



HAL
open science

Le Nadsat dans *A clockwork Orange*. La naturalisation sémantique des sons étrangers

Marc Chémali

► **To cite this version:**

Marc Chémali. Le Nadsat dans *A clockwork Orange*. La naturalisation sémantique des sons étrangers. *Confluences*, 2015, 15. hal-01640432

HAL Id: hal-01640432

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640432>

Submitted on 23 Feb 2021

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

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

Le Nadsat dans *A Clockwork Orange* La naturalisation sémantique des sons étrangers

Marc Chémali, Université Paris Nanterre

Introduction

Malheur au lecteur anglais non russophone qui découvre *A Clockwork Orange*: des les premiers mots, il se trouve perdu en terre inconnue à chercher à tâtons, de la langue, de l'œil et de l'oreille, un sens qui, parfois, s'offre à lui presque sans résistance ni ambiguïté et, à d'autres moments, se refuse ou laisse planer un doute qui ne se dissipera qu'après plusieurs contextualisations. En plus de la situation sur laquelle s'ouvre le roman: un groupe de jeunes gens dans un bar où l'on ne sert que du lait coupé aux drogues synthétiques, l'utilisation de mots et donc de sons étrangers a pour effet immédiat de déterminer un des aspects du genre auquel appartient le roman, à savoir le roman d'anticipation flanqué de ses deux genres affiliés: le roman philosophique et la peinture de société. Car, malgré l'opacité linguistique du texte, ou grâce à elle, le lecteur a vite compris que le cadre temporel de l'action est un futur imprécis mais pas trop lointain. Dans ce futur, où le législateur n'a pas encore trouvé le paradis à la vente, dans des bars spécialisés, de drogues synthétiques ajoutées à du lait (synthemesc, drencrom ou vellocet, entre autres), l'argot tribal d'une partie de la jeunesse anglaise n'est, forcément, pas encore connu du lecteur.

À quelques exceptions près, cet argot provient du russe, à commencer par le mot qui le désigne, *nadsat*, et qui est la translittération du suffixe russe exactement équivalent au suffixe anglais *teen*. Dans notre présent de lecteurs français, qui est déjà un futur par rapport au futur fictionnel qui sert de cadre à l'action, il correspondrait à ce que l'on nomme « la langue des *djeuns* ». C'est-à-dire la langue de jeunes français, ironiquement décrits par le mot *djeuns* lui-même, comme désireux de s'américaniser et qui, incapables d'y parvenir tout à fait, finissent par se fabriquer une identité linguistique et culturelle aussi hybride que le mot qui les désigne, à savoir le mot « jeunes » affublé, à un bout, d'un « j » prononcé à l'anglo-américaine et, à l'autre bout, d'un pluriel audible, toujours à l'anglo-américaine, même quand il s'agit d'un individu unique; car, vérification faite auprès des jeunes (ou *djeuns*) de mon quartier, *djeuns* est invariable et peut même s'écrire avec une apostrophe.

Pour revenir à *A Clockwork Orange* - mais l'ai-je quitté? -, je m'attacherai, dans un premier temps, à décrire le fonctionnement phonologique de cet argot d'importation dont les manifestations phonétiques et/ou graphiques vont de l'apparence anglaise la plus convaincante à l'étrangeté - aux deux sens d'étranger et d'étranger - la plus discordante. Mais le choix de Burgess, nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, n'est pas le produit du hasard ou d'un caprice de l'auteur, même si ce dernier, qui adorait poser au réactionnaire non-conformiste, à l'anarchiste de droite, n'était pas, loin s'en faut, à un caprice ou une pitié près.

Paru en 1962, au plus chaud de la Guerre Froide, le livre relate les douteux exploits d'Alex, rebelle sartrien sans cause et chef de bande, dans une société en déliquescence avancée délibérément infiltrée sur le plan linguistique par la Russie - que dis-je? -, par l'URSS, en préparation de son invasion à venir de l'Europe

occidentale. Mais, ironiquement, Burgess prend bien soin, nous le verrons, de ne pas donner au lecteur de repères fiables quant à la situation politique en Angleterre au moment de son récit. Il me semble impossible de déterminer si le gouvernement quasi-totalitaire dénoncé dans l'œuvre est travailliste ou conservateur. À cette dimension pseudo-politique et idéologique, qui relève de la farce burgessienne classique, s'ajoute une dimension morale, en apparence tout aussi peu « sérieuse », magistralement contenue dans l'incapacité des locuteurs anglais à prononcer correctement certains phonèmes de la langue russe. Nous examinerons cet aspect de l'utilisation des sons étrangers par Burgess dans notre troisième partie.

