

4-1-2023

Mechanics of polyphony in Mécaniques du chaos: Study of pragmatic functions of language contact

Fatma Achour

French department, Faculty of Al-Alsun, Beni-Suef university, fatmaachourmostafa@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Achour, Fatma (2023) "Mechanics of polyphony in Mécaniques du chaos: Study of pragmatic functions of language contact," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 83: Iss. 2, Article 23.

DOI: 10.21608/jarts.2023.138089.1244

Available at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol83/iss2/23>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

Mécaniques de la polyphonie dans Mécaniques du chaos : étude des fonctions pragmatiques du contact de langues^(*)

Dr. Fatma Ashour Mostafa Abdallah
Maître de conférences de linguistique
Faculté Al-Asun- Université de Béni-Suef

Résumé en français

This study focuses on aspects of polyphony in the French novel *Mécaniques du chaos* (2017) written by Daniel Rondeau. This linguistic phenomenon refers to combination of various voices in same sentence. These voices emerge from enunciate utterances of which the responsibility is taken by narrator and persons of the history. We tend to focus on pragmatic functions of language contact in this literary enunciation, and in particular, those which produce the polyphony. Language contact is happened by two ways: intertextuality and non-coincidence of discourse. We then detail the subsequent layers of discursive movements that consist of narrative and direct discourse. The analysis tries to point out different ways of duplicate voice. In narrative, couples of foreign and autochthone words are introduced in certain passages, and in the others, foreign words substitute. The code of direct discourse explains existing cleavage between speaker and enunciator, and this cleavage produces simultaneous voices.

الملخص:

تتناول هذه الدراسة مظاهر تعدد الأصوات (البوليفونية) في الرواية الفرنسية "ميكانيك دو كاو" للكاتب الفرنسي دانيال روندو الصادرة عام ٢٠١٧م. تتحدث الرواية عن الفوضى والأعمال الإرهابية التي يقوم بها تنظيم "الدولة الإسلامية" ببلاد عربية وأوربية (وعلى وجه الخصوص فرنسا)، والأبطال ينتمون إلى جنسيات مختلفة ويتحدثون العديد من اللغات. اختلاف لغات المتحدثين بالرواية يؤدي إلى إدخال عدة أصوات في العبارة الواحدة، ويحدث ذلك بواسطة أساليب متنوعة في تكوين العبارة يقوم بها الراوي والأبطال. يهدف التحليل في هذه الدراسة إلى تناول الوظائف التداولية لاتصال اللغات بهذا النص الروائي؛ واتصال اللغات يحدث بطريقتين رئيسيتين هما: التناص وعدم تطابق الحديث. وهذه الطريقة الأخيرة

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 83 Issue 4 April 2023

تحدث في سرد الراوى وحوار الأبطال: ففي السرد يرجع عدم التظابق لإزدواج بعض الكلمات الفرنسية مع كلمات مرادفة لها ولكن بلغة مختلفة، وأحيانًا تحل الكلمات المقتبسة محل الكلمات الأصلية بالنص؛ أما في الحوار، فقد يحدث انفصال واضح بين المتحدث وصانع النص، مما ينتج عنه أكثر من أصوات يتحدث في آن واحد

Introduction

La polyphonie linguistique consiste à laisser entendre plus d'une voix dans un même texte. Ce phénomène peut être dû à la « langue », selon l'expression saussurienne. Sur le plan sémantique, la voix autre émerge dans la phrase par l'usage des aspects, modes ou connecteurs porteurs, par nature, des points de vue autres que celui du locuteur (le subjonctif, la négation, la concession, etc.). Ainsi, au niveau de la « parole », la polyphonie se fait-elle par l'intervention d'un second locuteur dans l'énoncé (citations explicites ou implicites) et également l'hétérogénéité entre locuteur et sujet parlant (Bakhtine, 1984 [1953] ; Ducrot, 1984, 1989 ; Nølke et al., 2005).

La présente étude aborde la polyphonie issue du contact des langues étrangères dans le roman français *Mécaniques du chaos* (2017) de Daniel Rondeau, roman recevant le Grand prix de l'Académie française. Le contact linguistique en littérature peut être l'expression de l'identité bilingue de l'auteur, comme dans la littérature francophone du monde arabe, ou le reflet de bilinguisme ou de diglossie dans un territoire, et tel est le cas par exemple de la littérature du moyen-âge où se faisait un contact entre le latin et les langues romanes (Overbeke, 1972 : 10). Or, dans *Mécaniques du chaos*, le mélange langagier revient à la nature hybride de l'histoire : les personnages sont d'origine différente, les événements se déroulent dans divers territoires ; et cela explique l'hétérogénéité linguistique qui donne naissance à la polyphonie.

Ce roman coïncide avec les théories communicationnelles de la narratologie, celles qui consistent à énoncer l'histoire à un narrataire plus ou moins explicite (Maingueneau, 2010 : 133). D. Rondeau délègue la responsabilité de raconter à Sébastien Grimaud qui commence le récit par s'adresser au narrataire : « Je connais

personnellement presque tous les personnages de l'histoire que vous allez lire ».

Grimaud est également le protagoniste de l'histoire, il représente un narrateur de statut « extra- et homo-diégétique » (Genette, 1972 : 255). Il est archéologue français et a mené une longue carrière en France, en Egypte, en Libye, en Tunisie, en Turquie, etc. ; et lors de son déplacement d'un pays à l'autre, il a croisé la quinzaine de personnages du roman. Quant à l'histoire, elle se focalise sur le danger en cours de l'État islamique : l'auteur met en scène les membres multinationaux de cet organisme, et les événements finissent par des attentats terroristes commis sur le territoire français.

Pour l'analyse du roman, nous suivons la Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique (ScaPoLine). La théorie propose un modèle servant à l'interprétation des textes polyphoniques, et ce modèle commence par cerner la signification des passages polyphoniques pour examiner ensuite le contexte et le cotexte dans lesquels ils acquièrent leur sens et valeur. Les théoriciens Nølke, Fløttum et Norén expliquent leur façon d'analyser par les mots suivants :

« À l'instar de Ducrot, nous concevons l'énoncé comme l'image de l'énonciation. En tant que telle, l'énoncé renferme donc des indications concernant les protagonistes, la situation énonciative, etc. Ces informations sont à la disposition de l'interprète lorsqu'il applique les stratégies interprétatives, dont le principe le plus important sera : "Chercher à saturer, dans la mesure du possible, toutes les variables véhiculées par la signification !" » (2005 : 24)

Dans notre corpus, deux cas de figure de la polyphonie sont attestés. Le premier est le recours à citer des fragments d'ouvrages parus précédemment. Une voix célèbre et authentique émerge dans le texte littéraire et coïncide avec la voix des personnages. Le second cas de figure est le dédoublement de voix de l'énonciateur en utilisant des mots venant d'ailleurs. Étant donné la nature fictive du texte littéraire constituant une « pseudo-énonciation » (Maingueneau, 1986 : 9), notre intérêt est accordé à l'identité de cet énonciateur, surtout au clivage qui pourrait exister entre locuteur, à qui réfèrent les embrayeurs et déictiques énonciatifs, et sujet parlant, producteur physique du texte.

1. Intertextualité

Dans *Mécaniques du chaos*, le texte cité n'est pas un « architexte » faisant l'objet du roman, ni un « hypotexte » sur lequel se greffe le texte littéraire (Genette, 1979, 1982). Il s'agit simplement d'un fragment de texte publié antérieurement et connu publiquement. Cette citation sert à prendre à témoin une voix authentique, voix venant de la réalité pour participer aux enjeux énonciatifs du texte littéraire fictif.

Le fragment de texte autre prend la forme d'une citation balisée, quasi balisée ou fondue dans le texte d'accueil. Le balisage renvoie non seulement aux frontières typographiques qui délimitent l'énoncé cité dans le texte en train de se faire, mais encore à l'identification de la source de cet extrait. Les textes extérieurs dans *Mécaniques du chaos* appartiennent aux genres variés : littéraires, religieux ou idiomatiques. Notre intérêt est accordé principalement aux textes de langue étrangère, ceux qui introduisent une voix porteuse d'images culturelles riches.

