire. Burgess, ainsi que Kubrick, ont dû porter le poids de cette œuvre jusqu'à la fin de leur vie.

Dans le troisième épisode de Mr Enderby, publié en 1974, *The Clockwork Testament, or Enderby's End*, le poète est poursuivi par les effets d'un film dont il ne se sent pas responsable. Le titre est révélateur de l'impact que l'adaptation cinématographique aura sur la suite de sa carrière : de son vivant, il ne sera rien d'autre que l'auteur de *A Clockwork*

Orange. Burgess est amer, il n'a obtenu que 500 dollars pour les droits d'auteur. Par ailleurs, l'adaptation de Kubrick montre la violence qu'il s'est refusé de décrire grâce à l'inventivité du nadsat et occulte par là-même le message central du livre.

[...] il était question de la mort d'Enderby. J'y décrirais sa dernière journée, qui n'était pas sans rapport avec tous les jours que je vivais moi-même à l'époque. Le restaurant de plage d'Enderby à Tanger reçoit la visite d'un producteur-réalisateur qui n'est rien sans rappeler Kubrick ; à bas prix, celui-ci obtient de notre innocent poète un scénario fondé sur *Le Naufrage du Deutschland* de Gerard Manley Hopkins. Ce sublime poème mystique est converti, pas par Enderby, en sexe clérical et violence nazie. Enderby n'en est pas moins accusé d'avoir créé une œuvre pornographique. Des accusations lui parviennent tous les jours par téléphone, comme cela m'est arrivé [...].

Comme moi, professeur invité, il est, comme moi, la proie des étudiants noirs. Comme moi, il porte une canne-épée ; contrairement à moi, il s'en sert lors d'une tentative de viol dans l'IRT. Comme moi, une folle déboule chez lui pour le tuer ; contrairement à moi, elle lui tire dessus [...] (Burgess 2000 : 299)

Ce passage se passe de tous commentaires tant il est révélateur de la rancœur qui animera Burgess jusqu'à sa mort : il est hanté par une œuvre qui n'est pas sienne.

Nous avons souhaité montrer à quel point l'œuvre de Burgess est marquée par son vécu. Les quelques épisodes relatés ne sont qu'une infime partie des parallèles à tirer entre sa vie et ses romans. Nous conseillons vivement la lecture des deux tomes de ses confessions à tout lecteur de Burgess ou à toute personne désireuse de connaître cet auteur, car il s'y met à nu ! Par ailleurs, nous y voyons une sorte de revanche de Burgess sur tous ceux et toutes celles qui l'ont décrié et qui l'ont toujours considéré comme un auteur mineur.

Thématique centrale de son œuvre : sa vision du monde

L'œuvre de Burgess, outre le reflet de sa vie, est caractérisée par une vision manichéenne du monde. Pour les manichéens, l'homme est doté d'un esprit immortel et parfait, mais habite un corps mortel et faible : l'âme aspire à l'immortalité tandis que la chair tend au péché.

Chez Burgess, ce dualisme, présent dans la majorité de ses romans, se manifeste sous la forme d'une lutte entre l'augustinisme et le pélagianisme. Saint-Augustin et Pélage ont

interprété le péché originel et la grâce divine de manière différente. Saint-Augustin considère que le péché originel est transmis de générations en générations par l'acte sexuel et que le salut ultime de l'homme ne peut s'opérer qu'à travers la grâce de Dieu. Par contre, Pélage estime que l'homme, conscient du péché d'Adam et, par conséquent, de sa propre faute, détermine lui-même son salut en exerçant son libre-arbitre et en poursuivant le bien. Pour Pélage, la grâce est donc accordée en fonction du mérite de tout un chacun et n'a rien de divin, ce qui lui a valu d'être considéré comme un hérétique.

C'est dans son roman *The Wanting Seed* (1962) que Burgess exprime le mieux sa vision du monde, centrée sur le clivage entre Saint-Augustin et Pélage :

Niant le dogme du péché originel, il [Pélage] déclarait l'homme capable de parvenir tout seul à faire son salut. [...] Ce que vous devez vous rappeler, c'est qu'il faut voir là une indication de la perfectibilité de l'homme. Ainsi en est-on venu à considérer le pélagianisme comme étant au cœur même du libéralisme et de ses doctrines subsidiaires, socialisme et communisme notamment. [...] Augustin, d'autre part, insistait, lui, sur l'état de péché inhérent à l'homme et la nécessité de la rédemption par le truchement de la grâce divine. Ce qui paraissait comme le fondement du conservatisme, du laisser-faire et autres croyances politiques non progressistes. [...] C'est l'exacte antithèse, comme vous le voyez [...]. Tout cela est d'une simplicité enfantine, en réalité. (Burgess 2001 : 21-23)

Pour Burgess, l'histoire n'est qu'un cycle qui se répète : le passage d'une phase augustinienne à une phase pélagienne. Néanmoins, le passage d'un extrême à l'autre se fait par une phase intermédiaire. Dans la phase augustinienne marquée par la conscience et l'acceptation du péché originel, l'opinion publique n'attend rien d'un gouvernement censé réprimer et contenir les faiblesses humaines, puisque le salut viendra de la grâce divine. Néanmoins, après avoir été dominée par l'État un certain laps de temps, la population commence à se comporter convenablement et la notion de péché originel passe alors au second plan : c'est le passage à la phase pélagienne qui admet la bonté fondamentale de l'homme. Cependant, il se trouve des opposants qui souhaitent un durcissement et une reprise de contrôle par l'Etat : il s'agit de « l'Interphase tyrannique » (Burgess, 2000 : 49).

Ce débat religieux d'un autre temps trouve un reflet contemporain dans le débat politique entre les libéraux et les conservateurs, ou, il y a de cela bientôt deux décennies, entre l'Est (le communisme prônant le contrôle l'État sur toute chose) et l'Ouest.

Comme le soutient Jean E. Kennard³, la plupart des nouvelles de Burgess sont construites sur une vision double d'une même réalité, dans le but de prouver que toutes les facettes de l'expérience, bien que disparates, appartiennent à une même réalité. C'est également une preuve de l'authenticité de sa vision du monde, car il se garde de privilégier une phase au profit de l'autre. Dans ce monde sorti de son imaginaire, l'écrivain n'est peut-être rien d'autre que Dieu lui-même...

Nous avons jugé nécessaire d'exprimer en quelques mots, et de manière générale, la façon dont Burgess voit la réalité. Nous y reviendrons ci-dessous, lorsque nous traiterons des thèmes centraux de l'ouvrage analysé. A présent, pour compléter le « pôle anglophone » de *A Clockwork Orange*, il ne nous reste plus qu'à présenter l'œuvre qui constitue le socle de notre critique.

2. *A Clockwork Orange*

Résumé

L'intrigue de ce roman dystopique⁴ de Burgess se passe dans un futur proche, dans ce qui pourrait être l'Angleterre, une nation dirigée par un État totalitaire qui s'érige contre l'anarchie et la violence des gangs d'adolescents.

Le protagoniste et narrateur de cette nouvelle est Alex. Il est à la tête d'un gang qui commet, aux seules fins de divertissement, des actes atroces, sauvages et violents. En une

³ KENNARD, Jean E., « Anthony Burgess : Double Vision », in : Harold Bloom (éd.), *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987, pp. 63-83.

⁴ La dystopie caractérise les fictions qui peignent des mondes imparfaits, présentent un avenir horrible pour critiquer « le présent ». Ce courant s'oppose à l'utopie. Aldous Huxley et George Orwell sont les figures de proue de ce mouvement.

soirée, Alex et ses *droogs* agressent un passant, volent et vandalisent un magasin après avoir mis les propriétaires hors d'état de nuire, se battent contre un gang rival, pénètrent dans une propriété et violent sauvagement une femme devant les yeux de son mari. Le lendemain, Alex, seul cette fois, saoule deux filles de 10 ans avant de les violer chez lui. Le soir, alors qu'il tue une vieille dame en voulant cambrioler sa propriété, il est trahi par ses *droogs*, qui se vengent de ses abus d'autorité, puis il est attrapé par la police et emprisonné pour meurtre.

La deuxième partie du roman a pour décor la prison d'État dans laquelle Alex, condamné à 14 ans d'emprisonnement, purge sa peine. Bien qu'il ait tué un compagnon de cellule qui lui faisait des avances, Alex est un prisonnier modèle et il se lie d'amitié avec l'aumônier. Lors d'une visite officielle du Ministre de l'Intérieur, son insolence lui vaut d'être choisi comme cobaye pour un traitement expérimental qui fera de lui un homme libre en deux semaines et le transformera en un citoyen exemplaire. Pour ce faire, on lui injecte un médicament, puis on le force à regarder des films violents, sur un fond de musique classique. Après deux semaines, la réussite du traitement est démontrée en public en faisant intervenir un agresseur, puis une jolie fille. Lorsqu'Alex essaie de répondre à l'agression ou qu'il pense à violer la fille, il est pris de nausée. Seule la pensée du bien et un comportement altruiste lui enlèvent ce mal. Alex est désormais un homme libre.

La troisième partie fait écho à la première, néanmoins Alex n'est plus l'agresseur, mais la victime. Les parents d'Alex ont sous-loué sa chambre et il se trouve désormais sans domicile. Alors qu'il est à la bibliothèque, il est battu par un vieil homme qui n'est autre que le passant agressé dans la première partie. Il est secouru par des policiers qui se révèlent être l'ancien chef de son gang rival et l'un de ses anciens *droogs*. Ils le passent à tabac en dehors de la ville et le laissent pour mort. Alex, blessé, demande l'hospitalité au

mari de la femme violée dans la première partie, et, dans un premier temps, il n'est pas démasqué, car ses acolytes et lui portaient des masques au moment des faits. En outre, le mari, écrivain et politicien, se prend de pitié pour lui, car il est la victime d'un lavage de cerveau orchestré par l'État. En réalité, il souhaite l'utiliser pour renverser le gouvernement en place. Dans un deuxième temps, Alex, le violeur, est démasqué et enfermé dans une chambre où il est contraint d'écouter de la musique classique qui lui donne la nausée. Le supplice est tel qu'il tente de se suicider. Il se réveille à l'hôpital et apprend qu'il est guéri : il peut de nouveau s'adonner à la violence. Dans le dernier chapitre, Alex est à la tête d'un nouveau gang, mais ne se sent plus d'humeur violente. Désormais, il veut fonder une famille.

Thèmes

Burgess a choisi une structure symbolique en divisant son roman en trois parties, chacune contenant sept chapitres. Robert K. Morris⁵ voit dans cette division tripartite la représentation des trois phases que traverse Alex : damnation, purgatoire et résurrection. A noter également que le chiffre 21 représente le passage de l'adolescence à l'âge adulte dans les pays anglo-saxons. Les éditions américaines ont rompu l'équilibre et la symbolique du roman en supprimant le dernier chapitre, jugé trop sentimental. Dans la version américaine, Alex, content d'être guéri, retourne de plus belle à ses actes de violences.

Le thème central de *A Clockwork Orange* est le libre-arbitre : le choix entre le bien et le mal. En l'occurrence, Alex a choisi le mal et il est emprisonné. Le conditionnement scientifique extirpe son libre-arbitre en faisant de lui un être forcé à agir correctement. La suppression de la capacité de choisir n'est-elle pas pire que le libre choix du mal ? Si l'on

⁵ MORRIS, Robert K., « The Bitter Fruits of Freedom », in : Harold Bloom (éd.), *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987, pp. 37-49.

nous enlève la capacité de choisir, sommes nous des hommes ou seulement des oranges mécaniques ? Voilà la question auquel le lecteur est confronté.

Pour tirer un parallèle avec le conflit entre l'augustinisme et le pélagianisme sous-jacent dans l'œuvre de Burgess, nous pouvons dire que le gouvernement en place dans la première partie du roman adhère aux principes de Pélage : la criminalité grandissante est le fruit de son laxisme. Par ailleurs, comme le souligne Geoffrey Aggeler⁶, l'emprisonnement d'Alex coïncide avec la phase de transition devant aboutir à une phase augustinienne : la troisième partie du roman. L'escalade de la violence incite à passer d'un gouvernement aux tendances libérales à une politique plus dure et prête à tout pour prévenir l'accomplissement du mal.

Les thèmes énumérés démontrent que Burgess a voulu créer un univers complet prenant en compte le mal comme le bien tout en situant son histoire dans un cycle comprenant les trois phases.

Réception de l'œuvre

A Clockwork Orange a été publié en mai 1962 en Grande-Bretagne. La critique générale est assez négative. On reproche au livre d'être écrit « dans un galimatias excessif » (Burgess 2000 : 75). Le *Times Literary Supplement* le qualifie de « verbiage visqueux [...] fruit clownesque de la décadence [...] L'anglais tombe lentement sous le coup de ses praticiens⁷. » La critique est restée à la surface des choses et s'est contenté d'affirmer que la lecture de ce roman était difficile, mais elle n'a pas cherché à voir la symbolique qui s'y cachait.

⁶ AGGELER, Geoffrey, « Pelagius and Augustine », in : Harold Bloom (éd.), *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987, pp. 101-132.

⁷ *ibid.*

Aucun critique n'a reconnu que le nadsat mêlé d'anglais faisait écho au lavage de cerveau subi par Alex. Burgess a voulu montrer qu'il était possible de conditionner l'esprit de ses lecteurs au moyen de mots inventés et répétés. Par ailleurs, dans le contexte de l'époque, le choix d'un nadsat évoque sans doute le russe parlé par les communistes.

Les ventes furent mauvaises et pires que celle de ses romans précédents, ce qui a incité Burgess à étendre ses activités à la critique littéraire.

En revanche, le livre, publié la même année aux États-Unis et amputé du dernier chapitre, a reçu un accueil favorable de la part des critiques américains. Le *Time*, reconnaissant la symbolique, va jusqu'à dire :

sous ses aspects provocateurs, ce petit livre de Burgess est une perle rare dans la littérature britannique : un roman philosophique. On peut facilement passer à côté de sa morale, parce que le héros nous raconte tout en « nadsat », ce qui le place à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la race humaine. Le voyage du pèlerin de Stavogrin beatnik de Burgess est un essai moraliste grave et réussi. Burgess démontre simplement qu'il y a plus d'humanité chez Alex mauvais humain que chez Alex bon zombi. Les ressorts d'une société mécanique ne sauront jamais reproduire la vitalité originelle du choix moral. Le bien n'est rien si l'on n'accepte pas la nécessité du mal. (Burgess 2000 : 76)

A Clockwork Orange a reçu un accueil diamétralement opposé de part et d'autre de l'Atlantique, et ces deux publics ont été confrontés à deux versions différentes véhiculant un message opposé. La morale de l'histoire n'a pourtant aucun effet sur la réception du nadsat par les différents critiques et Burgess a souffert de ne pas avoir été compris par ses concitoyens et de l'avoir été par le lectorat américain.

Adaptation cinématographique de Stanley Kubrick

Avant d'être finalement réalisée par Stanley Kubrick, l'adaptation d'*A Clockwork Orange* au cinéma a fait l'objet de nombreux projets avortés. Au milieu des années 60, par exemple, les Rolling Stones étaient pressentis pour jouer les *droogs* et Mick Jagger devait incarner Alex, rôle qui sera finalement attribué à Malcolm McDowell.

Dans un premier temps, Kubrick a contacté Burgess pour qu'il écrive un scénario à partir de son roman, mais le réalisateur l'a rejeté et a pris l'édition américaine du livre comme référence, car il n'était pas au courant de l'existence de la version anglaise. Si le film a été controversé et jugé immoral, c'est en grande partie dû au fait que le film s'achève sur Alex disant « Sûr, j'ai été guéri. » et laisse entrevoir qu'il retournera de plus belle à ses atrocités. Le libre-arbitre, qui est à l'origine du renoncement d'Alex, adulte, à la violence disparaît, tout comme dans la version américaine du roman, et fait de ce film une œuvre subversive qui échappera au contrôle de l'auteur ainsi que du réalisateur.

Burgess a beaucoup souffert de cela. D'une part, son livre est quasiment passé inaperçu, et ne sera redécouvert qu'à la suite de la sortie du film. De même, il ne se débarrassera jamais de son étiquette « d'auteur de *A Clockwork Orange* ». D'autre part, c'est à lui qu'incombera la tâche d'expliquer la morale du film et de le justifier, tandis que « Kubrick se curait les ongles dans sa maison de Borehamwood. [...] La réalisation de Kubrick a complètement avalé la mienne et c'est moi qui, malgré tout, ai été accusé de pervertir la jeunesse. » (Burgess 2000 : 260-261).

À sa sortie, le film crée un énorme scandale, aussi bien aux États-Unis qu'en Grande-Bretagne et sera rendu responsable de violence. Kubrick, n'en pouvant plus de ces accusations, retire son film de la distribution en Grande-Bretagne, un fait sans précédent dans l'histoire du cinéma. Ce n'est qu'en 2000, après la mort de Kubrick, que le film est à nouveau projeté en Grande-Bretagne.

3. Les traducteurs

Georges Belmont

Nous devons à Jean Royer, un écrivain Canadien, la possibilité d'en savoir un peu plus sur Georges Belmont, grâce à un entretien qu'il a eu avec lui lors de la Rencontre québécoise

internationale des écrivains et qu'il a publié dans le tome 4 d' *Écrivains contemporains, Entretiens, Tome 4, 1981-1986*.

Georges Belmont est né le 19 juillet 1909 à Belley, dans l'Ain. En 1928, il est reçu à l'École normale supérieure de Dublin. Durant trois ans, il étudie en Irlande et tombe amoureux de ce pays qu'il considère comme sa deuxième patrie. Là-bas, il se lie d'amitié avec Samuel Beckett.

Il fait ses armes dans le journalisme, puis il deviendra traducteur. Ce sont surtout les œuvres de ses amis qu'il traduira : Henry Miller, Samuel Beckett, Graham Green, Lawrence Durrell, Marilyn French, Erica Jong. Outre la traduction, il s'adonne à l'écriture, mais son œuvre reste modeste, il écrit « pour vérifier l'outil » (Jean Royer 1991 : 129) et possède un penchant pour la poésie.

En France, dans le monde de la presse, il est également connu pour être l'homme qui a fondé *Jours de France* et pour avoir fait passer les ventes de *Marie-Claire* à plus d'un million d'exemplaires. Il est décédé le 28 décembre 2008.

Hortense Chabrier

Nous n'avons malheureusement trouvé que peu d'informations au sujet d'Hortense Chabrier. En ce qui concerne son activité de traductrice, son nom semble indissociable de celui de Georges Belmont. En 1981, ce duo a reçu le prix Baudelaire pour sa traduction de *La Puissance des ténèbres* d'Anthony Burgess. Cet ouvrage a été élu meilleur livre étranger cette année-là.

Nous avons appris, en lisant le second tome des confessions d'Anthony Burgess, qu'en 1972, il a rencontré à Rome ceux qui deviendront ses traducteurs officiels pour le français. De leur propre chef, ils se sont proposés de faire découvrir Burgess en France. A l'époque,

seul *Tremor of Intent*s avait été publié en français, sous le titre *Un agent qui vous veut du bien* et avait été traduit, avec peine, par Michel Deutsch.

Burgess nous révèle qu'Hortense Chabrier est bilingue, qu'elle a grandi dans un château, élevée par une nourrice irlandaise.

Le peu d'informations trouvées au sujet de Georges Belmont et Hortense Chabrier confirme le rôle second du traducteur et le peu d'intérêt qu'il suscite en comparaison des auteurs qu'il permet de découvrir.

4. Problématique et méthode d'analyse

Le nadsat ou la mise en pratique des techniques de pénétration subliminale

A présent, nous devons présenter la matière principale de notre étude, le nadsat, ainsi que les raisons qui ont incité Burgess à recourir à cette langue.

En réalité, il ne s'agit pas à proprement parler d'une langue construite, artificielle, comme le serait, par exemple, la langue elfique créée par Tolkien ou encore le klingon de *Star Trek*. Burgess n'a pas doté le nadsat d'une grammaire stricte qui permettrait à tout un chacun de l'apprendre et de le parler à sa guise. Le nadsat consiste en un vocabulaire d'à peu près 200 mots composé de termes anglais et d'autres à consonance russe, introduits en anglais au moyen de jeux de mots.

Burgess a voulu faire de son roman un exercice de style raconté par un adolescent dans son langage, composé d'une part de celui de son gang et de son propre idiolecte. Burgess s'est interdit d'utiliser le cockney, car il considère l'argot comme une réalité éphémère qui aurait vite fait de rendre son œuvre démodée.

Et soudain j'ai trouvé la solution au problème stylistique de *L'Orange mécanique*. Le vocabulaire de mes vauriens de l'ère spatiale pourrait être un mélange de russe et d'anglais

parlé, assaisonné d'argot rimé et de *bolo* des manouches. Le suffixe russe pour *-teen* (marque des années d'adolescence) était *nadsat* : c'est ainsi que je baptiserais le dialecte de mes *drug*i, *droogs* ou frères de violence. [...] Comme il y avait beaucoup de violence dans le brouillon qui couvait dans mon tiroir et qu'il y en aurait plus dans le produit fini, ce jargon étrange serait une brume destinée à cacher en partie le massacre et à protéger le lecteur de ses vils instincts. Et puis, quelle ironie dans le fait que cette race adolescente à l'écart des courants politiques, adepte de la brutalité totalitaire comme fin en soi, soit équipée d'un dialecte fondé sur les deux langues politiques dominantes de l'époque... (Burgess 2000 : 53)

Ce passage révèle que l'auteur ne veut pas se contenter d'un vocabulaire arbitraire, mais que l'élaboration du nadsat a été mûrement réfléchie. L'auteur est également conscient de la violence de son œuvre et, par ce subterfuge, se garde d'être explicite dans sa description de la violence en utilisant des termes choquants. Par ailleurs, le thème principal du roman est celui du libre-arbitre, annihilé par le lavage de cerveau. A travers le nadsat, Burgess fait subir au lecteur le même supplice qu'Alex doit endurer. À la différence du protagoniste, dépouillé de toute humanité et réduit à devenir une orange mécanique, le lecteur sortira instruit de ce traitement voulu par l'auteur, car il aura appris quelques mots russes élémentaires.

Le roman serait un exercice de programmation linguistique et ses exotismes seraient peu à peu clarifiés par le contexte : je résisterais à l'éditeur qui me demanderait de fournir un glossaire. Lequel contrecarrerait le programme et annihilerait l'effet du lavage de cerveau. J'ai pris un grand plaisir à concocter des rythmes nouveaux et à en ressusciter d'anciens, notamment ceux de la King James Bible, afin d'intégrer ce patois surprenant. (Burgess 2000 : 53-54)

Au vu de ces révélations, nous pouvons nous étonner qu'aucun critique britannique n'a percé la symbolique construite par Burgess et n'y a vu autre chose qu'un charabia maladroit. Nous avons déjà mentionné que la version américaine est amputée du dernier chapitre et rompt la symbolique de la maturité, mais elle fournit également un glossaire nadsat-anglais qui est, d'une part, en contradiction avec la volonté de l'auteur et qui, d'autre part, rompt la continuité du récit en incitant le lecteur à vérifier la traduction de chaque terme nadsat et mine le travail de Burgess.

La traduction du nadsat

Nous venons de voir que le nadsat a été créé à des fins stylistiques, pour donner un certain rythme au récit, à l'action et à la violence, notamment grâce aux nombreuses allitérations qu'engendre l'emploi de mots russes. Par ailleurs, Burgess a cherché à faire rimer le nadsat, le plus souvent avec des mots de l'anglais standard, puisque le récit mêle ces deux idiomes. Nous pouvons donc en conclure que le nadsat est une réalité anglophone, car il fait écho à l'anglais standard. En outre, plus le gang s'enfonce dans la violence, plus le nadsat prend le pas sur l'anglais. Ainsi, lorsqu'Alex et ses *droogs* pénètrent dans la demeure de l'écrivain, peu avant la scène du viol, le chef de la bande s'insurge contre ses acolytes car, après avoir vérifié qu'il n'y avait personne d'autre dans la demeure, ils reviennent avec de la nourriture :

Then Georgie and Pete came in from the kitchen [...] Georgie with like a cold leg of something in one rooker and half a loaf of kleb with a big dollop of maslo on it in the other, and Pete with a bottle of beer frothing its Gulliver off and a horrorshow rookerful of like plum cake. They went haw haw haw, viddying old Dim dancing round and fisting the writer veck so that the writer veck started to platch like his life's work was ruined, going boo hoo hoo very square bloody rot, but it was haw haw haw in a muffled eater's way and you could see bits of what they were eating. (Burgess 1972 : 21-22)

Cet extrait est très représentatif du nadsat : l'emploi de mots monosyllabiques ou de deux syllabes pour donner un rythme certain au récit (nous reviendrons plus en détail sur les caractéristiques du nadsat dans le deuxième chapitre), insertion d'onomatopées dans le récit, allitérations à foison... Tout cela donne au récit et à la violence une coloration poétique.

Dans cet édifice qu'est *A Clockwork Orange*, l'anglais standard sert de ciment pour joindre les éléments caractéristiques du nadsat et ces deux réalités semblent indissociables. Dès lors se pose la question de la traduisibilité du nadsat dans une langue autre que l'anglais, en l'occurrence le français. Est-ce possible d'adapter le nadsat à la réalité francophone pour que le couple français nadsat francophone conserve la même cadence que l'original?

Dans le prochain chapitre, nous allons tout d'abord aborder le cadre théorique général sur lequel nous appuierons notre analyse, soit la méthode préconisée par Berman, puis nous tâcherons de l'appliquer à notre sujet pour aboutir à la confrontation du nadsat anglophone et du nadsat francophone.

Chapitre 2

Ce chapitre va nous permettre d'aborder le fondement théorique sur lequel nous appuierons notre démarche critique. Pour ce faire, nous détaillerons la méthode proposée par Antoine Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*.

Nous exposerons tout d'abord les raisons qui ont incité Berman à écrire son ouvrage et à proposer une méthode applicable à toute critique appelée à évaluer une traduction de manière objective. Cela nous permettra également de justifier notre volonté de suivre cette méthode en particulier, en la confrontant aux formes que revêtent généralement les critiques de traduction et qui, selon Berman, sont trop subjectives.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous détaillerons les différentes étapes qui composent la méthode de Berman et nous l'appliquerons à l'objet de notre étude, l'ouvrage *A Clockwork Orange*. Se faisant, nous aurons en main toutes les informations relatives à l'univers du texte source et à celui du texte cible. Nous serons alors en mesure de « critiquer » objectivement la traduction du nadsat.

2.1 Manifeste pour « une critique des traductions »

Pour une critique des traductions : John Donne est un ouvrage rédigé sur son lit de mort par Berman, traducteur et théoricien français de la traduction. Berman, passionné par son activité, a écrit de nombreux articles et quelques ouvrages sur la traduction, notamment *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984) et *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1985), dans lesquels il milite pour un traducteur respectueux de « l'Étranger » présent dans le texte source, à des degrés variables. Selon lui, il est indispensable de présenter cet Autre dans toute son altérité et de ne surtout pas chercher à l'annexer au moyen d'un comportement ethnocentrique, pour reprendre ses termes, afin de développer une « éthique de la traduction » :

L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. [...] Accueillir l'Autre, l'Étranger, au lieu de le repousser ou de chercher à le dominer, n'est pas un impératif. Rien ne nous y oblige. [...] Ce choix éthique, certes, est le plus difficile qui soit. Mais une culture [...] ne devient vraiment une culture [...] que si elle est régie – au moins en partie – par ce choix. [...] Or, la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient *originellement* à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du *désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue*. [...] C'est pourquoi, reprenant la belle expression d'un troubadour, nous disons que la traduction est, dans son essence, l'« auberge du lointain »⁸. (Berman 1999 : 74-76)

Dans l'introduction, Berman manifeste son intention d'élaborer une critique « positive », objective et « consensuelle » applicable à toute traduction. À cet idéal, il oppose une critique négative, normative et prescriptive, reposant sur un jugement ou sur une évaluation subjective qui semblent être la forme dominante en matière de critique de traduction.

La première partie de l'ouvrage s'intitule « Le projet d'une critique "productive" ». Avant d'exposer son idéal, l'auteur souhaite dépouiller l'acte critique de son penchant négatif, de sa tendance à rechercher toute erreur de traduction, tout écart ou toute infidélité par rapport au texte source, car une traduction se détachera forcément de l'original à un moment ou à un autre. Pour preuve, il existe toujours plusieurs traductions possibles d'une même phrase et le critique acceptera ou non le choix retenu par le traducteur par rapport à sa sensibilité et à ses connaissances propres de la langue source. Certes, la critique peut être négative – elle revêt forcément une part de négatif –, mais, pour qu'elle soit véritable et autonome, elle doit aussi être positive et, s'il y a lieu, elle doit relever les mérites du traducteur, car

[La lecture] découvre aussi, mais pas toujours, des « zones textuelles » que je qualifierai de miraculeuses, en ceci qu'on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture de traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique). Ces « zones textuelles » où le traducteur a écrit-étranger en français et, ainsi, produit un français neuf, sont les zones de grâce et de richesse de texte traduit. (Berman 1995 : 66)

Berman démontre tout d'abord l'effet positif et la nécessité de la critique littéraire en général : « Car ce sont ces œuvres [langagières] qui appellent et autorisent quelque chose

⁸ Les italiques sont de l'auteur.

comme la critique, parce qu'elles en ont *besoin*. Elles ont besoin de la critique pour se communiquer, pour se manifester, pour s'accomplir et se perpétuer⁹ » (Berman 1995 : 39). Que l'on soit passionné ou non de littérature, le travail critique qui accompagne une œuvre nous donne un autre regard sur celle-ci, il nous permet de découvrir certains aspects passés inaperçus à première lecture, d'en savoir plus sur l'auteur, sur le pourquoi de l'écriture, sur le message sous-jacent, etc. Les étudiants qui préparent leur maturité ou leur baccalauréat connaissent bien les ouvrages tels que *Profil d'une œuvre – Résumé, Thèmes, Écriture, Lecture méthodiques*¹⁰ qu'ils s'empressent d'acquérir avant un oral ou une dissertation, car ces dossiers fournissent tous les repères indispensables, tels que le résumé, le contexte historique et littéraire, l'étude des thèmes et du sens de l'œuvre, l'analyse des procédés d'écriture, etc. Ces ouvrages facilitent la lecture ou la compréhension d'un livre, car ils l'inscrivent dans un contexte qu'il est nécessaire de prendre en compte pour comprendre toute la portée du récit à étudier. Les enseignants de français ne procèdent d'ailleurs pas autrement lorsqu'ils étudient une œuvre avec leurs étudiants. Avant d'entrer dans le vif du sujet, ils définissent le contexte historique, la biographie complète de l'auteur et d'autres éléments propres à ce dernier : un écrit ne peut jamais être détaché de son auteur, ni de la période durant laquelle il est paru. En ce sens, la critique est positive, car elle est révélatrice et elle enrichit la culture générale du lecteur et, par là même, elle est dépouillée de son acception négative.