1- De Londres à Moscou en passant par la Malaisie: voyage en Translinguistique

Une des grandes passions de Burgess semble avoir été l'apprentissage et la maîtrise de langues étrangères. Il a fini sa vie en France à parcourir le sud du pays en mobile home et je me souviens d'une interview accordée à la télévision française quelques mois avant sa mort où il s'exprimait dans un français parfait avec un accent anglais dont je soupçonne qu'il était délibérément à couper au couteau. Or, une des langues qu'il avait apprises dans sa jeunesse est le russe dans lequel il a pu pour « inventer » cet argot caractéristique qui a tant contribué à la notoriété du roman.

Cependant, avant d'aborder le fonctionnement du nadsat dans le récit, j'aimerais me pencher sur le titre, *A Clockwork Orange*, quitte à inverser quelque peu du thème du séminaire, à savoir les sons étrangers. Car, si le titre est étrange, voire surréaliste pour le lecteur français qui ne peut s'empêcher de penser à la fameuse comparaison d'Éluard selon laquelle « la terre est bleue comme une orange », il ne semble pas comporter de sons étrangers. Mais il réside toute la dimension ludique et facetieuse de la stratégie de Burgess dans ce roman, stratégie qui l'arné à déguiser des mots étrangers aux sonorités exotiques en anglais honnête et bien de chez nous. Nous voici donc, en effet, littéralement au cœur de l'étrangeté, même si elle n'est pas discernable à la prononciation ou à la graphie, car l'auteur reprend pour son titre la fin d'une expression cockney apparemment commune au dix-neuvième siècle : « queer as a clockwork orange ».

Le titre du roman lui-même est mis en abyme puisqu'il s'agit aussi du titre d'un pamphlet fictionnel écrit par un des protagonistes, intellectuel humaniste, mais dont il est impossible de dire s'il est de gauche ou de droite, en lutte contre un gouvernement cynique et corrompu présenté comme dérivant vers le totalitarisme. L'intellectuel en question est une des victimes d'Alex et de sa bande et ce dernier découvre l'ouvrage en cours d'écriture lors de l'attaque durant laquelle il massacre l'auteur, viole sa femme et vandalise sa maison. La beauté du passage réside dans le fait que, contrairement à certains lecteurs, Alex ne connaît pas cette expression toute faite qui, décrivant l'étrange par l'étrange, met l'étrangeté elle-même en abyme. Et, ne connaissant pas l'expression en question, il réagit à sa lecture du titre en déclarant : « That's a fair gloopy title. Who ever heard of a clockwork orange? »¹. Le lecteur qui en a, lui, entendu parler est ainsi arné à se sentir culturellement

¹ BURGESS Anthony, *A Clockwork Orange*, Londres, Penguin Classics, 2000 (1962), p. 18

superieur au jeune Alex et a penser qu'il partage avec l'auteur une ironie complice au detriment du personnage principal. Mais il s'avere que la piste de l'expression cockney, bien que tout a fait signifiante en elle-meme, est, en partie, un leurre.

Car, dans sa jeunesse, Burgess a vecu en Malaisie, ou il etait enseignant, et a profite de son sejour pour acquerir une maitrise apparemment impressionnante du malais. Or dans cette langue, « homme » se dit *orang* (le mot orang-outan veut dire « homme de la foret »). C'est ainsi qu'il apparait que l'expression de l'etrangete dissimule en fait le veritable sens du titre, en l'occurrence, un homme mecanique, automate ou robot, en tout cas, une personne humaine privee de son libre-arbitre. L'ironie culmine a la fin du recit quand Alex decrit l'adolescence dans les termes suivants:

But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal so much as being like one of these malenky toys you viddy being sold in the streets, like little chellovecks made out of tin and with a spring inside and then a winding handle on the outside and wind it up grrr grrr grrr and off it itties, like walking, O my brothers. But it itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing. Being young is like being like one of those malenky machines.'

Je reviendrai plus tard sur la mise en concurrence deliberee des valeurs respectivement socio-politique et morale de cette representation d'Alex en tant qu'orange mecanique. Cela dit, ayant rapidement decrit le fonctionnement programmatique de l'humour translinguistique - et sernantiquement charge - dont Burgess fait deja preuve dans le titre de son roman, je peux a present m'attacher a decrire d'un peu plus pres son utilisation des sons etranqers russes (dans l'oeuvre, « orange» est, a ma connaissance, la seule instance de jeu de mots translinguistique associant l'anglais et le malais, mais ma connaissance du malais se limite aux deux mots « orang » et « outang » et l'oeuvre fourmille de references plus ou moins obscures et plus ou moins reelles et la mefiance est de mise). Je commencerai par les motivations a l'oeuvre derriere cette dernarche oulipienne qui place le lecteur anglophone dans la situation paradoxale ou il lit, en anglais, un texte largement ecrit dans une langue etranqere.