1.1. Balisage complet

L'héritage littéraire et philosophique est pris à témoin dans ce roman récent. Des citations sont extraites de l'œuvre d'Hugo, de Lamartine, de Nietzsche, de Michelet dans nombreuses situations d'énonciation. À titre d'exemple, Rim, adolescente tunisienne résidant chez Grimaud à Carthage, cite un passage du roman *Le père Goriot* d'Honoré de Balzac dans l'extrait suivant. Elle décrit le drame qu'elle vit avec Grimaud à la suite des menaces de barbus tunisiens et de leur fuite à Malte, puis à Paris.

- 1] Rim avait emprunté à Emma un livre de Balzac, *Le Père Goriot*. Dans le taxi, elle m'en a récité une phrase, qu'elle connaissait par cœur : « Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction ni un roman. **All is trus, il est si véritable**¹, que chacun peur en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être ».

(*Mécaniques du chaos*, p. 313)

La citation est guillemetée et introduite par un deux-points, l'auteur et le titre de l'œuvre sont signalés dans la phrase précédente. La motivation de cette intertextualité est de faire allusion au « réalisme littéraire » dont l'un des écrivains principaux est Balzac. Cette même citation constitue un élément de paratexte ; elle est mentionnée dans la page de garde qui précède le texte du roman, et cela confirme la

volonté de l'auteur d'intégrer son œuvre dans le courant réaliste. Par ailleurs, l'expression anglaise *all is true* est répétée par Rim, quelques lignes plus bas, pour commenter le fort sentiment religieux des Maltais chrétiens et leur attachement aux saints, tout comme font les habitants de Carthage à l'égard de leurs cheiks.

2] « *All is true*, ici aussi », me glissa Rim dans l'oreille en souriant.

(*Mécaniques du chaos*, p. 315)

Le balisage se fait aussi pour un énoncé porteur de la voix de sagesse, énoncé introduit entre guillemets, après un deux-points, et l'initiale est en majuscule.

3] Quand il était plus jeune, il répétait souvent ce proverbe en riant :
« Chaque être goûtera à sa mort. »

(*Mécaniques du chaos*, p. 91)

La citation est identifiée comme proverbe, mais aucun détail ne signale la culture d'où vient cette expression idiomatique. Pour le contexte dans lequel figure ce texte autre, le narrateur parle du vieil Algérien Bouhadiba, celui qui a immigré en France depuis sa jeunesse. Ce personnage veut rentrer dans son pays natal et y mourir. Il se plaint de son fils Sami qui ne s'intéresse pas à son désir ; néanmoins, le père pardonne cette attitude dévalorisant la nostalgie de la patrie, attitude qu'il avait lui-même avant de prendre de l'âge et d'être proche de la mort. Pour la citation, à notre connaissance, elle ne fait pas partie de la culture française, ni même de la culture algérienne dont le personnage est originaire. Cette constatation met en cause la crédibilité du narrateur qui attribue à la voix collective un énoncé douteux.

1.2. Semi-balisage

Ce degré de balisage marque l'absence de l'un des deux éléments suivants : la source du texte autre ou les signes de ponctuation délimitant l'extrait. Le manque de l'identification du texte cité se fait dans une alternance entre le texte du roman et des chansons.

4] Rim m'a demandé si elle pouvait en prendre un verre puis a chantonné
Love Is A Losing Game, une chanson que je ne connaissais pas.

(*Mécaniques du chaos*, p. 169)

5] Depuis le suicide de Valentine, j'ai toujours recherché la compagnie des adolescentes. Elles s'étaient succédé de loin en loin, *Love Is A Losing Game*.

(*Mécaniques du chaos*, p. 187)

Dans le passage [4], Grimaud écoute pour la première fois la chanson que Rim chante à mi-voix, chanson anglaise d’Amy Jade Winehouse parue en 2006. Mais, dans [5], le sens de l’amour déçu que porte le titre de la chanson est incorporé dans l’énonciation. Ce contact révèle une image négative de Grimaud. Ce personnage avoue son caractère désespéré depuis le suicide de sa femme : il ne cherche plus l’amour, il doute de son existence et il préfère les relations superficielles.

Une seconde chanson anglaise est introduite dans la narration, c’est *Big Chief* de l’Américain Earl King.

- 6] [...] il entre en coup de vent dans le hall de Patron M’Bilal, les Blacks de garde sont affectés ailleurs, il toise trois petits barbus qui contrôlent l’escalier d’accès au *big chief*, des nouveaux, pas causants mais poli, ils le reconnaissent, la pauteur le saisit à la gorge, toujours les chiens.

(*Mécaniques du chaos*, p. 322)

Cette chanson a paru en 1960, et dans ce contexte, le titre correspond à Bilal et met l’accent sur l’autorité qui fait de lui le *chef supérieur* des anarchistes dans la banlieue parisienne.

L’abolition des frontières typographiques s’observe dans une situation du roman où un passage de verset du Coran (ou du *Livre* calqué sur الكتاب [al-kitâb]) est alterné par Bilal. Ce personnage met en valeur les caractères des nouveaux anarchistes arabes venant joindre sa communauté. Ces nouveaux arrivants ont la qualité de propager la bonne parole et de s’attirer l’admiration et l’estime des autres. En dépit de l’incise, le verset est fondu dans le discours du locuteur, verset n° 24 de la sourate Ibrâhîm.

- 7] Non, ils viennent d’arriver, des Tunisiens, des hommes pieux, je les ai vus hier, ils parlent bien. Comme dit le **Livre, une bonne parole est comme un arbre bon; sa racine est stable et sa ramure est au ciel.**

(*Mécaniques du chaos*, p. 325)

Un changement est perçu dans cette dernière intertextualité, c’est la langue du texte cité. Le Coran est en arabe classique ; ce qui est introduit dans cette situation est la « traduction » du verset², traduction dont le responsable devrait être le locuteur, Bilal. Cette pratique se répète dans la situation suivante où un passage coranique est balisé et suivi des numéros de la sourate et du verset.

- 8] Une sourate du Coran calligraphiée en lettres blanches sur un fond pendant que les haut-parleurs sont saturés par la voix d’un muezzin. *Jeter l’effroi dans le cœur des mécréants, frappez-les au-dessus du*

cou. Sourate 8, 12.

(*Mécaniques du chaos*, p. 111)

Ce passage fait partie du récit et décrit l'arrière-plan d'une vidéo diffusée par l'État islamique pour terroriser l'Occident. Le caractère italique signale la traduction du verset que les djihadistes devraient écrire en arabe³. Cette traduction est apparemment faite par le narrateur ; il s'efforce de maintenir à la fois l'unité langagière de l'énonciation et la crédibilité des énoncés en précisant la source. Cette pratique s'observe également dans le passage ci-dessous où il cite un énoncé concernant le grand écrivain britannique William Shakespeare :

9] Heureusement, je n'ai découvert que tardivement cette phrase de Shakespeare qui me perturbe de façon rétrospective : « **Maudit soit celui qui dérange mes os.** » Si je l'avais connue plus tôt, je le crains, toute mon existence en aurait été changée.

(*Mécaniques du chaos*, p. 24)

Grimaud parle de son caractère renfermé, caractère qui lui pousse à avoir contact davantage avec les morts qu'avec les vivants. Étant archéologue, il lance des conversations avec les fondateurs des anciennes civilisations. Il tourne au ridicule cette habitude qui peut troubler le repos des morts. Par analogie de situation, il emprunte à Shakespeare l'expression gravée sur l'épithaphe de la tombe. L'énoncé est adressé aux curieux qui songeraient à fouiller son tombeau. Pour le balisage, le texte cité est guillemeté, introduit par un deux-points, et l'auteur est précédemment signalé. Mais, l'énoncé original est en langue différente, en anglais du XVII^e siècle⁴. Certes, la traduction vers le français sert à unifier la langue de l'énonciation, mais elle laisse passer le sens du texte original, et non pas le texte lui-même. Il s'agit d'un « doublage langagier » des textes fameux de langue étrangère.