Dans cet ensemble que forment les œuvres langagières, il en est certaines qui sont des traductions. Berman considère que le transfert linguistique d'une œuvre concourt, à l'instar de la critique, à élargir sa portée de manière positive. Cette positivité n'est, cette fois, non plus éprouvée par le public-cible de l'œuvre original, mais par un public-cible d'une autre culture. En outre, cette positivité est double : elle permet, d'une part, à un

⁹ Les italiques sont de l'auteur.

¹⁰ *Profil d'une œuvre*, Hatier, Paris.

auteur d'obtenir un retentissement hors des frontières de son pays et, d'autre part, elle permet à un lectorat d'accéder à une réalité qui, sans la traduction, lui resterait inconnue. Au-delà de l'auteur du texte source et du lectorat étranger du texte-cible, ce sont bien deux cultures qui ressortent grandies par le processus traductif.

Dans la suite de son argumentation, Berman montre les similitudes existantes entre le travail critique et l'opération traductive : « Qu'il se nourrisse de livres critiques ou non pour traduire tel livre étranger, le traducteur agit en critique à tous les niveaux » (Berman 1995 : 40). Tout traducteur est confronté à ce phénomène pour chaque phrase de la langue cible qu'il doit rendre dans sa langue, même pour chaque mot (en raison de la polysémie et de la synonymie), qu'est-ce qui lui fait opter pour telle proposition au détriment d'une autre si ce n'est le travail critique qu'il opère sans cesse par rapport à son travail et à tous les niveaux de la langue ?

Dès lors, une fois l'apport de la critique à l'œuvre littéraire et l'aspect critique de la traduction reconnus, Berman peut définir, de manière globale, ce qu'est la critique d'une traduction : « *[Elle] est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique¹¹* » (Berman 1995 : 41). Il regrette que ce type de critique ne soit pas aussi développé que les travaux critiques portant sur les œuvres originales (en raison du rôle secondaire que revêt la traduction aux yeux des critiques littéraires) et qu'elle se borne au repérage systématique des défauts de traduction (puisque la traduction doit être l'équivalent du texte source), tandis que la critique littéraire « se déploie dans une multiplicité de dimensions et de discours qui fait toute sa force et toute sa richesse » (Berman 1995 : 41). En outre, il regrette que les critiques excluent souvent qu'une traduction puisse enrichir la langue, la littérature, la culture d'arrivée et, par là même, lui refusent son statut d'œuvre à part entière, autonome et durable.

¹¹ Les italiques sont de l'auteur.

Berman note qu'à ce jour, peu de critiques de traduction sont autonomes, en ce sens qu'elles permettent au lecteur d'une traduction de la dépasser et d'aller au plus près de l'œuvre originale en découvrant la richesse du texte traduit, son apport à la culture réceptrice ou encore ses lacunes, ainsi que la façon dont elle éclaire l'original, ou en donnant simplement au lecteur potentiel d'une traduction l'envie ou non de la lire. Il s'agit là également de reconnaître la critique comme une œuvre à part entière qui soit un tremplin vers une œuvre étrangère et qui revête une forme propre, car :

Toutes les analyses et types d'analyses évoqués jusqu'à présent se caractérisent par leur hétérogénéité, *leur absence de forme et de méthodologie propres*. Par *forme d'une analyse de traduction*, j'entends une structure discursive *sui generis*, adaptée à son objet (la comparaison d'un original et de sa traduction, ou de ses traductions), forme suffisamment *individuelle* pour se distinguer d'autres genres d'analyses. J'entends aussi par là *une forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction*¹². (Berman 1995 : 45)

Dans la suite de son livre sur la critique de traduction, Berman présente « l'esquisse d'une méthode », en plusieurs points, qu'il applique dans la deuxième et dernière partie de son livre intitulée « John Donne, traductions et retraduction ». Ce faisant, il démontre le bien-fondé de sa démarche et nous offre un exemple de critique de traduction.

A présent, nous nous proposons d'appliquer la marche à suivre proposée par Berman. Notre objectif est d'aboutir à une confrontation du nadsat anglophone et du francophone, mais il s'agit également d'un travail critique sur la traduction proposée par Hortense Chabrier et Georges Belmont en général. Comme nous ressentons une certaine crainte devant cet exercice et voulons éviter de tomber dans les travers d'une critique négative et subjective, nous avons décidé de suivre à la lettre la méthode de Berman, car sa démarche s'érige également contre la négativité de la critique. Par ailleurs, nous souhaitons que notre critique « fasse œuvre » en français et puisse permettre aux lecteurs francophones de percevoir

¹² Les italiques sont de l'auteur.

les mystères du nadsat tout en s'appuyant sur un support théorique estimé. Pour ce faire, nous exposerons chaque point de la méthode développée par Berman (théorique), puis nous tâcherons d'appliquer la démarche à l'ouvrage qui nous concerne, *A Clockwork Orange* (pratique).

2.2. Méthode préconisée par Berman et son application à A Clockwork Orange

À travers « l'esquisse d'une méthode », Berman souhaite développer une méthodologie propre à la critique de traduction. Par ailleurs, il aimerait que sa démarche enseigne au lecteur la façon dont il convient de lire une traduction.

2.2.1 Lecture et relecture de la traduction

La première étape préconisée par Berman consiste à s'intéresser uniquement à la traduction et prend la forme d'une lecture qui se veut réceptive avant tout, qui s'interdit tout jugement hâtif et, surtout, laisse de côté le texte source. La lecture et les relectures doivent permettre de constater si le texte « tient » en français, d'une part « tenir comme un *écrit* dans la langue réceptrice » (Berman 1995 : 65), c'est-à-dire respecter la grammaire française et la qualité d'écriture que tout lecteur attend d'une œuvre littéraire, d'autre part « tenir comme un véritable *texte*¹³ » (Berman 1995 : 65), c'est-à-dire l'organisation du texte lui-même, sa cohérence et sa logique.

C'est à ce moment là également que le critique doit déceler les zones d'ombre du texte, celles qui « sentent la traduction », les passages difficiles à comprendre ou à l'inverse, ceux qui paraissent trop « impersonnellement français » (Berman 1965 : 66), ou encore les tournures de phrase étranges, etc. Cependant, le critique doit également relever les « zones textuelles miraculeuses » que nous mentionnions précédemment, les passages qui enrichissent la littérature cible, qui apportent quelque chose de nouveau, une coloration

¹³ Les italiques sont de l'auteur

inédite que seul l'Étranger peut apporter à la culture cible. Pour reprendre les termes de Berman : « une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun » (Berman 1965 : 66).

En résumé, dans cette première étape, il s'agit pour le critique de se laisser submerger par ses émotions et ses impressions, car elles sont le point de départ du travail analytique.

À présent, c'est à nous que revient la tâche d'exprimer notre impression de la lecture de *L'Orange mécanique* d'Hortense Chabrier et de Georges Belmont. Néanmoins, pour respecter le plan de notre travail, nous avons décidé de ne pas adopter une attitude totalement détachée et ignorante du texte source, mais nous nous sommes mis dans la peau d'un lecteur qui aurait fait quelques recherches biographiques et bibliographiques sur Anthony Burgess et se serait informé sur *A Clockwork Orange* et le nadsat de manière générale, dans le but de garder en mémoire les informations du premier chapitre de notre travail (auteur, biographie, résumé de l'œuvre, etc.) et éviter de les rappeler inutilement.

Dès les premières pages, le décor est planté par les traducteurs : ils ont décidé de placer la trame de leur histoire dans un univers francophone et positionnent ainsi leur traduction comme cibliste. Alex, le protagoniste et narrateur du récit, est ainsi accompagné de ses drougs Pierrot, Jo et Momo. La plupart des **prénoms** qui apparaissent dans le roman sont francisés et nous trouvons Jojo, Michou, le Gars Willie et Martine. Lorsqu'Alex purge sa peine, ses compagnons de cellule s'appellent Zophar, Le Mur, Gros-Juif, Jeanjean et Le Docteur.

En revanche, les **noms de famille** ne sont pas francisés, ce qui nous a conduit à nous interroger sur la prononciation de certains noms : Slouse (le nom de famille des gérants brutalisés par Alex et sa bande) est surprenant en français et nous doutons qu'un tel nom de

famille existe dans la langue de Molière. De même, les scientifiques qui appliquent la Méthode Ludovico sur Alex sont le Dr Branom et le Dr Brodsky. Quant à l'écrivain, dont la femme a été sauvagement violée, il s'appelle F. Alexander.

De même, les **noms de rue, d'avenue et les places** de la ville imaginée par Anthony Burgess ne sont pas traduits et conservent leur consonance anglaise : l'avenue Boothby, l'avenue Attlee, la place Priestly, l'avenue Kingsley, l'avenue Wilsonsway, la place Taylor, le boulevard Marghanita et la rue Gagarine. Les deux derniers endroits ne posent pas de problème, mais les autres lieux mentionnés détonnent, car le roman commence ainsi :

– Bon, alors ça sera quoi, hein ?

Il y avait moi, autrement dit Alex, et mes trois drougs, autrement dit Pierrot, Jo et Momo, vraiment momo le Momo, et on était assis au Korova Milkbar à se creuser le rassoudok pour savoir ce qu'on ferait de la soirée, [...] (Burgess 1972 : 11)

Mis à part les quelques mots à consonance russe (drougs, Korova et rassoudok), que nous présumons être le nadsat évoqué dans le premier chapitre de notre travail, nous sommes en présence d'une réalité francophone. Le prénom des personnages ancre l'histoire dans cette réalité et le choix des traducteurs de ne pas adapter et les noms de familles et les noms de lieux nous laissent un goût d'inachevé. Comme nous suivons à la lettre la méthode de Berman, nous ne traiterons pas de la pertinence de ces choix de traduction car, dans cette première étape, seules nos « impressions » doivent ressortir, faisant fi de tout jugement.

Comme nous l'avons également mentionné plus haut, Burgess distille de nombreuses **onomatopées** dans son récit, pour placer le lecteur au centre de l'action, ainsi que pour donner une coloration sonore à son récit (pour Burgess, ce roman est un exercice de style), puisque « l'onomatopée est, selon Darmesteter¹⁴, “la création d'un mot reproduisant dans ses éléments sonores le bruit auquel il s'applique” ; et le terme désigne, par extension, un

¹⁴ Arsène Darmesteter (1846-1888), philologue français.

mot formé par harmonie imitative¹⁵. ». Après avoir consulté des bandes dessinées dans plusieurs langues, nous savons que les onomatopées sont culturelles : un coq français fera *cocorico*, un coq anglais *cockadoodledoo* et un coq italien *chichirichi*. Cela pose un problème au traducteur, car il doit retrouver dans sa langue l'onomatopée correspondante, si elle existe, ce qui n'est pas toujours le cas.

La lecture de *L'Orange mécanique* nous a confronté à de nombreuses onomatopées, or il nous a semblé qu'elles n'étaient pas très usuelles en français, d'une part, et nos connaissances de l'anglais nous ont incité à y voir des onomatopées anglaises, d'autre part. Ci-dessous, nous avons reproduit un passage représentatif de l'utilisation des onomatopées dans le texte (le passage se situe dans la deuxième partie du roman, lorsque les prisonniers assistent à la messe), puis nous avons dressé un tableau dans lequel nous avons répertorié les onomatopées rencontrées tout au long du roman et nous avons donné leur signification dans le contexte pour expliciter leur usage :

Là-dessus il y a eu des bang et des plof et tout un ouiche ouiche ouiche, pendant que les plennis prenaient et droppaient et tourneléchaient les pages de leurs malenkys livres de cantiques grassous et que les gardiens féroces et brutaux critchaient [...]. (Burgess 1972 : 96)

Onomatopée dans la traduction	Signification pour les traducteurs
hhoc hhoc	bruit d'un ivrogne qui a le hoquet
uhu, uhu, uhu [verbes] uhu-uhuer et huhuhuhu- hhuler	pleurer
crack crack	coup de poing
kapfft kappft kapfft	une voiture qui tousse, car il n'y a plus d'essence

¹⁵ NOEL, Claude, « Onomatopées et traduction », in *Babel*, 1970, Vol. 16, n° 2, pp.67-73.

le clink clank	le bruit des services sur les assiettes
le glopp glopp	le bruit d'une personne qui boit
tink-tank	un couteau qui tombe par terre
flip flap et flop-flop	une personne qui marche avec des pantoufles
crac chplof	un coup de barre de fer
drerre drerre	sonnette
iaouuuuuh krrrrrrr et pfffffh	bruit de chats paniqués
prrrrp	pet simulé avec les lèvres
glouip glouip	se lécher les doigts pour tourner les pages d'un livre
rahum rahum rahum	une personne qui tousse
tihiihii	cri des bourreaux japonais
eurk eurk eurk	bruit d'une personne qui a la nausée
crac pffft	le crépitement d'un feu

Ces défauts de correspondance entre les onomatopées attendues (« miaou » à la place de « iaou » pour les chats ; « prout » au lieu de « prrrp » pour un pet, « dring » au lieu de « drerre » pour une sonnette, etc.) sont peut-être liés à l'année de parution de la traduction (1972). L'emploi des onomatopées était peut-être plus libre qu'aujourd'hui, où, sous l'influence de la bande-dessinée, leur emploi semble codifié et normalisé.

Nous pouvons présumer que l'emploi d'onomatopées hors de leur genre de prédilection, la bande-dessinée, s'accompagne de difficultés pour les traducteurs. En effet, une œuvre littéraire ne s'appuie pas sur un support visuel qui permette d'explicitier l'onomatopée, ce

qui ouvre peut-être à plus de liberté. De même, nous constatons que les traducteurs ont, dans la plupart des cas, doublé voire triplé l'onomatopée pour lui donner plus d'impact et pour palier l'absence du support visuel.

Une dernière hypothèse au sujet des onomatopées retenues par les traducteurs francophones réside peut-être dans un usage particulier des onomatopées anglophones par Anthony Burgess les incitant à utiliser des onomatopées surprenantes en français. Claude Noël, dans l'article déjà mentionné, témoigne de la difficulté de trouver des correspondances parfaites en matière d'onomatopées et propose une solution lorsqu'une onomatopée ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible :

Si la saveur, le caractère spécifique d'une onomatopée étrangère qui n'a pas d'équivalent dans la langue d'arrivée exigent que cette onomatopée soit traduite par une autre, que fera le traducteur ? Inventer, bien sûr : forger une onomatopée nouvelle dont la sonorité sera, à sa manière, aussi expressive que celle de l'original¹⁶.

Nous n'irons pas plus loin dans l'étude des onomatopées, car elles ne sont pas une caractéristique propre au nadsat, mais elles donnent une coloration et un certain rythme au récit. Toutefois, cette première étape doit faire ressortir nos impressions face à la traduction et, de ce fait, nous avons jugé nécessaire de mentionner le sentiment étrange que nous avons ressenti face à celles-ci.

Dans la première partie de notre travail, lorsque nous avons évoqué le nadsat, nous avons souligné qu'Anthony Burgess avait élaboré consciencieusement une liste de vocabulaire spécifique, car il voulait éviter que son œuvre soit rattachée à un lieu et à une période précise. Seule la création d'une langue nouvelle pouvait donner un caractère intemporel et déraciné à son livre. Peut-on dire que la traduction française de *A Clockwork Orange* est parvenue à rendre cette intemporalité au récit ? Force est de constater que de nombreuses

¹⁶ NOEL, Claude, « Onomatopées et traduction », in *Babel*, 1970, Vol. 16, n° 2, pp.67-73.

expressions ou tournures retenues par les traducteurs nous ont semblé **démodées** et qu'elles trahissent la période de publication de la traduction.

Nous avons relevé l'expression « substantif + des familles » (« le moloko [lait] des familles » pour traduire « *the old moloko* », « le vieux fouet des familles » pour « *the old whip* »). *Le Petit Robert* donne l'exemple suivant : « *On va se taper un petit gueuleton des familles* » et définit l'expression comme désignant quelque chose « d'agréable et sans prétention ». Quant au *Trésor de la langue française informatisé*, il qualifie l'expression de « [valoris. fam.] » et donne l'exemple suivant : « *S'offrir un déjeuner des familles* ». Outre l'usage peu commun de nos jours et qui semble ancrer la traduction dans sa période de publication, cette expression (par ailleurs récurrente) gêne parfois la compréhension du texte : « Ce qu'on avait en tête maintenant, c'était le coup de la visite surprise des familles » (Burgess 1972 : 29) pour traduire : « *What we were after now was the old surprise visit* » (Burgess 1962 : 19). Cette phrase est prononcée par Alex, le narrateur, peu avant l'entrée par effraction dans la demeure de F. Alexander et le viol de sa femme. À la première lecture, nous avons tendance à interpréter la séquence, soit comme s'agissant de la visite que l'on rend aux familles (interprétation cohérente, puisque les drougs se préparent à pénétrer dans une maison par effraction), soit comme étant la visite que les familles nous rendent. Or, il s'agit en fait d'une valorisation de la visite (peut-être dirions-nous, aujourd'hui, « la bonne vieille visite surprise »). Nous retrouvons le même problème d'interprétation dans la phrase suivante : « Sur les murs de la grande entrée il y avait la bonne vieille peinture municipale des familles » (Burgess 1972 : 41) pour traduire « *In the hallway was the good old municipal painting on the walls* » (Burgess 1962 : 28). La solution retenue par les traducteurs s'applique à *old*, dont le *Concise Oxford English Dictionary* donne la définition suivante : « informal *expressing affection, familiarity, or contempt* : good old Mum ».

De même, les expressions « vraiment de première », « comme qui dirait », « être régulier », « chercher des crosses » et « lâcher la rampe », également fréquentes, nous ont semblé un peu vieillottes et peu usitées actuellement. Comme nous l'avons mentionné au sujet des onomatopées, cela reflète probablement la période de publication de la traduction, mais cela trahit néanmoins le dessein de l'auteur, qui souhaitait créer une œuvre atemporelle.

De nombreux substantifs, adjectifs ou verbes nous ont également semblés vieillots et nous avons eu recours au dictionnaire¹⁷ pour les désambigüiser. Après avoir effectué des recherches, nous avons constaté que ces termes ou expressions relevaient du langage familier, populaire ou de l'argot : pébroc (parapluie), gironde (utilisé comme substantif, une femme bien en chair), douille (de l'argent), les patrouilles de la rosse (personne dont on subit les méchancetés, la sévérité, la dureté), des fripes (vieux vêtements, haillon ; des vêtements d'occasion), le glaviot (crachat), ramollo (gâteaux), vécés (pour W.C.), renvoi à huitaine (dans huit jours), Maître de Céans (qualifiant le directeur de la prison : le maître du logis, des lieux), jacter (parler, bavarder), ramenard (crâneur, m'as-tu-vu), le toutime (et tout le reste), à coup de tatane (coup de pied), arguties (raisonnement pointilleux, subtilité de langage), décarrer dehors¹⁸ (pléonasme, car le terme signifie sortir), chiqué (simulation), dessouder (tuer), virer sa cuti (changer radicalement de façon de vivre ou de penser), mézigue (moi).

D'autres **termes** ont été **inventés**, car nous ne les avons trouvés nulle part. Cela est caractéristique du nadsat, dont certains mots ou expressions ont été inventés pour adhérer au projet du livre qui est un exercice de style. Ainsi nous trouvons : renâfler, bafouilleux, coker (boire du coca-cola), bavocheur, une louffe d'idée, la splenditude, rockhanchant, hyppypopant, un tas de pafés, sakar, merdeskoï (merde + suffixe à consonance russe),

¹⁷ Nous mentionnons les définitions du *Petit Robert*.

¹⁸ Terme qui n'est pas recensé dans le *Petit Robert*. La définition indiquée provient du *Trésor de la langue française informatisé*.

ripatonner, le morg. Nous nous sommes gardé de fournir une explication pour les termes dont nous ignorons la signification exacte. Néanmoins, nous constatons que ces termes revêtent une coloration sonore et qu'ils entrent, à n'en pas douter, dans le vocabulaire nadsat tel qu'il a été pensé par les traducteurs francophones. Nous y reviendrons plus bas, lorsque nous traiterons plus en détails du nadsat anglophone et de son équivalent français.

Pour conclure cette partie consacrée aux faiblesses, relatives, de la traduction, nous souhaitons présenter le point de vue exprimé par Jean Peeters, docteur en linguistique générale, agrégé d'anglais et Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Sud à Lorient, dans son ouvrage *La médiation de l'étranger*. Dans le prolongement de la théorie de la médiation, il considère la traduction avant tout comme étant un phénomène social. Ainsi, la traduction, qui est un moyen de communication comme un autre, est liée au sujet traduisant et à son bagage. Pour Jean Peeters, il est ainsi normal que les traductions vieillissent :

La traduction constitue une conversation dans la mesure où elle est adaptée à un lectorat précis qu'elle sélectionne et englobe à travers le cadre structurant du registre et du récit. Elle est pleine de l'histoire des interlocuteurs et donne aux propos échangés un côté daté, ce qui explique pourquoi on dit des traductions qu'elles « vieillissent ». Les traductions, de même que tous propos échangés, vieillissent parce qu'elles sont des conversations datées et qu'à un certain moment elles ne sont plus adaptées aux interlocuteurs historiques. (Peeters 1995 : 157-158)

A présent, il convient de relever les points forts de la traduction. Autant, pour les points faibles de la traduction mentionnés ci-dessus, il nous a été aisé de faire ressortir des éléments particuliers (nom de famille, incohérence dans la traduction des noms de rues, etc.), autant il est difficile de relever des points positifs isolés (ce qui tendrait à signifier que la traduction est mauvaise et que seuls quelques passages seraient dignes d'intérêt) et, en cela, nous pouvons déjà avancer, dans notre travail préparatoire, du succès relatif de la traduction. En effet, ce sont plutôt des passages entiers qui nous ont donné satisfaction et qui révèlent l'aptitude des traducteurs à mêler, dans *L'Orange mécanique*, français

standard et nadsat francophone. La place et l'objet de notre travail ne nous autorisent pas à tous les retranscrire et nous conseillons vivement la lecture de l'ouvrage. Néanmoins, il convient d'expliciter notre propos et nous reproduisons ci-dessous un extrait de la deuxième partie du roman. En prison, l'aumônier se prend d'amitié pour Alex, ce qui permet au protagoniste de passer du temps à lire la Bible tout en écoutant de la musique classique. Ce passage nous dévoile la personnalité de l'aumônier, mais souligne également la ruse d'Alex :

L'idée c'était, je le savais, que ce charlot avait dans le crâne de devenir le très grand saint tchelloveck du monde de la Religion des prisons, et comme il voulait obtenir du Directeur une attestation vraiment tzarrible, il allait de temps en temps govoriter pépère tranquille avec lui des sombres combines qui se mijotaient parmi les plennis, et c'était de moi qu'il pompait le plus gros du gouspin. Une bonne partie de ça était genre entièrement fabriqué, mais tout de même avec du vrai dedans, comme par exemple la fois où, par le toc toc toquitoquitoqui toquitoc sur les conduites d'eau, on avait appris dans notre cellule que le gros Harriman allait se faire la belle. Il devait tolchocker le matin à l'heure de la graille et se tirer grâce aux platrusques du gars. Et tous alors on devait faire voltiger grossium l'horrible pischa qu'on nous servait au réfectoire, et ça aussi je le savais et je l'ai dit. Sur quoi le charlot a fait passer le mot et le Directeur l'a genre complimenté pour son Esprit Public et sa Fine Oreille. [...] (Burgess 1972 : 97)

Nous avons énuméré le plus fidèlement possible tout ce que nous avons relevé lors de la lecture de *L'Orange mécanique*. Certes, nous pourrions écrire de nombreuses pages sur les passages les moins accomplis de la traduction et faire un relevé draconien de tous les défauts de traduction (nous l'avons mentionné plus haut, et Berman ne s'y trompe pas, cet exercice est des plus facile, mais beaucoup trop subjectif), or nous avons constaté que ces « imperfections » relèvent toutes des catégories mentionnées dans la présente section. Il convient maintenant de nous tourner vers le roman d'Anthony Burgess.

2.2.2 Les lectures de l'original

Dans cette deuxième étape, Berman propose de se concentrer sur le texte source, sans toutefois oublier les zones heureuses ou problématiques de la traduction relevées précédemment.

Les lectures de l'original doivent permettre de dégager « tous les traits stylistiques de l'œuvre, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques¹⁹ » (Berman 1995 : 67). Il s'agit ainsi de dégager l'usage que l'auteur fait de sa langue, de voir si elle caractérise une œuvre isolée ou si elle est la norme de l'ensemble de ses ouvrages. En d'autres termes, cette étape sert à individualiser l'écriture de l'auteur et à dégager sa portée. Ainsi, le critique ne peut se confiner à la seule lecture du livre qu'il doit présenter de manière critique, mais il doit également « [recourir] à de multiples lectures collatérales, d'autres œuvres de l'auteur, d'ouvrages divers sur cet auteur, son époque, etc. » (Berman 1995 : 68). Cela vaut non seulement pour les œuvres littéraires, mais pour tous les types de textes et nos études en traduction nous ont inculqué la pertinence et l'importance de ces travaux préliminaires – qui sont autant de moyens d'enrichir notre culture générale. Berman parle ainsi de « *l'étagage de l'acte traductif* » (Berman 1995 : 68).

Ces lectures sont également une « *pré-analyse* » et doivent permettre de déceler les éléments qui seront étudiés et critiqués lors de la confrontation. Tout le travail collatéral effectué par le critique, ainsi que la pré-analyse, permet au critique de sélectionner « [des] *exemples stylistiques* (au sens large) pertinents et significatifs dans l'original. [...] Sont sélectionnées [...] ces passages de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise » (Burgess 1995 : 70).

Si nous cherchons à répondre à la grille d'analyse proposée par Berman, nous pouvons stipuler que la richesse de *A Clockwork Orange* se situe sur deux niveaux bien distincts.

Premièrement, d'un point de vue stylistique, Anthony Burgess a voulu jouer avec la langue anglaise et l'a même conduite dans des contrées jusqu'alors inconnues – ses connaissances

¹⁹ Les italiques sont de l'auteur.

en linguistiques et sa passion pour les langues étrangères, développées à l'université, sont inévitablement le point de départ de ce défi. De ce point de vue, *A Clockwork Orange* est un cas isolé dans l'œuvre de Burgess.

Deuxièmement, la force du roman réside dans sa vision sombre, mais avant tout prémonitoire : la montée de la violence des jeunes et ses implications sur la société, ainsi que la surpopulation carcérale. Du point de vue de la morale, Burgess est fidèle à sa vision du monde qui n'est autre qu'un conflit sans cesse renouvelé entre pélagianisme et augustinisme pour régler le problème social de la violence, ce qui classe cette œuvre dans la lignée des œuvres précédentes.

Ces deux caractéristiques sont confirmées par l'auteur, dans le second tome de ses confessions, lorsqu'il fournit l'ébauche du roman :

Le roman devrait avoir une assise métaphysique ou théologique, le libre arbitre : son existence chez les jeunes même si au bien ils préfèrent souvent le mal ; l'extirpation artificielle du libre arbitre par un conditionnement scientifique ; la question de savoir si cette extirpation ne serait pas, en termes théologiques, un mal pire que le libre choix du mal.

