

République Algérienne Démocratique et populaire

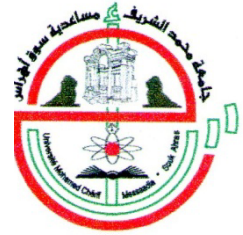
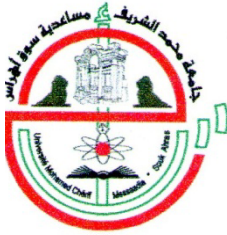
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la recherche Scientifique

Université Mohamed Cherif Massaadia - Souk Ahras

Faculté des lettres, des Sciences Humaines et Sociales

Département des langues étrangères

Ecole Doctorale de français



Mémoire

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de Magister

Thème

**LES PRATIQUES LANGAGIÈRES DANS LE CINÉMA
ALGÉRIEN : LE CAS DE *LA BATAILLE D'ALGER* ET
*DE OMAR GATLATO EREDJLA***

BELOUATAR Souhaila

Filière : Français

Option : Sciences du langage

Sous la direction du Dr A. Kherbache , Maître de conférences

Université Badji Mokhtar – Annaba

Soutenu le 8 juillet 2013 devant le jury composé de :

Président : Pr. Abdelouahab DAKHIA, Université Mohamed Khider - Biskra

Rapporteur : Dr. Ali Kherbache, M.C (A), Université Badji Mokhtar - Annaba

Membre : Dr. Noureddine Bahloul, M.C (A), Université Badji Mokhtar - Annaba

REMERCIEMENTS

J'aimerais avant tout adresser ma sincère gratitude à mon directeur de recherche Dr Kherbache Ali sans qui l'achèvement de ce travail n'aurait jamais été possible. Je le remercie pour n'avoir pas été avare de son temps précieux, pour sa disponibilité et sa générosité intellectuelle.

Mes remerciements vont également au Dr Patricia Lambert de l'ENS de Lyon pour ses conseils avisés qui m'ont toujours guidée, pour sa disponibilité, pour ses encouragements, son aide précieuse, et la confiance qu'elle m'a accordée. Qu'elle trouve dans ce travail un hommage vivant à sa haute personnalité.

Je tiens également à remercier le Professeur Aouadi Saddek, notre Coordinateur qui nous a permis de bénéficier d'une formation dans le cadre de l'école doctorale de français.

Je remercie les membres de jury de l'honneur qu'ils me font en examinant ce modeste travail. Leur avis et leurs remarques ne feront qu'apporter des idées nouvelles pour les études futures.

Je remercie Dr Cheddad Noureddine pour sa disponibilité et ses encouragements.

Mes remerciements s'étendent aux professeurs qui ont assuré notre formation dans le cadre de l'école doctorale de français.

J'exprime ma profonde gratitude à ma famille ; mes parents sans qui je ne serais pas là aujourd'hui, à mon cher mari pour son soutien et sa patience, à mes enfants que j'ai privés parfois de sorties et de réunions familiales pour pouvoir achever ce travail.

Je suis redevable à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenue ou aidée dans mon travail.

Résumé

En Algérie et depuis quelques années, les pratiques langagières dans le domaine artistique (chansons, spectacles humoristiques...etc.) font l'objet de recherches scientifiques notamment dans les Sciences du langage. Ceci nous a amenée, à notre tour, à nous interroger sur les pratiques linguistiques dans le cinéma, un domaine qualifié habituellement de « visuel ». Prenant appui sur deux films : *La Bataille d'Alger* (1966) et *Omar Gatlato Eredjla* (1976), notre travail, ciblé dans le temps et dans l'espace, se propose de décrire et d'analyser les pratiques langagières à l'œuvre dans le cinéma algérien et à mesurer le degré de leur conformité avec la réalité sociolinguistique du monde de référence. L'observation des pratiques langagières des personnages filmiques de notre corpus a révélé que celles-ci sont marquées par des rapports de force, de domination et d'exclusion et qu'elles sont révélatrices des pratiques sociales.

Mots clés : Pratiques langagières, Langue dominante/dominée, Conflit linguistique, Choix de langues, Représentations, Langue-norme.

ملخص

في الجزائر ومنذ سنوات شكلت الممارسات اللغوية في الميدان الفني (الأغاني العروض والمشاهد الهزلية) موضوع أبحاث علمية في علوم اللغة. هذا ما أدى بنا إلى التساؤل عن الممارسات اللسانية في السينما، الميدان الموصوف عادة بالمرئي.

إعتماداً على فيلمين : معركة الجزائر (1966) و عمر قتلاتو الرجلة سنة (1976) ، فإن عملنا القائم على زمن وفضاء معينين، يصف و يحلل الممارسات اللغوية في العمل السينمائي في الجزائر ويقيس درجة مطابقتها للواقع السوسيولساني ومرجه .

إننا ملاحظة الممارسات اللغوية للشخص الفيلمية في مدونتنا بينت أنها مطبوعة بعلاقات القوة وبالهيمنة والإقصاء وأنها نتاج الممارسات الاجتماعية

كلمات المفاتيح • الممارسات اللغوية ، اللغة السائدة المهيمنة ، الصراع اللغوي ، اختيار اللغة ، اللغة المعياري

Abstract

In the last few years, the language uses practices in the Fields of arts in Algeria (songs, comedy shows ... etc...) has been the subject of scientific research mainly in language sciences. In the same order of ideas, the work discusses the linguistic practices in the field of cinema, an art usually qualified as 'visual'. This work, indeed, focuses on two major films: *The Battle of Algiers* (1966) and *Omar Gatlato Eredjla* (1976), in attempt to analyze the linguistic practices at work in Algerian cinema and to measure the degree of their conformity with the sociolinguistic reality and the word of references

Actually, in observing the characteristic linguistic practices of our corpus, we notice influences of the balance of powers dominations and exclusions. They, further, constitute significant indications to the social practices in Algeria

Keywords : Language practices, Dominate language, Linguistic conflict, Choice of languages, Representations, Standard language.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE DIVERSITÉ LINGUISTIQUE ET CONTACTS DES LANGUES : REPÈRES THÉORIQUES

1. LES SITUATIONS DE CONTACTS DE LANGUES : DIGLOSSIE ET/ OU BILINGUISME ?	9
2. LA SITUATION ALGÉRIENNE AU REGARD DES CONCEPTS DE DIGLOSSIE ET DE BILINGUISME.....	19
3. LES MODALITÉS DU PARLER BILINGUE	31
4. OBJECTIFS DE RECHERCHE ET CHOIX MÉTHODOLOGIQUES.....	34

DEUXIÈME PARTIE : *LA BATAILLE D'ALGER*

1. PRÉSENTATION DU FILM.....	36
2. <i>LA BATAILLE D'ALGER</i> ET LES CHOIX DE LANGUES.....	37
3. LIEU(X) DE L'ACTION DU FILM.....	41
4. RÔLES, STATUTS ET CHOIX LINGUISTIQUES.....	44
5. QUELLES REPRÉSENTATIONS PAR RAPPORT À LA LANGUE DU POUVOIR.....	70
6. QUELLES REPRÉSENTATIONS DU PEUPLE À L'ÉGARD DE SA LANGUE	71

TROISIÈME PARTIE: *OMAR GATLATO EREDJLA*

1. PRÉSENTATION DU FILM.....	75
2. <i>OMAR GATLATO EREDJLA</i> ET LES CHOIX DE LANGUES.....	77
3. RÔLES, STATUTS ET LES CHOIX DE LANGUES.....	78

4. LIEU DE L'ACTION DU FILM	88
5. REPRÉSENTATIONS DES JEUNES BAB-EL-OUEDIENS À L'ÉGARD DE LEURS PRATIQUES LANGAGIÈRES.....	94
6. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DE L'ARABE CLASSIQUE.....	99
7. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DU FRANÇAIS.....	101
8. LE PARLER BAB-EL-OUEDIEN, UN DISCOURS CONTESTATAIRE.....	106
9. SPÉCIFICITÉS DU PARLER BAB-EL-OUEDIEN.....	107

SYNTHÈSE COMPARATIVE ET CONCLUSIONS GÉNÉRALES
LA BATAILLE D'ALGER ET OMAR GATLATO EREDJLA

LA BATAILLE D'ALGER ET OMAR GATLATO EREDJLA : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ.....	127
CONCLUSIONS GÉNÉRALES.....	135
BIBLIOGRAPHIE.....	141

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Dans le champ de la sociolinguistique, les situations de plurilinguisme peuvent être analysées selon deux perspectives principales : la première considère le contact entre différentes langues selon une perspective harmonieuse ; la deuxième, au contraire, tend à considérer les cas de contacts inter-linguistiques comme conflictuels (Boyer, 1991 : 9-10). Le cas de l'Algérie est particulièrement éloquent à ce sujet, si l'on considère cette situation sociolinguistique dans toute sa complexité. Celle-ci ne peut être appréhendée qu'en prenant en compte à la fois ses dimensions socio-historiques et ethno-culturelles.

De nombreux facteurs, d'ordres politique, économique et social ont en effet contribué au façonnage du paysage linguistique de l'Algérie actuelle caractérisé par une forte pluralité culturelle et linguistique. L'environnement sociolinguistique de l'Algérie présente de ce point de vue une richesse de perspectives de recherche qui n'est plus à démontrer. Parmi les possibilités qu'offre l'étude du plurilinguisme sur un tel terrain, nous nous intéresserons, quant à nous, à partir d'une analyse de deux films de fiction, aux usages langagiers dans les différentes variétés en présence, ainsi qu'aux valeurs et fonctions associées à ces usages.

La complexité du paysage linguistique de l'Algérie émane de la présence, non sans rivalités, de plusieurs langues hiérarchisées sur le marché linguistique national (Bourdieu, 1982). Ces rivalités trouvent leurs origines dans l'histoire même et, principalement avec la conquête coloniale française et la politique jacobine qui a fait du français la langue de la puissance coloniale. Et, c'est ce modèle que l'Algérie indépendante a reproduit en tentant d'ériger au statut de « la langue de la Nation » l'arabe classique et, corollairement, balayer du paysage linguistique toute forme de diversité linguistique. « *Il est important de noter que c'est ce modèle jacobin français de nation qui a été et reste à l'œuvre en Algérie, même si des nationalistes ont de la peine à le reconnaître.* » (Grandguillaume, 2000, 89-99).

Il est clair, dans ce contexte, que la production langagière en situation de contact de langues peut être envisagée en termes de tensions ou de voisinages conflictuels entre les groupes de locuteurs mais aussi, bien souvent, à l'intérieur des répertoires à l'échelle individuelle des sujets. Ces conflits socio-linguistiques procèdent donc en partie d'un impérialisme linguistique qui refuse la reconnaissance de la langue de l'Autre, et les retombées de telles politiques monolingues ne sont pas sans effets sur les comportements sociolinguistiques des locuteurs.

Sur le terrain algérien, ces phénomènes ont été étudiés au cours de ces dernières décennies en référence à divers cadres théoriques, selon différentes échelles et à partir de différents matériaux linguistiques et discursifs (Billiez et Kadi, 2000 ; T.Ibrahimi, 1996, 2002, 2004 ; Morsly, 1988, 1996, 1999 ; Rahal, 1993, 1997, 2004). Depuis une époque plus récente, l'intérêt de sociolinguistes se porte sur la façon dont les réalités sociolinguistiques algériennes sont interprétées, retravaillées, représentées dans les arts de la parole, expression entendue ici dans un sens large. Nous citerons à cet effet des travaux de chercheurs qui rendent compte de situations plurilingues vécues et transmises à travers le rap (Rahal, 2003 ; Virole, 2007), le raï (Boumedini, 2009), les spectacles humoristiques (Caubet, 2004 ; Boussahel, 2009). Nous y incluons un domaine artistique qualifié plus souvent de « visuel » : le domaine cinématographique.

Depuis la fin du cinéma « muet », l'art cinématographique harmonise image, son et parole. Certains films « parlants » peuvent ainsi légitimement faire l'objet d'études sociolinguistiques à l'aide d'outils forgés dans ce champ et, plus largement, dans celui des sciences du langage.

C'est donc à partir du domaine artistique cinématographique, et dans le cadre théorique de la sociolinguistique, que nous avons formulé des interrogations susceptibles d'éclairer les pratiques langagières algériennes de personnages de films, objet de la présente étude.

Notre corpus se compose de deux films de fiction dont l'action est située en Algérie à deux époques distinctes : *La Bataille d'Alger* (1966) du réalisateur italien Gillo Pontecorvo et *Omar Gatlatto Eredjla* (1976) de Merzak Allouache.

Notre problématique s'articulera autour des questionnements suivants :

1. Comment sont représentés les usages langagiers des locuteurs algériens dans les « paroles » des personnages et comment s'inscrivent celles-ci dans un discours socio-historique spécifique?
2. Quel(s) rapport(s) aux langues en présence les personnages manifestent-ils ?
3. Comment se positionnent-ils par rapport aux normes de référence ?
4. Comment le/les choix de telle(s) langue(s) ou de tel(s) parler(s) participe(nt) à des stratégies de communication ?
5. Sur le plan identitaire, en quoi ce/ces choix est-il/sont-ils signifiant(s) dans les processus de délimitation et dans les relations inter-groupes ?

Nous pensons que dans un contexte conflictuel où les langues en présence, indissociables de leurs locuteurs, entretiennent des rapports de force (langues dominantes/dominées) et où certaines d'entre-elles bénéficient d'un statut de langues officielles quand d'autres n'ont pas de valeur reconnue, les locuteurs de langues/variétés dominées ont tendance à résister à la langue qu'ils jugent incompatible avec leur identité profonde.

Ainsi, nous posons l'hypothèse que l'utilisation sélective de telle ou telle autre langue, de tel ou tel autre parler, ne répond pas seulement à un simple besoin de communication, mais peut constituer une prise de position, du moins momentanée, par rapport à une situation socio-culturelle bien précise. La langue peut donc être un symbole, brandi de façon consciente à des fins essentiellement contestataires, dans le but de montrer son opposition à un ordre établi.

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre travail s'inscrit dans le domaine de la sociolinguistique. Cette discipline étudie, entre autres, les covariances entre les

faits linguistiques et les faits sociaux. En d'autres termes, c'est une science qui s'efforce d'étudier la relation langue/pratiques sociales. Calvet, définit la sociolinguistique comme l'étude de « *la communauté sociale sous son aspect linguistique* » (1993 :124), une discipline qui « *prendrait en compte toute la complexité sociale dans laquelle les locuteurs utilisent leurs langues* » (*Ibid.*). Si la sociolinguistique ne peut être conçue qu'en prenant en compte la langue comme fait, et si la langue ne peut être conçue en dehors des locuteurs qui l'utilisent, il nous semble que dans un rapport d'analogie avec la sociolinguistique, le cinéma « parlant », lorsqu'il se veut réaliste, ne peut être conçu sans sa dimension linguistique. Autrement dit, outre les thèmes abordés, le cinéma, met en scène des situations et des comportements sociaux destinés à un public très hétérogène et ne peut être envisagé sans la/les langue(s) dans laquelle/lesquelles il est reçu. La langue devient, de ce fait, une dimension incontournable dans la transmission d'une certaine réalité. Dans cette optique, nous considérons que certaines productions cinématographiques peuvent être envisagées en tant que « projection », à une plus petite échelle, de la société.

Partant donc de l'hypothèse que le cinéma, lorsqu'il se veut réaliste, et même si la langue dans laquelle il est conçu n'est pas tout à fait spontanée, pourrait refléter, socialement et linguistiquement le monde auquel il se réfère, nous pensons que les réalisateurs de nos deux films rendent compte, à travers leurs prismes subjectifs, de la réalité linguistique du monde de référence qu'ils donnent à entendre et à voir.

En optant pour une représentation hétérolingue¹ dans leurs films respectifs, nous pensons pouvoir avancer que les deux cinéastes entendent faire de la langue/des langues qu'utilisent leurs personnages une dimension importante de leur production filmique. Les deux films s'attachent ainsi à décrire une condition sociale dans un environnement précis et dans un contexte parfois violent, parfois

¹ L'appliquant à l'étude de films et non d'œuvres littéraires, nous empruntons la notion « hétérolinguisme » à Rainier Grutman (1997, cité par J.K.Sanaker, 2008), et la définissons à sa suite comme « *la présence, à l'intérieur du texte, d'idiomes proprement étrangers aussi bien que des variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale.*»

plus ordinaire mais où les pratiques langagières occupent une place intéressante dans la plurisémiotité cinématographique.

Si notre étude porte sur les pratiques langagières dans le cinéma algérien, c'est parce que nous considérons que ce domaine artistique est le parent pauvre des études sur les langues pratiquées en Algérie. Si nous excluons les deux contributions de Aziza Boucherit², aucune production filmique algérienne n'a fait l'objet, à notre connaissance, d'une étude sociolinguistique en français. D'un point de vue scientifique, nous pensons qu'un corpus cinématographique (le film) pourrait constituer, au même titre qu'un corpus littéraire ou d'oral spontané, un objet pertinent pour l'étude des phénomènes sociolinguistiques. La date de la sortie des deux films (1966 et 1976) nous semble en outre un critère de choix pertinent aux regards de nos objectifs. En effet, nous pensons que ces films peuvent constituer un matériau d'étude fécond pour les linguistes dans la mesure où y sont représentées des pratiques langagières témoins situées dans deux contextes historiques différents : la fin de la période coloniale pour *La Bataille d'Alger*, et la période immédiatement post-coloniale des années 70 dans *Omar Gatlato Eredjla*. La mise en scène sociolinguistique de ces deux époques charnières constitue un premier motif de sélection de ces deux films.

Une autre raison de ce choix est plus subjective : *La Bataille d'Alger* et *Omar Gatlato Eredjla* ont en effet marqué notre imaginaire de spectatrice tant par les thèmes que par la langue utilisée. Réalisés certes à dix ans d'intervalle et relatant des événements appartenant à deux époques distinctes, les deux films affichent, pourtant, de nombreuses similitudes³ dont la principale est la re-quête identitaire à travers le comportement langagier. S'inscrivant au cœur de la réalité socio-politico-culturelle qu'ils décrivent dans la mesure où les événements relatés se

² La linguiste présente une approche sémiotique sur une production locale « *Les vacances de l'Inspecteur Tahar* » dont elle rend compte dans un article intitulé « Complexités linguistiques des programmes à la télévision algérienne. Essai d'analyse d'une production locale », (1988). Dans un ouvrage intitulé « L'arabe parlé à Alger, aspects sociolinguistiques et énonciatifs », (2002), l'auteure analyse le système verbal et son fonctionnement dans l'arabe parlé à Alger, elle prend appui sur différents textes dont des sketches et le film de Allouache *Omar Gatlato Eredjla*.

³ Nous aurons à revenir sur ce point dans la dernière partie de notre travail.

déroulent « pratiquement »⁴ pendant la même période que leur réalisation, les deux films pourraient constituer un répertoire où sont soigneusement inventoriées les pratiques langagières liées à un contexte spatio-temporel bien précis.

Notre texte est organisé en trois parties. La première partie détaille les outils conceptuels sur lesquels nous nous sommes appuyée. Ainsi, nous nous sommes penchée sur les notions de diglossie, bilinguisme, substitution, normalisation et glottophagie. Nous avons essayé, à la suite de Fishman de déterminer les dynamiques d'une interaction à savoir « qui parle quelle variété de quelle langue, à qui et quand? »⁵

Dans la deuxième partie et la troisième partie de notre travail, nous avons successivement présenté l'analyse de notre premier film *La Bataille d'Alger* puis du second *Omar Gatlato Eredjla*. Nous avons tenu à respecter l'ordre de la date de leur sortie et l'ordre chronologique de leurs événements respectifs car il n'est pas possible de couper l'histoire algérienne des années soixante dix (et de l'Algérie contemporaine en général) de l'histoire de sa colonisation.

Pour clôturer notre travail, nous proposerons une synthèse où seront croisées les données de notre analyse. Cette conclusion englobera les résultats de notre étude, suivie d'une mise en perspective.

⁴ *La Bataille d'Alger* a été réalisé à peine en aval des événements relatés, soit quatre ans après l'indépendance.

⁵ Notre traduction de « *who speaks what language to whom and when?* (Fishman 1965).

PREMIÈRE PARTIE
DIVERSITÉ LINGUISTIQUE ET CONTACTS
DES LANGUES :
REPÈRES THÉORIQUES

Le paysage linguistique actuel de l'Algérie reflète une situation kaléidoscopique résultant d'une longue chaîne de causalités historiques (sociales, politiques, économiques et culturelles). Cette diversité linguistique va du substrat berbère à différentes langues exogènes qui l'ont plus ou moins marqué, en passant par l'arabe vecteur de l'Islam et enfin le français imposé avec la colonisation.

La richesse de ce patrimoine linguistique présente une certaine complexité et la coprésence de ces langues n'est pas toujours exempte de dualité et de rivalité. Entre langue officielle, langues maternelles et langues étrangères, les relations peuvent être qualifiées de « *houleuses* », pour reprendre le terme de Taleb-Ibrahimi (2004), traversées par les rapports de domination et de stigmatisation au moins pour partie liés à des choix de politique linguistique.

L'arabe classique tire sa force du soutien de l'Etat, mais pratiqué seulement par une infime partie de la population, tend à exclure l'arabe parlé qui, malgré la péjoration et la dévalorisation dans lesquelles il a été tenu, est de plus en plus enraciné et plus populaire que le premier puisqu'il constitue la principale langue vernaculaire de la quasi-majorité des Algériens. Le français est la langue héritée du colonialisme mais son usage s'observe dans des échanges quotidiens et il constitue une langue de travail et de formation privilégié dans certains domaines scientifiques et technologiques. Le berbère, langue maternelle d'une bonne partie de la population (environ 20% de la population selon Chaker, 1990)) fait l'objet de mouvements de défense dont les revendications ont, plus ou moins, réussi à en faire une langue officiellement reconnue comme « langue nationale » ainsi que le stipule l'article 3bis de la Constitution : « Tamazight, est également langue nationale. »¹

La complexité de la situation sociolinguistique algérienne peut ainsi constituer un terrain d'analyse extrêmement fécond lorsque l'on envisage d'étudier les retentissements qui découlent des contacts entre les langues en présence aussi bien sur le plan identitaire et spatial que sur le plan des relations sociales,

¹ Cf. « Constitution de la République Algérienne Démocratique et Populaire », in JORDP, loi n°76 du 8 décembre 1996, modifiée par la loi n° 02-03 du 10 avril 2002, in JORDP n° 25 du 14 avril 2002, modifiée par la loi n° 08-19 du 15 novembre 2008, in JORDP n°63 du 16 novembre 2008.

notamment si notre intérêt porte sur deux époques ayant vu s'imposer deux rapports symboliques de domination linguistique, à savoir la francisation pendant la période coloniale et l'arabisation pendant la période post-coloniale.

L'intérêt porté au contact des langues a donné lieu depuis plusieurs décennies déjà (les années 50) à plusieurs travaux de recherche qui visaient à étudier ce phénomène sous différents angles. Ces études n'étaient pas seulement liées à la linguistique ou à la sociolinguistique mais des psychologues, des sociologues et des anthropologues se sont penchés sur la question et ont tenté de déterminer les différents facteurs qui régissent les rapports inter-linguistiques.

Nous nous intéresserons quant à nous plus particulièrement aux travaux de certains sociolinguistes qui ont décrit des situations de pluralité linguistique en termes de contacts *vs* conflits de langues (Boyer, 2001 : 47). Si certains chercheurs caractérisent par ailleurs cette situation en Algérie à l'aide de la notion de diglossie quand d'autres préfèrent parler de bilinguisme, il n'en demeure pas moins que « *Le choix de l'un des concepts à l'intérieur de chaque paire relève en partie d'un certain choix théorique (même si certains chercheurs ont tenté d'intégrer par exemple bilinguisme et diglossie dans un même modèle)* » (*ibid.*).

A la lumière de cette citation de Boyer, nous essayerons dans ce qui suit de rendre compte des théorisations en vigueur pour sélectionner celles qui conviennent à notre cas d'étude. Ces premiers apports théoriques permettront d'ancrer notre travail dans le domaine d'étude des contacts de langues. Ils seront discutés et enrichis au fil des analyses de notre corpus dans les deuxième et troisième parties.

1. LES SITUATIONS DE CONTACTS DE LANGUES : DIGLOSSIE ET/OU BILINGUISME ?

1.1. La diglossie : histoire et dynamique d'un concept sociolinguistique

1.1.1. La diglossie selon Psichari

Dans un écrit intitulé « un pays qui ne veut pas sa langue », J. Psichari (1928, cité par Boyer 2001), un helléniste français d'origine grecque, définira ce qu'il entend par diglossie : « *une configuration linguistique dans laquelle deux variétés d'une même langue sont en usage, mais un usage décalé parce que l'une des variétés est valorisée par rapport à l'autre.* » (Ibid.48). Se basant sur une situation sociolinguistique de deux variétés de grec, Psichari met, dans cette première définition, l'accent sur l'aspect conflictuel découlant du contact des deux variétés dont les statuts sont nettement hiérarchisés, l'une d'elles étant socialement valorisée par rapport à l'autre.

1.1.2. La diglossie selon Ferguson

En 1959, dans un article devenu célèbre et intitulé « *Diglossia* », le sociolinguiste américain, Ferguson va préciser le concept, tout en le faisant évoluer, en s'appuyant sur un certain nombre de situations sociolinguistiques : celle des pays arabes (dialectes/arabe classique), la Grèce (demotiki/katharevousa), Haïti (créole/français) et la partie germanophone de la Suisse (suisse allemand/hochdeutsch). Ferguson parle alors de diglossie lorsque « *deux variétés de la même langue sont en usage dans une société avec des fonctions socioculturelles certes différentes mais parfaitement complémentaires.* » (Ibid. 49). L'une des deux variétés évoquées par Ferguson est considérée comme haute (*high*), donc valorisée socialement et utilisée dans les situations formelles, et l'autre est considérée comme variété basse (*low*), réservée aux communications ordinaires appartenant au domaine de l'oralité.

La diglossie selon Ferguson traduit « *une situation linguistique relativement stable dans laquelle, outre les formes dialectales de la langue (qui peuvent*

inclure un standard, ou un des standards régionaux), existe une variété superposée très divergente, hautement codifiée (souvent grammaticalement plus complexe), véhiculant un ensemble de littérature écrite vaste et respecté (...), qui est surtout étudiée dans l'éducation formelle, utilisée à l'écrit ou dans un oral formel mais n'est utilisée pour la conversation ordinaire dans aucune partie de la communauté. » (Calvet, 1993 :36-37).

L'une des plus importantes caractéristiques de la diglossie de Ferguson est donc la spécialisation des fonctions des variétés impliquées (H et L), ainsi que dans le tableau suivant:

Tableau 1. La spécialisation fonctionnelle des variétés linguistiques (Ferguson, 1959 : 336 ; repris par Taleb-Ibrahimi, 1997 : 44)

Les fonctions	H	L
Sermons à la mosquée	X	
Instructions aux serveurs, employés, clerics		X
Lettres personnelles	X	
Discours politique	X	
Cours à l'Université	X	
Conversations familiales, avec les amis ou les collègues		X
Radio/informations	X	
Feuilletons à la radio	X	
Médias écrits, éditoriaux	X	
Poésie	X	
Littérature populaire	X	

Outre ce premier critère essentiel de répartition fonctionnelle de variétés apparentées, Ferguson propose de considérer les six autres critères suivants:

1. Structure linguistique : tout en étant formellement apparentées, H et B se distinguent au niveau de la structure à tous les niveaux (phonétique, phonologique, lexical, grammatical...)
2. Prestige : les locuteurs s'accordent pour estimer que le parler H est plus beau, plus logique et est mieux à même d'exprimer les idées importantes que le parler B.
3. Héritage littéraire : la variété H en a, tandis que la B n'en a pas.
4. Acquisition : la variété H est enseignée de façon formelle alors que la B s'acquiert en milieu naturel.
5. Standardisation : H est très codifiée et uniforme (existence de grammaire prescriptive), alors que la B se caractérise par la fragmentation et la variation dialectale.
6. Stabilité : la diglossie est une situation linguistique particulièrement stable, caractérisée par une durée qui se mesure en siècles.

Défini comme tel, le concept est précis et opératoire pour caractériser un nombre limité de situations marquées par la pluralité linguistique.

1.1.3. Les relations entre diglossie et bilinguisme vues par Fishman

Quelques années plus tard, à la suite de Ferguson, Fishman (1967) va tenter d'élargir la définition du concept de diglossie pour l'appliquer à d'autres situations sociolinguistiques où deux langues sont en distribution fonctionnelle complémentaire.

Dans son modèle, Fishman conserve l'ensemble des critères de Ferguson excepté le critère « linguistique », appliquant le concept à des situations où les variétés H et B ne sont pas apparentées.

Fishman opère en outre une distinction entre le bilinguisme comme fait individuel et la diglossie comme fait social. Les rapports entre bilinguisme et diglossie sont ainsi structurés selon Fishman dans un tableau à double entrée :

Tableau 2. Le bilinguisme et la diglossie selon Fishman 1971 (source : Calvet, 1993 :37)

		Diglossie	
		+	-
Bilinguisme	+	1.bilinguisme et diglossie	2.bilinguisme sans diglossie
	-	3.diglossie sans bilinguisme	4. ni diglossie ni Bilinguisme

Ce tableau rend ainsi compte de quatre situations polaires :

1. Bilinguisme et diglossie : la totalité de la population partage les usages des deux langues en présence aux statuts socialement hiérarchisés (la forme haute, la forme basse) ; l'exemple donné est celui du Paraguay (espagnol et guarani).
2. Bilinguisme sans diglossie : il existe dans une société des individus bilingues, mais les formes linguistiques ne sont pas utilisées pour des usages spécifiques.
3. Diglossie sans bilinguisme : on rencontre une distribution fonctionnelle des usages entre deux langues dans une communauté, mais un groupe parle uniquement la variété haute et un groupe la variété basse.
4. Ni diglossie ni bilinguisme : ce cas de figure concerne les petites communautés où il n'y a qu'une seule langue.

Le modèle que présente Fishman de la diglossie prend peu en compte l'aspect conflictuel de la situation diglossique, un aspect caractéristique de nombreuses

situations linguistiques. Fishman propose un schéma certes général, mais critiquable dans la mesure où le sociolinguiste prend peu en considération le caractère complexe, dynamique ou contradictoire des situations.

Son modèle permet néanmoins de décrire à une échelle macro-sociale les situations selon les deux entrées (diglossie/bilinguisme) dans une dimension de combinaison ou d'absence de l'un d'entre eux ou des deux.

1.1.4. La diglossie selon la sociolinguistique suisse

L'originalité de la conception, plus récente, de la diglossie chez les (socio)linguistes suisses, réside dans leur positionnement interactionniste qui diverge avec les points de vue structuro-fonctionnalistes tel qu'on peut qualifier celui de Fishman.

Dans leur conception de la diglossie, ils soulignent le rôle des locuteurs dans leurs échanges et dans la définition de la situation, notamment dans la catégorisation des langues en présence. Selon Lüdi, la diglossie « *ne présuppose ni un bilinguisme individuel généralisé [...], ni un bilinguisme symétrique et [...]* toutes les tentatives d'élaboration de modèles mécanistes de la complémentarité fonctionnelle des variétés impliquées dans une situation diglossique, qui rendrait le choix de langue entièrement prédictible en fonction d'un ensemble de facteurs déterminants, ont échoué [...]. La « situation » ne précède pas l'interaction, n'est pas simplement « donnée » pour les interlocuteurs, mais résulte d'un travail interactif d'interprétation et de définition. » (Lüdi, 1997, cité par Boyer, 2001 :51).

Partant de la situation plurilingue de la Suisse, Lüdi et Py (1986) nuancent le critère de « prestige » avancé par Ferguson. Dans le cas de l'allemand et du suisse allemand, les deux variétés peuvent en effet être utilisées par toutes les couches sociales, aussi bien dans les situations formelles qu'informelles.

Lüdi et Py retiennent en fin de compte une définition très large qui considère qu'il pourrait y avoir « *diglossie au sein de tout groupe social caractérisé par*

l'existence d'un réseau communicatif dans lequel deux langues assument des fonctions et des rôles sociaux distincts. » (1986 : 22).

La « diglossie conflictuelle » décrite par la sociolinguistique catalane et occitane ne correspond ainsi pour eux qu'à un des cas de figure, la complémentarité fonctionnelle consensuelle n'étant pas à leurs yeux à exclure des critères définitoires de la diglossie.

1.1.5. La diglossie selon la sociolinguistique occitane et catalane

Selon cette école, et spécialement l'équipe réunie à Montpellier autour de Robert Lafont, la diglossie n'est pas considérée comme une « *distribution équilibrée et stable des fonctions de deux langues (ou deux variétés) mais comme la domination d'une langue (...) sur une autre (...) une langue en position de force, pour diverses raisons de nature politique, démographique, économique, militaire, etc., va faire disparaître une langue en position de faiblesse, essentiellement pour les mêmes raisons.* » (Boyer, 2001 :53).

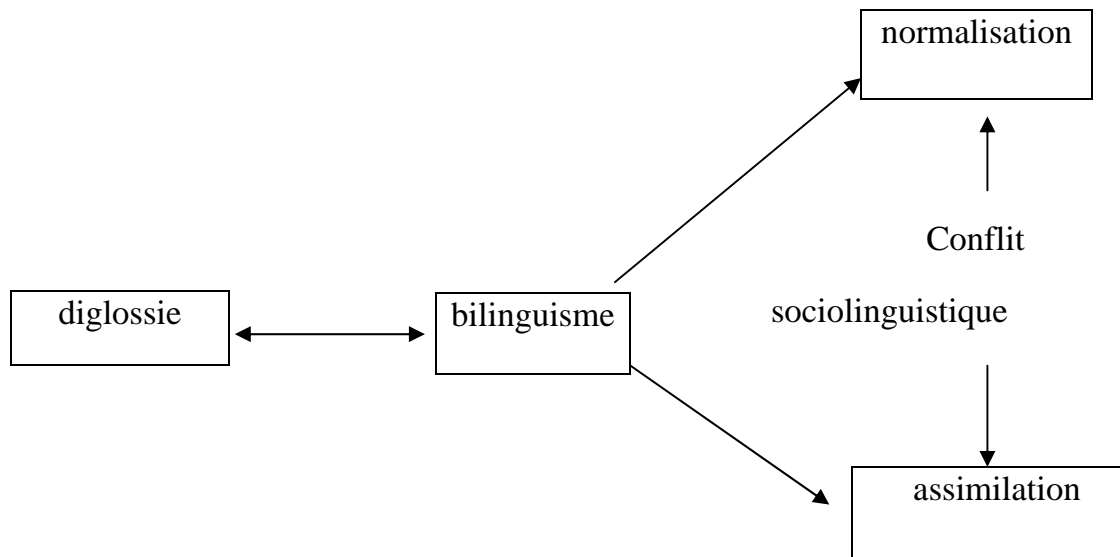
Les sociolinguistes catalans et occitans rejettent le modèle fergusonien et lui reprochent d'avoir occulté cette dimension conflictuelle des situations diglossiques.

Se basant sur l'analyse de la situation de l'occitan face au français, les Montpelliérains insistent sur l'aspect conflictuel de la diglossie car la compétition dans le cas de coexistence de deux langues ne saurait être exempte de violence ; une violence de la part de la langue dominante visant à faire disparaître la langue dominée.

L'école catalane considère la diglossie comme conflit évolutif et propose deux orientations possibles de son évolution : soit la langue dominée va définitivement s'effacer devant la langue dominante ; c'est ce que les sociolinguistes catalans appellent le processus de la *substitution* ou l'assimilation; c'est-à-dire que la langue dominante se substitue à la langue dominée dans tous les actes de la communication, soit que la langue dominée résiste et impose sa *normalisation* ;

c'est-à-dire qu'elle va retrouver toutes ses fonctions orales et va être utilisée dans toutes les circonstances de la vie sociale. Aussi le nouveau cadre théorique se présente-t-il ainsi :

Représentation selon Ninyoles (1976 : 155, cité par Boyer, 1991 : 30)



Un autre aspect de la sociolinguistique catalano-occitane est que l'une des règles majeures du fonctionnement diglossique est le facteur des représentations sociolinguistiques considéré comme un système « *de valeurs linguistiques et extralinguistiques, dans lequel tout ce qui se rapporte à la langue dominée est à la fois dévalorisé et surévalué.* » (Gardy et Lafont, 1981 : 76).

La langue dominée peut être perçue par ses locuteurs comme la moins valorisée, souvent même stigmatisée ; cette attitude négative peut, selon cette école, être compensée par une « *spectacularisation intense, d'autant plus théâtralisée qu'elle veut masquer un vide une absence.* » (*Ibid.*). Cette situation peut déboucher sur le refus de l'utilisation et de la transmission de la langue dominée par ses propres usagers.

Ce panorama, non exhaustif, du concept de diglossie laisse apparaître l'aspect évolutif du concept. Depuis Psichari, la notion de diglossie a connu différentes

modifications quant à sa définition. En effet, appliqué à des situations diverses, et conçu selon les différentes écoles et courants, le concept de diglossie peut être défini de plusieurs façons. Mais ce qu'il faut préciser, c'est que avant que Ferguson ne fasse usage du terme diglossie dans son article « *Diglossia* » (1959), on parlait de bilingues pour désigner les locuteurs qui utilisent la langue normalisée pour les besoins officiels et les dialectes locaux dans la vie quotidienne (Sapir 1931). Comment peut-on définir le bilinguisme qui constitue avec la diglossie les principales conséquences du contact des langues ?

1.2. Définition du bilinguisme

Si le bilinguisme constitue un phénomène mondial qui existe dans tous les pays où des personnes utilisent deux ou plusieurs langues, un certain flou définitoire demeure. Certains linguistes définissent le bilinguisme comme l'utilisation de deux variétés de langues et distinguent ainsi entre bilinguisme, plurilinguisme et multilinguisme (Truchot, 1994, Chauderson, 1991). D'autres, en revanche, préfèrent les utiliser comme synonymes. Laroussi affirme que quel que soit le flou définitoire, les trois concepts « *font aujourd'hui partie du vocabulaire de la sociolinguistique et sont utilisés de manière concurrente mais complémentaire.* » (2006).

Ces dernières années, les notions de bilingue et de bilinguisme ont tendance à être remplacées par bi-plurilingue et bi-plurilinguisme, une terminologie qui associe les compétences en deux langues ou plus, s'appliquant aux individus. L'emploi du mot bilingue n'implique pas nécessairement le recours alterné à deux langues seulement mais à deux ou plus.

Dans ce qui suit, nous essayerons de passer en revue quelques définitions du bilinguisme pour en sélectionner celles qui conviennent à notre cas d'étude.

Pour Bloomfield (1935), être bilingue c'est avoir « *la compétence de locuteur natif dans deux langues.* » (Cité par Laroussi, 2006). La définition de Bloomfield est donc celle d'un locuteur qui maîtrise de manière équivalente et parfaite deux langues, ses compétences étant identiques à celles d'un locuteur natif aussi bien à

l'écrit qu'à l'oral. Néanmoins, cette définition est jugée trop restreinte dans la mesure où peu d'individus développent en réalité ce profil de compétences linguistiques.

En réaction de cette approche traditionnelle, Namara (1967) considère qu'il n'existe pas de bilingues parfaits. Il affirme que l'on ne peut être bilingue que si l'on possède une compétence minimale dans une des trois habilités linguistiques à savoir comprendre, parler et écrire dans une langue autre que sa langue maternelle.

Dans une position intermédiaire, chez Titone (1972), le bilinguisme se traduit par « *la capacité d'un individu de s'exprimer dans une seconde langue en respectant les concepts et les structures propres à cette langue plutôt qu'en paraphrasant sa langue maternelle.* » (Cité par Laroussi, 2006).

Mackey (1976) propose, quant à lui, de considérer le bilinguisme comme un concept relatif plutôt qu'absolu ; ce qui implique de s'interroger sur le sens de ce bilinguisme et le type d'activité linguistique exercée par l'individu. L'objet n'est plus donc de savoir si l'individu est bilingue ou non mais de décrire la manière dont le locuteur bilingue manifeste peu ou beaucoup de bilinguisme.

Dans son introduction, Mackey annonce, en opposition avec les concepts antérieurs sur le bilinguisme que « *si nous devons étudier le phénomène du bilinguisme, nous devons le considérer comme un phénomène entièrement relatif. De plus, nous devons considérer non seulement le cas de deux langues, mais plusieurs langues. Nous considérons donc le bilinguisme comme alternance de deux ou plus de deux langues.* » (Cité par Thamin, 2007 :156).

Mackey propose de classer le bilinguisme en six catégories :

- Le nombre de langues utilisées (ce qui permet d'envisager le plurilinguisme).
- Le type de langues utilisées à savoir si elles sont des langues voisines ou appartenant à des groupes linguistiques différents.

- Le degré d'influence d'une langue sur une autre (présence de marques transcodiques).
- Le degré de perfection (qui tient compte des décalages possibles entre les langues et la compréhension et l'expression).
- L'oscillation entre les langues selon les moments de la vie et les situations ou les thèmes.
- La fonction sociale qui détermine le choix des langues.

Cette dernière fonction revêtira une importance particulière dans les travaux des linguistes tels que Grosjean (1984) selon qui, l'individu devient bilingue d'abord en réponse à un besoin de communiquer avec son environnement. Ce bilinguisme peut très bien prendre fin en même temps que la nécessité de communication. Ainsi, pour Grosjean, « *est bilingue la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours et non celle qui possède une maîtrise semblable et (parfaite) des deux langues. Elle devient bilingue parce qu'elle a besoin de communiquer avec le monde environnant par l'intermédiaire de deux langues et le reste tant que ce besoin se fait sentir.* » (Ibid. 157).

Nous retiendrons cette définition de Grosjean qui correspond au contexte qui nous intéresse dans la mesure où le bilinguisme s'y inscrit, entre autres, comme une nécessité de communication. Dans le cas de l'Algérie le bilinguisme sociétal est reflété dans la réalité quotidienne des comportements langagiers des Algériens qui, lors des échanges formels ou informels, ont recours à plus d'une langue notamment l'arabe classique, l'arabe algérien et le français. Néanmoins, il ne faudrait pas négliger les effets du bilinguisme sur les individus notamment dans leurs relations avec la langue de l'autre. Nous avons mentionné plus haut que les rapports de langues ne sauraient être exempts de conflits et de rivalité, dans cette optique, les relations entre les comportements langagiers réels et les représentations sont étroites voire même complexes : « *le rapport du bilinguisme avec la personnalité des locuteurs peut effectivement varier selon les contextes dans lesquels se déroule le bilinguisme. Il dépend d'une manière générale de la force des univers sémantiques implicites aux langues concurrentes. Dans le*

contexte de l'Algérie, le bilinguisme est un produit de la situation coloniale... et un tel bilinguisme ne va pas sans conséquences conflictuelles sur le plan de la personnalité. » (Saada 1983, cité par Taleb-Ibrahimi, 1997 : 53). Aussi, l'emploi des deux langues les plus représentées dans notre corpus, ainsi que nous le verrons, à savoir l'arabe et le français, s'avère dépasser un simple parler pour décrire un rapport conflictuel qui se traduit tant sur le plan individuel que sociétal.

2. LA SITUATION ALGÉRIENNE AU REGARD DES CONCEPTS DE DIGLOSSIE ET DE BILINGUISME

2.1. Une situation diglossique ?

En observant la situation linguistique de l'Algérie et les rapports existant entre les langues en présence, nous pouvons croire qu'il existe un rapport diglossique qui présente les caractéristiques d'une diglossie conforme au modèle fergusonien.

Si nous considérons le nombre de variétés/langues peignant le paysage linguistique algérien, nous pouvons à la suite de Mansano (2003) parler de pluriglossie ou de plusieurs types de diglossie ; arabe classique/arabe parlé, arabe classique/français, arabe parlé/français, arabe classique/berbère. Néanmoins, compte tenu de la complexité de la situation linguistique de l'Algérie, le concept de diglossie mérite quelques petits ajustements aux regards des faits.

L'Algérie, à travers son histoire linguistique, va être traversée par trois types d'imposition symbolique mettant en rapport langue dominante/langue dominée (Taleb-Ibrahimi 1997). Le premier rapport de domination symbolique et le plus ancien opposa l'arabe classique à toutes les variétés de l'arabe parlé (une conquête d'islamisation et d'arabisation qui a concerné tous les pays du monde arabe). Les dialectes perçus comme des déviations vulgaires, seront minorisés stigmatisés et rejetés car considérés comme des dégénérescences de l'arabe « pur » qu'est le classique et qu'il fallait les épurer et les élever au statut de cette variété « pure ». Nous nous retrouvons ainsi en présence de ce que les sociolinguistes appellent le phénomène de « *satellisation* » que Marcellesi (1981)

définit comme : « *le phénomène par lequel l'idéologie dominante tend à « rattacher » un système linguistique à un autre auquel on le compare et dont on affirme qu'il est une « déformation » ou une « forme subordonnée ».* » (Cité par Taleb-Ibrahimi, 1997 : 55). Face à ce rejet, on aurait pu assister au déclin de ces variétés voire à leur disparition mais cela n'a pas été le cas. Les dialectes ont résisté tant bien que mal à cette discrimination linguistique par leur « *remarquable vitalité et leur étonnante adaptabilité aux circonstances de l'histoire* » (*Ibid.* 56). Ils sont le refuge d'une culture traditionnelle déclassée certes dans sa forme écrite, mais pratiquement assimilée. Les variétés de l'arabe parlé sont présentes dans toutes les communications de la vie quotidiennes, mais également présentes dans les œuvres « orallittéraires » tels que la mythologie, les proverbes, les chants, la poésie (*el melhoun*)... etc. Aujourd'hui et plus que jamais, elles sont présentes à l'écrit, selon les conventions plus ou moins locales et stabilisées dans les échanges via les TIC (forum, chats...etc.), dans le théâtre et le cinéma.

Le second rapport de domination est celui qui a opposé l'arabe, norme dominante aux dialectes berbères qui ont subi une marginalisation et n'ont bénéficié d'aucune reconnaissance officielle. Ils sont confinés à des usages purement oraux. L'arabe devient, de ce fait, la langue de la religion, de la culture et de la vie publique. Dans ce cas de figure, nous assistons au phénomène de *substitution* décrit par l'école catalane. Néanmoins, depuis quelques décennies, nous assistons à un mouvement de revendication de la langue et de la culture berbères. Les tentatives de revalorisation des parlers de la culture berbérophone qui ont parfois été violentes (les événements du « printemps berbère » en 1980 et « le printemps noir » en 2001), ont toutefois conduit à une modification dans le discours officiel sur le statut de la langue berbère. Depuis 2002, le berbère est une langue nationale enseignée à titre facultatif dans les collèges et lycées. Une chaîne de télévision émettant des programmes en langue tamazight a vu le jour en 2009. Actuellement et après le passage à la représentation graphique du tamazight, « *les berbérissants, les chercheurs intéressés par ce domaine, les spécialistes en linguistique berbère auront à réfléchir sur les problèmes de la standardisation de*

la langue et à proposer des solutions que les politiciens ne possèdent pas » (Manaa 2006, pp 43-52).