1.3. Balisage aboli

Pour cette sorte d'intertextualité, le texte autre est totalement fondu dans l'énoncé citant. Il prend la forme d'une citation cachée, non balisée. Cette pratique n'est pas fréquente dans le corpus, le repérage du texte extérieur se réalise grâce à l'écho que fait la voix autre dans la mémoire du récepteur qui est censé connaître préalablement ce texte.

Deux citations sont perçues dans une même situation de ce texte littéraire :

- 10] « **Les malignes sont pour les malins, les vertueuses sont pour les vertueux**, je rabattrai mon voile sur mon visage, je ne montrerai mon corps qu'à mon Aimé [...], avec Sami, dans sa maison, je répéterai "**Nous avons eu foi en Allah et au Messager nous avons obéi.**" [...]

(*Mécaniques du chaos*, p. 405)

Ce passage est extrait de la confession écrite de la Française Emma, celle qui se convertit à l'Islam et devient fanatique en compagnie de Sami ; et les deux commettent, à la fin de l'histoire, un attentat terroriste à l'École militaire de Paris. Elle argumente sa transformation en musulmane conservatrice pour être convenable pour son compagnon. Deux versets du Coran sont introduits dans cet énoncé, ils sont extraits de la sourate An-Nour (respectivement, numéros 26 et 47). Le premier verset montre que l'alliance du mariage devrait rassembler des couples de même qualité⁵, et le second détermine pratiquement les épreuves de la bonne foi⁶. La traduction des versets arabes répète le doublage langagier mentionné plus haut, celui qui aboutit à une langue unifiée du texte citant. Néanmoins, le changement de la langue du texte autre touche à la nature stricte de l'intertextualité, celle qui consiste à assurer « la présence littérale [...] d'un texte dans un autre » (Genette, 1979 : 87). La traduction du texte fameux coïncide certes avec l'énoncé original, mais ils ne peuvent pas être absolument équivalents sur le plan significatif et expressif.

2. Non-coïncidence du dire

La voix autre dans un texte résulte non seulement du contact avec un texte fameux, mais également par l'insertion d'une unité lexicale étrangère. Cette unité est non pertinente à la langue du texte d'accueil, mais appropriée à l'objet de parole et porteuse de connotation autonymique (Maingueneau, 2010 : 170). En ce sens, le locuteur dédouble l'expression en utilisant des mots venant d'ailleurs pour commenter son propre énonciation.

Dans *Mécaniques du chaos*, nous constatons l'absence de l'identification des mots étrangers, ils sont introduits sans verbalisation univoque. D'après notre interprétation, ils sont empruntés à l'environnement où se déroulent les événements ou au personnage de qui parle l'énonciateur. En d'autres termes, ils sont des

signes avec modalisation autonymique qui cumulent l'usage et la mention.

Dans son ouvrage *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Jacqueline Authier-Revuz expose les formes du dédoublement du dire, et pour aborder les contacts linguistiques dans le présent corpus, nous lui empruntons la stratégie de la « non-coïncidence du discours à lui-même » (1995 : 231). Étant donné la nature littéraire du texte, le « discours » se distingue entre « récit » et « discours rapporté » ; deux énonciations distinctes dont les déictiques personnels, temporels et spatiaux sont dissociés.

2.1. Non-coïncidence du récit à lui-même

Dans le récit, la responsabilité de la modalisation revient forcément au narrateur. C'est lui qui introduit des mots porteurs de voix non pertinente dans ses énoncés. J. Authier-Revuz aborde par l'étude deux cheminements du dédoublement de voix dans l'énoncé. Pour le premier, le locuteur conserve sa voix à proximité de la voix étrangère. Le second cheminement consiste à effacer la voix propre au profit de la voix extérieure valorisée (*Ibid.* : 296).

2.1.1. Couplage des mots de soi et de l'autre

Cette stratégie renvoie à l'adjonction des mots sémantiquement équivalents, mais de source distincte. Il s'agit d'une rencontre entre deux voix : celle du locuteur et une autre étrangère (Authier-Revuz, 2007 : 125). Or, la valeur accordée à ces deux voix n'est pas identique : tantôt le locuteur privilégie son choix lexical et l'avance à l'élément étranger qui joue le rôle d'appui, tantôt il donne la priorité au mot étranger et met le sien en retrait sous forme de traduction.

- Mouvement centrifuge

Cette pratique consiste à partir du centre vers l'extérieur, autrement dit, à introduire le mot convenable pour la langue du récit avant le mot étranger approprié à l'objet de parole. L'apparition tardive du mot étranger a des retombées sémantiques variées. Dans l'extrait suivant, un rapport d'hyponymie est constaté entre les synonymes *maison* et *douar* : le premier désigne le foyer au sens général, alors que le second est plus spécifique et vise à souligner la propriété de la maison arabe, celle de « groupement d'habitations [...] réunissant des individus liés par une parenté fondée sur une ascendance commune en ligne paternelle. » (TLFi).

- 11] Sami a souvent proposé à son père de l'aider à déménager. Le vieux ne veut pas en entendre parler. **Sa maison** est ici, dans ce F3 ; taurbeil-La Grande Tarte, c'est son **douar**.

(*Mécaniques du chaos*, p. 96)

Ce passage du récit décrit l'attachement du vieil Algérien Bouhadiba à sa maison en banlieue, malgré la vie chaotique dans cette région parisienne. Le narrateur veut montrer l'affection de ce personnage pour le seul logement où il réside depuis son arrivée en France, logement du rassemblement de sa famille, tout comme celui de ses parents dans le pays d'origine.

Passer de l'équivalent à l'original se fait dans l'extrait qui suit :

- 12] Son interlocuteur plaide pour le respect de la **loi islamique**, qui interdit la rémunération des intérêts dans opérations de leasing ou d'investissements immobilier. [...] Le mot **charia** revient à plusieurs reprises dans sa bouche, comme un simple argument technique.

(*Mécaniques du chaos*, p. 153-154)

L'*interlocuteur* est le conseiller économique d'un ministre saoudien et partenaire de l'entreprise où travaille Sami. Il lui conteste l'application de la *loi islamique* dans l'investissement financier. Le narrateur emprunte à ce Saoudien le mot *charia* pour authentifier son récit. Ce mot constitue une modalisation autonymique correspondant à un commentaire métalinguistique sur le langage de ce personnage conservateur. Dans le passage suivant, le narrateur utilise l'expression d'autres personnages du roman :

- 13] Je m'étais levé avec le soleil, j'avais mis la table du petit déjeuner sur la terrasse, lu les mails de la nuit, et je m'étais préparé un **café**. Un **early morning coffee** comme je les aime, long et fort.

(*Mécaniques du chaos*, p. 268)

En décrivant sa routine matinale, le narrateur passe à l'anglais pour faire allusion au café spécial des Américaines dont il évoque la routine saine au début de l'histoire, celles qui suivent un programme d'initiation spirituelle. Ces femmes croisent les personnages du roman dans un temple de Malte et les invitent à prendre « early morning breakfast » (p. 53). Le narrateur laisse entendre la voix de ces Américaines et montre qu'il est influencé par leur mode de vie.

Le couplage des mots de langues différentes se fait pour insister sur une idée importante dans une situation d'énonciation, comme dans les passages suivants :

14]

Depuis Le Caire, j'avais mené presque continûment une **vie d'expatrié**. C'est agréable d'ailleurs, cette existence toujours un peu flottante, dépaycée, confortable, abandonnée au **lointain**, sans autres liens que ceux du travail. À force de respirer **outside**, on finit toujours par oublier d'où l'on vient et peut-être même qui l'on est.

(*Mécaniques du chaos*, p. 98)

15]

Plus d'État, plus de police, plus de juges, plus de lois, plus de freins. Ils ont fait leur pelote dans ce chaos et rejoint la planète **fric. Money**. [...] Il se comporte comme une antenne parabolique dès qu'il y a une promesse de **cash** à l'horizon. **Money ? J'arrive**. C'est lui, Ali, Super Ali, qui a pensé à Malte pour envoyer la cocaïne en Europe.