[...] mon roman serait entièrement stylistique. L'histoire devrait être racontée par une jeune brute de l'avenir, dans son langage à lui. En partie l'argot de son groupe, en partie son propre idiolecte. Je m'aperçus vite qu'il était inutile de piocher dans l'argot du début des années soixante : tout argot est éphémère et celui-ci sentirait déjà la lavande lorsque le manuscrit arriverait chez l'imprimeur. Le problème était insoluble. (Burgess 2000 : 42)

En ce qui concerne l'aspect rédactionnel, l'ensemble de l'œuvre mérite d'être citée, mais certains passages reflètent à merveille l'habileté de l'auteur à doser anglais standard et nadsat et démontrent l'emprise de l'auteur sur son lecteur : le conditionnement par le langage. L'extrait suivant est tiré de la troisième partie du roman, lorsque l'écrivain F. Alexander embrasse le projet d'utiliser Alex, victime d'un lavage de cerveau orchestré par l'État, pour renverser le gouvernement en place. Quiconque lit ce passage, hors contexte, n'y comprend rien... Et pourtant, le lecteur qui s'est laissé bercer par la symphonie

habilement dirigée par Burgess, désambiguïse toutes les informations grâce à la capacité de l'auteur à doser et à amener les informations tout au long du roman :

While the great F. Alexander was in the kitchen a dingalingaling came at the door. "Ah," he creeched, coming out wiping his rookers, "it will be these people. I'll go." So he went and let them in, a kind of rumbling hahaha of talk and hallo and filthy weather and how are things in the hallway, then they ittied into the room with the fire and the book and the article about how I had suffered, viddying me and going Aaaaah as they did it. There were three lewdies, and F. Alex gave me their eemyas. Z. Dolin was a very wheezy smoky kind of a veck, coughing kashl kashl kashl with the end of a cancer in his rot, spilling ash all down his platties and then brushing it away with like very impatient rookers. He was a malenky round veck, fat, with big thick-framed otchkies on. Then there was Something Something Rubinstein, a very tall and polite chelloveck with real gentlemen's goloss, very starry with like eggy beard. And lastly there was D.B. da Silva who was skorry in his movements and had this strong von of scent coming from him. They all had a real horrorshow look at me and seemed like overjoyed with what they viddied. (Burgess 1962 : 127)

Ce passage est un condensé de tout ce que l'auteur accomplit tout au long de l'œuvre, nous sommes confrontés à toutes les caractéristiques du nadsat que nous énumérerons ci-dessous. Ces passages, nombreux, sont un régal et le sont encore davantage lorsqu'ils sont lus à haute voix. La justesse et l'harmonie des phrases flaubertiennes reste inégalée en français, or nous avons éprouvé le même plaisir devant certains passages de *A Clockwork Orange* – pourtant nous ne sommes pas de langue maternelle anglaise. Certes, nous sommes devant une écriture moderne, osée, mêlant les genres, mais force est de constater que ce patchwork est des plus mélodieux, dirigé de main de maître par un Burgess honteux d'être un compositeur raté.

Dans la première partie de notre travail, nous avons vu que la réception de ce livre par les critiques britanniques a été peu favorable et qu'ils n'y ont vu qu'un charabia peu respectueux de la langue anglaise et ont refusé de voir le labeur sur la langue. Le passage que nous reproduisons à présent est situé peu avant le dernier extrait cité. Il témoigne de la morale du roman et met en lumière la faculté de Burgess à jouer avec l'anglais standard, contrairement à ce que d'aucuns pensent : il parvient à insuffler la même rythmicité et poéticité que lorsqu'il mêle anglais standard et nadsat. Comment douter alors de ses

facultés de poète et d'écrivain ? Les propos sont de l'écrivain F. Alexander auprès duquel Alex trouve refuge (nous rappelons que la troisième partie du roman fait écho à la première et que les rôles sont inversés) :

“Rest, rest, poor lad,” he said, turning the tap on so that all steam came burping out. “You’ve sinned, I suppose, but your punishment has been out of all proportion. They have turned you into something other than a human being. You have no power of choice any longer. You are committed to socially acceptable act, a little machine capable only of good. And I see that clearly – that business about the marginal conditionings. Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain. [...]”

“They always bite off too much,” he said, drying a plate like absent-mindedly. “But the essential intention is the real sin. A man who cannot choose ceases to be a man.” (Burgess 1962 : 122)

Pris séparément, hors contexte et tel que nous venons de le présenter, ces deux passages semblent difficilement avoir été tirés du même roman, tant ils sont formellement différents. Nous avons exposé les deux extrêmes de l’œuvre, et le récit bascule tantôt vers l’un, tantôt vers l’autre. Nous rencontrons ainsi de nombreux passages où l’anglais standard se trouve en de plus grandes proportions que le nadsat et vice versa... mais malgré tout, l’œuvre est un tout cohérent.

La satisfaction du lecteur, lorsqu’il réalise qu’il comprend tout ce que l’auteur exprime à travers son vocabulaire nadsat, est une autre réussite de Burgess. Son conditionnement de l’esprit par l’association et la répétition montre qu’il est facile d’apprendre une langue nouvelle tout en prenant du plaisir. Après avoir loué les qualités de linguiste et de musicien des mots, il faut vanter ses mérites d’enseignant, métier qu’il a exercé de nombreuses années, dans le civil comme dans l’armée. Au début de notre travail, nous avons mis en avant les similitudes entre la vie de Burgess et ses œuvres. Notre étude de *A Clockwork Orange* nous interpelle, car nous y voyons également un condensé des savoirs, des intérêts, des passions et des professions qui ont été siennes et qu’il nous dévoile dans les tomes de ses confessions.

Dans cette section, nous avons parlé de l'objet même de notre étude. Or, pour respecter la méthode prônée par Berman, nous devons encore faire état de « l'étayage de l'acte traductif », à savoir les lectures collatérales nécessaires pour appréhender Anthony Burgess, son œuvre en générale et *A Clockwork Orange* en particulier.

Malheureusement le temps nous a manqué et les échéances semestrielles ont primé sur l'avance de notre mémoire. Il nous a été difficile de lire d'autres œuvres d'Anthony Burgess. Néanmoins, nos recherches en vue de la préparation de notre mémoire nous ont permis de découvrir quelques mines d'or, notamment *Anthony Burgess*, d'Harold Bloom, qui est un recueil d'articles critiques et d'analyses relatifs à l'œuvre de Burgess, dont la majorité fait référence à l'œuvre qui nous concerne. Toutefois, rien ne vaut les deux tomes des confessions d'Anthony Burgess, dont nous avons lu les traductions, à savoir *Petit Wilson et Dieu le Père, Les confessions d'Anthony Burgess, Tome 1* et *Si mon temps m'était compté, Les confessions, Tome 2*. Le lecteur qui nous a lu jusqu'ici aura constaté de nombreuses références et citations à ces ouvrages. En effet, ce sont indéniablement les sources les plus sûres, car Burgess s'y met à nu. Chronologiquement, il nous parle de sa vie et de l'écriture de l'ensemble de ses ouvrages, de leur élaboration, de leurs subtilités, de ce qu'il a cherché à accomplir à travers elles. On y trouve aussi bien la retranscription exacte des critiques littéraires à l'égard de son œuvre que les nombreux projets auquel il a participé, voire certains de ses poèmes d'enfance, etc.

Initialement, nous avons photocopié toutes les pages faisant référence à *A Clockwork Orange*, puis, en lisant ce dossier, nous avons vu un récit intéressant au point de nous donner l'envie de lire les deux tomes (plus de 800 pages en tout). Nous pouvons, sans prétention aucune, dire que nous connaissons notre auteur par cœur et nous espérons avoir

réussi à transmettre à notre lecteur la personnalité et les différentes facettes d'Anthony Burgess.

2.2.3. À la recherche du traducteur

Pour Berman, s'intéresser au traducteur est une condition essentielle et un passage obligé pour critiquer une traduction de manière objective. Au-delà des simples informations sur sa personne (exerce-t-il la profession de traducteur à plein temps ou est-il également enseignant ? Est-il aussi auteur d'œuvre littéraire ? Quelle est sa langue maternelle et quelles sont ses langues passives ?...), Berman exhorte à aller plus loin et, dans la mesure du possible, à déterminer la position traductive, le projet de traduction et l'horizon traductif du traducteur de l'œuvre à critiquer. À noter que ses remarques valent pour la traduction littéraire, mais sont aussi valables, à des degrés variables, pour les autres types de traduction.

Pour Berman, **la position traductive** est un « “compromis” entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par *la pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a “internalisé” le discours ambiant sur le traduire (les normes)²⁰ » (Berman 1995 :75). Nous constatons, une fois de plus, le travail critique que doit opérer tout traducteur, que ce soit par rapport au choix du texte à traduire (choix du traducteur lui-même ou émanant d'un commanditaire et, dans ce cas, acceptation ou non de projet), par rapport à la finalité de la traduction (faire connaître l'auteur en se concentrant sur une œuvre majeure, être le traducteur officiel d'un auteur, adapter sa traduction pour des enfants, travail de vulgarisation d'un texte technique, etc.) ou encore par rapport aux théories de la traduction (sourcier, cibliste, fonctionnaliste, etc.). Pour Berman, c'est dans ce compromis « que la subjectivité du traducteur se constitue et acquiert son épaisseur signifiante propre » (Berman 1995 : 75) et c'est donc également ce compromis qui

²⁰ Les italiques sont de l'auteur.

explique qu'il existe, pour un même texte, autant de traductions possibles qu'il y a de traducteurs, puisque chaque sujet traduisant internalise toutes ces informations extérieures pour se forger sa propre position traductive – qui n'est pas figée, mais sans cesse actualisée.

Le projet de traduction est intimement lié à la position traductive et au texte à traduire. « Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un “mode” de traduction, une “manière” de traduire » (Berman 1975 : 76). Par « *translation* littéraire », Berman entend la forme que revêt la traduction, qui n'est pas toujours identique au texte source : pour des poèmes, par exemple, le traducteur peut opter pour une édition monolingue ou bilingue, annotée ou non, accompagnée d'une préface ou non, etc., même s'il est vrai que le traducteur n'est pas seul à opérer ces choix et l'éditeur joue souvent un rôle important dans l'élaboration du projet de traduction. Quant au « mode de traduction », s'il n'a pas été exprimé par le traducteur dans une préface ou dans des articles relatifs à la traduction, il peut être induit de la traduction même.

L'horizon du traducteur est, aux yeux de Berman, « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui “déterminent” le sentir, l'agir et le penser du traducteur » (Berman 1975 : 79), c'est-à-dire l'état de la littérature cible lorsque la traduction est effectuée, sa tradition littéraire et les traductions existantes de l'œuvre à traduire (s'il s'agit d'une retraduction). Ainsi, l'horizon du traducteur est rarement unique, mais est plutôt multiple, ne serait-ce que pour traduire une seule œuvre. Pour Berman, « la notion d'horizon a une double nature. D'une part, désignant *ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer*, elle pointe l'espace ouvert de cet agir. Mais, d'autre part, elle désigne ce qui clôt, enferme le traducteur dans un cercle de possibilités

*limitées*²¹ » (Berman 1975 :80). De nouveau, c'est le traducteur lui-même qui délimite cette espace du possible et de l'interdit, en témoignant d'un devoir éthique (en termes généraux et non pas au sens particulier de Berman) par rapport à son travail.

Dans son approche théorique centrée sur le sujet traduisant, Berman a mis en avant les questions qu'il convient de se poser pour critiquer une traduction. Selon lui, une confrontation entre le texte source et le texte cible ne peut se passer d'un examen du traducteur, car toute traduction comprend forcément un autre dessein que le simple fait de faire passer un message d'une langue A à une langue B par le truchement d'un traducteur. Néanmoins, Berman est conscient qu'il n'est pas toujours aisé de déceler ces trois niveaux que sont la position traductive, le projet de traduction et l'horizon du traducteur. Nous l'avons nous-mêmes éprouvé lors de nos recherches sur *L'Orange mécanique*. Tous les articles (en français) rencontrés font référence à l'écriture d'Anthony Burgess et ne mentionnent jamais les traducteurs, Hortense Chabrier et Georges Belmont, comme si l'œuvre offerte au public français par le biais de la traduction était le fait d'Anthony Burgess lui-même. Notons que cela n'est pas une injustice à l'égard des traducteurs, car l'effacement est inscrit dans le métier de la traduction.

Lorsque la parole n'est pas donnée au traducteur, il est difficile de reconstituer les trois niveaux prônés par Berman, et cela l'est encore davantage lorsque les publications sur les traducteurs sont quasi inexistantes. Nous l'avons dit dans la première partie de notre travail, nous n'avons trouvé aucune information sur Hortense Chabrier. Son nom est toujours associé à la traduction d'œuvre et il ne nous semble pas qu'elle soit elle-même auteure.

²¹ Les italiques sont de l'auteur.

Nos recherches sur Georges Belmont ont été un peu plus fructueuses, mais cela ne nous suffit pas pour déceler les trois niveaux voulus par Berman. Nous savons, grâce à Jean Royer, que nous avons déjà évoqué dans la première partie, que Georges Belmont est entré dans la littérature par le journalisme et la traduction. Néanmoins, il n'est fait aucune mention d'un cursus universitaire en traduction, ce qui est normal, car la traduction n'est entrée à l'Université qu'après la Seconde Guerre mondiale. Sa vie durant, Georges Belmont a été sous le charme de l'Irlande. Il a appris la langue anglaise lors de ses études à Dublin, où il est le camarade de Samuel Beckett. Il devient également proche de James Joyce et celui-ci implore Georges Belmont d'être la première personne à écrire sur son œuvre majeure, *Finnegans Wake*, en France (1939). Jean Royer s'interroge :

Peut-être cette rencontre avec Joyce a-t-elle fait comprendre à Georges Belmont un des secrets de la traduction : le rythme et la respiration de la phrase. C'est en tout cas l'extraordinaire aventure qu'il a vécue avec Henry Miller, dont il traduisait les livres avec enthousiasme, de façon presque naturelle, dans une phrase française qui épouse le rythme de l'écriture de Miller. Ce dernier n'en n'est jamais revenu d'ailleurs de cette adaptation française de ses livres par Georges Belmont. (Royer 1991 : 126)

Les quelques articles trouvés sur Belmont, de même que l'avant-propos de son autobiographie *Souvenirs d'outre-monde*, mettent en avant les relations littéraires de Georges Belmont et soulignent le fait qu'il traduisait ses amis. Ainsi, il entretenait avec eux un rapport étroit. Nous pensons que le lien qui lie Belmont à la traductologie ou à une quelconque théorie de la traduction est faible par rapport aux liens humains ou littéraires. Il ne nous semble pas erroné d'affirmer qu'il traduisait davantage la personnalité de l'auteur qu'il avait à rendre en français et qu'il le faisait avec sa sensibilité de poète et avec sa connaissance de la littérature et de la langue française. Nous reproduisons les propos de Belmont, tirés de l'entretien avec Jean Royer, et qui témoignent de son attachement à la poésie et à la langue en générale :

À partir du moment où ils entrent en poésie, les mots changent, dit Georges Belmont. Ils deviennent une autre langue. Une association étrange se fait entre eux. À cause de cet écho

que tout à coup les mots prennent, on a l'impression de toucher à des choses auxquelles on ne touche pas habituellement, auxquelles on n'aurait pas le droit de toucher. Et l'on demande d'où cela vient. Il n'y a pas d'explication rationnelle de la poésie. (Royer 1991 : 129)

Nous avons retenus ce passage car il semble également qualifier *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess, d'autant que le nadsat a été inventé pour ne pas avoir à expliciter la violence dont le roman regorge et pour permettre « de toucher à des choses [...] auxquelles on n'aurait pas le droit de toucher ».

Précédemment, nous avons dit que les traducteurs restent souvent dans l'ombre de l'auteur. Fait étonnant, Hortense Chabrier et Georges Belmont ont fait entendre leur voix en proposant une note des traducteurs en introduction de *L'Orange mécanique*. Nous avons jugé cette initiative maladroite et allant à l'encontre de la volonté de Burgess pour deux raisons.

Tout d'abord, les traducteurs mettent en garde le lecteur contre « certaines curiosités du vocabulaire » (Burgess 1972 : 8) et vont même jusqu'à expliquer la raison de cette création lexicale :

Les "infiltrations" relèvent d'une pénétration de la brutalité et d'un viol de la conscience dont nous voyons et pouvons mesurer presque chaque jour la croissance et les effets. L'argot (un méta-argot, souvent, si l'on peut dire), le manouche (le parler romani), le russe (la propagande, déclare Burgess lui-même) marquent l'intrusion et cet aspect d'une révolution, subie sinon passive, du langage. (Burgess 1972 : 8)

Cette confidence des traducteurs nous semble annihiler l'effet de surprise voulu par Burgess et le lecteur entrera dans le roman averti. En cela, l'effet sur le lecteur francophone ne pourra égaler celui du nadsat de Burgess sur le lectorat anglophone. De plus, les traducteurs définissent le nadsat en introduction, alors que cette définition devrait être donnée par l'œuvre elle-même, comme cela est explicité dans la deuxième partie du roman, lorsque les scientifiques s'interrogent sur l'origine de la langue parlée par Alex :

- Bizarre, a dit le Dr Brodsky, genre souriant. Idiome tribal. Avez-vous une vague idée de sa provenance, Branom ?
- Bribes et bouts de vieilles rengaines argotiques, a dit le Dr Branom qui n'avait plus tellement l'air d'un ami. Un rien de parler manouche aussi. Mais presque toutes les racines sont slaves. Propagande. Infiltration subliminale. (Burgess 1972 : 135)

Deuxièmement, les traducteurs francophones trahissent la volonté de l'auteur et font tomber tout ce qu'il s'est acharné à construire en fournissant un glossaire à la fin du roman « pour amuser plutôt que pour éclairer », confient-ils. Or, ce faisant, la continuité de la lecture est rompue, car le lecteur se réfèrera au glossaire chaque fois qu'il se trouvera devant un terme non compris et nous avouons que nous avons été victime de ce phénomène (ce qui n'a pas été le cas de notre lecture du texte source qui ne fournit aucun glossaire). Par ailleurs, certains mots ont été inventés de toute pièce, pour donner un effet sonore au récit, nous l'avons vu. Devant ces mots, le lecteur a tendance à chercher leur signification dans le glossaire, mais ne les trouvent pas, car ils ne sont pas à proprement parlé tiré du vocabulaire nadsat élaboré par Burgess. Le lecteur perd un temps inutile et la lecture n'en est que plus chaotique.

Nous manifestons un certain étonnement devant ces deux « trahisons » de l'original et nous nous étonnons que Burgess ait pu cautionner cela. Or, il doit avoir consenti et à la note des traducteurs et au glossaire, puisque nous savons, à la suite de la lecture de ses confessions et celle d'une partie des mémoires de Georges Belmont, qu'il est en rapport direct avec ses traducteurs et qu'il a une bonne connaissance de la langue française. La concession que Burgess a dû accorder dans la version américaine de *A Clockwork Orange* a peut-être rendu acceptable que les traductions de son roman s'accompagnent d'un glossaire.

2.2.4. L'analyse de la traduction

La méthode préconisée par Berman, que nous avons appliquée à l'objet de notre étude, sert de base à la confrontation du texte source et de la traduction.

Dans la dernière partie théorique de son ouvrage, le traductologue français se penche sur les différentes formes possibles de la critique de traduction, qui dépendent du contenu qui sera critiqué : « *une* traduction (*un* poème, *une* nouvelle, etc.), [...] la traduction d'un *ensemble* (recueil de poèmes, etc.) ou [...] une *œuvre* entière de traducteur²² » (Berman 1995 : 83).

Ce premier niveau s'accompagne d'un second niveau de différenciation selon que « l'analyse porte seulement sur une traduction de traducteur [...] ou procède à des études comparatives avec d'*autres* traductions de la même œuvre²³ » (Berman 1995 : 84). Dans le premier cas de figure, la critique appellera à une retraduction, car, selon Berman, toute première traduction est imparfaite et impure : « imparfaite, parce que la défektivité traductive et l'impact des "normes" s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction » (Berman 1995 : 84). Dans le second cas, l'analyse prendra davantage la forme d'une comparaison de traduction (que les traductions soient écrites en français ou dans une autre langue, qu'elles soient contemporaines ou antérieures).

Nous admettons ne pas partager le point de vue de l'auteur concernant le statut imparfait de toute première traduction littéraire, car cela semble discréditer le travail du traducteur. Par ailleurs, Berman le dit lui-même, la traduction est le résultat d'un acte critique qui fait pencher le traducteur vers l'une ou l'autre solution (nous l'avons vu, il existe toujours plusieurs traductions possibles d'une seule phrase). Ainsi, la traduction est toujours seconde, que le travail critique préparatoire soit explicité (dans une préface, dans un article, etc.) ou non, réflexion et recherche de la solution idéale précèdent toujours l'acte traductif. De même, le traducteur relit et révisé sa traduction avant sa publication, il se peut qu'il

²² Les italiques sont de l'auteur.

²³ Les italiques sont de l'auteur.

recourt à un tiers pour accomplir ces tâches. Aucun traducteur ne se contente de son premier jet. Ces exemples démontrent que la traduction n'est jamais « première ». Berman nous parle de ses retraductions, mais il ne fait pas mention de « premières traductions » et, s'il en avait effectuées, les jugerait-il imparfaites ?

Dans la suite de son développement, Berman traite de l'évaluation du travail du traducteur. Selon lui, elle doit être fondée sur un double critère : éthique et poétique, deux concepts qu'il avait déjà développés dans *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. « La poéticité d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original », quant à l'éthicité, elle « réside dans le respect, ou plutôt dans *un certain respect de l'original*²⁴ » (Berman 1995 : 92).

Dans ce chapitre, nous avons fait une large part à la méthode de Berman et nous l'avons appliquée à *A Clockwork Orange* ainsi qu'à sa traduction française. Il est temps à présent de laisser le traductologue français pour nous tourner vers l'objet de notre mémoire : *L'Orange mécanique* et la traduction du nadsat.

²⁴ Les italiques sont de l'auteur.

Chapitre 3

Dans le premier chapitre de notre travail, nous avons fourni les informations biographiques et bibliographiques relatives à Anthony Burgess, l'auteur de *A Clockwork Orange*. Ce faisant, nous avons réalisé un « étayage de l'acte traductif » semblable à celui qu'Hortense Chabrier et Georges Belmont, les traducteurs francophones, ont dû effectuer avant de se lancer dans la traduction.

Le deuxième chapitre nous a permis de saisir l'importance de ce travail préliminaire grâce à la méthode développée par Antoine Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*. En effet, sa méthode sert à définir les éléments extérieurs au texte original ou à la traduction et qui influencent leur rédaction et les éclairent. Tant l'original que le texte cible appartiennent à des projets, qui ne sont pas forcément identiques, puisque le premier dépend de l'auteur et le second est lié aux traducteurs, aux commanditaires ou au but de la traduction. Fort de ces éléments, le critique peut enfin se tourner vers l'objet de son travail : la traduction du texte à analyser, qui doit néanmoins s'accompagner de renvois au texte source pour éclairer et justifier son propos, car toute critique de traduction se fait à la lumière de l'original et doit tenir compte du projet de traduction.

De ce fait, le troisième chapitre de notre mémoire est consacré au travail critique à proprement parler. Nous définirons tout d'abord les caractéristiques du nadsat anglophone tel qu'il a été pensé par Anthony Burgess, puis nous nous pencherons sur le nadsat francophone tel qu'il apparaît dans la traduction de Georges Belmont et d'Hortense Chabrier et nous tenterons de répondre à la question centrale de notre mémoire : « comment traduire la création lexicale ? ».

3.1. Le nadsat version Anthony Burgess

Jusque-là, nous avons vu que le nadsat élaboré par Burgess est davantage un vocabulaire qu'une langue véritable. Le but étant, d'une part, de créer une réalité atemporelle et délocalisée (puisque tout argot est éphémère et reflète un temps et un lieu déterminé). Esther Petix, dans son article intitulé *Linguistics, Mechanics, and Metaphysics*²⁵, soutient la chose suivante :

Alex, in the capacity of "Your Humble Narrator", uses the language to extrapolate a future both vague and too familiar. He sings of a time when adults work, when very few read, and when society is middle class, middle-aged, and middle-bound. We are told only that 1960 is already history and that men are on the moon. The reader is offered no other assurances. And as the linguistic impact of Nadsat becomes more comprehensible, one is left to wonder if the world of clockwork oranges is so safely distant after all. (Bloom 1987: 90)

De fait, Petix confirme également l'inscription de *A Clockwork Orange* dans le mouvement dystopique : si Burgess a placé la trame de son récit dans un futur proche et indéterminé, ce subterfuge sert à masquer une critique dirigée contre l'état de la société d'alors (qui est encore d'actualité, et l'est peut-être encore davantage aujourd'hui).

D'autre part, le nadsat permet à l'auteur d'exprimer l'ultraviolence d'Alex et de ses drougs sans avoir à l'expliquer par des termes lourds de signification. Ainsi, des mots tels que bagarre, coup de poing, coup de couteau, pillage, viol, meurtre, etc. n'apparaissent jamais dans le roman (sauf dans la bouche des policiers ou des employés de la prison pour constater et qualifier les crimes d'Alex). Pour Petix, « there is something about the novel so frightening that it demanded a new language and something so immanent in the message of the novel that it refused to be separated from the language » (Bloom 1987: 88).

Le nadsat, bien plus qu'un exercice de style mené par Burgess pour divertir les lecteurs ou décourager certains d'entre eux, sert à occulter la violence endémique dans le roman et, dans un premier temps, rend acceptable les actes commis par les drougs. Il en va autrement

²⁵ PETIX, Esther, « Linguistics, Mechanics, and Metaphysics », in : Harold Bloom (éd.), *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987, pp. 85-96.

lorsque le lecteur réalise ce qui se cache derrière ce vocabulaire hors du commun. William H. Pritchard²⁶, quant à lui, revient sur la maladresse de joindre un glossaire à la fin du roman :

In fact, such a translation is a mistake for it short-circuits the unmistakable rhythms of speech by which the sentences almost insensibly assume meaning. Moreover, though the book is filled with the most awful violence – what in our glossary or newspaper would be called murder, assault, rape, perversion – it comes to us through an idiom that, while it does not deny the connection between what happens in the second chapter and what the newspaper calls a “brutal rape”, nevertheless make what happens an object of aesthetic interest in a way no rape can or should be. (Bloom 1987: 21)

On le voit, non seulement la violence est occultée, mais elle est carrément stylisée, elle devient « esthétique » par la façon dont elle est exprimée. Burgess disait du nadsat qu’il était un « brouillard protecteur » entre l’histoire et le lecteur et qu’il agissait comme un filtre. Dans un premier temps, le lecteur ne se sent pas impliqué par l’histoire, il n’est qu’un spectateur de l’action, passif, car il ne comprend pas tout ce qui lui est raconté. Pourtant, plus le récit avance, plus le lecteur déchiffre la signification du nadsat et plus il se sent impliqué dans l’histoire : dans un deuxième temps, il réalise toute l’horreur du roman auquel il participe (le roman, comme le film, sont des œuvres qui nécessitent plusieurs lectures ou séances pour en saisir toute la portée et pour que le voile soit intégralement levé, pour le plus grand plaisir des lecteurs ou des spectateurs).

Gianfranco Marrone, dans son ouvrage *Le Traitement Ludovico – corps et musique dans Orange mécanique* (2006), bien qu’il traite avant tout de la corporalité dans les œuvres littéraires, exprime parfaitement l’effet du nadsat sur le lecteur :

Ceci veut dire que, comme tout code initiatique, linguistique ou pas, le *nadsat* provoque un double mouvement d’exclusion/refus et d’inclusion/acceptation. Le lecteur se sent d’abord repoussé par le roman qu’il s’apprête à lire, il ne comprend pas le lexique de base, il se sent exclu de ce monde et tend à le refuser en bloc. Peu à peu, cependant, la situation se renverse : en percevant progressivement le signifié des quelques termes du lexique, et donc le sens général des événements racontés, le lecteur est aspiré dans le monde d’Alex et de

²⁶ PRITCHARD, William H., « The Novels of Anthony Burgess », in : Harold Bloom (éd.), *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987, pp. 13-28.

ses drougs, il en saisit le langage et donc les règles générales, voire les principes. Le *nadsat*, bien plus qu'une protection moraliste du lecteur contre ultra-violence (*sic*) du jeune Alex, tend au contraire à créer un sens de participation communautaire, une identification initiatique basée non seulement sur le partage des valeurs éthiques mais également sur un sens esthétique d'appartenance à un groupe, où « l'on se comprend » puisque l'on y parle la même micro-langue²⁷. (Marrone 2006 : 39)

Pour le moment, nous avons considéré le *nadsat* tel qu'il a été pensé par Burgess et l'implication de ce vocabulaire pour le lecteur. Nous avons également vu qu'il était composé de nombreux mots à consonance russe, du moins, c'est ce qui est ressorti des quelques extraits exposés dans notre travail. Pourtant, nos recherches nous ont permis de constater que le *nadsat* était bien plus que des mots russes empruntés, un russe anglicisé ou des mots inventés « sonnant » russes.

De ce fait, nous avons pu dégager des sous-catégories formant le *nadsat* et nous allons les présenter ci-dessous. Il s'agit du vocabulaire « russifiant », des néologismes, des jeux de mots, du langage enfantin, du *slang* et de l'anglais shakespearien.

3.1.1. Le vocabulaire « russifiant »

La trame de son histoire en tête, Burgess se trouvait devant un problème insurmontable : il butait sur la façon dont il fallait la raconter. Passionné par les langues étrangères, Burgess ne pouvait concevoir de partir à l'étranger, ne serait-ce que pour des vacances, sans apprendre un minimum de la langue parlée de l'endroit où il se rendait. Ainsi, en 1961, en préparant un voyage à Leningrad et en s'acharnant sur ses listes de vocabulaire et de verbes fréquentatifs, il a trouvé la façon dont il allait rédiger *A Clockwork Orange*. Dans le deuxième tome de ses confessions, Burgess exprime la raison de ce choix :

Les mots russes s'importent plus aisément dans la langue anglaise que les mots allemands, français ou italiens. De toute façon, l'anglais est déjà un mélange de français et d'allemand. Le russe est encombré de polysyllabes comme *zhevotnoye* (bête féroce) et *ostanovka avtobusa* n'a pas la légèreté de *bus stop* (arrêt de bus). Mais il possède aussi des noms brefs comme *brat* (frère) ou *grud* (*breast*, sein). Le mot anglais *breast*, avec ses quatre consonnes qui étranglent une voyelle brève, ne saurait exprimer la superbe rondeur de

²⁷ Les italiques sont de l'auteur.

l'objet. *Groodies*, voilà qui serait plus approprié. À la façon des langues orientales, le russe ignore la distinction entre la jambe et le pied (*noga* désigne le deux) ou entre le bras et la main (*ruka*). Cette limitation transformerait mon exécration jeune narrateur en un jouet mécanique sans articulations. (Burgess 2000 : 53)

Cet extrait témoigne de la réflexion de l'auteur cherchant une langue qui puisse être la plus évocatrice possible et de la façon dont il crée le terme nadsat à partir du terme russe : *grad* devient *groodies* et la graphie même du mot évoque la poitrine féminine. Ainsi, l'auteur détourne les mots russes pour qu'ils collent à son projet. Ci-dessous, nous présentons différents tableaux explicitant la façon dont Burgess tire son vocabulaire nadsat, et nous les commenterons [nous avons essayé de trouver des exemples intéressants nous permettant de tirer les conclusions les plus pertinentes possibles. Le lecteur désireux d'avoir un aperçu approfondi du nadsat pourra consulter l'Annexe A.1. à la fin de notre travail].