Un troisième rapport de domination symbolique, celui qui a le plus marqué et façonné le paysage linguistique de l'Algérie, est l'imposition de la langue française après la conquête militaire du pays. Une langue imposée par le feu et le sang pour reprendre l'expression de Taleb-Ibrahimi (2004). La politique linguistique coloniale visait à déculturer et à désarabiser les Algériens et à les priver de leurs références langagière et culturelle (Mansano 2003). Le français prend le statut de l'arabe classique de langue officielle et s'octroie ainsi les domaines formels déclassant l'arabe qui se réfugie dans le domaine religieux : *« chez le peuple , la langue française fut décrétée langue d'ici-bas par opposition à l'arabe qui devenait langue du mérite spirituel dans l'Autre Vie étant donné son caractère religieux de plus en plus prédominant, loin des issues interdites et des voies impraticables. »* (Lacheraf, 1976 : 324). Aussi, dans cette situation, pouvons-nous observer le phénomène de *substitution*. Le français se substituant à l'arabe, lui fit perdre son prestige et son efficacité. Sur le plan social, le français fut la langue de la première socialisation d'une bonne partie de la population algérienne qui, refusant de cultiver le sentiment de culpabilité à l'égard de la langue de l'envahisseur, a assumé, qu'elle le veuille ou non, le fait qu'elle ait été mise en contact avec une autre langue, une autre culture, une autre civilisation.

Néanmoins, dans le contexte d'éveil du nationalisme, le mouvement des Oulémas², sous la guidance de Ben Badis³ milita contre la politique coloniale d'assimilation en revendiquant la langue arabe (l'arabe classique) comme langue légitime des Algériens. La méthode des Oulémas consista à organiser un enseignement « libre » complètement géré par eux. Le but étant de réformer les méthodes d'apprentissage, garantir la réintroduction et la réinsertion de l'arabe dans le tissu social et lutter contre la francisation du peuple. L'arabisation sera

² Mouvement de réformistes religieux.

³ Le leader du mouvement des Oulémas.

l'un des principes du mouvement des Oulémas qui sera adopté par le FLN dans sa reconquête de la souveraineté du pays et par les pouvoirs en place après l'indépendance comme symbole de la souveraineté politique et culturelle.

A l'issue de cette brève description des trois rapports de domination symbolique, il est clair que les langues dominantes, désignées dans le modèle de Ferguson par la variété H, ont été imposées par la force ; il s'agit donc d'une diglossie oppressive (Tabouret-Keller 2006).

Force est de constater que la place et le statut qu'occupe chacune des langues dominantes, à savoir l'arabe classique et le français, sont interchangeables face aux variétés dominées et qui le restent quelle que soit la variété de prestige à laquelle elles sont confrontées. En d'autres termes, sous l'impact des changements politiques et/ou linguistiques, une langue peut perdre son statut de langue officielle, certes ceci n'est pas le cas des variantes écrites d'une même langue, mais le cas du français et de l'arabe classique pendant la période coloniale et post-coloniale est de ce point de vue très significatif.

Dans le contexte algérien, si l'arabe classique et le français, en tant que langues dominantes, se voient investies de ce « prestige » avec les fonctions caractéristiques de la variété H (Ferguson), c'est parce que ce sont les langues du pouvoir, un facteur non pris en considération par Ferguson et que Taleb-Ibrahimi lui reproche : « *les relations de pouvoir dans ce modèle sont reléguées au second plan pendant que les normes et les valeurs sont présentées comme étant les caractéristiques essentielles de la vie sociale (...) aucune explication n'est donnée à l'origine sociale de la distribution fonctionnelle entre la variété H et la variété L ; le modèle présente cette division des tâches comme étant la seule forme naturelle de l'ordre social et linguistique.* » (1997 : 48).

Si l'on considère la langue en terme d'usage et non pas en termes de politique, nous pouvons affirmer que ce sont les pratiques effectives des locuteurs qui attribuent à telle langue ou telle autre, à telle variété ou à telle autre un statut de langue supérieur ou non privilégié. Ainsi, si l'on considère la période coloniale,

le français était la langue officielle, « *socio politiquement dominante* » (Calvet, 1999 : 53) pourtant elle était parlée par une minorité. L'arabe était la langue « *statistiquement* » (*Ibid.*) la langue dominante puisque parlée par la majorité. Pendant la période post-coloniale l'arabe classique devient la langue « *socio politiquement dominante* » tandis que « *statiquement* », les langues majoritaires donc dominantes sont l'arabe parlé et le français.

Ce qui est particulièrement remarquable dans la situation de l'Algérie,⁴ c'est que l'on assiste ces dernières années à l'émergence d'une nouvelle variété de l'arabe, une sorte de rapprochement entre les deux variétés déjà existantes, à savoir l'arabe classique et l'arabe parlé. Il s'agit d'une variété « intermédiaire » que les linguistes appellent « *l'arabe littéral moderne* » (Garmadi, 1968), « *l'arabe moderne* » (Baccouche, 1979) et qui puise dans le lexique de la langue parlée, emprunte aux langues étrangères et à l'arabe classique. Développé sous l'effet de la scolarisation et l'évolution des mass-médias, l'arabe moderne tend à occuper de plus en plus le terrain de l'oralité mais aussi de l'écrit (journalisme, cinéma, théâtre...etc.)⁵. Ce dynamisme des langues rend, à notre sens, inopérant le caractère figé du modèle diglossique proposé par Ferguson.

A la suite de Taleb-Ibrahimi (1997), nous pensons que la situation de plurilinguisme qui caractérise l'Algérie ne peut être analysée en termes diglossique qu'au niveau des représentations et des jugements de valeurs attribués par les locuteurs à telle langue ou à telle variété et la perception qu'ils peuvent en avoir. *La compétence linguistique du locuteur lui permet de s'exprimer en ayant recours au répertoire verbal en chevauchant les variétés et*

⁴ C'est aussi le cas de tous les pays du Maghreb

⁵ Les exemples ci-après sont des titres d'articles parus dans des quotidiens algériens en langue arabe : « *yajib el khourouj men **3aqliat** intaj sinima el mounasabat.* » (Il faut rompre avec l'esprit/l'idée d'une production cinématographique occasionnelle), « *60% min el fayizine tahasalou 3la **sinkyem** bi taqdir jeyed.* » (60% des candidats réussis en cinquième ont obtenu la mention bien), El khabar n° 7103 du 13/06/2013. « *itasalat Akher Sa3a **bimir** El Bouni* » (Akher Sa3a a pris contact avec le Maire d'El Bouni), « *chorta el qad'aïia li amn wilayet Mila touasil selsilet el 3amalyat d'id **barounat** esoumoum* » (La police judiciaire de la sureté de la wilaya de Mila poursuit ses opérations contre les barons de la drogue) Akher Sa3a n°3863 du 13/06/2013. « *Ikhtilasat **bechkara** ou **tchipa** fiel hanat* » (les détournements de fonds à la pelle et des pots- de vin dans les bars), Ennahar n° 1733, du 13/06/2013).

ou les langues dont il dispose, en les opposant, en les juxtaposant, en les hiérarchisant ou en les utilisant d'une manière égalitaire ou complémentaire en fonction de la situation de communication, le thème, le statut de l'interlocuteur...etc.

Dans le cas de notre étude, nous prendrons en considération l'aspect conflictuel de la diglossie sous-estimé par Ferguson et Fishman. Nous considérons que les langues en présence⁶ développent une résistance l'une à l'autre, phénomène à mettre en corrélation avec le fait historique.

Nous pouvons, de ce fait, considérer que derrière l'emploi alternatif des deux variétés voire des deux langues, il ya un conflit linguistique au sens de l'école catalane, un conflit linguistique comme phénomène complexe pouvant englober d'autres phénomènes parmi lesquels la diglossie.

Le conflit linguistique peut être *latent* tel qu'il apparaît dans les sociétés préindustrielles où la situation diglossique est stabilisée, alors que dans les sociétés industrialisées, il peut être *aigu*. De notre côté et prenant appui sur notre corpus, nous essayerons de voir comment se présente le conflit linguistique en Algérie.

Selon le modèle élaboré par l'école catalane, le conflit linguistique aboutit inéluctablement à la normalisation dans le cas où la langue dominée entre dans un processus de réappropriation des fonctions sociales qu'elle a perdues ou la substitution dans le cas où la langue dominante fait disparaître la langue dominée. « *En ce qui concerne la substitution elle est aussi nommée dans le discours des sociolinguistes du domaine catalan et du domaine occitan : « assimilation », « acculturation ».* » (Boyer, 1991 :31). La substitution est un phénomène linguistique qui s'observe sur une longue durée voire plusieurs décennies. Ce phénomène, comme nous l'avons déjà décrit, se caractérise par la disparition d'une langue dominée au profit de la langue dominante : « *une langue en position de force, pour diverses raisons de nature politique, démographique,*

⁶ Notre réflexion portera uniquement sur les langues présentes dans notre corpus sans pour autant négliger d'interroger l'absence du berbère.

économique, militaire, etc., va faire disparaître une langue en position de faiblesse, essentiellement pour les mêmes raisons. » (Boyer, 2001 :53). Cette définition fait écho à la notion de « glottophagie ».

2. 2. Une situation de glottophagie ?

La glottophagie est un phénomène sociolinguistique décrit par Calvet (1974) et qu'il définit comme : « *la mort de la langue dominée définitivement digérée par la langue dominante.* » (1974 : 79).

Appliquée à l'Algérie, en dépit d'une présence coloniale qui a duré plus de 130 années pendant lesquelles la politique française visait non seulement à désarabiser le pays mais aussi à substituer ses institutions et sa langue à celles du peuple conquis, l'arabe (dans ses formes vernaculaires et classique), bien qu'il ait été langue dominée, put résister à la glottophagie et au phénomène de la « substitution ».

Les facteurs permettant cette résistance, Calvet les nomme « *les forces de résistance* » (*Ibid.*81). Il les résume en deux points essentiels :

D'abord celle constituée par la conscience nationale du peuple opprimé à se dresser contre son oppresseur. Ainsi tous les mouvements de libération nationale ont constitué un lien entre la patrie, la langue et la religion.

Elle est aussi constituée par la religion. L'Islam à l'époque coloniale était la valeur refuge de l'arabe ; une langue sacrée qu'il fallait préserver « *L'arabe, bien que déclassé politiquement, avait continué à être enseigné, sous sa forme de culture traditionnelle et souvent abécédaire, dans les écoles coraniques et quelques zaouïas.* » (Lacheraf, 1976 : 316). Les écoles coraniques furent le lieu de résistance à « *l'impérialisme linguistique* » (Calvet, 1974 : 178).

Il existe, à notre sens, d'autres forces de résistance à la glottophagie qu'on pourrait ajouter à celles citées par Calvet. En effet, le caractère écrit d'une langue peut être un facteur déterminant : l'arabe classique a un système d'écriture stabilisé et une tradition écrite de longue date et qui est défini par la fixation de sa

forme ainsi que la régularité de ses règles grammaticales et de leur abondance. En outre, la vitalité est un critère qui fonde l'existence d'une langue, c'est-à-dire que les langues existent et vivent lorsqu'elles sont pratiquées, lorsqu'elles sont utilisées comme instrument de communication fonctionnel, ce qui s'applique sur l'arabe parlé.

2.3. La normalisation de l'arabe classique : une issue au conflit sociolinguistique ?

L'objectif principal de colonialisme était l'imposition de la langue française comme langue du savoir, de la civilisation et de la modernité. A partir de ce moment, la langue devient un instrument de domination et d'assujettissement de la population. Dans cette logique, la conséquence évidente est la domination des langues locales par celle du colonisateur. Cette situation a abouti à la hiérarchisation des langues en présence : une langue suprême et des langues dévalorisées et réduites aux communications ordinaires (familiales, entre amis...). Cette répartition déséquilibrée et inégalitaire des fonctions et des usages des langues s'oriente forcément dans son évolution vers une situation conflictuelle. L'aspect du conflit apparaît d'abord dans le rejet de la langue dominante par les locuteurs de la langue dominée puis dans la volonté de ces derniers à se réapproprier et à revaloriser leur(s) langue(s) maternelle(s). Ce fut le cas des actions menées par le mouvement des Oulémas qui ont tenté d'arabiser le pays et de redonner à la langue arabe les moyens de sa réintroduction dans le tissu social. Ces actions ont été reconduites par le mouvement nationaliste dont l'une des aspirations principales était de redonner à la langue arabe le statut de langue officielle.

Au lendemain de l'indépendance, rompre avec le colonialisme devait obligatoirement passer par la langue d'où l'instauration de l'arabe comme langue nationale telle qu'elle l'était avant la conquête coloniale.

« *Normaliser* » l'arabe classique c'est le promouvoir au statut de langue officielle. L'arabe classique, à partir de 1962, est, « officiellement » langue

nationale. Ceci revient à dire qu'elle a atteint le stade de la *normalisation*. Néanmoins admettre une telle réalité revient à nier une autre : celle de la réalité linguistique de l'Algérie, caractérisée par la présence d'autres langues notamment l'arabe algérien, le berbère et le français. La normalisation de l'arabe classique, « *une langue liturgique, que personne ne parle* » (Benrabah, 1999 : 70), a reproduit une situation sociolinguistique similaire produite par la puissance coloniale lors de l'institutionnalisation du français comme langue officielle et l'exclusion des langues locales. En tentant d'exclure les dialectes locaux et le berbère, le pouvoir algérien a occulté le « *rôle saillant des divers moyens d'expression de la culture populaire nationale algérienne dans la prise en charge, la diffusion, la propagation et la communication des idéaux nationalistes et révolutionnaires pendant la période coloniale et surtout lors de la guerre d'indépendance.* » (Queffélec et al, 2002 :46).

Dans le cas de l'Algérie, il serait préférable de distinguer entre « norme étatique » et « norme sociale ». La première, une norme imposée par la politique en l'absence d'un consensus national et qui consiste à légitimer une langue étroitement liée non seulement à la religion mais constitue un ciment identitaire pour ainsi reproduire le modèle jacobin (une seule nation = une seule langue). La « norme sociale » se traduit par l'usage effectif des langues en présence par des locuteurs effectifs car les compétences des locuteurs effectifs ne se limitent pas à la mise en œuvre d'une politique linguistique. Ainsi, ni l'imposition du français comme langue officielle pendant la période coloniale, ni l'imposition de l'arabe classique comme la langue norme après l'indépendance n'a conduit à une rupture dans le continuum des pratiques langagières des locuteurs algériens. Aussi adhérons-nous à la citation de Lacheraf pour dire que : « *Les Algériens n'ont jamais cessé de parler leurs langues populaires, d'y fonder et d'y enrichir un humanisme parallèle d'expression orale.* » (1976 : 325).

La diglossie et le bilinguisme sont décrits comme les principales conséquences des contacts des langues. Ces deux notions ont occupé une grande partie dans les récents travaux des sociolinguistes. Comme nous venons de voir, l'Algérie

présente un lieu prototypique des contacts de langues et le mot diglossie ne suffit pas à lui seul de rendre compte du contexte algérien, c'est pourquoi nous avons préféré parler de diglossie conflictuelle et de cheminer ainsi vers la notion de langue dominante/dominée. Dans ce qui suit, nous tenterons de voir comment fonctionne le concept de bilinguisme dans le contexte algérien.

2.4. Le bilinguisme en Algérie à l'époque coloniale

Nous avons vu dans les paragraphes précédents comment, à travers son histoire linguistique, l'Algérie connut trois situations principales où eut lieu une imposition symbolique mettant en rapport langues dominantes et langues dominées et donnant lieu à des situations de bilinguisme. Néanmoins, c'est l'imposition du français qui était la plus violente et qui a le plus perduré, bouleversant de façon spectaculaire le paysage linguistique algérien avant et après l'indépendance.

En Algérie, le bilinguisme arabe/français⁷ n'est donc pas un processus naturel, il est le produit du colonialisme. Il est d'abord le résultat de l'impact de l'environnement linguistique francophone sur le comportement des autochtones et qui fut important du fait de « *la francisation de l'administration publique, des activités économiques et culturelles.* » (Queffélec et al. 2002 :27). De plus, le retour au pays des combattants algériens, ayant servi sous les couleurs françaises pendant la première guerre mondiale, a favorisé la diffusion d'une image valorisante de la langue de Voltaire parmi la population. S'ajoute à cela la soif de culture qu'avait le peuple algérien après lui avoir interdit la sienne : « *On éprouva le besoin d'une culture, ou, plus exactement, d'un enseignement. Même si cet enseignement s'était présenté en patagon ou en zoulou, on l'aurait accepté. C'est dire combien un peuple qui a une longue tradition de culture tolère difficilement le vide intellectuel et se sent capable, pour satisfaire un tel besoin, d'adopter une autre langue, à défaut de la sienne propre qui lui est désormais interdite (en tant qu'expression pédagogique et livresque, sinon orale).* » (Lacheraf, 1976 : 315). Le recours à la langue de l'opresseur se faisait sentir

⁷ Ce qui caractérise notre terrain d'étude.

comme une nécessité, voire même comme une exigence nouvelle de l'initiation au modernisme pour ainsi se soustraire au dépérissement dû au colonialisme et à la politique linguistique qui visait à déculturer les populations. « *Après une étape de repli sur les valeurs traditionnelles et le refus de reconnaître le fait colonial, la bourgeoisie algérienne des villes a vite compris la nécessité de faire apprendre le français à ses fils. Cette orientation vers « une culture de nécessité » comme le souligne M. Lacheref ne pouvait être évitée dans la mesure où, la plupart des échanges se déroulaient en français.* » (Benmayouf, 2008 :42-43). Ainsi, à la veille de l'indépendance, l'usage du français, surtout dans les villes, s'est trouvé généralisé « *une grande partie de la population est devenue bilingue, maniant avec une égale aisance l'arabe dialectal algérien ou le berbère, langues maternelles et le français langue seconde mais officielle.* » (Ibid. : 23).

2.5. Un bilinguisme arabe algérien/français qui se perpétue au lendemain de l'indépendance

Au lendemain de l'indépendance, la quasi-totalité des Algériens était bilingue à des degrés divers. Le degré de francisation dépendait du statut socio-économique des locuteurs : « *Il est plus bas dans la classe des pauvres (sous prolétaires ruraux, chômeurs, ouvriers journaliers, intermittents ou manœuvres sous occupés du secteur tertiaire, petits vendeurs et artisans).* » (Queffélec et al. 2002 : 27).

Au niveau supérieur, un grand nombre de locuteurs de la classe bourgeoise maîtrisaient parfaitement le français. Cet usage est surtout observé dans les villes.

Du fait de la généralisation de l'enseignement et plus particulièrement le français qui était la langue de l'enseignement des matières scientifiques et techniques, le nombre de bilingues pendant cette période (près d'une dizaine d'années après l'indépendance) était plus important que celui de la période coloniale. Néanmoins, ce bilinguisme n'a jamais été soutenu d'une manière franche par les pouvoirs de l'époque. La position officielle vis-à-vis de cette situation était

d'accepter provisoirement le bilinguisme dans l'administration et dans le secteur éducatif et, dans un second temps, introduire l'arabe classique en tant que langue officielle et le substituer au français. Cette politique d'arabisation créera une véritable scission conflictuelle entre les « arabisants » et les « francisants » que l'on nomme aussi « bilingues » (pour une arabisation progressive avec le maintien du français comme langue de l'économie et de la science). Pour les premiers, le français, ce « *butin de guerre* », selon l'expression de Kateb Yacine, sera désormais symbole d'aliénation et, toute référence à cette langue sera tenue pour instrument au service de l'étranger et du néo colonialisme : « *Il faudrait, tout de même, reconnaître que la dualité pour ne pas dire la dichotomie, est réelle et qu'elle traduit l'existence du double héritage culturel et linguistique, dualité marquée par deux identités de groupes suffisamment forte et distincte pour se transformer en antagonisme .* » (Taleb-Ibrahimi, 1997 : 46).

Jusqu'à 1988, parler français était ressenti comme une « *volonté de se démarquer par rapport à la majorité, comme une réprobation de la politique d'arabisation engagée.* » (Benmayouf, 2008 : 41). Si les événements de 1988 sont considérés comme facteur inhérent qui a permis aux Algériens de se libérer de ce sentiment de culpabilisation vis-à-vis de la langue de Molière, il n'en demeure pas moins que les locuteurs algériens bilingues, consciemment ou inconsciemment, volontairement ou involontairement, n'ont jamais renoncé à l'utilisation de leurs ressources langagières notamment, le français à côté de leurs deux langues vernaculaires, l'arabe parlé et le berbère.

Pour conclure, nous pouvons avancer que le bilinguisme arabe/français était destiné à disparaître avec la disparition de la langue française. Néanmoins, cinquante ans après l'indépendance et avec l'imposition de l'arabe comme langue officielle et unique, le couple arabe/français n'a pas disparu et les comportements langagiers des Algériens ont changé. D'un bilinguisme imposé, en passant par le bilinguisme honteux, les Algériens assument aujourd'hui de plus en plus leur bilinguisme.

Nous verrons dans les parties 2 et 3 comment les comportements bilingues sont mis en scène dans les films dont les événements se déroulent immédiatement avant et après l'indépendance de l'Algérie.

3. LES MODALITÉS DU PARLER BILINGUE

Le bilinguisme se manifeste sous des formes différentes, en fonction notamment des compétences des locuteurs et des situations de communication. Ainsi lorsqu'un locuteur bilingue opte pour telle ou telle langue, sa production est considérée comme manifestant un choix de langue.

Lorsque le discours d'un locuteur n'est pas quasi-monolingue, c'est donc un discours bilingue et ce bilinguisme se caractérise par certains éléments que les linguistes appellent les « marques transcodiques » (Lüdi et Py, 1986). Ces marques constituent l'ensemble des phénomènes résultants du contact de systèmes linguistiques des répertoires verbaux des locuteurs : calques, emprunts, transferts lexicaux, alternance codique... sont des éléments qui fondent le concept même de bilinguisme.

Les études sur le bilinguisme s'intéressent non seulement au choix de codes mais aussi au contexte communicationnel et à la manière de communiquer. Ainsi et pour rendre compte d'une étude sociolinguistique, nous nous référons aux célèbres questions de Fishman (1965) : « *Who Speaks What Language to Whom and When ?* » pour déterminer *les différentes composantes qui pourraient pousser un locuteur à utiliser telle ou telle autre variété, telle ou telle autre langue.*

Qui parle ?

Le sujet est un locuteur bilingue disposant d'un répertoire linguistique (Gumperz 1964). En tant qu'acteur social avec un ensemble d'habitus socialement acquis, il déterminera selon différents critères son recours à telle ou telle autre langue. Le locuteur bilingue oriente sa conversation d'une manière volontaire et/ou spontanée vers l'emploi de tel ou de tel système. Il a un rôle actif dans le choix de tel ou de tel registre.

Quelle langue ?

Il s'agit des locuteurs bilingues qui usent *d'une gamme de variétés qui constituent leur répertoire verbal, oscillant entre l'arabe parlé, l'arabe classique et le français. Les locuteurs n'adoptent forcément pas d'une manière identique les mêmes stratégies de communication, ni les mêmes choix linguistiques, mais les adaptent en fonction de la situation de communication, de l'interlocuteur du thème de l'interaction du lieu, du moment ...etc. Ainsi, « Le fait que les membres d'une communauté soient reliés entre eux par leur activité langagière n'implique nullement qu'ils soient tous reliés de la même façon ; il peut exister une organisation de la diversité au sein de ce qui est possédé en commun. »* (Hymes, 1984 : 42, cité par Taleb-Ibrahimi, 1997 : 94). Dans leurs choix linguistiques, les locuteurs adaptent leurs stratégies en fonction des quatre principes fondamentaux, à savoir ; 1) le principe de la compétence linguistique : le locuteur choisira telle ou telle autre langue, telle ou telle autre variété en fonction de ses compétences maximales mais aussi en fonction de celles de son/ses interlocuteur(s) ; 2) le principe de l'affirmation ethnolinguistique : le locuteur optera pour un choix linguistique dans le but d'affirmer son identité, d'exclure un interlocuteur perçu comme « étranger » à la référence identitaire linguistique du locuteur ; 3) l'intention de l'interlocuteur perçue par le locuteur peut freiner le premier principe ; 4) les facteurs individuels, situationnels et environnementaux, le sujet de la communication, les normes sociales ou le prestige d'une langue peuvent influencer le premier principe. (Hamers et Blanc, 1983 : 193-194, cités par Taleb-Ibrahimi, 1997 : 95).

A qui ?

L'interlocuteur est un élément fondamental dans le choix de telle ou de telle langue par le locuteur. La nature de sa relation avec le locuteur, ses compétences linguistiques (bilingue/monolingue) sont déterminantes. Par exemple l'on ne s'adresse pas à un ami de longue date de la même manière qu'à un ami récent dont on ne connaît pas les compétences linguistiques. Le sujet bilingue doit donc connaître préalablement son interlocuteur ou du moins sa pratique ou ses

représentations à l'égard de la langue/la variété utilisée. Si ces facteurs ne sont pas réunis, l'alternance des langues peut impliquer certains malaises et une déficience communicationnelle : « *Les bilingues n'utilisent pas habituellement le style des alternances codiques lorsqu'ils sont en contact avec d'autres bilingues sans connaître d'abord le contexte de référence et les attitudes de l'auditeur, se comporter autrement serait risquer une incompréhension grave.* » (Gumperz, 1989 : 67).

Où ?

Le locuteur modifiera son discours en fonction de la situation de communication. Ainsi, un locuteur n'alternera pas de la même manière dans deux espaces différents. Chaque situation incitera le locuteur à choisir telle ou telle langue. « *Toute parole n'est pas préférable dans n'importe quel espace [...] L'espace définit donc la parole ou les paroles autorisées en même temps que les personnes habilité à préférer ces paroles autorisées [...] Au commissariat, tout ce que vous direz sera retenu contre vous [...] La transgression langagière est très mal tolérée socialement.* » (Morsly citée par Malek, 2009 :51).

A cette liste proposée par Fishman et pour les besoins de notre étude, nous ajouterons les questions « comment et pourquoi ? »

Cette esquisse de concepts théoriques qui s'inscrivent dans le cadre du contact des langues nous emmènent, dans les parties qui vont suivre, à discuter la réalité linguistique de l'Algérie. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux pratiques langagières des locuteurs à travers deux productions filmiques. Nous nous intéresserons aux choix linguistiques effectués par nos personnages filmiques. Toutefois, avant de présenter les éléments de notre analyse, nous reviendrons sur nos objectifs de recherche et nous présenterons notre démarche méthodologique.

4. OBJECTIFS DE RECHERCHE ET CHOIX MÉTHODOLOGIQUES

L'objectif qui sous-tend notre recherche pourrait s'articler en deux points : il s'agit d'abord de décrire et d'analyser, dans une perspective sociolinguistique, le comportement langagier des locuteurs (ici des personnages filmiques) et d'en déceler leurs représentations et leurs rapports aux langues en présence. Nous tenterons de mettre en corrélation faits linguistiques et faits sociaux relatifs à deux époques de l'histoire de l'Algérie marquées par deux phases : la francisation et l'arabisation. Puis, prenant appui sur nos deux productions filmiques correspondant à ces deux époques, nous essayerons de montrer dans quelle mesure le cinéma algérien peut rendre compte de la réalité linguistique de l'Algérie, c'est-à-dire du monde de référence.

Dans notre démarche, la principale difficulté résidait dans l'impossibilité de se procurer le scénario des deux films. Aussi, notre étude s'effectuera-elle à partir du visionnement d'une version vidéo de chacun des deux films.

En l'absence des scénarios, nous avons procédé à un découpage séquentiel présenté en annexes (3) et (5). Chaque séquence représente une unité spatiale et temporelle. Les séquences sont elles-mêmes divisées en scènes. Une séquence peut ainsi comporter une ou plusieurs scènes (exemple : séquence 1-dans la chambre /la nuit/scènes n° 5-6-7). Les scènes sont numérotées et minutées, leur numérotation correspondant à l'ordre de leur apparition à l'écran.

La transcription de nos données a été entièrement réalisée à partir du visionnement des vidéos. Aussi, sera-t-elle la plus proche possible de la prononciation des personnages. Pour les besoins de notre étude, nous n'avons pas pris en compte les phénomènes oraux (l'intonation, l'allongement...), nous nous sommes plutôt intéressée à la langue utilisée c'est-à-dire à la transcription orthographique. Pour rendre la lecture des lettres arabes intelligible en français, nous avons rendu par les lettres françaises simples celles qui leur sont identiques ou analogues en arabe. Ainsi, pour les lettres arabes qui ont un équivalent exact en français, elles seront représentées par cet équivalent. Celles qui ont des

analogues seront représentées par ces analogues veillant à ce qu'ils soient proches de la prononciation usuelle. Pour certaines lettres arabes qui présentent des particularités, nous les avons représentées par des lettres accompagnées du signe (°). Les lettres qui n'ont ni équivalent, ni analogue, le cas de la *Hamza* ء et du *ayn* ع, nous les avons représentées par ? et 3 (Cf. Annexe 1).

Compte tenu du volume important des séquences des films, les transcriptions en annexes (3-5) sont uniquement celles des scènes analysées. Les quelques scènes que nous avons choisi d'analyser n'épuisent aucunement à elles seules la richesse ni l'immense intérêt scientifique que pourrait révéler l'étude d'une œuvre cinématographique. Elles répondent aux besoins scientifiques de notre recherche et sont représentatives, nous semble-t-il, d'un « certain » comportement langagier lié à époque précise et à des circonstances précises.

DEUXIÈME PARTIE : *LA BATAILLE*
D'ALGER

1. PRÉSENTATION DU FILM

Le film *La Bataille d'Alger* (1966), dont le titre fait référence à l'insurrection de 1957 dans la ville d'Alger, est l'un des films cultes sur la guerre d'Algérie. Le film *La Bataille d'Alger*, une coproduction algéro-italienne réalisé par Gillo Pontecorvo et produit par Yacef Saadi, a connu un grand succès international qui s'est traduit par l'attribution en 1966 du Prix du Lion d'Or au Festival de Venise, Prix de la critique au Festival de Cannes la même année et trois nominations aux Oscars (1967-1969) pour la catégorie « Meilleur film étranger », « Meilleur réalisation » et « Meilleur scénario ».

La Bataille d'Alger a pour thème principal le soulèvement de la population algéroise, guidée par le FLN, contre le pouvoir colonial français. Un film qui met comme antagonistes, d'un côté, les résistants du FLN et de l'autre, les parachutistes de la 10^{ème} division du Général Jacques Massu.

Le film commence par une scène de torture infligée à un détenu algérien qui finit par révéler aux soldats français la cachette de Ali La Pointe, le chef de la guérilla urbaine à Alger. Les parachutistes de la 10^{ème} division, commandés par le Colonel Mathieu envahissent la Casbah et, dans l'une de ces maisons, les soldats somment Ali La Pointe et ses compagnons, Hassiba, Mahmoud et le petit Omar, de se rendre avant de dynamiter leur cachette. Pendant ce temps, Ali se remémore son passé. Un flash back plongera le spectateur dans la vie de Ali, petit délinquant qui sera condamné à quelques mois de prison pour avoir infligé un coup de poing à un français. Le passage à la guillotine dans la cour d'une prison d'un militant du FLN, éveille la conscience de Ali. Dès sa sortie de prison, celui-ci est contacté par El Hadi Djafar, un leader du mouvement révolutionnaire, et finit par agir sous ses ordres. Juin 1956, le FLN multiplie les actions armées particulièrement contre les policiers. En réaction, la Casbah, le quartier arabe, est bouclée et la population soumise au couvre-feu. Un groupe en civil dirigé par un commissaire de police organise un attentat à la bombe dans la Casbah et qui fera de nombreuses victimes civiles. Les habitants crient vengeance. C'est le point de départ des nombreux attentats à la bombe qui viseront les lieux publics

fréquentés par les Européens. Pour faire entendre la voix de la révolution à l'ONU, un mot d'ordre de grève générale est donné par Ben M'hidi, un responsable du FLN. Pour étouffer la rébellion, débarquent à Alger des parachutistes de la 10^{ème} division, sous le commandement du lieutenant-colonel Philippe Mathieu- celui-ci opérant sous les ordres du Général Massu. Fervent défenseur d'une « Algérie française », le colonel Mathieu dirige des opérations de répression de la grève et mène une lutte sans merci contre les militants du FLN. Ben M'hidi sera arrêté puis se serait suicidé dans sa cellule, Djafar se rendra aux paras en déclarant « *mourir comme ça ne sert à rien* », quant à Ali La Pointe, refusant de se rendre, sa cachette sera dynamitée par les paras ; il mourra en martyr avec trois de ses compagnons. Le film se termine sur des manifestations du 11 décembre 1960, des milliers de manifestants, à leur tête des femmes revendiquant l'indépendance de l'Algérie.

2. LA BATAILLE D'ALGER ET LES CHOIX DE LANGUES

Pour analyser les pratiques linguistiques des personnages de notre film, nous tenterons d'abord d'identifier les langues en présence, leur statut et la distribution de ces langues à l'œuvre dans le film *La Bataille d'Alger*.

2.1. L'arabe parlé/algérien

L'arabe parlé/algérien est la principale langue vernaculaire de la majorité des Algériens. Cette langue connaît une différenciation régionale importante, au sens où les variétés sont nombreuses, mais pas toujours profonde. Taleb-Ibrahimi (1997) distingue quatre grandes régions dialectales : l'Est autour de Constantine, l'Algérois, et son arrière pays, l'Oranie puis le sud de l'Atlas saharien au couffin du Hoggar qui connaît lui-même une grande diversité dialectale d'Est en Ouest. Néanmoins, dans sa thèse de doctorat portant sur les usages langagiers dans le théâtre amateur algérien, Ziagh (1984) fait remarquer que les classifications et les répartitions géographiques des parlers qui décrivaient les situations dialectales jusqu'aux années quarante et cinquante, ne répondent pas synchroniquement à la réalité et ce, du fait du remodelage profond des données géolinguistiques et

sociolinguistiques de l'Algérie. En effet, un nombre important de la population algérienne fut déplacé par les autorités coloniales dans le cadre des « camps de regroupement ». S'ajoute à cela l'exode rural que connaîtra le pays au lendemain de la guerre de libération nationale : près de 3 millions d'individus de la communauté rurale ont fui les atrocités de la guerre pour venir s'installer dans les villes (Ziagh, 1984 : 68). Ceci n'a pas été sans conséquences sur le plan linguistique dans la mesure où ce « mixage » entre différents parlers a permis une intercompréhension même si certains traits caractérisant l'opposition entre parlers « bédouins » et parlers « citadins » restent distinctifs – jusqu'à nos jours d'ailleurs – permettant de distinguer les parlers ruraux des autres parlers notamment avec la prononciation du /q / avec réalisation sonore. Si l'intercompréhension entre locuteurs de différents dialectes a été possible c'est également grâce au degré de compétences des locuteurs en arabe classique qui, d'après Ziagh, joue le rôle de « régulateur ».

Dans *La Bataille d'Alger*, l'arabe parlé est la langue de la communauté « Arabe ».

2.2. L'arabe classique

Il est à rappeler que, dès les premières années de la conquête, le pouvoir colonial a fait de la politique scolaire, à laquelle le nom de Jules Ferry reste attaché, son cheval de bataille dans le processus colonialiste. Face à la propagation du français, une réaction commençait à poindre vers les années vingt, celle de la promotion de la langue arabe classique. Ce processus de récupération de la langue arabe fut le fait d'une intelligentsia algérienne qui avait fait des études dans les universités arabes du Maroc, de Tunisie ou d'Égypte, tels que Ben Badis, Moubarek El Mili Bachir El Ibrahimy et tant d'autres et qui se donneront pour tâche la diffusion de la langue savante au sein des masses musulmanes. Afin de lutter contre la politique coloniale d'assimilation, cette intelligentsia qui constituait une résistance culturelle, œuvrera pour rallier à sa cause une partie d'une « autre » intelligentsia ; celle formée dans les écoles françaises. Elle organisera des cours pour adultes visant à faire prendre conscience au peuple les

bienfaits de l’instruction et de l’ouverture sur le progrès scientifique du monde moderne, mais insistera aussi sur la nécessité de préserver l’identité arabo-islamique. Cette complémentarité de formations produira des individus à cheval entre deux civilisations, deux cultures et deux langues. Dans notre film, l’arabe classique apparaîtra dans la bouche des personnages intellectuels via la forme hybride arabe parlé/arabe classique.

2. 3. L’arabe parlé/l’arabe classique

Considéré comme un danger pour la promotion du français, l’arabe classique, langue hautement normée et symbole fort de l’identité, fut relégué par le pouvoir colonial au statut de *patois*. Cette mesure n’a pas concerné l’arabe parlé qui, par son statut de langue orale, n’était pas considéré comme rival du français. De ce fait, naîtra une nouvelle distribution des fonctions de chacune des langues. Dans le film *La Bataille d’Alger*, les deux variétés seront utilisées sans heurt, elles symboliseront l’unité nationale. Cette forme hybride arabe parlé/arabe classique saura s’adresser aussi bien à la masse qu’à l’élite. Dans notre analyse, nous aurons à considérer la langue des personnages de notre film non comme système homogène réductible à ce que les linguistes appellent aujourd’hui l’arabe « intermédiaire », « standard » ou encore « moderne » mais comme une langue faite de l’usage massif de l’arabe parlé avec le recours à l’arabe classique.

2.4. Le français

Imposé au peuple algérien avec la conquête coloniale, le français est la langue officielle. C’est par le biais de l’école que les autorités coloniales ont réussi à imposer leur langue comme seule et unique norme linguistique aux dépens de l’arabe classique qui a été banni de son pays et confiné à des usages purement religieux. A cette « désarabisation » va correspondre une entreprise forcenée de francisation.

Le français apparaît dans pratiquement la majorité des films algériens dits de « guerre » produits après 1962. Dans *La Bataille d’Alger*, le français apparaît à travers deux types d’énoncés ; ceux alternés ou comprenant les emprunts

lexématiques intégrés à l'arabe parlé, résultat d'une longue présence de la langue de Voltaire sur le sol algérien et le contact permanent avec cette langue comme unique moyen de communication entre colonisateurs et colonisés. Le deuxième type est celui des énoncés totalement en français.

2. 5. Le berbère, une absence signifiante

Pendant la période coloniale, la Casbah était habitée par des groupes sociaux culturellement différenciés. Les Berbères constituaient une proportion non négligeable de la population *casbadjie*¹. Pourtant, le berbère n'apparaît dans le film de Pontecorvo qu'à travers une courte phrase qui se fait entendre sous d'autres voix qui la dominent complètement. La phrase prononcée par une mère à son fils qui vient d'être libéré est à peine audible. scène19, (76mn7sc): « *Amokrane a le3ziz el hamdouleh e memi 3aslama e memi el h°amdouleh e memi.* » (Amokrane, mon chéri, Dieu soit loué mon fils, bienvenue mon fils, Dieu soit loué mon fils). Nous avons également pu relever l'accent berbère d'un personnage qui s'exprime en arabe parlé, conséquence des contacts arabe parlé/berbère, les berbérophones prononcent l'arabe avec un accent particulier qui se caractérise notamment par une nasalisation des voyelles (les finales surtout), par un traitement phonétique particulier (réalisation de /v/pour /b/) et une lenteur dans le rythme. (Scène 13)

L'absence du berbère sur la scène filmique signale, à notre sens, un conflit linguistique qui a et continue de secouer l'Algérie ; la revendication de la culture berbère. En 1949, une crise éclate entre les dirigeants des partis nationalistes PPA et MTLD² et les militants berbères. Ces derniers revendiquaient la prise en compte de la dimension berbère au côté de l'arabe et de l'islam dans la définition de la personnalité algérienne. Le refus des dirigeants est immédiat et sans appel. Aussi, des dizaines de résistants sont-ils évincés des instances nationalistes algériennes, d'autres, sont accusés de trahison ; on leur reprochait d'être des

¹ Aussi : Casbaoui/Casbawi : 1-«*Qui se rapporte à la Casbah* ». 2- «*Habitants de la Casbah* » (Queffélec et al : 2002 : 227)

² Parti du Peuple Algérien et Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques (siglés respectivement PPA et MTLD)

enfants de Pères Blancs. Ce conflit se prolongera durant les premières années de la guerre de libération, mais la nécessité de l'union va pousser les dirigeants à atténuer leur divergence, à établir un consensus et à « mettre de côté » les problèmes linguistiques jusqu'à l'indépendance. D'ailleurs, aucun texte dans la proclamation du 1^{er} Novembre ne fait référence à la langue berbère. Dans le communiqué n°1 de la déclaration du FLN ; scène 2 (6mn56sc), il est question de respect des droits fondamentaux de tous les Algériens et de la « *restauration de l'Etat algérien dans le cadre des pratiques islamiques et le respect de toutes les libertés fondamentales sans distinction de races ou de religions* ». Ces pratiques islamiques n'impliquent-elles pas comme seul et unique pendant légitime l'usage de l'arabe classique ? Cette exclusion explicite des idiomes en présence, parmi celles-ci le berbère, ne fera que reléguer ces singularités régionales à un examen futur.

Produit en 1965, la sortie du film *La Bataille d'Alger* s'effectue en plein processus d'arabisation. En 1965, le Président Boumediene est au pouvoir. L'arabisation est promue au statut de révolution prenant son entière signification dans le renforcement de l'indépendance et de la récupération de son identité. Dans cette optique l'utilisation du berbère dans une production cinématographique, notamment celle glorifiant la guerre d'Algérie aurait été perçue comme un acte de trahison et d'une tentative de « désunification »³.

3. LIEU(x) DE L'ACTION DU FILM

Nous tenons à souligner l'importance que revêt l'espace comme composante vitale de l'authenticité filmique. *La Bataille d'Alger* donne à voir un paysage authentique ; celui de la ville d'Alger, lieu où se sont réellement déroulés les événements relatés dans le film⁴. Néanmoins, avant de parler d'Alger, la capitale d'un département français pendant la période coloniale, se dresse à l'horizon la ville arabe ; la Casbah. En ce sens le pluriel du mot lieu(x) marque une double

³ C'est nous qui proposons cette terminologie.

⁴ Il est connu que les cinéastes néo-réalistes italiens tournent leurs films dans des décors naturels.

référence territoriale et tend à mettre face à face deux espaces d'une même ville, une ville mutilée.

3. 1. La Casbah, une ville mutilée

La Casbah, la vieille ville turque, plantée sur les hauteurs de la baie d'Alger, est considérée comme le cœur d'Alger et le symbole de toute une culture.

Si avant 1830 la Casbah était le chef lieu d'Alger, abritant des Maures, des Turcs, des Juifs, des Kabyles, des Arabes et une communauté européenne constituée d'Espagnols, d'Italiens, de Maltais...etc., après l'invasion française, l'aspect urbanistique de la ville connaîtra un changement radical qui aura des répercussions sur le plan social mais aussi linguistique. En effet, dès les premières années de la colonisation, la Casbah fera l'objet de réaménagements architecturaux et urbanistiques dont les plus importants seront entrepris à l'approche de la célébration du centenaire de la colonisation. La Casbah sera partagée en deux ; la basse Casbah et la haute Casbah. Dans la basse Casbah, quelques 900 logements seront démolis pour y bâtir des immeubles français qui vont constituer la cité moderne. La haute Casbah, elle, conservera son architecture traditionnelle, mais le statut de « Ville » lui sera renié pour l'attribuer à Alger désormais chef lieu d'un département français : l'Algérie.

La destruction de la basse Casbah correspondait à la destruction d'une civilisation au profit de l'installation d'une autre ; une volonté d'effacer toutes les traces culturelles du pays conquis. Cette profonde transformation s'accompagnera de l'installation massive d'une population européenne, surtout française. Alger deviendra la ville la plus équipée de l'Empire colonial avec son Université, son Institut Pasteur, sa Bibliothèque Nationale et surtout d'un port qui sera le lien majeur du pays avec la Métropole. La haute Casbah abritera une population hybride, avec une forte présence d'Arabes.

3. 2. La Casbah, d'une fracture urbaine à une fracture sociale

Cette fracture urbaine est parfaitement illustrée dans notre film (scène 1), (06mn29sc). Pontecorvo nous offre à voir la ville coloniale (Alger) partagée en deux sphères : en bas la ville européenne avec ses beaux quartiers propres situés près du port, en haut, à l'inverse, la Casbah s'accrochant à sa colline et à son aspect architectural traditionnel mais miséreux. Des séquences du film mettent en scène cette inégalité sociale : misère, proxénétisme, prostitution, règlements de compte sont autant de maux qui se lisent et se disent dans la Casbah. Les arrestations massives, les attentats perpétrés d'un côté comme de l'autre, le quadrillage de la ville arabe, le couvre-feu... ne feront que séparer davantage les deux communautés arabe et européenne.

3. 3. La Casbah, un ghetto linguistique

La ségrégation urbaine dont a fait l'objet la population *casbadjie* visait non seulement la mise en place de frontières territoriales mais aussi et surtout linguistiques. L'arabe est confiné dans un espace restreint n'ayant droit de cité que dans la vieille ville.

Cette exclusion linguistique est rapidement repérable par le public de *La Bataille d'Alger* : « Aussi, la distribution des langues est-elle surtout territoriale. Le français domine dans la ville européenne, qui est constituée non seulement des cafés et des bars, mais aussi des lieux des déclarations officielles, des conférences de presse, des réunions stratégiques des dirigeants militaires, etc. » (Sanaker, 2008). L'arabe, lui, occupe l'espace de la vieille ville : la Casbah.

Si, géographiquement, un va et vient et un dépassement des frontières s'opère dans un sens comme dans l'autre : les militantes du FLN posent des bombes dans les discothèques, dans les agences de voyage, dans les cafétérias situées dans l'espace européen et le groupe en civil dirigé par un commissaire organise un attentat à la bombe dans la Casbah, le passage d'une langue à une autre, en revanche, ne se fait que d'un seul côté ; les Algériens adoptent la langue de l'Autre (le colonisateur) et deviennent bilingues, mais aucun des personnages

français ne prononce un mot en arabe « *pas un seul signe pendant tout le film ne révèle la moindre maîtrise de la langue arabe de la part des Français, militaires ou civils.* » (*Ibid.*). L'arabe est « camisolé » et « muselé » à l'intérieur des ruelles sombres et labyrinthiques de la Casbah. Les locuteurs bilingues utilisent l'arabe dans la Casbah, une fois ses frontières dépassées, ils utilisent le français. La Casbah est désormais non seulement un ghetto social et ethnique mais également linguistique.

Les langues de tournage sont distribuées pratiquement d'une manière inégale ; le français est la langue majoritaire si l'on prend en considération les séquences narratives transmises en voix off. Sur le plan des occurrences, l'usage alternant des deux langues signale le conflit, l'opposition entre les deux mondes, signale que les deux langues sont en guerre et se disputent le territoire « *comme si elles étaient des espèces animales, et les individus qui les parlent des territoires à ressources restreintes. L'idéal pour une langue c'est de contrôler tout le terrain. A défaut d'obtenir cet idéal, une langue « cherche » à s'assurer des positions stratégiques dominantes.* » (Laponce, cité par Leclerc, 2009). Dans *La Bataille d'Alger*, apparaissent donc deux communautés, la communauté européenne unilingue, ne parlant pas l'arabe, et la communauté arabe partagée en locuteurs monolingues et locuteurs bilingues mais à des degrés divers.

L'unilinguisme des sujets français répondait à une politique et une idéologie -non récente- de la France, à savoir, à un Etat fort doit correspondre une langue unique et souveraine. Cette politique jacobine, la puissance coloniale l'a prescrite dans ses conquêtes coloniales ; néantisation de la/les langue(s) des colonisés jugée(s) sauvage(s) et barbare(s), et imposition de la sienne comme langue « salvatrice » et « civilisatrice »⁵.