(*Mécaniques du chaos*, p. 115-116)

Dans l'extrait [14], le narrateur valorise le voyage et l'exploration de nouveaux territoires. Il profite de son expérience professionnelle à adopter et à créer de nouvelles visions de vie. Dans [15], il dévoile la vérité vicieuse des agents de l'État islamique. Pour gagner de l'argent, ils circulent les antiquités et la cocaïne dans le monde. L'équivalent français du registre familier *fric* est utilisé pour mépriser le but de cet organisme terroriste. La présence du même lexème de deux langues (*fric, cash, money*) produit également un discours redondant convenable pour le texte littéraire où ils figurent.

Le couplage des mots de soi et d'ailleurs insistant sur une idée donnée se répète dans le passage suivant ; mais, quelques lignes plus bas, le narrateur découvre le contraire. Ce bouleversement sémantique est présent dans la partie du récit où le narrateur raconte les circonstances dans lesquelles sa femme s'est suicidée malgré leur grand amour.

16]

Nous n'envisageons l'avenir qu'inséparables, siamois *for ever*.
Jamais perdu. Never lost.

(*Mécaniques du chaos*, p. 153)

Le pronom *nous* désigne le couple Grimaud et Valentine, jeunes amants qui avaient fêté le mariage dans leur appartement quelques minutes avant que la mariée a découvert la trahison du mari avec une amie dans la cuisine, ce qui l'a poussée inconsciemment à sauter par la fenêtre. Le contact des langues française et anglaise est issu de l'ambiance festive dans laquelle des chansons anglaises sont écoutées

à voix haute. Deux couples d'unités lexicales équivalentes s'utilisent pour affirmer leur relation solide : *envisager l'avenir inséparable, siamois for ever* ; et *jamais perdu, never lost*. Quand même, ils se sont dramatiquement séparés.

- **Mouvement centripète**

Retourner de l'extérieur à l'intérieur se fait dans *Mécaniques du chaos* pour insérer des emprunts arabes non établis en français. Il s'agit d'une tentative de les faire comprendre au narrataire non arabophone, et pour ce faire, la traduction est juxtaposée au mot d'ailleurs.

17]

Bruno comprend qu'il a été repéré quand des cris de chouette commencent à l'accompagner d'un immeuble à l'autre. *Hou-hooooou !* Chaque bloc possède son **chouf, son guetteur attiré**. *Hou-hooooou !*

(*Mécaniques du chaos*, p. 193-194)

18]

L'esclave somalien (Moussa ne le nomme que **saqlab, l'esclave** ; pour lui, tous les Somaliens sont interchangeables. A quoi bon les nommer ?) [...]

(*Mécaniques du chaos*, p. 116)

Les mots arabes *chouf* et *saqlab* ne sont pas attestés dans le dictionnaire français, ce qui veut dire qu'ils sont empruntés volontairement par le narrateur. Ils sont étroitement liés à leur équivalent en français, respectivement : *guetteur* et *esclave*. Dans le passage [17], le narrateur raconte la visite secrète du policier Bruno à la banlieue parisienne, policier appartenant à la force anti-terroriste. Les anarchistes sont avertis de son avènement par des personnes chargés de surveiller le quartier. Quant au passage [18], il introduit entre parenthèses un commentaire métalinguistique sur l'usage du mot *esclave* dont il n'est pas responsable. Dans ce contexte, il parle de Moussa, commandant qui se fait servir en Libye par des Somaliens qui fuient le conflit et la pauvreté de leur patrie. Le choix lexical *esclave* met en scène le mauvais comportement du personnage qui méprise ses serviteurs au point de ne pas les nommer. Ainsi la non-dénomination revient-elle au grand nombre des Somaliens qui veulent immigrer en Europe à travers la Libye, comme Habiba et son frère. La question rhétorique constitue un marqueur dialogique entre narrateur et narrataire et porte un sens contraire à celui que l'énoncé délivre littéralement. Le narrateur fait semblant d'être d'accord avec Moussa,

alors qu'il laisse entendre une voix ironique.

Au cas où le mot arabe est établi en français, il peut être suivi de son équivalent français. Mais, cet équivalent prend la forme d'une variété sémantique évitant la répétition, et il est éloigné à peu près du mot d'ailleurs.

19]

Il [le père de Sami] se voyait en djellaba dans la cour de la maison de ses parents [...]. Ses cousins avaient partagé une **chorba** avec lui. Plus de quarante ans après, il garde le goût de cette **soupe** brûlante.

(*Mécaniques du chaos*, p. 88)

20]

Le tombeau du **marabout** m'intéressait à divers titres. Les tombeaux des **saints** sont toujours des check points entre le ciel et la terre.

(*Mécaniques du chaos*, p. 46)

Contrairement aux exemples précédents où les mots d'ailleurs sont en italique, *chorba* et *marabout* sont transcrits par le même caractère ordinaire du récit. Certes, ils ne sont pas en forme typique de l'autonymie signalée par des marques typographiques, mais le sens spécifique qui les attache encore à l'origine les favorise. Ils produisent, dans l'énonciation, une boucle légère qui incite le narrateur à les aborder encore une fois dans la proposition suivante. Le narrateur valorise les mots d'ailleurs qui sont appropriés à la situation en train de se faire et porteurs d'image culturelle d'Orient. Il les avance dans son récit, puis les commente par ses propres mots *soupe* et *saint*. Ce n'est pas seulement un signe en usage, mais aussi un cumul d'usage et de mention.

2.1.2. Substitution des mots de l'autre aux mots de soi

Selon J. Authier-Revuz, les emprunts établis dans une langue, « emprunt achevés », deviennent des mots ordinaires et vont de soi ; contrairement à ceux non-établis qui comportent l'effet autonymique (1995 : 381). Tel est le cas des anglicismes établis en français qui sont introduits dans le roman comme : *barmen*, *show*, *room service*, *businessmen*. Ces mots signalent des référents non particuliers à une culture donnée, et par conséquent, ils ne sont pas autonymes. En contrepartie, les emprunts arabes récemment établis en français conservent encore la couleur locale de l'origine et cumulent l'usage et la mention. Leur intégration dans le roman sert à se substituer à l'équivalent indigène moins approprié à l'objet d'énonciation.

- 21] Dans les **souks** de Tunis, je suis tombé sur un carton de livres français datant des années 70 [...]
(*Mécaniques du chaos*, p. 205)
- 22] Notre bivouac était installé sur l'embouchure de l'**oued** Lebda, [...]
(*Mécaniques du chaos*, p. 42)
- 23] Là, Bruce avait demandé à un fakir le chemin d'un mausolée qu'il voulait visiter.
(*Mécaniques du chaos*, p. 206)
- 24] Ils stationnent alors devant la porte, en laissant tourner le moteur, se précipitent derrière les faux **moucharabiehs**, la transaction dure quelques secondes à peine [...]
(*Mécaniques du chaos*, p. 129)
- 25] Une vedette un peu défraîchie de la chaîne cryptée Canal 12 se dit menacée d'une **fatwa**.
(*Mécaniques du chaos*, p. 62)
- 26] [...] il les imagine terrés dans des planques de fortune, dans des **bleds** meridiques, dans des immeubles de Raqa, où ils attendent leur transfert, en buvant du thé devant des écrans de télévision allumés vingt-quatre heures sur vingt-quatre.
(*Mécaniques du chaos*, p. 106)

Tous ces passages sont extraits du récit où le narrateur décrit l'arrière-plan des événements se déroulant dans différents pays. Le mot *souk* désigne le marché des pays arabes (de Tunisie en l'occurrence), marché d'organisation propre à cette région. Lebda est un cours d'eau en Libye, et le choix lexical de l'emprunt arabe *oued* nous paraît davantage approprié à ce nom propre que l'équivalent français *fleuve*. Le mot *fakir* désigne comme premier sens « ascète musulman » (TLFi), dans [23], le narrateur parle de Bruce, archéologue anglais qui est à la recherche d'un tombeau de religieux musulman en Asie central. Ce personnage communique avec l'un des habitués de ce monument funéraire, individu qui devrait être de même culte. Les *faux moucharabiehs* se trouvent dans le foyer de Bilal, l'emprunt signale le mode de vie de ce personnage qui insiste à arabiser son milieu français. Dans [24], des visiteurs sont en attente

d'entrer chez lui, et ils se tiennent à proximité d'un faux « grillage en bois placé devant une fenêtre dans les pays orientaux et permettant de voir sans être vu » (TLFi). Le mot *fatwa* porte le sens de condamnation pour des raisons religieuses. Dans [25], cet emprunt est l'objet d'une nouvelle publiée à la une du journal *Libération* sur une vedette condamnée par l'État islamique. Dans [26], le registre de langue du narrateur change au familier pour décrire le sentiment du policier Lambertin à l'égard des membres de l'État islamique installant en Syrie. Le mot *bled* est choisi pour son sens général de *région arabe*, ainsi que le sens péjoratif « contrée reculée ou petit village isolé, sans commodités ni distractions » (TLFi). Ce dernier sens est renforcé par l'adjectif qualificatif *merdique*, et le syntagme nominal décrit la misère des régions syriennes déchirées par l'État islamique.