Nadsat anglophone	Signification dans <i>A Clockwork Orange</i>	Origine du terme (cyrillique, transcription anglaise)
Chelloveck	Person, man	Человек, <i>chelovyek</i>
Devotchka	Girl	Девочка, <i>devochka</i>
Droog	Friend	Друг, <i>droog</i>
Goloss	Voice	Голос, <i>golos</i>
Gulliver	Head	Голова, <i>golova</i>
Malchick	Boy	Мальчик, <i>malchik</i>
Moloko	milk	Молоко, <i>moloko</i>
Slovo	Word	Слово, <i>slovo</i>
Voloss	Hair	Волос, <i>volos</i>

Yahzick	Tongue	Язык, <i>yazik</i>
Zheena	Wife	Жена, <i>zhena</i>

Dans ce tableau²⁸, la troisième colonne est la plus instructive, car nous constatons que Burgess s'est inspiré de la transcription anglaise de l'alphabet cyrillique. Certains termes adoptent la retranscription exacte (*droog*, *milk*, *slovo*), d'autres ont dû être adaptés par l'auteur pour correspondre aux habitudes d'écriture (et, de fait, de prononciation) de la langue anglaise (*chelloveck*, *devoitchka*, *malchick*, *zheena*).

En effet, nous pouvons admettre que « *chelloveck* » respecte ainsi la règle selon laquelle la consonne est doublée lorsqu'elle se trouve entre deux voyelles (règle qui vaut également pour le français) ; que l'ajout d'un « t » à la transcription anglaise *devochka* correspond au respect de la phonétique russe et rapproche la prononciation d'un anglophone à celle d'un Russe ; que l'ajout d'un « c » avant le « k » de la transcription anglaise du terme *malchik* respecte davantage la graphie anglophone qui n'admet pas qu'un terme finisse par la lettre « k » sans être précédée d'un « c » (p.ex. *click*, *duck*, *puck*) ; que *zhena* se prononce probablement / i:/ en russe (à l'instar de « *deem* » /di:m/). En outre, le pluriel des noms nadsat adoptent le pluriel anglais et Burgess ajoute un « -s » à ces substantifs.

Il ressort ainsi de notre premier examen du nadsat de Burgess qu'il s'agit en réalité d'un « russe anglicisé », qui adapte la graphie de la transcription anglaise pour la rendre conforme aux usages de la langue de Shakespeare. D'un côté, nous pouvons considérer que cette adaptation de Burgess est pertinente et qu'elle est destinée à rendre fluide la lecture du roman par un lectorat anglophone. D'un autre côté, l'auteur a élaboré minutieusement

²⁸ Nous nous sommes inspiré du tableau nadsat disponible sur Wikipedia à l'adresse suivante : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nadsat_%28lexique%29 et avons vérifié l'écriture cyrillique dans le *Dictionnaire russe-français : vocabulaire de base [PDF]* : <http://www.sitac-russe.fr/IMG/pdf/lexiqueOKNO1.pdf> .

son vocabulaire nadsat justement pour rendre son livre opaque à première lecture, et l'on peut se demander pourquoi il ne s'est pas contenté de reprendre la retranscription anglaise du vocabulaire russe. Peut-être est-ce un moyen de s'approprier cette langue russe, afin que le nadsat ne soit pas une simple copie conforme du russe standard, mais bel et bien sa création.

Adjectif	Comparatif	Superlatif	Signification	Origine
Bolnoy	-	Bolnoyest	Sick	Больной, <i>bolnoy</i>
Bolshy	Bolshier	Bolshiest	Big, great	Большой, <i>bolshoy</i>
Gloopy	Gloopier	Gloopiect	Stupid, dumb	Глупый, <i>glupiyi</i>
Oomny	Oomnier	Oomniect	Clever, smart	Умный, <i>umniyi</i>

Le tableau ci-dessus confirme nos dires. L'examen de quelques adjectifs retenus par Burgess montre qu'il s'est également inspiré de leur équivalent russe transcrit. Par ailleurs, la lecture du roman fait ressortir que ces adjectifs ne sont pas seulement utilisés dans leur forme simple, mais qu'ils sont également déclinés dans leur forme comparative et superlative, ce qui montre le souci de cohérence de Burgess (sans cela, nous aurions rencontré un adjectif nadsat, un comparatif anglais et un superlatif anglais exprimant une même réalité). Néanmoins, le comparatif et le superlatif sont déclinés selon les règles en vigueur en anglais, soit « -(i)er » pour le comparatif et « -(i)est » pour le superlatif. À noter que les adjectifs choisis par Burgess se terminent tous par « -y » et qu'ils sont composés de deux syllabes. La règle, respectée par Burgess, veut que ce type d'adjectif se forment avec « -ier » au comparatif et avec « -iest » au superlatif (p.ex. silly, sillier, silliest).

La volonté d'utiliser des adjectifs de deux syllabes se terminant par « -y » n'est sûrement pas le fruit du hasard : les adjectifs de plus de deux syllabes doivent se construire selon les modèles « more + adjectif », pour le comparatif, et « the most + adjectif », pour le superlatif. Or la combinaison « more/the most + adjectif nadsat anglophone » semblerait étrange et reviendrait à associer un comparatif/superlatif anglophone à un adjectif russe. D'ailleurs, les adjectifs nadsat « bugatty » (rich, богатый, *bogaty*), « choodesny » (wonderful, чудесный, *choodesnyi*), molodoy (young, молодой, *molodoy*), composés de trois syllabes, ne sont ni utilisés au comparatif, ni au superlatif.

Infinitif (3e pers. singulier)	Passé + Participe passé	Participe présent	Signification	Origine
Cheest(-s)	Cheested	Cheesting	To clean, to wash	Очищать, <i>ochishchat</i>
Govoreet(-s)	Govoreeted	Govoreeting	To speak, to talk	Говорить, <i>govorit</i>
Interessovat(-s)	Interessovated	interessovating	To interest	Интересовать, <i>interesovat</i>
Kupet(-s)	Kupetted	Kupetting	To buy	Купить, <i>kupit</i>
Lovet(-s)	Loveted	Loveting	To catch	Ловить, <i>lovit</i>
Osoosh(-es)	Osooshied	Osooshing	To wipe, to dry	Осушать, <i>osushat</i>
Oobivat(s)	Oobivatted	Oobivatting	To kill	Убивать, <i>ubival</i>

Le tableau ci-dessus montre la façon dont Burgess s'est inspiré de la transcription anglaise des verbes russes, puis l'adoption de la déclinaison des verbes nadsat selon les règles de la grammaire anglaise : au présent, la troisième personne du singulier se construit en ajoutant un « -s » ou un « -es » lorsque le verbe se termine par un « -h » ; le passé et le participe passé se construisent en ajoutant « -ed » au radical ; le participe présent, par l'ajout d'un

« -ing » au radical. Nous avons inscrit dans le tableau des verbes déclinés dans tous les temps, mais il existe de nombreux verbes qui ne revêtent qu'une seule, voire deux formes, dans le roman.

Nadsat anglais	Signification EN	Origines	Signification RU
Baboochka	Old woman	бабушка, <i>babooshka</i>	Grandmother
Bratchny	Bastard	брачный, <i>bratshny</i>	Conjugal, marital, married
Chasso	Guard (prison)	часовой, <i>chasovoy</i>	Sentry
Ded	Old man	дед, <i>ded</i>	Grandfather
Keeshka	Gut	кишка, <i>kishka</i>	Intestine
Lubbilub	To make love	любить, <i>lyubyt</i>	To love
Ptitsa	Chick, girl	птица, <i>ptitsa</i>	Bird

En ce qui concerne le vocabulaire russifiant, le tableau ci-dessus est peut-être le plus intéressant, car il nous montre que Burgess a recouru à d'autres artifices que le simple fait de rendre un terme russe par son équivalent retranscrit, puis à l'adapter aux usages anglais, comme nous l'avons vu précédemment.

Tout d'abord, nous constatons que la « grand-mère » et le « grand-père » du vocabulaire russe deviennent une « vieille femme » et un « vieillard » en nadsat. Burgess a donc eu recours à l'hyperonyme, c'est-à-dire un mot qui « englobe son sens et lui sert de classificateur²⁹ ». Nous pensons qu'il a choisi le terme « baboochka » pour sa musicalité, mais également pour le rapprocher de « devotchka », qu'il utilise pour désigner une « fille ». Quant au substantif « ded », pour désigner un vieillard, il nous paraît des plus

²⁹ La définition est tirée du *Petit Robert*, p. 1114.

ironiques, car le lecteur anglophone, sous semble-t-il, ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec l'adjectif « dead ». D'ailleurs, dans la troisième partie du livre, lorsqu'Alex tombe sur le vieillard qu'il avait agressé avec sa bande dans la première partie, il décrit ainsi ce que lui inspire la vue de tant de vieillards revanchards : « [...] and I was like made sick by the von of old age and disease which came from these near-dead moodges » (Burgess 1962 : 114).

De même, nous retrouvons ce mouvement d'un signifié russe détourné pour aboutir à un signifié nadsat proche, sans toutefois être identique : « chasso » désigne une « sentinelle » en russe, tandis que Burgess réserve ce terme pour les gardiens de la prison et l'on passe ainsi d'un contexte militaire au domaine carcéral ; « keeshka » signifie « intestin » en russe, alors que Burgess l'emploie pour signifier « les tripes », privilégiant ainsi le côté animal sur le côté humain ; le verbe « lubbilub » passe du verbe russe « aimer » à l'acte sexuel en nadsat ; « bratchny » désigne en russe une réalité issue du mariage, tandis que le nadsat privilégie l'aspect hors mariage et en fait une insulte (renforcée par la prononciation du mot lui-même).

Quand, à « ptitsa », nous pouvons nous demander la raison qui a incité Burgess à opter pour la transcription du mot « oiseau » russe. Pour comprendre son raisonnement, il convient cette fois de passer par l'anglais, langue dans laquelle le substantif « bird » est souvent utilisé pour désigner : « a young women ; a sweetheart. First used in C14; not considered a slang term until C19 when it also meant a prostitute (obsolete by 1920). Primarily a British term, but briefly popular in the US in the late 1960 UK, 1838³⁰ »

Nous venons de le voir, le chemin qu'emprunte Burgess pour aboutir à son lexique nadsat est parfois tortueux, mais il semble que l'auteur choisit un mot plutôt qu'un autre pour sa

³⁰ DALZELL, Tom et VICTOR, Terry, *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

musicalité : lubbilub, bratchny, devotchka, prononcés à haute voix sont bien plus riches en sonorités que leur équivalent anglais et, comme le soutient Geoffrey Aggeler,

a reader with a modicum of sensitivity can see that Burgess has not merely transliterated at random a lot of Russian words. He has carefully chosen words that are immensely more evocative to an English or American ear than their English equivalents, and he has, as I said, modified them very plausibly. (Bloom 1987: 117)

Nous l'avons dit précédemment, dans le contexte de l'époque, en pleine Guerre froide, le choix de mêler anglais standard avec des termes russes anglicisés revêt une symbolique forte. Néanmoins, Louis Guilbert, un linguiste français, déclare que « la création ex nihilo », à savoir la création linguistique arbitraire, est un phénomène très rare. Selon lui,

les locuteurs qui créent de nouveaux mots éprouvent le besoin de s'appuyer sur des formes linguistiques antérieures, sur un matériel linguistique disponible dans leur propre langue, ou emprunté à une langue mère. Cette filiation est ressentie comme un besoin pour contrôler le mécanisme créateur et réduire la part de l'invention ; c'est une sécurisation pour le locuteur et la communauté. (Guilbert 1975 : 61)

3.1.2. Les néologismes

Nous l'avons vu, Burgess s'est inspiré du vocabulaire russe pour créer son vocabulaire nadsat. Néanmoins, nous avons également relevé des termes ou des expressions inventés de toute pièce. Nous avons dû vérifier que ces mots n'apparaissent ni dans un dictionnaire anglais ni dans un dictionnaire argotique, car ces néologismes font davantage penser à du vocabulaire anglophone qu'à du vocabulaire russe et, à première vue, nous ne savions pas s'ils existaient ou non (du moins certains d'entre eux). Après examen, nous avons constaté qu'il y existait trois catégories différentes de néologismes, catégories qui sont d'ailleurs évoquées dans la deuxième acception de « néologie » dans *Le Petit Robert*³¹ : « emploi d'un mot nouveau (soit créé, soit obtenu par dérivation, composition, troncation, siglaison, emprunt, etc. : *néologisme de forme*) ou emploi d'un mot, d'une expression préexistants dans un sens nouveau (*néologisme de sens*). »

³¹ *Le Petit Robert*, p. 1480.

Terme nadsat	Signification
Blub, to blub	Sob, to sob
To crark	To yowl
Shilarny	concern
Nuke-a-tron	Microwave
skirk	scratch
Snoutie	Tobacco

La première catégorie est celle des termes créés de toute pièce par l’auteur. Leur proportion est moindre par rapport au vocabulaire russifiant. L’auteur a probablement eu recours à ces vocables pour les mêmes raisons évoquées plus haut, à savoir l’effet sonore et la suggestivité par rapport à leurs équivalents anglais. En effet, « sob » est un peu trop lisse pour exprimer des sanglots, alors que la prononciation de « blub » semble leur donner forme ; de même pour « yowl ».

Il ressort de ce tableau que Burgess a choisi de ne pas conserver des mots anglais composés de nombreuses voyelles qui rendent leur prononciation fluide, lisse, pour les remplacer par des mots comportant un plus grand nombre de consonnes et rendant ainsi leur prononciation plus « achée » et plus proche d’une prononciation russe. La première catégorie est donc celle des mots inventés (néologisme de forme).

Terme nadsat	Signification
Cutter	Money
To dung	To defecate

Firegold	A drink
To fist	To punch
To horn	To cry
Sharp	Female, women

La deuxième catégorie ne relève pas d'une invention à proprement parler. En effet, après vérification, nous avons constaté que tous ces termes figurent dans les dictionnaires anglais. En revanche, c'est la signification qu'ils revêtent sous la plume de Burgess qui en font une innovation.

Nous constatons cependant que Burgess n'a pas toujours choisi ces signifiants au hasard : en nadsat, le mot qu'il a retenu pour « to defecate » est tiré du substantif anglais « dung », qui peut être traduit par « fumier », « bouse » ou « crottin » ; de même pour le mot nadsat signifiant « to punch », il opte pour le verbe « to fist » du substantif « poing » ; idem pour « to horn » tiré du substantif « cor » ou « klaxon ». Pour ces termes, il semble que l'auteur ait pris un substantif pour en faire une forme verbale.

Nous avons relevé un fait intéressant lorsque nous avons vérifié si ces termes apparaissaient dans le dictionnaire usuel ou dans un dictionnaire argotique : « cutter » signifie « money » au Royaume-Uni, depuis 2000³². Il est cependant difficile de dire si Burgess a joué un rôle pour que ce terme obtienne cette acception quarante ans après la publication de son livre.

³² DALZELL, Tom et VICTOR, Terry, *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

En ce qui concerne les termes « firegold » et « sharp », nous avouons notre incapacité à fournir une hypothèse quant à leur apparition dans le vocabulaire de Burgess.

La deuxième catégorie relève donc de la néologie de sens, car l’auteur modifie et étend la signification de termes anglais existants.

Terme nadsat	Signification	Origine
Drencrom	A drug	Adrenochrome
Em	Mother	« M » from mum
Pee	Father	« P » from papa
Pee and em	Parents	Papa and mum
Pop-disc	Album	Pop-music disc
Staja	State Jail	State + jail
Synthemesc	A drug	Synthetic mescaline
Vellocet	A drug	Probably fabricated; « -cet » is a common ending of painkillers (e.g., percocet, ultracet). Possibly from speed (velocity), which is slang for the drug amphetamine

Dans cette troisième catégorie, nous constatons que Burgess a employé différents procédés pour aboutir au terme nadsat. Néanmoins, il semble qu’il ait puisé dans les ressources du vocabulaire anglais pour les former : « Pee » et « Em » sont créés à partir de la prononciation anglaise de la première lettre de « papa » et « mum » ; de même « staja » est formé de la première syllabe de « State » et des deux premières lettres de « jail ». C’est ce

qu'Esther Petix appellent « Burgess's truncated and mechanized synecdoches » (Bloom 1987: 90), qui peuvent être regroupés dans la catégorie des néologismes de forme.

Nous avons plusieurs fois rappelé que Burgess était un passionné de musique et qu'il a composé, à côté de sa carrière d'écrivain, des sonates et des opéras. Après avoir lu ses confessions, nous savons qu'il n'aimait guère les goûts musicaux de l'époque, surtout la musique pop et l'hystérie qu'elle provoquait auprès des fans. Ainsi, nous soutenons que la suppression de « music » dans l'expression « pop-music disc » n'est pas un hasard, car il ne devait sans doute pas considérer ce genre comme digne d'être classé au même rang que la musique classique.

Dans notre résumé du livre, nous avons omis de mentionner que nos drougs étaient des habitués du Korova Milkbar, un bar qui sert du « milk plus something else » (Burgess 1962 : 5), à savoir du lait dans lequel sont dilués différentes sortes de drogues, dont le « drencom », le « synthemesc » et le « vellocet ». Nous avons reproduit ce que nous avons trouvé sur internet³³, car cela semble tout à fait plausible.

3.1.3. Les jeux de mots

Il est toujours difficile de faire une classification « hermétique » dans laquelle des catégories seraient parfaitement isolées et différentes les unes des autres. Nous aurions pu classer les jeux de mots avec les néologismes, mais nous avons préféré les mettre dans une classe séparée pour les mettre en évidence, car ces termes ne peuvent laisser le lecteur indifférent...

³³ http://en.wiktionary.org/wiki/Concordance:A_Clockwork_Orange.

Terme nadsat	Signification	Origine
Cancer	Cigarette	Cancer stick
Charles/charlie	Priest, chaplain	Charlie Chaplin
Godman	Priest	Man of God
Horrorshow	Good	Хорошо, <i>khorocho</i>
In-out-in-out	Sexual intercourse, rape	Inventé
Pan-handle	Erection	Inventé
Sinny	Cinema	Sinn, cinema

Nous remarquons de nouveau que les termes contenus dans cette catégorie sont très évocateurs. Nous avons décidés de les classer dans une catégorie différente, mais certains termes sont tirés de l’argot ou d’expressions argotiques, d’autres, du russe, et certains ont été inventés. Nous avons toutefois jugés nécessaire de les isoler, car leur emploi dans le roman est ironique.

Le terme « cancer » est formé à partir de l’expression argotique « cancer stick » qui désigne une « cigarette », aux États-Unis, depuis 1958. Burgess s’approprie une expression argotique existante pour constituer son propre argot, il ne garde de l’original que la partie la plus évocatrice, mais également la plus lourde de sens et de conséquence. Nous rappelons que Burgess est mort d’un cancer des poumons, en 1993. Par ailleurs, le passage de « cigarette » (cause) à « cancer » (conséquence) est une métonymie, soit une « figure de rhétorique, [un] procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d’un

terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée)³⁴ ».

Dans ce tableau, nous rencontrons également deux termes qui définissent les hommes d'église : « Charles », parfois « Charlies », et « Godman ». Le *Dictionary of Slang* définit « Charlie Chaplin » comme étant « a chaplain, especially a prison chaplain. After the famous comedy actor *South Africa*, 1974 ». Le jeu de mot « Charlie Chaplain » est évident, et évoque en nous un homme en noir gesticulant et grimaçant à tout va. Ceux qui ont vu l'adaptation de Kubrick verront tout de suite le rapprochement. Quant à « Godman », nous ne pouvons pas ne pas penser à Superman, Batman, Spiderman et autres héros de bandes dessinées américaines, faisant des hommes d'église des super héros.

Nous avons également mentionné le terme « horrorshow ». Bien que ce mot puisse évoquer un « film d'horreur » (« horror film »), ce mot est en réalité la transcription du mot russe *khorocho*. Nous avons décidé de le classer dans les jeux de mot, car il existe une antinomie entre son interprétation première (quelque chose d'horrible) et son emploi dans le roman (quelque chose de bien, que l'on affectionne). Burgess nous donne une anecdote à ce sujet, dans le deuxième tome de ses confessions :

Lynne avait appris un mot dans mon lexique pour *L'Orange mécanique* : *horrorshow*, facile variation étymologique de *khorocho*, forme neutre du mot russe qui signifie « bon ». Elle avait mal compris sa signification et l'appliqua à la bouillie de riz au salami suintant au petit déjeuner. Les hôtes coiffées à la Petrouchka ne réussaient pas à faire coïncider les félicitations et le froncement de sourcils. (Burgess 2000 : 55)

En d'autres termes, tout ce qui semble bien et bon aux yeux d'Alex et des ses drougs, à savoir bagarre, viol et autres crimes, sont qualifiés par un terme qui évoque les termes « horreur » et « voir » (« horror » et « show »). D'une part, ce mot est employé par l'auteur pour former l'argot parlé par les protagonistes, et pour lesquels ce terme est positif, d'autre

³⁴ *Le Petit Robert*, p. 1397.

part, il qualifie le roman dans son ensemble, car, pour le lecteur, ce livre est une histoire horrible, dont le lecteur devient le témoin par la lecture. Geoffrey Aggeler soutient que « something that is “good” in the view of these young savages is something that thrills or shocks, like a film about Dracula. Well-delivered blows (“tolchocks”) to the head or groin, fast cars, and ample female bosoms are more than “good”; they’re “horrorshow”. » (Bloom 1987: 116)

Dans ce tableau, nous rencontrons également deux termes à caractère sexuel qui se passent de toute explication : « in-out-in-out », littéralement « dedans-dehors-dedans-dehors », et « pan-handle », littéralement « le manche de la casserole ».

Enfin, nous avons également mentionné le terme « sinny », dont l’origine peut être double. Soit il est formé des deux premières syllabes de « cinema » (en suivant la prononciation anglaise), soit il est inspiré de « sin », littéralement, le « péché ». Pour Burgess, le cinéma et la télévision sont dangereux, ils permettent de manipuler les gens (le traitement Ludovico n’est rien d’autre que cela). L’adaptation de Kubrick en sera la preuve, au grand dam de Burgess. Pour Gianfranco Marrone :

[...] il arrive que certaines expériences vécues par le protagoniste finissent par coïncider et se confondre donc avec des expériences vécues par les destinataires empiriques, sinon du roman, du moins du film. Comme nous verrons (*sic*), *l’Orange mécanique* est aussi l’histoire d’une réception cinématographique et de ses effets – cognitifs, pragmatiques, passionnels, somatiques – sur le spectateur. En assistant à certaines projections cinématographiques, le protagoniste, Alex, est profondément manipulé et transformé. De la même façon, il est arrivé que des spectateurs réels de l’œuvre de Kubrick, aient commis des actes violents et des vandalismes semblables à ceux d’Alex, après avoir vu le film – dit-on. (Marrone 2006 : 26)

En effet, Kubrick a rendu explicite par l’image ce que Burgess s’était interdit de dire ouvertement, grâce au nadsat, et en faisant de son œuvre un véritable exercice de style. Ainsi, Burgess, dans sa critique du cinéma, qu’il qualifie de « sinny », a, une nouvelle fois, eu une vision prémonitoire...

3.1.4. Le langage enfantin

Burgess a employé divers procédés pour constituer le nadsat et pour faire de ce vocabulaire un argot qui soit propre à sa bande de jeune. À la fin du septième chapitre, soit le dernier de la première partie, lorsque les policiers viennent annoncer à Alex que la dame brutalisée a succombé à ses blessures, faisant du protagoniste un assassin, Burgess conclut le chapitre de cette manière : « That was everything. I'd done the lot, now. And me still only fifteen. » (Burgess 1962 : 60). Il s'agit d'une phrase choc, car le lecteur découvre avec stupéfaction que tous les actes de violence accomplis jusqu'à présent sont le fait d'une bande d'adolescents (une nouvelle vision prémonitoire). Burgess a mis dans la bouche des drougs de nombreux termes faisant référence à leur jeune âge et renforçant encore le sentiment de dégoût de la part du lecteur. En effet, nous nous imaginons davantage des adolescents se quereller pour un ballon ou pour une figurine Panini et sommes choqué de lire que les drougs, qui ne sont qu'un gang de jeunes parmi d'autres rivaux accomplissant les mêmes actes ignobles, ne pensent qu'à violer et à frapper jusqu'au sang le premier venu. Ce langage enfantin est partie intégrante du nadsat de Burgess.

Terme nadsat	Signification et origine
Appy polly loggy	Apology
Baddiwad	Bad
Eggiweg	Egg
Guttiwut	Gut
Jammiwam	Jam
Skolliwoll	School

Mis à part « apology » et « school », Burgess a modifié des mots monosyllabiques. Il a conservé la racine monosyllabique de ces termes, à laquelle il a ajouté des suffixes composés de deux syllabes et commençant par « -i ». Il semble qu'il ait voulu opérer une sorte de parallélisme entre la racine et le suffixe, car le suffixe est quasiment formé des mêmes lettres que la racine. De nouveau, Burgess a pris des mots composés de consonnes et, par son procédé, a doublé celle-ci pour en faire des termes riches en sonorités et qui sont non sans rappeler le « baby-talk » : « beddy-bye » pour « aller au lit » ou le « dodo » francophone ; « pee-pee » pour le « pipi » ou encore « yum-yum » pour la « nourriture »³⁵.

« Appy polly loggy » et « skolliwoll » suivent une autre logique. Le premier est inspiré de « apology », formé de quatre syllabes, que l'auteur décompose en trois parties, chacune d'elles se terminant par « -y » et se composant de consonnes doublées. La première lettre de la deuxième partie reprend la consonne doublée qui se trouve dans la partie précédente (Appy → polly), de même pour la troisième partie (polly → loggy).

« Skolliwoll » évoque le mot « school », d'une part, mais sa graphie évoque, d'autre part, une transcription anglaise d'un mot russe, notamment avec la racine « skol ». Ensuite, il applique la même méthode que pour les termes monosyllabiques (parallélisme).

3.1.5. Le *slang*

Burgess avait confié avoir pensé à utiliser l'argot de l'époque, à savoir le cockney, un argot imagé qui fait la part belle aux rimes (« cockney rhyming slang ») et qui est parlé à Londres par les personnes des classes défavorisées, mais il ne l'a pas fait et a préféré créer le nadsat, un argot élaboré spécialement pour son roman. Néanmoins, il a quand même recouru à certains termes argotiques, mais ils sont en minorité. Dans la colonne

³⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Baby_talk.

« Origine », nous mentionnons la définition trouvée dans *The Concise Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*.

Terme nadsat/slang	Signification	Origine
Sarky	Sarcastic	<i>Adjective</i> sarcastic <i>UK</i> , 1912
A Shiv(e)	A knife	<i>Noun</i> a homemade knife-like weapon, especially one fashioned in prison. Almost certainly evolved from C17 “chive” (knife) <i>US</i> , 1915
A sod	An homosexual, a bastard	<i>Noun</i> 1. a sodomite; generally used of a male homosexual <i>UK</i> , c.1855. 2. a contemptible man. An abbreviation of “sodomite” <i>UK</i> , 1818.

Les termes « sarky » et « shiv » entrent tout à fait dans le projet de Burgess, car ces termes, quoiqu’empruntés à l’argot anglais ou américain, peuvent faire penser à des transcriptions anglaises de mots russes.

Les termes ci-dessus sont à n’en pas douter les moins intéressants à analyser, car Burgess les reprends tels quels et conserve leur acception. Néanmoins, ils peuvent surprendre le lecteur, car ils ne sont pas du langage courant (du moins nous le supposons, car nous ne sommes pas de langue maternelle anglaise).

3.1.6. L’anglais shakespearien

Dans cette catégorie, nous ne nous trouvons plus en présence de mots pris isolément, mais de phrases entières évoquant la façon dont écrivait Shakespeare, à savoir le « Early Modern English » ou l’anglais élisabéthain, qui donnera naissance à l’anglais tel que nous le connaissons aujourd’hui.

Le but recherché par Burgess est probablement de produire le même effet que le langage enfantin : la création d'une dichotomie, non plus entre enfance et violence, mais entre culture et violence. Dans le roman, Alex lit un article dans lequel un journaliste écrit que la solution pour endiguer la violence des jeunes réside dans l'enseignement des arts, de la musique, de la poésie et de la culture en général. Selon le journaliste, les hommes cultivés ne commettent pas de crimes, ce qui a pour effet de faire s'esclaffer Alex, adepte de « Ludwig van » et d'autres compositeurs classiques renommés, qu'il écoute pour le motiver encore davantage à aller plus loin dans la violence.

Le fait de mettre dans la bouche d'Alex et de ses drougs des expressions élisabéthaines, tend à démontrer que ces adolescents ont étudié Shakespeare et qu'ils se sont approprié sa façon d'écrire pour en faire une caractéristique de leur propre argot. Cela dénote un amour pour la littérature et place Alex et sa bande dans la catégorie « hommes cultivés »... néanmoins cruels.