4. RÔLES, STATUTS ET CHOIX LINGUISTIQUES

Afin de mieux étudier la spécificité des pratiques langagières, il est important de définir les personnages auxquels nous allons nous intéresser et aussi de préciser

⁵ C'est nous qui proposons cette terminologie.

leurs spécificités susceptibles nécessaires pour rendre compte des particularités langagières que nous avons observées

Il s'agit donc de décrire les différentes langues en présence en fonction des personnages et du type de discours proféré. Pour ce faire, il nous faudra prendre en considération les éléments qui entrent en jeu dans toute situation d'interaction verbale, tels que le rôle et le statut des protagonistes de l'énonciation ainsi que la situation dans laquelle celle-ci se déroule.

Dans *La Bataille d'Alger*, nous avons un certain nombre de types sociaux. Voyons lesquels, leurs modes d'intervention et la/les langue(s) avec laquelle/lesquelles ils le font.

4. 1. La femme

Djamila Amrane (1994) dans son livre *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, préfacé par Michel Perrot, glorifie le rôle joué par la femme algérienne pendant la Guerre de Libération Nationale : « *Les femmes algériennes ont apporté à l'indépendance de leur pays une aide considérable.* » (1994 : 7). C'est ce rôle que célèbre Pontecorvo à travers le film *La Bataille d'Alger*. Le personnage féminin est omniprésent et son rôle est bien loin de celui généralement confié au personnage féminin dans une société traditionnelle. Le réalisateur nous donne à voir deux types de femmes différentes linguistiquement et physiquement mais confinées dans un même rôle positif ; celui de la femme militante.

4. 1.1. La femme monolingue

Elle porte le *Haïk*, un voile blanc qui la distingue de la femme européenne mais c'est sous ce voile traditionnel qu'elle transportera les armes pour les résistants. Elle est femme au foyer, mais c'est son foyer qui servira de cachette pour les Moudjahidines du FLN. Dans cette scène que nous avons sélectionnée, Djafar et Ali La Pointe sont poursuivis par les paras, ils s'échappent courant dans les ruelles labyrinthiques de la Casbah tentant de trouver refuge dans l'une de ces

maisons. Ils finissent par trouver une porte ouverte, ils entrent. A leur vue, une femme accourt vers eux : scène 21 (85mn30sc)

Djafar: *el 3askar rahoum yedjriou men ourana yarham oualdik yakhti ila kach khazna belkhef yarham oualdik* (les soldats sont derrière nous ! Que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents ma sœur, s'il y a une cachette vite, que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents).

La femme prend Djafar dans ses bras et lui dit: « *astanaou nchoufou win nkhabioukoum th°abou tetkhebaou fe stah° ?* » (Attendez nous allons voir où vous cacher. Vous voulez vous cacher sur la terrasse ?) Entre temps une deuxième femme sort d'une pièce et se dirige vers Djafar et le prend à son tour dans ses bras : « *djouzou djouzou rabi yestorkoum inchalah rabi yestorkoum etkhabaou fel bir ya khaouti rabi m3akoum* » (Entrez. Entrez. Que Dieu vous protège ! Cachez-vous dans le puits mes frères. Dieu soit avec vous !). Elle enlève le couvercle du puits où les deux résistants se glissent. Pendant ce temps, elle guette le passage des paras.

Pontecorvo nous présente une femme monolingue, ne maîtrisant que l'arabe parlé pourtant, son monolinguisme ne la condamnera pas au silence ; elle participera aux manifestations, elle est même en tête de ces manifestations scandant haut et fort sa soif de liberté et exprimant sa solidarité avec les résistants. Et, c'est dans sa langue maternelle qu'elle exprimera ses revendications et son refus du colonialisme. C'est également grâce à ce monolinguisme que sera conservé le patrimoine culturel face à la volonté coloniale d'effacer toute trace de la culture des colonisés.

Quelle autre forme d'hommage Pontecorvo aurait-il pu rendre à la femme algérienne sinon par ces images marquant la fin du film: scène 26 (113mn53sc).

Le 11 Décembre 1960⁶ est le premier jour du déclenchement des manifestations. La foule des manifestants tente une descente dans les quartiers européens. Dans les premiers rangs des émeutiers, certaines femmes brandissent le drapeau

⁶ Manifestation pacifique et spontanée en opposition au projet de « l'Algérie française » de De Gaulle.

algérien, d'autres des semblants de drapeaux : des lambeaux de tissu ou des chemises. Elles sont face aux soldats armés menaçant de tirer, pourtant, elles continuent d'avancer. Certaines sont brutalement bousculées par les soldats, pourtant elles continuent d'avancer scandant « *tah°ia el djazaïr ... tah°ia el djazaïr* » (Vive l'Algérie ! Vive l'Algérie !) De part et d'autre jaillissent des youyous, des youyous que le commentateur en voix off qualifiera de « *cris effroyables* ». De la foule des manifestants retentit une voix féminine « *el h°ouria, okhourdjou men bladna rouh°ou lebladkoum* » (La liberté ! Partez de notre pays ! Rentrez dans votre pays). Certaines femmes n'hésitent pas à ôter leur voile pour en faire un drapeau. Elles sont face à une armée pourtant, elles ne reculent pas, résolues à aller vers l'indépendance.

Cette scène que Pontecorvo nous offre à voir correspond fortement au témoignage de Djamila Briki, l'une des militantes nationalistes que l'historienne Djamila Amrane a citées dans son ouvrage, un témoignage sur la participation massive de la femme dans les manifestations du 11 décembre 1960 : « *C'était une bataille de femmes, il y avait des hommes, surtout des jeunes et des vieux, mais, à côté des femmes, on pouvait les compter [...] C'était des femmes qui vivaient de manière tout à fait traditionnelle. Certaines n'avaient jamais vu la rue de jour [...] Et elles se sont retrouvées comme ça, des jeunes filles, des moins jeunes, des vieilles, une foule immense de femmes voilées, dévoilées, le voile tombait, la voilette tombait. On sentait que c'était véritable, que ça sortait du fond, on avait gardé, gardé et puis c'est l'explosion : il y avait des cris, des youyous, les foulards étaient déchirés pour faire des drapeaux...* » (1994 : 214-215)

Pontecorvo glorifie le rôle de la femme algérienne en général et algéroise, en particulier, qui, malgré son analphabétisme, a joué un rôle déterminant, à côté de son frère, de son père, de son époux, de son voisin, dans le combat libérateur.

4. 1.2. La femme bilingue

Dans le cadre du « *bilinguisme utilitaire* » (Lacheraf, 1976 : 315), les locuteurs algériens de la période coloniale ont adopté la langue du colonisateur et l'ont utilisée « impeccablement » aussi bien à l'oral qu'à l'écrit (la littérature dite maghrébine d'expression française). Même si le nombre de filles scolarisées demeurait très bas, « *seules 4,5% des Algériennes savaient lire et écrire* » (Amrane, 1994 : 12), il n'en demeure pas moins vrai que certaines d'entre elles ont pu accéder à l'enseignement secondaire et même universitaire.

Ayant compris que la femme pouvait représenter un véritable potentiel électoral et tentant de la faire adhérer à l'Algérie française, les autorités coloniales ont établi une politique féminine qui visait entre autres le développement et la scolarisation de la femme colonisée. Le FLN s'est élevé contre cette politique d'émancipation des femmes mise en place par le gouvernement français car il y voyait un moyen d'acculturation. Pour le FLN, la France touche là à un symbole fort de l'identité arabo-musulmane. Pourtant, ceci n'empêcha pas le mouvement nationaliste de récupérer cette tranche de femmes alphabétisées en langue française et de l'intégrer dans la nouvelle équation comme variable non négligeable. En fréquentant l'école française les femmes ont pris conscience de leur rôle déterminant à côté de l'homme dans la lutte pour l'indépendance. La scène que nous avons choisie illustre l'engagement des femmes dans la lutte armée : scène 14 (46mn29sc).

Cheveux colorés, habillée à l'euro péenne, sac de plage sur l'épaule, une jeune femme arabe descend vers le quartier européen. Devant un barrage établi par les soldats à l'entrée de la Casbah, l'un d'eux l'aborde courtoisement :

-*Vous allez à la plage, mademoiselle ?*

-*Comment le savez-vous ?*

-*Ah ! Moi, je devine tout...Je vous accompagne ?*

-*Non, pas aujourd'hui, j'ai des amis qui m'attendent.*

-Ah ! C'est dommage. Ca serait bien d'aller faire un tour avec vous. J'espère qu'on se reverra.

-Qui sait !?

En fait c'est grâce à leur déguisement physique et linguistique que des jeunes femmes, recrutées par le FLN pour déposer des bombes dans les lieux de rassemblement des Européens, vont réussir à passer pour des Européennes et déjouer ainsi la vigilance des soldats français. Les poseuses de bombes parlent impeccablement le français, la langue de l'Autre ce qui leur permet de pénétrer l'espace de l'Autre, espace où le colonisé monolingue n'a pas le droit d'être.

Derrière ce déguisement et ce dévoilement il y a certes un désir d'émancipation - il était important pour la femme de participer à la lutte armée pour qu'elle recouvre son indépendance - mais le but majeur était de servir la cause nationale. Néanmoins, ce rôle joué par la femme algérienne n'était pas tâche facile, ces jeunes filles recrutées par le FLN pour remplacer des milliers de militants arrêtés pendant l'insurrection de 1957 à Alger par les paras du Général Massu, durent « se mettre dans la peau » de l'Autre, ce qui ne les a pas exemptées d'être traitées d'« aliénées ». Et parmi les signes de l'aliénation est l'emploi de la langue de l'Autre et la différenciation vestimentaire par rapport à son groupe d'appartenance. Aussi, le spectateur peut-il très bien ressentir le malaise des poseuses de bombes : scène 12 (41mn18sc). La scène a lieu dans l'une des maisons de la Casbah. Dans une pièce, se trouvent trois jeunes femmes. Aucun échange de paroles entre elles ; chacune s'affaire à sa mission ; se déguiser en Européenne. Filmées en plan rapproché et en gros plan, la caméra lit l'expression du visage et explore les sentiments de chacun des personnages. Ce n'est pas avec gaieté de cœur qu'elles se coupent les cheveux, les teignent pour leur donner une autre couleur ou qu'elles se dévoilent. Le malaise est ressenti moins en raison de la mission « délicate » dont elles sont chargées que pour leur « exhibition » devant l'ennemi auquel elles s'identifient. Le roulement de tambour accompagnant les gestes des poseuses de bombes et l'absence de tout échange verbal sont, à cet effet, très significatifs.

4. 2. L'intellectuel, une intelligentsia à l'avant-garde de la résistance

Leaders du FLN, représentants de la population algérienne, les personnages de ces rôles sont des intellectuels, l'intelligentsia algérienne de la période coloniale.

Dans *La Bataille d'Alger*, les personnages de Ben M'hidi, de Djafar, de Si Mourad et Ramel incarnent cette intelligentsia. Notre personnage focalisateur dans cette catégorie de locuteurs est Ben M'hidi.

Ben M'hidi tel que nous le décrivent les livres d'histoire sur la Guerre d'Algérie, est le produit de l'école française mais, désireux d'approfondir ses connaissances culturelles et politiques, il entra en contact avec Moubarek El Mili, l'un des membres du mouvement réformiste des Oulémas, dont il était très proche et dont les enseignements l'influencèrent fortement. Cette complémentarité de formation fit de Ben M'hidi un bilingue maîtrisant parfaitement le français et l'arabe classique.

Dans notre film, les discours de l'intelligentsia algérienne sont très divers et peuvent prendre toutes les formes que leurs compétences linguistiques leur autorisent l'emploi.

4. 2.1. Le français, une arme de choix

Ce qu'il faut noter c'est que aussi faibles que eussent été les résultats de la scolarisation des Algériens, l'école française contribua involontairement à l'émergence d'une élite francisée qui va être à l'avant-garde de la résistance nationaliste et révolutionnaire. Cette élite ou du moins une partie d'entre elle, dont Ben M'hidi, s'appropriera la langue de l'envahisseur, son mode de pensée pour mieux s'opposer à son impérialisme.

Ben M'hidi est l'un des dirigeants du FLN. En 1956, il est nommé au comité de coordination et de l'exécution et se verra confier la zone d'Alger. Pendant la grève des huit jours dont il était l'un des initiateurs, il est arrêté, par hasard, dans un appartement de l'avenue Claude Debussy où il se trouvait de passage.

Pendant une conférence de presse tenue dans la Quartier Général de l'armée française, les journalistes somment Ben M'hidi de justifier les attaques du FLN. Scène 23 (88mn30sc) :

- *Monsieur Ben M'hidi, ne trouvez-vous pas plutôt lâche, demande un journaliste, d'utiliser les sacs et les couffins de vos femmes pour transporter vos bombes, ces bombes qui font tant de victimes innocentes ?*

-*Et vous, ne vous semble-t-il pas bien plus lâche de larguer sur des villages sans défense, vos bombes Napalms qui tuent mille fois plus d'innocents ? Evidemment, répond Ben M'hidi, avec des avions, ça aurait été plus commode pour nous. Donnez-nous vos bombardiers, monsieur, et on vous donnera nos couffins. »*

Un deuxième journaliste traduit en français une question posée en anglais par un autre journaliste :

-*Monsieur Ben M'hidi, selon vous, le FLN a-t-il encore quelques chances de battre l'armée française ?*

-*Selon moi, le FLN a beaucoup plus de chance de battre l'armée française que celle-ci n'en a d'arrêter le cours de l'histoire.* Répond Ben M'hidi

Une dernière question est posée par une journaliste :

-*Une déclaration du Colonel Mathieu nous a appris que vous avez été arrêté par hasard, pratiquement par erreur. Les parachutistes étaient en train de rechercher un personnage beaucoup moins important que vous-même. Pourriez-vous nous dire pour quelle raison vous vous trouviez dans l'appartement de la rue Duberssy ?*

-*Je peux seulement vous dire qu'il aurait mieux valu pour moi n'y avoir jamais mis les pieds.* Répond ironiquement Ben M'hidi.

La scène nous donne à voir un homme calme, impassible, à l'aise (debout, le corps reposant sur une table et fixant ses lunettes). Se dégagent de son attitude comportementale une fierté et une confiance en soi face à l'Autre, moins parce

qu'il parle la langue de cet Autre que de pouvoir et de réussir à la parler parfois mieux que l'Autre lui-même. Ben M'hidi s'exprime en français pour démontrer son égalité d'homme avec le colonisateur, pour l'affronter culturellement.

Il était impératif pour l'intelligentsia algérienne d'apprendre la langue de l'Autre pour comprendre cet Autre, comprendre ce qu'il dit, savoir ce qu'il fait ou du moins ce qu'il veut faire.

4. 2.2. Le français, l'arme fatale

Ben M'hidi, tenant un discours en français et dans l'administration de l'Etat-même qui a opprimé sa langue et sa culture est plus que significatif. Il s'agit de combattre l'ennemi avec ses propres armes et sur son propre terrain, dans un rapport d'analogie c'est presque « *arracher le fusil des mains d'un parachutiste.* » (Kateb, cité par Laroussi, 2004).

Ben M'hidi, usant impeccablement d'une langue qui se voulait « civilisatrice », liée à une logique imparable et une agilité intellectuelle, sut retourner la situation à son avantage. Cette habileté linguistique servira la crédibilité de ses déclarations. Ainsi comme l'affirme Bourdieu, « *la compétence proprement linguistique [...] est aussi une des manifestations de la compétence au sens de droit à la parole et au pouvoir par la parole. Tout un aspect du langage autorisé, de sa rhétorique, de la syntaxe, de son lexique, de sa prononciation même, n'a d'autre raison d'être que de rappeler l'autorité de son auteur et la confiance qu'il exige.* » (1982 : 74). Le pouvoir symbolique du discours de Ben M'hidi puise sa puissance dans le fait qu'il est prononcé par une personne légitime (Ben M'hidi est l'un des leaders du FLN), devant des récepteurs légitimes (Le Colonel Mathieu comme représentant des autorités coloniales et l'ensemble des journalistes français et étrangers), dans un lieu légitime (le Q.G de l'armée française, une institution reconnue par l'ennemi même) et enfin, dans une langue légitime (le français en tant que langue officielle et reconnue comme telle).

L'utilisation de la langue du dominant par le dominé est perçue comme une menace pour le dominant lui-même notamment, si le dominé s'écarte des idéaux

du dominant en empruntant sa langue pour tenter de se l'approprier en y inscrivant des valeurs culturelles et des idéaux autres que ceux du dominant. Cette menace est mise en évidence par le cinéaste dans la réaction de Mathieu qui mit subitement fin à la conférence de presse : scène 24 (89mn49sc)

- *Cela suffit pour l'instant, messieurs, il est tard et nous avons tous à travailler.*

- *C'est fini le spectacle ?* » Ironisa Ben M'hidi.

- *Oui, c'est fini avant que l'effet contraire ne se produise.* » Répondit Mathieu.

L'interruption de la conférence par Mathieu intervient comme une censure. Il a bien compris que, par un jeu de mots, Ben M'hidi a fait d'une langue dominante une langue qui domine et que l'utilisation « parfaite » de la langue des vainqueurs par les vaincus est désormais fatale pour le colonisateur lui-même ; les journalistes, eux, semblent être satisfaits sinon convaincus par les arguments de Ben M'hidi.

4. 2.3. Parler la langue de l'Autre, une forme d'aliénation?

Cette « *intelligentsia partagée* », pour reprendre l'expression de Moatassime (1992 : 116), vivait une situation linguistique inconfortable. L'élite formée dans la langue du colonisateur était déchirée entre un sentiment d'abandon de sa/ses langue(s) faute de pouvoir la/les valoriser et l'exigence de s'acquérir un instrument de modernité susceptible de substituer aux carences d'un patrimoine des éléments d'une culture étrangère, d'autant plus qu'adopter la langue du colonisateur a créé des stéréotypes : celui qui parle la langue de l'ennemi est un aliéné, il est lui-même un ennemi. Les locuteurs maîtrisant la langue de Racine sont exaspérés, voire frustrés par cette situation d'« entre deux langues »⁷, situation que Lacheraf compare à « *des troubles donnant tour à tour l'impression de la satiété et de la faim.* » (1976 :318). Les locuteurs vivaient une situation d'écartèlement entre une/des langue(s) avec laquelle/lesquelles ils ont un lien affectif puisque c'est/ce sont la/les langue(s) maternelle(s) qu'ils sont dans

⁷ C'est nous qui le soulignons.

l'impossibilité de valoriser, et la nécessité de satisfaire leurs besoins intellectuels et culturels mais surtout le besoin de s'acquérir de la langue de l'envahisseur pour mieux le combattre. Ce dernier besoin était un facteur important pour dépasser la « déchirure », le sentiment de culpabilité et le traumatisme causé par le choc des deux cultures. Kateb Yacine, illustre écrivain algérien d'expression française, explique les conditions qui l'ont poussé à adopter la langue de l'Autre : « *J'écris en français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre mais en écrivant en français, j'ai mes racines arabes ou berbères qui sont encore vivantes.* »⁸ Consciente d'être en possession de ce qui fait la force de l'Autre, l'intelligentsia algérienne de la période coloniale s'en est servi pour se saisir de son destin tout en restant hostile à l'assimilation. En cela, la non correction du /r/ (roulé) dans le discours de Ben M'hidi est volontaire et consciente. Ce qui montre clairement son absence d'aspiration à s'approprier la forme légitime. La prononciation du /r/ marque sa volonté de conserver, par fidélité et/ou par défi, un usage lié à ses origines (la réalisation du phonème/R/ n'existe pas en arabe). Ce fait phonétique permet à Ben M'hidi de se distinguer des détenteurs de la forme légitime et de marquer son appartenance à d'autres locuteurs ayant le même usage. Une bonne maîtrise de la langue de Molière sans aucun accent l'aurait basculé du côté de l'adversaire, alors que ce que cherchait, justement Ben M'hidi, était de marquer politiquement, idéologiquement mais aussi linguistiquement sa différence par rapport à l'Autre.

4. 2.4. Le mélange arabe parlé/arabe classique

Cette forme hybride arabe dialectal/arabe classique est utilisée par les intellectuels, elle apparaît dans la bouche des leaders du FLN ; Ben M'hidi, el Hadi Djafar, Si Mourad et Ramel. Dans la scène qui suit, Ben M'hidi et El Hadi Djafar sont dans une maison de la Casbah où le FLN a rassemblé les plus démunis pour les aider à tenir pendant les huit jours de grève.

Exemple 1 : scène 16 (63mn54sc) :

⁸ Interview avec Kateb Yacine, in *Jeune Afrique*, 26 mars 1967 n° 324)

Djafar : *hadhou fouqara ou masakine, nas bla khadma, el nidh°am qarar bach yesteklef bihem ou ndh°aïfouhem fi hath e thmen ayem anta3 el ?idh°rab 3and kach 3aylete bach ma yabqaouech marmyin fe zneq el isti3mar yehlekehoun wa lakine ma 3raftech beli idjibouhem h°ata lahna rani met ?sef ou metqalaq.* (Ce sont des pauvres et des misérables, des gens sans travail, le système a décidé de les prendre en charge et de les faire accueillir, pendant les huit jours de grève, chez des familles pour qu'ils ne soient pas dans la rue, à la merci du colonialisme. Mais je ne savais pas qu'on allait les faire venir ici).

Ben M'hidi : *3lach ?* (Pourquoi ?)

Djafar: *khat°ar rak hna.* (Parce que vous êtes ici.)

Ben M'hidi : *ma 3andakch thiqa fihem ?* (Vous n'avez pas confiance en eux ?)

Djafar : *3andi lakine chkoun ya3ref!* (Si, mais on ne sait jamais.)

Ben M'hidi: *sah°a anta sah°ab lamr.* (Bien, c'est vous qui décidez.)

Djafar: *la ! laou kount ana sah°ab el?amr dal waqt ma rakech hna fi el 3as°ima.* (Non ! Si c'était moi qui décidais, vous ne seriez pas, maintenant, ici, dans la capitale.)

Les monèmes [*masakine- enidh°am- el idh°rab- el isti3mar- laou- el?mr*] appartiennent à l'arabe classique. Le monème */masakine/* est le pluriel de */meskine/*, en dialectal, le pluriel se fait à travers la disparition de la voyelle */a/* */masakine/*. La conjonction */laou/* appartient à l'arabe classique, dans l'arabe parlé, elle est généralement employée sous la forme de */lou kan/*.

Dans le monème */el ?amr/* c'est l'occlusive glottale */ʔ/* */hamza/* qui joue le rôle d'indice qui marque l'emprunt lexical fait au classique, ce phénomène n'existe pas dans la langue parlée */lamr/*. De même pour les monèmes */el?isti3mar/* et */el?idh°rab/* qui se réalisent avec l'occlusive glottale */ʔ/* mais qui disparaît dans l'arabe parlé */listi3mar/*, */lidh°rab/*.

Il ne s'agit pas pour nous de relever ici tous les points de divergence entre les deux systèmes, cela pourrait constituer l'objet d'une autre recherche, mais il s'agit pour nous de retenir quelques uns des éléments polaires de celle-ci.

Les monèmes [*qarar- yehlekehoun- lakine –met?asef- sah°ab*] sont des monèmes pris du classique mais réalisés à travers la phonologie du dialectal. En arabe classique les monèmes se prononceraient [*qarar/a/- yahl/i/k/a/houm-lakin/a/- m/ou/t?sef- sah/i/b/ou/*].

Il est difficile de déterminer si ces monèmes sont considérés comme monèmes appartenant à l'arabe classique ou à l'arabe parlé, mais, vu la rigidité de la grammaire de l'arabe classique et vu que ces monèmes n'obéissent pas aux règles grammaticales du classique, nous pouvons avancer que ce sont des monèmes classiques mais assouplis pour rendre possible leur compréhension mais également pour atténuer le sentiment d'« étrangeté »⁹ chez les locuteurs ne possédant pas de compétences dans l'arabe classique.

Exemple 2 : scène 17 (65mn53sc) : Ben M'hidi discute avec Ali La Pointe à propos de la grève :

Ben M'hidi : *Ali, Djafar qali beli makech mouafeq 3la had el ?idh°rab*. (Ali, Djafar m'a dit que tu n'étais pas d'accord avec l'idée de faire cette grève.)

Ali : *n'3am, manich mouafeq*. (Oui, je ne suis pas d'accord.)

Ben M'hidi : *wa3lach ?* (Pourquoi ?)

Ali : *3la khat°ar qaloulna ma testa3mlouch eslah° lmoudat thmen ayem anta3 lidh°rab*. (Parce qu'ils nous ont dit de ne pas utiliser d'armes pendant les huit jours de la grève.)

Ben M'hidi : *esma3 mahouch el ?irhab eli youas°alna bach nerabh°ou el h°arb wa ila bach tenjeh° e thaoura. el ?irheb lazem fi el ?ibtida? wa lakine memba3d la boud e cha3b kolo yeth°arek. hadha houa el hadef ant3na bhadh el ?idh°rab*

⁹ C'est nous qui proposons cette terminologie.

lekbir, yelzem tejnid kol el djaz?ïryine. fhemt ya Ali bach nouariou qawatna. (Ecoute, ce n'est pas le terrorisme qui va nous faire gagner la guerre ou faire réussir la Révolution. Le terrorisme est utile au début, mais après, il faut que tout le peuple se mobilise. C'est ça notre but à travers cette grande grève, il faut mobiliser tous les Algériens. Tu as compris Ali ? Pour montrer notre force.)

Ali : bach nouariouha l ONU ? (Pour la montrer à l'ONU ?)

Ben M'hidi : n'3am, bach nouariouha l'ONU, manich 3aref idha enatidja tkoun mlih°a lakine na3tiou fours°a l djem3iat el omum bach touzen ?iradet echa3b el djaza?iri. esma3 ya Ali yas°3ab lecha3b bach yebda ethaoura ou yas°3ablou bezef bach youas°alha, ou yas°3ablou akthar ou akthar bach yantas°ar lakine memb3d ma nanta°serou eli yebdou es°ou3oubat el kbira. khouïa Ali mazal 3andna wajeb kbir, yak mazal ma 3iitech ? (Oui, pour la montrer à l'ONU. Je ne sais pas si le résultat sera bon mais nous donnerons à l'Organisation des Nations l'occasion de peser la volonté du peuple algérien. Ecoute Ali, il est difficile pour un peuple de commencer une Révolution, il lui est plus difficile de la continuer et il lui est encore de plus en plus difficile de la gagner. Et, c'est bien après notre victoire que commenceront les grandes difficultés. Mon frère Ali, il nous reste un grand devoir à accomplir, tu n'es pas encore fatigué ?)

Ali : la. (Non.)

L' emprunt fait à l'arabe classique est justifié par le niveau intellectuel des personnages et répond à des besoins lexicaux, soit pour remplacer des emprunts au français, « *djem3iat el omum* » pour l' « ONU », « *el idh°rab* » pour « la grève », soit pour nommer de nouvelles réalités sociopolitiques tels que les énoncés « *ethaoura* » (la Révolution), « *el ?irhab* » (le terrorisme), « *?iradet echa3b* » (la volonté du peuple), qui expriment un contenu politique et révolutionnaire nouveau notamment si ce contenu n'existe pas à l'état pratique, autrement dit, si la langue pratique en est dépourvue car comme le souligne Bourdieu : « *les «langues» n'existent qu'à l'état pratique, c'est-à-dire sous la forme d'habitus linguistiques au moins partiellement orchestrés et de*

productions orales de ces habitus ». (1982: 29). Les emprunts au classique augmentent de fréquence avec le thème du propos, notamment si le thème est la révolution.

Introduire l'arabe classique dans des discours à base dialectale peut en outre exprimer l'attachement aux valeurs culturelles et religieuses. Dans la scène 8 (22mn18sc), nous assistons, dans l'une des maisons de la Casbah, à une cérémonie de mariage civil sous l'autorité du FLN. Le représentant du FLN, avant de commencer les procédures administratives du mariage, récite des prières : « *ya rabi ans°ar el moudjahidine, ya rabi edj3el lana enas°ra 3an qarib amine* ». Il explique aux présents que le but de ce mariage est de servir la cause nationale : « *wa el ?an nqomou bsour3a bel qadhia eli 3labalkoum wa 3labalkoum 3lach. Netmenaou eli idji e nhar eli nah°taflou bhadh e zafaf in cha ?a Allah fi bas°at wa ?inchirah°.* » (Mon Dieu, faites triompher les Moudjahidines. Mon Dieu faites que notre triomphe soit proche. Amen. Et maintenant, nous allons rapidement nous occuper de l'affaire dont vous connaissez la raison. Nous espérons qu'un jour viendra où nous célébrerons ce mariage dans la joie et la bonne humeur).

Compte tenu du contexte sociopolitique du pays, nous pensons qu'investir l'arabe parlé de terminologie empruntée au classique vise non seulement une intercompréhension entre les locuteurs ayant comme langue maternelle de différents dialectes pouvant présenter des différences profondes au niveau lexical, phonétique ou syntaxique, mais vise également à rendre l'arabe classique moins étranger, lui garantir une plus grande diffusion et permettre aux locuteurs analphabètes ou à ceux qui sont formés dans les écoles françaises de s'approprier la langue dont ils ont été privés. Autrement dit, il s'agit de réhabiliter l'arabe classique et lui faire dépasser ce stade archaïque dans lequel l'a confiné la politique coloniale.

Par leur formation et leur prise de conscience, les personnages tentent de donner lieu à une distribution nouvelle de la fonction de l'arabe classique, une langue symbole d'une nation qui lutte pour son indépendance et facteur de son identité.

Dans cette optique, l'usage de l'arabe classique s'inscrit dans un but bien précis : contrecarrer l'idéologie coloniale et propagande en faveur de l'arabisation de la population : une entreprise prônée par le mouvement des Oulémas à partir des années trente.

Nous avons pu observer que ces locuteurs (intellectuels et bilingues) peuvent quitter un code pour adopter un autre, en fonction de la situation de communication, de leurs interlocuteurs et en fonction des thèmes abordés.

4.3. L'analphabète

Le personnage de l'analphabète est incarné par Ali La Pointe. Ali La Pointe, un surnom qui nous dit l'origine du nommé¹⁰, mais nous renseigne surtout, du fait que son nom soit associé à un nom français, sur la situation plurilingue de l'Algérie pendant la période coloniale. Ali La Pointe, un enfant de la Casbah, est un jeune de 27 ans, c'est un analphabète, pourtant, il est un bilingue, nous le verrons dans plusieurs scènes parler en français. Ali était un « petit délinquant » avant de prendre conscience de sa situation d'opprimé et décide de rejoindre le FLN. Il devient le chef de la guérilla urbaine à Alger. De par son physique de boxeur et son regard d'acier, Ali est présenté comme un personnage d'action, « *insoumis* » et rebelle contre le colonialisme. Ali est la figure centrale du film. Linguistiquement, il représente la majorité des Algériens, une population analphabète dont la langue de communication est l'arabe parlé. Néanmoins nous avons pu observer que la parole de cette catégorie de locuteurs peut prendre différentes formes discursives, selon que ces personnages entrent en contact avec le colonisateur ou avec les membres de leur communauté.

¹⁰ La pointe de Pescade, l'actuel Raïs Hamidou, où Ali passera son adolescence avant de s'installer à Bab-el-oued près de la Casbah.

4. 3.1. Les locuteurs analphabètes dans leur rapport avec le colonisateur

4. 3.1.1. Un dialogue impossible

Devant les provocations, les insultes et les ordres donnés par les soldats français, les personnages analphabètes restent muets. Les prises de parole sont généralement rares avec les soldats et quasi-inexistants avec les civils de la ville européenne. Ce mutisme matérialise une situation où le dialogue entre les deux mondes est impossible, deux mondes que la langue sépare. D'un côté, les détenteurs d'une langue qui se veut « civilisatrice » et qui refusent d'apprendre la langue des « Indigènes » jugée sauvage et barbare, et, de l'autre, les colonisés dépossédés de leur langue et auxquels on refuse celle des « civilisés ». Le rapport qui régit les deux parties en présence est celui de dominant/dominé, vainqueur/vaincu et maître/sujet.

4. 3.1.2. Le français

Exemple 1 : scène 5 (14mn33sc) : Ali La Pointe est chargé par le FLN de tuer un policier français. Il se saisit du pistolet que lui tend une femme voilée et court devancer le policier et se met en face à face avec lui :

-Alors ! Ca va ? T'as la trouille...

Exemple 2 : Scène 9 (25mn14sc) : Pour pouvoir pénétrer dans le commissariat de police et tuer le commissaire, un groupe de résistants du FLN simulent une dispute :

-Viens un peu par ici ! Le policier interpellant le groupe.

-Monsieur l'agent... S'exclame l'un des hommes.

-Qu'est ce qui se passe ? Alors ! Du calme, du calme ! Demande le policier.

-J'étais en train de discuter. S'explique le même homme.

-Venez par ici. Ordonne le policier.

Le policier, s'adressant à son collègue :

-Dis donc toi !

-Monsieur.

-Emmène ces gens-là chez le commissaire.

Exemple 3 : scène 18 (70mn27sc) : Suite à la grève décrétée par le FLN et largement suivie par la population de la Casbah, des arrestations massives au sein de la population ont lieu. L'un des soldats interpelle un gréviste, le saisit par les épaules et le secoue violemment :

-Toi, viens ici ! Attends un peu, tu fais la grève hein ?

-Moi j' travaille pas, j' suis malade.

-Oui tu as la trouille t'oses pas le dire, mais avoue que tu es du FLN...Hé t'es dans le coup hein?

-Non.

-Tu me prends pour un con, tu crois que ça se voit pas ?... Le FLN veut te faire faire la grève et toi tu ne veux rien dire espèce de sal raton... D'accord ! Gérard, emmène ce mec-là au bureau !

La compétence linguistique en français est, à notre sens, due à l'omniprésence de cette langue et son débordement sur d'autres domaines que ceux de l'administration et les institutions du pouvoir : « *l'impact de l'environnement linguistique francophone sur le comportement linguistique des autochtones fut important du fait de la francisation des administrations publiques et des activités économiques et culturelles.* » (Queffélec et al. 2002 : 22). Il s'agit d'un bilinguisme subi puisque c'est « *le produit d'une invasion* » (Calvet, 1974 : 63) Il est le seul moyen de communication entre les deux communautés en présence. De ce fait, les locuteurs algériens, n'ayant pas fréquenté l'école française, parlent le français pour l'avoir toujours entendu parlé autour d'eux : « *nous n'avons pas appris à parler seulement en entendant parler un certain parler mais aussi en*

parlant, donc en offrant un parler déterminé sur un marché déterminé. » (Bourdieu, 1982 : 83).

Le français, chez cette catégorie de locuteurs, est uniquement utilisé sous sa forme orale, il n'est jamais lu ou écrit, ainsi que le montre la scène où Ali demande au petit Omar de lui lire un message, écrit en français, envoyé par le FLN, scène 4 (13mn18sc)¹¹. Le vocabulaire utilisé se réduit à des mots simples loin de toute terminologie recherchée. La construction syntaxique de la phrase est simple, la contraction des pronoms dans */j'travaille pas/*, */j'suis malade/*, */t'as la trouille/* (exemples 1-3) et l'absence de l'adverbe de négation « ne » dans */j'travaille pas/* (exemple 3) témoigne de la connaissance approximative de ces locuteurs de la langue française et de l'écart de ces énoncés du standard français. Un écart inconscient et involontaire vu qu'il s'agit de locuteurs analphabètes. Le contenu des paroles est bref, non thématiqué et se limite aux réponses aux questions des soldats (exemple 3).

4.3.1.3. Le mélange arabe parlé/français

Dans certains cas, le français peut être « mélangé » à l'arabe parlé dans le cadre de ce que les linguistes appellent « le mélange des langues ». Ce comportement est une des caractéristiques du sujet bilingue. Celui-ci dispose d'une compétence linguistique lui permettant de passer d'une langue à une autre à l'intérieur d'un même discours.

Dans la scène suivante, Ali La Pointe, dans l'une des rues de la ville européenne, joue au jeu de hasard devant des joueurs français : « *Approchez messieurs dames, à vous jouer. Aya, messieurs dames etqadmou, hadhi terbeh° ou hadhi ma terbeh°ch, hadhi terbeh°, hadhi terbeh° l'as, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch dé m3a l'as. Allez, messieurs dames, à vous jouer approchez etqadmou, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch misez gros, gagnez gros, e dé m3a l'as. hadhi l'As, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch.* » (Approchez mesdames et messieurs, à vous de jouer. Allez, mesdames et

¹¹Cf. Voir annexe 3 (séquence 4, scène 4).

messieurs, avancez, celle-ci gagne et celle-là ne gagne pas, celle-ci gagne, celle-ci gagne l'as, celle-là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas. Allez mesdames et messieurs à vous de jouer. Avancez, misez gros, gagnez gros, le dé avec l'as. Celle-ci c'est l'as, celle -là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas).
Scène 3 (7mn36sc)

Ce mélange arabe parlé/français est justifié par la présence de spectateurs et de joueurs français mais aussi par le lieu de l'interaction ; un quartier de la ville européenne. Nous pouvons remarquer que le passage du français à l'arabe devant des interlocuteurs ayant un code linguistique unique, à savoir le français, n'entrave en aucun cas l'intelligibilité du discours. L'extrait commence en français, une manière d'établir la communication avec les locuteurs qui parlent cette langue, la réponse d'une dame qui joue confirme l'établissement du contact rendant ainsi l'échange possible. Le changement de langue n'affecte en rien la communication puisque l'interlocuteur qui ne peut communiquer que dans un seul code ne prendra pas en compte les fragments en langue différente. Ce mélange des langues nous renseigne sur le degré de bilinguisme du locuteur : les erreurs de langage « *messieurs dames* » au lieu de « *messieurs, mesdames* », l'absence de la préposition « *de* » dans « *à vous jouer* » marquent l'éloignement inconscient par rapport à la norme.

4.3.1.4. L'arabe parlé

Masse analphabète en majorité, les gens de la Casbah ne peuvent pas utiliser un autre code que l'arabe parlé.

Exemple 1 : Scène 13 (44mn40sc). Au niveau d'un barrage militaire, un soldat demande à l'un des habitants de la Casbah de lui montrer ses papiers :

-Tes papiers !

-Nsitha fe dar, nrouh° ndjibha. (Je l'ai oubliée à la maison, je vais la chercher.)

-Ah, tu les as oubliés, je n'ai pas que ça à faire !

-Nrouh° ndjibha fe dar. (Je vais la chercher à la maison.)

-Pas d'histoires [...] (paroles inaudibles du policier). *Policier !*

-Nsitha fe dar qoltalkoum khalouni nrouh° ndjibha, nrouh° ndjibha fe dar khalouni wach bikoum khalouni nrouh° ndjibha fe dar. (Je l'ai oubliée à la maison je vous ai dit. Laissez-moi aller la chercher. Je vais aller la chercher à la maison, laissez-moi ! Qu'est-ce que vous avez ? Laissez-moi aller la chercher à la maison !)

L'omniprésence du français et son débordement sur la vie quotidienne a produit des sujets qui pouvaient comprendre le français sans pour autant le parler. Ce refus du français traduit le refus de la langue du colonisateur, de sa culture et de la présence même de colonisateur. Apprendre le français est perçu comme une altérité du moi et la négation de sa propre langue et de sa propre culture. Ainsi, nombreux sont les Algériens qui n'ont jamais appris le français parce que considéré comme la langue des mécréants et des infidèles.

Exemple 2 : Scène 10 (30mn15sc) : Au niveau d'un barrage militaire, une femme voilée tente de rejoindre la Casbah, l'un des soldats essaye de la fouiller :

-ma tmesnich ! ma tmesnich rani nqolek ! ma tmesnich ya wa°hed el kafer ! Crie la femme en colère. (Ne me touche pas ! Ne me touche pas ! Espèce de mécréant !)

-Alors tu n'as pas tes papiers ? Demande le soldat.

-nah°i yedik nah°i yedik ! Crie encore plus fort la femme. (Enlève tes mains ! Enlève tes mains !)

Le soldat finit par la laisser passer

-Allez ! Lui dit-il.

L'un des soldats fait remarquer à son collègue :

-Tu ne sais pas qu'il ne faut jamais toucher à l'une de leurs femmes !?

4. 3.2. Les locuteurs analphabètes dans leur rapport avec leur groupe d'appartenance

4. 3.2.1. L'arabe parlé

L'arabe demeure le moyen de communication le plus usité dans divers domaines de la vie quotidienne.

Scène 7 (20mn38sc) : Ali est chargé par le FLN de « liquider » Hassan Leblidi un proxénète qui active dans la Casbah. Dans l'une des ruelles, Ali rencontre sa cible accompagnée de deux de ses hommes :

-*Ali ! sah°a !* (Ali ! Salut !)

-*ah°bes ou ma tezeghdouch !* (Arrête ! Et ne bougez pas !)

-*wach kaïn khouïa Ali yak ghir el khir !?* (Qu'est-ce qu'il y a mon frère Ali, il n'y a rien de grave !?)

-*gotlek ma tezghoudch !* (Je t'ai dit de ne pas bouger !)

-*ach kaïn mnech rak khaïf ?* (Qu'est-ce qu'il y a ? De quoi as-tu peur ?)

-*el khouf men rabi.* Littéralement (La peur est seulement du bon Dieu).

-*qoli ach kaïn ? yak ma kaïn walou binatna, h°na sh°ab khouïa Ali, nsit koulech ?* (Dis-moi, qu'est-ce qu'il y a ? Il n'y a rien entre nous, nous sommes des amis mon frère Ali. Tu as tout oublié ?)

-*kouna sh°ab.* (Nous étions amis).

-*ah ya khouïa Ali wa3lach?* (Ah mon frère Ali ! Pourquoi ?)

-*el djebha h°akmet 3lik bel mout.* (Le Front t'a condamné à mort).

-*ah ! rani bdit nefhem dork mlih° eda3wa... sar h°kemtou 3lia bel mout ?* (un long rire) *ou chh°al khalsouk bach toqtlni ?* (Ah ! Je commence à mieux comprendre de quoi il s'agit maintenant... Alors vous m'avez condamné à mort ? (Un long rire) Et, combien t'a-t-on payé pour me tuer ?)

-kaïna h°adja wah°da tselkek, el djebha 3almatek zoudj merat ou hadhi hia el mera elekhra. (Il n'ya qu'une seule chose qui peut te sauver. Le Front t'a averti deux fois et cette fois-ci sera la dernière).

-kifech ? ma fhemtech wach h°abit tqol bhad leklem. (Comment ? Je n'ai pas compris ce que tu veux dire !).

-yelzmek tekhdem m3a el djebha. (Il faut que tu travailles avec le Front).

-aya ghabar dork t°ir ! (Allez ! Pars d'ici rapidement !)

L'arabe parlé reste la langue unique de communication de cette catégorie de personnages, qu'il s'agisse d'interactions avec les interlocuteurs de leur classe ou avec les intellectuels (nous avons vu que c'était la seule langue utilisée par Ali dans son interaction avec Ben M'hidi en IV.2.4). L'arabe parlé est la langue qui permet de mieux exprimer ses sentiments et que l'on utilise avec les gens de sa communauté. Elle fonctionne comme marque d'appartenance à cette communauté. Par ailleurs, nous avons relevé quelques mots appartenant au parler argotique et qui existent dans le parler algérois actuel : */ma tezghdouch/* (ne bougez pas), */ghabar/* littéralement (fait de la poussière) mais qui a le sens de (pars d'ici en vitesse), */t°ir/* littéralement (vole) et qui pourrait avoir le sens de « va-t-en », « fous le camp ».

Il n'est pas dans notre intention d'étudier l'argot algérois de cette époque là, ce qui constituerait un champ d'analyse intéressant, mais il s'agit de montrer qu'en dépit de la politique de francisation et qu'en dépit de l'exclusion de la population des réseaux de formation intellectuelle et scientifique, les locuteurs disposant de la langue vernaculaire l'enrichiront et la développeront pour constituer le vecteur de la contestation politique.

4. 3.2.2. Les emprunts au français

Toutefois, nous retrouvons dans la bouche de ces locuteurs des emprunts lexicaux pris du français. L'emprunt est la marque la plus spectaculaire du contact des langues. Il est « *la résultante d'une longue coexistence de deux communautés linguistiques. Quelle que soit la nature de cette coexistence - pacifique et/ou conflictuelle, imposée par la colonisation ou par un contact culturel- il se produit un échange des traits culturels spécifiques aux deux entités* ». (Queffélec et al. 2002 : 133).

La durée et l'ampleur de la domination française en Algérie (132 ans de colonisation) et la présence d'une importante population européenne (près de un million en 1954), permettent d'inférer l'importante diffusion culturelle du français et le nombre d'Algériens bilingues. Quel que soit le degré de leur bilinguisme, ces locuteurs ponctuent leur parler de mots empruntés au français. Certains lexèmes ont atteint une telle stabilité dans les pratiques qu'on peut d'ailleurs se demander s'ils sont encore perçus comme des emprunts par les locuteurs.

Exemple 1 : scène 25 (95mn53sc) : Ali est dans l'une des maisons de la Casbah où il a établi sa cachette. Il est accompagné de Mahmoud, un résistant, de Hassiba, la poseuse de bombes et du petit Omar, un agent de liaison du FLN. Ali organise une opération militaire pour le lendemain :

*-dork idji Sadek yedina **belkamyoun** nta3 ezbel enta tahbet° eloulani ou enta tdir **lboumba** ouaïn nqolek ou tardja3 lahna belkhef. yelzem tred balek mlih° ki tardja3. ou mbe3ed Hassiba, ou mbe3ed Mahmoud wel baqi tkhliouni ana ndeber rasi.* (Sadek va venir avec le camion de poubelle, tu descendras le premier et c'est toi qui mettras la bombe là où je te dirai et tu reviendras ici rapidement. Il faut que tu fasses attention en revenant. Après ce sera Hassiba, puis Mahmoud, pour le reste, laissez-moi m'en charger.)

Exemple 2 : scène 22 (86mn 34sc). Poursuivis par les paras, Djafar et Ali se cachent dans le puits de l'une des maisons de la Casbah. Après le départ des paras, la maitresse de maison vient les rassurer :

-*rahoum lipara ghir kima rah°ou zidou astanaou chouïa mbe3ed n3aitelkoum tet°al3ou.* (Les paras viennent de partir, attendez encore un moment après vous monterez).

Exemple 3 : Scène 6 (15mn 6sc). Après sa sortie de prison, Ali est contacté par le FLN. Il est chargé de sa première opération ; il doit tuer un policier français. L'opération visait à tester la fidélité de Ali au FLN. Ali se rend compte que le pistolet qu'une femme voilée lui avait remis ne contenait pas de balles. Dans l'une des ruelles de la Casbah, il court et rattrape la femme :

Ali : *khda3tini yali ma testh°ich.* (Tu m'as trahi toi qui n'as pas honte).

La femme : *red balek elboulisia.* (Fais attention, la police).

Ali : *nh°abek etfahmini wach etmaskhir hada.* (Je veux que tu m'expliques cette plaisanterie).

La femme : *dork enfahmek idha ma h°akmounach men qbel.* (Je vais t'expliquer si on ne nous arrête pas avant).

Ali : *nh°ab na3raf chkoun ba3thek, esmou, wes°lini lih.* (Je veux savoir qui t'a envoyée, son nom, emmène-moi jusqu'à lui).

La femme : *rahou yestena fik.* (Il t'attend).