De même, les anglicismes non établis en français peuvent être autonomes, et vu l'expansion de cette langue à l'échelle mondiale, les emprunts sont utilisés seuls sans traduction.

27]

Chaque soir, je lui donne une *playlist* mixant jazz et rock.

(*Mécaniques du chaos*, p. 266)

28]

La Malienne lui apporte son *breakfast*, attend de savoir ce qu'il veut, il la renvoie d'un regard.

(*Mécaniques du chaos*, p. 309)

29]

Tout le monde l'appelle **Father** Peter. [...] Les bons pères dispensent à leurs élèves qu'une initiation à la vie sociale, teintée d'esprit *british*.

(*Mécaniques du chaos*, p. 215-216)

30]

Un caractère hors du commun, un destin, une base de véritable érudition, quelques pincées de pédagogie, un choix de citations. Solide et *light* à la fois [...]

(*Mécaniques du chaos*, p. 437)

31]

Dans ses cauchemars, il se voit souvent carbonisé par un *exterminator* descendu d'un nuage.

(*Mécaniques du chaos*, p. 234)

Le *playlist* est proposé par Grimaud à Rim, et il s'agit d'une *liste* de musique américaine. Le *breakfast* est apporté par une servante

maliennne à Bilal, agent double de l'État islamique et de l'administration américaine. L'esprit *british* caractérise la formation qu'offrent des *prêtres* anglais dans un collège religieux destiné à éduquer les enfants de la classe aisée à Malte. L'adjectif qualificatif *light* concerne le genre littéraire auquel appartiennent les ouvrages du narrateur, genre qui attire effectivement un grand lectorat. L'*exterminator* se voit dans les cauchemars de Moussa, personnage anglophone. Ces mots créent un écho du personnage, du lieu, de la réalité dont parle le narrateur, et cela mène à produire un récit cohérent.

D'autres anglicismes non établis sont plus associés aux événements de l'histoire que les précédents et portent une connotation autonymique considérable dans le récit.

32]

Il s'est préparé à cette rencontre avec la *French journalist*, ajustant son **look** devant l'énorme miroir du **dressing** de l'ambassadeur.

(*Mécaniques du chaos*, p. 297)

33]

Il n'empêche qu'il commence à apprécier, en dépit de ses barrières mentales, ses *after* avec Martine (ce soir, comme c'est parti, ce sera son troisième).

(*Mécaniques du chaos*, p. 158)

34]

John Peter Sullivan, l'attaché américain, avec qui il passe beaucoup de soirées depuis qu'il est « *single* », lui a conseillé – conseillé ou demandé ? – de garder un œil sur l'enquête.

(*Mécaniques du chaos*, p. 302)

Dans l'extrait [32], Moussa ajuste son apparence dans la chambre personnelle de l'ambassadeur américain de Libye. Il se prépare pour l'interview avec la journaliste française Jeannette. Cette modalisation autonymique vise également à connoter le stéréotype d'élégance et de charme de la femme française. Les extraits [33] et [34] font allusion aux relations amoureuses distinctes de Sami et de Rifat Déméter. La modalisation autonymique faite par l'emprunt *after* a une valeur significative dans le roman ; elle apprend au narrataire les relations amoureuses précédentes du terroriste Sami, et particulièrement celle qu'il a établie avec Emma avant que les deux rejoignent l'État islamique. Le traitement typographique multiplié du mot anglais *single* (cumul de guillemets et d'italique) fait signe à la relation

homosexuelle qui relie l'attaché américain et le chargé d'affaires français à Malte. Ce dernier devient *célibataire* après le retour de sa famille en France. Il profite de son rapprochement avec le responsable américain à recevoir des informations confidentielles sur la communauté mondiale. Ce même extrait contient, entre tiret double, une question rhétorique sous forme de commentaire métalinguistique. Ce marqueur dialogique fait également allusion à l'autorité qu'exerce le représentant de l'administration américain sur son homologue français, autorité exercée au sens large dans le monde réel.

Dans les extraits suivants, l'effet significatif des anglicismes touche également à la réalité.

35]

Une danseuse du ventre *new style*. [...] Elle fera sa démonstration derrière un rideau de voile [...] pendant qu'ils se goinfreront en parlant **business**.

(*Mécaniques du chaos*, p. 236)

36]

Il pense à son rendez-vous de demain. Sa curiosité est piquée, plus qu'il ne se l'avoue, à l'idée de rencontrer ce nouveau cadre dirigeant de l'Etat islamique, dont tout le monde dit que c'est un formidable *spin doctor*.

(*Mécaniques du chaos*, p. 30)

Dans [35], le *new style* est accordé à la danseuse orientale présente dans la fête des cadres de l'État islamique. Il s'agit de camoufler la danseuse derrière un rideau de voile, et le camouflage ne concerne pas uniquement le spectacle en présence, mais encore le lieu où se fait la fête. Cet événement a lieu dans l'ambassade américaine de Libye, ambassade dominée par les agents de l'État islamique, ceux qui expriment publiquement la haine à l'administration américaine, mais dans les coulisses, ils se soumettent à elle. Un second paradoxe est signalé par la présence d'une danseuse orientale dans le rassemblement des islamistes, et cela lève le voile sur le vrai but de cet organisme, celui de *business*. La religion n'est que le rideau derrière lequel ils cachent leurs objectifs honteux. L'extrait [36] décrit l'état de l'agent turc Levent à la veille de sa rencontre avec l'un des cadres supérieurs de l'État islamique, Mourad. La locution *spin doctor* est fréquente dans le langage journalistique international. *Le Monde* a publié un article, le 4 octobre 2013, pour montrer ce que veut dire cette expression anglaise. *Spin doctors* sont « ceux dont la profession

est d'influencer l'opinion publique sur la personnalité et les faits et gestes d'un homme politique par des techniques de communication ». Il s'agit de la manipulation de l'opinion publique à l'aide des médias, manipulation faite par des imposteurs professionnels. Le narrateur utilise des mots étrangers, mais convenables pour l'objet d'énonciation. Ces anglicismes viennent d'une langue d'expansion internationale et jouissent d'une compréhension large auprès des récepteurs. Le caractère italique sert à les modaliser et à introduire des messages connotés dans le récit.

L'expression arabe *Incha'Allah* est alternée dans le récit à plusieurs reprises. Son intégration prend forme d'alternance codique intraphrastique. Elle ne fait pas partie de la structure morphosyntaxique, mais constitue un fragment juxtaposé aux phrases concernées.

37]

Ça l'épuise de vivre sempiternellement sur ses gardes. Heureusement, à cette heure-là, il ne rencontrera personne dans l'escalier de l'immeuble.
Inch'Allah.

(*Mécaniques du chaos*, p. 121)

38]

C'était pour moi l'occasion d'expliquer à Rim mon attirance pour ces villes abandonnées à la narcose d'un islam des confins, où l'Etat islamique n'avait pas encore réussi sa percée, *inch'Allah* [...]