J'ai mentionne une des motivations les plus evidentes un peu plus haut : *A Clockwork Orange* est une oeuvre d'anticipation. A ce titre, et a l'instar de la litterature merveilleuse, la difficulte est d'ouvrir au lecteur les portes d'un univers different de celui qu'il connait mais, malqre tout, un univers credible en depit de ses differences. Comme le dit Paul Koshner a propos de l'oeuvre de Tolkien :

[...] the reader walks through any Middle-earth landscape with a security of recognition that woos him on to believe in everything that happens. Familiar but not too familiar, strange but not too strange. This is the master rubric that Tolkien bears always in mind when inventing the world of his epic."

¹ *Ibid.* p. 140

² P. Kocher, *Master of Middle-earth*. Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 2.

En remplaçant Middle-earth par Londres et Tolkien par Burgess, la formule de Kochev décrit parfaitement la démarche de ce dernier. Dans le cas de l'anticipation, l'accélération de l'histoire est telle que la nostalgie elle-même n'est plus ce qu'elle était, mais on ne saurait non plus déroger au principe selon lequel rien n'est nouveau sous le soleil. Ainsi, d'une part, les adolescents sentent, et resteront, ce qu'ils ont toujours été ; je vous épargne l'horreur de « de tout temps les adolescents ... », mais je ne peux pas, parce qu'Alex l'affirme haut et fort dans la conclusion de son récit autobiographique, vous faire grâce de « boys will be boys ».

My son, my son. When I had my son I would explain all that to him when he was starchy enough to like understand. But then I knew he would not understand or would not want to understand at all and would do all the veshches I had done, yes perhaps even killing some poor starchy forella surrounded with mewling kots and koshkas, and I would not be able to really stop him. And nor would he be able to stop his own son, brothers. And so it would itty on to like the end of the world, round and round and round, like some bolshy gigantic like chelloveck, like old Bog Himself (by courtesy of Korova Milk-bar) turning and t-rning and turning a vonny grazhny orange in his gigantic rockers.'

Clairement, le mouvement « mod », apparu vers la fin des années 50, fournit à Burgess le modèle dont il se sert pour sa représentation d'adolescents rebelles issus de la classe laborieuse, s'adonnant aux joies d'une violence gratuite alimentée par l'usage des amphétamines, bien au chaud dans une communauté tribale à la cohésion renforcée par un code vestimentaire élaboré, un attachement à un genre musical nouveau en Grande-Bretagne, à savoir le rhythm and blues *et*, bien sûr, un argot particulier. Le seul écart que Burgess se permet par rapport à ses modèles est justement l'adhésion au genre musical puisque Alex n'écoute que de la « grande musique », fictive ou réelle, avec une prédilection pour Beethoven. Le roman s'ouvre sur Alex et sa bande occupés à boire du lait coupé aux amphétamines, le lecteur le voit souhaiter bon courage à sa mère qui part travailler à l'usine, la violence et l'idiote se passent de commentaire quand à la mention de l'adhésion d'Alex et de ses bandes à un code vestimentaire, elle encadre le roman. Dès le premier chapitre, Alex informe le lecteur :

The four of us were dressed in the height of fashion, which in those days was a pair of black very tight tights with the old jelly mould, as we called it, fitting on the crotch underneath the tights, this being to protect and also a sort of design you could viddy clear enough in a certain light, so that I had one in the shape of a spider."

Et, au début du dernier chapitre Alex, reprenant presque *verbatim* l'incipit du roman déclare : « We were dressed in the height [sic] of fashion, which in those days was these very wide trousers and a very loose black shiny leather like jerkin over an open-necked shirt with a like scarf tucked in. »³ Bien sûr, le code vestimentaire des mods diffère des deux modes décrites par Alex, mais justement, le propos de Burgess est de représenter l'adolescence, pas simplement les mods et, à l'instar des

¹ *Ibid.*, p.140-141

² *Ibid.* p. 4

³ *Ibid.* p. 133

habits, Alex et ses bandes, comme ceux après qui ils ont été modèles, communiquent dans une langue qui leur est spécifique mais ne reprennent pas les mots des mods. Si cela avait été le cas, la portée du roman aurait été extrêmement limitée, voire anecdotique, et *A Clockwork Orange*, se serait retrouvé à pourrir, oublié sur une étagère au fond d'une bibliothèque municipale, peut-être lu par le genre de vieux prof qui se fait massacrer par la première bande d'Alex au début du roman.