Nous reproduisons ci-dessous certains passages faisant ressortir le langage shakespearien (ainsi que le nadsat en général) :

“Well, if it isn't fat stinking billygoat Billyboy in poison. How art thou, thou globby bottle of cheap stinking chip-oil? Come and get one in the yarbles, if you have any yarbles, you eneuch jelly, thou.” (Burgess 1962: 16)

“Come, gloopy bastard as thou art. Think thou not on them [...]” (Burgess 1962: 18)

“Do watch that, O dim, if to continue to be on live thou dost wish.” (Burgess 1962: 26)

En réalité, le « thou » représente la deuxième personne du singulier qui équivaut au « tu » français. Il a été abandonné au profit du « you » et c'est pour cette raison que l'anglais ne connaît pas de distinction entre « tu » et « vous ». Le « thou » et ses déclinaisons (thee,

thine) sont les seules intrusions de l'Early Modern English. Ce pronom personnel a donc une conséquence sur la conjugaison des verbes : « -st » ou « -est » au présent, mais il existe quelques exceptions, notamment pour le verbe « to be » qui donne « thou art ».

3.1.7. Désambiguïsation du nadsat

Lorsque nous avons présenté le nadsat, nous avons mentionné qu'aux yeux de Burgess l'ajout d'un glossaire minait son projet et qu'il était contre cela. Certes, à première lecture, le livre est difficile d'accès, néanmoins Burgess facilite la compréhension et le déchiffrement du nadsat par divers moyens.

Dans les premières pages du roman, notamment, il n'est pas rare qu'il fournisse la définition du terme nadsat entre parenthèses : « [...] Pete had a rooker (a hand, that is). [...] and poor old Dim had a very hound-and-horny one of a clown's litso (face, that is). » (Burgess 1962 : 6)

Inversement, il arrive qu'il donne d'abord le terme anglais, suivi de sa traduction nadsat entre parenthèses : « Then we wore waisty jackets without lapels but with these very big built-up shoulders (pletchoes we called them) [...] » (Burgess 1962 : 6)

Une autre méthode consiste à répéter plusieurs fois le terme, comme dans l'exemple suivant : « [...] slurping away at the old chai, cup after tass after chasha, [...] » (Burgess 1962 : 35). Tout anglophone remarque que « cup » et « tass » sont synonymes et, par déduction, associe « chasha » comme étant le terme nadsat consacré.

La répétition et l'association semble être les procédés par lesquels l'auteur permet à ses lecteurs d'entrer dans son histoire, méthode qui n'est pas sans rappeler la façon dont les scientifiques veulent éradiquer le penchant d'Alex vers la violence. Certains exemples donnent l'impression de suivre une leçon de nadsat donnée par un professeur et nous

trouvons deux segments tels que : « The poor old. The pitiable starry. » (Burgess 1962 : 40).

Pourtant, ces explicitations sont rares et c'est au lecteur que revient le soin de lever le voile sur la signification exacte du vocabulaire nadsat, guidé par Burgess. À ce sujet, nous ne pouvons que conseiller plusieurs lectures, afin de ne perdre aucune miette du roman.

Pour conclure ce sous-chapitre consacré au nadsat anglophone, nous reproduisons un passage tiré de l'étude de Marrone, qui est une synthèse de ce que nous avons traité dans la partie consacrée au nadsat version Burgess :

[Le nadsat] Un petit lexique fantastique dont l'effet rhétorique est celui d'un argot juvénile, un quelconque « dialecte tribal » - dira Brodsky – sans aucune référence à un langage existant, et justement pour cela insensible au vieillissement précoce typique de ce genre de micro-codes (*sic*) sociaux. C'est un mode d'expression joueur et insouciant, infantile et violent, créatif mais aussi redondant : une carte de visite parfaite pour le protagoniste de l'histoire. (Marrone 2006 : 38-39)

À présent, nous pouvons nous tourner vers le nadsat francophone proposé par Hortense Chabrier et Georges Belmont.

3.2. Le nadsat version Hortense Chabrier et Georges Belmont

Il est toujours plus difficile d'obtenir des informations sur les traducteurs que sur les auteurs qu'ils permettent de découvrir. En outre, le lecteur qui se trouve devant une œuvre traduite et qui souhaite dépasser le stade de la lecture, car il a découvert un auteur remarquable ou une histoire passionnante, ne s'intéressera jamais au traducteur qui lui a permis d'accéder à ladite œuvre dans sa langue, mais ira s'informer sur l'auteur de l'œuvre originale. Cela suffit à expliquer le manque d'informations disponibles sur les traducteurs, qui, à moins d'être eux-mêmes écrivains, restent dans l'anonymat. Or ce statut d'anonyme (nous le rappelons pour les personnes extérieures au monde de la traduction qui nous liront) est partie intégrante du métier de traducteur et est accepté par les professionnels. Il

ne faut pas y voir une sorte de dédain à l'égard de cette profession, car telle est sa fonction : le traducteur travaille dans l'ombre.

Néanmoins, il est possible de mettre en lumière le travail du sujet traduisant, car les textes ne « mentent » jamais : l'analyse de la traduction et de l'original révèle les stratégies des traducteurs, les passages problématiques ou heureux, etc. Ainsi, il est possible d'émettre des hypothèses sur la réflexion du traducteur à partir de la solution définitive dans le texte publié : pourquoi a-t-il choisi ce terme plutôt que celui-ci ? Est-ce une traduction-adaptation (public d'enfants, vulgarisation, etc.) ? C'est ce travail analytique que nous nous proposons d'accomplir à présent : nous allons nous tourner vers *L'Orange mécanique*, dont nous avons déjà parlé en termes généraux dans le deuxième chapitre de notre travail. Ici, en revanche, nous nous concentrerons sur le nadsat francophone et nous essaierons de « critiquer » les propositions retenues par Chabrier et Belmont à la lumière du nadsat de Burgess, car le but de ce mémoire est de déterminer la façon dont il faut traduire la création lexicale.

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons relevé que Burgess avait élaboré le nadsat selon différents critères et nous avons essayé d'interpréter, à partir de tableaux, la façon dont il avait arrêté son vocabulaire. De fait, nous allons reporter ci-dessous les mêmes catégories en y ajoutant les termes ou expressions nadsat francophones correspondants.

3.2.1. Le vocabulaire russifiant

Les différents passages tirés de *L'Orange mécanique* que nous avons reproduits tout au long de notre travail permettent de constater que la part du vocabulaire russifiant est également prépondérante dans la version française.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Chelloveck	Tchelloveck	Type
Devotchka	Devotchka	Jeune fille
Droog	Droug	Ami (adj. : drougui)
Goloss	Golosse	Voix
Gulliver	Gulliver	Crâne, gueule
Malchick	Maltchick	Jeune gars
Moloko	Moloko	Lait
Slovo	Slovo	Mot, parole
Voloss	Tiffure	Coiffure
Yahzick	Yachzick	Langue
Zheena	Zhina	Épouse

Plus haut, lorsque nous avons défini le nadsat de Burgess, notre premier constat a été qu'il s'agissait en réalité de la transcription anglaise de termes russes. Par syllogisme, le nadsat francophone devrait être la transcription française de ces mêmes mots russes. Le tableau ci-dessus démontre que tel est le cas, à une exception près, « tiffure ».

Nous ne savons pas si les traducteurs ont francisé les termes d'origine russe à partir de la transcription française de ces mots, ou s'ils ont pris comme point de départ le terme nadsat anglophone. Les termes pour lesquels il n'existe, a priori, aucune différence de

prononciation entre l'anglais et le français sont repris tels quels par les traducteurs : devotchka, gulliver, moloko et slovo.

D'autres vocables ont été légèrement modifiés pour correspondre à la façon dont un francophone prononcerait un mot russe : tchelloveck et maltchick. En effet, en français, « ch » se prononce /ʃ/ (comme « chaise » /ʃɛz/ tandis qu'en anglais, cela se prononce /tʃ/ (comme « church » /tʃɜːtʃ/ ou « cheese » /tʃiːz/

Parmi les termes recensés, quatre sont francisés, non pas pour des raisons de prononciation, mais plutôt pour respecter l'orthographe française : droug, golosse, yachzick et zhina. Le lecteur qui, comme nous, dispose du texte original, de sa traduction française et qui maîtrise l'anglais et le français, admet facilement que « droug » puisse être la traduction de « droog », car la prononciation est identique (sauf peut-être aux yeux d'un puriste ou d'un linguiste), quoique, en français, l'on puisse s'interroger sur la prononciation du « -g » final (p.ex. bourg). De même, en 1972, les traducteurs ont estimé qu'il était nécessaire de rendre le « oo » anglais par « ou », dans les deux cas /u/. Aujourd'hui, submergés par les messages publicitaires rédigés en anglais ou contenant de nombreux emprunts (p.ex. « booster votre laptop »), nous pouvons nous demander si les traducteurs auraient fait de même, d'autant que la proportion de gens maîtrisant l'anglais et sans aucun doute supérieure à celle des années septante. Le même raisonnement vaut pour « zhina » traduction de « zheena », car il est vrai que le « ee » anglais équivaut au « i » français, bien que cette solution ne rende pas compte du fait qu'en anglais le son soit tenu plus longtemps (comme dans « cheese »). Quant au terme « golosse », les raisons qui ont incité à ajouter un « -e » final sont évidentes : il est rare de trouver un mot français se terminant pas « -ss » et l'ajout d'un « -e » final adapte la graphie du terme nadsat anglophone (en revanche, en anglais, nous trouvons « boss », « bass », « glass », etc.) à l'orthographe française.

En revanche, nous ne parvenons pas à expliquer la traduction de « yahzick » par « yachzick), d'autant que la transcription anglaise du terme russe consacré est *yazik*.

Finalement, le choix le plus étrange est la traduction de « voloss » par « tiffure ». En consultant le glossaire à la fin du roman, nous avons constaté qu'il donne la traduction suivante : « coiffure ». Ainsi, le terme retenu serait issu de « tif », qui signifie « cheveu », et « coiffure » en langage familier. Par ailleurs, *Le Petit Robert* donne comme origine de « tif », le terme en ancien français « tiffeure », qui désigne « parure ; coiffure ». Nous l'avons vu lorsque nous avons traité du livre de manière générale, les traducteurs, à l'instar de Burgess, ont inventé leurs propres termes pour étoffer le vocabulaire nadsat francophone. Leur raisonnement est louable, néanmoins, nous perdons la coloration russe du terme « voloss », qu'ils ont pourtant conservée avec « golosse »...

En ce qui concerne le vocabulaire russifiant de *L'Orange mécanique*, comme il ressort du petit échantillon proposé ci-dessus, nous pouvons conclure que Chabrier et Belmont ont suivi la démarche de Burgess, en adaptant les mots russes à l'orthographe et à la prononciation française. Quant aux termes qu'ils n'ont pas francisés et pour lesquels ils ont créé un néologisme, cela correspond également à la façon de procéder de Burgess. D'une part, il y a la volonté d'intégrer des mots russes (à l'instar de Burgess), d'autre part, il y a une certaine marge de manœuvre : lorsque les traducteurs ne reprennent pas un terme du lexique de Burgess pour leur propre nadsat, il existe d'autres moyens de compenser cette perte, nous le verrons ci-dessous.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Bolnoy	Bolnoï	Malade, nauséux
Bolshy	Bolchoï	Énorme, grand, gros
Gloopy	Gloupp, gloupide	Idiot, stupide
Oomny	<i>Oum</i>	<i>Cerveau, cervelle</i>

Notre étude des adjectifs est bien moins intéressante qu'elle ne l'était pour *A Clockwork Orange*, mais cela est dû à la forme que revêtent le comparatif et le superlatif en français, soit « plus + adjectif + que » pour le comparatif et « le plus + adjectif » pour le superlatif.

Pour le reste, nous constatons que la volonté de franciser ces termes est respectée. En effet, une façon de rendre la diphtongue³⁶ /ɔɔ/ de « bolnoy » avec les moyens dont dispose le français est « -oi ». Cette solution est d'autant plus pertinente qu'elle semble renvoyer à une réalité russe et l'on pense, entre autre, à Tolstoï, dont la transcription française met en avant la façon dont le français rend cette diphtongue.

Dès lors, il n'est pas surprenant que les traducteurs aient choisi de modifier « bolshy » en « bolchoï », car cette forme est plus à même d'évoquer un contexte russe. Peut-être est-ce également une façon de compenser une perte ailleurs dans le roman. Nous rappelons que la compensation est un « procédé de traduction par lequel on introduit dans le texte d'arrivée un effet stylistique présent ailleurs dans le texte de départ afin de garder le ton général du

³⁶ *Le Petit Robert* : « PHONÉT. Voyelle qui change de timbre en cours d'émission, à l'intérieur d'une même syllabe (notée par une ou deux lettres-voyelles). », p. 649.

texte³⁷ ». Or, comme nous l'avons vu, le nadsat original a été créé par un anglophone pour être mêlé à l'anglais standard. Dès lors, toute traduction, vers quelque langue que ce soit, subira une perte qu'il conviendra de compenser.

De « gloupp », nous déduisons également une compensation. Nous remarquons que les traducteurs ont voulu éviter de conserver en français des adjectifs en « -y » (à l'inverse de Burgess, qui cherchait justement ces adjectifs-là pour pouvoir composer ses comparatifs et superlatifs sans « more » et « most »). Une hypothèse réside dans le fait que, aux yeux d'un francophone, un adjectif en « -y » semble renvoyer à un adjectif anglais (p.ex. shy, pretty, greedy). Dès lors, il devient nécessaire de trouver une solution qui n'évoque ni un contexte anglophone, ni un contexte francophone, puisqu'il s'agit de rendre une réalité extérieure, inventée. Il nous semble qu'un adjectif en « -pp » soit assez étrange aux yeux d'un francophone pour qu'il l'associe comme étant un mot d'une langue slave. En outre, nous remarquons que les traducteurs tirent de « gloupp » le substantif « gloupide » qui n'est pas sans rappeler « stupide », qui se trouve être l'équivalent français.

L'adjectif « oomny » (clever, smart), quant à lui, n'a probablement pas été retenu par Chabrier et Belmont pour la raison exprimée ci-dessus relative aux adjectifs en « -y ». Néanmoins, les traducteurs s'en sont inspirés pour former un substantif : « oum » qui signifie « cerveau » et « cervelle ».

³⁷ Définition tirée de LEE-JAHNKE, Hannelore et CORMIER, Monique C., *Terminologie de la traduction*, sous la direction de Jean Delisles, CIUTI, John Benjamins publishing company, Amsterdam/Philadelphia, 1999.

Nadsat anglophone (infinitif)	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Cheest	Tchister	Laver
Govoreet	Govoritter (n. govoritt)	Parler (n. parole, discours)
Interessovat	Intéressovater	Intéresser
Kupet	Koupter	Acheter
Lovet	Lovretter	Arnaquer
Osoosh	Ozoucher	Essuyer
Oobivat	Oubivater	Tuer

L'étude de l'ensemble des verbes incorporés dans le glossaire de *L'Orange mécanique* révèle que Chabrier et Belmont les ont formés sur le modèle des verbes du premier groupe, à savoir les verbes en « -er ». La raison est évidente : faciliter leur conjugaison aux différents temps et différentes personnes désirées. En effet, la conjugaison française est beaucoup plus complexe que ne l'est celle en vigueur en anglais : le verbe se conjugue d'une manière différente à chaque personne, tandis qu'en anglais, les verbes irréguliers exceptés, le verbe se conjugue de la même manière à toute les personnes, sauf la troisième personne du singulier qui prend un « -(e)s » au présent. Par ailleurs, le français exprime le passé de diverses manières, tandis que l'anglais, ici, ne connaît que le « simple past » et le « past participle ». La conséquence est que la concordance des temps est plus complexe dans la langue de Molière.

Le choix des traducteurs d'adopter des verbes du premier groupe est judicieux, car cela leur permet de respecter la concordance des temps française sans avoir à se demander quelle forme tel ou tel verbe devrait adopter au passé simple ou au subjonctif imparfait (qui sont souvent les formes les plus complexes à conjuguer pour les verbes du deuxième et du troisième groupe). Concernant les verbes et leur conjugaison, le travail des traducteurs est plus fastidieux que ne l'a été celui d'Anthony Burgess et il serait intéressant de voir les solutions retenues dans des langues ayant une conjugaison plus complexe encore que ne l'est celle du français.

Nous ne jugeons pas nécessaire de revenir sur la graphie des verbes, car nous avons traité de la francisation plus haut et ces verbes suivent la même logique. Nous passons à la prochaine catégorie de termes nadsat à consonance russe.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification FR (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)	Signification RU
Baboochka	Babouchka	Vieille femme	Grandmother
Bratchny	Bratchni	Fumier, salopard, vache	Conjugal, marital, married
Chasso	Chasso	Gardien de prison, maton (faire le chasso : faire le guet)	Sentry
Ded	-	-	Grandfather
Keeshka	Kishkas	Tripes	Intestine
Lubbilub	<i>niqueniqueniquer</i>	Faire l'amour	To love
Ptitsa	Ptitsa	Fille	Bird

Le tableau ci-dessus nous permet d'élucider une question que nous nous étions posée plus haut, à savoir si les traducteurs s'étaient inspirés de la transcription anglaise des termes russes ou du nadsat de Burgess. Nous constatons que les termes nadsat francophones possèdent la même signification que ceux de Burgess. Cependant, cela n'est pas surprenant, car Chabrier et Belmont traduisent l'œuvre d'un auteur anglais (et de surcroît, l'utilisation qu'il fait de la langue) et non pas un vocabulaire russe. Par ailleurs, les quelques informations sur les sujets traduisant ne nous enseignent pas si l'un des deux, voire les deux, ont des connaissances de la langue russe.

Ce tableau met en évidence deux phénomènes intéressants. Le premier est relatif au substantif « ded » (nous rappelons qu'il signifie « vieillard ») dont nous avons évoqué le rapprochement avec l'adjectif « dead » (mort) lorsque nous avons traité du nadsat anglais. Nous constatons que ce terme, issu d'un jeu de mot en langue anglaise, a été abandonné par les traducteurs. Nous pourrions y voir une perte. Or, les transcriptions possibles de ce terme, en français, ne sont pas très convaincantes et bien moins évocatrices qu'en langue source : « dède », qui fait davantage penser au surnom « Dédé », ou « daide », qui pourrait peut-être évoquer « raide » de l'expression « raide mort ». Le deuxième phénomène est lié au verbe « lubbilub » qui signifie « faire l'amour » et que les traducteurs traduisent par « niqueniqueniquer ». En anglais, nous avons vu qu'il s'agissait de la transcription du verbe « aimer ». Burgess a certainement retenu ce terme, d'une part pour le rapprochement avec « aimer », d'autre part, pour sa sonorité. Les traducteurs francophones, quant à eux, ont jugé qu'il était plus important de rendre la forme (sonorité) que le fond (aimer) et ont opté pour une solution qui est très évocatrice pour un public francophone (et qui permet de conserver la signification) et qui pourrait très bien figurer dans le jargon d'une bande de jeune (on pense notamment au verbe « niquer » sur lequel se base la solution retenue). En outre, les traducteurs ne proposent pas cette entrée dans leur glossaire (c'est pour cette

raison que nous l'avons mise en italique). Nous pourrions considérer ce phénomène comme une explicitation, car la solution retenue par les traducteurs se suffit à elle-même et ne nécessite pas une analyse contextuelle pour en découvrir la signification.

Ce tableau met en évidence un nouveau procédé adopté par les traducteurs : puiser dans le réservoir de l'argot français pour former leur nadsat, ce qui correspond, de nouveau, à l'un des modes suivis par Burgess (en anglais évidemment). Dès lors, même si les termes ne sont pas identiques, la réflexion en langue anglaise et en langue française est la même.

Ce premier sous-chapitre consacré au nadsat francophone montre que, du point de vue du vocabulaire russifiant, les traducteurs ont effectué le même travail que Burgess, à peu de chose près : Burgess a puisé dans la langue russe son vocabulaire et l'a adapté aux usages de la langue anglaise, tandis que Chabrier et Belmont ont traduit le nadsat anglais et l'ont adapté aux usages français.

3.2.2. Les néologismes

Lorsque nous avons défini les néologismes de Burgess, nous avons constaté qu'il avait joué sur différents niveaux pour créer ses termes nadsat : la néologie de forme et la néologie de sens.

La première catégorie relevait de la néologie de forme, car il s'agissait de termes inventés de toute pièce par Burgess et qui pouvaient faire penser à du vocabulaire anglais (to blub, to crark, shilarny, nuke-a-tron, skirk et snoutie). Nous ne reproduisons pas le tableau, car aucun équivalent nadsat français n'est donné pour ces termes, qui ont été rendus par leur traduction française standard dans le texte. Cela nous semble correct, car nous avons vu que ces termes étaient avant tout inventés pour des raisons sonores, grâce à une multitude de consonnes rendant la prononciation acheée (ce qui permettaient également de faire un rapprochement avec la langue russe) et étaient à mi-chemin entre anglais et russe. Dès lors,

il semblerait pertinent d'incorporer au vocabulaire nadsat francophone des termes composés de nombreuses consonnes, pouvant évoquer la langue russe tout en adoptant certaines caractéristiques françaises. Voici les néologismes que nous avons relevés dans le glossaire de *L'Orange mécanique*.

Nadsat francophone	Signification FR (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Chlem	Casque
Ouster	Sortir, s'en aller
Smott	Regard (V. : smotter)
Swouisher	Siffler dans l'air, faire siffler

Force est de constater que ces termes répondent aux deux critères mentionnés ci-dessus : ce sont des néologismes composés de nombreuses consonnes. En outre, les verbes adoptent la terminaison du premier groupe, dont nous avons également parlé plus haut. Nous pouvons donc supposer que la perte constituée par l'abandon des néologismes de forme du nadsat anglais et compensée par la création de nouveaux néologismes de forme en français selon les mêmes critères de formation.

En outre, ces néologismes sont autant évocateurs que le sont leurs équivalents anglais. Le verbe « ouster » est formé à partir de l'onomatopée « oust(e) » que *Le Petit Robert* définit comme « interjection pour chasser ou presser qqn. » En ce qui nous concerne, il nous rappelle l'expression « Oust, du balai ». Dès lors, il nous semble que le lectorat français ne doit pas éprouver grande peine pour désambiguïser ce verbe. Le verbe « swouisher » suit la

même logique, car « swouish » pourrait faire penser à une onomatopée qui serait celle du sifflement d'un fouet, d'une épée ou d'un sabre, par exemple.

La deuxième catégorie est celle des néologismes de sens. Nous avons relevé des termes anglais auxquels Burgess avait donné une signification nouvelle. Ces termes étant tirés du vocabulaire anglais, nous pouvons supposer qu'ils n'apparaîtront pas dans la version française du livre étudié. Voyons de plus près ce qu'il en est.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Cutter	Mouizka	Argent
To dung	-	-
Firegold	Spoutnik	Boisson forte
To fist	-	-
To horn	Corner	Appeler
Sharp	-	-

Comme nous l'avions supposé, aucun de ces termes n'est repris dans *L'Orange mécanique*. Toutefois, nous remarquons que trois d'entre eux sont rendus par leur équivalent français standard, tandis que trois autres possèdent une traduction nadsat.

« Cutter », qui désigne l'argent, est traduit par « mouizka » qui n'est pas sans rappeler « mouise », terme du registre familier pour « misère, pauvreté », ce qui pourrait être considéré comme un antonyme (« mot, syntagme, qui, par le sens, s'oppose directement à

un autre³⁸ »), puisque l'argent est un signe de richesse. Par ailleurs, l'ajout du suffixe « -zka » permet de donner une coloration russe à ce substantif pour qu'il colle au projet des traducteurs, mais également à celui de l'auteur.

La boisson « firegold » est traduite par « spoutnik ». Nous y voyons la traduction d'une image par une autre image : « firegold » évoque quelque chose en fusion, de la chaleur ou des étincelles. Nous l'avons mentionné plus haut, nos drougs sont adeptes de drogue diluée dans du lait. L'une de ces boissons est appelée « milk with knives » (Burgess 1962 : 5), à savoir « du lait aux couteaux, comme on appelait ça, façon de s'affûter et de se mettre en forme pour une petite partie salingue de vingt contre un » (Burgess 1972 : 11). Dans le roman, les boissons sont souvent considérées comme les éléments déclencheurs de la violence : la bande boit pour se mettre en condition et pour aller se défouler. Que se soit « fire » ou « knives », nous voyons dans ces termes l'effet qu'ils produisent sur les personnes qui les boit : le feu, pour la motivation et l'excitation ; les couteaux, pour la violence et le viol. Dès lors, la traduction de « firegold » par « spoutnik » semble un choix tout à fait acceptable, car elle évoque l'idée d'un satellite en orbite autour de la terre (état d'ébriété), mais également la vitesse (excitation et motivation). En outre, il évoque la Russie.

Le verbe nadsat anglophone « to horn » est traduit par « corner ». Nous avons vu que Burgess avait créé une forme verbale à partir du substantif « horn » pour signifier « crier ». En outre, nous constatons que « corner » pourrait être la traduction de « to horn », car le substantif duquel ce verbe est tiré signifie « cor ». En revanche, « corner » existe en français et signifie : « sonner d'une corne, d'une trompette », « parler très fort, [...] ressasser qqch » ou encore « faire un bruit sourd, prolongé³⁹ ». Or, dans leur glossaire, les

³⁸ *Le Petit Robert*, p. 96.

³⁹ *Le Petit Robert*.

traducteurs lui donnent le sens d' « appeler ». Nous nous trouvons donc devant un cas de néologie de sens.

Ce tableau est également représentatif des pertes et des compensations du nadsat francophone par rapport à l'original. Les compensations adoptent différents critères, néanmoins elles respectent la stratégie de Burgess.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Drencrom	Methcath	Drogue
Em	<i>Ème</i>	-
Pee	<i>Pé</i>	-
Pee and em	<i>Pé et ème</i>	-
Pop-disc	-	-
Staja	<i>Prita (Prison d'État)</i>	-
Synthemesc	Synthémesc	Drogue
Vellocet	Vélocette	Drogue

La troisième catégorie relevée pour les néologismes penchait plutôt du côté de la néologie de forme. Nous avons vu que l'auteur avait puisé dans les ressources de la langue anglaise pour former ces termes. Ci-dessus, dans la colonne « Nadsat francophone », nous avons mis en italiques les termes qui ne sont pas insérés dans le glossaire disponible à la fin du roman. Pour ceux-là, la stratégie opérée par les traducteurs semble être la francisation. Seule « prita » pour « prison d'état » dénote une réflexion plus approfondie : construction à

partir de la première syllabe de « prison » et de la dernière syllabe d'« état », cela en fait d'ailleurs un nom à consonance russe (à l'instar de « ptitsa »).

Seul un nom de drogue n'a pas été retenu pour figurer dans la version française : « drenchrom » qui, d'après nos recherches sur internet, serait tiré d'adrénochrome. Nous avons entendu parler de cette drogue lors de notre visionnage du film *Las Vegas Parano*, de Terri Gilliam (1998), et elle est décrite comme étant hallucinogène. Dans le *Dictionnaire encyclopédique des drogues*, sous l'entrée « adrénaline », nous trouvons :

[...] L'adrénaline n'a pas elle-même d'effets psychotropes, mais, d'une part, les effets psychotropes de nombreuses drogues sont liés au métabolisme des amines biogènes en général et à celui des catécholamines en particulier et, d'autre part, c'est au cours de travaux de recherche sur l'adrénaline que fut synthétisée l'amphétamine. Enfin, la cyclisation oxydative de la molécule d'adrénaline conduit à deux dérivés indoliques, l'adrénochrome et l'adrénolutine, molécules aux effets hallucinogènes comme de nombreux autres dérivés du noyau indol⁴⁰.

Quant à « methcath », il est probable que les traducteurs se soient inspirés de la méthcathinone dont le dictionnaire susmentionné dit qu'il s'agit d'un

dérivé amphétaminique, [...] connue également sous le nom d'éphédron. L'abus de méthcathinone, répandu dans le passé en ex-URSS (où elle était connue sous les noms de *Jeff* ou de *Mulka*), a gagné dans les années 90 les États-Unis où cette drogue de synthèse est connue sous les noms de *cat* (à ne pas confondre avec le qat) ou de *The C* [...] ⁴¹.

Il est probable que les traducteurs se soient inspirés de cette drogue, car elle renvoie, selon la définition, à un contexte russe. De même, leur terme nadsat et l'effet de « methcath » sur le lecteur francophone est le même que celui de « drenchrom » sur le public cible de la langue de départ, à savoir la perception d'un terme pharmaceutique ou relatif aux stupéfiants.

Ce sous-chapitre indique que les traducteurs ont dû renoncer à rendre de nombreux termes issus de la créativité de Burgess, mais que ce phénomène était une caractéristique de la

⁴⁰ POL, Didier, *Dictionnaire encyclopédique des drogues*, Ellipses, Paris, 2002, pp. 10-11.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 153-154.

traduction. En effet, Burgess écrivait en anglais et créait ses néologismes avec les ressources de l'anglais. De surcroît, maintes réalités rattachées à l'œuvre originale sont difficiles à rendre en français – ou dans toute autre langue. Dès lors, nous avons admis que les traducteurs se devaient de compenser ces pertes en créant des néologismes. Pour ce faire, ils ont puisé dans les richesses de la langue française pour créer un parallélisme non pas entre un terme et un autre, mais entre une façon de procéder et une autre. Nous pouvons en déduire que l'une des caractéristiques de la traduction de la création lexicale est davantage la « traduction » de la méthode de création que la traduction lexicale à proprement parler.