(*Mécaniques du chaos*, p. 206)

Dans la culture arabe, l'usage de l'expression إن شاء الله [in fâ' Allah] (si Dieu veut) dépasse les contextes religieux pour devenir usuelle et fréquente dans les discours familiers. Cette expression porte le sentiment de l'espérance à l'égard des actions prévues ; elle valorise la volonté de Dieu, Celui qui peut exécuter tous les désirs. Dans ces extraits, l'expression est contractée, *inch'Allah*, et introduite à la fin de la phrase après un point ou une virgule. Dans l'extrait [37], cette expression vient traduire le sentiment de pitié qu'a le narrateur à l'égard d'Harry, celui qui subit la résidence dans un immeuble dominé par des commerçants de drogue en banlieue. Il s'agit d'une émotion forte exprimée dans le récit, et ceci lui accorde une valeur dialogique dans cette situation d'énonciation. Dans [38], le narrateur réagit sur les villes que l'État islamique n'arrive pas encore à détruire. Au-delà de l'acte dialogique, cette expression relève d'une composante illocutoire, celle de la volonté de sauver le monde du danger en train

d'exister.

2.2. Non-coïncidence du discours rapporté à lui-même

« Si par polyphonie on comprend la présence de plusieurs voix dans un seul et même texte, voire un seul énoncé, le discours rapporté sera évidemment le phénomène textuel polyphonique par excellence », affirment les théoriciens de la *ScaPoLine* (Nølke et al., 2005 : 57). Le locuteur introduit un second locuteur dans sa propre énonciation, le désigne explicitement et lui cède la responsabilité des propos cités.

Dans notre corpus, le narrateur est le rapporteur des discours directs rapportés. Ce type de discours constitue une énonciation secondaire dissociée de l'énonciation principale au niveau des repérages déictiques et des marques de subjectivités (*op. cit.* : 65-66). Or, le doublage langagier que nous avons évoqué en abordant l'intertextualité ci-après prend de l'ampleur dans la transmission des discours rapportés balisés. Une hétérogénéité énonciative est perçue entre locuteur et sujet parlant dans certain nombre de situations énonciatives : un clivage est délibéré entre le code dans lequel le second locuteur devrait parler et celui dans lequel figurent les propos cités, et cela donne lieu à deux voix s'entendant parler simultanément à l'intérieur des discours rapportés.

Étant donné la nature fictive de l'énonciation romanesque, l'intégration des discours rapportés remonte au narrateur ; c'est lui qui cède la parole aux personnages et autorise les énoncés cités au même titre que la narration (Maingueneau, 2010 : 182-183). Dans certains cas, il se dissimule derrière les personnages ; et dans les autres, il parsème des indices plus ou moins explicites de son intervention. Notre travail porte sur les situations d'énonciation où un contact de langues se fait dans les discours rapportés, et nous constatons trois cas de figure qui sont expliqués dans les pages qui suivent.

2.2.1. Unicité codique

Dans un petit nombre de situations de communication, les répliques rapportées apparaissent dans la langue étrangère des personnages. Le discours cité conserve son autonomie maximale et donne lieu à une authenticité délibérée. Au-delà de cet effet, la présence des langues étrangères fait entendre une voix venant d'autre territoire.

L'hétérogénéité énonciative entre locuteur et sujet parlant est inaperçue dans les passages suivants :

39]

Le commandant s'excuse (il a toujours le *Gardian* en ligne) : « **Sorry, wait a second...** », secoue la fiole, l'ouvre et asperge ses croquettes de poulet d'une sauce jaune, assez épaisse.

(*Mécaniques du chaos*, p.111)

40]

Maintenant qu'il devient un personnage (« **You're a legend** » lui a dit un journaliste saoudien), il doit faire attention à son look.

(*Mécaniques du chaos*, p. 112)

Le narrateur introduit le discours direct dans ces deux situations d'énonciation dont Moussa fait l'objet. Étant le porte-parole de l'État islamique auprès des médias mondiaux (*Le Gardien* en l'occurrence), ce personnage est censé maîtriser l'anglais. Dans [39], le narrateur révèle le caractère ridicule de ce personnage gourmand qui suspend un appel professionnel important pour reprendre son déjeuner. Le passage [40] montre la métamorphose de ce personnage humble : il se transforme d'agent de sécurité, à l'époque de Kadhafi (ex-dirigeant libyen), en porte-parole d'un organisme de résonance internationale comme l'État islamique. Les parenthèses ajoutent à ces deux situations des détails indispensables pour la compréhension de l'histoire, surtout dans la seconde situation qui introduit le discours du journaliste saoudien à Moussa. Les discours rapportés paraissent autonomes et authentiques, mais dans un code différent de celui des énoncés aux alentours. Cela fait entendre la voix effective des personnages parlant une langue étrangère.

Un contact linguistique se fait dans les répliques françaises des personnages. Or, cette pratique remonte effectivement aux locuteurs eux-mêmes sans l'intervention du sujet parlant (du narrateur).

41]

« En Syrie, nos collègues du renseignement extérieur ont cru il y a six ans qu'Assad allait tomber en huit jours. [...] Cela relève de ce que les Anglo-Saxons appellent le *wishful thinking*, autrement dit **l'aveuglement volontaire**. »

(*Mécaniques du chaos*, p. 341)

42]

« [...] je devais me préparer à devenir un bon soldat au sein de **la katiba des muhajirin, le régiment des immigrés**. [...] »

(*Mécaniques du chaos*, p. 397)

43]

Emma, qui suit tout d'une oreille, lui demande qui est cette Taylor Swift dont il fait grand cas et lui lance : « Quel âge avez-vous donc ? On dirait un *teenager* ? ».

(*Mécaniques du chaos*, p. 84)

Les locuteurs de ces passages sont français. Dans [41], l'officier sérieux Lambertin critique les prévisions superficielles des politiciens sur la situation inquiétante en Moyen-Orient, et surtout en Syrie qui devient un centre de recrutement et d'entraînement pour les djihadistes. Il fait ressembler leur attitude lâche à celle des Anglo-Saxons face au danger des barbares scandinaves, des Vikings, au moyen-âge. Dans [42], le narrateur introduit les confessions de Sami où il parle de sa volonté d'adhérer à l'État islamique, surtout au département des immigrés en Occident. Le passage [43] comporte une ironie adressée à Emma. Tandis que Jeannette et Rifat évoquent leurs souvenirs des chansons de Taylor Swift, la jeune femme Emma intervient et se demande sur l'identité de cette personnalité. Face à l'ignorance de la célèbre chanteuse américaine, Jeannette se moque d'Emma en supposant qu'elle n'a qu'une *dizaine* d'années. Dans ces situations d'énonciation, le couplage des mots de soi et d'ailleurs se fait par les locuteurs eux-mêmes : ils énoncent la pensée en alternant des mots étrangers, puis les expliquent en leurs propres mots (à part le dernier passage). Une homogénéité est présente entre ces locuteurs et le narrateur qui crée implicitement leurs répliques de code hybride.

2.2.2. Changement codique

Contrairement à la pratique précédente, d'autres discours se transmettent dans une langue différente de celle de l'énonciation effective. C'est le narrateur qui révèle cette ambiguïté, et cette pratique est délibérée de sa part pour ajouter des informations sur les personnages.

44]

L'un d'eux, Ahmed, parlait **anglais**. « Nous venons de Somalie, me dit-il, et nous voulons aller en Allemagne ou en France, mais nous sommes bloqués en Libye depuis deux ans. »

(*Mécaniques du chaos*, p. 146)

45]

La fille tourne vers lui des yeux interrogateurs. Il traduit. La fille répond en **anglais** : « Il est mignon. »

(*Mécaniques du chaos*, p. 322-323)

46]

- Je suppose que nous pourrons y assister..., dit Rim presque timidement, en **arabe** [...].