Les emprunts sont faits pour nommer de nouvelles réalités et/ou des contenus neufs qui ne peuvent être exprimés dans l'arabe parlé. Néanmoins, ces emprunts sont conditionnés par le respect des contraintes d'intégration et d'adoption des lexies empruntées dans la langue de réception. Nous avons pu remarquer que les lexies empruntées sont généralement des substantifs : //*kamyoun/ /boumba/ /elboulisia/ /lipara/*(le camion), (la bombe), (la police), (les paras). Ces mots sont

intégrés dans l'arabe parlé puisqu'ils sont régis par le système morphologique et syntaxique de l'arabe.

Pour désigner ces entrées lexicales, les locuteurs ajoutent des déterminants en arabe /el/ ou /l/ (lunaire) ou / e / (solaire) (selon la grammaire de l'arabe). Ces articles s'agglutinent à l'initiale du mot emprunté /*boumba*/. De la même façon, les formes de genre et de nombre sont rendus d'après celle de la variété parlée de l'arabe, avec la marque du féminin /a/ /*boulisi/a*/. La forme plurielle se fait avec /at/ → /*boumb/at*/.

Nous pouvons avancer, à ces quelques exemples des types d'emprunts réalisés, que les deux systèmes sont bien distincts dans la conscience des locuteurs d'où le nombre peu important de mélange de langues. Ces emprunts exploitent des fonctions significatives et communicationnelles.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il est difficile de prévoir le choix qui sera fait des langues dans le cadre d'une interaction verbale entre acteurs sociaux de statut différent.

Les pratiques langagières des personnages ne pourraient que relever des représentations que les locuteurs se font de leur(s) langue(s) et de celle(s) utilisée(s) par les autres. Les comportements langagiers et les représentations des locuteurs sont socialement signifiants. Dans le cas de nos personnages, ils impliquent que l'interaction des langues en présence est génératrice de conflit dont les enjeux majeurs sont l'expression de l'identité individuelle et collective. Ce conflit linguistique n'est, à notre sens, qu'une manifestation d'autres conflits d'ordre politique et social. Autrement dit, Le conflit linguistique ne réside pas dans l'opposition arabe/français, mais dans l'opposition culturelle, idéologique et politique liée à la situation coloniale.

Essayons à présent d'interroger nos personnages sur les représentations et les valeurs attribuées aux différentes langues en présence.

5. QUELLES REPRÉSENTATIONS PAR RAPPORT À LA LANGUE DU POUVOIR ?

Dans une logique de vainqueurs imposant leur langue aux vaincus et cherchant à remplacer celle(s) des « indigènes » par celle des « civilisés », et dans un cadre colonial où la langue du colonisateur, celle du pouvoir, est promue au statut de langue officielle et où les langues locales, celles du colonisé, sont réduites à des dialectes, il serait légitime de penser que les locuteurs des langues locales seraient amenés à délaissier progressivement celles-ci pour adopter celle du « civilisé ». Les colonisés se représenteraient la langue officielle comme celle de la promotion sociale, de l'accès au savoir et à la modernité. En même temps, aucun intérêt ne serait attaché aux langues locales. Néanmoins cette représentation idéologique ne reflète pas la réalité linguistique des personnages de notre film. Bien que l'arabe ait été déclassé et réduit à un dialecte assurant seulement les échanges de la vie quotidienne, l'aliénation culturelle était inconcevable. En effet, en dépit de sa politique assimilatrice, le colonialisme n'a pas réussi à faire perdre aux locuteurs algériens l'usage de leurs langues parlées et la glottophagie n'a pas eu raison de la langue qui constitue l'âme du peuple (ici l'arabe dans ses deux variétés). L'utilisation des langues locales allait à l'encontre de la politique coloniale qui visait la francisation du peuple algérien.

Nous avons choisi une scène cruciale et qui révèle l'attitude des locuteurs algériens quant à la langue française imposée comme langue officielle.

Dans l'une des rues de la Casbah et suite à une série d'arrestations, les familles de ceux qui ont été relâchés par les soldats français se sont réunies pour accueillir les leurs. Un soldat français, à l'aide d'un mégaphone, s'adresse (en français) à la population. Tout au long du discours, chez les femmes, enfants et hommes présents, aucune attention n'est prêtée à ce qui est dit d'autant plus que le discours visait à pousser la population à se révolter contre le FLN qui serait responsable de la misère du peuple. Profitant d'un moment d'inattention de la part des soldats, le petit Omar s'empare du micro et s'adresse à la foule en arabe, celle-ci est plongée dans un silence religieux. Murmures et mouvements ont

cessé pour laisser place à la fin du discours aux vous-vous des femmes. Voici le contenu du discours du petit Omar : scène 20 (76mn 44sc).

« *ya lkhawa, ya lkhawa, asam3ou mlih°*, *djebhat etah°rir rahi tqolkoum ma tkhafouch, ma tkhafouch ya lkhawa rai nedjh°* et la grève e *nidh°am raou m3akem ya lkhawa.* » (Mes frères, mes frères, écoutez bien le Front de Libération est avec vous. Il vous demande de ne pas avoir peur. N'ayez pas peur mes frères, la grève a réussi, l'Organisation est avec vous mes frères.)

Cette scène montre le mépris des gens de la Casbah à l'égard de la langue française, symbole d'oppression et de soumission. Le français est la langue qui a banni l'arabe de son territoire, a arraché les locuteurs à leur univers et a violé leur mémoire collective et leur imaginaire. Ce mépris pour la langue de l'Autre relève d'un mépris plus large celui de cet Autre lui-même. Le colonisateur est cet Autre qui a spolié le peuple de son histoire, de son territoire, de ses richesses et de sa langue. Cette attitude à l'égard de l'Autre et de sa langue n'est qu'une réponse à une attitude similaire du colonisateur à l'égard du colonisé et la langue du colonisé.

6. QUELLES REPRÉSENTATIONS DU PEUPLE À L'ÉGARD DE SA LANGUE ?

6. 1. La langue, maquis du peuple

Nous avons emprunté ce titre à Calvet (1974 : 154), pour rendre compte du rapport qu'a un peuple colonisé à sa langue.

Le discours du petit Omar en langue arabe (Scène 20) redonne à celle-ci le droit de cité et traduit une sorte de soulèvement et d'insurrection contre l'ordre établi, une attitude de refus et de résistance obstinés et un profond attachement aux valeurs culturelles. La revendication de l'arabe¹² comme langue du peuple compte désormais parmi les autres revendications nationalistes. Il ne s'agit plus seulement de revendiquer l'amélioration des conditions sociales mais de

¹² Il s'agit de l'arabe dans ses deux formes locale et classique et qui fonctionnent dans un rapport de complémentarité et non pas de concurrence).

l'utilisation de l'arabe et de contribuer à sa diffusion face et contre le français. La langue locale dans la Casbah sert à stimuler les habitants du quartier et à renforcer leur attachement à leur culture mais garantit surtout leur soutien au mouvement nationaliste (FLN) dont l'un des axes idéologiques est d'instaurer l'arabe comme langue du peuple algérien. Il ne s'agit certainement pas pour le FLN d'imposer à une population majoritairement analphabète de parler l'arabe classique, mais il y avait la langue arabe, quelle qu'en soit la variété, comme moyen d'affirmer l'identité algérienne partant l'identité arabe. Ne s'agit-il pas là, pour le peuple qui entre en possession de sa langue, d'une première victoire, d'un acquis qui serait parachevé par l'indépendance du pays ? En effet, la cohésion populaire est là et immédiate ; le discours du Petit Omar en arabe a déclenché des you-yous et des scansiones « *tah°ia ljaizer* » (Vive l'Algérie).

Contre la langue du colonisateur imposée par le feu et le sang (Taleb-Ibrahimi, 2004), Ali La Pointe, par le feu et le sang, tente d'imposer la sienne. Il tente de briser les frontières qui ghettoïsent la Casbah pour pénétrer le territoire de l'Autre, mais également pour expulser l'arabe hors du ghetto. L'un des moments forts que nous vivons à travers le film *La Bataille d'Alger*, est celui où les habitants de la Casbah sortent dans les rues crier leur colère après l'attentat raciste perpétré par le commissaire et ses complices dans leur quartier. La foule, à sa tête Ali, scandait en arabe « *moudjrimine* » (Assassins) et descendait vers l'autre côté de la « frontière »¹³ : scène 11 (39mn38sc). La foule ne brandissait pas de drapeaux mais, « *à l'instar de la couleur de la peau, des habitudes alimentaires ou de la religion, la langue sert volontiers de drapeau aux collectivités humaines, en signifiant puissamment les appartenances de leurs membres.* » (Cassagnaud, 2010 : 188). Bien plus qu'un simple moyen de communication, « *la pratique de sa langue devient alors comme un acte de résistance.* » (Calvet, 1974 : 155). Plus qu'une résistance à un ordre établi, Ali cherche à remettre en cause cet ordre. Sa volonté d'imposer sa langue dans le territoire-même de l'Autre est signe d'une volonté de bouleversement. Le

¹³ La ville européenne.

militantisme linguistique ne peut être dissocié d'une autre forme de militantisme notamment dans le cadre d'une révolution et ne peut, de ce fait, être limité à une élite. Le peuple quand bien même serait-il « analphabétisé » dans la langue de l'Autre (n'est-ce pas le colonisateur qui est le responsable de l'abrutissement du peuple !?), il a *sa* langue et il a le droit d'exprimer ses revendications dans *sa* langue. Réduite, certes, aux situations informelles et confinée dans des domaines très restreints, mais elle est là et c'est par le biais de cette langue que Ali et les habitants de la Casbah se révoltent, crient leur colère et dénoncent les atrocités commises par les autorités coloniales. C'est aussi par l'utilisation de l'arabe que la population refuse la langue de l'Autre car, comme l'avance Calvet, un peuple qui ne parle pas la langue du colonisateur est un peuple « *linguistiquement au maquis* » (Calvet, 1974 : 157).

Les attentats sont ressentis non seulement comme acte de racisme mais un dépassement des frontières, un « viol » commis à l'encontre de la Casbah et ses habitants. Ils seront utilisés comme fer de lance non seulement d'un combat politique mais aussi linguistique ; le peuple se ressaisit de sa langue, longtemps camisolée et muselée. Cette démarche « progressiste »¹⁴ d'Ali ne prédit-elle pas la marche inévitable de l'Histoire de l'Algérie ? En effet, le film *La Bataille d'Alger* commence sur une scène de torture en français et se termine sur des émeutes en arabe.

Conclusion

Les langues mises en scène dans *la Bataille d'Alger* échappent certes au schéma diglossique fergusonien, mais nous assistons à une situation où l'opposition entre les deux communautés européenne et algérienne se lit géographiquement, socialement et linguistiquement. Une opposition qui met face à face deux forces inégales sur tous les niveaux. Aussi la distribution des langues est-elle hiérarchisée : le français reste la seule langue de communication entre les deux communautés, aussi bien dans les situations formelles qu'informelles. C'est la

¹⁴ C'est nous qui proposons cette terminologie.

langue utilisée par les personnages « positifs », responsables, intellectuels, ceux qui font bouger les choses.

Nous nous sommes aperçue lors de l'analyse que la distribution des langues dans le film de Pontecorvo correspond à la réalité linguistique du monde de référence : une situation plurilingue où le français est la langue dominante qui couvre tous les besoins langagiers et où l'arabe a le statut de langue dominée. Néanmoins, dans son souci « d'authenticité linguistique », Pontecorvo n'a pas pu échapper au poids de la vision idéologique dominante sur le statut des langues. En effet, réduire le berbère à quelques mots prononcés, ne reflète aucunement sa situation réelle comme instrument de communication pour au moins une grande partie de la population algéroise.

TROISIÈME PARTIE: *OMAR GATLATO*
EREDJLA

1. PRÉSENTATION DU FILM

1.1. Les conditions de production

Bercé par le dynamisme des comédies italiennes, Merzak Allouache sera le premier scénariste algérien à introduire un cinéma « *djadid* » (nouveau) qui rompra avec un cinéma dédié à la Guerre de Libération. *Omar Gatlato Eredjla* (1976), son premier long métrage constituera un moment clé dans l'histoire du cinéma algérien et fera l'effet d'une bombe dans une Algérie traversée par des mutations politiques, économiques mais surtout culturelles. Néanmoins, pour la population des jeunes, le film sera une véritable bouffée d'air frais « *Vous parlez de choses nouvelles, vous montrez quelque chose qui nous concerne* », disaient les gens participant ou assistant simplement aux prises (Allouache, cité par Armes, 1999 : 15).

Omar Gatlato Eredjla est une vision amusante et très informelle de la génération post-révolutionnaire émergeant à Alger. Sa projection dans les cinémas algériens en 1977 sera couronnée par un nombre record d'entrées. Présenté dans de nombreux festivals internationaux, le film reçut la Médaille d'Argent à Moscou en 1977, fut sélectionné au Festival de Cannes la même année puis primé au Festival International du Film à Karlovy Vary en 1978. En France et dans la même année, le film aura un écho très favorable auprès des critiques français notamment en raison de la nouveauté thématique et de l'usage de la narration directe comme moyen d'expression stylistique pour explorer l'esprit et les émotions du personnage principal.

1.2. À propos du titre

Le film porte le pseudonyme de son personnage principal *Omar Gatlato Eredjla*, un titre dont aucune traduction ne pourrait rendre compte et dont la signification, selon Armes, « *n'est compréhensible que des personnes parlant l'arabe* » (1999 : 17), signifie que Omar est esclave de son attitude « *redjla* » (virilité), « *Gatlato* » (elle le tue). La « *redjla* » est un mot complexe mêlant honneur, virilité, esprit chevaleresque et pudeur masculine. Pour Taleb-Ibrahimi, la notion

de « *redjla* » « *est difficilement traduisible. C'est un mélange de machisme, de sens de l'honneur et de fierté* ». (2004a : 444). Le réalisateur du film explique lui-même cette notion de machisme chez les sujets masculins de la Méditerranée : « *Le terme « Gatlato » est un concept très spécifique de la Méditerranée et qu'on rencontre à Alger : [il évoque] une forme de machisme, d'expression de la virilité. Chez nous, à Alger, il nous arrive de dire de certains qu'ils sont tellement prisonniers de ce concept qu'il les tue. Et Gatlato signifie « elle le tue ». C'est la virilité qui tue, qui étouffe le héros* ». (Cité par Armes, 1999 : 17). Néanmoins, l'intérêt réel, à notre sens, réside dans la langue utilisée dans le titre ; l'arabe parlé permet de donner le ton du film c'est-à-dire d'indiquer au spectateur en filigrane l'esprit ou la direction linguistique qu'il prend : nous avons affaire à un film qui puise son matériau linguistique dans des pratiques langagières en usage.

1.3. Résumé du film

Omar est un petit fonctionnaire dans les services des fraudes. Il vit avec sa famille nombreuse dans une cité sur les hauteurs de Bab-EL-Oued à Alger. Sa vie se résume dans les rencontres avec ses amis pour se rendre au cinéma, aux soirées variées ou aux fêtes de mariage. Omar est passionné de chaâbi, un genre musical algérois qu'il ne manque jamais d'enregistrer avec sa mini-cassette. Un soir, de retour d'une soirée de variétés en compagnie de son ami Ali Cocomani, il se fait agresser et voler son appareil, en l'occurrence le lecteur enregistreur. Moh, son ami, lui en procure un autre. Rentrant chez lui en possession de l'appareil, Omar découvre un enregistrement : la voix d'une femme parlant de sa solitude. Dès lors, il n'a qu'une seule envie : connaître l'émettrice de cette voix. Par l'intermédiaire de Moh, Omar réussit à avoir son numéro de téléphone, il l'appelle, lui donne un rendez-vous, mais au dernier moment il se résigne à ne pas s'y rendre.

2. OMAR GATLATO EREDJLA ET LES CHOIX DE LANGUES

Sur le plan du contenu oral, le film de Allouache est constitué de dialogues dans lesquels apparaissent principalement l'arabe parlé et le français. Le discours alternatif des personnages nous renseigne sur le profil plurilingue de l'Algérie indépendante. Une Algérie marquée par l'entreprise coloniale, plus francophone que francophile et où la langue de Molière connaîtra une généralisation du fait de la scolarisation massive après 1962.

Pendant la période post-coloniale, émergera la question de la langue arabe classique par rapport aux autres langues en présence et en l'occurrence le français. En effet, comme nous l'avons signalé plus haut, Il fallait, parallèlement à la dialectique colonisation/décolonisation, admettre la dialectique français/arabe, ce que le pouvoir présentera comme « *la face culturelle de l'indépendance* » (Grandguillaume, 1983 :33). Pourtant, le statut de la langue française fera l'objet d'un rapport ambivalent : d'un côté, vilipendée car c'est la langue de l'ancien colonisateur, d'un autre, elle est un facteur de sélection sociale puisqu'elle sera maintenue dans les filières scientifiques et techniques (dans les représentations et le sens commun, elles sont considérées comme des filières prestigieuses, tel est le cas pour la médecine, l'architecture, l'économie et tous les secteurs de la vie publique). Un prestige que ne connaîtra pas l'arabe classique malgré les efforts et les moyens mis en œuvre. Les jeunes diplômés dans les filères arabisantes et qui n'ont pas la maîtrise du français sont écartés de certaines fonctions auxquelles ils auraient pu prétendre « *les diplômés arabisants, sans emploi : aiguillés sur une formation en arabe, ils se retrouvent sans aucun débouché, confrontés à l'inanité de leurs efforts.* » (Ibid. 153). La politique linguistique de l'Algérie indépendante montrera également son déni et son rejet des deux langues vernaculaires présentes sinon dominantes dans les interactions quotidiennes des Algériens à savoir l'arabe parlé et le berbère. La première étant considérée comme langue impure du fait qu'elle recèle un nombre d'emprunts à de différentes langues et le berbère, lui, était considéré comme un dangereux facteur de division de la nation.

Dans un article intitulé « la langue berbère à Alger », Kahlouche (2006) note que la langue berbère a toujours été parlée dans la ville d'Alger depuis sa fondation jusqu'à nos jours et que ceci revient « *au renouvellement constant de sa population berbérophone du fait de sa proximité (une cinquantaine de kilomètres) du bloc kabyle dont la limite ouest peut être fixée à Thénia* ». L'auteur de l'article ajoute que « *hormis les étrangers, on peut considérer que près de la moitié de la population de la ville d'Alger est berbérophone* ». Pourtant, d'une manière inattendue (tout comme dans le film de Pontecorvo), dans le film de Allouache dont les événements ont lieu dans l'un des quartiers populaires de la ville d'Alger, le berbère apparaît comme accent dans la réplique d'un personnage parlant l'arabe parlé.

3. RÔLES, STATUTS ET LES CHOIX DE LANGUES

Les types sociaux les plus représentatifs du film sont l'élément masculin et l'élément féminin. Nous verrons que c'est la place occupée par chacun des antagonistes qui détermine son statut, son rôle et son choix linguistique.

3.1. L'élément masculin

Dans le film *Omar Gatlato Eredjla*, nous suivons le quotidien de Omar et de ses amis habitant Bab-El-Oued, l'un des quartiers les plus emblématiques de la ville d'Alger. Les personnages dans le film de Allouache ont pratiquement le même profil : ils ne sont ni des délinquants, ni de mauvais garçons. Ils ont la trentaine, ils sont célibataires, ils ne sont pas diplômés mais ont un travail. Leur vie se résume dans ces moments qu'ils passent ensemble au cinéma pour écouter les chansons des films indiens, au théâtre ou dans des mariages pour enregistrer des chansons Chaâbi, au club sportif ou au stade pour supporter leur équipe, à la plage ou tout simplement jouer de la guitare près du quartier. Ce monde exclusivement masculin est leur univers.

Le film nous transmet le vécu et le quotidien des cités dans une ambiance chaleureuse, familière et amusante. Il décrit la vie d'une partie de la population algéroise reléguée dans de grands ensembles vivant dans des conditions

difficiles. En fait, la vie de *Omar Gatlato*, est celle de la majorité des jeunes algériens non seulement de la génération du personnage du film mais aussi et surtout celle d'aujourd'hui.

En traitant d'une société périphérique, le réalisateur opte aussi pour une langue périphérique ; celle des cités, des quartiers ou des banlieues. « *Je suis un cinéaste urbain* », confiera Allouache dans une interview accordée à *Matin DZ* (« *le cinéma algérien est... moribond ?* ») (18/ 04/ 2008). Dans cette optique, notre étude s'inscrit dans le cadre de la sociolinguistique urbaine. Dans le domaine de la sociolinguistique urbaine, les spécialistes étudient le parler des « jeunes » et la variante « âge » est un facteur pertinent dans l'analyse des pratiques langagières. Peut-on qualifier nos personnages (dépassant la trentaine) de « jeunes » ?

3. 1. 1. Pertinence de la variante « âge »

Le BIT (Le Bureau International du Travail)¹ définit comme appartenant à la catégorie « jeune » des personnes ayant entre 15-24 ans ; une catégorie de personnes à la recherche d'un emploi et de stabilité. La tranche des 24 et 35 ans, est celle des personnes dites « adultes » censées avoir un emploi et censées être insérées au sein de leur propre foyer. Selon cette catégorisation, nos personnages ont marqué symboliquement et économiquement leur entrée dans le monde adulte, mais, socialement, ils sont en décalage par rapport aux personnes dans le même âge. De ce fait, ils sont maintenus et ancrés dans les éléments culturels juvéniles (dans leur façon de s'habiller, le style musical, la façon de parler).

Le mot « jeune » ou « jeunesse » a donné lieu à de nombreuses théories chez les sociologues et/ou sociolinguistes. Dans un entretien accordé à Métaillé (1978), le sociologue Bourdieu analyse le concept de « jeunesse ». Selon lui, la jeunesse « *n'est qu'un mot* » qui n'obéit à aucun critère et, la question de l'âge a toujours été un choix arbitraire : « *les divisions entre les âges sont arbitraires* ». Dans un rapport de recherche sur les représentations et les parlers des jeunes urbains, dirigé par Billez (2003), Trimaille met l'accent sur le flou définitoire qui entoure

¹BIT, Tendances Mondiales de l'Emploi des Jeunes, 2006.

la notion de « jeunesse » et conclut que dans une perspective sociolinguistique, la notion de « jeunesse » peut couvrir une période allant de la fin de l'enfance jusqu'à l'entrée dans le monde adulte marqué symboliquement par l'insertion professionnelle. Cette limite est plus déterminée socialement que biologiquement. En cela, Trimaille rejoint Bourdieu qui pense que « *la jeunesse et la vieillesse ne sont pas des données mais sont construites socialement* » (*Ibid.*). En effet, dans notre cadre d'étude, les personnages de Allouache vivent une adolescence prolongée du fait de la précarité de leur situation économique, de la crise de logement et du chômage. Ainsi demeurent-ils plus longtemps dans leur groupe de pairs. Ce prolongement de l'adolescence est voulu « *ils sont adultes pour certaines choses, ils sont enfants pour d'autres, ils jouent sur deux tableaux* » (*Ibid.*). En effet, ce statut de « mi-enfant, mi-adulte », pour reprendre l'expression de Bourdieu (1978), leur confère la possibilité de s'affranchir des responsabilités sociales. Sur le plan linguistique, il leur assure un certain pouvoir sur la langue : ces jeunes adoptent un langage juvénile qui permet un ancrage de plus en plus pérennisé et stable de certaines formes dans le répertoire verbal. En d'autres termes, l'appropriation d'un langage spécifique par cette tranche d'âge a plus de chance d'être transmis ou, du moins, préservé.

L'âge intervient donc comme une donnée pertinente puisque associé au rôle assigné à cette catégorie de personnes dans le groupe. De par une maturation physique et morale, une maturation linguistique permet à ces jeunes d'encadrer socialement et linguistiquement les moins jeunes. De ce fait, le legs de l'héritage culturel est assuré et la pérennité du patrimoine est garantie par ces jeunes : « *la force d'une langue repose avant tout sur la jeune génération. Les langues sont en danger lorsqu'elles ne sont plus transmises naturellement chez eux (les jeunes).* » (Nettle & Romaine, 2003, cités par Cassagnaud, 2010 : 328).

3. 2. L'élément féminin

3. 2.1. Une présence absente

Le thème de la femme est fortement présent dans le film même si les séquences consacrées à l'apparition féminine sont peu nombreuses et celles où les femmes prennent la parole le sont encore moins. Allouache met en scène dans son film deux types de femmes ; le premier est celui de femmes stéréotypées : les femmes au foyer. Il y a la mère de Omar, une veuve qui a à sa charge une famille nombreuse, sa sœur Hlima divorcée avec cinq enfants et vivant aux dépens de sa mère et de son frère, il y a également les *dellalates* (les vendeuses de bijoux au noir) qui sont obligées de sortir voilées et de travailler au noir pour subvenir aux besoins de leurs familles. Le deuxième type de femmes est représenté par le personnage de Selma qui incarne le modèle de la femme intellectuelle, émancipée et économiquement active. Néanmoins, dans les deux cas, la femme est réduite au silence. Cette image de la femme constitue le fondement-même du message que Allouache essaye de faire parvenir à son public. Par ce silence, Allouache « ose » dénoncer la politique algérienne de l'après indépendance qui a mis entre parenthèses le rôle de la femme et a exclu l'élément féminin de tout projet de société. Les droits durement conquis par la femme algérienne pendant la guerre de libération restèrent formels après l'indépendance et la libération de la femme demeure, pour elle, un rêve utopique.

Sur la scène politique, l'historienne Djamila Amrane (1992) donne des chiffres quant à la présence de la femme dans l'Assemblée Nationale dans sa première session ; sur 194 membres, il n'y avait que 10 femmes, dans la deuxième, elles ne sont que 2 sur 138 et, « *au parti, aux syndicats, aucune n'a un poste de responsabilité.* ». Selma, le personnage féminin focalisateur dans notre analyse du film de Allouache, travaille au syndicat, mais « *tedhrob edaktylo* » (elle est dactylographe). Aussi symbolique que puisse paraître l'organisme où Selma

travaille (le syndicat), son poste de dactylographe l'exempte de tout pouvoir de décision.²

Bourdieu parle de « *censure* » comme stratégie visant à « *exclure certains agents de la communication en les excluant des groupes qui parlent ou des places d'où l'on parle avec autorité* ». (1982 : 169). Cette censure vise à réaffirmer les inégalités de genre, « *gender* » en anglais. L'emploi de ce terme a été formalisé par J.W.Scott (1988) pour penser la différence sociale basée sur la différence de sexe « *le genre est l'organisation sociale de la différence sexuelle* ». (Scott, 1998, citée par Labourie-Racape, 1999). Scott différencie entre le sexe qui relève du biologique et le genre qui relève de la répartition sociale du rôle de l'homme et de la femme dans la société et de leur place respective dans la société. Le maintien de ce statut différentiel du genre passe d'abord par le déni du droit à la parole. Lorsque la femme ne se conforme pas à son rôle de femme « muette », elle dérange, elle est stigmatisée et fait peur à l'homme. Lorsque la femme ne se plie pas à l'image qu'on attend d'elle, elle est différente, elle remet en cause cette hiérarchie de genre établie par la société puisque comme l'avance Scott, « *le genre est une façon première de signifier les rapports de pouvoir*. » (1988 : 125, citée par Labourie-Racape, 1999).

Avoir un statut égal ou supérieur à celui de l'homme ne confère à la femme aucun droit à la parole. En d'autres termes, quel que soit son statut social, une femme reste une femme. Le droit de vote, le droit d'exercer une activité, la scolarisation et la modification de la tenue vestimentaire sont accordés aux femmes, dans la mesure où elles refoulent leur identité individuelle et sexuelle. Ces signes de l'indépendance de la femme prônés par le pouvoir en place sont de la « poudre aux yeux »³ pour projeter une image moderne de la société algérienne.

² Pendant les élections législatives 2012 des quotas représentatifs de 30% ont été accordés à la femme, sur 465 élus au parlement, 145 sièges reviennent à la femme ; un bond remarquable pourvu que sa représentativité ne soit pas symbolique !

³ C'est nous qui le soulignons.

3. 2.2. Une *redjla* prononcée et une féminité étouffée

Dans son livre consacré aux femmes du Maghreb, la psychanalyste Rita El Khayat juge que l'Algérie est scandaleusement machiste et que c'est la société la plus « *archaïque anthropologiquement du monde arabe* » (2001 : 192). Dans son analyse, l'auteure ajoute que dans les pays du Maghreb, « *les hommes sont très préoccupés par leur « rejla », qualité suprême de la virilité qui ne peut trouver sa pleine expression que dans le langage haut et fort, dans la brutalité du ton vis-à-vis de la femme, dans une manière cassante de regarder la féminité comme une quantité négligeable.* » (2001 : 241).

Dans le processus de la construction de leur virilité, les hommes se doivent de rester insensibles, insensibles à leurs propres sentiments et à ceux des autres. Il s'agit d'une expulsion de tout ce qui risque de les affaiblir ou de ce qui pourrait paraître féminin. Dans cette optique nous pouvons convoquer l'analyse ethnographique effectuée par Bourdieu sur la société berbère en Kabylie. Bourdieu montre que les rapports entre homme et femme sont des rapports d'opposition masculin/féminin et, c'est sur la base de cette dualité que s'établit une série d'oppositions (haut/bas, extérieur/intérieur, clair/sombre, chaud/froid) le premier terme (valorisé) de ces oppositions étant toujours pensé comme masculin et le second comme féminin. La domination masculine dont Bourdieu a fait le titre de son ouvrage (1998) s'inscrit, selon l'auteur, dans l'histoire et paraît dans l'ordre naturel des choses. En d'autres termes, la suprématie masculine qui sévit également, mais d'une façon moins évidente dans les sociétés occidentales que dans celle analysée par l'auteur, constitue le socle de la pensée humaine, laquelle pensée est tellement naturelle et évidente qu'elle est invisible.

Pour notre sociologue, la domination exerce son emprise non seulement sur les dominés mais également sur les dominants eux-mêmes « *les hommes sont aussi prisonniers, et sournoisement victimes de la représentation dominante* » (*Ibid.* 55). Plus loin, il ajoute que « *le privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et la contention permanentes, parfois poussées à l'absurde qu'impose à chaque homme le devoir d'affirmer en toute*

circonstance sa virilité » (*Ibid.* 56). En effet, dans l'une des scènes du film, Omar avoue au spectateur sa passion pour les chansons indiennes mais il se refuse toute émotion et la rejette comme trait négatif et distinctif de la femme « *koun jite madma nebki ki nesma3houm* » (si j'étais une femme je pleurerais en les écoutant). Scène 13 (5mn38sc). Dans une autre scène Omar va jusqu'à se brûler avec sa cigarette devant son ami Moh, Scène 29 (78mn58sc), façon de se punir d'avoir « cédé » à l'amour. Mais ne s'agit-il pas là d'une manière sournoise de montrer ses faiblesses et d'exprimer ses sentiments !?

Ce machisme suppose également l'éloignement de l'homme des dangers inhérents de la femme et de son pouvoir de séduction. Nous avons pu observer la réaction de Omar lorsque, par mégarde, sa main effleure celle d'une jeune fille qui était à côté de lui dans le bus qui l'emmène au travail. Ce contact physique fera l'effet d'un électrochoc et Omar retirera brusquement sa main. Scène 16 (11mn59sc). La virilité, chez les personnages de notre film, est vécue comme un principe-même de l'existence, elle est la dignité-même de l'homme pour laquelle il pourrait mourir. Écoutons Omar se présenter au spectateur : scène 1 (1mn22sc) « *isemouni Omar, ouled-el-h°ouma ou chi msagher mel khedma igoulouli gatlato ya3ni eredjla saknetni, ma3naha gatlatni. 3andhom elh°aq, 3andi eredjla hia esah° fi had edenja, fi 3aqliti lazem eradjel imout 3la enif ou charaf* ». (Je m'appelle Omar. Les enfants du quartier et les collègues de travail me surnomment Gatlato, ce qui veut dire que la virilité me possède à mort, c'est-à-dire qu'elle me tue...Ils ont raison, pour moi, il n'y a que la virilité qui compte dans ce monde...Oui, je pense que l'homme doit mourir pour la dignité et l'honneur).

Les jeunes de notre film, généralement sans qualification, sont incapables d'aller de pair avec ces transformations qui mettent dessus-dessous le modèle d'une société régie par des normes sociales et des valeurs traditionnelles. Le travail de la femme, son nouveau statut de femme émancipée et sa compétition professionnelle avec l'homme font peur à ce dernier. Il se méfie d'elle comme il se méfie de tout ce qui est différent. Face à cette évolution que l'homme n'arrive

pas à assimiler, se développe une vision très machiste de l'univers féminin
« L'incapacité des jeunes mâles à communiquer avec l'autre sexe, ce qui les pousse à adopter des attitudes hyper-virilistes pour masquer leur malaise. »
 (Gonçalves, 2010).

Quand il évoque Selma, Omar est désorienté et mal à l'aise :

-« *esma3 Moh, ahdarli 3la lmadma, et°ofla te3 elkaset. esmah°li ya Moh. esma3 Moh, s°3ib 3lia bach nahderlek 3la had echi, ta3rafni mlih° ya Moh* » (Ecoute Moh, parle-moi de la dame, la fille de la cassette. Je te demande pardon Moh ! Ecoute il m'est difficile de parler de cela, tu me connais bien Moh!) Scène 22 (46mn40sc)

-« *ma lqitech kifmeh nedkholha 3la Moh Smina bach nahdarlou 3la et°ofla [...]* Cocomani rah ghir itaoue3 fia » (Je ne sais plus comment aborder Moh Smina pour lui parler de la fille [...] Cocomani me surveille constamment). Scène 25 (54mn04sc)

-« *h°abit na3ref Selma, h°abit nesma3ha tahder. ma ranich 3aref, tkhalt°ouli lakhiout°* ». (J'aimerais connaître Selma, j'aimerais l'entendre parler. Je ne sais plus, je suis embrouillé !) Scène 26 (58mn08sc)

Lorsque Omar demande à Moh de lui arranger une rencontre avec Selma, une violente discussion s'ensuit :

« *Omar rani dert kther mn elazem ou ah°kem qadrek yerh°am babak wach ana ouelit nzouedj enas ana !?* » (Omar, j'ai fait ce qu'il fallait. Respecte-moi ! Tu dépasses tes limites ! Je ne suis pas une marieuse ! » Scène 28 (66mn16sc).

Seule l'amitié va permettre à Moh Smina la transgression fut-elle de circonstance de la Redjla et de parler à Selma de Omar (scène que le spectateur ne verra pas !).

La *redjla* chez Omar est assimilée au sens de l'honneur mais aussi à la façon de parler. Un parler *redjla* est un parler où sont bannis les mots d'affection, des mots d'amour synonymes de faiblesse. Omar n'a aucune relation affective ni

verbale avec les membres féminins de sa famille, ses espoirs de parler à Zheira⁴ restent éphémères « *3achaq et°aqa ma tetlaqa* » (les amoureux/amants de la fenêtre ne se rencontrent jamais) et sa rencontre tant attendue avec Selma n'aura jamais lieu.

Quand il évoque la situation de sa sœur divorcée, le discours de Omar est dépourvu de toute compassion ou de sensibilité : « *3omri ma fhamt wa3lach okhti t°alqat, 3la kouli h°al hada chgoulha. wah°ed enhar ba3thtalna rouh°na djebnaha biha bouladha la kouaghet° la sidi zekri* ». (Je n'ai jamais compris pourquoi ma sœur a divorcé, de toute façon c'est son affaire. Un jour, elle nous a appelés, nous sommes allés la chercher ni papiers, ni tribunal, ni rien). Scène 9 (3mn41sc). Omar ne se préoccupe pas de la situation de sa mère et ne donne aucun détail sur les difficultés que peut représenter pour elle la charge de la famille, c'est seulement à la fin du film que Omar « semble » s'inquiéter de la santé de sa mère « *el bareh° la3djouz yema banetli keli 3ayana, khaief tkoun mridh°a* » (Hier ma mère m'a semblé fatiguée, je crains qu'elle soit malade). Scène 31 (86mn50sc). Ses mots resteront une simple réflexion et aucune parole ne sera échangée avec sa mère.

L'une des règles de la Redjla suppose l'exclusion de la femme en s'interdisant de la nommer. La mise en mots de la sphère féminine et de la sexualité reflète les représentations et les attitudes qu'a l'homme à l'égard de la femme. La désignation de la femme par « *t°ofla* » (la fille), un lexème porteur de sèmes « jeune », « non mûre », permet à l'homme une affirmation de soi et la proclamation de sa virilité. Cette dénomination est fondée sur le principe-même de ne pas reconnaître à la femme son statut de femme, de lui renier tout pouvoir de décision, faire de la femme « une mineure à vie »⁵ qui a besoin du tutorat de l'homme.

Nous pensons que la question de la femme et sa relation avec l'autre sexe n'est pas à dissocier de celle de l'arabisation. Si le projet de réforme visait à instaurer

⁴ Une jeune femme que Omar regarde discrètement chaque jour en allant vers son travail. Elle aussi, du haut de sa fenêtre, semble guetter son passage.

⁵ C'est nous qui le soulignons.

l'arabe langue de la révélation, les lois concernant le statut de la femme doivent obéir aux lois islamiques. Les deux politiques convergent vers un but ; celui d'instaurer les lois islamiques : bannir la mixité dans les écoles, instaurer une loi de ségrégation entre les sexes et préserver ainsi la société des subversions sociales.

3. 2.3. La voix de la femme, une puissance verbale

La voix de Selma entre dans la vie de Omar par hasard. Une voix qui va bouleverser son univers. Prononcé dans un arabe parlé teinté de l'accent algérois, le discours de Selma peut paraître anodin, mais, en fait, il dégage une signification intense. Écoutons-la parler à travers la bande sonore : (« *wah°ed, zoudj, tlata, rab3a, wach nedjem neh°ki, tmeskhir eli yahdar wah°dou. rani nesma3 etroli barra. edrari yabt°aou bach yareqdou. Lah°iout° beidhnaoum bel jir ou rsemna fihem el ward, fi 3chiet Ramdan enharat t°oual, troli wah°ed okhra h°abset, hadi hia elekhra. wa3lach el ward ah°mar, tnedjem tqolli ? wach? ma tesma3nich besah° lazem tesma3ni. rani nahdar wah°di ma kain walou, ma ranich 3arfa 3lach !* » (Un, deux, trois, quatre, qu'est-ce que je peux raconter! C'est idiot de parler seul. Dehors, j'entends le trolley, les enfants dorment tard. Nous avons blanchi les murs avec de la chaux et nous y avons dessiné des fleurs. Les journées du Ramadan sont longues... Un deuxième trolley s'arrête c'est le dernier. Pourquoi les fleurs sont-elles rouges, peux-tu me le dire ? Et si tu ne m'entendais pas !? Mais tu dois m'écouter ! Je parle seule, c'est rien. Je ne sais pas pourquoi !) Scène 21 (38mn40sc).

La voix de Selma, est perçue comme réelle puisque ce qu'elle représente est réel. En d'autres termes, elle fonctionne comme représentant qui se substitue au représenté. Par ce processus de substitution, Allouache tente de donner une dimension surnaturelle à cette voix dont le personnage, absent, interpelle l'Autre. Cet Autre est l'homme d'où la marque du masculin dans les verbes «*tnedjem tqolli, ma tesma3nich, lazem tesma3ni* ». L'annonce des chiffres «*Un, deux, trois, quatre* » rend l'auditeur plus réceptif et le fait adhérer au discours, l'emploi du déontique «*tu dois m'écouter* » impose une écoute et exige d'accorder une

attention particulière à ce qui se dit. L'analyse du discours de Selma nous permet de dessiner le nouveau profil de la femme algérienne qui veut faire entendre sa voix, celle qui n'accepte plus qu'on lui ôte le droit à la parole. Son discours se veut une revendication, une prise de conscience de son individualité et la volonté d'affirmer sa personnalité. Ses paroles agissent comme stimulus sur l'interlocuteur et appellent une réaction « *djabli rabi keli kanet tahder m3aya, ih, kanet tahder m3aya, kanet t3ayetli* » (j'ai eu l'impression qu'elle me parlait. Oui ! Elle me parlait. Elle m'interpellait !) confiera Omar à son ami Moh après avoir écouté la bande sonore. Scène 23 (47mn35sc).

La voix de Selma agit comme une puissance verbale qui se proclame présente et qui est reconnue par son interlocuteur en tant que telle. En se confrontant à la voix de Selma, c'est tout le schéma d'une politique « discriminatoire »⁶ que Omar va essayer de remettre en cause, toute une idéologie qu'il tentera de rejeter, mais sa Redjla, elle, réussira à l'étouffer.

4. LIEU DE L'ACTION DU FILM

A Bab-El-Oued (désormais BEO), un vieux quartier qui s'étend sur tout le nord ouest de la Casbah, les autorités coloniales firent bâtir une nouvelle cité : Climat de France en 1948, une cité dévolue à la main d'œuvre immigrée d'origine espagnole, maltaise, ou italienne. Le quartier de BEO était un îlot principalement européen. Ce qu'il faut noter, c'est que la situation socio-économique de BEO est à corréliser avec celle de la Casbah coloniale. En effet, avec le départ des Européens en 1962, un grand nombre d'habitants de la Casbah vinrent occuper les appartements de BEO abandonnés par leurs propriétaires. La majorité des habitants de la cité de BEO étaient donc d'anciens casbadjis qui, eux-mêmes, déplacés pendant la guerre, étaient venus s'installer dans la Casbah. BEO est donc un quartier recomposé et ses habitants se verront s'identifier à un nouvel espace mais restreint.

4. 1. Bab-El-Oued, un ghetto social et une entité partagée

⁶ C'est nous qui proposons cette terminologie.

Les jeunes bab-el-ouediens ont donc un passé commun: « *trebina swa swa, kouna nesknou fi h°ouma wah°da, reh°lou fi lestiklal bach iesknou wast lmdina.* » (Nous avons été élevés ensemble, nous habitons le même quartier. Ils ont déménagé pendant l'indépendance pour habiter dans le centre ville): scène 20 (32mn32sc), mais partagent aussi un présent où le chômage, la sur-occupation des logements, le célibat prolongé, l'insécurité, le marché noir...constituent le lot quotidien de ces jeunes. « *nouskene m3a el3aila fi wah°ed la cité semouha cité Chevalier, djaia foq Bab-El-Oued. fi h°oumetna daïrin bina bezef el batimat, khemssa waqila. kaïn thani djebanet El-Kattar ghir sdjour ou h°chaouch.* » (J'habite, avec ma famille, dans la cité Chevalier, sur les hauteurs de BEO. Dans notre quartier (*h°ouma*), nous sommes entourés de plusieurs bâtiments, cinq je crois. Il ya aussi le cimetière d'El-Kattar, il n'ya rien que des arbres et des herbes). Scène 2 (1mn54sc).

L'emploi du terme *h°ouma* (quartier) revêt une forte signification. Aussi banal que puisse paraître ce lieu, il est porteur de sens et de valeurs pour ceux qui y vivent au quotidien. Mais les sens et les valeurs dont il est porteur diffèrent profondément de ceux qui sont de l'autre côté des frontières. Le rapport des habitants à leur lieu quotidien renvoie à une plus grande proximité, à une plus grande appréciation dénuée de toute qualification esthétique. Car, au-delà de la qualité esthétique en effet, ce sont d'autres valeurs plus fortes qui lient les habitants à leur lieu de vie. L'un des principaux sens réside dans la capacité qu'ont les habitants à investir ces lieux d'une puissante charge identitaire. Néanmoins, ces manifestations d'un sentiment identitaire, susceptibles d'accompagner les discours des habitants sur leur espace, ne renvoient pas à la simple expression d'une identité dans un lieu, elles impliquent l'individu en tant que membre et partie intégrante d'un groupe. Plus donc qu'un sentiment d'habiter un quartier, le mot *h°ouma* traduit un sentiment d'appartenance à une communauté, une appartenance qui prend le sens de grande famille et de fratrie : « *habiter veut d'abord dire participer, c'est-à-dire adhérer à une somme d'habitudes communes.* » (Moussaoui, 2004 : 89)

Les habitants de la *h°ouma* sont conscients de leur appartenance à une entité qui est uniforme et isolable de celle de l'Autre, ils sont « *ouled el h°ouma* » (les enfants du quartier). Le rapport à l'espace de l'Autre se fait par rapport à son propre espace, autrement dit, on se fixe des frontières symboliques et des lieux auxquels on s'identifie et à partir desquels on se différencie spatialement de l'Autre. « *nedjem nchouf men taqti wah°d el h°ai [...] kan ki choughl h°oudoud bina ou bin h°oumet legouer* » (De ma fenêtre, je peux voir une cité [...] A l'époque, c'était une sorte de frontière entre nous et le quartier des Français). Scène 4 (2mn17sc). Il s'agit d'une identité qui s'est construite historiquement sur une double dialectique; la première s'est construite à l'époque coloniale entre le « Nous-ici » (les Algériens en tant que colonisés et dominés habitant le ghetto) et le « Eux-là-bas » (les Français en tant que colonisateurs et dominants habitant les beaux quartiers). La deuxième, post-coloniale, est construite sur le « Nous-ici » (*el h°ouma et ouled-el-h°ouma*) et « Eux-là-bas », tous ceux qui habitent les espaces situés au-delà des frontières de la *h°ouma*.

Le « Nous » se veut une reconstruction de l'espace, une reconstruction avec une mise au premier plan d'une identité groupale. Le « Je » individuel se fond dans le « Nous » collectif. Omar ouvre le film à la première personne « Je m'appelle Omar », mais aussitôt, le pluriel se substitue au « Je » « *fī h°oumetna, daïrin bina bezef el batimat* » (Dans notre quartier, nous sommes entourés de plusieurs bâtiments). Scène 3 (2mn01sc). Le « Nous » sert à souder et, sortir de cette fusion correspond à une trahison ; celui qui montre sa dissidence et sort du groupe que ce soit métaphoriquement ou physiquement se place dans le camp de l'Autre.

L'un des moments forts que Allouache nous donne à voir est le rendez-vous de Omar avec Selma. Au moment où Omar traverse la route pour aller à la rencontre de celle dont la voix hante ses nuits, ses amis Cocomani, Dahman et Hamid surgissent de l'Autre côté de la route et se mettent à crier « *ya Omar, ya Omar! ma troh°ech ya Omar, ardja3 ya Omar abqa m3ana ya Omar! ya Omar! ya Omar!* » (Omar ! Omar ! N'y vas pas Omar ! Reviens Omar ! Reste avec

nous Omar ! Omar ! Omar !) Scène 30 (85mn51sc). Cette rencontre est perçue par le groupe comme un glissement vers le monde de l'Autre et, les cris des amis de Omar font office d'un rappel à l'ordre.

4. 2. Bab-El-Oued, un ghetto linguistique

À BEO, l'une des idées sur lesquelles repose l'édifice du ghetto est la forme du parler adopté. Parallèlement à un processus d'imposition qui s'est fait au moyen d'une langue que la majorité du peuple ne comprend pas et la disparition de toute référence d'appartenance à un groupe pratiquant une langue, les habitants du quartier se sont créés leur propre référence culturelle : une forme de langage qui, désormais, constituera un refuge linguistique au sein d'un refuge géographique qu'est le quartier. Un parler *intra muros* (nous entendons ici le quartier et non pas la ville) qui se distingue de toute forme langagière *extra-muros*. Plus ces jeunes sont ancrés dans leur ghetto et plus ils ont recours à une langue, un parler qui les distingue. Ils font de leur pratique langagière une référence au milieu socio-économique dont ils sont issus : « *plus les communautés des banlieusards sont géographiquement, économiquement et sociologiquement isolées du reste de la population, avec lequel aucun lien véritable ne peut plus désormais véritablement s'opérer dans bien des cas, plus les fractures sociales et linguistiques grandissent.* » (Goudailler, 2000 : 10). A l'intérieur du ghetto voit le jour une « *contre-société* » qui, linguistiquement, se réclame d'une « *contre norme* » (*Ibid.* : 10)

Tamzali décrit ce groupe comme « *un monde fermé qui développe son langage, son code d'honneur, sa morale, en dehors des règles de la société* ». (1979, citée par Armes, 1999 : 46). En fait, nos personnages édifient des murailles symboliques autour de leur *h°ouma* pour préserver leurs valeurs (*redjla, nif*) (la virilité et le sens de l'honneur) des valeurs jugées disparues dans la ville.