Plutôt que reprendre un argot déjà existant qui aurait daté un récit qui se veut, justement, atemporel, il fallait donc inventer de toutes pièces un argot fictif qui soit convaincant et, pour ce faire, comme je l'ai dit, Burgess puise à pleines mains dans la langue russe. Le choix de cette langue est doublement motivé. Je reviendrai sur la seconde motivation dans ma deuxième partie mais, la première semble simplement être que Burgess, contrairement à la plupart de ses lecteurs anglophones, savait le russe. À ce propos, il était fort courroucé de ce que les premières éditions américaines de son roman contiennent un glossaire qui facilitait la vie à ses lecteurs. Face à cet impératif qu'il s'impose, l'auteur adopte deux positions diamétralement opposées. D'une part, il reprend le principe du jabberwocky tel qu'énoncé par Lewis Carroll : « it sounds English, it looks English, but it is not English » et, d'autre part, il importe des mots dont les sonorités vont totalement à contre-courant de la phonologie anglaise. Nous retrouvons d'ailleurs la même opposition en ce qui concerne la graphie. En effet, si « droog », « horrorshow » et « lewdies » peuvent, sans problèmes, passer pour de l'anglais authentique, tant d'un point de vue phonétique que graphique, des mots comme « veshch », « ptitsa » et « spatchka » } } proclament leur étrangeté, voire leur slavité.

En un sens, ces mots dont les caractéristiques phonétiques et graphiques proclament leur étrangeté sont moins destabilisants pour le lecteur anglophone que ceux qui, à l'instar du jabberwocky, ne heurtent ni l'œil, ni l'oreille. En effet, il n'est guère étonnant de ne pas comprendre immédiatement un mot dont il est évident qu'il n'est pas anglais. Tandis que « droog », qui apparaît dès la première phrase du récit, ne fait pas du tout figure d'intrus dans la langue anglaise ; il ne la brutalise ni sur le plan phonologique ni sur le plan graphique mais, dans son opacité sernantique, il brutalise le lecteur qui, avant d'avoir compris ce qui l'attend, ne comprend pas pourquoi il ne le comprend pas. Bien entendu, il a quand même vite compris que Burgess « invente » des mots, que « droog » et « droogie » veulent dire « ami ». D'ailleurs, par moments, Burgess se montre magnanime et il arrive à Alex d'expliquer le sens d'un mot : « P~H 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) »¹. Mais ni « rooker » } } (qui ne heurte pas la phonologie anglaise) ni « litso » (qui, à mon oreille, en tout cas, est phonologiquement douteux) ne sont vraiment plus difficiles à comprendre, une fois contextualisés, que d'autres mots qu'Alex ne se donne pas la peine de « traduire » } } ; et il semble que le but de ces explicitations soit plus de souligner le fait que le narrateur est tout à fait conscient d'utiliser un idiolecte difficile à comprendre pour ses propres contemporains que d'aider le lecteur à suivre le récit.

Nous trouvons donc des mots comme « ptitsa » (jeune fille) dont l'étrangeté phonétique se manifeste par une prononciation qui met à mal et l'anglais et le russe. En effet, dans l'adaptation de Kubrik, les personnages ajoutent un schwa entre le p et le t ; le résultat, /petitsa/, est un mot dont la sonorité n'est clairement pas anglaise,

¹ *Ibid.*, p. 4.

mais qui n'est pas non plus bien prononcée en russe ou le p et le t ne sont pas séparés par ce schwa. Toutefois, ces mots porteurs de sons étrangers cohabitent avec des mots comme «lewdies» (gens) qui sont, eux, tout à fait crédibles en anglais mais qui sont correctement prononcés du point de vue de la phonétique russe. Ainsi, il arrive que les aléas de l'homophonie servent la cause de Burgess, mais son talent étincelle quand, aidant le hasard à bien faire les choses, il dissimule, par exemple, la slavite de «*qoiove*» (tête) en anglicisant le mot pour en faire «*gulliver*». L'on pourrait dire qu'en convoquant Defoe et l'intertextualité de *Robinson Crusoe*, Burgess amène le lecteur à voyager dans sa tête. Cette rencontre du hasard et de la nécessité culmine dans ce que Burgess fait du mot russe «*kharasho*». *Kharasho*, qui veut dire «bon» ou «bien» en russe, commence par une gutturale imprononçable pour l'anglais moyen, gutturale que les hispanistes connaissent sous le nom de *jota*. J'ai pu le constater de mes propres oreilles quand j'ai entendu les étudiants de Westfield College appeler Jose-Luis, le lecteur espagnol, «*how-zay*». C'est en respectant strictement le système phonologique anglais que Burgess fait faire l'erreur de prononciation la plus authentique qui soit aux personnages qui utilisent ce mot. Nous verrons plus loin à quel point cette erreur de prononciation est sémantiquement chargée.