3.2.3. Les jeux de mots

Lorsque nous nous sommes penchés sur le nadsat de Burgess, nous avons jugé nécessaire d'isoler certains termes, bien qu'il ait été possible de les classer dans la catégorie des néologismes.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Cancer	Cancerette	Cigarette
Charles/charlie	Charlot	Chapelain, aumônier
Godman	-	-
Horrorshow	Tzarrible	Terrible
In-out-in-out	Dedans-dehors	Copulation
Pan-handle	<i>Queue de casserole</i>	-
Sinny	<i>Cinique</i>	-

Contrairement aux néologismes, les jeux de mots de Burgess ont pu être repris plus facilement par les traducteurs. Cela s'explique par le fait qu'ils sont plus imagés que ne le sont les néologismes de forme ou de sens et qu'il est possible de trouver une image équivalente en français.

« Cancerette » reprend la racine « cancer » et contient le suffixe « -ette » que contient également le terme standard « cigarette » et le rapprochement est aisé. Par ailleurs, « fumer un/-e cancer » nous semble plus étrange en français que ne l'est, en anglais, « to smoke a cancer ».

« Charlot » est, tout comme « charlie » en anglais, formé à partir de personnage de Charlie Chaplin. En revanche, contrairement à l'anglais où il évoque un homme d'église qui prêche dans les prisons, en français, il désigne « une personne peu sérieuse, peu compétente⁴² ».

Nous avons rapproché le terme nadsat anglophone « godman » des super héros américains. Ce jeu de mots est propre à la culture source et ne peut être repris en français (du moins à l'époque de la rédaction de la traduction, aujourd'hui il en irait peut-être autrement). De même, bien que Superman, Batman et autres super héros soient connus dans les pays francophones, l'adaptation par francisation aurait été maladroite (Dieuman, égliseman, etc.). De ce fait, les traducteurs ne l'ont pas gardé, d'autant que ce terme est employé comme synonyme de « charlie » en anglais. Les traducteurs ont opté pour « charlot » pour l'ensemble de *L'Orange mécanique*.

Nous arrivons à l'un des termes centraux de *A Clockwork Orange* (car il apparaît de nombreuses fois et Burgess l'a retenu pour l'antinomie qu'il crée entre son interprétation et ce qu'il signifie réellement), « horrorshow », qui est traduit par « tzarrible ». Lors de notre

⁴² *Le Petit Robert*, p.349.

lecture de *L'Orange mécanique*, nous avons tout d'abord contesté ce choix. « Horrorshow » est un terme qui apparaît souvent dans le texte source (peut-être une fois par page au minimum) et qui frappe le lecteur. Lorsque nous avons lu la traduction française, nous étions probablement trop influencé par l'original et avons jugé et critiqué de manière négative « tzarrible » un peu trop hâtivement (nous l'avons vu, il est toujours aisé de critiquer des choix isolés, sans voir plus loin). Certes, « horrorshow » est central dans le roman de Burgess, mais, après réflexion, l'on se rend compte que ce terme ne peut déployer tous ses effets qu'en langue anglaise (horror + show) et il est difficile de mettre « show d'horreur » ou « horreurshow » (voire « horreurchaud ») dans la bouche de nos drougs lorsqu'ils veulent dire « super ». La proposition « tzarrible » est en réalité une bonne solution, même si l'on change totalement de perspective : le terme évoque « terrible » auquel le mot « tsar » est associé, et que les traducteurs écrivent avec « z » pour respecter la caractéristique nadsat, à savoir une réalité étrangère influencée par la langue russe.

Nous ne reviendrons pas sur les deux termes à caractère sexuel (« dedans-dehors » et « queue de casserole ») qui sont des traductions quasi littérales des expressions anglaises correspondantes.

Plus haut, nous avons vu le jeu de mots entre « sinny » (pour « cinéma » et « sin » (le péché)). Nous nous trouvons de nouveau face à une réalité dont l'effet peut difficilement être transféré en français. Les traducteurs ont donné la traduction suivante : « cinique » (nous avons mis ce terme en italique, car il n'apparaît pas dans le glossaire fourni à la fin du roman). Ils ont créé un néologisme qui n'est pas sans rappeler l'adjectif « cynique » dont le *Petit Robert* donne la définition suivante : « Qui exprime ouvertement et sans ménagement des sentiments, des opinions qui choquent le sentiment moral ou les idées

reçues, souvent avec une intention de provocation ». Nous l'avons vu, Burgess avait anticipé les dérives que l'adaptation de Kubrick allait entraîner et critiquait l'influence que pouvait avoir le cinéma sur certaines personnes. En français, si l'on tient compte de la définition de « cynique », les traducteurs conservent deux caractéristiques qui pourrait très bien s'appliquer au cinéma, choquer et provoquer, mais également à l'œuvre de Burgess.

3.2.4. Le langage enfantin

Pour Burgess, le langage enfantin est un moyen de choquer davantage le lecteur, car ce dernier réalise que les personnes qui s'adonnent à la violence, au pillage, à la déprédation et au viol sont en réalité des adolescents. Le langage enfantin est un moyen de rappeler cela tout au long du récit.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone	Signification (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>)
Appy polly loggy	Exquis cucuses usées	Excuses
Baddiwad	-	-
Eggiweg	-	-
Guttiwut	<i>tripouille</i>	
Jammiwam	Conficonfiotte	Confiture
Skolliwoll	escoliose	École

Nous avons défini le modèle utilisé par Burgess pour former ces termes liés à l'enfance ou au « baby talk ». En langue source, ces mots sont majoritairement construits à partir de

termes monosyllabiques (jam, egg, gutt), que l'on rencontre plus fréquemment en anglais qu'en français.

« Baddiwad » et « eggiweg » ont été abandonnés par les traducteurs. En ce qui concerne le terme « œuf », les traducteurs auraient pu proposer « neneuf », « nenœuf » ou « nœunœf » (dont nous avons trouvés de nombreuses occurrences sur *Google*) dont la construction pourrait rappeler celle de Burgess (répétition de syllabes) et le « baby talk ». Quant à méchant, ils auraient pu proposer « méchant méchant » ou « le grand méchant ». Toutefois, les traducteurs ont dû faire preuve de tant d'ingéniosité pour compenser certaines pertes, qu'il est possible qu'ils soient passés à côté de ces solutions à cause du délai voulu par l'éditeur ou à cause de la fatigue.

Les traducteurs ont procédé selon le modèle établi par Burgess en proposant « exqui cucuses usées » et « conficonfiotte : ils ont essayé d'établir un parallélisme avec des syllabes existantes dans « excuse » et « confiture ». Par ailleurs, « confiotte » est souvent utilisé dans le langage familier.

Quant au terme « escoliose », il nous fait penser à la « scoliose », qui est une « déviation de la colonne vertébrale⁴³ », donc une maladie, un mal, quelque chose que l'on n'aime pas, une réalité négative. Or, nos drougs sont des adeptes de l'école buissonnière et nous pouvons tout à fait admettre qu'ils qualifient ainsi l'école dans leur langue à eux : cette institution, bien plus que la simple connaissance, inculque les valeurs d'une société donnée, valeurs rejetées par les protagonistes de *L'Orange mécanique*.

3.2.5. Le *slang*

Nous avons vu qu'une petite poignée de termes retenus par Burgess étaient tirés de l'argot. Ces termes n'ont pas été repris par Chabrier et Belmont. Par ailleurs, ils n'ont pas

⁴³ *Le Petit Robert*, p.2054.

puisé dans l'argot francophone pour compléter leur glossaire nadsat pour donner une traduction de ces mots sources. Les traducteurs ont rendu les quelques termes *slang* par leur traduction française standard. Le choix de ne pas opter pour l'insertion de l'argot français est un bon choix, nous semble-t-il, car l'argot ancre l'histoire dans une culture donnée. Ainsi, distiller des termes argotiques francophones aurait indéniablement rattaché l'histoire à un pays francophone. En revanche, nous avons vu, dans le deuxième chapitre de notre travail, lorsque nous avons traité de l'œuvre en général, que Chabrier et Belmont avait adapté leur traduction à un contexte francophone, notamment en nommant les membres du gang d'Alex, Pierrot, Jojo et Momo, stratégie qui aurait pu justifier l'emploi de mots argotiques francophones. Néanmoins, les termes nadsat anglophones tirés de l'argot anglais ou américain représentent une part infime du vocabulaire nadsat de Burgess et leur omission constitue une perte relative.

3.2.6. L'anglais shakespearien

Lorsque nous nous sommes intéressé au roman de Burgess, nous avons vu qu'il avait placé dans la bouche de ses drougs quelques tournures propres à l'anglais élisabéthain. De même que l'argot, que nous venons de traiter, l'anglais shakespearien ne peut être rendu en français. Toutefois, les traducteurs ont compensé cette perte en mettant un « O » dans le texte source, partout où l'auteur utilisait des tournures anciennes. Nous reproduisons les passages de *L'Orange mécanique* qui correspondent à ceux mentionnés dans le sous-chapitre 3.1.6 pour expliciter notre propos.

- Ma parole, mais c'est ce gros bouc puant de Willaid en personne. Comment vas-tu, O toi, espèce de fiole puante d'huile de glaviot au rabais ? Amène-toi que je t'en colle une dans les yarbilles, pour peu que t'en aies, O toi, espèce de gelée d'eunuque. (Burgess 1972 : 26)
- Arrête, O gloupp et connard que tu es. Loin de toi ces pensées. (Burgess 1972 : 28)

- Fais bien gaffe, O Momo, j'ai repris, si tu ne souhaites point interrompre le fil de tes jours. (Burgess 1972 : 39)

« O » ou « Ô » est défini comme étant une « interjection traduisant un vif sentiment (joie, admiration, douleur ; crainte, colère). Quant à nous, cela nous rappelle certaines envolées lyriques ou autres textes poétiques louant telle divinité ou telle amoureuse. Par ailleurs, nous trouvons cela assez archaïque et cela nous semble aussi improbable d'entendre des jeunes voyous s'exprimer ainsi en français, que doit l'être des jeunes adoptant des tournures shakespeariennes en anglais.

3.2.7. Désambiguïsation du nadsat

Nous ne reviendrons pas sur la façon dont le lectorat français est amené à découvrir la réalité qui se cache derrière les termes nadsat rencontrés au fil de la lecture. Nous l'avons dit, les traducteurs ont trahi le dessein de Burgess, d'une part en avisant le lecteur qu'il allait être confronté à une langue étrange, d'autre part, en joignant un glossaire à leur traduction. Dès lors, ils ont sciemment facilité la lecture et la compréhension du roman, mais cette dernière facette peut également la rendre moins fluide, car le lecteur se référera sans cesse au glossaire. Par ailleurs, il est peu probable que ce lectorat retienne ces mots russes, alors que Burgess voulait justement que ses lecteurs apprennent quelques mots de base de cette langue.

Burgess avait plié devant ses éditeurs américains et avait autorisé qu'un glossaire soit ajouté à la version américaine de *A Clockwork Orange* (également amputée du vingt-et-unième chapitre). En revanche, nous supposons que l'auteur n'a pas participé à l'élaboration de ce glossaire (puisque'il y était opposé). De même, il est peu probable que les traducteurs francophones aient reçu de Burgess un glossaire nadsat. Néanmoins, nous

savons que Belmont et Burgess se voyaient régulièrement et étaient en contact. Il est probable que le traducteur ait demandé confirmation à Burgess en cas de doute.

Il est vrai qu'un certain mystère entoure le nadsat et Burgess ne s'est pas beaucoup étendu sur la façon dont il avait formé son vocabulaire. Nous avons d'ailleurs cité tous les passages de ses confessions traitant du nadsat et permettant de saisir le raisonnement de l'auteur. À partir de cela, nous avons été obligé d'émettre certaines hypothèses.

Avant de faire le bilan de ce que nous avons vu du nadsat anglophone ainsi que sa traduction française et répondre à la question centrale de notre mémoire, nous souhaitons dire quelques mots de l'adaptation cinématographique de Stanley Kubrick, réalisée la même année que la traduction française, à savoir en 1972.

3.3. Les sous-titres français d'*Orange mécanique*, de Stanley Kubrick

Dans cette section nous nous intéressons à la manière dont les termes nadsat de la version originale *A Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick, ont été traités par les sous-titres de la version française.

Un travail sur l'œuvre phare d'Anthony Burgess ne peut faire fi de l'adaptation de Kubrick. En effet, c'est elle qui a permis de redécouvrir l'œuvre de Burgess (elle était passée quasi inaperçue lors de sa publication) et a donné à son auteur une notoriété planétaire. D'ailleurs, de son vivant, Burgess sera catalogué comme étant l'auteur de *A Clockwork Orange* et ses autres romans seront rarement considérés.

Nous l'avons vu, Burgess est amer, car il n'a reçu que 500 dollars pour les droits d'auteur et c'est à lui que revient la tâche d'expliquer le sens du film de Kubrick, tandis que le réalisateur reste au calme chez lui. Le film est une adaptation des plus fidèles du roman

dont il est tiré, notamment en ce qui concerne les dialogues. Selon Burgess, Kubrick les aurait repris tels quels du roman :

Au cours des séances de tournage menées comme des séminaires à l'université, mon roman était l'ouvrage de référence. « Page 59... comment on va faire ça ? » Un jour de répétition, une prise unique en fin de journée, la mise noir sur blanc du dialogue improvisé : résultat à l'affiche ? Scénario de Stanley Kubrick. (Burgess 2000 : 269)

Comme le film est sorti pratiquement en même temps que la traduction française, les sous-titres n'ont probablement pas consulté, ni n'ont pu s'inspirer, de la traduction et des solutions proposées par Hortense Chabrier et Georges Belmont.

Nous nous concentrerons sur le vocabulaire nadsat, car le sous-titrage penche davantage du côté de l'adaptation, en raison des contraintes liées au nombre de caractères visibles à l'écran : bien que les dialogues de la version originale soient en grande partie identiques à ceux du roman, les sous-titres ne peuvent l'être en raison de cette contrainte. Jorge Díaz Cintas, dans son article « Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique⁴⁴ » rappelle ce statut particulier du sous-titrage dans le monde de la traduction :

pour un certain nombre d'auteurs, le sous-titrage ne peut pas être considéré comme une véritable traduction en raison des nombreux paramètres spatio-temporels imposés par le support qui limitent considérablement le résultat final. On préfère utiliser le terme d'adaptation plutôt que de traduction. (Lavaur et Serban 2008 : 28)

En outre, en nous concentrant sur les sous-titres, nous pouvons facilement recenser les termes nadsat qui y figurent. Nous avons également trouvé le script de la version anglaise⁴⁵ (qui comporte quelques erreurs, néanmoins il s'est révélé utile pour recenser les termes ou expressions), ce qui nous permet de mettre en relation le terme nadsat qui apparaît dans le sous-titre français avec le terme nadsat anglais qui apparaît dans le scénario.

⁴⁴ DÍAZ CINTAS, Jorge, « Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique », in : Jean-Marc Lavour et Adriana Serban, *La traduction audiovisuelle*, Traducto, Groupe De Boek s.a., Bruxelles, 2008, pp. 27-41.

⁴⁵ <http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/clockwork/coscript.html>.

3.3.1. Le nadsat dans les sous-titres d'*Orange mécanique*

Il ressort de notre analyse des sous-titres d'*Orange mécanique* que les termes du vocabulaire russifiant sont les plus nombreux. Or cela est normal, car il nous semble que ce soit la caractéristique du nadsat qu'il convient de rendre impérativement.

Certains termes apparaissant dans les sous-titres sont identiques à ceux de la traduction française de Chabrier et Belmont (droug, rassoudok, devotchka, ptitsa et sloucher), mais ils sont en minorité et il semblerait que la similitude soit le fruit du hasard (ou peut-être est-ce les traducteurs francophones qui se sont inspirés des sous-titres ?). D'autres termes ne varient pas et adoptent la graphie de Burgess (vellocet, synthemesc, drencom, gulliver, nozh, nochy, chelloveck, bolshy, grahzny, vonny).

Les sous-titres, à l'instar des traducteurs, ont également modifié certains termes afin qu'ils correspondent à la façon dont un francophone prononcerait ces termes russes. Néanmoins, leurs modifications ne correspondent pas exactement à celle de Chabrier et de Belmont.

Burgess	Chabrier et Belmont	Sous-titres	Signification
In-out in-out	Dedans-dehors	Va-et-vient	Faire l'amour, violer
Yarbles	Yarbilles	Valseuses, yarbles	Testicules
Yarblockos	Yarblockoss	Yarblockos, connard	Connard
Govoreet	Govoriter	Gavoriter	Parler
Dook (diminutif de rassoudok)	Rassoudok	Douk	Crâne, esprit
Chai	Tché	Tchaï	Thé
Rookers	Roukeurs	Rouks, roukers	Mains

Gloopy	Gloupp	Gloupy	Idiot, stupide
Bog	<i>Gogre</i>	Log, Bog	Dieu
Viddy	-	Louquer, vidier	Voir
Prestoopnick	Prestoupnick	Prestoupnik	Criminel
Glazz	Glaze	Glaz	Œil
Horrorshow	Tzarrible	Horrorcho	Terrible

L'analyse de ce tableau nous confirme le fait que les sous-titreurs n'ont pas eu accès à la traduction de Chabrier et de Belmont, car il y a de nombreuses différences entre les sous-titres et l'œuvre française. Il est également difficile de savoir si les sous-titreurs étaient au courant qu'une telle traduction était en cours. À noter que les traducteurs francophones sont allés à la rencontre de Burgess de leur propre initiative, tandis que les traductions vers de nombreuses autres langues ont été entreprises à la suite de l'adaptation de Kubrick.

La première constatation est que les sous-titreurs ont, dans la majorité des cas, traduit littéralement les termes nadsat et les ont adaptés pour qu'ils correspondent à la prononciation française (douk, tchaï, rouks, gloupy). En ce qui concerne les verbes, ils ont également opté pour la former en « -er » du premier groupe, afin de pouvoir les conjuguer sans difficulté (vidier, gavoriter).

Nous avons également relevé que certains termes nadsat sont traduits de deux manières différentes : l'une étant la traduction nadsat francophone, l'autre, la traduction française standard (yarbles, valseuses ; yarblockos, connard). Le terme nadsat anglais « rooker » est également traduit de deux manières différentes dans le sous-titrage : rook et rooker. Quant à « Bog », sa première occurrence est traduite par « Log » et la seconde, par « Bog ». Nous

savons qu'aujourd'hui, les films sortent quasiment simultanément dans les différents pays et que cela a une conséquence énorme sur la qualité du sous-titrage et du doublage. Cela peut en partie expliquer le manque de cohérence des termes du vocabulaire nadsat apparaissant dans les sous-titres.

Nous avons vu, lorsque nous avons traité du nadsat de Chabrier et de Belmont, que les traducteurs avaient, dans la mesure du possible, francisé le nadsat francophone et, lorsque cela n'était pas possible (le nadsat du texte source ayant été pensé en anglais et pour être mêlé à l'anglais standard), ils avaient créé leur propre nadsat en suivant la même logique de création que Burgess, mais en langue française. Force est de constater que les sous-titres ne respectent pas ces critères et qu'ils collent au nadsat tel qu'il est entendu dans le film.

Après réflexion, nous avons estimé que telle devait être la norme en matière de sous-titrage. En effet, parmi les téléspectateurs optant pour les sous-titres, il se trouve de nombreuses personnes qui ne maîtrisent pas suffisamment l'anglais pour regarder un film en version originale et pour lesquelles le sous-titrage sert de bouée de sauvetage lorsque la compréhension est déficiente. Dès lors, dans le domaine de la création linguistique, il est normal que les sous-titres rendent au mieux la prononciation entendue dans la version originale, pour que le spectateur puisse établir facilement, et au plus vite, une correspondance entre ce qu'il a entendu et les mots contenus dans le sous-titre. Cette tendance tend à justifier la façon dont sont orthographiés les termes nadsat.

Francine Kaufmann, dans son article « Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement du texte de départ⁴⁶ » rappelle que « [...] le texte de référence reste le scénario. Il constitue l'original de l'œuvre audiovisuelle, clairement défini, visible et qui

⁴⁶ KAUFMANN, Francine, « Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement du texte de départ », in : Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, *La traduction audiovisuelle*, Traducto, Groupe De Boek s.a., Bruxelles, 2008, pp. 69-83.

sert de base aux éventuelles modifications ultérieures » (Lavour et Serban 2008 : 70). Nous l'avons vu, le scénario est tiré du roman (dans un premier temps, Kubrick avait sollicité Burgess pour adapter son roman pour le cinéma, mais il avait rejeté son travail et avait pris le livre comme ouvrage de référence), dès lors les sous-titres ont dû se concentrer sur le nadsat tel qu'il apparaissait dans le script et l'adapter. De même, il n'est pas dit qu'ils aient suivi la traduction du roman, quand bien même ils auraient disposé des choix de Chabrier et de Belmont, puisque les sous-titres doivent correspondre à ce qui est entendu dans la bande son. Néanmoins, il se trouve certains termes ou expressions qui révèlent d'autres procédés de traduction de la part des sous-titres.

Burgess	Chabrier et Belmont	Sous-titres	Signification
Cutter	Mouizka	Flouze	Argent
Viddy	-	Louquer, vidier	Voir
Malenky	Malenky	Little, malenky	Petit, peu
Knify moloko	<i>Moloko/lait aux couteaux</i>	Moloko casse-pattes	<i>Lait contenant de la drogue</i>
Appy polly loggies	Exqui cucuses usées	Jave mavex cavusave	excuses
Milk/moloko-plus	<i>Lait gonflé</i>	Moloko enrichi	<i>Lait contenant de la drogue</i>
Sinny	-	Cinoche	cinéma

À partir de ce tableau⁴⁷, nous devinons que les sous-titres ont donné une solution tirée de l'anglais standard : « malenky » et traduit pas « little » et par « malenky », ce qui en fait des synonymes. Nous y voyons une maladresse et ils auraient dû opter pour l'une ou

⁴⁷ Dans la colonne « Chabrier et Belmont », nous avons mis en italique les termes ou expressions nadsat qui n'apparaissent pas dans leur glossaire, mais qui peuvent être retrouvé aisément dans le roman. De même pour la colonne « signification », nous avons mis en italique nos propres définitions.

l'autre solution. « Little » aurait pu être acceptable, car cela renvoie à une langue tierce. Néanmoins, le téléspectateur qui entend prononcer « malenky » dans la version originale s'attend à ce que « malenky » apparaissent dans le sous-titre, nous l'avons vu précédemment. Dans les sous-titres, nous rencontrons également le verbe « louquer » comme traduction de « viddy » (regarder). Un anglophone fera, à n'en pas douter, le rapprochement avec le verbe « to look ». Ce verbe possède également un synonyme dans la version sous-titrée, car nous avons également relevé le verbe « vidier », pour lequel la remarque précédente s'applique également. Toutefois, bien que ces termes soient empruntés à l'anglais, l'effet est celui de l'intrusion d'une langue étrangère mêlée à du français standard et en ce sens cela respecte le projet de Burgess.

Les sous-titres ont également recouru au langage familier (cinoche) et au parler populaire (flouze) français pour rendre respectivement « sinny » et « cutter ».

Dans l'ensemble, nous considérons que l'adaptation a été réussie par les sous-titres. Toutefois, nous avons relevés quelques maladresses. « Knify moloko » est traduit par « Moloko casse-pattes ». Nous avons expliqué qu'il s'agissait en réalité d'une boisson dans laquelle de la drogue est diluée et qui est bue par les drougs pour les exciter encore davantage avant leurs actes d'ultraviolence. Cette maladresse s'explique probablement par le fait que, comme nous l'a rappelé Francine Kaufmann, le scénario est le texte de référence. Or un scénario n'est jamais aussi détaillé qu'un roman (car le roman ne s'accompagne pas d'un support visuel et s'accompagne donc de nombreuses descriptions), car tout ce qui relève de la description est supprimé dans l'adaptation cinématographique et est rendu explicite par l'image. Les sous-titres peuvent toutefois se référer au roman, mais les contraintes temporelles le permettent-elles ? Nous pouvons en douter. D'ailleurs, le film de Kubrick met en scène les protagonistes au Korova Milkbar, mais à aucun moment

il n'est dit qu'ils consomment cette boisson pour décupler leur inclinaison à la violence (seul le roman nous le dit).

3.3.2. Traduction et sous-titrage

Ce sous-chapitre nous a permis d'aborder une facette de la traduction audiovisuelle, le sous-titrage, pour mettre en évidence que, face à une même réalité (le nadsat), la tâche du sous-titreur et du traducteur est bien différente. Antoine Berman, en parlant de son « projet de traduction », soulignait le fait que différentes traductions d'un même texte aboutissaient à des résultats diamétralement opposés selon le projet suivi. Or, une traduction d'un roman ou le sous-titrage de l'adaptation cinématographique du même roman sont deux projets différents d'un texte source identique.

Le sous-titrage, nous l'avons vu, est un moyen de visionner un film en version originale et, en condensant les dialogues, il permet au spectateur qui ne maîtrise pas du tout, ou peu, la langue source, d'avoir une idée globale de l'action qui se déroule sous ses yeux. Le nombre de caractères pouvant être affichés à l'écran et la durée d'affichage des sous-titres sont des contraintes qui font pencher cette discipline plutôt du côté de l'adaptation que de la traduction. Ces exigences impliquent des sous-titreurs qu'ils ne gardent que l'essentiel des dialogues de l'original.

Dans *Orange mécanique*, le nadsat est un élément essentiel du langage des protagonistes. Dès lors, les sous-titreurs se devaient de rendre le plus souvent possible un terme nadsat entendu par une traduction nadsat. Comme le sous-titrage s'accompagne de la bande son du film, il est nécessaire de faire correspondre ce qui est dit dans le film avec le contenu des sous-titres. Cela passe par une francisation du vocabulaire nadsat qui soit le plus fidèle possible à la prononciation de l'original, ce qui limite les libertés des sous-titreurs par rapport à celle des traducteurs.

L'analyse détaillée du nadsat version Chabrier et Belmont, puis cette section consacrée au sous-titre de l'adaptation de Kubrick, nous ont mis en contact avec deux façons dont le nadsat de Burgess nous a été transmis en français. Il en reste une troisième pour que le panorama soit complet, à savoir le nadsat tel qu'il apparaît dans la version doublée, mais nous n'avons ni la place ni le temps d'aborder ce sujet, d'autant qu'il faudrait retranscrire les dialogues nous-mêmes à partir de la bande son française. Nous pouvons néanmoins témoigner qu'il est traduit d'une troisième manière.

Avec cette vue d'ensemble, nous pouvons à présent tenter de répondre à la question :
« comment traduire la création lexicale »

Chapitre 4

Nous touchons au but de notre travail. Après avoir énoncé, en introduction, la problématique de notre mémoire, puis présenté les informations extratextuelles relatives à l'objet de notre étude, *A Clockwork Orange*, tant du côté de l'auteur que du côté des traducteurs, nous nous sommes tourné, tout d'abord de façon générale, vers les textes eux-mêmes, en suivant la méthode préconisée par Antoine Berman, pour être en mesure de critiquer la traduction proposée par Hortense Chabrier et Georges Belmont. Ensuite, nous avons délaissé le cadre général de l'œuvre pour nous focaliser sur la création linguistique manifeste dans le texte original, à savoir le nadsat, et nous avons émis des hypothèses quant à la manière dont Burgess était parvenu à son vocabulaire, ce qui a donné lieu à différentes sous-catégories. Puis, nous nous sommes tournés vers le nadsat tel qu'il apparaît dans *L'Orange mécanique*. Pour ce faire, nous avons reproduit les sous-catégories définies pour le nadsat de la langue source pour observer la stratégie des traducteurs face à cette langue tierce. Nous avons également abordé le sous-titrage, car cette technique a également contribué à introduire le nadsat de Burgess dans la culture francophone.

Nous disposons à présent d'un nombre d'éléments suffisants pour répondre à la question : « comment traduire la création lexicale ? ». Néanmoins, il convient de relativiser notre propos, car, dans le domaine de la création lexicale, nous le verrons, les possibilités sont infinies. Pourtant, nous pouvons émettre certaines règles de base.

4.1. La création lexicale

Louis Gilbert, un linguiste français que nous avons déjà cité, définit deux types de créativités lexicales : la néologie dénominative et la création néologique stylistique.

La première ne nous concerne pas directement, néanmoins nous la mentionnons, car elle pourrait déboucher sur un travail similaire au nôtre, bien que dans un domaine plus concret et plus pratique que celui de la littérature. Pour Guilbert,

La première forme ne réside pas dans la volonté d'innovation sur le plan de la langue, mais dans la nécessité de donner un nom à un objet, à un concept nouveau. Elle répond seulement au besoin de communiquer une expérience nouvelle ; elle s'inspire, non de considérations esthétiques dans son principe, mais du souci d'efficacité. Souvent même, tant le nom s'identifie avec l'objet, la perception même de la valeur du nom en tant qu'unité linguistique est absente de l'usage. [...] Mais dans son principe, la néologie de dénomination vise à une exacte adéquation du nom avec l'objet ou le concept, à éviter toute ambiguïté dans la désignation. (Guilbert 1975 : 40)

Ce sont surtout les néologismes dans le domaine scientifique, médical, technologique, informatique, etc. Le but est de nommer une réalité nouvelle et l'on passe souvent par le grec ou le latin, voire d'autres langues étrangères, pour aboutir à la dénomination finale. L'acte de création est avant tout pratique et il pourrait être intéressant de voir la façon dont ces termes nouveaux, créés dans une langue donnée, sont ensuite traduits dans les autres langues.