4. 3. La h°ouma un espace (re)valorisé

Généralement, le regard que la société porte sur les cités de la banlieue et les quartiers populaires est stigmatisé. La présentation de la *h°ouma* par Omar

suggère une impression d'enfermement et d'isolement, une architecture austère qui donne une impression de claustrophobie et semble représenter le malaise social et une ghettoïsation de masse. Pourtant, il n'en est rien dans l'appréhension du monde qui entoure les jeunes de notre film, ils tissent des barrières territoriales en s'octroyant le droit d'appropriation du quartier. Il est le leur : « *Bab-El-Oued ouela lina dork* » (Bab-El-Oued est à nous maintenant) Scène 8 (3mn25sc). Cette appropriation implique non seulement l'établissement des frontières territoriales mais également des normes et des règles qu'il faut respecter : « *fi h°oumetna h°aramet yekhezrou m3a touaqi* » (Dans notre quartier il est interdit de regarder aux fenêtres). Scène 15 (9mn40sc). Ceux qui sont étrangers à la *h°ouma* ne sont pas les bienvenus.

Le cinéaste nous offre à voir une scène où un homme vêtu d'un costume, une cigarette à la main, est repéré par l'un des enfants du quartier. Celui-ci court avertir Omar, lui murmure quelques mots à l'oreille puis montre l'étranger du doigt : scène 27 (60mn52sc)

- *rak tchouf haou lik rah idour lhik kechma idragui.* (Tu vois, il est là à rôder là-bas. Il veut draguer)

- *ma doukhech dork nelthaou bih.* (Ne t'en fais, nous allons nous occuper de lui).

La scène est digne des duels des films western. Notre héros retrousse ses manches, l'œil gauche à moitié fermé, avance vers l'étranger sous le regard impressionné de l'enfant :

- *asma3 aou!* (Hé! Toi!)
- *an3am!* (Oui !)
- *wach rak dir lehna ?* (Qu'est-ce que tu fais ici ?)
- *walou ! rani qa3ed bark !* (Rien !)
- *ouela derti koustima tekhlazt ?* (Ou c'est parce que tu portes un costume, tu veux impressionner ?)
- *wa3lach ?* (Pourquoi ?)

- *aya ! rouh° bagues jiha okhra kechma inoub 3lik rabi, aya ! aya !* (Allez ! Vas-t-en d'ici, vas draguer loin d'ici ! Allez! Allez !)

Désormais, les rôles sont inversés ; ce ne sont plus les jeunes qui sont exclus, ce sont eux qui excluent l'Autre de leur monde.

Les frontières symboliques sont bien utiles non seulement pour séparer deux mondes différents, mais aussi pour créer une sorte de fort autour du quartier. Il ne s'agit nullement de préserver et de protéger le quartier-même mais ce qui est construit à l'intérieur du quartier et qui constitue leur univers. Cette représentation de la *h°ouma* nous fait fortement penser au film *The Village*, un film américain de M. Night Shyamalan, sorti en 2004. Le film retrace l'histoire d'une communauté qui a choisi de vivre isolée de la société jugée dangereuse et violente. Les leaders de la communauté du village ont établi des règles et des normes qui régissent ce microcosme social pour lui garantir une vie harmonieuse. Mais pour préserver les habitants du village, ils ont créé le mythe d'une population de monstres habitant les bois entourant le village et qui s'avèrerait menaçante pour toute personne qui s'aventurerait à quitter le village ou dépasserait les limites autorisées. L'on pourrait comparer, dans une certaine mesure, le comportement des leaders du village dans *The Village*, veillant à l'unité du groupe et sa préservation contre un monde menaçant et où les valeurs humaines ont disparu, au comportement et au souci de *ouled-el-h°ouma* de conserver également l'unité du groupe, ses valeurs et surtout son parler.

Outre cette démarcation territoriale, les personnages n'hésitent pas à mettre en pratique « *une série de stratégies rhétoriques et de comportement qui constituent des frontières marquées d'appartenance territoriale.* » (Broccolini, 2004 :147). Ces stratégies se manifestent dans le comportement social (un machisme prononcé), un style musical et un parler spécifique.

5. REPRÉSENTATIONS DES JEUNES BAB-EL-OUEDIENS À L'ÉGARD DE LEURS PRATIQUES LANGAGIÈRES

Dans le film de Allouache, les personnages affichent leur passion pour un genre musical populaire ; le chaâbi. Il constitue leur moyen d'expression, une source linguistique qui inspire fortement leur parler. C'est pourquoi, c'est à travers les représentations des jeunes à l'égard du chaâbi que nous essayerons de considérer les représentations des jeunes quant à leurs pratiques langagières.

5.1. Le chaâbi

À l'instar du blues, expression contemporaine par excellence des subcultures afro-américaines, le chaâbi est un genre musical très populaire (vient de chaâb ; peuple) essentiellement citadin, né dans les années 20 au fin fond des quartiers de la Casbah. Sous le joug colonial, il s'affirmera comme mouvement symbolique de l'identité algérienne. Aujourd'hui encore, il continue d'être le porte-parole de la communauté algéroise et constitue l'âme de la Casbah et de BEO. Les conditions difficiles et la réalité âpre du quotidien sont interprétées dans les chansons chaâbi. Les thèmes portent généralement sur la misère, la pauvreté, l'injustice, la révolte du peuple, mais évoquent aussi l'amour du prochain, l'attachement à Dieu et l'amour tout court. La tradition orale est également perpétuée dans les chansons chaâbi à travers les proverbes, une morale sereine emplie de conseils dispersés de métaphores, des contes et des anecdotes.

Rares sont les femmes qui ont fait de cette musique leur mode d'expression, à l'exception de Fadéla Dziria (elles préfèrent épouser les mélodies onduleuses du *Hawzi*, une variante andalouse du chaâbi et d'origine aristocratique). De ce fait, le chaâbi est un genre « exclusivement » masculin qui s'accompagne d'une danse qui lui est spécifique et reconnaissable.

5. 2. Le chaâbi, un marqueur identitaire

À l'instar d'autres genres musicaux populaires tels que le flamenco en Andalousie, le Tango en Argentine et le blues et le rap en Amérique, le chaâbi entrera dans le vécu des Algérois tant par son rythme et son harmonie que par ses paroles. Les jeunes se reconnaissent dans ces paroles qui leur permettent de noyer leurs frustrations et leurs rêves muets. Ainsi certaines chansons décrivent la rencontre des amants et leurs étreintes amoureuses, une description que les jeunes vivent « virtuellement » à défaut de pouvoir la vivre réellement dans une société qui tabouise la relation entre les deux sexes.

Le goût pour le chaâbi partagé par le groupe constitue un marqueur identitaire propre au groupe échappant aux normes prescrites. Le chaâbi en tant que genre musical, n'a-t-il pas bousculé, avec cheikh El Anka⁷, les normes établies par l'art andalou dont il était une variété ? En fait, dans un rapport analogue, le chaâbi a, par rapport à la musique andalouse le même statut que l'arabe parlé par rapport à l'arabe classique, il est refoulé par la culture officielle. De ce fait, et en l'absence de toute possibilité d'expression politique, les jeunes, à travers le chaâbi, revendiquent leur appartenance sociale et spatiale puisque les chanteurs, eux-mêmes -généralement- issus de ces quartiers chauds ou de la ville et/ou ayant connaissances des difficultés des jeunes de la périphérie, exposent ces quartiers de manière sentimentale, glorifiant leur ancrage social et émotionnel dans l'espace. Mais le chaâbi reflète également leurs préoccupations majeures : « *La chanson populaire demeure le miroir dans lequel la population du Maghreb trouve la projection de ses préoccupations fondamentales.* » (Grandguillaume, 1979).

Plus qu'un moyen d'expression, le chaâbi agit sur Omar et ses amis « *comme une drogue* » (Tamzali, 1979, citée par Armes : 45). Il est partout. Omar et ses amis écoutent de chaâbi à la maison, au travail, dans les spectacles de variétés, dans les mariages, dans la rue, dans le club sportif. Il n'y a donc que cette musique qui les touche et imprègne leur vie jusqu'à en devenir un modèle. Dans son film, Allouache allie avec subtilité des couplets chaâbi avec le dialogue, l'un

⁷ Maître de la chanson chaâbi, considéré comme le créateur du chaâbi sous sa forme actuel. Il y a introduit de nouvelles mélodies et de nouveaux instruments.

intervenant à la place de l'autre. Nous n'aurons qu'à en juger à travers cette scène où Omar confie au spectateur l'une de ses rêveries à propos d'une femme qu'il aperçoit chaque jour à sa fenêtre lorsqu'il se rend au travail : « *resmi Zheira tkoun fe taqa kima l3ada ana li semitha Zheira 3la khater lazmelha asm. Besah° 3omri ma tkelemt m3aha 3la h°sabi 3andha teqrib tlath°ine sna [...] kachi nhar teh°bat lia madha bia hadak enhar ikoun youm eldjem3a.fi 3aqliti nmeth°elha loueh°da men hadouk eryem enta3 leqsida...Zheira.* » (Zheira est sûrement à sa fenêtre comme d'habitude. C'est moi qui l'ai surnommée Zheira, il lui fallait un nom. Mais je ne lui ai jamais parlé, je pense qu'elle doit avoir trente ans [...] Un jour, elle viendra à ma rencontre, j'espère que ce sera un vendredi. Dans mon esprit, dans ma vision des choses, elle fait partie des muses des chansons... Zheira !) Scène 14 (9mn23sc). Omar ne connaît pas cette femme pourtant il espère que Zheira, la fille de la fenêtre qui guette son passage chaque matin, viendra le rejoindre un vendredi. Pourquoi un vendredi ? En fait, dans une chanson chaâbi célèbre, intitulée « *youm el djem3a kherdjou leryam* » (le vendredi les gazelles⁸ sont sorties), l'auteur de la chanson raconte une rencontre avec de belles filles et pour chacune d'elles, il imaginera un nom. Omar à son tour donnera le nom de Zheira à la fille de la fenêtre à qui, pourtant, il n'a jamais adressé la parole. Dans une autre scène (Scène29 75mn-14sc), c'est à travers la récitation d'une *ksida* chaâbi que Omar exprimera ses sentiments et avouera son chagrin d'amour à son ami Moh Smina.

En tant que valeur appréciée, le chaâbi signale à l'Autre qu'il y a des sens auxquels il ne peut prétendre « *kain eli idhouq ou kain eli maghlouq* » littéralement (Il y a ceux qui savourent et ceux qui sont bloqués (fermés)). Scène 12 (5mn28sc). Ceci pourrait avoir le sens de « il y a ceux qui savent apprécier l'art (ici la chanson chaâbi) et ceux qui n'ont aucun goût artistique ».

La mise en mots du chaâbi et la perception du chaâbi par l'Autre annonce la construction d'une identité qui se fait en deux traits antagonistes :

⁸ Ici pour désigner les belles filles. Dans les chansons chaâbi, la femme n'est jamais nommée, elle est désignée par « la fleur, la gazelle, la lune » ou à la troisième personne.

-*kaïn eli idhouq* : (il ya ceux qui savent apprécier).

- *kaïn eli maghlouq* : (il ya ceux qui n'ont aucun goût artistique).

Le premier trait signe l'appartenance à un groupe : celui qui sait apprécier le chaâbi et le deuxième trait vise à dévaloriser l'Autre ; celui qui n'a pas de sens et ne peut prétendre à cette forme de culture. En d'autres termes, celui qui n'a pas de sens ne peut prétendre à la beauté lexicale des paroles du chaâbi. Une dialectique du Même et de l'Autre laisse voir une fracture culturelle qui pousse les jeunes passionnés du chaâbi « *à tracer eux-mêmes les frontières de l'altérité par une sorte d'exaltation de leur propre spécificité, comme pour rendre l'exclusion auto-exclusion.* » (F.Melliani)⁹. Il y a dans cette attitude une sorte de retournement du stigmaté : ce qui est considéré par les locuteurs de la culture dominante comme sous-culture est, en fait, une culture à laquelle ces mêmes locuteurs ne peuvent accéder. De ce fait, l'Autre est pris au piège de sa propre catégorisation. Il s'agit donc d'un renversement d'un processus de stigmatisation. Selon Calvet, « *lorsqu'un groupe est socialement exclu, qu'il se trouve marginalisé ou rejeté, il a parfois une sorte de sursaut d'orgueil et marque lui-même les frontières le séparant des autres en glorifiant sa spécificité, comme s'il se mettait volontairement à part* » (1994 : 269).

5. 3. Le chaâbi, un trésor linguistique

S'inspirant du parler populaire algérois et inspirant à son tour les jeunes, le chaâbi traduit l'authenticité dialectale (les chansons chaâbi sont interprétées en dialecte algérois) et constitue un garant, parmi tant d'autres, de la pérennité et la transmission du patrimoine populaire. Le chaâbi comme immense répertoire où sont conservés non seulement les valeurs mais aussi un parler populaire, est un mode d'expression pris pour modèle de comportement langagier par les membres de la communauté bab-el-ouedienne. Les proverbes et les dictons qui émaillent le discours de Omar témoignent du rôle important de la tradition orale. Le chaâbi est, de ce fait, le vecteur de la culture populaire mais aussi la source de leur

⁹ *Immigrés ici, immigrés là-bas chronique d'une stigmatisation.* <http://fmelliani.free.fr/stigmat.rtf>

manière de parler. Omar, dès la première séquence du film et en se présentant au public, montre son fort intérêt et sa passion pour le chaâbi « *hadha houa el kenz diali* » (c'est ça mon trésor) (en montrant ses cassettes chaâbi à la caméra). Scène 10 (5mn13sc). Il ne s'agit certainement pas d'un trésor matériel, mais d'une source linguistique où il peut puiser à satiété. Omar n'est pas instruit, on ne le verra jamais, à travers les 128 minutes de projection, lire un journal ou un livre ou regarder la télévision, son seul contact avec la langue est le chaâbi et ses rencontres avec ses amis. Dès lors, nous pouvons avancer que la passion de Omar pour le chaâbi est avant tout linguistique et discursive puisque les mélodies, elles, il les puise dans les chansons indiennes.

5. 4. Le chaâbi, une relation d'amour

A cette valeur de « *trésor* » attribuée au chaâbi, notion qui relève autant de la représentation que de la réalité elle-même, Omar affiche une passion à la « Khatibi »¹⁰ à l'égard du chaâbi. « *Ya kho, echaâbi iqisni, yehlekni* » (Mon frère (mon ami), le chaâbi me touche, me tue) scène 11 (5mn22sc). Doter la langue d'une haute valeur/charge émotionnelle suscite des sentiments d'allégeance et de fidélité comparables à ceux que l'on pourrait avoir pour sa bien aimée. Réciproquement, la langue exerce sur l'individu « *une séduction qui entraîne une adhésion* » (Grandguillaume, 1979 : 3-28). Omar et ses amis sont mus par la langue utilisée dans les chansons et qui agit sur eux comme une drogue douce mais dont l'effet est thérapeutique : c'est grâce à ses morales didactiques, que le chaâbi permet de détourner ces jeunes et moins jeunes de la violence et de la drogue qui constituent le lot quotidien des jeunes de quartiers défavorisés et déshérités.

6. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DE L'ARABE CLASSIQUE

¹⁰ Ici pour penser la fascination, la sublimation et l'obsession à l'égard de sa langue en référence à l'œuvre de A.Khatibi, *Amour bilingue* (1983).

La transformation sociale et économique qu'a connue l'Algérie pendant les années soixante dix s'opère en même temps que les transformations langagières. Face aux défis du monde moderne, l'Algérie qui a subi le colonialisme pendant plus d'un siècle et dont elle est sortie non sans séquelles sur tous les plans, notamment culturel, doit réagir. Après avoir nationalisé le domaine des hydrocarbures, ce qui lui fit acquérir une puissance économique, et après avoir été à l'avant-garde des mouvements de libération des pays du Tiers-Monde, une politique qui lui confèrera une place considérable sur la scène internationale, l'Algérie élargira la politique culturelle qu'elle avait déjà entamée au lendemain de l'indépendance. Toutes ces mutations n'étaient pas sans conséquences sur la population confrontée à la difficile tâche de conciliation entre l'attachement aux valeurs originelles et l'évolution moderne de la vie. Le fossé est là, difficile à combler, se situant sur le plan social, économique et surtout linguistique, non seulement entre le peuple et ses dirigeants mais aussi entre partisans d'une arabisation de la société et ceux qui s'opposent non à l'arabisation mais à sa méthode d'imposition (immédiate et générale). La population ressentit l'imposition de la nouvelle norme comme une agression voire une sorte d'assimilation ou une sorte de « *colonialisme interne* » (Moatassime, 1992 : 99) puisque la politique linguistique ignore les autres idiomes présents dans le paysage linguistique algérien et qui constituent le patrimoine linguistique de la majorité de la population. Cette politique, imposée par des décideurs à une base qui n'a pas été sollicitée et qui n'a pas participé à la définition, ni à la discussion de cette politique, aura des conséquences significatives quant à la définition que le peuple donnera à l'arabisation. La politique qui se voulait révolutionnaire se verra transformée en un lieu-discours de tous les conflits et de toutes les tensions alimentés par l'échec scolaire et le chômage ainsi que par tous les problèmes qui en découlent. La scène que nous offre à voir Allouache dans *Omar Gatlato Eredjla* exprime parfaitement ces rapports et attitudes qu'ont nos personnages quant à la langue-norme.

Omar et ses amis se rendent à une soirée de variété au Théâtre Régional d'Alger qui donne un condensé de la culture populaire de ces années là. Le premier

spectacle est une pièce théâtrale en arabe classique intitulée « *La tristesse du Sultan* ». Dès le début du spectacle, les acteurs seront sifflés et hués par le public. Celui-ci, majoritairement masculin, montera son propre spectacle dans l'allée : chants et danse chaâbi, ce qui poussera les acteurs à interrompre la pièce. De même pour le spectacle de mime (art nouveau à l'époque) ; l'artiste aura droit aux commentaires de Ali Cocomani « *barkana bla khorti djiblna chaâbi* » (C'est du n'importe quoi, on veut du chaâbi) Scène 19 (27mn-46sc). Nous n'aurons droit au silence que lorsque le cheikh Chaou¹¹ apparaît sur scène ; c'est le spectacle attendu et qui sera longuement acclamé par le public. Les comportements de nos personnages témoignent du rejet d'une culture qui les a exclus. Commentant cette même scène, Armes écrira : « *Le public masculin dont Omar et ses amis font partie intégrante, rejettent pareillement la culture traditionnelle officielle et la culture moderne importée d'occident.* » (1999 : 44).

Par quels autres mots ceux qui se sentent exclus peuvent-ils exprimer leur mépris pour la langue, outil de leur exclusion, que ceux employés par Omar avant le début de la soirée de variétés ? Écoutons-le parler : « *machi daïmen eli nesahrou, besah° had elila kaïn h°afla. ki n'goul h°afla, ya3ni kaïn kol nou3 : el mlih° wa edouni. besah° n'djiou nesahrou khater kaïn h°afla chaâbi lazem **nebel3ou** wach yzoudjoulna. rani 3aref da3oua **leguya**, besah° **neh°amlou** koulech bach n'choufou ou nesam3ou cheikh Chaou.* » (Ce n'est pas toujours qu'on s'amuse (qu'on se défoule), mais ce soir, il ya une soirée variée. Quand je dis soirée variée, il y a de tout, du bon et du **mauvais**, mais nous venons parce qu'il y a la musique chaâbi. Il faut **avaler (subir)** ce qu'ils nous présentent. Je sais que c'est **dégoûtant** mais nous **subissons** tout pour écouter cheikh Chaou). Scène 18 (23mn-25sc).

Le discours de Omar est révélateur de malaise voire de souffrance et de mépris à l'égard de cette langue qui l'a exclu. La langue-norme, rejetée par les jeunes, devient objet de moqueries, de ridicule et de dévalorisation.

7. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DU FRANÇAIS

¹¹ Un des maîtres du chaâbi.

Rappelons que le français, langue de l'ancien colonisateur, connaîtra une grande expansion après l'indépendance du pays. Néanmoins, avec la politique d'arabisation, le français sera enseigné comme langue étrangère au même titre que l'anglais, l'allemand ou l'espagnol. Au-delà du recul de la langue de Voltaire dans l'enseignement éducatif, son utilisation restera prépondérante dans les filières scientifiques et technologiques ainsi que dans les secteurs économiques. Mais, le plus significatif à nos yeux, reste l'utilisation effective de cette langue dans les interactions ordinaires. Autrement dit, son degré d'usage dans la vie quotidienne. Pour la linguiste Taleb-Ibrahimi, « *une grande partie de la population algérienne fût-elle ou non scolarisée a une compétence –même passive – du français.* » (1997 : 42). Le statut assigné au français témoigne d'une grande ambiguïté : déni officiel d'un côté, prégnance de son pouvoir symbolique et réalité de son usage d'un autre. Essayons de notre côté d'interroger la nature des rapports qu'ont nos personnages, dans *Omar Gatlato Eredjla*, à la langue française.

7. 1. L'insécurité linguistique

Pour pouvoir comprendre la nature des rapports de nos personnages à la langue française, nous avons choisi une scène qui marque une rupture de ton dans le film de Allouache. La scène montre un bijoutier qui se présente au bureau des fraudes où travaille Omar. Celui-ci, seul dans son bureau, écoutait une chanson chaâbi. Le bijoutier, venu réclamer ses bijoux confisqués, s'adresse à Omar d'un air méprisant. Le personnage du bijoutier est assez caricatural et ce qu'il dit n'a pas autant d'importance que la langue dans laquelle il le dit ; un français assez éloigné du standard « *Vous m'avez dérangé monsieur. J'ai un grand magasin de bijouterie et j'ai fermé à rapport à ça.* » Scène 24 (50mn-22sc). Les signes linguistiques fonctionnent comme signal qui renvoie Omar aux différentes représentations qu'il a de ce personnage et de la langue qu'il utilise. Omar, assis derrière son bureau, fait tourner machinalement entre les doigts un collier de trombones et regarde ironiquement le bijoutier qui redouble de colère. Omar se contente de répéter : « *ah ! ma 3labalich, lemsagher ma kanhoumch djouz la3chia*

tedihoum ! » (Ah ! Je ne sais pas, les collègues ne sont pas là, passez l'après-midi pour les récupérer). Lorsque le bijoutier se met à crier très fort et à ridiculiser Omar, celui-ci pose le collier de trombones, se lève et s'agrippe au bijoutier par le revers de la veste, le colle contre le mur et le regarde dans les yeux, la langue pliée entre les mâchoires, signes de violence retenue. L'analyse du comportement de Omar face à son interlocuteur : réticences, reprises, violence physique sont autant de manifestations susceptibles d'exprimer toute la frustration du personnage face à une langue qu'il ne maîtrise pas. Nous pouvons à cet effet évoquer l'hypothèse de l'insécurité linguistique. Lorsqu'on parle de l'insécurité linguistique, on pense à Labov (1976). Le linguiste américain a mené une étude sur le terrain new yorkais et a mis en valeur la notion de l'« *insécurité linguistique* » qui pousse les membres de la petite bourgeoisie à adopter des formes prestigieuses même s'ils ne la maîtrisent pas parfaitement. Pour Labov, l'insécurité linguistique se traduit par « *une très large variation stylistique ; par de profondes fluctuations au sein d'un contexte donné ; par un effort de correction ; enfin, par des réactions fortement négatives envers la façon de parler dont ils ont hérité.* » (1976 : 183). L'auteur ajoute que « *les fluctuations stylistiques, l'hypersensibilité à des traits stigmatisés que l'on emploie soi-même, la perception erronée de son propre discours, tous ces phénomènes sont le signe d'une profonde insécurité linguistique chez les locuteurs de la petite bourgeoisie* » (Ibid. 200). « *Des réactions fortement négatives* », « *des traits stigmatisés* », « *la perception erronée de son propre discours* » sont, à notre sens, autant d'indices qui expliquent le manque d'aisance discursive chez Omar. Ce malaise discursif est susceptible de produire des sentiments d'infériorité, de frustration, de perplexité et un blocage psychologique. En effet, on peut interpréter le mutisme de Omar face au bijoutier comme un signe de malaise et la manifestation d'une insécurité linguistique qui va être à l'origine de son geste violent à l'égard de son interlocuteur. Le roulement de tambour accompagnant le comportement de Omar témoigne de la violence de la situation que vit Omar intérieurement et qu'il ne peut s'empêcher d'extérioriser.

L'insécurité linguistique a réduit la parole en attitude physique traduisant un blocage verbal, une frustration voire une tension intérieure qui peut naître d'une opposition entre la pondération souhaitée par un individu et ses capacités effectives à réaliser cette pondération (sur le plan des pratiques).

Omar n'est pas instruit « *ma yekhfalekch beli ma ranich metheqef* ». (Tu ne dois pas ignorer que je ne suis pas instruit), confiera Omar au téléspectateur en voix off. Scène 17 (12mn-22sc). Aussi, le discours en français du bijoutier est-il vécu par Omar comme un outrage d'où la réaction physique violente. Néanmoins l'attitude de Omar n'est-elle pas révélatrice d'un conflit intérieur lié à la langue de l'ancien colonisateur ?

7. 2. Le français, une plaie jamais cicatrisée

Si au niveau de la thématique le film *Omar Gatlato Eredjla* marque une rupture avec le passé, particulièrement la période exclusivement attachée à l'évocation du thème de la guerre de libération, sur le plan linguistique, la rupture avec la période coloniale est inachevée. Il ne suffit pas que le colonialisme disparaisse pour que disparaisse avec lui sa langue. Comme ces traces de balles encore visibles sur les murs des immeubles de BEO, la langue du colonisateur est toujours présente et témoigne de ce passé douloureux. Omar dès la première séquence du film, évoque la période coloniale. Il se souvient de la mort de son père, victime d'un attentat à la bombe : « *ma zalni chafi th°ani 3la nhar eli defnou fih echikh baba Allah yerh°mou, la3lem irefref fe zenqa la3lem dialna hadak el waqt kan memnou3* » (Je me souviens encore du jour des funérailles de mon père que Dieu ait pitié de son âme. Le drapeau flottait dans le quartier... Notre drapeau, il était interdit à l'époque) Scène 5 (2mn42sc). Omar se souvient aussi des attaques de l'OAS (l'Organisation Armée Secrète), des manifestations, des youyous des femmes du quartier. L'existence d'un conflit intériorisé semble bien confirmer ce « *hada ma yetensech ya bladi.* » (Ca ne s'oublie pas, oh mon pays !) Scène 6 (3mn03sc). Omar et ses amis ont donc connu cette époque de colonisation /décolonisation ce qui, à notre sens, conditionne étroitement leur représentation quant à la langue de l'ancien colonisateur.

7. 3. Je t'aime moi non plus

Nous avons emprunté ce titre à un film français de Serges Gainsbourg (1976) pour rendre compte du rapport ambigu et ambivalent qu'ont les personnages de Allouache quant à la langue française. Un rapport chargé de passions et de tensions. Nous avons évoqué dans le paragraphe précédent que la langue de Molière ne semble pas être débarrassée de son passé de langue colonisatrice. Néanmoins que dire du discours des personnages « truffé » de mots français ? Ce bilinguisme arabe parlé/français qui se manifeste dans les comportements langagiers de nos personnages n'est pas fortuit, il est déterminé par un rapport dialectique voire conflictuel entre deux langues. Dans leur comportement langagier, les locuteurs oscillent entre amour et haine, adhérence et répulsion à l'égard du français qui représente un monde « *à la fois désiré et haï, comme si la loi coloniale avait été intériorisée, comme s'il en était demeuré un lien subtil, inavoué et inavouable, qu'on craindrait de briser.* » (Grandguillaume, 1979). L'ambivalence dans le comportement de nos personnages réside, d'un côté, dans un repli identitaire et un attachement à une identité séculaire, d'un autre côté le désir d'accéder à une autre culture qui incarne la modernité. Mais, une telle situation n'est pas sans conséquences conflictuelles sur le plan de la psychologie. « *En fait, plus que d'un conflit de culture, il s'agit pour une génération de jeunes, d'un déchirement de la personnalité prise entre la modernité et la tradition. La quête de l'identité, mais aussi les difficultés, pour ne pas dire l'inaptitude à se déterminer par rapport à l'un ou à l'autre pôle d'attraction.* » (Fitouri, 1983, cité par Maayouf, 2010).

En effet, de la représentation mentale que se fait le locuteur de l'un ou de l'autre pôle naît la difficulté de trouver un équilibre entre deux pôles linguistiques et deux pôles de valeurs régis par des forces d'attraction et de répulsion antagoniques et, c'est de ces tensions que jaillit la crise identitaire. Cet écartèlement laisse entendre une attitude ambiguë à saisir dans les mots et le discours ambigu de Omar lorsqu'il évoque le passé : « *hada ma yetensech ya bladi* ». (Ca ne s'oublie pas, oh mon pays !). Mais la « rancœur » à l'égard de ce

passé se dissipe aussitôt quand il dit « *b3id dak echi, Bab-El-Oued ouela lina dork.* » (C'est bien loin tout ça, Bab-El-Oued est à nous maintenant). Scène 7 (3mn-22sc).

La période coloniale et la haine à l'égard de l'ex-envahisseur et sa langue sont rejetées dans un passé lointain. Néanmoins, il faut se garder de porter un tel jugement. Le recours de nos personnages au français, n'est pas préférentiel. Si l'on suit Benmayouf (2008), il s'agit d'une stratégie qui consiste à allier l'arabe parlé au français pour contrecarrer l'arabe classique : « *les deux langues arabe algérienne et française deviennent pour les jeunes un refuge, un maquis de résistance non seulement à la politique linguistique algérienne, mais résistance à un pouvoir politique tout court.* » (2008 : 59-60). Bien que produit plus de trente années après la production du film, le discours de Benmayouf pourrait se rapporter à l'époque du récit de Omar. Dans son ouvrage *Renouvellement social, renouvellement langagier dans l'Algérie d'aujourd'hui*, l'auteure décrit le phénomène des unités lexicales hybrides et le contexte social politique et culturel qui a donné naissance à ce phénomène. L'auteure estime que 1988 est la date qui marque la prise de conscience sur la question linguistique. Certes, les événements de 1988 ont permis de libérer la parole et ont permis aux locuteurs de se décomplexer vis-à-vis de leurs idiomes et vis-à-vis de la langue de l'ex-colonisateur, néanmoins, nous pensons que la prise de conscience de la jeunesse algérienne ou du moins d'une partie de cette jeunesse est antérieure à cette date. Comme nous avons pu l'observer à travers les pratiques langagières des personnages de Allouache, les jeunes bab-el-ouediens manifestent leur résistance au pouvoir en place linguistiquement, seule alternative en l'absence d'autres moyens. Les exemples de formes hybrides arabe dialectal /français relevés dans notre corpus (*mkapti /ntilifouni /mbronchi*), témoignent de la volonté des jeunes de créer une alliance entre deux langues vilipendées par le pouvoir en place. Néanmoins, cette alliance n'est que conjoncturelle : l'utilisation du français intervient comme une attitude réductionniste à l'égard de la langue nationale responsable de tous les maux de la société. Les jeunes construisent justement leur identité en fonction des trois pôles linguistiques en présence. Nous pensons à la

suite de Laroussi que « *loin d'être statique et figée, l'identité évolue dans l'espace et dans le temps.* » (1997 : 26). En effet, si pendant la période coloniale, il s'agissait de défendre l'arabe sous ses deux variétés, parlée et écrite, c'est parce qu'il était menacé par le français, après l'indépendance et face à l'impérialisme linguistique exercé par le pouvoir prônant l'utilisation exclusive de l'arabe classique et l'exclusion des idiomes en présence ainsi que le français, les locuteurs adoptent un réflexe défensif, en prenant pour allié le français et ce pour affaiblir l'arabe classique.

8. LE PARLER BAB-EL-OUEDIEN, UN DISCOURS CONTESTATAIRE

Le discours des jeunes bab-el-ouediens fonctionne comme acte de résistance et de récupération. L'adoption volontaire et consciente des locuteurs des formes langagières hybrides composées d'arabe parlé et de français marque leur volonté de contrecarrer une langue qui, « *au lieu d'être un outil, la langue devient une barrière* » (Cassagnaud, 2010 : 128). Bâti sur le refus des normes imposées à savoir le français et l'arabe classique, les formes hybrides résistent, dans leur fonctionnalité au modèle imposé et refusent de respecter les règles notamment au niveau lexical et phonologique. A travers leur parler, des jeunes bab-el-ouediens traduisent la réalité de leur vie quotidienne en mettant à profit toutes les possibilités que leur offre cette réalité dans sa pluralité et sa diversité, et c'est justement face à cette pluralité gommée car jugée « *illicite, anormale et déviante par rapport au bon usage.* » (Taleb-Ibrahimi, 2004b) que les jeunes se révoltent à leur manière : en s'auto-excluant dans un univers qu'ils se sont construit et où ils se sont créé leur propre code communicatif.

En greffant des termes d'une tradition orale sur leur discours, les jeunes affichent un ancrage social aussi bien identitaire que signe d'une volonté de récupérer un parler qui a tendance à se perdre ou à reculer devant la langue dominante. Les jeunes bab-el-ouediens se proclament transmetteurs de la culture traditionnelle dans toutes ses variétés. Leur message est sans équivoque : La langue populaire n'est pas morte, elle se renouvelle et rajeunit à travers les jeunes qui la parlent.

A travers les différents jeux linguistiques complexes, les jeunes développent leur propre langage, un langage communautaire hermétique. Ces jeunes sont conscients que leurs pratiques sont déviantes mais ils ne peuvent s'en détacher ; elles les identifient, elles fonctionnent comme un « *signum* » pour reprendre le terme de Guiraud : « *tout langage est signe ; comme le vêtement ou la coiffure, comme les formules de politesse ou les rites familiaux, il nous identifie.* » (1956 :97). Le comportement langagier, lorsqu'il est voulu, conscient, lorsqu'il affiche une certaine appartenance à un groupe, à un milieu, devient un *signum* linguistique. Le discours de nos personnages relève d'un « *we code* » (Gumperz, 1989) et qui a pour fonction de se distinguer d'un « *they code* », leur message est, encore une fois, sans équivoque : « nous ne parlons pas comme vous ».

A ce stade de notre travail, il convient d'interroger les comportements langagiers de nos personnages et d'observer de plus près les façons dont ils parlent.

9. SPÉCIFICITÉS DU PARLER BAB-EL-OUEDIEN

Dans l'analyse linguistique du parler bab-el-ouedien, il est possible de considérer trois parties distinctes. D'un côté, un parler dans sa forme hybride et ses différents emprunts; d'un autre côté, les différents procédés de créativité langagière et enfin un parler emprunté à l'argot traditionnel et à la langue populaire.

9. 1. Les emprunts

L'observation du parler des locuteurs bab-el-ouediens, dans le film de Allouache, nous a permis de relever un nombre non négligeable d'emprunts. Les plus importants sont ceux faits au français et à l'arabe classique.

9. 1. 1. Les emprunts au français

Dans son livre « *Plurilinguisme et Migration* », Rahal parle d'emprunts « *spontanés* » ou « *naturels* » (2004 : 230), c'est-à-dire des emprunts non-

intégrés aux modélisations de la langue réceptrice. Il s'agit de mots qui ont gardé leur aspect original et qui subsistent en tant que mots étrangers. Nous avons relevé dans le discours de nos personnages quelques exemples qui attestent de l'emploi des emprunts non-intégrés :

-« *neskoun m3a el3aila fi wah°ed **la cité** semouha cité Chevalier* » (J'habite dans une cité appelée cité Chevalier).

-« *3andi wah°ed tlath°ine **cassettes*** » (J'ai près de trente cassettes).

-« *nechti th°ani fen el hind, keth°ratha leghna nta3 **les films** dialhoum* » (J'aime aussi l'art indien, la plupart les chansons de leurs films).

- « *haou lik **les piles*** » (Tiens voici les piles).

-« *Cocomani fe es°if ideber el masrouf be **la sono***. (Pendant l'été, Cocomani gagne son argent de poche avec la sono).

-*dorka rani **titulaire***. (Maintenant, je suis titulaire).

Remarquons que certains emprunts sont réalisés avec une phonétisation locale ; le cas du /r/ roulé (*titulai/r/e*).

Beaucoup plus nombreux, les emprunts dits « *intégrés* » (*Ibid.* 230) sont des mots empruntés à une langue donnée et qui sont parvenus à s'intégrer au modèle de la langue de réception se pliant à ses lois phonologiques et morphosyntaxiques, et n'étant plus forcément perçus comme des emprunts. Si l'emprunt non-intégré est généralement propre au bilingue, l'emprunt intégré peut être présent aussi bien dans le discours des sujets-parlants bilingues que monolingues. Ces derniers n'ont pas connaissance de l'origine des termes empruntés. En effet, ceux-ci sont intégrés au point qu'ils sont considérés comme mots arabes. Nous pouvons à titre d'exemple citer les mots : /itilifuni / lekouaret° /igrot°li / (il téléphone, les papiers, il gratte). Nous considérons donc que « *l'origine de ces termes s'est de plus en plus atténuée car se sont entourés de certaines particularités linguistiques de la langue d'accueil* ». (*Ibid.* 232). Ces emprunts ont connu un

aménagement à plusieurs niveaux, notamment au niveau phonologique (structure syllabique, consonnes, voyelles) et morphosyntaxique (le genre et le nombre)¹².

1) *Au niveau phonologique*

Ne disposant que des voyelles (a), (ou), (i) et des diphtongues (aw), (ai), dans son système vocalique, l'arabe est, de ce fait, une langue à vocalisme pauvre par rapport au français traditionnellement décrit comme comprenant entre 14 et 16 voyelles¹³. Pour adapter le système phonologique français à celui de l'arabe, Les sujets-parlants vont faire subir aux termes empruntés des altérations voire des substitutions. L'observation des interactions de nos personnages nous a permis de relever des aménagements effectués au niveau du mot emprunté. Les exemples tels : *koustima* (costume), *boulisia* (police), *tilifoun* (téléphone), *kasita* (cassette), *sinima* (cinéma), *bouftika* (Bifteck), *kouzina* (cuisine) (On peut faire l'hypothèse d'une origine française plutôt qu'espagnole-cocina en raison du /Z/), montrent que les aménagements touchent les voyelles. Ainsi, dans les trois premiers exemples, la voyelle (o et ɔ) n'existent pas dans la phonologie arabe, aussi par souci de simplification, le locuteur utilise le phonème (ou/u) existant dans l'arabe. Certaines consonnes, n'existant pas dans le système consonantique de l'arabe, sont remplacées par leurs équivalents. Observons les exemples suivants : *boulisia* (police), *journal* (journal), *bartma* (appartement).

L'occlusive bilabiale sourde (p) n'existe pas en arabe, elle est remplacée dans certains mots par la sonore /b/ : *boulisia*, *bartma*. Inversement, nous avons relevé un fait marquant le passage de /b/ à /p/ dans le mot /ropa/ (robe).

Le mot /ropa/ offre un exemple de fait linguistique intéressant en ce sens où le terme ne correspond ni à la graphie arabe, ni à celle du français. L'arabe ne comporte pas le graphème (P) (en français). Pourtant, les locuteurs prononcent parfaitement ce phonème et l'intègrent dans les mots pour remplacer le phonème

¹² Notre étude sur les mécanismes de l'emprunt prend appui sur celle menée par Zakia Iraoui Sinaceur (2004) sur les emprunts de l'arabe marocain aux langues étrangères, notamment le français.

¹³ Cf. <http://www.projet-pfc.net/le-français-explique/prononciation.html?start=1>

/b/. Le mot *ropa* est arabisé par l'emploi de (a) comme marque du féminin. Mais il se peut que l'emprunt ait été fait à l'espagnol (*ropa*=vêtement) avec un léger glissement de sens.

Ce phénomène d'altération phonémique affecte également les consonnes nasales ainsi nous avons :

jadarmia pour **gendarmerie/gendarmes**, *bartma* pour **appartement**, *batima* pour **bâtiment**. Nous assistons à une assimilation de la sonorité. Nous pensons qu'elle est le produit d'un principe d'économie linguistique.

La dénasalisation des voyelles françaises et leur transformation en voyelles orales simples témoigne de la bonne intégration de l'emprunt dans la langue de réception permettant une bonne harmonisation vocalique entre les mots empruntés et ceux de la langue de réception en les faisant obéir aux mêmes principes de réalisation phonétique.

Bien que ne faisant pas partie du système vocalique de l'arabe, les voyelles nasales /ã õ/ sont conservées et correctement prononcées dans certains emprunts : *lpwantaj / mbronchi / lbonka*, (*le pointage / être branché / la banque*). Si pour répondre aux exigences de la prononciation arabe, certains mots ont subi des modifications phonologiques, il n'en demeure pas moins vrai que le français a imposé au système de l'arabe des phonèmes qui lui sont étrangers ; le cas des phonèmes /v/, /g/ dans *goudron, galerie, délavé, cave*.

2) *Au niveau lexical et morphosyntaxique*

Les substantifs constituent la catégorie la plus représentée dans notre corpus. Nous pensons que leur fonction première est de nommer de nouvelles réalités. Ainsi, comme l'avance Martinet et nous le suivons, « *l'évolution d'une langue est sous la dépendance de l'évolution des besoins communicatifs du groupe qui l'emploie (...) l'apparition des nouveaux biens de consommation entraîne celle de nouvelles désignations. Les progrès de la division du travail ont pour conséquence, la création de nouveaux termes correspondant aux nouvelles*

fonctions et aux nouvelles techniques ». (Martinet, 1961, cité par Rahal, 2004 : 240).

Les occurrences relevées indiquent que les substantifs se prêtent à tous les domaines de la vie quotidienne :

-L'administration : *lpwantaj* (le pointage), *lkouaret* (les papiers, les documents), *titulaire*, *mise à pied*, *dactylo*, *syndicat*, *standardiste*, *lpost 270* (le poste N°...).

-La technologie : *lkaset*, *lminikaset* (la mini-cassette), *les piles*, *tilifoun* (téléphone), *etilivisioun* (la télévision), *lmikro* (le micro), *la sono*, *trisiti* (l'électricité).

-Le divertissement : *estade* (le stade), *elmatch* (le match), *eserkle* (le cercle), *elfilm* (le film), *esinima* (le cinéma), *ejornan* (le journal), *lpari sportif* (le pari sportif), *lpintoura* (la peinture)

-Le commerce : *lmarchinwar* (le marché-noir), *lbonka* (la banque), *lgalri* (les galeries)

-L'urbain = *la cité*, *lbatima* (les bâtiments), *lbartma* (l'appartement), *salle à manger*, *passage clouté*.

-Le vestimentaire : *eropa* (la robe), *echapo* (le chapeau), *koustima* (le costume), *la moda* (la mode)

- Le Militaire : *elboulisia* (la police), *ejadarmia* (les gendarmes)

-Divers : *mal de mer*, *délavé*, *chômeur*, *flambeau*, *kavi* (cave), *elponsion* (la pension).

Les substantifs français, lorsqu'il s'agit d'emprunts intégrés, obéissent aux règles du système linguistique de l'arabe parlé. Le nom emprunté reçoit l'article /el/ avec des variantes /e-l / et reçoit les lois de la grammaire de l'arabe classique selon la première lettre du mot auquel il s'agglutine à savoir si elle (la lettre) est lunaire ou solaire : *lkaset*, *elfilm*, *lpwantaj*, *esindika*, *esinima*, *elbonka*, *elboulisia*, *estade* (la cassette, le film, le pointage, le syndicat, le cinéma, la banque, la

police, le stade). L'article arabe /el/ est invariable, il s'applique au féminin et au masculin, singuliers ou pluriels.

La marque du féminin consiste, de manière générale, en arabe à suffixer un /a/ au radical lexical qui est le masculin et le masculin pluriel mais aussi le féminin français. Les mots empruntés par l'arabe au français ont pris le profil arabe: *t°bib* (un médecin), fém. *t°biba* ; *t°ifl* (un enfant), fém. *t°ifla*. Appliquant cette règle sur les mots français, qu'il s'agisse de noms masculins ou féminins, certains prendront le suffixe /a/ comme marque du féminin de l'arabe : *la moda, elbonka, lbartma, lbatima, lkasita, lboulisia, lkoustima* (la mode, les gendarmes, la banque, l'appartement, le bâtiment, la cassette, la police, le costume). D'autres mots conservent leur genre et ne subissent pas la marque du féminin de l'arabe ce qui est le cas de ces mots relevés dans notre corpus: *lponcion, lgalri, estade, lpwantaj, lflombo, eserkle, echapo* (la pension, la galerie, le stade, le pointage, le flambeau, le cercle, le chapeau).

La formation du pluriel des noms empruntés se fait par la suffixation en /at/ : *batima*, plur. *batimat*. Ce mot subit d'abord la règle du féminin de l'arabe par l'adjonction du /a/ *batima* qui substitue à la voyelle nasale dans la dernière syllabe puis fait son pluriel à la manière arabe avec l'ajout du suffixe /at/ *batimat/*

Le mot (trolley) subit le même traitement du pluriel que l'arabe *trolia*, fém. *troliat*.

Nous avons relevé le pluriel à suffixe /a/ dans l'exemple de *jadarmia* (les gendarmes). L'emploi de *jadarmiat* aurait désigné des femmes gendarmes. Même cas pour *lboulisia* dont l'emploi correspond au féminin singulier (la policière) ainsi qu'au masculin pluriel (les policiers). Pour obtenir le féminin pluriel, on ajoute l'affixe /at → *lboulisiat/*.

Une autre marque du pluriel : *lkouaret* (les cartes), cette forme de pluriel nous permet de faire la distinction avec *lkartat* (les cartes) le premier a le sens de « papiers/ documents » et le deuxième celui de cartes à jouer/ carte de visité/ carte postale.

Les verbes empruntés au français sont moins nombreux que les substantifs. Nous en avons répertorié quelques uns :

itilifouni, *ipertfou*, *igrotli*, *mbronchi*, *mkambi*, *mkapti* (il téléphone, ils prennent, un apéritif, il me gratte (dans le sens de grappiller, profiter), être branché, se camper, être capté). Sur le plan morphosyntaxique, nous notons l'intégration des verbes empruntés au français dans le système verbal arabe par affixation permettant d'exprimer le genre, la voix et le temps. L'adjonction de la voyelle /i/ est la marque de la 3^{ème} personne du singulier et de la 3^{ème} personne du pluriel : *itilifouni* (il téléphone), *ipertfou* (ils prennent un apéritif); le suffixe /u/ (« ou ») est la marque de la 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} personne du pluriel : *ipertfou*. L'adjonction de la consonne/n/au radical du verbe français dans *ntlilifouni* est marque du locuteur (singulier) (je téléphone), dans *nfriouha*, le phonème en gras permet la réalisation du nombre (nous réglerons l'affaire). Les verbes *mbronchi*, *mkampi*, *mkapti* (*il est branché, il campe, il est capté*) marquent un passif arabe basé sur l'affixation en/m/.