Il est temps, à présent, d'aborder la seconde raison pour laquelle Burgess invente cet argot ou des sons étrangers écorchent parfois l'oreille du lecteur anglophone et dissimulent parfois leur étrange et se trouvent, pour ainsi dire, naturalisés au sens national du terme.

11- De Moscou à Londres en passant par l'oreille: la guerre froide au détour d'une phrase

J'ai mentionné plus haut que l'invention d'un argot fictif était dictée à Burgess par la nécessité de représenter de manière crédible, et paradoxalement atemporelle, puisque projetée dans un futur indéfini, une tribu adolescente rebelle avec ce que cela comporte de codes vestimentaire, comportemental et, bien sûr, linguistique. Mais cette atemporalité qui sert l'objet du récit vole en éclats quand on se penche sur l'autre raison de l'existence de cet argot, intégrée, celle-ci, au récit lui-même : le cadre temporel a beau être imprécis, il ne fait aucun doute que l'action se déroule bien au cœur de la guerre froide. Dans la première partie du récit, un seul indice est donné au lecteur quant au champ d'utilisation de cet idiolecte. En effet, en l'absence de ses parents, partis travailler, Alex entraîne chez lui deux fillettes de dix ans qu'il viole au son du dernier mouvement de la neuvième symphonie de Beethoven. Quand il les rencontre chez le disquaire où il achète la dite symphonie, les filles, curieuses, lui demandent : «*'Who you getten, bratty? What biggy, what only?'* », et Alex en conclut : «*These young devotchkas had their own like way of govoreeting.* »¹ Jusqu'à cet épisode, les personnages qui ne font pas partie de la bande d'Alex (les vieilles du pub qui lui fournissent son alibi, les policiers, ses victimes, ses parents, le travailleur social qui s'occupe de lui et le disquaire, pour les nommer tous) n'utilisent pas son argot mais, d'une part, dans le flot narratif d'Alex, ils ont à peine la parole et, d'autre part, aucun ne semble s'étonner de ce parler étrange

¹ *Ibid.*, p. 34

et le lecteur n'en sait pas l'étendue. Il ne l'apprend d'ailleurs jamais. Il faut attendre la troisième partie du roman pour que l'étrangeté de cet argot soit soulignée quand, mentionnant ses «Pee and Em» à un assistant social qui en reste coi Alex constate : « He didn't get nadsat-talk at all. »¹ Cependant, un peu plus loin dans le récit, quand Alex est en cours de traitement, le lecteur est enfin informé de la nature et de l'origine de son idiolecte.

En effet, la deuxième et dernière fois où le parler particulier d'Alex provoque une réaction est lors d'un échange avec le Docteur Brodsky, inventeur du traitement anti-violence auquel Alex est soumis :

'Right,' said Dr Brodsky. 'It's association, the oldest educational method in the world. And what really causes you to feel ill?'
The grahznny sodding vesches that come out of my gulliver and my plott,' I said, 'that's what it is.'
'Quaint,' said Dr Brodsky, like smiling, 'the dialect of the tribe. Do you know anything of its provenance, Branom?'
'Odd bits of old rhyming slang,' said Dr Branom, who did not look quite so much like a friend any more. 'A bit of gipsy talk too. But most of the roots are Slav. Propaganda. Subliminal penetration.'
'All- right, all right, all right,' said Dr Brodsky, like impatient and not interested any more."

Ce passage est exemplaire. En trois mots (« Propaganda. Subliminal penetration») Burgess plante le décor de la guerre froide et représente la peur que l'Europe occidentale ressent face à une possible invasion du bloc de l'Est. Avec la causticité qui le caractérise, Burgess dramatise la scène en faisant décrire à Alex la réaction vexée du docteur dont les origines slaves sont proclamées par son patronyme, le tout sur fond de tension entre un supérieur et son subalterne, puisque dès que le Docteur Brodsky établit un rapport direct avec Alex, son assistant, le Docteur Branom se montre moins amical à l'égard de ce dernier. Bien entendu, Alex, jeune brute dotée d'une intelligence acérée telle le scalpel et à qui on ne la fait donc pas, ne manque pas de repérer et de souligner la tension entre les deux personnages.