La matière sur laquelle nous avons fondé notre travail, le nadsat, ne suit pas une logique de recherche d'un signifiant pour qualifier un signifié nouvellement existant. En revanche, elle correspond au deuxième type de néologisme décrit par Guilbert, la création néologique stylistique :

Il existe une autre forme de création lexicale fondée sur la recherche de l'expressivité du mot en lui-même ou de la phrase par le mot pour traduire des idées non originales d'une manière nouvelle, pour exprimer d'une façon inédite une certaine vision personnelle du monde. Cette forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles reçus ou contre les modèles reçus. Elle est le propre de tous ceux qui ont quelque chose à dire, qu'ils sentent bien à eux, et qu'ils veulent dire avec leurs mots, leurs agencements de mots, elle est le propre des écrivains. (Guilbert 1975 : 41)

Pour Guilbert, pour qu'un néologisme soit qualifié comme tel, il est nécessaire qu'il apparaisse dans un texte littéraire, sans quoi, toute succession de sons inventée pourrait

entrer dans cette catégorie. Certes, l'invention est possible, mais elle doit répondre à un souci de communicabilité et de partage au sein d'une société.

Est dit texte littéraire toute production écrite dans le cadre d'un certain genre, ayant paru dans un ouvrage édité et diffusé selon l'appareil propre à la société où nous vivons, codée selon une certaine hiérarchie établie par une certaine critique qui a ses règles esthétiques et idéologiques, et d'après une certaine diffusion dans un public de lecteurs, en fonction des conditions économiques et sociales propre au marché du livre. (Guilbert 1975 : 42)

Le nadsat de Burgess répond à ces critères et entre donc dans la catégorie de la néologie stylistique. Dès lors, les réponses que nous allons apporter seront dirigées vers ce type de création et nous nous garderons de traiter de la néologie dénomminative, dont les critères de traduction doivent être moins libres que ne le sont ceux relatifs à la créativité littéraire, car leur impact sur la vie de tous les jours (nous pensons aux noms de maladies, de médicaments, de nouvelles technologies, etc.) peut se révéler bien plus décisif et entraîner des conséquences bien plus importantes que la néologie issue de l'imaginaire d'un auteur à des fins de divertissement.

4.2. Création lexicale et traduction

De nombreux linguistes se sont penchés sur la création lexicale et il existe de nombreux ouvrages sur la question. Néanmoins, aucun d'entre eux ne traite de la façon dont il convient de traduire la néologie littéraire. La théorie est inexistante alors que ce type de traduction est en augmentation, notamment sous l'impulsion du cinéma ou de la littérature (*Star Trek*, *Le Seigneur des anneaux*, *Orange mécanique*, etc.). Or, nous l'avons stipulé plus haut, les traductions de ces œuvres ont été entreprises vers de nombreuses langues et il est possible, comme nous l'avons fait pour le nadsat, de déterminer les procédés de traduction à partir des textes source et cible. Dans notre introduction, nous avons émis trois hypothèses quant à la traduction de la création lexicale et à l'attitude du traducteur face à elle.

La première stipulait que la création lexicale devait être considérée comme universelle et que, de ce fait, elle ne nécessitait aucune intervention de la part du traducteur qui pouvait la reprendre telle quelle. L'étude de *A Clockwork Orange* a démontré que ce postulat ne pouvait être confirmé : le nadsat de Burgess a pris comme modèle la langue russe et se l'est appropriée. Or le russe est écrit en cyrillique. L'auteur est donc passé par la transcription anglaise de la langue russe et, parfois, l'a modifiée pour qu'elle corresponde encore davantage à la prononciation russe (expliquant en partie le fait que Burgess n'a pas adopté la transcription telle quelle). On le voit, les différents alphabets sont autant de barrières à l'universalité.

Ensuite, la néologie littéraire semble faire la part belle à l'élément sonore (allitération, assonance), raison pour laquelle Burgess a opté pour le russe. Dès lors, la traduction se doit de rendre, dans la mesure du possible, l'harmonie véhiculée dans chaque mot inventé, d'autant que l'invention tend à donner vie à la réalité qu'elle désigne (bien plus que ne l'est le véritable signifiant de la langue source). Or, le français, quoique très proche de l'anglais, ne dispose pas des mêmes moyens pour rendre un son donné (nous l'avons vu lorsque nous avons transcrit phonétiquement certains termes) : le traducteur doit alors « franciser », en adaptant la graphie du terme cible pour qu'elle corresponde à la prononciation du terme en langue source grâce à toutes les ressources de la grammaire française (raisonnement identique à celui de Burgess, le faisant pour l'anglais à partir du russe). Le deuxième élément en défaveur de l'universalité est donc la langue cible : sa grammaire et son orthographe, qui conditionnent autant le traducteur que le lecteur et qui, de ce fait, fixent un plafond à l'acceptabilité. Par ailleurs, nous pensons qu'une néologie lexicale ne peut se suffire à elle-même, pour être universelle. L'universalité passe par une grammaire, une conjugaison, des niveaux de langue, tout ce qui constitue une langue et qui permet aux membres d'une société de communiquer entre eux et d'appréhender le monde dans lequel

ils vivent, car notre vision du monde est conditionnée par les éléments de la langue à notre disposition pour désigner la réalité qui nous entoure.

Burgess n'a pas eu la prétention de créer un système entier et autonome, mais sa création, mêlée à l'anglais, a permis de donner vie au conditionnement d'Alex en faisant de même sur le lecteur, lequel, sans s'en apercevoir, apprend une langue nouvelle. Ainsi, la création analysée dans notre travail ne vise pas à la communicabilité au sein d'une société (même si certaines personnes reproduisent la façon de parler des drougs pour leur plaisir), mais à la concrétisation d'un projet. En outre, le nadsat ne se suffit pas à lui-même, il a besoin de la langue standard (quelle qu'elle soit) pour déployer pleinement ses effets sur le lecteur et pour que ce dernier puisse accéder à la signification de ce vocabulaire.

Notre deuxième hypothèse posait la création lexicale comme étant indissociable de la langue parlée par son auteur, puisque toute la réflexion était menée à travers celle-ci par un sujet conditionné par elle. Face à une telle proposition, deux choix s'offrent au traducteur : celui de coller à la lettre source (dans notre cas, l'anglais) ou celui d'adapter à la lettre cible (le français). Or, nous avons relevé que la néologie lexicale est composée de mots, d'adjectifs, de verbes, mais ceux-ci sont déclinés selon les règles en vigueur dans la langue parlée par l'auteur (dans *A Clockwork Orange*, nous avons vu que le pluriel nadsat correspondait au pluriel anglais, que le comparatif et le superlatif des adjectifs nadsat coïncidaient avec à l'un des modes de déclinaison des adjectifs anglais et idem pour les verbes). Nous avons observé que, dans le texte source, l'anglais standard servait de ciment pour lier le nadsat et pour permettre au lecteur de deviner la signification de ce néo-vocabulaire, grâce au contexte notamment. Certes, le nadsat est un élément essentiel du roman, mais l'anglais l'est encore davantage, car il doit permettre au lecteur de suivre le récit sans trop de difficultés. En outre, si le livre avait été écrit uniquement en nadsat, seuls

quelques courageux auraient entrepris de le lire et un travail préliminaire fastidieux aurait été nécessaire pour s'approprier le nadsat, un labeur qui s'apparente à celui de l'apprentissage d'une langue nouvelle (et cela dans le seul but de lire une œuvre unique).

Si l'anglais est nécessaire à la compréhension de l'œuvre originale, toute traduction doit également accorder une importance particulière à la langue cible, à celle parlée par le lecteur auquel elle s'adresse (le français, dans notre cas). De même, nous l'avons vu, lorsque des éléments nadsat anglophones ne se laissent pas apprivoiser par le français, les traducteurs doivent chercher à compenser ces pertes grâce aux ressources de la langue cible. Dès lors, c'est la deuxième hypothèse, l'adaptation à la lettre cible qu'il convient d'actualiser. Quant à la première, l'adaptation à la langue source, elle introduirait l'anglais dans la traduction française et l'on se trouverait avec un trinôme : français, nadsat francophone et anglais. Or la traduction doit filtrer l'anglais pour que ne subsistent que les éléments relatifs au français.

La dernière hypothèse, émise en introduction, est en réalité liée à la deuxième, nous l'avons remarqué lorsque nous avons analysé le nadsat de Chabrier et de Belmont. Elle était que les traducteurs devaient s'approprier le nadsat de Burgess pour en faire un nadsat francophone. Nous avons vu que tel était le cas, néanmoins, ce n'est pas le nadsat tel quel qui doit être transféré dans la langue de Molière, car cela serait arbitraire et ne respecterait pas le dessein de Burgess. Bien plus que le nadsat, c'est le procédé de création de ce vocabulaire que les traducteurs doivent assimiler et rendre en français pour que leur nadsat ait le même impact sur le lectorat cible. Notre analyse de *L'Orange mécanique* a démontré que Chabrier et Belmont avaient reproduit ce mode de création pour faire de leur argot une réalité tierce rattachée au français, mais inspirée de la démarche anglaise. Par ailleurs, c'est

cette technique qui doit permettre de transférer le nadsat de Burgess dans les différentes langues : non pas la traduction de la lettre, mais celle de la méthode de création.

4.3. Création lexicale : méthode de traduction

Nous allons à présent proposer une méthode de traduction, en plusieurs points, à partir de notre analyse de *A Clockwork Orange* et de sa traduction française. Elle constitue une marche à suivre idéale, mais, selon l'ouvrage à traduire, il ne sera pas toujours possible d'aborder tous les points.

4.3.1. À la rencontre de l'auteur

La création lexicale (littéraire) ne peut pas être détachée de son auteur et le traducteur se doit d'aller à sa rencontre, que ce soit par les livres (de l'auteur ou d'autres écrivains parlant dudit auteur, les biographies, les articles ou autres ouvrages) ou en personne, ce qui constitue la solution idéale. Les technologies actuelles, telles que les courriels, Skype ou autres moyens de communication en ligne, permettent au traducteur d'être sans cesse en contact avec l'auteur, d'autant que ce dernier, dans la majorité des cas, désire que son œuvre soit transmise le plus fidèlement possible dans les différentes langues, raison pour laquelle il est fort probable qu'il collabore avec le traducteur pour l'aider à cerner au mieux les passages ambigus ou difficiles. Que ce soit en traduction littéraire, juridique, économique, technique, etc., le traducteur ne doit pas commencer la traduction sans avoir approfondi le sujet traité et il est difficile de le faire sans une connaissance poussée de son auteur, car tout le bagage qu'il a accumulé sa vie durant est souvent mis en œuvre pour écrire telle ou telle œuvre (*A Clockwork Orange*, comme bien d'autres livres de Burgess, n'auraient probablement pas vu le jour s'il n'avait pas étudié la linguistique ; la musique joue également un rôle important aussi bien dans sa vie que dans l'ensemble de son œuvre).

Lorsque nous avons évoqué Antoine Berman, nous avons contredit ses dires, en stipulant que le traduire n'est jamais premier dans le processus de traduction, il doit succéder une phase préliminaire permettant au traducteur de saisir la raison de l'écriture et, de manière générale, tout ce qui constitue la face cachée de la rédaction. C'est un passage obligé, néanmoins, il concerne l'acte traductif général et a peu d'incidence sur la traduction de la création lexicale (savoir que Burgess a fait des études de linguistique et comprend de nombreuses langues n'aide en aucun cas le traducteur).

4.3.2. Délimitation de la création linguistique par rapport à la langue standard

Le traducteur, qui est le premier critique de l'œuvre, aura lu et relu l'œuvre originale, puis relevé les passages difficiles. L'auteur, s'il est encore vivant, pourra aider le sujet traduisant à les éclaircir. Notre étude de *A Clockwork Orange* a mis en exergue le rôle primordial de l'anglais standard pour la compréhension du nadsat et, pour ce faire, Burgess a écrit dans une langue commune, facile d'accès et le traducteur, normalement, n'éprouvera pas de difficulté à interpréter, puis à traduire, la langue standard. Dans *L'Orange mécanique*, le français standard doit également jouer le rôle d'éclaireur. De surcroît, Belmont et Chabrier ont écrit dans un français commun, tantôt en usant de termes populaires, tantôt en reprenant des mots du registre familier. Nous avons également souligné qu'une œuvre écrite en majorité avec des néologismes demandait un effort de la part du lecteur et, pour cette raison, la part de créativité sera moindre par rapport au vocabulaire commun.

Nous l'avons vu, Burgess était contre l'existence d'un glossaire nadsat, car cela entravait son projet. Nous ne savons pas si un tel glossaire a été transmis par l'auteur à ses traducteurs (pour faciliter leur tâche, comme nous venons de le mentionner dans la section précédente). Pourtant, que l'auteur partage ou non son glossaire, les traducteurs doivent

recenser la totalité des néologismes du texte source et désambiguïser leur signification (Chabrier et Belmont se sont peut-être inspiré du glossaire joint à la version américaine du roman). Cette étape est cruciale, car elle permet une cohérence certaine tout au long de l'œuvre, cohérence nécessaire pour que le lecteur puisse percevoir le mystère nadsat. De même, cette phase de désambiguïsation permet une classification des mots (synonymes, antonymes, cooccurrences, etc.), de voir si la création porte uniquement sur des substantifs ou également sur des verbes, des adjectifs et des adverbes. Le cas échéant, la façon dont l'auteur les utilise dans le récit (accords, conjugaisons, déclinaisons, etc.) : le but est d'avoir une vue d'ensemble de la création lexicale.

4.3.3. Les dessous de la création lexicale

Une fois tous les néologismes recensés, les traducteurs doivent découvrir la façon dont l'auteur a abouti à ces termes et, ce faisant, une classification doit pouvoir se dessiner.

Notre analyse du nadsat élaboré par Burgess nous a permis de dégager facilement des sous-catégories : le vocabulaire russifiant, les néologismes, les jeux de mots, le langage enfantin, le *slang* et l'anglais shakespearien. Avant cela, nos recherches préliminaires n'avaient souvent mentionné que le vocabulaire russifiant, mais cet examen a révélé d'autres stratégies. De même, à l'intérieur de ces sous-catégories, il est possible de délimiter d'autres classes (p.ex. pour le vocabulaire russifiant : transcription, adjectifs, verbes, autres artifices). En réalité, il s'agit de descendre jusqu'au plus petit dénominateur commun, car, à partir de là, il nous a été facile de reconstituer le raisonnement de l'auteur : adjectifs en « -y » pour éviter les constructions avec « more + adjectif + than » et « the most + adjectif » p.ex. Nous l'avons dit à plusieurs reprises, quand bien même l'auteur refuserait de donner des informations, une analyse approfondie du texte révèle les stratégies et permet de les classer.

4.3.4. Traduction de la méthode

Une fois levées les stratégies d'élaboration de la création lexicale en langue source, le traducteur peut « traduire » ces méthodes dans sa langue. Dans notre cas, il doit créer un terme nadsat francophone à partir de la réflexion de Burgess : un terme russe anglicisé ou transcrit en anglais dans le texte source devra être francisé ou transcrit selon les règles françaises dans le texte cible. Or, le passage d'une langue à une autre n'est malheureusement pas toujours aussi aisé : le nadsat anglophone est associé à l'anglais standard et a été pensé dans cette langue, pour se mêler à cette langue, pour entrer en communion avec elle et créer une réalité inédite. De ce fait, certaines réalités ne pourront être transférées vers une langue étrangère à l'anglais : tel fut le cas des jeux de mots ou des termes empruntés au *slang*, et les raisons de leur intraduisibilité en sont évidentes. En traduction, nous appelons ces phénomènes « pertes ».

Néanmoins, ces pertes peuvent être compensées et elles peuvent l'être grâce à la détermination des différentes stratégies de création en langue source. En effet, ce schéma laisse une porte ouverte vers un grand nombre de possibilités : p.ex., un mot tiré du *slang* pourra être compensé par un autre terme tiré de l'argot francophone, même si leur signification n'est pas identique, car le but est d'apporter dans la langue cible un sentiment d'étrangeté qui soit identique à celui du texte source.

Dès lors, la compensation des pertes en langue d'arrivée par le biais de la méthode de création de l'auteur permet de produire un effet similaire entre les différents publics. Il nous semble que cet élément soit le fondement du transfert de la création lexicale. Nous nous sommes concentrés sur *L'Orange mécanique*, mais toute création ne sera jamais aléatoire et la méthode sera toujours décelable et transférable dans une langue cible.

4.3.5. Relecture et lisibilité

La relecture est une étape cruciale dans le processus de traduction, car elle constitue souvent la dernière étape où le traducteur peut intervenir avant la publication de son travail. Ainsi, elle permet de déceler les coquilles, les fautes d'orthographe ou de conjugaison, la cohérence, la lisibilité de certains passages et permet de gommer les imperfections. Cette étape est parfois menée par une tierce personne qui se concentre sur les aspects mentionnés ci-dessus.

En ce qui concerne la traduction de la créativité lexicale, nous ne pouvons que conseiller au traducteur de recourir à une tierce personne, non impliquée dans le processus traductif et qui n'a jamais lu le texte source, car seule une telle personne sera en mesure de juger si le tout forme un ensemble cohérent sans être en aucune manière influencée. En effet, aux yeux du traducteur, les solutions retenues seront évidentes, car il aura mené une réflexion, défini la méthode et l'aura appliquée dans la langue cible. En outre, la traduction de la création lexicale nécessite énormément de travail et de temps. Or nous pensons que ce temps soit l'ennemi du traducteur qui s'attelle à un tel projet : il aura passé des nuits entières à former un vocabulaire adéquat pour la langue cible et usé de tant de stratagèmes qu'il n'aura pas le recul nécessaire pour juger son travail. De ce fait, ses choix seront arrêtés, mais il n'est pas dit que le lecteur, qui ne possède ni le texte source (en général) ni le raisonnement permettant d'aboutir à la création lexicale en langue cible, adhère à ces choix. C'est cela qui nous incite à conseiller le recours à une personne neutre, car elle ne sera pas conditionnée par la réflexion et le travail préparatoire ayant abouti à la traduction et sera critique à l'égard de la lisibilité du texte, d'une part, et de la fluidité entre langue standard et création, d'autre part.

Le relecteur devra porter une attention toute particulière à la manière dont il réussit à découvrir la réalité qui se cache derrière tel ou tel néologisme, il devra déterminer si cette

désambiguïsation est aisée ou non et si le traducteur a disséminé son néo-vocabulaire de manière cohérente tout au long du récit.

De plus, le relecteur devra vérifier la conformité de la traduction avec le projet de l'auteur original. Nous avons mentionné qu'il serait mieux que le relecteur ne lise pas le texte source avant de procéder à la relecture, mais, en ce qui concerne le projet, il n'est pas nécessaire de lire l'œuvre dans son intégralité, les traducteurs peuvent l'informer du dessein de l'auteur, de ce qu'il a cherché à transmettre ou à accomplir et lui donner les informations extratextuelles qu'il a dû rechercher en phase préliminaire. En ce qui concerne *L'Orange mécanique*, nous avons vu que la traduction dénotait le langage des années soixante, car certains termes nous paraissaient vieillots et, par là même, trahissaient le projet de Burgess. En effet, il désirait que son œuvre soit intemporelle et, force est de constater, qu'elle le demeure en anglais. C'est d'ailleurs cette motivation qui l'a incité à mettre dans la bouche de ses drougs un argot nouveau, faisant de son œuvre l'aboutissement d'un exercice de style rondement mené. Or cela nous est facilement décelable, plus de trente ans après la publication de la traduction, mais si nous devons à présent entreprendre une retraduction de cette œuvre, il est possible que nous introduisions des termes qui seront désuets dans dix ans ou plus. Il est difficile de se détacher totalement de sa langue et de l'actualité. Il est probable qu'aujourd'hui, nous imaginions les drougs comme étant une bande de jeunes de banlieues, alors que cette réalité n'existait ni à l'époque de Burgess, ni à celle de la rédaction de la traduction (bien que l'œuvre de Burgess anticipe ce phénomène : l'importance des jeunes dans la société et le manque de perspectives d'avenir).

La méthode que nous venons d'exposer n'est pas sans rappeler celle proposée par Antoine Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, bien que le

critique de traduction ait à se pencher sur deux textes parallèles, l'un étant le « reflet » de l'autre dans une autre langue, tandis que le traducteur ne possède qu'un texte dont il doit rendre dans sa langue maternelle. Pourtant le travail préparatoire, et du critique, et du traducteur sont identiques. À travers notre mémoire, nous nous sommes mis dans la peau du critique et, aidé par notre bagage d'apprenti-traducteur, nous nous sommes acheminé, lentement, sur le chemin ouvert par Antoine Berman et nous sommes passé de la théorie à la pratique en appliquant sa méthode à *A Clockwork Orange*. Pourtant, l'objet de notre étude n'était pas, à proprement parler, une critique destinée à juger de la réussite ou non de la traduction (même si nous avons en partie abordé ce sujet dans le chapitre consacré à Berman), mais celui découvrir une stratégie permettant de traduire une réalité nouvelle rompant le lien sacré entre la langue de départ et la langue d'arrivée. L'analyse de cette création lexicale, le nadsat, a démontré qu'il n'y avait pas rupture de ce lien, puisque la créativité, nous l'avons vu, est conditionnée par la langue de départ, si bien que le binôme langue source et langue d'arrivée n'est pas séparé par cette réalité nouvelle, mais enrichi par elle. Le troisième chapitre, consacré à l'objet même de notre étude, ne peut ni se passer des recherches et ni du travail théorique menés au cours de notre dernière année à l'université et que nous avons synthétisés dans le premier et le deuxième chapitre de notre mémoire.

Bien que nous nous soyons intéressé à la façon de traduire des termes isolés, hors contextes, les recherches sur Burgess, les divers essais traitant de son œuvre, les documentaires vidéos, etc. nous ont permis de recréer son raisonnement, bien qu'il ait toujours refusé de dévoiler le secret du nadsat. En cela, notre travail de critique a rejoint celui des traducteurs, car eux aussi ont dû effectuer ce travail pour traduire cet ouvrage, Ainsi, en perçant les mystères du nadsat, nous avons également résolu la façon il fallait traduire la création lexicale : la méthode arrêtée par Burgess pour former son vocabulaire

(que nous avons divisée en sous-catégories) est justement ce que le traducteur doit « traduire ». Lorsque nous nous sommes dirigé vers la traduction française proposée par Chabrier et Belmont, nous avons pu confirmer cette hypothèse, car ils ont appliqué cette méthode pour créer le nadsat dans sa version francophone. Il serait intéressant de faire une étude comparative du nadsat en plusieurs langues, pour mettre en évidence les stratégies mises en place par les différents traducteurs, mais il est fort à parier qu'elles respectent la méthodologie de Burgess. Cela peut sembler contradictoire, mais la traduction de la création lexicale doit aller au-delà des mots et s'attacher à rendre la méthode.

5. Conclusion

En introduction, nous avons évoqué la difficulté de trouver un sujet d'étude pour notre mémoire, notre penchant pour la traduction visuelle, la découverte du nadsat par le biais du film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, notre ignorance de l'existence du roman d'une part, et de son auteur d'autre part. Pour être franc, nous nous sommes engagé dans l'aventure par manque d'idée et avons espéré que le sujet nous intéresse assez pour remplir un nombre suffisant de pages et bâcler le travail au plus vite...

Une fois le sujet défini avec notre directeur et l'ébauche d'un plan approuvé, nous avons parcouru les bibliothèques à la recherche d'informations sur Anthony Burgess, puisque cet inconnu était, apparemment, l'auteur du roman duquel était tiré le film de Kubrick. Dommage ! Nous répétions-nous, Kubrick nous semblait être un personnage passionnant et nous aurions préféré en savoir davantage sur cet être mystérieux que sur un écrivain mystérieusement inconnu (de nous)...

Et voilà que nous avons découvert non pas un, mais deux « pavés » écrits par cet auteur britannique, *Petit Wilson et Dieu le Père* et *Si mon temps m'était compté*, respectivement le tome 1 et 2 de ses confessions. Que pouvait-il bien avoir à dire, ce monsieur, dans ces 800 ou 900 pages, avait-il un égo démesuré, ou une théorie sur l'existence à partager avec les plus courageux qui liront ses deux tomes ? Ces livres ont pris la poussière quelques temps avant que nous daignâmes les lire... Une fois ouverts, nous les avons dévorés !

Nous avons fait la connaissance d'un être passionnant, d'un écrivain qui a tout donné, qui a œuvré pour la littérature britannique qu'il considérait en déclin, mais un auteur qui n'a jamais rien reçu en retour (de son vivant), un homme qui écrivait pour subvenir à ses besoins, pour acheter l'alcool nécessaire à provoquer l'inspiration, un être malheureux qui

a vécu une vie encore plus riche en couleur que les héros qu'il mettait en scène dans ses romans et qui nécessitait bien les quelque 800 pages de ses confessions.

Bien plus que les anecdotes d'une vie, nous avons découvert la manière dont un écrivain concevait un roman. Nous avons mentionné le fait qu'il s'inspirait d'éléments de son existence pour écrire ses histoires : le passage de la réalité à la fiction a été passionnant à suivre. D'ailleurs, nous nous sommes déjà empressé d'acquérir d'autres de ces livres.

Toutefois, notre mémoire ne se limite pas à Burgess. Au fur et à mesure que notre travail prenait forme, nous avons également pu compter sur les précieux conseils de notre directeur, notamment pour les questions d'ordre traductologique. Sur son conseil, nous avons lu *Pour une critique des traductions*, d'Antoine Berman. Il est étonnant de constater la dimension que prend la lecture lorsque nous apprenons que le livre que nous avons entre les mains est le dernier ouvrage d'un auteur et, qui plus est, qu'il a été écrit sur son lit de mort. Nous sommes entré en contact avec un être passionné par sa profession de traducteur et il nous a conforté davantage dans notre choix d'avoir entrepris des études dans ce domaine, bien que nous nous orientations davantage du côté de la traduction juridique et économique que de celui de la traduction littéraire. Néanmoins, ce que Berman dit est juste : le traducteur est libre de faire ce qu'il lui plaît, tant qu'il argumente et justifie ses choix. Là réside la clé de notre réussite future.

Pourtant, au-delà de la découverte d'un écrivain et d'un traductologue, notre plus grande satisfaction est celle que nous éprouvons à présent, en constatant que nous sommes parvenu à mener et à achever un travail d'une telle envergure tout en prenant du plaisir et en enrichissant notre culture générale. Ce dernier point est important, car l'apprentissage continu est également l'une des raisons qui nous a incité à entreprendre des études à

l'ETI, car le traducteur doit sans cesse renouveler ses connaissances dès qu'il s'attaque à un texte nouveau.

Par notre travail, nous espérons avoir percé le mystère de la création du nadsat et mis en lumière la façon dont il convenait de traduire ce néo-vocabulaire, à savoir se détacher de la lettre pour se concentrer sur la méthodologie. Nous avons également souligné qu'il était toujours aisé de critiquer des choix isolés, mais que cela n'apportait rien si le critique ne prenait pas en compte l'ensemble de la traduction, s'il ne la recadrait pas dans son contexte de publication, s'il ne prenait pas en considération le délai accordé au traducteur pour accomplir sa tâche, tant de contraintes souvent occultées, mais qui expliquent souvent qu'une traduction puisse paraître déficiente. Berman préconisait la retraduction, car, à son avis, toute première traduction est forcément mauvaise. En revanche, nous pensons que ce soient davantage les conditions accordées au traducteur qui doivent être repensées. Mais aujourd'hui, avec la mondialisation et la concurrence acharnée que se livrent les traducteurs du monde entier, il est difficile de revenir en arrière et accorder des délais raisonnables. Certes, « le temps, c'est de l'argent », mais en traduction, comme dans maints autres domaines, le temps est vecteur de qualité. Bien plus qu'un travail sur la traduction de la créativité lexicale, notre mémoire s'est révélé être une présentation du métier de la traduction, plus particulièrement de celui de traducteur littéraire. Cela nous a permis de découvrir une facette inconnue de notre profession, car, malheureusement, elle n'est enseignée qu'indirectement à l'ETI (les cours étant dispensés à l'université de Lausanne, mais reconnus par l'École), et notre combinaison linguistique, qui comprend l'anglais et l'italien, ne nous autorisait pas à suivre ces cours (seul l'allemand permettait de le faire). La traduction est tellement vaste, riche, etc. le traducteur est un peu le « généraliste » de la langue. Cinq années durant, nous avons étudié cette matière, pourtant,

nous sommes loin de l'avoir explorée et nous ne pouvons pas nous reposer sur nos acquis universitaires.

Pour notre part, ce mémoire représente notre ultime travail théorique avant d'entrer dans le monde du travail et avant de pouvoir appliquer tout ce que nous avons acquis au cours de ces cinq dernières années. Nous nous réjouissons vivement de passer de la théorie à la pratique...

Bibliographie

Œuvres étudiées

BURGESS, Anthony, *A Clockwork Orange*, Penguin Books, London, 1962.

BURGESS, Anthony, *L'Orange mécanique*, traduit de l'anglais par Georges Belmont et Hortense Chabrier, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1972.

Ouvrages

Français

ALBANI, Paolo et BERLINGHIERO, Buonarroti, *Dictionnaire des langues imaginaires*, Les Belles Lettres, Paris, 2001.¹

BELMONT, Georges, *Souvenirs d'outre-monde, histoire d'une naissance*, Calmann-Lévy, Paris, 2001.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Éditions Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

BURGESS, Anthony, *Petit Wilson et Dieu le Père, Les confessions d'Anthony Burgess, Tome 1*, traduit de l'anglais par Dominique Goy-Blanquet, Bernard Grasset, Paris, 1996.

BURGESS, Anthony, *Si mon temps m'était compté, Les confessions, Tome 2*, traduit de l'anglais par Bernard Turle, Bernard Grasset, Paris, 2000.