Au niveau sémantique, certains mots impudiques ou tabous, semblent être mieux perçus en français qu'en langue parlée : *idragui* (il drague), *mbronchi* (être branché dans le sens d'être en relation avec une personne de l'autre sexe, penser constamment à elle), *mkapti* (litt. être capté ; a le sens d'être épris, être transi par l'amour). Ces trois mots appartiennent au champ sentimental mais ne sont pas prononcés en arabe à cause de la traditionnelle pudeur.

Nous constatons que seules deux classes d'unités bien précises empruntées au français viennent ponctuer le discours : les substantifs et de façon moindre les verbes. Nous justifions ceci par le fait que les innovations que ce soit des objets inconnus ou des concepts nouveaux passent par des noms. Dans son ouvrage *Les Algériens et leur (s) langue (s)* (1997), Taleb-Ibrahimi note que les cas d'alternance des langues arabe parlé (berbère)/français concernent largement l'expression du monde technique. Ainsi, pour « *exprimer les nouvelles techniques, les nouvelles théories, le locuteur algérien, surtout lorsqu'il croit maîtriser le français, va naturellement glisser vers l'utilisation de cette langue*

tout en revenant vers son dialecte (et parfois l'AS) pour réguler et s'assurer du maintien de la communication. » (1997 :114). Certains termes existent dans l'arabe classique, pourtant, le locuteur les ignore ou les abandonne au profit de l'emprunt fait au français, une langue parlée sinon comprise par une grande partie de la population. Nous avons retenu un exemple où le locuteur utilise un terme en arabe classique puis le traduit en français :

« *dork rani mrasem ya3ni titulaire* ». (Maintenant je suis titulaire, c'est-à-dire titulaire).

Par cette réitération (Gumperz 1989), le locuteur se livre à un jeu linguistique ; l'existence d'un équivalent dans l'arabe classique ne semble apporter au locuteur aucune satisfaction. Aussi le double-il par son équivalent en français. Par ce phénomène de réitération, le mot donné en arabe classique est réduit à l'inutilité. Une inutilité qui s'expliquerait par son incompréhension pour le public. Compte tenu de la durée de la colonisation, le niveau de la connaissance des locuteurs algériens de l'arabe classique était relativement bas. Aussi, le locuteur propose-t-il les deux formes ne sachant pas quelle est la langue de préférence de son interlocuteur.

Tout au long du film les personnages opèrent un va et vient entre l'arabe classique et le français. Les termes sont tantôt donnés en arabe classique, tantôt en français. Observons ces exemples :

-*nesken m3a el3aila fi wah°ed la cité isemouha cité Chevalet*. (J'habite avec ma famille dans **une cité** appelée **cité** Chevalet).

- *nedjem nchouf men taqti wah°d el h°ai*. (Je peux voir de ma fenêtre **une cité**)

-*chh°al yaqra el djarayed* ! (Il lit tellement **de journaux** !)

-*mbe3ed nef3aslou el djornan*. (Je lui prendrai **le journal** tout à l'heure).

-*rak retar el youm* ! (tu es **en retard** aujourd'hui !)

-*had esabh°a rani meta?kher bsa3a*. (Aujourd'hui je suis **en retard** d'une heure)

-*netlaqaou fi el mel3eb ki nrouh°ou nchoufou El Mouloudia*. (Nous nous verrons au **stade** pour voir El Mouloudia).

-*ndji ghoudoua lestad*. (Je viendrai demain au **stade**).

Compte tenu de l'aspect compétitif qui régit les rapports entre les langues, les exemples que nous avons relevés reflètent les tensions socio-psychologiques inhérentes aux rapports conflictuels entre les deux langues en compétition à savoir l'arabe classique et le français.

Nous nous sommes limitée dans le cadre de notre étude à décrire quelques mécanismes de l'intégration de l'emprunt fait au français. Nous avons également axé notre analyse sur les deux catégories grammaticales les plus fréquentes dans le discours de nos personnages à savoir les substantifs et les verbes.

9.1.2. Les emprunts à l'arabe classique

Nous avons remarqué une présence de termes empruntés à l'arabe classique ; conséquence de l'alphabétisation et du développement des médias. Néanmoins, si le parler bab-el-ouedien est basé sur l'arabe classique, il est différencié de ce dernier et c'est en ce premier point qu'il est expression de la différence. Il s'agit d'un arabe à tendance dialectale puisque les mots sont réalisés avec la phonologie de l'arabe parlé : *la3lam* pour *el 3alem* (le drapeau), *leqsida* pour *el qasida* (le texte constituant la chanson chaâbi), *lmdina* pour *el madina* (la ville), *louizara* pour *el ouizara* (le ministère).

Nous pensons que faire entrer l'arabe classique dans un processus de « dialectalisation » vise à l'éloigner de son statut de langue officielle mais, surtout, à fabriquer, à partir de cette langue claquemurée, un intermédiaire accessible à un grand nombre de locuteurs. Pour souligner leur distanciation par rapport à la langue dominante, les jeunes s'approprient cette langue pour qu'elle devienne *leur* langue, en somme, un *we code* bâti à partir d'un *they code*, processus décrit également par notamment Trimaille (1999) à propos de textes de rappeurs français. Ainsi les jeunes n'hésitent pas à tordre les mots et à modifier

leur morphologie à leur guise. Observons ces exemples où les termes appartenant à l'arabe classique subissent des « fractures » et des « cassures » internes sans pour autant altérer le sens ni la beauté lexicale du mot. Ainsi, pour le mot *chems* (le soleil), ils utilisent *chmicha*, pour *el h°achich* (l'herbe), ils disent *h°chaouch*, *sjoura* pour *el achjar* et *seboh°i* ou *sboh°i* pour *esabah°* (le matin).

Cette prononciation déformée n'est pas le fait d'une incompetence mais elle est intentionnelle ; elle participe d'un côté à l'ambiguïté du message, d'un autre côté, à la distorsion de la langue par le biais d'une prononciation altérée. Les jeunes « *usent et abusent à leur convenance* » pour reprendre les termes de Taleb-Ibrahimi (2004b) et font de la langue dominante une pâte à modeler qu'ils façonnent à leur image et à leur goût. Ainsi, la langue qui était, entre autres, la cause de leurs maux, devient un jouet, une source de plaisir puisqu'ils disposent désormais de cette capacité à la fragmenter et à affaiblir sa résistance.

Qu'il s'agisse d'emprunts faits au français ou à l'arabe classique, le langage des jeunes est un adoucissement des contraintes propres aux deux langues ce qui traduirait la volonté de dessiner un territoire spécifique où ni les règles de l'une, ni celles de l'autre ne sont respectées. Pour rendre compte de ce phénomène de « déformation » que les linguistes appellent la troncation, un procédé qui consiste à supprimer plusieurs phonèmes d'un mot. Nous avons relevé les exemples ci-après : le mot *bono* est une version réduite de bonhomme. Pour les appellatifs ou les mots d'adresse, les jeunes n'hésitent pas à en rendre la prononciation plus rapide et plus facile : *ya kho*, une expression typiquement algéroise qui est l'apocope de *ya khouia* (mon frère/mon ami), *mo* est la réduction du nom Mohamed et *3o* pour Omar. *Bartma* est une troncation par aphérèse du mot appartement. Le mot *madma* (madame) a subi une restriction phonétique ; l'abréviation de la voyelle /a/ s'accompagne d'une accentuation sur la dernière syllabe le but étant de parler plus vite mais aussi s'éloigner du standard.

De manière attendue, dans notre film, nous n'avons pu observer qu'un seul exemple de verlanisation : *formen* est la forme verlanisée de l'expression « en forme »¹⁴.

Sans disposer de données pour le confirmer ou l'infirmier, nous pensons que le nombre peu important d'unités tronquées par aphérèse ou celles verlanisées s'explique par le fait que ces deux phénomènes de langues était peu fréquents à l'époque.

9. 2. Le parler bab el ouedien, argot ou langue populaire ?

Lorsque l'on évoque le parler des jeunes de cités défavorisées, nous entendons fréquemment parler de l'argot. Ce mot entre en confusion avec l'expression « langue populaire ». Pour Calvet (2003), l'argot et la langue populaire sont des « *termes flous, renvoyant à des champs sémantiques séparés par une frontière imprécise* ». Le linguiste ajoute que c'est « *par rapport à la norme, au standard, que l'on peut poser la notion de langue populaire, voire de l'argot.* ». Pour Pierre Guiraud, l'argot (des malfaiteurs) quand bien même il serait une branche de la langue populaire, ne se confond pas avec elle, « *mais partage la grande majorité de ses mots* » (1956 : 31). Bourdieu avance que « *l'argot « du milieu » en tant que transgression réelle des principes fondamentaux de la légitimité culturelle, constitue une affirmation conséquente d'une identité sociale et culturelle non seulement différente mais opposée* » (1983, cité par Boyer, 1996 : 30). A la question « *quel est le dénominateur commun du français populaire et l'argot ?* » que se pose Jean Paul Colin, il préfère nuancer les deux notions : « *c'est précisément ce franc parler relatif qui suspend la loi officielle plus qu'il ne la transgresse véritablement [...] La liberté de l'argotier est agressive et manque d'humour ; il s'agit de faire croire aux caves et aux gogos à la solidité d'une autre société, celle du Milieu. Quant au parler populaire, il exerce une liberté plus enjouée, farceuse, qui ridiculise sans attaquer en profondeur.* » (2007 : 66).

¹⁴ L'expression « en forme » apparaît en français dans le sous-titrage du film.

En cela, Colin rejoint Rachid Bencheneb qui préfère distinguer les deux notions « *il n'est guère malaisé de distinguer l'argot du langage populaire. On peut, en effet, observer que l'un représente le résultat normal d'une évolution naturelle de la langue parlée ancienne, au lieu que l'autre, fourmillant de monstres grammaticaux, apparaît comme une déformation voulue du langage parlé.* » (1942).

Devant cet éventail de définitions, il est difficile de délimiter les frontières entre l'argot et la langue populaire. Néanmoins, nous pouvons faire un rapprochement entre l'une et l'autre notion du fait qu'elles fonctionnent toutes deux par rapport à une norme dont elles sont l'expression contestataire. Dans ce sens, les deux notions peuvent coexister dans un seul et même discours et nous suivrons Goudailler (2002) quand il affirme que « *des parlers argotiques, plus ou moins spécifiques à tel(s) ou tel(s) groupe(s) ont toujours existé de manière concomitante avec ce que l'on appelle par habitude «langue populaire»* ».

Pour revenir à notre film, M.Lacheraf en tant que critique du cinéma avait réservé une appréciation particulière pour l'œuvre de Allouache qu'il considérait comme restitution d'un « *monde familier de traditions et de valeurs aujourd'hui vulnérable ou en voie de dépérissement* ». L'auteur, dans son livre *Ecrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société en Algérie* (1988), considère la langue dans laquelle Allouache a fait parler ses personnages comme « *la vieille langue citadine d'Alger, si affective, précise et nuancée* »¹⁵.

Le film de Allouache se veut donc comme œuvre artistique qui puise sa force dans la richesse et la diversité du patrimoine culturel et linguistique algérien. « *Le premier film algérien qui [...] trace un portrait de cette culture populaire que véhicule une grande partie de la population des grandes villes* » (Tamzali, 1979, citée par Armes, 1999 : 40). Et, c'est la langue comme critère de vraisemblance qui capte le spectateur. Concernant, particulièrement, le parler bab-el ouedien qui constitue le centre de notre étude, Taleb-Ibrahimi, le décrit comme un parler qui « *recèle un lexique spécifique, particulièrement imagé,*

¹⁵ Cité par Mourad Yelles, Site Esprit Bavard. <http://espritbavard.com>

puisant dans le terroir ainsi que dans les expressions et vocables transmis de génération en génération. » (2004a : 448).

9. 3. Analyse lexicale du parler bab-el-ouedien dans le film de Allouache

En l'absence d'ouvrages lexicographiques de référence consignants les usages oraux de l'époque de la réalisation du film de Allouache et même celle qui la précède, nous avons mené une série d'investigation sur le vieux parler algérois. Pour ce faire, nous avons sélectionné des travaux datant du début et de la moitié du siècle dernier. D'autres, plus récents ont également été retenus dans notre étude. Notre but n'étant pas de répertorier ces vocables en eux-mêmes et pour eux-mêmes mais de répondre à la question « comment parlent les jeunes bab-el-ouediens dans le film de Allouache ? » En outre, ces références nous permettront de nous faire une représentation quant à l'aspect de maintien des unités lexicales dans notre corpus. En d'autres termes, nous essayerons de vérifier si ces unités lexicales, établies par l'usage, existent ou sont attestées dans les sources lexicographiques sélectionnées et, partant, si elles font partie de la langue populaire et du vieil argot de la ville d'Alger.

Nous avons choisi de nous appuyer sur les travaux de M.Cohen, de M.Bencheneb, de R.Bencheneb, de M.Meouak & N.Kouici et, bien sûr, l'important travail effectué par A.Queffélec entouré de Y.Derradji, V. Debov, D.Smaali-Dekdouk et Y.Cherrad-Benchefra.

Notre première référence, l'ouvrage de Marcel Cohen (1912), qui fait suite à une importante enquête dans la ville d'Alger, décrit le système phonique et morphologique du parler des juifs d'Alger. Il recèle également un lexique local emprunté à toutes les langues que la ville d'Alger a vu passer. Des mots d'origine turque et persane relevés dans les conversations à Alger, Médéa et Constantine constituent un répertoire consistant de la thèse de Mohamed Bencheneb (1922). Une autre contribution importante est celle de Rachid Bencheneb (1942), une étude détaillée de l'argot propre à la ville d'Alger et des différents procédés stylistiques propres à l'argot. Dans son article, nous trouvons les traces d'une

lingua franca, une langue orale constituée principalement d'emprunts à l'espagnol, l'italien, le portugais et les idiomes français. Ces trois premières références constituent une base de données inestimable et incontournable pour mener une étude lexicographique du vieux parler algérois. Nous avons complété cette liste par deux autres études : deux articles de Mohamed Meouak et Nacera Kouici (1997-2000-2001) qui présentent un corpus de mots et d'expressions relevés dans le dialecte arabe algérien, et, finalement, l'ouvrage de Ambroise Queffélec et al. (2002) qui constitue un inventaire pré-dictionnaire où figure une liste non négligeable d'algérianismes considérés comme unités lexicales caractérisant le français d'Algérie. L'ouvrage de Queffélec nous paraît intéressant pour ces trois critères ; d'abord, celui de la dispersion chronologiques dans la mesure où il couvre plusieurs décennies (1970-2000) ; ensuite, celui de la dispersion géographique, c'est-à-dire que les unités lexicales retenues sont communes à toutes les langues locales dans les différentes régions du pays ; enfin, un nombre important des mots ou expressions relevés dans notre corpus figurent dans cet ouvrage.

Les références précitées existent en version électronique et sont disponibles en accès libre sur Internet.

Les exemples des manifestations langagières que nous avons pu observer dans le parler de nos personnages seront donnés en deux temps ; certains, les plus représentatifs (ceux liés à leurs centres d'intérêt et ayant une relation avec leur vie de jeunes banlieusards) seront présentés ci-dessous, ensuite, nous proposerons en annexe (6) la liste complète, mais non exhaustive, des vocables, procédés stylistiques, expressions idiomatiques...etc. que nous avons pu relever dans notre corpus.

Conformément à la tradition lexicographique, le classement des items répertoriés dans le parler bab-el-ouedien suit l'ordre alphabétique (annexe 6).

Observons à présent comment parlent les jeunes bab-el-ouediens dans le film de Allouache.

La façon dont parlent ces jeunes affiche une culture d'opposition. L'expérience de l'exclusion les pousse à tracer des frontières symboliques territoriales *el h°ouma* (le quartier), mais aussi sociales *ouled el h°ouma* (les enfants du quartier), traduisant des relations de proximité et de connivence. Cette affirmation de l'appartenance sociale et territoriale vise à exclure l'autre *el kavé* ou *kavi (le cave)*, *etnah* (l'imbécile, le nigaud), celui qui n'est pas du milieu, celui qui vient d'un milieu rural (par rapport au milieu citadin) et qui ne respecte pas « le code de la ville ». Les *bni 3arian* sont les jeunes des quartiers déshérités sans travail, sans ambitions qui vivent sur les petits vols et de la vente de la *zatla* (la drogue).

Les jeunes de BEO expriment leur désarroi, leur dégoût à travers le mot *leguya*, *mlegui* (le dégoût, être dégoûté), un sentiment de frustration mêlé au désespoir, une vision pessimiste d'un monde auquel ils ne croient pas appartenir.

Dans une société où la ségrégation entre les sexes est de rigueur, les jeunes développent une vision très machiste de l'univers féminin ; *eredjla* et *enif* (la virilité et le sens de l'honneur) sont deux valeurs qu'il faut conserver parce que jugées menacées voire disparues dans la ville.

Pour marquer le clivage avec la génération des aînés les jeunes emploient le mot *chikh* (le vieux), « *chikh baba* » (le vieux mon père). Notons également « *had el abd ifesti* littéralement (cet être humain bluffe), *el abd* est une synecdoque par laquelle un individu est désigné par son espèce un emploi dévalorisant parfois dépréciatif pour désigner les personnes qui manifestent un comportement en décalage avec la société, *ifesti* veut dire ment, bluffe.

Les jeunes ont le sentiment qu'ils sont victimes de l'injustice et de la *h°ogra* (le mépris), le sentiment d'être des laissés pour compte, abandonnés par le système. Le mot *h°ogra* revêt une connotation particulière dans la société algérienne ; un terme souvent utilisé pour dénoncer le mépris, la haine que le système a à l'égard des gens du peuple.

Les différentes mutations qu'a connues le pays ont donné lieu à des problèmes sociaux : le chômage, l'insécurité, *edlala* (le marché noir) un marché exclusivement tenu par des vieilles femmes voilées les *delalate* qui revendent les bijoux en or, une marchandise qui entre *zkimi* (frauduleusement, clandestinement) par les frontières algéro-marocaines.

Face à ces mutations rapides que les jeunes n'arrivaient pas à assimiler, naît un sentiment de malaise, et d'errance sociale, les jeunes ont perdu toute confiance en ce système qui les a mis « hors circuit » et dont les promesses restent du *khorti*, ou *khoro* (du blabla, du bluff), qualificatif dépréciatif pour désigner quelqu'un ou quelque chose de peu fiable, d'anodin. La seule consolation des jeunes reste leurs rencontres dans la *h°ouma* ou *zenqa* (le quartier) pour écouter une *qsida* (poème) chaâbi dans une *guesra* ou *gosra* (une veillée entre homme) avec *lemsagher* (les vrais amis) que l'on qualifie généralement d'*intik* (un mot typiquement algérois pour dire bien, cool).

Les jeunes évoquent rarement leurs sentiments sinon par un usage métaphorique. Ainsi, *iberberni* qui, littéralement, a le sens de me couvrir, me tenir au chaud, est employé pour exprimer un état de bien-être lié à un sentiment de tendresse et d'amour. Par l'emploi de la métaphore, les jeunes désorientent les non-initiés. C'est à travers un lexique imagé que les jeunes parlent du problème de logement *klana edhiq*, littéralement : l'exigüité nous dévore, de leur désarroi et angoisse face à un avenir incertain *tkhalt°ou lakhiout°*, ce qui pourrait dire : je suis embrouillé, je suis confus, mais aussi de leur frustration du fait qu'ils doivent subir et supporter contre leur volonté « *nebla3ou kol chi* ».

Le sobriquet est un fait linguistique que nous avons observé chez nos jeunes. Il se présente comme code linguistique spécifique, une stratégie de communication qui vise tant à établir des relations de complicité entre le nommant et le nommé qu'à provoquer, à partir d'un jeu langagier, une situation ludique et/ou humoristique. Ce qui a retenu notre attention est qu'entant que créativité langagière, le sobriquet est construit par rapport aux phénomènes socio-économiques auxquels ces jeunes sont confrontés. Observons ces deux

exemples : *Amar réglo* : « *réglo* », une apocope de « réglementaire », employé pour désigner une personne qu'on ne peut corrompre. *Omar Gatlato* : pour désigner une personne dont le machisme est très prononcée. Ce sobriquet est toujours d'actualité par référence au personnage du film de Allouache.

L'onomatopée est un autre procédé observé dans le parler de nos personnages. Bencheneb décrit l'onomatopée comme étant une création « *essentiellement auditive qui vient concurrencer la métaphore dans le domaine des sons.* » (1942). Certaines formes onomatopéiques sont une sorte de correspondance entre la forme et le sens. Ainsi nous rencontrons « *mdegdeg* », littéralement « être brisé ». Ce mot est dérivé de l'arabe *dqdaqa* ; une onomatopée de frapper à la porte. Ce mot a subi un glissement sémantique de « frapper à la porte » vers « être épuisé ». « *t°artqet* » est une onomatopée du bruit occasionné par une explosion; crépiter, pétarder.

Dans certaines autres formes, la combinaison phonétique inconnue à l'arabe confère au mot la couleur argotique, celle de l'étrange et du bizarre pour exprimer un sentiment ou un état d'âme que les mots de la langue commune ne peuvent exprimer. Le lexique appartient au camp sémantique du désarroi et du malaise : les jeunes ont recours à des mots qui n'appartiennent à aucune des langues en présence, leur manière à eux de dire leurs maux, c'est le cas pour « *mkerfes* », « *mrouen ou mrouel* », « *nef3as* ».

L'emploi des diminutifs est un autre phénomène linguistique qui a attiré notre attention dans le parler bab-el-ouedien et dont nous avons trouvé les traces dans l'ouvrage de Cohen (1912 : 316). Nous rencontrons dans notre corpus quelques exemples de diminutifs tels que *drihmat*, *qhioua*, *oulid*. L'emploi des diminutifs n'indique pas toujours que l'objet désigné est plus petit que sa taille moyenne, il peut indiquer que le contenu est prononcé avec une nuance spéciale de tendresse, d'ironie mignarde.

Nous avons souligné plus haut que la variante « âge » était importante dans le processus de la transmission de la langue. Nous pouvons à cet effet qualifier nos

personnages de « sages ». En effet, le recours dans leur discours à des expressions proverbiales, témoigne de leur acquisition d'une sagesse populaire ancestrale. De ce fait, il est important de situer ces expressions à l'intérieur d'une visée globale qui est la restitution d'une sémantique et d'un imaginaire appartenant à l'expression populaire dans son ensemble. Une expression en rapport avec la réalité sociale. Cet imaginaire constitue le lien d'ancrage dans la tradition populaire dont elles sont héritées. L'emploi des expressions est motivé par la connaissance tacite qu'ont les locuteurs des métaphores sous-jacentes mais aussi par le caractère conventionnel de l'interprétation des expressions.

Nous préférons émettre des réserves quant au sens de certains proverbes et dictons notamment ceux inconnus dans notre région. De ce fait, nos traductions seront approximatives et fonctionneront comme des hypothèses de sens.

Dans l'arrière plan sociologique, la relation entre homme et femme, en dehors de celle légitime (le mariage), est une relation condamnée, interdite d'où l'emploi de l'expression « *3achaq et°aqa ma tetlaqa* », littéralement « les amants/les amoureux de la fenêtre ne se rencontrent jamais ». L'expression proverbiale « *ighat°i echems be lgherbal* » : littéralement « cacher le soleil avec un tamis » est utilisée pour dire qu'on ne peut pas s'opposer /dissimuler la clarté du soleil, on ne peut pas cacher la vérité, se dérober à l'évidence. Cette expression proverbiale vise à dénoncer les politiques discriminatoires et irresponsables qui ont mené à une liste de problèmes sociaux. Des problèmes que les dirigeants tentent de dissimuler ou de masquer.

Nous pensons qu'une enquête sociolinguistique, qui pourrait à elle seule constituer l'objet d'une étude scientifique, nous aurait permis d'enrichir notre analyse et d'observer que la période de 37 ans qui nous sépare de la date de la sortie du film aurait sûrement dévoilé des nuances diachroniques : des lexies tombées en désuète, des glissements de sens, recul de certains emplois au profit d'autres, la vernalisation ou la stabilisation de certains argotismes ...etc.

En effet, relayé par les médias, notamment après le succès du film de Allouache, le parler des jeunes bab-el-ouediens connaît une grande diffusion et un grand nombre des termes et expressions précités ne constituent plus un secret pour les locuteurs algériens. Aujourd'hui, même si les termes *intik*, *kho*, *h°ouma*, *h°ogra* sont toujours d'actualité, d'autres termes et d'autres expressions émaillent le discours de ces jeunes et dont rendent compte des travaux (Taleb-Ibrahimi, Remarques sur le parler des jeunes algériens de Ba-El-Oued, in *Plurilinguismes* n° 12, 1996 :95-109), (Becetti, Parler des jeunes lycéens à Alger : pratiques plurilingues et tendances altéritaires, in *Le Français en Afrique, revue du Réseau des Observatoires du Français Contemporain en Afrique*, n° 25-2010 :153-164), (Tounsi, Aspects des parlers jeunes en Algérie. In : *Langue française*. Vol. 114 N°1. Les mots des jeunes observations et hypothèses, 1997 : 104-113), (Bensalah & Joseph (2004), la fonction humoristique du « mixlangue » dans le parler des jeunes algérois-détournements et innovations linguistiques, in *Parlers jeunes ici et Là-bas, pratiques et représentations*), ainsi que d'autres travaux notamment dans le cadre de l'Ecole Doctorale Algéro-Française.

Conclusion

Le film de Allouache se veut en quelque sorte une radiographie de la société algérienne. La sur-occupation des logements, le chômage, la prolifération du phénomène du marché parallèle, l'insécurité, la place de la femme dans la société algérienne, tels sont les problèmes que Allouache passe au scalpel.

Linguistiquement, le film révèle des pratiques langagières conditionnées par la présence des trois pôles linguistiques à savoir l'arabe parlé, le français et l'arabe classique. Nos personnages construisent leurs jugements et leur personnalité collective en fonction de ces trois pôles qui entretiennent des relations non sans rivalité. Les locuteurs n'étouffent aucune des langues en présence mais font valoir leur parler au détriment d'une/des langue(s) qui tente(nt) de s'imposer.

Si les événements de 1988 ont permis de libérer la parole des Algériens permettant à ces derniers de revendiquer haut et fort leur appartenance

linguistique plurielle, le film de Allouache ne comporte-il pas des signes avant-coureurs d'une révolution linguistique ? Les pratiques langagières de *ouled-el-h°ouma* ne permettent-elles pas d'avancer que le mouvement de résistance, aussi latent soit-il, est bien né avec la génération de Omar, et peut-être encore au sein d'autres communautés de jeunes algériens à travers tout le pays ? Force est de constater que le film de Allouache s'inscrit dans une optique de militantisme linguistique en prônant l'utilisation de l'arabe parlé jusque dans le titre. Néanmoins son militantisme ne résiste pas au discours officiel sur le statut des langues ; l'absence du berbère, langue largement répandue dans le grand algérois du champ linguistique, imprègne idéologiquement le film.

**SYNTHÈSE COMPARATIVE ET
CONCLUSIONS GÉNÉRALES**

LA BATAILLE D'ALGER ET OMAR GATLATO EREDJLA

La Bataille d'Alger et Omar Gatlato Eredjla : entre fiction et réalité

Partant de l'hypothèse qu'un corpus cinématographique (le film) constitue, au même titre qu'un corpus littéraire ou un corpus oral, un objet pertinent pour l'étude des phénomènes sociolinguistiques, nous avons mené une étude sur le cinéma algérien qui présente, à cet effet, une source inestimable de données pour étudier des phénomènes inhérents au contexte plurilingue algérien. Nous avons essayé de dresser un parallèle entre *La Bataille d'Alger* et *Omar Gatlato Eredjla*, deux films qui, en apparence, n'ont rien de comparable. Pourtant, sur le plan linguistique, ils sont régis par une multitude de codes linguistiques qui constituent une composante filmique leur garantissant une vocation, plus ou moins, réaliste.

Notre choix des deux films, loin d'être aléatoire, répondait à notre objectif d'opter pour un corpus hétérolingue où seraient interrogées les pratiques linguistiques chez des sujets bilingues, notamment en situation de conflit. Bien que les événements relatés se situent à une vingtaine d'années d'intervalle, et que la situation sociopolitique n'est pas la même, *la Bataille d'Alger* et *Omar Gatlato* affichent de nombreuses similitudes.

Influencés par le néoréalisme italien, les deux cinéastes entendent présenter le quotidien en l'état, laissant une large place à l'aléatoire. Les personnages de Pontecorvo, si l'on excepte Jean Martin qui a joué le rôle du Colonel Mathieu, étaient des non-professionnels : « 80% de ces comédiens étaient des non-professionnels et même les personnes qui jouaient le rôle de paras dans le film étaient des touristes scandinaves qui passaient par là et qui ont été recrutés pour jouer le rôle de figurants européens. » (Yacef Saadi, *Le Soir d'Algérie*, 9 Novembre 2008).

Allouache, pour certaines de ses scènes, a eu recours à la semi improvisation (Armes 1999 : 110). Dans de nombreuses scènes, les figurants et les personnages, pour la plupart des amateurs, se mêlent aux gens de la rue.

Dans les deux films, les cinéastes signent leur enracinement réaliste via les indications spatiales authentiques. Prendre pour décor des lieux identifiables vise à donner un certain caractère d'authenticité mais vise aussi à établir une relation de familiarité entre le public et les paysages-décor. Benjamin Stora, dans un article traitant des films sur la guerre d'Algérie, note que l'absence de décor réel contribue à la déréalisation des évènements. Pour Stora (2008), le cinéma « *n'est pas seulement affrontement idéologique possible autour de la conduite de la guerre, mais il est aussi affaire d'affects, de passions, d'espaces authentiques, de paysages vrais* ». En effet, filmer des évènements réels dans un décor reconstitué aurait donné à un film historique tel que *La Bataille d'Alger* un aspect de décalage.

L'utilisation des lieux authentiques donne donc une incontestable qualité de vérité ; les deux cinéastes font mouvoir leurs personnages dans des lieux reconnaissables et facilement identifiables ; des quartiers populaires et emblématiques de la ville d'Alger la capitale de l'Algérie. Dans les deux productions, le spectateur est mené à travers la géographie exacte de la ville d'Alger incarnée par la Casbah, la ville européenne et les Quartiers Généraux des forces françaises pendant l'époque coloniale. Avec *Omar Gatlato*, le spectateur découvre l'aspect des quartiers populaires d'Alger, BEO, Belcourt et la Casbah ainsi que le centre ville de la capitale, son port et le stade du 5 Juillet.

Pontecorvo et Allouache mettent en scène des personnages référentiels qui ont marqué/marquent la vie politique ou culturelle du pays. Ainsi nous rencontrons dans *La Bataille d'Alger* Yacef Saadi, un activiste au sein du FLN et qui joue son propre rôle. Dans le film de Allouache, nous rencontrons cheikh Chaou, l'un des chanteurs les plus populaires de la chanson chaâbi.

Les deux films mettent en relief un certain nombre de types sociaux symboles des sociétés de référence. Dans le film de Pontecorvo, les comédiens incarnent des personnages d'une société subissant les conséquences économiques et sociales du colonialisme. Nous rencontrons l'intellectuel, l'illettré, la femme, l'aliéné, la prostituée, l'ivrogne, le militant, une panoplie de types sociaux qui est

le miroir de la société de référence. Dans *Omar Gatlato Eredjla* les personnages mis en scène représentent des types sociaux d'une société en pleines mutations économiques sociales politiques et culturelles. Des mutations que les gens du peuple n'ont pu « digérer ». Allouache met sous le microscope une catégorie de personnages notamment les jeunes de l'époque. Une jeunesse « déphasée », pour reprendre le terme de Goudailler (2002), subissant une exclusion sur tous les plans.

Les deux films qui constituent notre corpus relatent des événements retenus par la mémoire collective. *La Bataille d'Alger* est un épisode de l'histoire de l'Algérie qui constitue la toile de fond du film de Pontecorvo. Un épisode marqué par l'insurrection de 1957 par laquelle le FLN entendait faire parvenir la voix de sa cause à l'ONU. Une insurrection qui a vu naître et mourir des figures emblématiques de la guerre de l'Algérie ; Ali La Pointe, Hassiba Ben Bouali et le petit Omar. Pour la réalisation de son film, Pontecorvo s'est basé sur les récits de ceux qui ont vécu les événements de la Bataille d'Alger et des enquêtes menées pendant plusieurs mois dans les archives détenues par les autorités françaises. Allouache dans son film produit en 1976, fait la lumière sur certains phénomènes sociaux et économiques qui ont marqué la société de l'époque : le chômage, l'insécurité, le marché parallèle, le statut de la femme, la crise de logement. Des phénomènes résultant des mutations qu'a connues le pays pendant cette période de son histoire. Ce qui est plus significatif est l'allusion faite à la politique économique (la Révolution Agraire) et la politique linguistique de l'époque. La scène du théâtre est, de ce point de vue, très illustrative¹.

Mettre en scène la population bab-el-ouedienne sans évoquer El Mouloudia, le club algérois de football fondé en 1921 par un groupe de jeunes de la Casbah avec les jeunes de BEO, aurait été incompatible avec la réalité même des jeunes bab-el-ouediens. En réalité, le match auquel assiste Omar et ses amis est la Finale de la Coupe d'Algérie qui a eu lieu en 1976 au stade du 5 Juillet à Alger et qui

¹ Cf. Annexe 5 (séquence 5).

opposa les deux équipes rivales : le MCA² et le MOC³. Un match commenté par Hassan Zitouni, un commentateur sportif de la chaîne algérienne de l'époque.

Dans son film, Allouache s'est largement inspiré de sa propre vie mais, l'on peut lire, précédant le générique de son film une mention nous indiquant : « *bien que s'inspirant de la réalité, ce film n'est pas la réalité.* » Loin donc d'être un film autobiographique comme certains pourraient le penser du fait de son aspect documentaire (utilisation de la narration directe), *Omar Gatlato* est, comme le confirme son réalisateur, un film fictionnel : « *Tout d'abord, j'ai essayé (ou je voulais) prendre mes distances avec le documentaire. Il s'agissait pour moi de faire du cinéma, c'est-à-dire une œuvre de fiction. Dans ces scènes, je voulais aller plus loin que dans la réalité.* » (Cité par Armes, 1999 : 20).

Nous pouvons avancer que les événements et la thématique qui constituent le socle des deux films correspondent à la réalité sociopolitique de l'Algérie, une réalité obéissant aux instances spatiales et temporelles et que les deux cinéastes ont réussi à effacer les frontières entre la fiction et la réalité. Qu'en est-il sur le plan linguistique ?

Sur le plan linguistique, les deux réalisateurs font parler leurs personnages dans les deux langues parlées ou du moins comprises par la grande majorité de la population constituant le monde de référence. Outre le français, langue officielle et celle de la communication entre la communauté arabe et européenne, Pontecorvo fait parler ses personnages en arabe parlé avec un accent algérois facilement reconnaissable notamment avec le l'uvulaire emphatique /q/ « qal » (il a dit), (cette réalisation concerne d'autres régions : Constantine, Cherchell, Blida, etc.) et la réalisation du phonème /j/ qui se fait avec l'agglutination de la dentale /d/ pour donner le phonème /dj/ «zoudj» (deux). Le terme « accent » correspond ici au concept défini par Harmegnies (1997) comme : « *un ensemble de caractéristiques de prononciation liées aux origines linguistiques, territoriales ou sociales du locuteur, et dont la perception permet au destinataire d'identifier*

² EL Mouloudia Club Algérois.

³ El Mouloudia Olympique de Constantine.

la provenance du destinataire. » (Cité par Binisti, 2003 :192). Les personnages de Allouache comme ceux de Pontecorvo se meuvent dans un espace bien reconnaissable et bien identifiable par tous les Algériens et où l'emploi de l'accent algérois va de soi et où le recours à tout autre accent ou à un autre parler algérien aurait sonné faux, notamment si l'objectif linguistique du film est de mettre en évidence le parler algérois. Nous pensons que l'accent amplifié par des éléments de lexique devient un facteur de crédibilité et de réalisme au même titre que les actions et renvoie le spectateur au monde de référence du film. Le public se reconnaît donc dans cette langue qui sort de la bouche des personnages. L'arabe parlé des personnages ponctué d'emprunts au français et à l'arabe classique renseigne le public sur le bilinguisme des sujets.

Un autre point commun entre nos deux films est le style de narration utilisé. Dans *La Bataille d'Alger*, le réalisateur a recours à la voix off, une technique utilisée dans le domaine de l'audiovisuel et qui consiste à faire intervenir une voix extérieure au récit. En voix off sont apportées les déclarations du FLN et celles des autorités coloniales. Fonctionnant tels des messages adressés à la population algéroise à travers les transistors, seul moyen d'information à l'époque, la voix off signale le français comme langue officielle et langue de communication entre les deux communautés arabe et européenne. La voix off dans *La Bataille d'Alger* apparaît comme voix neutre objective pourtant, elle cache des tensions. Elle expose le point de vue de l'autre et met face à face colonisateur et colonisé. Elle fait intervenir la voix des tenants du pouvoir mais aussi celle de ceux qui résistent à ce pouvoir, une manière pour le réalisateur de mettre en scène le conflit qui oppose les deux communautés en présence.

Dans *Omar Gatlato*, le cinéaste use de multiples formes de narration : le personnage principal est montré s'adressant directement au spectateur. D'autres scènes obéissent à la technique du monologue intérieur ; nous entendons Omar faire des réflexions sur les gens et sur les situations alors qu'il vaque à ses activités quotidiennes. Dans d'autres scènes encore, une voix off accompagne Omar. Nous pensons que ces différents styles de narration visent à spécifier le

film de « moderne » par rapport à un cinéma classique où ce type de mise en scène est banni. En prenant le spectateur à partie, le réalisateur confère à son personnage un pouvoir verbal ; Allouache donne la parole, revendiquée, à un jeune en qui se reconnaissent tous les jeunes spectateurs de l'époque, bâillonnés par le pouvoir et qui vivent les mêmes préoccupations et subissent les mêmes exclusions. Ainsi, en s'adressant directement à ces jeunes, Omar leur sert de guide, d'interface, d'intermédiaire entre la réalité filmée et la leur.

Ce qui nous a paru assez significatif dans le comportement social mais surtout langagier des deux héros de nos films, Ali La Pointe et Omar Gatlati, est le rôle attribué par les scénaristes aux deux personnages. Ce rôle détermine dans une certaine mesure leur façon de parler. Si nous partons du principe que la langue appartient à ceux qui la parlent, celle-ci leur confère un certain pouvoir. Les deux personnages sont ancrés dans un univers de virilité. La virilité comme valeur et facteur de leur personnalité agit comme pendant de leur façon de parler. Un parler complètement dominé par « *les valeurs de force et de virilité un des seuls principes de résistance efficace, avec la politique, contre les manières dominantes de parler et d'agir.* (Bourdieu cité par Boyer, 1996 : 30). La position des deux personnages au sein de leur groupe respectifs ; le premier est le chef de la guérilla dans la Casbah, et le deuxième est le leadership, un exemple pour son groupe de pairs, leur confère un pouvoir mais les investit d'une mission : celle d'être fidèle au groupe et de défendre ses valeurs. Et, l'une des valeurs du groupe est de partager sa langue/son langage. Toute déviation sera considérée comme aliénation voire une trahison car « *ne pas parler comme l'autre, c'est ne pas être comme lui, et parler comme son pair c'est affirmer sa solidarité avec lui, son identité.* » (Calvet, 1994 : 72).

Dans nos deux films, il y a un rapport de force entre centre et périphérie, entre la langue du pouvoir, institutionnalisée, et celle des dominés, non reconnue et méprisée. Cette situation donne forcément lieu à des tensions et les locuteurs (de la variété dominée) ont tendance à renforcer leur lien avec leur modèle langagier, le valorisent et le défendent parce qu'ils le perçoivent en danger : « *Ceux qui*

veulent défendre un capital linguistique menacé [...] sont condamnés à une lutte totale » (Bourdieu, 1982 : 45). Ces locuteurs sont conscients que la perte de leur langue/parler signifie la perte de leur identité, du moins celle construite dans cette langue/ce parler. Dans cette perspective, nos deux personnages militent contre un « oppresseur » qui réprimande leur langue/parler et qui refuse de la/le reconnaître. Dans leur lutte les deux personnages adoptent deux démarches différentes ; si le combat de Ali La Pointe est qualifié de « progressiste » dans la mesure où le personnage aspirent à une reconnaissance de l'Autre et tend à imposer sa variété par la « force », la démarche de Omar Gatlato, elle, est latente et « conservatrice ». En d'autres termes le combat linguistique auquel se livre le personnage ne tend pas à déboucher sur une société majoritaire et sortir du ghetto mais semble, au contraire, renforcer l'intégration dans le réseau socioculturel du propre groupe. Loin donc de vouloir imposer *sa* norme à l'Autre, Omar résiste à *la* norme de l'Autre en préservant et en isolant la *sienne*, contribuant à la délimitation entre un *they code* et un *we code*.

Dans leurs œuvres cinématographiques respectives, les deux cinéastes mettent en scène la diversité linguistique. Cette cohabitation des langues non sans rivalité contribue largement à augmenter le conflit et à élargir le fossé entre langue dominante et langue dominée. Cette hétérogénéité linguistique, aussi conflictuelle soit-elle, donne une dimension réaliste au spectacle et transpose la réalité linguistique du pays. Et, c'est en optant pour un aspect hétérolingue de leurs films respectifs que Pontecorvo et Allouache affichent leur respect pour la langue de l'Autre, celle des « dominés ».

Ce qui est particulièrement important, est la manière dont les locuteurs construisent leurs discours à partir des différents codes en puisant dans le répertoire verbal et ayant recours à tout le matériau langagier disponible sur la scène linguistique. Se retrouvant au centre de cette « *guerre des langues* » (Calvet, 1999), les locuteurs se livrent à une palette d'actions et de réactions. Ils usent de toutes les stratégies pour contourner, résister et se soustraire à la langue dominante. Dans les deux films les locuteurs n'admettent pas la porosité de leur

langue/parler et s'autoproclament ses défenseurs. « Le cannibalisme linguistique »⁴ ou « *la glottophagie* » (Calvet, 1974) n'a pas eu raison des langues/parlers ; l'on s'exprime certes dans la langue de l'Autre mais cela n'est que conjoncturel, une stratégie, un emprunt de circonstance.

A l'évidence, les deux œuvres cinématographiques qui ont constitué notre base de données s'inscrivent dans une idéologie de militantisme linguistique et témoignent de la volonté des scénaristes à transposer la réalité linguistique du pays à une époque précise et dans des circonstances précises. Néanmoins, dans leur représentation du réel, Allouache et Pontecorvo n'ont pas inclus le berbère. L'usage de cet idiome comme simple « accent » ne correspond pas à la réalité de son usage dans la vie sociale. De ce fait, les deux films sont marqués par le sceau du discours officiel.

⁴ C'est nous qui proposons cette terminologie.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Pour ouvrir ces conclusions, les propos de Christiane Souriau, citée par A. Moatassime, semblent condenser à eux seuls une grande partie de notre travail : « *le cas concret de l'Algérie vérifie la théorie selon laquelle le problème de la langue est un indicateur de rapports entre deux sociétés l'une dominante et l'autre dominée. Nous l'avons constaté dans le cadre colonial, entre la société européenne et la société musulmane, et dans le cadre post-colonial entre une partie de l'élite et la masse de la population.* » (1992 : 103). A travers une étude sociolinguistique, nous avons pu constater que notre corpus constitué de deux films *La Bataille d'Alger* et *Omar Gatlato Eredjla*, rend compte du contenu de la citation de Souriau. Néanmoins, avant de revenir sur ces deux cas, ces quelques lignes permettront de retracer les différents moments de notre étude.

Nous avons essayé de décrire la réalité langagière dans Alger, dans cette partie de l'Algérie et dans une période de son histoire et ce, à travers une étude ciblée et limitée dans l'espace et le temps. Nous avons de ce fait essayé d'apporter des éléments de réponse à des interrogations qui ont constitué les hypothèses de notre travail à savoir : quelles sont les langues en présence ? Quel est le statut de chaque langue ? Quels rapports entretiennent les locuteurs avec les langues en présence ? De quelle façon les locuteurs utilisent les langues en présence ? Comment ces choix participent à des stratégies de communication et en quoi ces choix sont signifiants ? Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, nous avons sollicité les travaux de certains linguistes et sociologues dont les théories ont alimenté notre recherche.

L'étude sociolinguistique des pratiques langagières dans les deux films nous a permis de déceler la complexité de la réalité linguistique de l'Algérie pré et post-coloniale, laquelle réalité n'est pas exempte de tensions et de conflits parfois aigus et parfois latents.

Même si, préalablement, les deux films pointent du doigt deux thèmes différents ; le premier étant celui de l'insurrection de 1957 et le deuxième le vécu

des jeunes algériens des années soixante dix leurs problèmes et leurs préoccupations, il n'en demeure pas moins vrai que les deux films ont pour thème commun la re-quête identitaire à travers le comportement langagier. Dans nos deux films, il ya rapport de conflit, rapport de force entre centre et périphérie, entre la langue du pouvoir, institutionnalisée et celle des dominés, non reconnue et méprisée.

Les personnages n'étouffent aucune des langues sélectionnées pour la mise en scène de la réalité linguistique mais jouent avec elles et se déjouent d'elles. Des préférences se font et les personnages choisissent telle ou telle autre langue comme stratégie et stratagème de communication pour se soustraire à l'impérialisme linguistique et à la politique jacobine imposée par le système colonial avant 1962 et par le pouvoir en place dans l'Algérie indépendante.

Dans *La Bataille d'Alger*, la tension est prépondérante à l'égard du français comme langue de l'envahisseur. Dans *Omar Gatlatto Eredjla*, elle est double : d'abord par rapport à l'arabe classique, puis par rapport au français langue de l'ancien colonisateur. Tant à l'époque coloniale qu'à l'époque de l'Algérie indépendante, les locuteurs, à travers leur langue/parler, défient la norme linguistique imposée. Les pratiques langagières de nos personnages témoignent de la vivacité de et de la rigueur d'une langue/ d'un parler. Ces pratiques peuvent être lues comme une forme de résistance. Dans toute guerre, il y a deux forces qui s'opposent et, dans « *la guerre des langues* » que mènent nos personnages dans les deux films, les deux forces ne sont pas égales dans la mesure où l'une est du côté du pouvoir et de l'officialité. Face à cette guerre déloyale naît un mouvement de résistance ; les militants de ce mouvement sont évidemment les locuteurs de la langue ou variété dominée.

La bataille menée dans *La Bataille d'Alger* n'est pas seulement militaire, elle est également linguistique ; au fossé de sang qui sépare les deux communautés arabe et européenne, s'ajoute le fossé linguistique qui n'est pas à dissocier des conditions sociale et économique vécues par la communauté arabe.

L'hétérolinguisme du film, à savoir l'utilisation de l'arabe et du français, traduit la volonté du cinéaste de représenter « l'autre langue », celle des dominées mais aussi à calquer le monde de référence où la différence linguistique se rencontre. Par l'utilisation des deux langues, Pontecorvo signe son respect pour les deux peuples. En effet, l'histoire de la colonisation est une histoire partagée entre les deux peuples et le film est destiné aux deux peuples.