(*Mécaniques du chaos*, p. 314)

Dans ces extraits, le narrateur introduit le discours rapporté et indique qu'il est en langue autre que celle qui figure dans le texte. Dans l'extrait [44], le narrateur expose la souffrance des immigrés africains, même avant de s'embarquer. Grimaud donne la parole à l'un des Somaliens installés en Libye dans l'espoir de pouvoir immigrer en Europe. Dans [45], le locuteur de la citation est la pédicure ukrainienne de Bilal, et sa flatterie en anglais s'adresse à Harry. Dans cette situation d'énonciation, elle ne comprend pas le discours français que les deux hommes viennent de dire sur elle, ce qui pousse Bilal à le traduire pour elle. Rim, dans l'extrait [46], veut assister à une fête traditionnelle à Malte. Un changement langagier est explicite entre le discours direct parlé en anglais ou en arabe et sa transcription en français, et ce même décalage existe dans le passage suivant :

47]

« *Salam alikom* ! Très heureux de vous rencontrer. Appelez-moi Mourad, d'ailleurs c'est bien le prénom que vous m'avez donné pour mon passeport, non ? »

Il s'exprime dans un **anglais correct**, mais avec des curieuses intonations, en découpant des phrases courtes, de façon très articulée. [...].

(*Mécaniques du chaos*, p. 36)

Le discours direct se fait par un cadre de l'État islamique qui se présente à l'agent turc Levent. Le discours est présenté en français, et la salutation arabe « *salam alikom* » peut constituer un mélange linguistique fait par ce locuteur de culte musulman. Le narrateur reprend son récit et souligne que la langue du discours direct n'est pas le français, mais *un anglais correct*. Cet acte hybride fait allusion à l'identité du locuteur ; il est ex-officier irakien qui devient cadre d'un organisme multinational dont l'anglais est la langue véhiculaire. Dans d'autres situations, l'hybridation langagière semble implicite et complexe.

48]

[...] **Déconnectée**, t'es complètement **déconnectée**. AFP, cela ne veut pas dire Agence Femme Presse.»

Une façon de lui rappeler qu'elle est une *has been*.

(*Mécaniques du chaos*, p. 79)

Le locuteur est un journaliste de l'AFP de Rome, collègue de Jeannette. Cette dernière vient de trouver les réfugiés somaliens Habiba et son frère à proximité d'un temple maltais. Ils ont été entre autres dans un bateau naufragé il y a quelques jours près des bords de la Méditerranée. Jeannette pensait que le sauvetage des immigrés pourrait intéresser les médias et elle a appelé son collègue afin de diffuser la nouvelle. Mais, il s'est moqué d'elle et l'a décrite d'être *déconnectée* de la situation actuelle où le nombre d'immigrés illégaux morts ou arrêtés à leur arrivée en Europe est si grand que les médias ne sont plus intéressés. Le narrateur commente cette réplique méprisante et introduit l'équivalent d'origine anglaise *has been* dans son récit. Même Jeannette se rappelle cette expression-ci quelques mois plus tard en faisant son interview avec Moussa, interview importante qu'elle arrive à effectuer grâce à la réputation internationale qu'elle possède en transmettant la nouvelle des réfugiés somaliens sur la chaîne CNN.

49]

*Qui a dit que j'étais **has been** ? Ce petit tardé de l'AFP de Rome. Si je réussis mon coup cette fois-ci, ce mec en sera malade : **Jeannette is back in Tripoli**, j'aurai la tête hors de l'eau au moins pour quelques mois... après l'interview d'Habiba...*

(*Mécaniques du chaos*, p. 296)

Ce passage en italique est une pensée parlée de Jeannette, elle se sent vaincue à son collègue qui l'a mal traitée. L'usage répétitif de l'anglicisme *has been* et l'insertion de l'énoncé *Jeannette is back in Tripoli* mettent en doute la langue du discours précédent. Il nous semble que ce discours s'est fait en anglais et que le narrateur change la langue vers le français.

Le narrateur introduit des discours français pour des personnages qu'il décrit préalablement non francophones. Les passages suivants ont en commun l'expression arabe *Allahou akbar* (الله أكبر) et son équivalent en français *Dieu est grand*.

50]

« Il m'ont frappé au sang, ils m'ont écrasé les couilles et m'ont plongé dans des bains glacés [...]. J'en appelle au monde entier, au peuple américain, et principalement au peuple noir qui porte toujours les chaînes de l'oppression et du racisme, le monde a droit à la justice, *Allahou akbar* ! »

(*Mécaniques du chaos*, p. 300)

51]

« [...] Un jour, j'étais devant sa boutique, et j'ai aperçu mon frère.
Dieu est grand !

(*Mécaniques du chaos*, p.227)

Le locuteur de [50] est l'anglophone Moussa. Dans cette scène, il se souvient de la torture abusive qu'il subissait en raison de son appartenance aux Frères musulmans, ce qui l'a poussé à venger en rejoignant l'État islamique. Dans [51], Habiba parle aussi des circonstances dures qu'elle et son frère vivaient avant d'arriver en Libye, puis à Malte. Le narrateur traduit leurs propos en français, mais le traitement de l'expression idiomatique est distinct. Pour Moussa, l'expression conserve sa translittération originale *Allahou akbar*, expression connotée péjorativement en Occident de coïncider avec les attentats terroristes. Dans le discours d'Habiba, cette même expression est employée pour l'un de ses sens objectifs, celui de la gratitude à Dieu au moment de la joie extrême. Habiba était ravie de retrouver son frère égaré il y a quelque temps. Le sujet parlant traduit littéralement l'expression arabe à *Dieu est grand*, et ce calque sémantique évite l'interprétation péjorative de l'expression originale et révèle aussi l'appartenance religieuse modérée de la locutrice.

2.2.3. Alternance codique

Dans la description des personnages, le narrateur a intérêt à signaler les langues maternelle et étrangère parlées. Cette explication délibérée est confirmée par un mélange linguistique qui figure dans quelques discours rapportés où il ne traduit pas toute la phrase, comme dans les exemples précédents, mais laisse passer un fragment des vrais propos des locuteurs.

Dans les répliques suivantes, le locuteur est Moussa, personnage non francophone.

52]

Le commandant s'est levé de son bureau : « **Welcome back** monsieur Grimaud ! »

(*Mécaniques du chaos*, p. 118)

53]

[...] « je les fais changer de spot deux fois par jour ! **Security first...** »

(*Mécaniques du chaos*, p. 241)

L'allocutaire de ces deux passages est Grimaud, le narrateur-

personnage plurilingue. Dans [52], Moussa accueille chaleureusement cet expert français dans son bureau au sein de l'ambassade américaine de Libye quelques années après leur ancien contact dans les sites archéologiques libyens. À ce moment-là, Moussa a été l'humble agent de sécurité qui surveillait les archéologues étrangers. Le passage [53] montre comment Moussa prend son travail actuel au sérieux et fait les mesures de sécurité nécessaires pour se protéger. Les passages anglais alternés dans ces deux exemples nous semblent pris du discours effectifs du personnage anglophone. Le narrateur dédouble la responsabilité avec lui et laisse passer quelques expressions fréquentes et comprises.

Le deuxième personnage non francophone est la Somalienne analphabète Habiba. Elle parle arabe et peu d'anglais, et dans le passage suivant, le narrateur transmet son admiration des chansons du personnage talentueux Harry. Il traduit en français toute sa réplique, mais laisse deux termes anglais autonymes.

54]

« [...] Je n'arrête pas de te *looker* sur YouTube, je t'ai envoyé des dizaines de *like*, [...] »

(*Mécaniques du chaos*, p. 410)

L'expression *like* (j'aime) remonte au lexique d'Internet où l'anglais est dominant. Ce qui est intéressant, c'est le néologisme *looker* qui résulte de l'adaptation morphologique du verbe anglais *look* (regarder) en lui ajoutant le morphème grammatical <-er>. La locutrice ne connaît pas du tout le français, comme le mentionne le narrateur à plusieurs reprises. Cette vérité met en doute sa responsabilité de ce néologisme qui implique la connaissance du système morphologique du français. Cette pratique relève apparemment de l'intervention du narrateur qui reformule les discours et introduit des tournures linguistiques privilégiant son histoire.

L'alternance codique se fait également avec l'arabe. Le mot arabe *françaooui* est la translittération de فرنساوي. Ce sont deux occurrences pour cet emprunt non établi, mais similaire à son équivalent *français*. Le premier usage vient dans la pensée parlée de Bouhadiba et le second, dans la menace des barbus tunisiens à Rim et Grimaud.