Comme je le disais, Burgess ne donne au lecteur aucune indication quant à l'étendue de cette pénétration subliminale qui parseme l'anglais de sons bizarres et il semble bien qu'il se soit trompé sur l'issue de la guerre froide: aux dernières nouvelles, l'URSS n'a toujours pas envahi l'Europe occidentale. Mais au passage, il redéfinit dans son roman un terme d'argot anglais datant de la révolution russe, à savoir le mot « bolshy ». En russe, le terme signifie « grand » et les bolcheviques avaient justement pris ce nom parce qu'ils étaient majoritaires parmi les opposants marxistes au tsar. Après la révolution russe, l'image des bolcheviques en Angleterre, parmi ceux que le communisme ne tentait pas, était celle de gens pas drôles et toujours en colère après quelque chose. Le mot était plus ou moins courant au cours de l'entre-deux-guerres et signifiait « désagréable, peu agréable ». On en trouve un exemple dans *Coming up for Air* d'Orwell. Dans *A Clockwork Orange*, l'usage que fait Alex de ce mot qui, à mon sens, appartient à la catégorie des emprunts russes

¹ *Ibid.*, p. 82

² *Ibid.* p. 86.

phonetiquement indetectables, retablit le sens originel de « grand » et annule le glissement de sens ideologiquement charge qui s'etait produit precedernment : en 1962 « bolsly » dans le sens de mal aimable avait plus ou moins disparu de l'argot anglais. Mais, par extraordinaire, Burgess reernprunte un terme que l'Angleterre s'etait deja approprie en appliquant la me me methode.

La question qui se pose a present est de savoir qui sort vainqueur de ce choc linguistique. En effet, si la Russie semble reussir dans son entreprise de penetration subliminale, puisqu'Alex et ses droogs govoreet Nadsat, certains des mots qu'elle parvient a inoculer a la langue anglaise se trouvent derussises et anglicises. Et dans le cas de « horrorshow », « lewdies » et « gulliver », ils le sont a outrance. Je rn'ecarte ici un peu de la thernatique des sons pour souligner une violence evidente, et hilarante, faite en passant a la langue russe. En effet, quand Alex se retrouve en prison et se met a lire la bible afin de se desenoyer (parce qu'il peut imaginer tous les massacres dont le texte fait etat) , il informe le lecteur qu'il n'apprécie pas trop le Nouveau Testament, trop prechi-precha et pas assez violent a son goOt. Mais pour dire « I didn't so much like the later part of the book », au lieu du verbe « like », Alex utilise le verbe russe « kopat », traduction litterale de « dig », un americanisme argotique issu de la contre-culture naissante ¹. Nous nous trouvons ici face au genre de traduction que nous servent certains etudiants de premiere annee ou celle que l'on obtient en utilisant des applications de traduction comme Reverse. Ce genre de traduction litterale nonsensique revele une incapacite, ou une reticence, a apprendre la langue en question, rme en se l'appropriant, et apparait comme une violence extreme commise a l'eqard de cette derniere, Alex dirait une « ultra-violence », ¹¹ en resultat que le Russe n'en sort ni appris, ni grandi.

Ma question concernant le vainqueur de cet affrontement linguistique et phonologique est, bien sOr, rhetorique : entre sons russes anglicises et sons russes discordants, il appert que le projet d'invasion n'est qu'a rnoitie mene a bien. L'affrontement EsUOuest au moment de l'ecriture de *A Clockwork Orange* est autant dans l'impasse que le resultat de la tentative de penetration linguistique est ambigu dans l'oeuvre. Et clairement, a l'instar d'Alex qui resiste comme il peut, plutot bien a mon sens, aux tentatives de manipulation tant de la part du pouvoir que de ses opposants, Burgess, anarchiste de droite comme je le disais dans mon introduction, maintient une position impitoyablement ironique a l'egard de tous les pouvoirs et de toutes les ideologies qui s'affrontent. De rnerne que, tour a tour, Alex anglicise des sons russes et massacre la phonologie anglaise, il navigue au gre des courants entre le gouvernement en place et son opposition, devenant enjeu, ennemi et victime des deux avant de finalement mOrir et tirer cyniquement son epingle du jeu.

Concernant le gouvernement et l'opposition, renvoyes dos a dos et aussi cyniques l'un que l'autre, bien malin qui pourra etablir de rmaniere claire et indiscutable s'il s'agit d'un gouvernement socialisant, tente par un totalitarisme de type sovietique et menace par une opposition de droite ou l'inverse. Les valeurs auxquels pretendent adherer les uns et les autres et les postures qu'ils adoptent sont distribuees de rmaniere assez ambiguë pour que les deux cas de figures soient possibles. D'une part, le ministre de l'interieur veut faire de la place dans les prisons pour pouvoir accueillir les « political offenders »² dont il predit qu'ils seront legions,

¹ *Jbid.*, p. 60.