L'utilisation du français comme moyen de communication entre les deux communautés arabe et française va de soi ; elle est la langue dominante, une langue qui montre l'Algérie sous l'autorité coloniale de la France. La démarche linguistique de Pontecorvo dans *La Bataille d'Alger* exemplifie la tendance qui s'est observée chez les intellectuels algériens de l'époque coloniale : adopter le français comme arme pour contester le pouvoir colonial. Il fallait s'affranchir de ce que faisait la puissance des occupants, il fallait dominer la langue qui domine. S'armer de la langue française non pour les Français mais contre les Français car, comprendre la langue de l'Autre, c'est comprendre sa pensée, son idéologie et ses objectifs. Le clivage qui existe entre les deux communautés s'appuie sur une opposition sociale, économique, géographique et linguistique et, ce sont ceux qui maîtrisent le français qui font bouger les choses. Si le français est le vecteur principal et acquiert un pouvoir de contestation, l'utilisation de l'arabe dans toutes ses variétés- dans un contexte révolutionnaire l'heure n'était pas à la défense de l'arabe classique comme norme- vient appuyer cette contestation et l'affirmation de l'appartenance à un groupe avec lequel on se sent solidaire.

Comme Pontecorvo, Allouache, le réalisateur de *Omar Gatlato Eredjla* est sensible à ces lieux où la langue semble s'inventer au plus près du peuple et qui en même temps l'inspire. Ce sont ces lieux ; la Casbah dans *La Bataille d'Alger* et Bab-El-Oued dans *Omar Gatlato Eredjla* qui permettent à la langue de se « désinstitutionnaliser », de se libérer des codes qui la cloisonnent.

Omar Gatlato se veut une tranche de vie, une analyse sociologique mais surtout sociolinguistique dans la mesure où le réalisateur a accompli un travail par et sur la langue de ses personnages. Les personnages de Allouache sont en quête d'une

dignité, mais comment avoir cette dignité dans un monde qui les rejette ? Comment avoir cette dignité quand on n'est ni qualifié, ni instruit ? Comment avoir cette dignité lorsque la langue, censée être le moyen de communication, devient une barrière, lorsque la langue imposée représente l'autorité, le pouvoir, le monde du travail fermé à ceux qui ne la maîtrisent pas ? En l'absence de toute alternative économique ou sociale, l'argument linguistique reste l'indice majeur des revendications et de marquage d'une appartenance identitaire.

Au problème du chômage, à l'insécurité, à la crise de logement, à la frustration liée au célibat prolongé qui constituent le lot quotidien des personnages de Allouache, vient s'ajouter la « dictature » d'une langue dont ils ne veulent pas. La *h°ouma*, va constituer le monde où Omar Gatlato et ses amis *ouled el h°ouma* vont créer, à l'écart des règles imposées, leur propre morale, leurs propres valeurs mais surtout leur propre code communicatif. Les pratiques langagières deviennent à la fois espace d'affirmation et de revendication culturelle mais aussi lieu de contestation d'une langue proscrite. Les jeunes bab-el-ouediens adoptent une stratégie défensive : un parler transgressif qui répond à une première transgression qui a eu lieu en instaurant une politique qui n'a pas pris en charge la diversité culturelle du peuple. Le parler des personnages de Allouache fonctionne comme discours contestataire, un discours qui se veut un acte de résistance et de récupération. Cette résistance se traduit par une étanchéité quant à la langue imposée et la revendication d'un parler spécifique. Un parler porteur de créativité et d'ingéniosité linguistique mais garant d'une authenticité ancestrale et puisant dans la culture traditionnelle.

Les formes hybrides arabe dialectal/français (*mbronchi/mkapti/eropa/itilifuni*) témoignent autant de la volonté d'exprimer une identité plurielle, reflétant un pluralisme et une diversité culturelle longtemps rejetés par l'imposition comme seule et unique langue l'arabe classique, que du désir des locuteurs de contourner la complexité des deux langues écrites, à savoir le français et l'arabe classique, et de transgresser leurs règles.

Jouant avec les mots, tantôt les superposant, tantôt les modifiant (*chmicha/sjoura*), tantôt les déviant de leur sens, les locuteurs se transforment en véritables créateurs, en véritables confectionneurs de mots et leur production témoigne de leur compétence de leur intelligence animées par le désir et la volonté de s'approprier les mots et, partant la langue pour qu'elle devienne la leur. Les métaphores (*maqla/qazdir/enda*), les onomatopées (*mdegdeg/t°art°aq*), les troncations (*triciti/ya kho/moh/bono*) constituent une composante dynamique du parler des jeunes bab-el-ouediens qui traduit la volonté d'égarer leur entourage et de dérouter les non-initiés.

Le conservatisme et la récupération d'une tradition langagière est une forme de résistance à un environnement où les valeurs ont disparu et où les relations humaines ne sont plus ce qu'elles étaient. Les locuteurs de ce parler se veulent gardiens de l'authenticité et des traditions. Aussi latente soit leur lutte, les personnages de Allouache comme ceux de Pontecorvo se livrent à une bataille linguistique, une bataille contre le dépérissement d'une authenticité locale qui puise son vocabulaire dans la tradition culturelle et dans de l'argot traditionnel d'Alger ainsi que du chaâbi. Le parler de Omar Gatlato et de *ouled-el-h°ouma* devient la norme à l'aune de laquelle les autres langues vont être mesurées en terme d'écart.

L'analyse des pratiques langagières des personnages de nos deux films laisse apparaître que le choix de telle langue, de tel parler est dicté par les besoins immédiats de communication des besoins produits de situations sociale, économiques politiques mais surtout culturelle. Un choix dicté également par ce besoin de résister et de lutter contre une politique linguistique discriminatoire et exclusive.

Les pratiques langagières des personnages dans nos deux films indiquent la volonté des cinéastes de tenir compte de la réalité des pratiques langagières propres au milieu socioculturel qu'ils décrivent mais posent aussi le problème des tensions qui régissent les rapports entre les langues en présence. En légitimant la présence des langues dominées dans leur production

cinématographique, Pontecorvo et Allouache se sont attribués cette légitimité d'être de véritables acteurs par une politique linguistique ou glottopolitique, qui n'émanerait pas forcément des instances officielles mais une « *politique linguistique par le bas* » (Billiez, 1997). Néanmoins, réduire le berbère à un simple accent entre en contradiction avec la réalité du paysage linguistique décrit et cet effacement relatif révèle, en creux, le statut de cette langue.

Perspectives

Depuis la sortie de nos deux films, le cinéma algérien a vécu des moments de grandeur et de décadence. Mais, nous assistons, ces dernières années, à une véritable renaissance et une remarquable évolution, non seulement dans le choix de la thématique mais surtout dans la façon de traiter les langues. La mise en situation des langues en présence qui s'affirme de plus en plus dans les représentations cinématographiques mérite de faire l'objet d'une recherche qui se donnerait pour objectif de décrire la diversité linguistique et la manière dont les pratiques langagières sont mises en scène, notamment à l'heure où le cinéma algérien connaît une vague de renouveau.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Amrane, D.D. (1994). *Des femmes dans la guerre d'Algérie*. Ed. Karthala.
- Armes, R. (1999). *Omar Gatlato de Merzak Allouache : un regard nouveau sur l'Algérie*. Images plurielles, éd. L'Harmattan.
- Benmayouf, Ch. Y. (2008). *Renouvellement social, renouvellement langagier dans l'Algérie d'aujourd'hui. Histoire et Perspectives Méditerranéennes*. Paris, éd. L'Harmattan.
- Benrabah, M. (1999). *Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique*. Paris, éd. Séguier.
- Billiez, J. (éd.). (2003). *Contacts de langues. Modèles, typologie, interventions*, éd. l'Harmattan.
- Binisti, N. (2003). Quatre jeunes Marseillais en mobilité sociale : entre « contact d'accents » et contacts de représentations. In J. Billez (éd.), *Contacts de langues. Modèles, typologie, interventions* (191-211), éd. l'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, éd. Librairie Arthème Fayard.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*, Paris, éd. Seuil, collection Liber.
- Boyer, H. (1991). *Langues en conflit. Etudes sociolinguistiques*, Paris, l'Harmattan.
- Boyer, H. (1996). *Éléments de sociolinguistique : Langue, communication et société*, Paris, DUNOD.
- Boyer, H. (2001). *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, DUNOD.
- Broccolini, A. (2004). Les mots de la ville dans un quartier populaire napolitain. Registres de langues et de modes de vie. P. Wald & F. Leimdorfer (éd.), *Parler en ville parler de la ville, essais sur les registres urbains*. (131-168), éditions UNESCO, éditions de La Maison des sciences de l'homme.

- Calvet, L.J (1974). *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.
- Calvet, L.J (1993). *La sociolinguistique*, Paris : Presse Universitaire de France.
- Calvet, L.J (1994a). *Les voix de la ville : Introduction à la sociologie urbaine*, Paris, Payot & Rivages.
- Calvet, L.J (1994b). *L'argot*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Calvet, L.J. (1999). *La guerre des langues : et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette Littérature.
- Cassagnaud, J. (2010). *Jeux et enjeux de langues pour les jeunes de Mayotte*, éd. Connaissances et Savoirs.
- Colin, P. (2007). *Argot et poésie : essais sur la déviance lexicale*, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Dakhli, J. (2004). *Trames de langues : usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, éd. Maisonneuve & Larose.
- El Khayat, R. (2001). *Le Maghreb des Femmes ; les défis du XXIème siècle*, Rabat, éd. Marsam.
- Goudailler, J. P. (2000). *Comment tu t'catches ! dictionnaire du français contemporain des cités*, éd. Maisonneuve et Larose.
- Grandguillaume, G. (1983). *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, éd. Maisonneuve et Larose.
- Guiraud, p. (1956). *L'argot*, Paris, collection « *Que sais-je ?* » PUF
- Gumperz, J.J. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Paris, éd. L'Harmattan.
- Labov, W. (1976). *Sociolinguistique*, Paris, éditions de Minuit.
- Lacheraf, M. (1976). *L'Algérie : nation et société*, Alger, Cahiers libres 71-72. SNED, Paris, éd. François Maspero.
- Laroussi, F. (1997). *Plurilinguisme et identités au Maghreb : en quels termes les dices*, Publications de l'Université de Rouen.
- Lüdi G & Py B. (1986). *Etre bilingue*, Berne, éd. Peter Lang.

- Moatassime, A. (1992). *Arabisation et langue française au Maghreb ; un aspect sociolinguistique des dilemmes du développement*, Paris, IEDES, collection « Tiers Monde » PUF.
- Moussaoui, A. (2004). Entre langue administrante et désignations ordinaires : nommer et catégoriser les lieux urbains en Algérie. In P. Wald & F. Leimdorfer (éd.), *Parler en ville, parler de la ville. Essais sur les registres urbains*, (77-90), Paris, éditions UNESCO, éditions de La Maison des sciences et de l'homme.
- Queffélec, A., Derradji, Y., Debov, V., Smaali-Dekdouk, D., Cherrad-Bencheffa, Y. (2002), *Le français en Algérie : lexique et dynamique des langues*, Bruxelles – université francophone, Ed. U.F, 2002.
- Rahal, S.A. (2004). *Plurilinguisme et migration*, éd. L'Harmattan.
- Taleb-Ibrahimi, Kh. (1997). *Les Algériens et leur(s) langue(s)*, Alger, éd. El Hikma
- Taleb-Ibrahimi, Kh. (2004a). Un cas exemplaire de métissage linguistique : les pratiques langagières des jeunes algériens. In J. Dakhli, (éd), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*. (439-454), Institut de la recherche sur le Maghreb contemporain, éd. Maisonneuve & Larose.
- Wald, P. & Leimdorfer, F. (éd.), (2004). *Parler en ville, parler de la ville. Essais sur les registres urbains*, Paris, éd. UNESCO, La Maison des sciences de l'homme.

ARTICLES D'INTERNET

- Amrane, D.D. les combattantes de la guerre d'Algérie. In : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 1992, N° 26. La guerre d'Algérie : les humiliés et les oubliés. pp. 58-62. Consulté le 15 Novembre 2010. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1992_num_26_1_404867

- Bencheneb, R. (1942). *L'argot des Arabes d'Alger*. *Revue Africaine*, volume 86. Consulté le 02/02/2011 www.algerie-ancienne.com/livres/Revue/revue.htm

-Billiez, J. (1997). *Bilinguisme, variation, immigration, regards sociolinguistiques*, Dossier présenté en vue d'une Habilitation à diriger des recherches, volume 1, Université Stendhal, Grenoble. lidil.revues.org/index1023.html?file=1

-Billiez, J., Krief, P., Lambert, P., Romano, A. Trimaille, C. (2003). *Pratiques et représentations langagières de groupes de pairs en milieu urbain*. Rapport à la Délégation Générale à la langue Française et aux Langues de France (DGLFLE). Laboratoire Lidilem Université Stendhal-GrenobleIII. <https://www.zotero.org/groups/lidilem/items/itemKey/ZRMPTA4T?...>

- Bourdieu, P. (1978). La « jeunesse » n'est qu'un mot, entretien avec Anne-Marie Métaillé, paru dans *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Ages, 1978, pp. 520-530. Repris in *Questions de sociologie*, éditions de Minuit, 1984. Ed. 1992 pp.143-154.

www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/jeuness.html

- Calvet, L.J. (2003). *Marges linguistiques*, n° 6, M.L.M.S. éditeur. <http://www.marges-linguistiques.com-> 13250 Saint-Chamas (France).

- Cohen, M. (1912), *Le parler arabe des Juifs d'Alger*, Paris- Librairie ancienne- H. Champion. fr.scribd.com/doc/27156613/Le-parler-arabe-des-Juifs-d-Alger

- Gardy, Ph. & Lafont, R. (1981). La diglossie comme conflit : l'exemple occitan. In *Langages*, vol. 15, no 61, p.75-91. www.persee.fr/web/revues/.../lgge_0458-726x_1981_num_15_61

- Gonçalves, C. Le langage wesh-wesh, une forme de résistance ? *Amnis* [En ligne], mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 29 septembre 2010. URL : <http://amnis.revues.org/277>.
- Goudailler, J.P. (2002). De l'argot traditionnel au français contemporain des cités. In *La Linguistique*, vol.38, pp 5-24. Consulté le 27/10/20010. [www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/.../Goudaillier Argot.pdf](http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/.../Goudaillier_Argot.pdf)
- Grandguillaume, G. (1979). Langue, Identité et Culture Nationale au Maghreb. In *Peuples Méditerranéens*, N° 9, pp 3-28. www.ggrandguillaume.fr/titre.php?recordID=6
- Grandguillaume, G. (1997). L'oralité comme dévalorisation linguistique. In *Peuples Méditerranéens*, Langue et stigmatisation sociale au Maghreb, N° 79, pp9-15. [grandguillaume.free.fr/ar_fr/Gdg\[1\].1997a.doc](http://grandguillaume.free.fr/ar_fr/Gdg[1].1997a.doc)
- Grandguillaume, G. (1999). Langues et Nation : le cas de l'Algérie. Forum de L'IFRAS& Université de Nancy 2, 19-20 mars 1999. Publié : janvier 2000, L'Harmattan, l'Algérie contemporaine. Bilan et solutions pour sortir de la crise, p. 89-99. grandguillaume.free.fr/ar_fr/lnation.html
- Grandguillaume, G. (2006). Langue arabe en Algérie et à Mayotte. Colloque sur le bilinguisme à Mayotte. grandguillaume.free.fr/ar_fr/mayotte.html
- Kahlouche, R. (2006). La langue berbère à Alger. In *revue Campus*, n° 2, pp 2-10. fr.scribd.com/doc/52058778/La-langue-berbere-a-Alger-revue-campus
- Labourie-Racape, A. (1999). Le genre comme concept et outil d'analyse en sciences sociales, *Démographie, Sexe et Genre : Bilan et perspectives*. Journée Séminaire à l'INED. www.ined.fr/fichier/t_publication/1078/publi_pdf1_83complet.pdf
- Laroussi, F. (2004). Ecrire dans la langue de l'Autre ? Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb. *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne* n° 3.

www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/.../gp1314laroussi.pdf

- Laroussi, F. (2006). La problématique du plurilinguisme et pluriculturalisme, colloque bilinguisme et interculturalité, Mayotte.

www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/.../numero.../gp118_09laroussi.pdf

- Leclerc, J. (2009). Le multilinguisme : une source de conflit. In *L'aménagement linguistique dans le monde*. Québec. TLFQ, Université Laval. [<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/europe/danemark-htm>] consulté le 03 avril 2010

- Maayouf, M. (2010). Quelques données sur...Langues et discours identitaires dans le Maroc contemporain. In *Esprit Critique, revue internationale de sociologie et de sciences sociales*, vol. 13 n° 1.

www.espritlecritique.fr/publications/1301/esp1301article10.pdf

- Malek, A. (2009). Eléments d'approche sociolinguistique des déclencheurs de l'alternance codique chez les étudiants de l'Université de Mostaganem. In *Synergies Algérie*, N°4, pp 47-56.

ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie4/malek.pdf

- Meouak, M. & Kouici, N. (1997), XURTI « Khoroto », ZUFRI « Ouvrier », MaRYUL « MARIOLLE ». Mots et expressions populaires en arabe algérien, *estudios de dialectologia norteafricana y andalusi* 2, pp. 95-103. Consulté le 07/10/2010. www.ieiop.csic.es/pub/3_6e8c8b20.pdf

- Meouak, M. & Kouici, N. (2000-2001), Argots, jargons et mots de passe dans l'arabe algérien. Notes linguistiques et sociologiques, *estudios de dialectologia norteafricana y andalusi* 5, pp. 61-71. Consulté le 27/O9/20010. www.ieiop.csic.es/pub/04meouak.pdf

- Manaa, G. (2006). La normalisation/standardisation de tamazight : le passage à l'écrit d'une langue. Quelle langue rédiger en tamazight ? Acte du 1^{er} colloque sur l'aménagement de tamazight : *Tamazight langue nationale en*

Algérie : Etat des lieux et problématique d'aménagement. Sidi Fredj 05-06/12/2006.

[www.academia.edu/.../Tamazight langue nationale en Algerie Etats d...](http://www.academia.edu/.../Tamazight_langue_nationale_en_Algerie_Etats_d...)

- Sanaker, J.K. (2008). Les inoubliables pour une éthique de la représentation langagière au cinéma. Université de Bergen. *Glottopol* n° 12 (<http://www-rouen.fr/dyalang/glottopol>)

- Stora, B. (2008). La guerre d'Algérie dans les médias « l'exemple du cinéma ». In *Hermès* 52. [B Stora - Hermès, 2008 - midipyrenees.fr](http://www.midipyrenees.fr)

- Taleb-Ibrahimi Kh. (2004b). L'Algérie : coexistence et concurrence des langues », *l'Année du Maghreb* [En ligne], I / 2004 mis en ligne le 8 Juillet 2010, consulté le 17 novembre 2010. URL : <http://anneemaghreb.revues.org/305>

THÈSES

- Mohamed Bencheneb (1922), *Mots Turcs et Persans conservés dans le parler algérien*, Thèse complémentaire- Présentée et soutenue devant la faculté des Lettres à Alger, en vue du Doctorat Es Lettres. Alger- Ancienne Maison Bastide-Jourdan, Jules Carbonel, Imprimeur-Libraire-Editeur.

- Siagh, Z.B. (1984). *Les usages linguistiques dans le théâtre amateur algérien (1978-1981)*. Thèse pour le Doctorat de troisième cycle. Sciences Humaines, Sorbonne. UER de Linguistique Générale et Appliquée. Paris.

- Thamin, N. (2007). *Dynamique des répertoires langagiers et identités plurilingues des sujets en situation de mobilité*. Thèse présentée en vue de l'obtention d'un Doctorat de Sciences du Langage, Sociolinguistique et Didactique des Langues. Université Stendhal-Grenoble III.

FILMOGRAPHIE

- Je t'aime moi non plus (Serges Gainsbourg, 1976)
- La Bataille d'Alger (Gillo Pontecorvo, 1966)
- Omar Gatlato Eredjla (Merzak Allouache, 1976)
- The Village (M. Night Shyamalan, 2004)

ANNEXES

Annexe 1 : Conventions de transcription

Graphie arabe	Système utilisé	prononciation
ء	ʔ	Attaque vocalique/explosion glottale
ا	a	Même valeur qu'en français
ب	b	Même valeur qu'en français
ت	t	Même valeur qu'en français
ث	th	Comme le « th » anglais dans “thank you »
ج	j	Même valeur qu'en français
ح	h°	Pas d'équivalent en français (cela correspond au son qu'on émet lorsqu'on veut s'éclaircir la voix)
خ	kh	Pas d'équivalent en français
د	d	Même valeur qu'en français
ذ	dh	Pas d'équivalent en français
ر	r	Correspond au « r » roulé en français
ز	z	Même valeur qu'en français
س	s	Même valeur qu'en français
ش	ch	Même valeur qu'en français
ص	s°	« s » emphatisé

ظ	dh°	« d » emphatisé
ط	t°	« t » prononcé avec emphase
ع	3	Pas d'équivalent en français
غ	gh	« R » grasseyé à la manière de Piaf
ف	f	Même valeur qu'en français
ق	q	Le « k » prononcé en mettant en contact le fond de la langue
ك	k	La même valeur qu'en français
ل	l	La même valeur qu'en français
م	m	La même valeur qu'en français
ن	n	même valeur qu'en français
هـ	h	Pas d'équivalent en français. Correspond au « h » dans « house »
و	ou/wa	Correspond au « ou » français
ي	i	Même valeur qu'en français

Notes :

1-Nous avons pris le soin de différencier les variations des voyelles, ainsi :

-pour la voyelle longue وا nous l'avons transcrite *wa*

-pour la voyelle longue وُ nous l'avons transcrite *ou*

-pour la voyelle longue يا nous l'avons transcrite *ya*

-Pour la voyelle longues يي nous l'avons transcrite *ii / yi, ay* ou *ai* en cas de diphtongue avec la voyelle *a*

2-la double consonne en arabe (*echedda*) n'a pas été notée dans notre transcription, elle a été remplacée par une consonne simple.

Annexe 2 : *La Bataille d'Alger* : fiche signalétique

Réalisation : Gillo Pontecorvo

Scénario et dialogue : Franco Solinas & Gillo Pontecorvo

Musique : Ennio Morricone & Gillo Pontecorvo

Photographie : Marcello Gatti

Montage : Mario Serandrei & Mario Morra

Production : Yacef Saadi pour Casbah-Films (Alger) & Antonio Musu pour Igor-Film (Rome)

Durée: 121mn-20sc (y compris le générique du début et de la fin)

Format : noir et blanc - 1, 85 : - mono- 35mm

Interprétations: Brahim Haggiag (Ali La Pointe), Jean Martin (le Colonel Mathieu), Yacef Saadi (Djafar), Samia Kerbash (l'une des poseuses de bombes), Larbi Zekkal (Ramel), Latafi Ahmed (le petit Omar)

Date de sortie : 1966

Distinctions : Lion d'Or au XXVIIe Festival International de Venise 1966 -Grand Prix de la Critique Internationale 1966 -Trois nominations aux Oscars (1967-1969) pour la catégorie « Meilleur film étranger », « Meilleur réalisation » et « Meilleur scénario ».

Annexe 3 : La Bataille d'Alger : transcription des scènes analysées

Séquence 1 : scène n° 1 (06mn-29sc/06mn-55sc) - Lieu : Alger en 1954-le jour.

En mouvement de travelling, la caméra nous fait découvrir la ville d'Alger. D'abord, la cité européenne avec ses beaux quartiers donnant sur le port. Puis, la Casbah, la vieille ville arabe, en haut d'une colline avec ses petites maisons blanches collées les unes aux autres mais d'un aspect misérable.

Séquence 2 : scène n° 2 (06mn-55sc/07mn-35sc)-Lieu : la Casbah en 1954- le jour.

Pendant que la caméra nous fait découvrir l'aspect misérable de la vie de la communauté musulmane dans la ville arabe, une voix off rappelle le communiqué n°1 de la déclaration du FLN : *« Peuple algérien, notre action est dirigée contre le colonialisme, le but est l'indépendance nationale avec la restauration de l'Etat Algérien dans le cadre des principes islamiques et le respect de toutes les libertés fondamentales sans distinction de races ou de religions. Aux autorités françaises, pour limiter les pertes en vies humaines, nous proposons une honorable plate-forme de discussion pour le droit de notre peuple de disposer de lui-même. Algérien, ton devoir est de sauver ton pays et de lui rendre la liberté. Sa victoire sera la tienne. En avant, frères ! Unissez-vous ! Le Front de la Libération Nationale vous appelle à la lutte. »*

Séquence 3 : scène n° 3 (7mn-36mn/08mn-05sc)- Lieu : la ville européenne en 1954- le jour.

Dans l'une des rues de la ville européenne, Ali La Pointe, joue au jeu de hasard devant des joueurs français. Il mélange les cartes puis les distribue : *« Approchez messieurs dames, à vous jouer. Aya, messieurs dames etqadmou, hadhi terbeh° ou hadhi ma terbeh°ch, hadhi terbeh°, hadhi terbeh° l'as, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch dé m3a l'as. Allez, messieurs dames, à vous jouer approchez etqadmou, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch misez gros, gagnez gros, e dé m3a l'as. hadhi l'As, hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch. »* (Approchez mesdames et messieurs, à vous de jouer. Allez, mesdames et

messieurs, avancez, celle-ci gagne et celle-là ne gagne pas, celle-ci gagne, celle-ci gagne l'as, celle-là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas. Allez mesdames et messieurs à vous de jouer. Avancez, misez gros, gagnez gros, le dé avec l'As. Celle-ci c'est l'As, celle -là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas).

De l'autre côté de la rue, une dame française signale la présence de Ali et le montre du doigt à un policier. Ali prend la fuite à travers les rues de la ville européenne. Arrivé près d'un café, un jeune européen lui fait un accroche-pied et le fait tomber. Ali se relève et lui donne un coup de poing. Aussitôt, une foule s'acharne sur lui et le paralyse. Deux policiers conduisent Ali au poste de police.

Séquence 4 : scènes n° 4, 5, 6 (12mn-46sc/15mn-45sc) -Lieu : la Casbah-le jour.

Nous retrouvons Ali cinq mois après son arrestation. Il est dans l'une des rues de la Casbah, il semble attendre quelqu'un. Quelques secondes après, un enfant l'aborde ; c'est le petit Omar, un agent de liaison du FLN. Il lui tend une feuille pliée et s'apprête à partir quand Ali l'appelle : « *ah°bes ! haya hna !* » (Arrête-toi ! Reviens ici !). L'enfant revient vers lui. Ali lui demande : « *ta3raf taqra ?* » (Tu sais lire ?) « *ih na3raf* » (Oui, je sais lire). Ils vont s'asseoir sur une marche et le petit Omar commence à lire le message en français envoyé par le FLN : « *Un café maure dans la Casbah, le propriétaire s'appelle Maghrbi, c'est un indicateur de la police. Tous les jours à cinq heures précises, un agent de police vient le voir, il reste quelques minutes, le temps d'échanger quelques mots sous prétexte de boire une tasse de café, après quoi, il sort. Tu dois tuer l'agent !* » Ali interrompt la lecture de Omar : « *machi Maghrbi ?* » (Pas Maghrbi ?)-« *lala el boulis.* » (Non le policier.)-« *sah°a* » (D'accord !) Le petit Omar poursuit la lecture : « *Tu ne peux pas te tromper, tout près du café maure, il y aura une jeune fille avec un panier. Vous suivrez l'agent ensemble. Au moment opportun, elle te donnera le revolver, tu dois seulement tirer.* »

Pendant le discours du petit Omar, la caméra nous fait vivre les différents moments de la mission dont est chargé Ali. Celui-ci retrouve la jeune femme voilée chargée de lui remettre l'arme, elle la lui tend et, ensemble, ils suivent le

policier que Ali doit tuer. La rue grouille de gens, Ali se précipite, arrive au niveau du policier, le devance puis se met en face de lui : « *choufou ya lkhawa, Alors ! Ca va ? T'as la trouille ? choufou ya lkhawa enidh°am kifach 3mal khoubath°a bh°alou, choufou kifach yera3chou qodam eslah°* » (Regardez mes frères ! Alors ! Ca va ? T'as la trouille ? Regardez mes frères comment le système colonial a fabriqué des ignobles comme lui. Regardez comment il tremble devant une arme.)

Ali appuie sur la détente mais la balle ne sort pas, il se rend compte que son arme est vide. Le policier tend sa main pour saisir son arme mais Ali réussit à le paralyser. La jeune femme ramasse l'arme de Ali et court à travers les ruelles de la cité arabe. Ali la suit et réussit à la rattraper.

Ali : *khda3tini yali ma testh°ich*. (Tu m'as trahi toi qui n'as pas honte).

La femme : *red balek elboulisia*. (Fais attention, la police).

Ali : *nh°abek etfahmini wach etmaskhir hada*. (Je veux que tu m'expliques cette plaisanterie).

La femme : *dork enfahmek idha ma h°akmounach men qbel*. (Je vais t'expliquer si on ne nous arrête pas avant).

Ali : *nh°ab na3raf chkoun ba3thek, esmou, wes°lini lih*. (Je veux savoir qui t'a envoyée, son nom, emmène-moi jusqu'à lui).

La femme : *rahou yestena fik*. (Il t'attend).

Séquence 5 : scène n° 7 (20mn-35sc/21mn-33sc)-lieu la Casbah en 1956-le jour

Le FLN, dans le communiqué n° 24, rappelle que pour la santé morale et physique des citoyens algériens, seront extirpés tous les fléaux sociaux dont est responsable le colonialisme et décide d'éradiquer tous ces fléaux en interdisant la consommation et la vente de tout type de drogues et de boissons alcoolisées, la prostitution et le proxénétisme. Les récidivistes de ces vices dégradants sont condamnés à mort

Ali est donc chargé de « supprimer » Hacène Leblidi, un proxénète récidiviste. Ali parcourt la Casbah à sa recherche, il le rencontre enfin sortant d'une maison close accompagné de ses deux compagnons :

-Ali ! sah°a ! (Ali ! Salut !)

-ah°bes ou ma tozeghdouch ! (Arrête ! Et ne bougez pas !)

-wach kaïn khouïa Ali yak ghir el khir !? (Qu'est-ce qu'il y a mon frère Ali, il n'y a rien de grave !?)

-qotlek ma tozeghoudch ! (Je t'ai dit de ne pas bouger !)

-ach kaïn mnech rak khaiïf ? (Qu'est-ce qu'il y a ? De quoi tu as peur ?)

-el khouf men rabi. Littéralement (La peur est seulement du bon Dieu).

-qoli ach kaïn ? yak ma kaïn walou binatna, h°na sh°ab khouïa Ali, nsit koulech ? (Dis-moi, qu'est-ce qu'il y a ? Il n'y a rien entre nous, nous sommes des amis mon frère Ali. Tu as tout oublié ?)

-kouna sh°ab. (Nous étions amis).

-ah ya khouïa Ali wa3lach? (Ah mon frère Ali pourquoi ?)

-el djebha h°akmet 3lik bel mout. (Le Front t'a condamné à mort).

-ah ! rani bdit nefhem dork mlih° eda3wa... s°ar h°kemtou 3lia bel mout ? (un long rire) ou chh°al khals°ouk bach toqtlni ? (Ah ! Je commence à mieux comprendre de quoi il s'agit maintenant... Alors vous m'avez condamné à mort ? (Un long rire) Et, combien on t'a payé pour me tuer ?)

-kaïna h°adja wah°da tselkek, el djebha 3almatek zoudj merat ou hadhi hia el mera elekhra. (Il n'ya qu'une seule chose qui peut te sauver. Le Front t'a informé deux fois et cette fois-ci sera la dernière).

-kifech ? ma fhemtech wach h°abit tqol bhad leklem! (Comment ? Je n'ai pas compris ce que tu veux dire !)

-yelmek tekhdem m3a el djebha. (Il faut que tu travailles avec le Front).

-aya ghabar dork t°ir ! (Allez ! pars d'ici rapidement !)

A ces mots, Ali vide sa mitraillette en direction de Hacène.

Séquence 6 : scène n° 8 (21mn-50sc/24mn-28sc)-lieu : une maison de la Casbah-
10 Juin 1956- le jour.

Dans l'une des maisons de la Casbah, un mariage civil de deux militants, Mahmoud et Fatiha, s'organise sous l'autorité du FLN. Le représentant du FLN, avec les présents, récitent des prières avant de commencer la cérémonie de mariage :

- ya rabi ans°ar el Moudjahidine ya rabi edj3el lana enas°ra 3an qarib amine.
(Mon Dieu, faites triompher les Moudjahidines, mon Dieu faites que notre triomphe soit proche. Amen)

Il s'assoit à un semblant de bureau, sort un registre de son cartable et un cachet puis s'adresse aux présents :

- wa el ?n nqomou bsour3a bel qadh°ia eli 3labalkoum wa 3labalkoum 3lach. netmenaou eli idji e nhar eli nah°taflou bhadh e zafaf in cha ? Allah fi bas°at wa ?nchirah°. (Et maintenant, nous allons rapidement nous occuper de l'affaire dont vous connaissez la raison. Nous espérons qu'un jour viendra où nous célébrerons ce mariage dans la joie et la bonne humeur).

Les deux futurs époux sont convoqués par le représentant du FLN pour transcrire leur engagement respectif sur le registre d'état civil.

Le représentant du FLN s'adressant au couple : « *besm el djebha ou jeich etah°rir, nqadmoukour tahananina el h°ara* » (Au nom du Front et l'Armée de Libération, nous vous présentons nos meilleurs vœux).

La cérémonie se termine par des prières dont l'écho retentit dans toute la Casbah.

Séquence 7 : scène n° 9 (25mn-11sc/26mn-00sc)-lieu : la ville européenne, au commissariat de police - le jour.

Près d'un commissariat de police, un groupe de militants simulent une dispute. Ils sont convoqués par un agent de police :

-Viens un peu par ici !

-Monsieur l'agent... S'exclame l'un des hommes.

-Qu'est ce qui se passe ? Alors ! Du calme, du calme ! Demande le policier.

-J'étais en train de discuter. S'explique le même homme.

-Venez par ici. Demande le policier.

Le policier, s'adressant à son collègue :

-Dis donc toi !

-Monsieur.

-Emmène ces gens là chez le commissaire.

Le policier fait entrer quatre membre du groupe dans le bureau du commissaire pendant que le cinquième monte la garde. Quelques secondes après nous entendons des coups de feu, le policier accourt vers le bureau de son principal mais il sera abattu par l'un des militants. Ces derniers s'emparent des armes et s'enfuient.

Séquence 8 : scène n° 10 (30mn-10sc/30mn-23sc)-lieu : la Casbah, au niveau d'un barrage militaire-le jour.

Suite aux attentats commis par les militants du FLN dans la ville européenne, les autorités coloniales étaient convaincues que les auteurs de ces attentats provenaient des quartiers musulmans et qu'à chaque fois, ils y trouvaient refuge. Pour remédier à l'insécurité qui régnait, le Préfet de la ville d'Alger a ordonné le bouclage de tous les quartiers de la ville arabe et l'installation des barrages

militaires pour contrôler les voies d'accès à ces quartiers. Les civils y présenteront leurs pièces d'identité et seront fouillés.

Au niveau d'un barrage militaire, une femme voilée tente de rejoindre la Casbah mais, l'un des soldats tente de la fouiller :

-ma tmesnich ! ma tmesnich rani nqolek ! ma tmesnich ya wa°hed el kafer ! Crie la femme en colère. (Ne me touche pas ! Ne me touche pas espèce de mécréant !)

-Alors tu n'as pas tes papiers ? Demande le soldat.

-nah°i yedik nah°i yedik ! Crie encore plus fort la femme. (Enlève tes mains ! Enlève tes mains !)

Le soldat finit par la laisser passer et un autre soldat fait remarquer à son collègue :

-Tu ne sais pas qu'il ne faut jamais toucher à l'une de leurs femmes !?

Séquence 9 : scène n° 11 (39mn-38sc/41mn-10sc) Lieu : les quartiers de la Casbah- le jour.

Un attentat à la bombe vient d'être perpétré par le commissaire et ses complices dans la rue Thèbes sur les hauteurs de la Casbah. Le bilan est lourd : des dizaines de morts et des centaines de blessés. Les habitants de la Casbah sont en colère, ils tentent une descente vers la ville européenne. Une foule de femmes, d'hommes, d'enfants, à leur tête Ali La Pointe et des jeunes de son âge crient : « *moudjrimine ! moudjrimine* » (Criminels ! Criminels !)

Le petit Omar, envoyé par Djafar, essaye de persuader Ali des conséquences fâcheuses de son action, mais celui-ci ne l'écoute pas et continue d'avancer vers les quartiers européens. Au croisement de deux ruelles de la Casbah, apparaît Djafar et l'un de ses compagnons. Il tente de calmer la foule : « *elhoudou? Yarh°am oualdikoum !elhoudou? djebhat etah°rir hia eli rah° takhlef ethar, elhoudou? djebhat etah°rir hia takhlef ethar* » (Du calme ! Que Dieu ait pitié de

vos parents ! Du calme ! C'est le Front de Libération qui se vengera. Du calme ! Le Front de Libération se vengera).

A ces mots, la foule arrête sa marche et les youyous ont remplacé les cris de colère.

Séquence 10 : scène n° 12 (41mn-17sc/42mn-45sc)-lieu : une maison de la Casbah- le jour.

Dans une pièce de l'une des maisons de la Casbah, trois jeunes filles se préparent. Aucun échange de paroles entre elles. L'une d'elles ôte son voile laissant apparaître des cheveux tressés. D'un geste hésitant, elle saisit une paire de ciseaux et les coupe puis les colore à l'eau oxygénée. Une deuxième aux cheveux demi-courts se coiffe devant une glace puis se maquille avant de se changer. Une troisième détresse ses cheveux, ôte ses boucles d'oreille traditionnelles et se vêtit d'un haut et d'une jupe. Quelques minutes après les trois jeunes femmes avaient un physique d'européennes : cheveux coiffés, courts, colorés ; vêtements occidentaux, visage maquillé. Filmées en plan rapproché la caméra laisse apparaître l'inquiétude et le malaise des trois jeunes femmes.

Quelques instants plus tard, arrive Djafar et, à chacune d'elles, il remet un panier contenant des bombes. Les trois jeunes femmes sont chargées de déposer des bombes dans des endroits différents où se rassemblent les Européens.

Séquence 11 : scènes n° 13-14 (44mn-17sc/45mn-24sc)-lieu : aux frontières de la Casbah et la ville européenne, au niveau d'un barrage militaire-le jour.

Au niveau d'un barrage militaire, des soldats procèdent au contrôle des pièces d'identité et à la fouille corporelle. Un soldat demande à voir les pièces d'identité d'un Algérien, mais, celui-ci ne les avait pas :

-Tes papiers !

-nsitha fe dar, nrouh° ndjibha. (Je l'ai oubliée à la maison, je vais la chercher.)

-ah, tu les as oubliés, je n'ai pas que ça à faire !

-nrouh° ndjibha fe dar. (Je vais la chercher à la maison.)

-Pas d'histoires [...] (paroles inaudibles du policier). Policier !

-nsitha fe dar qoltalkoum khalouni nrouh° ndjibha, nrouh° ndjibha fe dar khalouni wach bikoum khalouni nrouh° ndjibha fe dar. (Je l'ai oubliée à la maison je vous ai dit. Laissez-moi aller la chercher. Je vais aller la chercher à la maison, laissez-moi, qu'est-ce que vous avez, laissez-moi aller la chercher à la maison.)

L'homme sans papiers se fait embarquer dans un camion militaire.

L'un des soldats ordonne aux passants de ne plus avancer mais, ceux-ci s'impatientent. L'une des poseuses de bombes, tenant un sac à sa main se fraye un chemin entre la foule et avance lentement demandant poliment aux gens : « *Excusez-moi ! Pardon monsieur !* » Puis arrivant près d'un soldat : « *Je peux passer monsieur, s'il vous plaît ?* » Le soldat la regarde puis répond : « *Je vous en prie !* » « *Merci beaucoup* », lui dit-elle. La jeune femme se fera saluer par deux autres soldats présents sur les lieux.

Séquence 12 : scène n° 15 (46mn-27sc/46mn-50sc)-lieu : à l'entrée de la Casbah, au niveau d'un autre barrage militaire-le jour.

Cheveux colorés, pantalon, chemisier décolleté, sac de plage sur l'épaule, l'une des trois poseuses de bombes descend vers le quartier européen. Au niveau un barrage établi par les soldats à l'entrée de la Casbah, l'un d'eux l'aborde courtoisement :

-Vous allez à la plage, mademoiselle ?

-Comment le savez-vous ?

-Ah ! Moi, je devine tout...Je vous accompagne ?

-Non, pas aujourd'hui, j'ai des amis qui m'attendent.

-Ah ! C'est dommage. Ca serait bien d'aller faire un tour avec vous. J'espère qu'on se reverra.

-Qui sait !?

La jeune femme poursuit son chemin le sourire aux lèvres

Séquence 13 : scènes 16, 17 (63mn-42sc/67mn-58sc)-lieu: une maison de la Casbah-la nuit.

Le FLN a décrété une grève de huit jours, il entend faire entendre la voix de la cause algérienne à l'ONU et à l'opinion internationale. Pendant ces jours de grève, le FLN a pris les mesures nécessaires pour prendre en charge les plus démunis de la population casbadjie.

Du haut d'une terrasse intérieure de l'une des maisons de la Casbah, Djafar et Ben M'hidi observent l'arrivée de plus en plus importante de personnes pauvres, sans logis venues chercher aide et provisions.

Djafar : *hadhou fouqara ou masakine, nas bla khadma, el nidh°am qarar bach yesteklef bihem ou ndh°aïfouhem fi hath e thmen ayem anta3 el ?idh°rab 3and kach 3aylete bach ma yabqaouech marmyïn fe zneq el isti3mar yehlekehoun wa lakine ma 3raftech beli idjibouhem h°ata lahna rani met?sef ou metqalaq.* (Ce sont des pauvres et des misérables, des gens sans travail, l'Organisation a décidé de les prendre en charge et de les faire accueillir, pendant les huit jours de grève chez des familles pour qu'ils ne soient pas dans la rue à la merci du colonialisme. Mais je ne savais pas qu'on allait les faire venir ici).

Ben M'hidi : *3lach ?* (Pourquoi ?)

Djafar : *khatar rak hna.* (Parce que vous êtes ici.)

Ben M'hidi : *ma 3andakch thiqa fihem ?* (Vous n'avez pas confiance en eux ?)

Djafar : *3andi lakine chkoun ya3ref !* (Si, mais on ne sait jamais.)

Ben M'hidi: *sah°a anta sah°ab lamr.* (Bien, c'est vous qui décidez.)

Djafar : *la ! laou kount ana sah°ab el ?amr dal waqt ma rakech hna fi el 3as°ima.* (Non ! Si c'était moi qui décidais, vous ne seriez pas, maintenant, ici, dans la capitale.)

Djafar demande à Ali de raccompagner Ben M'hidi. Tous les deux, ils se frayent un passage à travers les terrasses enchevêtrées de la Casbah. Ils s'installent sur l'une d'entre elles et commencent à discuter à propos de la grève décrétée par le FLN :

Ben M'hidi : *Ali, Djafar qali beli makech mouafeq 3la had el ?idh°rab.* (Ali, Djafar m'a dit que tu n'étais pas d'accord avec l'idée de faire cette grève.)

Ali : *n°3am, manich mouafeq.* (Oui, je ne suis pas d'accord.)

Ben M'hidi : *wa3lach ?* (Pourquoi ?)

Ali : *3la khater qaloulna ma testa3mlouch eslah° lmoudat thmen yem anta3 lidh°rab.* (Parce qu'ils nous ont dit de ne pas utiliser d'armes pendant les huit jours de la grève.)

Ben M'hidi : *esma3 mahouch el irhab eli youas°alna bach nerabh°ou el h°arb wa ila bach tenjeh° e thaoura. el irheb lazem fi el ?ibtida ? wa lakine memba3d la boud e cha3b kolo yeth°arek. hadha houa el hadef ant3na bhadh el ?idh°rab lekhir, yelzem tejnid kol el djaz°iriine. fhemt ya Ali bach nouariou qawatna.* (Ecoute, ce n'est pas le terrorisme qui va nous faire gagner la guerre ou faire réussir la Révolution. Le terrorisme est utile au début, mais après il faut que tout le peuple se mobilise. C'est ça notre but à travers cette « grande » grève, il faut mobiliser tous les Algériens. Tu as compris Ali, pour montrer notre force.)

Ali : *bach nouariouha l ONU ?* (Pour la montrer à l'ONU ?)

Ben M'hidi : *n°3am, bach nouariouha l'ONU, manich 3aref idha enatidja tkoun mlih°a lakine na3tiou fours°a l djem3iat el omoum bach touzen iradet echa3b el djaza°iri. esma3 ya Ali yas3ab lecha3b bach yebda ethaoura ou yas°3ablou bezef bach youas°alha, ou yas°3ablou akthar ou akthar bach yantas°ar lakine*

memb3d ma nanta°serou eli yebdou es°ou3oubat el kbira. khouïa Ali mazal 3andna wajeb kbir, yak mazal ma 3iitech ? (Oui, pour la montrer à l'ONU. Je ne sais pas si le résultat sera bon mais nous donnerons à l'Organisation des Nations l'occasion de peser la volonté du peuple algérien. Ecoute Ali, il est difficile pour un peuple de commencer une Révolution et il lui plus difficile de la continuer et il lui est encore de plus en plus difficile de la gagner. Et, c'est après la victoire que commenceront les grandes difficultés. Mon frère Ali, il nous reste un grand devoir à accomplir. Tu n'es pas fatigué ?)

Ali : *la.* (Non.)

Séquence 14 : scène 18 (70mn-02sc/70mn-51sc)-lieu : les quartiers arabes-le jour.

Le mot d'ordre de grève lancé par le FLN est largement suivi par la population algéroise.

Le Colonel Mathieu, le commandant des parachutistes qui a été nommé pour étouffer la rébellion à Alger, donne l'ordre de briser la grève. Les soldats procèdent à des arrestations massives et obligent les commerçants à ouvrir leurs boutiques.

Dans l'un des quartiers, les commerçants en grève sont arrêtés, embarqués dans des camions puis conduits aux Quartiers Généraux où ils seront interrogés et torturés. L'un des soldats interpelle un gréviste, le saisit par les épaules et le secoue violemment :

-Toi, viens ici ! Attends un peu, tu fais la grève hein ?

-Moi j' travaille pas, j'suis malade.

-Oui tu as la trouille t'oses pas le dire, mais avoue que tu es du FLN...Hé t'es dans le coup hein?

-Non.

-Tu me prends pour un con tu, crois que ça se voit pas ?... Le FLN veut te faire faire la grève et toi tu ne veux rien dire espèce de sal raton... D'accord ! Gérard, emmène ce mec là au bureau.

Séquence : 15 : scènes n° 19, 20 (75mn-12sc/77mn-16sc)-lieu : les quartiers de la Casbah-le jour.

Dans l'une des rues de la Casbah et suite à une série d'arrestations, les familles de ceux qui ont été relâchés par les soldats français se sont réunies pour accueillir les leurs.