55]

« Comment les *Françaoouis* peuvent-ils accepter cette situation ? Tant de tromperies ? »

(*Mécaniques du chaos*, p. 92)

56]

«On va le couper, le **Françaoui**, *Allahou akbar*, et toi, on va te balancer dans la mer... »

(*Mécaniques du chaos*, p. 271)

Dans les deux situations d'énonciation, la valeur sémantique accordée à ce même terme est absolument différente. Le locuteur de [55], Bouhadiba, exprime son mécontentement de l'imposture religieuse des anarchistes résidant dans la banlieue parisienne ; ceux qui ont l'air de musulmans pratiquants, alors que leurs actes sont malins. *Françaouis* a un usage objectif, il désigne le peuple français qui aurait de la difficulté d'interpréter le paradoxe de ces ressortissants. Dans [56], *françaoui* a une valeur péjorative. Le locuteur, conservateur barbu, n'accepte pas la résidence d'une consœur chez un étranger venant de culture occidentale vicieuse. Aussi renforce-t-il sa menace par l'adjonction de l'expression *Allahou akbar*, expression connotée d'agression et de violence comme indiqué dans l'extrait [50].

Par ailleurs, la vraie langue dans laquelle parlent les personnages peut ne pas être assez évidente, comme dans les extraits suivants :

57]

Chet Baker avait joué toute la soirée, [...]. Il l'avait regardée en soulevant ses lunettes de soleil et dit à voix basse dans le micro : « Dédicace spéciale, *for the baby bride*. »

(*Mécaniques du chaos*, p. 417-418)

58]

[...] D'une agressivité guerrière exceptionnelle, *first class fighting men*, ils n'aspirent [veulent] à aucun confort matériel.

(*Mécaniques du chaos*, p. 14)

Le locuteur de [57] est le chanteur fameux Chet Baker. Il joue de la musique à la fête de mariage de Grimaud et Valentine et dédie une chanson à la *jeune mariée* qui est âgée de moins de vingt ans. Ce locuteur est en réalité d'origine américaine, il est censé parler anglais et le narrateur intervient et traduit la première partie de sa réplique. Dans l'échange verbal [58], le locuteur est le stagiaire anglais Bruce, l'allocutaire est Grimaud ; et les deux se rencontrent au café Nubien au Caire. Bruce parle favorablement des nomades de Béja, tribu soudanaise connue pour sa bravoure. Il est passionné de leur mode de vie primitif loin du chaos de la vie moderne, et Grimaud partage avec

lui cette préférence. Dans ce passage écrit en français, la vraie langue dans laquelle parlent les personnages d'origine différente n'est pas mentionnée. Deux interprétations sont possibles : ou bien considérer que Bruce sait parler français et qu'il alterne le fragment anglais dans son propos ; ou bien considérer qu'ils parlent en anglais et que le sujet parlant traduit en laissant passer un fragment de l'expression originale. Ce qui favorise la dernière interprétation, c'est que Grimaud introduit ensuite une citation de l'écrivain américain Walt Whitman.

59]

- Tout cela vous paraît positif ?
- Nous avons égaré le secret de la vie. Eux respirent encore l'air du paradis. Vous connaissez Walt Whitman...
- **“Je pourrais m'en retourner vivre avec les animaux...”**
- Excellent ! Pour un Français, vous me surprenez. [...]

(*Mécaniques du chaos*, p. 14)

La citation est un vers du poème anglais *Song of Myself*⁷. Cette pratique nous fait retourner à la première partie de l'analyse portant sur le doublage langagier des textes fameux, tels que celui de Shakespeare de l'extrait [9]. Il nous semble que le doublage se fait pour tout le discours, y compris la citation poétique. L'indice sur lequel nous établissons notre interprétation est l'appréciation qu'exprime Bruce à Grimaud à la fin du dialogue, appréciation de l'acculturation de ce dernier qui adopte la langue et la littérature anglaise.

3. Conclusion

Notre analyse s'est focalisée sur l'importance qu'accorde Daniel Rondeau au contact de langues dans son roman *Mécaniques du chaos*. Le texte littéraire s'enrichit par l'intégration des énoncés authentiques fameux. Des citations coraniques et littéraires sont traduites vers le français pour être établies dans l'énonciation citant. Au-delà de la voix autre qu'incluent ces textes extérieurs, la traduction constitue un doublage langagier, ce qui engendre deux voix qui s'entendent parler simultanément.

Ainsi l'énonciateur choisit-il de mettre des mots de langue étrangère en premier plan et de leur donner une valeur informative dans l'énonciation littéraire. Pour aborder les fonctions pragmatiques de ces éléments linguistiques, nous avons distingué le récit, *énonciation principale*, des discours rapportés, *énonciation*

secondaire. Dans ces deux stades énonciatifs, le statut du responsable du contact linguistique est distinct.

Pour le récit, le narrateur marque une distance à l'égard de ses énoncés en empruntant des mots au personnage ou à l'environnement dont il parle. Le couplage des mots de soi et de l'autre produit un effet d'intensité dans cette énonciation narrative. Les mots étrangers sont pris en usage et en mention : ils correspondent à des référents au-delà d'eux et se désignent eux-mêmes. Ils peuvent également être tellement appropriés à l'objet d'énonciation qu'ils se substituent aux mots indigènes. Leur étrangeté produit une sorte de boucle dans l'énonciation, un arrêt momentané même sans verbalisation univoque.

Le code dans lequel se produisent les discours rapportés donne des indices sur l'identité de l'énonciateur dans cette énonciation intégrée. Trois cas de figure sont présents : certains discours directs figurent en langue étrangère, d'autres sont traduits complètement en français, et les derniers comportent une alternance des langues différentes. Le narrateur laisse souvent des indices sur le degré de son intervention dans ces trois situations d'énonciation. Dans le premier cas, l'autonomie du personnage est maximale, et sa langue étrangère fournit au texte littéraire une voix authentique. Dans le deuxième et troisième cas, une autorité est exercée par le narrateur sur le personnage. Il intervient et change complètement ou partiellement le code, et cela fait un clivage énonciatif entre le locuteur et le sujet parlant. En dépit de cette hétérogénéité qui multiplie les manifestations de la polyphonie dans cette œuvre, nous sommes en présence d'un texte riche et cohérent.

Notes:

- 1- Le caractère gras est fait par nous, dans cet extrait et dans toute l'étude.
- 2- Le texte original est : « كَلِمَةٌ طَيِّبَةٌ كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ».
- 3- "فَاضْرِبُوا فَوْقَ الْأَعْنَاقِ سَالِقِي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُوا الرَّعْبَ"
- 4- « Crvst be he yt moves my bones »
- 5- "الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ وَالْخَبِيثُونَ لِلْخَبِيثَاتِ وَالطَّيِّبَاتُ لِلطَّيِّبِينَ وَالطَّيِّبُونَ لِلطَّيِّبَاتِ"
- 6- أَمَّا بِاللَّهِ وَبِالرَّسُولِ وَأَطَعْنَا"
- 7- « I think i could turn and live with animals »

Références bibliographiques :

- AUTHIER- REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- AUTHIER- REVUZ, Jacqueline, « Arrêts-sur-mots », *L'écriture et le souci de la langue*, Irène Fenoglio (dir.), Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academis, 2007, p. 9-18.
- AUTHIER- REVUZ, Jacqueline, « Autonymie : pièges et stratégies d'une énonciation à doubles-fonds », *Les illusions de l'autonymie. La parole rapportée de l'Autre dans la littérature*, Paris, Harmattan, 2019, p. 15-40.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 (1^{re} éd.1953).
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald, « Énonciation et polyphonie chez Charles Bally », *Logiques, structures, énonciation*, Paris, Minuit, 1989, p. 165-191.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

NØLKE, Henning, FLØTTUM, Kjersti, NORÉN, Coco, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, collection Linguistique, 2005.

OVERBEKE, Maurice Van, *Introduction au problème du bilinguisme*, Paris, Fernand Nathan, 1972.

RONDEAU, Daniel, *Mécaniques du chaos*, Paris, Grasset, 2017.