² *Jbid.*, p. 69.

mais de quel bord seraient-ils ? D'autre part, le groupe d'opposants, dont l'auteur de l'essai « *A Clockwork Orange* » aresse au debut du recit par Alex et sa premiere bande, affirment leur attachement a des valeurs essentielles comme la liberte, que le gouvernement sacrifie au nom de la securite ; mais la sincerite de leur posture humaniste est mise a mal par le fait qu'ils sont prêts a tuer Alex pour que le gouvernement en place ne soit pas reelu aux elections prochaines. Que l'auteur desire personnellement se venger d'Alex est a peu pres comprehensible mais ses amis politiques, eux, n'ont pas cette circonstance atténuants.

Si les positions politiques sont representees de maniere arbitraire, les positions morales, elles, sont limpides: l'affirmation de l'adhesion a des valeurs morales de la part des adultes et, plus specifiquement, de la part des forces politiques en presence est d'une hypocrisie sans nom. Ce qui m'amené a ma derniere partie :

111- Le renversement des valeurs morales par l'erreur de prononciation: le mauvais bien d Moscou, le bon mal d Londres

Je vais contredire le titre de ma troisieme partie et commencer par un mot russe bien prononce, a savoir « lewdies ». Dans la langue russe, il signifie simplement « gens » et c'est bien dans ce sens qu'Alex semble l'utiliser : « If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't interfere with their pleasures, and so of the other shop. »¹ Mais la substantivation d'un adjectif par l'ajout de « ie » est une affaire bien courante en anglais (« I've got a biggie on my nose » m'a récemment dit d'une voix sepulcrale ma ravissante, mais acnéique, nadsat de fille ...). Et Alex, qui, comme le montre la citation ci-dessus, embrasse avec enthousiasme la cause de l'immoralité et ne se fait aucune illusion quant aux véritables motivations qui poussent les gens a respecter un code moral, se retrouve a traiter le monde entier de pervers. Nous voyons donc Burgess profiter de la coincidence phonétique et de la divergence sémantique entre l'anglais et le russe pour parachever la construction de son personnage (cynique et incredule) et sa vision du monde (l'interet personnel prime et l'hypocrisie regne en maitresse). A ce propos, concernant la reference ultime en matiere de morale, j'ai nomme Dieu lui-meme, il le designe par le mot « Bog », qui veut effectivement dire « Dieu » en russe mais qui, en anglais standard, veut dire « marais » ou « marecaque », ce qui n'est deja pas flatteur, mais surtout, en anglais argotique, qui signifie « chiottes », ce qui, en ces temps troubles, lui vaudrait une fatwa bien sentie.

Mais, ce que je percois comme un veritable éclair de genie et qui correspond, cette fois, au titre de cette partie, c'est ce qu'il fait de « kharasho ». Je disais dans mon introduction que, dans l'ensemble, l'anglophone moyen est incapable, ou ne s'en donne pas la peine, de prononcer la jota gutturale qui commence le mot. S'il devait prononcer ce mot, mon ex-colleque Jose-Luis devenu « Ho-zay » en atteste, un anglais produirait tout naturellement quelque chose qui pourrait parfaitement s'ecrire comme le fait Burgess: « horrorshow ». Et bien que le sens du mot dans sa transliteration soit evident, Burgess choisit de le souligner. En effet, quand Alex,

¹*Ibid.*, p. 31.

commencant son traitement, est attache a son siege, tete immobilisee et yeux maintenus ouverts, pour son premier visionnage de films ultra-violents, il dit a l'infirmier qui se charge de cette tache: « 'This must be a real horrorshow film if you're so keen on my vidding it.' » et ce dernier repond : «'Horrorshow is right, friend. A real show of horrors.' »¹

Bien entendu, cette faute de prononciation est lourdement chargee sernantiquement et contient l'essence-rnerne du personnage d'Alex. Ce dernier, dans une declaration, etonnarnrnt serieuse dans un recit ou tout ce qui a trait au monde des adultes et a la societe est denigre et tourne en derision, resume sa position a l'eqard du bien et du mal, de la morale. Si je reformule sa pensee, l'empathie et la cruaute, la pulsion altruiste et la pulsion ego'liste sont des dispositions individuelles et, adopter telle posture plut6t que telle autre, reteve d'un choix individuel, d'une preference subjective. C'est la societe, la necessite de vivre ensemble, qui impose a l'individu de brider ses pulsions violentes et de privileqier ses tendances a l'empathie. A l'instar de l'eternel retour du conflit generationnel, la question de la tension entre l'individu et le groupe est eternellement poses. Voici ce qu'en dit Alex :