BURGESS, Anthony, *La Folle Semence*, traduite de l'anglais par Georges Belmont et Hortense Chabrier, Éditions du Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes/Motifs, Paris, 2005.

GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Librairie Larousse, Paris, 1975.

LAVAUUR, Jean-Marc et SERBAN, Adriana, *La traduction audiovisuelle – approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Traducto, Groupe De Boek, Bruxelles, 2008.

MARRONE, Gianfranco, *Le Traitement Ludovico – corps et musique dans Orange mécanique*, traduit de l'italien par Philippe Tisseyre, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2006.

PEETERS, Jean, *La médiation de l'étranger – une sociolinguistique de la traduction*, Artois Presse Université, Arras, 1999.

ROYER, Jean, *Écrivains contemporains, Entretiens, Tome 4, 1981-1986*, Les Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1991.

Anglais

BLOOM, Harold, *Anthony Burgess*, Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1987.

VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility – a history of translation*, Routledge, London and New York, 1995.

Articles et contributions

NOËL, Claude, « Onomatopées et traduction », in *Babel*, 1970, Vol. 16, n° 2, pp.67-73.

Enregistrement vidéo

Anthony Burgess (1917-1993): la mécanique de l'orange, Un siècle d'écrivain 126, France 3 : ADR Productions, Londres : BBC, 1997

Dictionnaires

Dictionnaire russe-français : vocabulaire de base [PDF]. Consulté le 24 août 2010, <http://www.sitac-russe.fr/IMG/pdf/lexiqueOKNO1.pdf>.

Le Nouveau Petit Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.

DALZELL, Tom et VICTOR, Terry, *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

LEE-JAHNKE, Hannelore et CORMIER, Monique C., *Terminologie de la traduction*, sous la direction de Jean Delisles, CIUTI, John Benjamins publishing company, Amsterdam/Philadelphia, 1999.

POL, Didier, *Dictionnaire encyclopédique des drogues*, Ellipses, Paris, 2002.

Sites internet

A Clockwork Orange – Script, in *Indeliblelink*. Consulté le 24 août 2010, <http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/clockwork/coscript.html>.

Baby talk, in *Wikipedia – The Free Encyclopedia*. Consulté le 24 août 2010,
http://en.wikipedia.org/wiki/Baby_talk.

Concordance : A Clockwork Orange, in *Wiktionary*. Consulté le 24 août 2010,
http://en.wiktionary.org/wiki/Concordance:A_Clockwork_Orange.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	- 3 -
INTRODUCTION.....	- 4 -
1. CHOIX DU SUJET	- 4 -
2. JUSTIFICATION DU MÉMOIRE.....	- 6 -
3. PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE	- 7 -
4. ANNONCE DU PLAN.....	- 8 -
CHAPITRE 1.....	- 11 -
1. ANTHONY BURGESS (1917-1993).....	- 11 -
<i>Biographie et repères bibliographiques.....</i>	- 11 -
<i>Une œuvre empreinte d’une vie</i>	- 14 -
<i>Thématique centrale de son œuvre : sa vision du monde.....</i>	- 18 -
2. A CLOCKWORK ORANGE	- 20 -
<i>Résumé.....</i>	- 20 -
<i>Thèmes</i>	- 22 -
<i>Réception de l’œuvre.....</i>	- 23 -
<i>Adaptation cinématographique de Stanley Kubrick.....</i>	- 24 -
3. LES TRADUCTEURS	- 25 -
<i>Georges Belmont.....</i>	- 25 -
<i>Hortense Chabrier</i>	- 26 -
4. PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODE D’ANALYSE.....	- 27 -
<i>Le nadsat ou la mise en pratique des techniques de pénétration subliminale</i>	- 27 -
<i>La traduction du nadsat.....</i>	- 29 -
CHAPITRE 2.....	- 31 -
2.1 MANIFESTE POUR « UNE CRITIQUE DES TRADUCTIONS ».....	- 31 -
2.2. MÉTHODE PRÉCONISÉE PAR BERMAN ET SON APPLICATION À A CLOCKWORK ORANGE.....	- 36 -
2.2.1 <i>Lecture et relecture de la traduction.....</i>	- 36 -
2.2.2 <i>Les lectures de l’original</i>	- 45 -
2.2.3 <i>À la recherche du traducteur</i>	- 51 -
2.2.4 <i>L’analyse de la traduction</i>	- 56 -
CHAPITRE 3.....	- 59 -
3.1. LE NADSAT VERSION ANTHONY BURGESS	- 60 -
3.1.1. <i>Le vocabulaire « russifiant »</i>	- 62 -
3.1.2. <i>Les néologismes</i>	- 69 -
3.1.3. <i>Les jeux de mots.....</i>	- 73 -
3.1.4. <i>Le langage enfantin.....</i>	- 77 -
3.1.5. <i>Le slang.....</i>	- 78 -
3.1.6. <i>L’anglais shakespearien</i>	- 79 -
3.1.7. <i>Désambiguïsation du nadsat.....</i>	- 81 -
3.2. LE NADSAT VERSION HORTENSE CHABRIER ET GEORGES BELMONT	- 82 -
3.2.1. <i>Le vocabulaire russifiant</i>	- 83 -
3.2.2. <i>Les néologismes</i>	- 92 -
3.2.3. <i>Les jeux de mots.....</i>	- 98 -
3.2.4. <i>Le langage enfantin.....</i>	- 101 -
3.2.5. <i>Le slang.....</i>	- 102 -
3.2.6. <i>L’anglais shakespearien</i>	- 103 -
3.2.7. <i>Désambiguïsation du nadsat.....</i>	- 104 -
3.3. LES SOUS-TITRES FRANÇAIS D’ORANGE MÉCANIQUE, DE STANLEY KUBRICK	- 105 -
3.3.1. <i>Le nadsat dans les sous-titres d’Orange mécanique.....</i>	- 107 -
3.3.2. <i>Traduction et sous-titrage.....</i>	- 112 -
CHAPITRE 4.....	- 114 -
4.1. LA CRÉATION LEXICALE	- 114 -
4.2. CRÉATION LEXICALE ET TRADUCTION	- 116 -
4.3. CRÉATION LEXICALE : MÉTHODE DE TRADUCTION.....	- 120 -

4.3.1. À la rencontre de l'auteur	- 120 -
4.3.2. Délimitation de la création linguistique par rapport à la langue standard	- 121 -
4.3.3. Les dessous de la création lexicale	- 122 -
4.3.4. Traduction de la méthode	- 123 -
4.3.5. Relecture et lisibilité	- 124 -
5. CONCLUSION	- 128 -
BIBLIOGRAPHIE	- 132 -
TABLE DES MATIÈRES	- 135 -
ANNEXES	- 137 -
A.1. NADSAT ANGLAIS	- 137 -
A.2. GLOSSAIRE DE L'ORANGE MÉCANIQUE	- 142 -

Annexes

A.1. Nadsat anglais

Dans la première colonne, nous avons classé les termes nadsat de *A Clockwork Orange* par ordre alphabétique ; la deuxième colonne donne leur traduction française, telle qu'elle apparaît dans *L'Orange mécanique* et, lorsque le terme nadsat n'est pas repris par les traducteurs, nous avons mis la traduction française standard en italique ; la troisième colonne montre l'origine du nadsat d'Anthony Burgess.

Nadsat anglophone	Nadsat francophone (glossaire de <i>L'Orange mécanique</i>) ou signification	Origine (du nadsat anglophone)
appy polly loggies	exquis cucuses usées	Langage enfantin déclinaison du mot « apology »
baboochka	babouchka	Russe : бабушка, <i>babooshka</i> , lit. « grand mère »
baddiwad	<i>mauvais, méchant</i>	langage enfantin
banda	banda	Russe : банда, <i>banda</i>
bezoomny	bezoumny	Russe : безумный, <i>byezoomiyi</i>
biblio	biblio	Russe : библиотека, <i>biblioteka</i>
bitva	bitva	Russe : битва, <i>bitva</i>
blub, to	<i>sangloter</i>	Anglais : slang
bog	Gogre	Russe : Бог, <i>Bog</i>
bolnoy	bolnoï	Russe : больной, <i>bolnoy</i>
bolshy	bolchoï	Russe : большой, <i>bolshoy</i>
brat	brat	Russe : брат, <i>brat</i>
bratchny	bratchni	Russe : брачный, <i>bratshny</i>
bratty	bratti	Russe : брат, <i>brat</i>
britva	britva	Russe : бритва, <i>britva</i>
brookko	brouko	Russe : брюхо, <i>bryukho</i>
brosay, to	brossater	Russe : бросать, <i>brosat</i>
bugatty	bugatti	Russe : богатый, <i>bogaty</i>
cal	gouspin	Russe : кал, <i>kal</i>
cancer	cancerette	Anglais : terme populaire
cantora	cantora	Russe : контора, <i>kontora</i>
carman	carmane	Russe : карман, <i>karman</i>
chai	tché	Russe : чай, <i>chai</i>
charles	charlot	Jeu de mot
charlie	charlot	Russe : часовой, <i>chasovoy</i>
chasha	chascha	Russe : чашка, <i>chashka</i>
chasso	chasso	Russe : часовой, <i>chasovoy</i>
cheena	tchina	Russe : женщина, <i>zhenshchina</i>
cheest, to	tchister	Russe : очищать, <i>ochishchat</i> , lit. « purifier »

chelloveck	tchelloveck	Russe : человек, <i>chelovek</i> , lit. « <i>personne</i> »
chepooka	<i>absurdité, connerie</i>	Russe : чепуха, <i>chepukha</i>
choodessny	tchoudessny	Russe : чудесный, <i>chudesny</i>
chumble, to	<i>marmonner</i>	Anglais : <i>mumble</i>
cluve, to	<i>bec</i>	Russe : клюв, <i>klyuv</i>
collocoll	collocole	Russe : колокол, <i>kolokol</i>
crark, to	corner	Mot inventé
crast, to	craster	Russe : красть, <i>krast</i>
creech, to	critcher	Russe : крик, <i>krik</i>
cutter	mouizka	Mot inventé
dama	<i>femme, dame</i>	Russe : дама, <i>dama</i>
ded	ded	Russe : дед, <i>ded</i> , lit. « <i>grand père</i> »
deng	tilt	Russe : деньги, <i>dengi</i>
devotchka	devotchka	Russe : девочка, <i>devochka</i> , lit. « <i>petite fille</i> »
dobby	dobby	Russe : добрый, <i>dobro</i>
domy	domie	Russe : дом, <i>dom</i>
dook	rassoudok	Russe : дух, <i>dukh</i> , lit. « âme »
dorogoy	dorogoï	Russe : дорогой, <i>dorogoi</i>
drat, to	dratse , dratsarre	Russe : драка, <i>draka</i>
drencrom	Methcath	Terme inventé (peut-être sur la base du mot adrenochrome)
droog	droug	Russe : друг, <i>droug</i>
dung, to	<i>crottin</i>	Anglais, lit. « <i>fumier</i> »
dva	dvié	Russe : два, <i>dva</i>
eegra	<i>jeu</i>	Russe : игра, <i>igra</i>
eemya	<i>nom</i>	Russe : имя, <i>imya</i>
eggiweg	<i>œuf</i>	langage enfantin inventé, déclinaison du mot « egg »
em	Ème	Mot inventé
filly, to	Totonner	Mot inventé
firegold	spoutnik	Mot inventé
fist, to	bogne	Anglais, lit. « <i>poing</i> »
flip	<i>sauvage</i>	Mot inventé
forella	forella	Russe : форель, <i>forel</i>
gazetta	<i>journal</i>	Russe : газета, <i>gazeta</i>
glazz	glazes	Russe : глаз, <i>glaz</i>
gloopy	gloupp, gloupide	Russe : глупый, <i>glupiyi</i>
godman	<i>prêtre, aumonier</i>	jeu de mot
golly	<i>marcher</i>	Anglais : jeu de rime sur la base du mot « <i>lolly</i> », lit. « <i>fric</i> »
goloss	golosse	Russe : голос, <i>golos</i>
goober	goubeuse	Russe : губа, <i>guba</i>
gooly, to	goulatier	Russe : гулять, <i>gulyat</i>
gorlo	gorlot	Russe : горло, <i>gorlo</i>
govoreet, to	govoriter	Russe : говорить, <i>govorit</i>
grahzny	sale	Russe : грязный, <i>grjáznyj</i>
grazzy	grassou	Russe: грязь, <i>grjaz'</i> , "dirt", грязный, <i>grjáznyj</i> , "dirty"
gromky	gromky	Russe : громкий, <i>gromkii</i>
groody	groundné	Russe : груди, <i>grudi</i>

gruppa	groupa	Russe : группа, <i>gruppa</i>
guff	bidonske	Mot inventé
gulliver	gulliver	Russe : голова, <i>golova</i>
guttiwut	tripouille	Anglais : Guts, "tripes", langage enfantin
horn, to	corner	Anglais, <i>horn</i> , lit. « klaxonner »
horrorshow	tzarrible	Russe : хорошо, <i>khorosh</i>
in out, in out	dedans-dehors	expression inventée
interessovat, to	intéréssovater	Russe : интересоваться, <i>interesovat</i>
itty, to	itter	Russe : идти, <i>idti</i> , lit. « aller à pieds »
jammiwam	conficonfiotte	langage enfantin, inventé sur la base du mot « jam »
jeezny	jiznée	Russe : жизнь, <i>zhizn</i>
kartoffel	kartoffel	Russe : картофель, <i>kartofel</i>
keeshka	kishkas	Russe : кишка, <i>kishka</i>
kleb	kleb	Russe : хлеб, <i>khleb</i>
klootch	kloutche	Russe : ключ, <i>klyuch</i>
knopka	knopka	Russe : кнопка, <i>knopka</i>
kopat	kopater	Russe : копать, <i>kopat</i>
koshka	koshka	Russe : кошка, <i>koshka</i>
kot	kot	Russe : кот, <i>kot</i>
krovvy	krovvi	Russe : кровь, <i>krov</i>
kupet, to	koupter	Russe : купить, <i>kupit</i>
lapa	lapa	Russe : лапа, <i>lapa</i>
lewdies	lioudis	Russe : люди, <i>lyudi</i>
litso	litso	Russe : лицо, <i>litso</i>
lomtick	lomtick	Russe : ломтик, <i>lomtik</i>
lovet, to	lovretter	Russe : ловить, <i>lovit</i> , lit. « attraper »
lubbilub, to	niqueuniqueuniquant	Russe : любить, <i>lubit</i> , lit. « aimer »
malchick	maltchick	Russe : мальчик, <i>malchik</i>
malenky	malenky	Russe : маленький, <i>malyenkiyi</i>
maslo	maslo	Russe : масло, <i>maslo</i>
merzky	merdzkoï	Russe : мерзкий, <i>merzki</i> , lit. « vil »
messel	messel	Russe : мысль, <i>mysl</i>
mesto	messtot	Russe : место, <i>mesto</i>
millicent	milichien	Russe : милиционер, <i>militsioner</i> , lit. « officier militaire »
minoota	minouta	Russe : minute, <i>minuta</i>
molodoy	molodoï	Russe : молодой, <i>molodoy</i>
moloko	moloko	Russe : молоко, <i>moloko</i>
moodge	moudj	Russe : муж, <i>muzh</i> , lit. « époux »
morder	<i>museau</i>	Russe : морда, <i>morda</i>
mounch, to		Anglais, terme inventé sur la base de « munch », lit. « mâcher »
mozg	mozg	Russe : мозг, <i>mozg</i>
nachinat, to	nachinater	Russe : commencer, <i>nachinat</i>
nadmenny	nadmini	Russe : надменный, <i>nadmeni</i>
nadsat	nadsat	Russe : du suffixe -нацать, -nadtsat, correspondant au suffixe -teen en anglais
nagoy	nagoï	Russe : нагой, <i>nagoy</i>
nazz	<i>idiot, imbécile</i>	Russe : назад, <i>nazad</i> , lit. « arriéré »

neezhnies	nizdni	Russe : нижнее, <i>nizhneye</i>
nochy	notché	Russe : ночь, <i>noch'</i>
noga	noga	Russe : нога, <i>noga</i>
nozh	nodz	Russe : нож, <i>nohz</i>
nuke-a-tron	<i>micro-onde</i>	Mot inventé
oddy knocky	solli solo	Russe : одинокий, <i>odinókij</i> , lit. « <i>seul</i> »
odin	odine	Russe : один, <i>odin</i>
okno	okno	Russe : окно, <i>okno</i>
oobivat, to	oubivatter	Russe : убивать, <i>ubivat</i>
ookadeet, to	oukaditer	Russe : уходить <i>ukhodit</i>
ooko	ouko	Russe : ухо, <i>ukho</i>
oomny	oum	Russe : умный, <i>umny</i>
oozhassny	oudzassny	Russe : ужасный, <i>uzhastni</i>
oozy	oudzy	Russe : узы, <i>uzh</i>
osoosh, to	ozoucher	Russe : осушать, <i>osushat</i> , lit. « <i>sécher</i> »
otchkies	otchquises	Russe : очки, <i>ochki</i>
pan-handle	queue de casserole	expression inventée, lit. « <i>manche de poêle</i> »
pee	Pé	Mot inventé
peet, to	drinker	Russe : пить, <i>pit</i>
pischa	pischa	Russe : пища, <i>pishcha</i>
platch, to	platcher	Russe : плач, <i>plach</i>
platties	platusques	Russe : платье, <i>platye</i>
plenny	plenni	Russe : пленник, <i>plennik</i> , lit. « <i>captif</i> »
plesk, to	plesk	Russe : плеск, <i>plesk</i>
pletcho	pletcho	Russe : плечо, <i>plecho</i>
plott	plott	Russe : плоть, <i>plot</i> , lit. « <i>chair</i> »
podooshka	Podouchka	Russe : подушка, <i>podushka</i>
pol	pol	Russe : пол, <i>pol</i> , lit. « <i>genre</i> »
polezny	polezny	Russe : полезный, <i>polezni</i>
pony, to	pommer	Russe : понимать, <i>ponymat</i>
poogly, to	pougler	Russe : пугаемый, <i>pugayemi</i>
pooshka	poushka	Russe : пушка, <i>pushka</i>
prestoopnick	prestoupnick	Russe : преступник, <i>prestupnik</i>
privodeet, to	privoditer	Russe : приводить, <i>privodit</i>
ptitsa	ptitsa	Russe : птица, <i>ptitsa</i> , lit. « <i>oiseau</i> » (le mot anglais « <i>bird</i> » étant un terme d'argot courant pour désigner une jeune femme)
pyahnistsa	pianitza	Russe : пьяница, <i>pyanitsa</i>
rabbit, to	rabiter	Russe : работа, <i>rabota</i>
radosty	radostie	Russe : радости, <i>radosti</i>
raskazz	raskass	Russe : рассказ, <i>rasskaz</i> , lit. « <i>conte</i> »
rassoodock	rassoudok	Russe : рассудок, <i>rassudok</i>
raz	radze	Russe : раз, <i>raz</i>
razdraz, to	razedraze	Russe : расстроен, <i>rastroyen</i>
razrez, to	razrézer	Russe : разрыв, <i>razrez</i>
rook	rouke	Russe : руки, <i>ruki</i>
rot	rote	Russe : пот, <i>rot</i>

sabog	sabog	Russe : сапог, <i>sapog</i> , lit. « botte »
sakar	<i>sucré</i>	Russe : сахар, <i>sakhar</i>
scoteena	scotina	Russe : скотина, <i>skotina</i> , lit. « bétail »
shaika	shaïka	Russe : шайка, <i>shayka</i>
sharp	femme, dame	Mot inventé
sharries	charrière	Russe : шары, <i>shary</i> , lit. « sphères »
shest	<i>barrière</i>	Russe : шест, <i>shest</i>
shilarny, to	<i>inquiétude, souci</i>	Mot inventé
shive, to	<i>tranche</i>	Mot inventé
shiyah	shiya	Russe : шея, <i>sheya</i>
shlapa	shlapa	Russe : шляпа, <i>shlyapa</i>
shlem	chlem	Russe : шлем, <i>shlem</i>
shoom	choum	Russe : шум, <i>shum</i>
shoot	momo	Russe : шут, <i>shut</i> , lit. « clown », « bouffon »
sinny	<i>cinéma</i>	Mot inventé
skazat, to	skaziter	Russe : схватить, <i>skhvatit</i>
skirk, to	<i>égratigner</i>	Mot inventé
skolliwoll	escoliose	Mot inventé
skorry	zoum	Russe : скорый <i>skory</i>
skvat, to	skvater	Russe : схватить, <i>skhvatit</i>
sladky	sladky	Russe : сладкий, <i>sladki</i>
sloochat, to	slouchater	Russe : случаться, <i>sluchatsya</i>
slooshy, to	sloucher	Russe : слушать, <i>slushat</i>
slovo	slovo	Russe : слово, <i>slovo</i>
smeck, to	<i>rire</i>	Russe : смех, <i>smekh</i>
smot, to	smotter	Russe : смотреть, <i>smotret</i>
sneety, to	snity	Russe : snиться, <i>snitsya</i>
snoutie	<i>tabac</i>	Anglais, déclinaison du mot « snout », lit. « museau »
sobirat, to	sobirater	Russe : собирать, <i>sobirat</i>
sod, to	<i>forniquer, fornicateur</i>	Abréviation de « sodomie »
soomka	soumka	Russe : сумка, <i>sumka</i>
soviet	soviet	Russe : совет, <i>soviet</i>
spat, to	spat	Russe : спать, <i>spat</i>
spatchka	spatchka	Russe : спать, <i>spat</i>
spat, to	spater	Russe : спать, <i>spat</i>
splodge, to	<i>éclabousser</i>	Mot inventé
splosh	<i>éclabousser</i>	Mot inventé
spoogy	<i>terrifié</i>	Russe : испуганный, <i>ispuganny</i>
staja	Prita	Mot inventé
starry	viokcho, viokcha	Russe : старый, <i>stary</i>
strack	strack	Russe : страх, <i>strakh</i>
synthemesc	synthémesc	Terme inventé, probablement dérivé de « synthetic mescaline »
tally	<i>taille</i>	Russe : талия, <i>taliya</i>
tolchock, to	Toltchocker	Mot inventé
toofle	touflasques	Russe : туфли, <i>tufli</i> , lit. « chaussures »
tree	trié	Russe : три, <i>tri</i>
vareet, to	variter	Russe : варит, <i>varit</i>

vellocet	vélocette	Terme probablement inventé ; le suffixe <i>-cet</i> se retrouve communément dans les noms d'antalgiques (ex., <i>percocet</i> , <i>ultracet</i>)
veshch	veshche	Russe : вещь, <i>veshch</i>
viddy, to	voir	Russe : видеть, <i>videt</i>
voloss	tiffure	Russe : волос, <i>volos</i>
von	vonn	Russe : вонь, <i>von</i>
vred, to	vreder, faire vred	Russe : вред, <i>vred</i>
yahma	yahma	Russe : яма, <i>yama</i>
yahzick	yachzick	Russe : язык, <i>yazyk</i>
yarble	yarbilles, yarblokoss	Russe : яблоко, <i>yabloko</i> , lit. « <i>pomme</i> »
yeckate, to	yécater	Russe : ехать, <i>yekhat</i> , lit. « <i>aller en voiture</i> »
zammechat	zammitchat	Russe : замечательно, <i>zamechatelno</i>
zasnoot, to	zaznouter	Russe : заснуть, <i>zasnut</i> , lit. « <i>s'endormir</i> »
zheena	zhina	Russe : жена, <i>zhena</i>
zooby	zoubies	Russe : зубы, <i>zuby</i>
zvonock	zvonock	Russe : звонок, <i>zvonok</i>
zvook	son	Russe : звук, <i>zvuk</i>

A.2. Glossaire de L'Orange mécanique

Nadsat francophone - Glossaire de L'Orange mécanique	Signification
Babouchka	vieille femme
Banda	bande de jeunes
Bézoumni	fou
Bidonske	rigolade, marrade (V. : se bidonsker)
Bitva	bagarre
Bolchoï	énorme, grand, gros
Bratchni	fumier, salopard, vache
Bratti	frère (pote)
Britva	rasoir
Brossater	jeter
Brouko	ventre
Bugatti	riche
Cancerette	cigarette
Cantora	bureau
Carmane	poche
Charlot	chapelain, aumônier
Charrière	fesse
Chascha	tasse
Chasso	gardien de prison, maton (faire le chasso: faire le guet)
Chlem	casque

Choum	bruit
Cloper	marcher, se diriger
Collocolle	cloche, sonnette
Conficonfiotte	confiture
Corner	appeler
Craste	vol accompagné de violence (V. : craster)
Critche	cri (V. : critcher)
Dedans-dehors	copulation
Dévotchka	jeune fille
Discotic	boutique de disques
Dobby	bon
Domie	maison
Dorogoi	cher, précieux
Dratse, dratsarre	bagarre (V. : dratser)
Drinker	boire
Dvié	deux
Eberloqué	ébouriffé, très fatigué
Encoche	hanche
Escoliose	école
Exqui cucuses usées	excuses
Forella	truite
Fouraille	comme un four
Garfouiller	bafouiller
Glaze	œil
Glazard	regard
Glazebille	globe de l'œil
Gloupp, gloupide	idiot, stupide
Gniouker	flairer
Golosse	voix
Gorlot	gosier, goulot
Goubeuse	lèvre
Goulatier	marcher, s'avancer
Gouspin	merde (Adj. : gouspineux)
Govoritt	parole, discours (V. : govoriter)
Grassou	sale, crado
Gromky	fort
Groudne	sein
Groupa	bande de jeunes
Geuluche	tabac
Guiliguilivice	méchante chatouille
Gulliver	crâne, gueule
Igra	jeu
Imya	nom
Intéressovater	intéresser
Itter	aller
Jiznée	vie, existence
Kishkas	tripes
Kleb	pain
Kloutche	clé
Knopka	bouton
Kopater	piger

Koshka	chat
Kot	matou
Koupter	acheter
Krovvi	sang
Lapa	patte
Lioudis	gens
Litso	visage
Lollypop	argent
Lomtick	morceau
Lovretter	arnaquer
Luxuriente splendeur	chevelure
Magaze	magazine, illustré
Malenky	petit, peu
Malinfra	voyou
Maltchick	jeune gars
Malchickicaïd	jeune dur
Maslo	beurre
Masquard	masque
Merdzkoï	merdeux
Messel	idée
Messtot	endroit
Methcath	drogue
Milichien	flic
Miton	matou
Molodoï	jeune
Moloko	lait
Mordnaz	nez
Moriturusse	mort et bien mort
Moudj	mari, jules
Mouizka	argent
Mozg	cerveau, esprit
Nachinater	commencer
Nadmini	arrogant
Nadsat	moins de vingt ans, teenager
Nagoï	nu
Nidzni	sous-vêtement féminin, slip
Nodz	couteau
Noga	M. : pied - F. : jambe
Notché	nuit
Odine	un
Okno	fenêtre
Otchquises	lunettes
Oubivater	tuer
Oudzassny	formidable
Oudzy	chaîne
Ouko	oreille
Oum	cerveau, cervelle
Ouster	sortir, s'en aller
Ozoucher	essuyer
Pianitza	ivre
Pischa	nourriture

Platcher	pleurer
Platrusques	vêtements
Plenni	prisonnier
Plesk	éclaboussement, plof
Pletcho	épaule
Plott	corps
Podoucka	polochon, oreiller
Pol	polard, sexe
Polezny	utile
Pommer	comprendre
Popov	idiot, clownesque
Potronminet	matou
Pouglé	effrayé
Poushka	revolver
Prestoupnick	criminel
Providiter	mener quelque part, emmener
Protège-glaze	paupière
Ptitsa	filles
Rabiter	travailler (Subst. : rabitt)
Radostie	joie
Radze	fois
Raskass	histoire, récit
Rassoudok	crâne, esprit
Razedraze	bouleversé, furieux
Razrézer	déchirer
Relucher	regarder, voir
Rosse	M. : flic - F. : police
Rote	bouche
Rouke	main
Roukeur	bras
Sabog	soulier
Sammybéa	B.A., bonne action
Schlaga	trique
Scotina	vache
Shaïka	gang
Shest	barrière
Shiya	cou
Shlapa	chapeau
Skaziter	dire
Skvater	empoigner
Sladky	doux, sucré
Slouchater	arriver, se passer
Sloucher	écouter
Slovo	mot, parole
Smott	regard (V. : smotter)
Snity	rêve
Sobirater	ramasser
Sophistoque	sophistiquée
Soumka	sac
Soviet	conseil
Spatchka	sommeil, pioncette

Spater	dormir
Spoutnik	boisson forte
Strack	horreur, horrible
Swouisher	siffler dans l'air, faire siffler
Synthémesc	drogue
Tché	thé
Tchelloveck	type
Tchina	femme
Tchister	laver
Tchoudessny	merveilleux
Tictocard	cœur
Tiffure	coiffure
Tilt	argent
Toltchocke	gifle, coup (V. : toltchocker)
Totonner	faire joujou avec (Subst. : totonnage)
Touflasque	pantoufle
Trié	trois
Tzarrible	terrible
Tzvouk	son, bruit
Variter	mijoter
Veck	mec
Vélocette	drogue
Vesche	chose
Viokcho, viokcha	vieux, vieille
Voloss	cheveux, poil
Vonn	odeur (mauvaise, de préférence) [Adj. : vonneux, vonnant]
Vreder, ou : faire vred	faire du tort, du mal
Yachzick	langue
Yahma	trou
Yahoudi	juif
Yarbilles, yarblokoss	testicules
Yékater	rouler en voiture
Zaznouter	dormir
Zhina	épouse
Zoubie	dent
Zoum	vite
Zvonock	sonnette à cordon