But, brothers, this biting of their toe-nails over what is the *cause* of badness is what turns me into a fine laughing malchick. They don't go into the cause of *goodness*, so why the other shop? If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't interfere with their pleasures, and so of the other shop. And I was patronizing the other shop. More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self. And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines? I am serious with you, brothers, over this. But what I do I do because I like to do.²

Dans la mesure ou il choisit « l'autre magasin », ce qui est bon ou bien pour Alex, c'est precisernent le mal. Et, dans ce choix qui renverse les valeurs morales, ce « fair is foul and foul is fair » shakespearien, renforce d'un « evil, be thou my good » miltonien, l'adjectif « horrorshow », erreur de prononciation qui inverse, en anglais, le sens du mot russe, et transforme le bien en horreur est le plus adequat qui puisse etre. Je signale, a ce propos, en passant, que le nom du personnage, mesure a l'aune du systeme de Burgess, est une antonomase qui fait, elle, appel au latin : si l'on considere que le « a » d'Alex est un prefixe privatif et « lex » un radical, alors le personnage s'appelle « hors-la-loi », qu'il s'agisse de la loi au sens juridique ou au sens moral. Et a cette remarque en passant, j'en ajoute une autre. Culminant dans l'ironie cruelle, Burgess nomme l'auteur fictionnel de *A Clockwork Orange*, a qui Alex cause tant de mal, F. Alexander, chacun des deux personnages devenant ainsi le *doppelganger* de l'autre.

Ce combat eternel entre des « petits so is » (« malenky selves ») qui luttent pour s'affirmer face aux grandes machines qui visent ales formater et les brider est rnene sur le terrain linguistique et comment pourrait-il en etre autrement? Les

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 31.

representants de la grande machine dans *A Clockwork Orange* parlent un anglais impeccable, les petits mois que sont Alex et sa bande utilisent une langue hybride, inventive et discordante. La grande ironie est qu'une fois que la grande machine a vaincu et qu'à l'aide de drogues et de conditionnement pavlovien, elle a rendu Alex incapable de céder à ses pulsions violentes, la machine est obligée de faire machine arrière et c'est tout simplement l'âge qui finit par socialiser Alex au-delà de sa nano-tribu : à dix-neuf ans (il est censé en avoir quatorze au début du récit), sur le point de ne plus être un nadsat, il rêve de foyer, de quietude et de paternité, mais il est encore capable de comprendre que ce fils, qu'il n'a pas encore, se rebellera contre ce formatage qu'il tentera de lui imposer, foncera droit devant lui en se cognant partout et s'exprimera dans une langue différente de la sienne qui ne devra peut-être rien à la langue russe, n'en déplaise à l'URSS.

Mais l'âge ne calme pas tout le monde et la machine sait recycler les petits mois rebelles qui peuvent dès lors suivre leurs bas instincts en mettant leur violence et leur cruauté à son service et deviennent ainsi bilingues. Quand Alex est attaqué par des vieillards rênés par l'usager âgé de la bibliothèque municipale pour lui faire payer son agression du début, les policiers qui viennent au secours d'Alex s'expriment en anglais standard: « 'There, you naughty boys. That should teach you to stop rioting and breaking the State's peace, you wicked villains, you.' ». Le problème est que les policiers en question se trouvent être Dim, son féal félon d'antan et Billyboy, son ennemi de toujours. Et quand ils s'adressent à Alex, ils le font en nadsat: « 'Evidence of the old glazzies,' grinned Billyboy. 'Nothing up our sleeves. No magic, droog. A job for two who are now of job-age. The police.' » À ce stade, l'hypocrisie du double discours, servie par le double système phonologique, s'envole vers des cimes d'immoralité enneigées.

Conclusion

Burgess s'est trompé sur l'issue de la guerre froide - et j'espère qu'il s'est autant trompé dans *Nineteen-eighty-five* où il imagine que, dans les îles anglo-normandes, les pubs, possédés par des Arabes du Golfe, servent de la bière sans alcool mais, hypocritement, coupée à des produits stupéfiants pour garder leurs clients désireux d'ivresse. Mais, pour le reste, sa démonstration, aussi outrée et caricaturale soit-elle, est magistrale. Personne n'est innocent dans *A Clockwork Orange* et Alex se permet toutes les contradictions et l'histoire se répète *ad nauseam* et l'humanité fait comme Alex : elle souffre et souffre et souffre encore. En faisant violence à la langue anglaise et à la langue russe, l'auteur représente cette disharmonie fondamentale par la discordance phonétique et apporte au lecteur, à mon sens, la seule consolation efficace face à cette grande catastrophe qu'est l'humanité, à savoir la lucidité de l'humour.