Un soldat s'adresse à la population à l'aide d'un mégaphone : « *Habitants de la Casbah, écoutez ! Le FLN veut vous empêcher de travailler, le FLN veut vous obliger à fermer vos magasins, le FLN veut vous affamer et vous condamner à la misère. Le FLN veut vous empêcher de travailler. Habitants de la Casbah, la France est votre patrie. Montrez que vous avez confiance en la France et en son armée. Le FLN veut vous affamer, vous condamner à la misère. Habitants de la Casbah, révoltez-vous contre les mots d'ordre du FLN. La France est votre patrie. Ayez confiance en la France et en son armée. Algériens, retournez à votre travail. Montrez votre affection à la mère- patrie et désobéissez aux ordres des terroristes. »*

Tout au long du discours de propagande tenu par le soldat, chez les femmes, enfants et hommes présents aucune attention n'est prêtée à ce qui est dit d'autant plus que le discours visait à pousser la population à se révolter contre le FLN qui serait responsable de la misère du peuple. Les femmes, mères et épouses, prennent dans leurs bras ceux qui ont été libérés.

Dans la foule, une femme apercevant son fils, le prend dans ses bras et lui souhaite la bienvenue : « *Amokrane a le3ziz el h°amdouleh e memi 3aslama e memi el h°amdouleh e memi.*»(Amokrane, mon chéri, Dieu soit loué mon fils, bienvenue mon fils, Dieu soit loué mon fils). (Ces paroles sont prononcées en langue berbère).

Profitant d'un moment d'inattention de la part des soldats, le petit Omar s'empare du micro et s'adresse à la foule : « *ya lkhawa, ya lkhawa, asam3ou mlih°, djebhat etah°rir rahi tqolkoum ma tkhafouch, ma tkhafouch ya lkhaoua rai nedjh°et la grève e nidh°am raou m3akem ya lkhawa.* » (Mes frères, mes frères, écoutez bien le Front de Libération est avec vous. Il vous demande de ne pas avoir peur. N'ayez pas peur mes frères, la grève a réussi, l'Organisation est avec vous mes frères.)

Pendant le court discours de Omar, la foule est plongée dans un silence religieux ; murmures et mouvements ont cessé pour laisser place à la fin du discours aux youyous des femmes qui scandaient « *tah°ia ljazaier* » (Vive l'Algérie).

Séquence 16 : scènes n° 21, 22 (84mn-12sc/86mn-58sc)-lieu : les quartiers de la casbah-le jour.

Djafar, Ali La Pointe, Ramel et Si Mourad sont désormais connus par les services de sécurité comme étant les chefs militaires du FLN à Alger. Ils sont recherchés par les paras et les services de police. Pour pouvoir se déplacer, ils se déguisent en femmes portant un *Haïk*.

Nous retrouvons nos quatre militants dans les ruelles de la Casbah, ils sont voilés et guidés par le petit Omar. Ils passent par un groupe de soldats qui ne doutent de rien. Mais, s'apercevant que l'un d'eux portait des chaussures d'hommes, l'un des soldats commence à tirer. Une bataille s'engage entre les soldats et les quatre militants finissent par se séparer au croisement des ruelles de la vieille ville. Djafar et Ali La pointe, à court de munitions et poursuivis par les paras, se cherchent une cachette dans l'une des maisons de la Casbah. Ils finissent par trouver une porte ouverte. Ils entrent. A leur vue une femme accourt vers eux :

Djafar: *el 3askar rahoum yedjriou men ourana yarham waldik yakhti ila kach khazna belkhef yarh°am waldik* (les soldats sont derrière nous que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents ma sœur, s'il y a une cachette vite, que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents).

La femme prend Djafar dans ses bras et lui dit: « *astanaou nchoufou win nkhabioukoum th°abou tetkhebaou fe stah° ?* » (Attendez nous allons voir ou vous cacher. Vous voulez vous cacher sur la terrasse ?) Entre temps une deuxième femme sort d'une pièce et se dirige vers Djafar et le prend à son tour dans ses bras : « *djouzou djouzou rabi yestorkoum inchallah rabi yestorkoum etkhabaou fel bir ya khaouti rabi m3akoum* » (Entrez, entrez, que Dieu vous protège ! Cachez-vous dans le puits mes frères. Dieu soit avec vous !) Elle enlève le couvercle du puits où les deux résistants se glissent. Pendant ce temps, elle guette le passage des paras.

Quelques instants plu tard, elle revient les rassurer « *rahoum les paras ghir kima rah°ou zidou astanaou chouïa mbe3ed n3aïtelkoum tet°al3ou.* (Les paras viennent de partir, attendez encore un moment après vous monterez).

Séquence 17 : scènes n° 23, 24 (88mn-17sc/90mn-04sc)-lieu : le Quartier Général de l'armée française, le 4 mars 1957.

Ben M'hidi vient d'être arrêté par hasard dans un appartement de la rue Debussy. Au Quartier Général de l'armée française, le Colonel Mathieu satisfait de sa « prise de guerre » a convoqué les journalistes français et étrangers pour tenir une conférence de presse avec son prisonnier. Un premier journaliste s'adresse à Ben M'hidi :

- *Monsieur Ben M'hidi, ne trouvez-vous pas plutôt lâche d'utiliser les sacs et les couffins de vos femmes pour transporter vos bombes, ces bombes qui font tant de victimes innocentes ?*

-*Et vous, ne vous semble-t-il pas bien plus lâche de larguer sur des villages sans défense, vos bombes napalms qui tuent mille fois plus d'innocents ? Evidemment, répond Ben M'hidi, avec des avions, ça aurait été plus commode pour nous. Donnez-nous vos bombardiers, monsieur, et on vous donnera nos couffins. »*

Un journaliste traduit en français une question posée en anglais par un autre journaliste :

-Monsieur Ben M'hidi, selon vous, le FLN a-t-il encore quelques chances de battre l'armée française ?

-Selon moi, le FLN a beaucoup plus de chance de battre l'armée française que celle-ci n'en a d'arrêter le cours de l'histoire.

Un troisième journaliste intervient :

-Une déclaration du Colonel Mathieu nous a appris que vous avez été arrêté par hasard, pratiquement par erreur. Les parachutistes étaient en train de rechercher un personnage beaucoup moins important que vous-même. Pourriez-vous nous dire pour quelle raison vous vous trouviez dans l'appartement de la rue Duberssy ?

-Je peux seulement vous dire qu'il aurait mieux valu pour moi n'y avoir jamais mis les pieds.

La scène nous donne à voir Ben M'hidi, un homme calme, impassible, à l'aise (debout, le corps reposant sur une table et fixant ses lunettes). Se dégagent de son attitude comportementale une fierté et une confiance en soi. A côté de lui, se tient le Colonel Mathieu. Subitement, celui-ci interrompt la conférence de presse en s'adressant aux journalistes :

- Cela suffit pour l'instant, messieurs, il est tard et nous avons tous à travailler.

- C'est fini le spectacle ? Ironisa Ben M'hidi.

- Oui, c'est fini avant que l'effet contraire ne se produise. Répondit Mathieu.

Mathieu demande aux soldats de faire sortir Ben M'hidi du bureau où se tenait la conférence de presse.

Séquence 18 : scène n° 25 (105mn-31sc/106mn-10sc)-lieu : une maison de la Casbah-la nuit.

Ali est dans l'une des maisons de la Casbah où il a établi sa cachette. Il est accompagné de Mahmoud, un résistant, de Hassiba, la poseuse de bombes et du petit Omar. Ali organise une opération militaire pour le lendemain :

« *Omar roh° torqed, ghedoua 3andna khedma, ana, Mahmoud, Hassiba ou anta. dork idji Sadek yedina belkamyoun nta3 ezbel enta tahbet° eloulani ou enta tdir lboumba ouaïn nqolek ou tardja3 lahna belkhef. yelzem tred balek mlih° ki tardja3. ou mbe3ed Hassiba, ou mbe3ed Mahmoud wel baqi tkhliouni ana ndeber rasi.* (Omar, vas dormir, demain nous aurons du travail Mahmoud, Hassiba, moi et toi. Sadek va venir avec le camion de poubelle, tu descendras le premier et c'est toi qui mettras la bombe là où je te dirai et tu reviendras rapidement ici. Il faut que tu fasses attention en revenant. Après ce sera Hassiba, puis Mahmoud, pour le reste, laissez-moi m'en charger.)

Séquence 19 : scène 26 (113mn-51sc/120mn-25sc)-lieu : les quartiers arabes et la cité européenne, du 11 au 21 Décembre 1960.

Des milliers de personnes tentent une descente vers les quartiers européens. Les manifestants, hommes, femmes, enfants, envahissent les rues. Dans les premiers rangs des émeutiers, des femmes brandissant le drapeau algérien, d'autres des semblants de drapeaux : des lambeaux de tissu ou des chemises. Elles sont face aux soldats armés menaçant de tirer, pourtant elles continuent d'avancer. Certaines sont brutalement bousculées par les soldats, pourtant elles continuent d'avancer scandant « *tah°ia el djazair ... tah°ia el djazair* » (Vive l'Algérie ! Vive l'Algérie !) De part et d'autre jaillissent des youyous. Des voix retentissent : « *el h°ouria, okhourdjou men bladna rouh°ou lebladkoum* » (La liberté ! Partez de notre pays, allez dans votre pays). Pendant la nuit, ce sont des youyous et des chants qui retentissent des quartiers arabes. Les manifestations durèrent une semaine.

La voix off qui commente l'événement laisse supposer qu'il s'agit d'un journaliste.

Annexe 4 : *Omar Gatlato Eredjla* : fiche signalétique

Réalisation : Merzak Allouache

Scénario et dialogue : Merzak Allouache

Musique : Ahmed Malek

Photographie : Mohamed-Lakhdar Hamina

Montage : Moufida Tlatli

Production : Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique-Algérie.

Durée : 88mn-47sc (y compris le générique du début et de la fin).

Format : couleur-35mm

Interprétations : Boualem Bannani (Omar Gatlato), Aziz Degga (Moh Smina), Farida Guenaneche (Selma), Krimo Baba Aïssa (Dahman Bouftika), Rabah Bouchtal (Ali Cocomani), Rabah Lechaa (Hamid Mectaq Ma3rifa), Arezki Nabti (l'oncle Tahar).

Date de sortie : 1976

Distinctions : Médaille d'Argent à Moscou 1977-Sélection au Festival de Cannes 1977- Prix au Festival International du Film à Karlovy Vary 1978.

Annexe 5 : Omar Gatlato Eredjla : transcription des scènes analysées

Séquence 1 : scènes n°1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13, (59sc/05mn-55sc)-lieu : la chambre de Omar-le matin.

Omar est assis sur son lit, il met ses chaussures, l'une de ses chaussettes est trouée. Il boutonne sa chemise puis saisit un peigne et se coiffe les cheveux.

La caméra nous donne à voir un décor simple d'une chambre où se trouve un lit, une petite table de nuit sur laquelle se trouve une mini-cassette, quelques cassettes, une veilleuse, une bouteille d'eau et une boîte de tabac à priser. Des pages de journal couvrent les carreaux de la fenêtre en guise de rideaux. Sur le mur est accrochée une petite étagère cadénassée. Omar finit de se coiffer, baille puis s'adresse à la caméra : « *isemouni Omar, ouled-el-h°ouma ou chi msagher mel khedma igoulouli gatlato ye3ni eredjla saknetni, ma3naha gatlatni. 3andhom elh°aq, 3andi eredjla hia esah° fi hadh edenja, fi 3aqlaiti lazem eradjel imout 3la enif ou charaf. wa3lach irabou echlaghem wa rdjel kif kif fi hadh edenja, kol radjel yeswa khouh.* » Il poursuit : « *nouskene m3a el3aila fi wah°ed la cité semouha cité Chevalier, djaia foq Bab-El-Oued. fi h°oumetna daïrin bina bezef el batimat, khemssa waqila. kaïn thani djebanet El-Kettar ghir sdjour ou h°chaouch* ». (Je m'appelle Omar. Les enfants du quartier et les amis du travail me surnomment Gatlato, ce qui veut dire que la virilité me possède à mort, c'est-à-dire qu'elle me tue...Ils ont raison, pour moi, il n'y a que la virilité qui compte dans ce monde...Oui, je pense que l'homme doit mourir pour la dignité et l'honneur. Pourquoi avoir des moustaches alors ! Dans ce monde tous les hommes se ressemblent et sont égaux. J'habite, avec ma famille, dans la cité Chevalier, sur les hauteurs de Bab-El-Oued. Dans notre quartier, nous sommes entourés de plusieurs bâtiments, cinq je crois. Il ya aussi le cimetière d'El-Kettar, il n'ya rien que des arbres et des herbes).

Différentes vues illustrent les propos de Omar . La caméra nous donne à voir la cité où habite Omar, entourée d'autres cités, le cimetière d'El Kettar, la façade d'un immeuble portant des trous d'obus.

Il ajoute : «*nedjem nchouf men taqti wah°d el h°ai waqt ederdik kan ki choughl h°oudoud bina ou bin h°oumet legouer. kan elil kamel ou rsas isieh° ; ah ya h°asra kount s°ghir dak el waqt* » (De ma fenêtre, je peux voir une cité, à l'époque de la guerre, c'était une sorte de frontières entre nous et le quartier des Français. Il y avait des tirs chaque soir. Hélas ! J'étais jeune à cette époque.)

Omar prend la boîte de tabac et se fait une chique qu'il place entre ses lèvres et ses gencives. Il s'essuie les mains puis continue son récit : « *ma zalni chafi thani 3la enhar eli defnou fih echikh baba Allah yerh°mou, la3lem irefref fe zenqa la3lem dialna haddak el waqt kan memnou3* » (Je me souviens encore du jour des funérailles de mon père que Dieu ait pitié de son âme. Le drapeau flottait dans le quartier... Notre drapeau, il était interdit à l'époque).

D'autres prises de vues du port d'Alger et une plaque commémorative sur laquelle on peut lire « A la mémoire de nos frères lâchement assassinés par le colonialisme le 2 mai 1962 » accompagnent les propos de Omar : « *echikh baba Allah yerh°mou kan h°amel fe lmars°a, lqonboula ta3 Bab Dzira hia eli qatlatou houa ou miat khedam m3ah. Ih hada ma yetensech ya bladi, mazalni chafi 3a lmoudh°aharat, echa3b fe zenqa ou l3asker ou ljadarmia 3gabna h°ata ledour, el harba tselek ! el h°alfa diali kount daïmen nbeh°arha neslek mel3asker mbeseh° kount nakhoudh lekfouf ta3 la3djouz yema, el h°alfa ghalia hé ! b3id dak echi, Bab-El-Oued kthir lemh°aïn ouela lina dork. loughnia tqol Bab-el-Oued dah el oued, besah° darna s°ghira oualah ghir klana edh°iq. » (Mon vieux père était docker au port, il a été tué, ainsi que cent ouvriers, lors d'un attentat à la bombe à Bab-Dzira. Ih ! Ca ne s'oublie pas mon pays ! Je me rappelle aussi des manifestations, le peuple dans le quartier, les militaires et les gendarmes derrière nous jusqu'à nos maisons. Sauve qui peut ! Je perdais toujours mes savates, j'échappais aux gendarmes mais pas aux gifles de ma mère ; c'est que les savates coûtaient cher. C'est loin tout ça ! Bab-El-Oued a trop enduré, il est à nous*

maintenant. La chanson dit Bab-El-Oued a été emporté par l'oued, mais notre logement est trop petit, nous étouffons dans cette exigüité).

La caméra nous prend dans une deuxième chambre. Hlima, la sœur aînée de Omar soulève des matelas, des couvertures et des oreillers qu'elle dépose sur un canapé. Entre-temps, Omar poursuit son récit : « *yema torqed fe lbit et°arfanía m3a okhti Hlima, hía mt°alqa. hadh el bit djaia choghl salle à manger. 3omri ma fhamt wa3lach okhti talqat, 3la kouli h°al hada chgoulha. wah°ed enhar ba3thtalna rouh°na djebnaha biha bouladha la kouaghet° la sidi zekri. Fe lbit waïn norqed kaïn okhti s°ghira Safia ou lkhams dhrari ta3 okhti Hlima kol 3am wah°ed ya 3adjabet rabi mah°t°t°in ki legnin. ma nedjemch norqed fe lbit wah°di m3a okhti Safia ouelat mra Allah ibarek ! Allah yahdik h°aramat* ». (Ma mère dort avec ma sœur Hlima, qui est divorcée, dans la chambre du fond. C'est une sorte de salle à manger. Je n'ai jamais compris pourquoi ma sœur a divorcé, de toute façon c'est son affaire. Un jour, elle nous a appelés, nous sommes allés la chercher ni papiers, ni tribunal, ni rien. Dans la chambre où je dors, il y a ma sœur Safia et les cinq gosses de Hlima, chaque année un enfant... comme des lapins. Je ne peux pas dormir seul avec ma sœur Safia, elle devenue une femme maintenant, que Dieu te guide).

La caméra nous montre Safia, la jeune sœur de Omar, coiffant ses longs cheveux noirs, à côté, sur un matelas déposé par terre, quatre enfants en bas âge (ceux de Hlima) se chamaillent.

La caméra revient sur Omar : « *lkaset thani ma teslekch mn edhrari rak tchouf hadh el mini-cassette fkertha rak ta3ref marché noir 3and sghar h°adja sh°ih°a* » (les enfants touchent toujours à mes cassettes. Tu vois cette mini-cassette, je l'ai achetée au marché-noir, c'est du solide !)

Omar prend sa mini-cassette, la montre à la caméra puis l'embrasse :

« *hadha houa tedjouiz el waqt diali* » (C'est mon passe-temps favori).

Omar se lève, ouvre son étagère en fait sortir deux cassettes qu'il montre à la caméra :

« 3andi wah°ed tlathin kaset, hadha houa el kenz diali, kethrathoum qsaïd chaâbi teqrib ga3 sedjelthoum fe le3ras. echaâbi ya kho yehlekni, iqisni, eh walah kaïn eli idhouq ou kaïn eli maghlouq. ou nechti thani fen el hend kethratha leghna nta3 les films dialhoum iqisouni, walah! lou kan djt madma nebki ki nesma3houm, 3andi zoudj ouela thletha cassette sedjelthoum fe sinima l'Olympia. » (J'ai presque une trentaine de cassettes, c'es ça mon trésor ! la plupart des chansons chaâbi que j'ai enregistrées dans les fêtes de mariage. Mon frère/ami, echaâbi me tue, me touche profondément. Hé oui ! Il y a ceux qui apprécient et ceux qui n'ont aucun goût artistique. J'aime aussi les films indiens, surtout les chansons de leurs films, elles me touchent, si j'étais une femme, je pleurerais en les écoutant. J'ai trois cassettes que j'ai enregistrées au cinéma l'Olympia).

Omar referme son étagère et place le cadenas...

Séquence 2 : scènes n° 14-15 (09mn-20sc/09mn-56sc)-lieu : les environs de la cité-le matin.

Omar se rend au travail. Il passe près d'une cité pas très loin de Bab-El-Oued, de loin il aperçoit une jeune femme penchée sur sa fenêtre secouant des couvertures. Elle semble guetter son passage. Son visage laisse voir un léger sourire au moment où elle le voit. Omar (en monologue) : « *« resmi Zheira tkoun fe t°aqa kima l3ada ana li semitha Zheira 3la khater lazmelha asm. besah° 3omri ma tkelemt m3aha 3la h°sabi 3andha teqrib tlathine sna. dork esteghel tchouf lia ki ndjouz ou ana nedh°rob khezra liha zkimi 3la khater fi h°oumetna h°aramet yekhezrou m3a t°waqi. »* Zheira est sûrement à sa fenêtre comme d'habitude. C'est moi qui l'ai surnommée Zheira, il lui fallait un nom. Mais je ne lui ai jamais parlé, je pense qu'elle doit avoir trente ans. Maintenant regarde, elle va me regarder passer et moi je vais jeter un regard discret parce que dans notre quartier, il est interdit de regarder aux fenêtres).

Tout en tenant ce monologue, Omar laisse volontairement tomber sa boîte de tabac. Il se baisse pour la ramasser et jette un coup d'œil discret en direction de la fenêtre de Zheira. Il poursuit : « *3la koli h°al lemthel iqol 3chaq et°aqa ma tetlaqa kachi nhar teh°bat lia madha bia hadak enhar ikoun youm eldjem3a. fi 3aqlaiti nmethelha loueh°da men hadouk eryem enta3 leqsida...Zheira.* » (D'ailleurs comme dit le proverbe ; les amoureux de la fenêtre ne se rencontre jamais. Un jour, elle viendra à ma rencontre, j'espère que ce sera un vendredi. Dans mon esprit, (dans ma vision des choses), elle fait partie des muses des chansons... Zheira !)

Séquence 3 : scène n° 16 (10mn-20sc/12mn-01sc)-lieu : dans le bus-le matin.

Omar se rend au travail, il prend un bus qui déborde de femmes d'enfants et de pickpockets. Le regard de Omar croise celui d'un pickpocket au crâne rasé. Il baisse les yeux et tourne la tête vers la vitre décidé à ne pas intervenir pour ne pas être accusé de vol. Debout près de Omar, une jeune fille tient à la barre d'appui. Brusquement, au cours d'une secousse, sa main frôle celle de Omar. Celui-ci retire précipitamment sa main et regarde la jeune fille d'un air déplaisant.

Séquence 4 : scène n° 17 (12mn-03sc/12mn-30sc)-lieu : le bureau-le matin.

Omar entre dans le hall des services des fraudes où se trouve Allaoua, le vieux planton

Omar: *sbah° el khir!* (Bonjour!)

Allaoua: *sbah° el khir ah rak retar el youm !?* (Bonjour, vous êtes en retard aujourd'hui !)

Omar: *ah ! et°roliat !* (Ah ! Les trolleys).

Omar signe le registre de pointage.

Omar (dans un monologue intérieur) : « *ya kho fi had el khedma lpwantage ma yas°lah° l oualou Allaoua yetfakar kol nhar thnin. Dork rani mrassem ya3ni*

titulaire t°aoulat 3lia besah° dork rani hna ki mesmar Djh°a. ma yekhfalekch beli ma ranich mtheqef. » (Mon frère/ami, dans ce travail le pointage ne sert à rien, mais, Allaoua s'en souvient chaque lundi matin. Actuellement je suis titulaire du poste, cela a pris du temps mais aujourd'hui j'ai un poste et j'y tiens. N'oublie pas que je ne suis pas instruit !).

Omar s'assoit à son bureau et s'adresse à la caméra pour présenter ses collègues...

Séquence 5: scènes n° 18-19 (23mn-12sc/28mn-27sc)-lieu : le théâtre régional-le soir.

Omar et ses amis se redent à une soirée variée. Dans la salle de spectacle le public est majoritairement masculin. Les femmes sont regroupées en quelques rangées. Omar et ses amis s'installent.

Omar (dans un monologue intérieur) : « *machi daïmen eli nesahrou, besah° had elila kaïn h°afla. kn'goul h°afla, ya3ni kaïn kol nou3 : el mlih° wa edouni. besah° n'djiou nesahrou khater kaïn h°afla chaâbi lazem nebel3ou wach yzoudjoulna. rani 3aref da3oua leguya, besah° neh°amlou koulech bach n'choufou ou nesam3ou cheikh Chaou* ». (Ce n'est pas toujours qu'on s'amuse (qu'on se défoule), mais ce soir, il ya une soirée variée. Quand je dis soirée variée, il y a de tout, du bon et du mauvais, mais nous venons parce qu'il y a la musique chaâbi. Il faut avaler (subir) ce qu'ils nous présentent. Je sais que c'est dégoûtant mais nous subissons tout pour voir et écouter cheikh Chaou).

Une présentatrice annonce une pièce théâtrale intitulée « *la tristesse du Sultan* ». Le spectacle est donné en arabe classique. Le décor de la pièce en question donne à voir le roi sur son trône pleure sa vie sans amour. Le discours déclamatoire du roi, donne lieu à des commentaires, les spectateurs sont indifférents, l'un d'eux interpelle les acteurs et provoque une hilarité dans la salle. La caméra nous montre Dahman bouftika qui baille. Lorsque, à un moment donné de la pièce, une princesse apparaît sur scène et que le roi commence à lui déclarer son amour : « *kam rakhstou min kothrati h°obi 3acharata ghoulamin soud arba3at*

khdimat wa qat°i3 mina el kibech. (En gage de mon amour, je t'offre dix esclaves noirs, quatre servantes et un troupeau de moutons), une voix dans la salle s'écrit : « *hé thaoura zira3ia* » (Hé ! la Révolution Agraire !).

Dans l'allée de la salle les spectateurs montent leur propre spectacle : ils chantent et dansent sur un air chaâbi. Furieux, les acteurs interrompent leur spectacle et viennent saluer les spectateurs. Les rideaux tombent.

La présentatrice réapparaît et annonce un spectacle de mime. Le mime Fouad présente un numéro de policier qui organise la circulation automobile. Dans la salle une voix s'élève : « *hé ! ya Charlot...* (paroles inaudibles) » (Hé ! Charlot !).

Le mime poursuit son numéro, Ali Cocomani se lève et crie : « *haia berkana bla khorti echaâbi ouela khelina !* » (Allez c'est du n'importe quoi, du chaâbi ou rien !)

Les spectateurs : « *chaâbi, chaâbi...* »

Aussitôt le rideau tombe et l'apparition du cheikh Chaou plonge la salle un silence absolu.

Séquence 6 : scène n° 20 (32mn-16sc/34mn-30sc) Lieu : en bas de l'immeuble où habite Moh Smina-le matin.

Omar est en bas de l'immeuble où habite Moh Smina. La scène laisse voir une dispute entre deux voisins de l'immeuble. Après avoir lancé quelques coups de sifflets, Omar prend le spectateur a part : « *Moh Smina dh°h°aiki, el h°adja eli tas°ra fe lmarsa 3labalou biha. trebina swa swa kouna nesknou fi h°ouma wah°da, rah°lou fi lestqlal bach yesknou fi was°t° lmdina netlaqaou sa3at sa3at fe lmel3eb ki nrouh°ou nchoufou lMouloudia besah° houa mdeoued 3liha ya lat°if.* » (Moh Smina est un marrant, il est au courant de tout ce qui se passe dans le port. Nous avons été élevés ensemble, nous habitons le même quartier. Ils ont déménagé pendant l'indépendance pour habiter dans le centre ville. On se rencontre de temps en temps au stade pour voir El Mouloudia, mais lui, c'est un chauvin)

Du haut d'une fenêtre, Moh Smina fait un geste à Omar. Quelques instants plus tard, il descend un escalier, une serviette de toilette sur le cou, et vient rejoindre Omar qu'il salue chaleureusement. Omar raconte à Moh sa mésaventure de la veille et comment il a été agressé et dépouillé de sa mini-cassette. Il le prie de lui en trouver une parce qu'il ne peut pas rester sans musique. Moh réfléchit puis lui promet de récupérer un appareil qu'il aurait « presque » vendu à une jeune fille.

Séquence 7 : Scène n° 21 (37mn-20sc/40mn-40sc)- lieu : la chambre de Omar-tard le soir.

Omar entre dans sa chambre, c'est le silence total; tout le monde dort. Omar s'approche de son lit, allume une petite veilleuse qui se trouvait sur la table de nuit. Il tire de sa poche la nouvelle mini-cassette que lui a ramenée son ami Moh puis enlève sa veste. Il s'assoit sur la bordure de son lit, met l'appareil en marche puis allume une cigarette. Il entend une voix féminine provenant de la bande sonore : « *wah°ed, zoudj, tlata, rab3a, wach nedjem neh°ki, tmeskhir eli yahdar wah°dou. rani nesma3 etroli bera. edhrari yabt°aou bach yareqdou. lah°iout° beidh°nahoum bel jir ou rsemna fihem el ward, fi 3chiet Ramdan enharat t°oual, troli wah°ed okhra h°abset, hadi hia elekhra. wa3lach el ward ah°mar, tnedjem tqolli ? wach ? ma tesma3nich besah° lazem tesma3ni. rani nahdar wah°di ma kain walou, ma ranich 3arfa 3lach !* » (Un, deux, trois, quatre, qu'est-ce que je peux raconter! C'est idiot de parler seul. Dehors, j'entends le trolley, les enfants dorment tard. Nous avons blanchi les murs avec de la chaux et nous y avons dessiné des fleurs. Les journées du Ramadan sont longues... Un deuxième trolley s'arrête c'est le dernier. Pourquoi les fleurs sont-elles rouges, peux-tu me le dire ? Et si tu ne m'entendais pas !? Mais tu dois m'écouter ! Je parle seule, c'est rien. Je ne sais pas pourquoi !)

Lorsque les paroles se sont tues, Omar rebobina la cassette et écouta attentivement ce qui est dit. Lorsque la bande s'arrêta, Omar resta immobile, il semble être absorbé par cette voix.

Séquence 8 : scènes n° 22-23 (42mn-02sc/mn-sc). Lieu : une villa-le soir

Omar et ses amis se rendent un mariage célébré par le chanteur Chaou. Après avoir fini de manger, Omar est assis au fond du jardin de la villa en compagnie de Moh. L'air mélancolique, il se penche vers Moh qui semble être « sous l'emprise » du chaâbi et lui dit : « *esme3 Moh, ahdarli 3la lmadma, et°ofla ta3 elkaset. esmah°li ya Moh.* » (Ecoute Moh, parle-moi de la dame, la fille de la cassette. Je te demande pardon Moh !)

Moh : « *ya 3o ma ranich netlaqa m3aha bezef, tekhdem fi wah°ed el mekteb ou asmha, asmha Selma todh°rab edaktilo. ta3ref ya 3o, wah°ed enhar 3t°aouli mise à pied oualah ghir hia eli selketni meskina, tekhdem fe sendika. kifech daïra ? ch3arha ekh°al ma tziench bezef, tofla intik ou ma tetkabarch. besah° Omar kifech h°ata khedmetlek 3liha ou anta ma ta3rafhach ?* » (Omar, je ne la vois pas beaucoup. Elle travaille dans une administration et elle s'appelle Selma. Elle est dactylographe. Tu sais Omar, un jour, j'ai été mis à pied et c'est elle qui m'a aidé. Elle travaille au syndicat. Comment elle est faite !? Elle a des cheveux noirs, elle ne se maquille pas beaucoup, une fille bien et très simple).

Omar : « *esma3 s°3ib 3lia bach nahdarlek 3la had echi, ta3rafni mlih° ya Moh. djabli rabi keli kanet tahder m3aya, ih, kanet tahder m3aya kanet et3aiat°li* » (Ecoute, ce n'est pas facile pour moi de parler de tout ça, tu me connais assez Moh ! Mais j'avais l'impression qu'elle s'adressait à moi, qu'elle m'interpellait).

Moh ne peut s'empêcher de rire.

Omar : « *esma3 Moh ma tedh°h°akch 3lia !* » (Ecoute Moh ne ris pas de ce que je te dis !)

Séquence 9 : scène n° 24 (49mn-39sc/52mn-03sc)-lieu : le bureau-le matin.

Omar est seul dans son bureau, il paraît fatigué et mélancolique. Il écoute une chanson indienne en faisant tourner un collier de trombones entre ses doigts. Il s'adresse à la caméra : « *had esbih°a ma ranich mlih° rani mehlouk, chrobt tleth qhaoui zadou hardouni. lemsagher kherdjou ou Cocomani ma djach lelkhedma djab es°ebohi fel 3ars.* » (Ce matin je ne suis pas en forme, je suis exténué, j'ai

déjà pris trois cafés, ils n'ont fait qu'empirer mon état. Les collègues sont sortis et Cocomani n'est pas venu, il a passé la nuit à la fête de mariage)

On frappe à la porte. D'un geste vif, Omar éteint sa mini-cassette et la range dans un tiroir. Il se redresse : « *odkhel.* » (Entrez).

La porte s'ouvre et laisse apparaître Allaoua le planton : « *Omar raou wah°ed ih°aoues 3lik.* » (Omar, il y a quelqu'un qui veut te voir.)

Omar : « *qolo yedkhol.* » (Dis-lui d'entrer).

Allaoua ressort et laisse entrer un homme d'une cinquantaine d'années, vêtu d'un costume et portant des lunettes de vue. Il s'approche du bureau de Omar : « *esalamou 3alaikoum. Je suis venu chercher les bijoux qu'on vous a laissés, vous m'avez envoyé une convocation.* » -« *ah ! ma 3labalich.* » Lui répond Omar (Ah ! Je ne suis pas au courant). Le bijoutier semble contrarié : « *Vous m'avez dérangé monsieur. J'ai un grand magasin de bijouterie et j'ai fermé à rapport à ça.* » Omar, toujours assis derrière son bureau, fait tourner machinalement entre les doigts un collier de trombones et regarde ironiquement le bijoutier qui double de colère. Omar se contente de répéter : « *ah ! ma 3labalich, lemsagher ma kanhoumch djouz la3chia tedihoum !* » (Ah ! Je ne sais pas, les collègues ne sont pas là, passe l'après midi pour les récupérer). L'homme fait mine de ne pas avoir entendu Omar : « *Moi je parle tant que vous écoutez, monsieur, vous avez compris ! J'ai pas le temps, il faut que fasse vite. Le temps passe, les minutes passent et de l'argent ça me coûte très cher.* »

Lorsque le bijoutier se met à crier très fort et à ridiculiser Omar, celui-ci pose le collier de trombones, se lève et s'agrippe au bijoutier par le revers de la veste, le colle contre le mur et le regarde dans les yeux, la langue pliée entre les mâchoires signes de violence retenue.

Allaoua entre subitement dans le bureau et sépare les deux hommes.

Séquence 10 : scène n° 25 (52mn-40sc/54mn-22sc)-lieu : la plage -l'après-midi.

Omar et ses amis sont allés se baigner. Ils s’amusent à effectuer des plongeurs du haut d’une jetée. Omar en maillot descend un petit escalier, il trempe les doigts de son pied dans l’eau pour vérifier la température. Il remonte l’escalier puis effectue un plongeon. Moh Smina en short, du haut de la jetée, plonge en lançant des cris. Il réapparaît à la surface et promet à ses amis d’attraper un poisson. Il plonge encore une fois et ressort de l’eau brandissant un gros poisson qu’il montre à ses amis d’un air triomphant. Omar et ses amis s’installent sur la jetée. Puis Omar (dans un monologue intérieur) : « *had la3chia bach nah°i ez3af djit m3a lemsagher. Dahman bouftika ou mechtaq ma3rifa gue3dou fel mekteb, netmenalhoum idjihoum kach s°amet kima nte3 s°bah° idjibou bih el waqt. ma lqitech kifmeh nedkholha 3la Moh Smina bach nahdarlou 3la et°ofla. rana kima malfin gaflat ou Cocomani rahou ghir it°aoue3 fia* » (Cet après-midi, pour me détendre, je suis venu avec les amis. Dahman bouftika et mechtaq ma3rifa sont restés au bureau, j’espère qu’ils auront la visite d’un énergumène comme celui de ce matin (en parlant du bijoutier), ainsi, ils passeront d’agréables moments. Je ne sais plus comment aborder Moh Smina pour lui parler de la fille (Selma). Comme d’habitude, nous sommes toujours en groupe et Cocomani me surveille.)

Séquence 11 : scène n° 26 (57mn-33sc/59mn-06sc)-lieu : le bureau-le matin.

Cocomani, Dahman et Hamid remplissent les fiches du pari sportif. Omar est assis à son bureau accroché au téléphone. Il parle à voix basse pour ne pas être entendu par ses amis. Cocomani ne peut s’empêcher de jeter un regard sur Omar.

Omar parlant à Moh au téléphone: « *esme3 Moh ma ranich nqa3ed bik, h°abit na3ref Selma. dir medjhoudek netekel 3lik...h°abit nesme3ha tgaser, h°abit nchoufha, h°abit nesma3ha tahder...manich 3aref tkhalt°ouli lekhiout°...esma3 tji ghoudoua lestade? sah°a netlaqaou fe wah°d ou 3achrin, kifeh? fe lflambeau? sah°a. basah° lazem na3rafha, lazem. haia ya men 3ach* » (Ecoute Moh, je ne plaisante pas je suis sérieux, je veux connaître Selma. Fais ton possible, je compte sur toi. Je veux l’entendre discuter, je veux la voir, je veux l’entendre parler...Je ne sais plus, je suis confus...Ecoute, tu viens demain au

stade ? D'accord, on se verra au 21, comment ? Au flambeau ? D'accord, mais il faut que je fasse sa connaissance. Il le faut ! A bientôt).

Omar raccroche le téléphone tout en jetant un coup d'œil en direction de ses trois copains qui font semblant de n'avoir rien entendu.

Séquence 12 : scène n° 27 (59mn-09sc/61mn-50sc)-lieu : la cour de la cité-le matin

C'est le dimanche matin, Omar et ses copains se sont installés pas très loin du quartier. L'un des jeunes joue un air espagnol. Omar et Djeloul taquent Boualem un ancien marin au chômage.

Dans l'arrière cour, les enfants jouent au ballon. Brusquement, Tigre, le nom donné à un nain habitant le quartier de Omar, vient en courant vers celui-ci et lui murmure quelques mots à l'oreille puis lui montre du doigt un homme en costume, circulant au milieu de la cour et guettant les fenêtres des immeubles de la cité.

Tigre: « *rak tchouf haou lik rah idour lhik kechma idragui* » (Tu vois, il est là à rôder là-bas. Il veut draguer)

Omar : « *ma doukhech dork nelthaou bih.* » (Ne t'en fais, nous allons nous occuper de lui).

Omar retrouse ses manches, l'œil gauche à moitié fermé, avance vers l'étranger sous le regard impressionné de l'enfant

Omar: « *asma3 aou!* » (Hé! Toi!)

L'étranger: « *an3am!* » (Oui !)

Omar : « *wach rak dir lehna ?* (Qu'est-ce que tu fais ici ?)

L'étranger : *oualou ! rani qa3ed bark !* (Rien !)

Omar : « *ouala derti koustima tekhl3t ?* (Ou c'est parce que tu portes un costume, tu veux impressionner ?)

L'étranger : « *wa3lach ?* (Pourquoi ?)

Omar : « *aya ! rouh bagues jiha okhra kechma inoub 3lik rabi, aya ! aya !*
(Allez ! Vas t'en d'ici, vas draguer loin d'ici ! Allez! Allez !)

Omar lève le pied comme pour shooter le dragueur, celui-ci s'éloignera aussitôt.

Séquence 13 : scène n° 28 (65mn-16sc/67mn-08sc)-lieu : dans la voiture de Moh en bas de la cité-le soir.

Dans une scène précédente (qui n'a pas été retenue dans notre analyse), Moh apprend à Omar qu'il avait parlé de lui à Selma et que c'était difficile pour lui de faire le « messenger ».

Après un match qu'ils ont regardé ensemble, Moh Smina raccompagne Omar dans sa voiture jusqu'au pied de l'escalier qui mène vers sa cité. Omar, l'air triste et mélancolique prend à part les spectateurs : « *had en djem3a nsit ga3 lpari sportif. kima rakom tchoufou Moh Smina houa eli lah°aqni h°ta lelh°ouma, ki el3ada s°h°ab el Mouloudia houma li yerbh°ou* » (Ce vendredi, j'ai complètement oublié le pari sportif. Comme vous voyez, c'est Moh Smina qui m'a raccompagné. Comme d'habitude c'est la Mouloudia qui gagne).

Omar lance un long soupir puis continue : « *basah° rani nkhemem bezef 3la echei eli qalhouli Moh Smina.* » (Mais je pense beaucoup à ce que m'a dit Moh).

Moh demeure un instant perdu dans ses pensées. Moh allume une cigarette, il semble perturbé : « *yak dork rak mbronchi wa3lach techenef?* » (Maintenant que tu es « branché », pourquoi tu fais cette tête ?). Omar semble être agacé par les mots de Moh: « *wach ma3natha mbronchi hada, mbronchi ! mbronchi ! sah°a hdarti m3aha ou mbe3ed wach kain t°ah° esma ouela wach !* » (Qu'est-ce que cela veut dire « tu es branché » ! D'accord, tu lui as parlé et alors ! C'est la fin du monde ?)

Moh exaspéré : « *Omar rani dert akthar mn elazem ou ah°kem qadrek yerh°am babak, wach, ana ouelit nzouedj enas anaia !?* » (Omar, j'ai fait plus qu'il ne le

fallait. Respecte-moi, je ne suis pas une marieuse). Omar semble être de plus en plus irrité : « *chkoun tkelemlek 3la ezouadj, ana tkelemtlek 3la ezouadj ?* » (Qui t'a parlé de mariage ? Moi je t'ai parlé de mariage !?)-Moh lui répond: « *lelh°dith qias lala Omar hnaia meregtha* » (Tout a des limites et toi Omar, tu as dépassé tes limites !)- Omar : « *kaïna ya khouia kaïna, rani mkhati ma nzidouch ga3 nehadrou 3la had echei. El h°as°oul abqa 3la khir.* » (D'accord mon frère, j'ai tort. On n'en parlera plus. Au revoir).

Omar descend de la voiture l'air contrarié. Il monte quelques marches puis Moh l'appelle : « *ya 3o kachi nhar toqtlek eredjla, tilifouni ldeux cent dix rak tched Selma ou redli be lekhbar wach tqolek* » (Omar ! Un de ces jours ta virilité t'étouffera. Téléphone au deux cent dix tu auras Selma et puis tiens-moi au courant). Omar lui fait un geste de la main, signe de remerciement.

Séquence 14 : scène n° 29 (75mn-14sc/79mn-31sc)-lieu : un bar-le soir.

Le bar est très peu éclairé, une musique oranaise plonge les lieux dans une atmosphère triste et mélancolique. Toutes les tables sont occupées par des jeunes qui boivent de la bière et discutent. Omar et Moh Smina sont assis dans un coin au font du bar. Omar, l'air complètement saoul est affalé sur sa chaise. Moh essaye de détendre son ami : « *haya adh°h°ak chouia !* » (Allez, détends-toi un peu !) Moh commande d'autres bières et essaye encore une fois de capter l'attention de son ami qui semble sombrer : « *Omar ! Omar ! Hé ! eq3od m3aia rak mkapti !?* » (Omar ! Omar ! Hé ! Reste avec moi, tu es ailleurs !?) Dans un ultime effort de décrisper Omar, Moh lui chante une chanson indienne, mais Omar semble de plus en plus mal. Il commence à réciter les paroles d'une chanson Chaâbi puis éclate en sanglots. Moh essaye de le Calmer : « *Omar barka ma tebki !* » (Omar, arrête de pleurer !)

Un serveur s'approche pour débarrasser les bouteilles vides, mais Moh le chasse.

Moh se lève, allume une cigarette qu'il tend à Omar. Puis, par pudeur, il pénètre dans les toilettes en attendant que son ami reprenne ses esprits. Omar regarde sa cigarette comme hypnotisé puis, d'un geste violent, il l'écrase sur son poignet. Il

crie de douleur et se plie en deux. Moh sort subitement, saisit le bras de Omar et lui dit : « *3lah ?3lah haka Omar 3lah? ma kâin walou, ma kâin walou ! 3lah haka Omar 3lah !* » (Pourquoi ? Pourquoi ça Omar pourquoi? Ce n'est rien ! Ce n'est rien ! Pourquoi ça Omar, pourquoi ?)

Séquence : 15 : scène n° 30 (82mn-58sc/86mn-14sc)-lieu : les environs de l'administration où travaille Selma-le matin

Omar et Moh se sont postés dans une ruelle qui donne sur l'administration où travaille Selma. Omar a un rendez-vous avec elle à Midi. Il a mis son costume noir, des cheveux bien coiffés et des chaussures bien cirés. Omar semble très heureux. Moh guette la sortie des employés, il aperçoit Selma et la montre à Omar. Celui-ci regarde fixement Selma qu'il vient de voir pour la première. Puis, dans un scénario, il se voit serrant la main à Selma, l'un en face de l'autre, figés, étonnés et incapables de parler. Une rencontre que le scénariste va ponctuer d'un fond sombre et accompagner d'un sinistre roulement de tambour. La voix de Moh va enfin le ramener à la réalité : « *haia Omar rouh° ! haia Omar ! ma troh°ech ? ma troh°ech ? hadi smana ou enta tmaradh° fia ou dork rak waqef hna ki echem3a ! haia Omar azdam rouh° haï lik rouh° ! haï Selma ta3ek rouh° ! rouh° Omar barka ma tkhemem rouh° ! rouh° Omar !* » (Allez Omar, vas-y ! Vas-y Omar ! Tu n'y vas pas ? Cela fait une semaine que tu me rends malade et maintenant tu es là comme une sentinelle ! Allez Omar vas-y ! Elle est là ta Selma, vas-y ! Vas-y ! Ne pense à rien, vas-y ! Vas-y Omar !)

Moh semble désespéré, il se retourne et s'appuie contre le mur. Omar hésite un moment puis avance d'un pas lent, mettant de l'ordre dans sa tenue. Il marche le long d'un trottoir, puis s'apprête à traverser la route lorsque Ali Cocomani, Dahman Bouftika et Hamid Mechtaq Ma3ifa surgissent de l'autre côté de la route et se mettent à crier : « *ya Omar ! ya Omar ! ma troh°ech ! ma troh°ech ya Omar abqa m3ana ma troh°ech, arouah° ardja3!* » (Omar ! Omar ! N'y vas pas Omar ! Reste avec nous ! N'y vas ! Reviens ! Reviens !)

Omar est confus, il ne sait plus quoi faire, il s'arrête net au milieu de la route où une fourgonnette l'évite de justesse.

Séquence 16 : scène n° 31 (86mn-30sc/87mn-20sc)-lieu : l'appartement de Omar-le matin.

Omar s'apprête à aller au travail, il s'est réveillé tard. Dans la cuisine sa mère lui sert un café, son grand-père, assis à la table, prend son petit déjeuner. Omar saisit la tasse de café, regarde sa mère puis, en monologue : « *elbareh° la3djouz yema banetli keli 3ayana, rani khaïef tkoun mridh°a. rani bdit nezlat ras echehar ou mazal ma khals°ounach.* »

Avant le générique de la fin du film, nous retrouvons Omar descendant l'escalier de la cité pour se rendre au travail, il effectue son itinéraire habituelle en monologuant intérieurement : « *had esbh°a nedh°rab tilifoun lSelma, had esbh°a nedh°rab tilifoun lSelma* » (ce matin je téléphonerai à Selma, ce matin je téléphonerai à Selma. »

Annexe 6 : Omar Gatlato Eredjla : répertoire lexicographique du parler bab-el-ouedien

-Les items

3afsa : truc, ficelle, tuyau, combine. (Cf. Taleb-Ibrahimi, 2004a : 448)

babor : mot d'origine espagnole « *pâpor* » qui signifie un bateau à vapeur. (Cf. Cohen, 1912 : 431)

bezef : beaucoup, trop. (Cf. Cohen, 1912 : 375)

chema : tabac à priser ou à mâcher. (Cf. Queffélec et al. 2002 : 240)

chikh/cheikh : 1- vieux, vieillard. « *chikh djedi, chikh baba* » (mon vieux grand-père, mon vieux père) l'emploi du terme « *chikh* » montre bien le désir des jeunes à délimiter les frontières entre eux et la génération qui les a précédés. 2- *Chikh* : « *chef d'orchestre qui est également chanteur et musicien* ». (Cf. Queffélec, 2002 : 239)

chlaghem : mot emprunté au berbère et qui signifie moustaches. (Cf. Cohen, 1912 : 465)

cocomani, kokomani : bon ami, bon compagnon. Dans l'article de R. Bencheneb consacré à l'argot des Arabes d'Alger, nous avons rencontré le terme « *kokoni* » qui est une appellation péjorative désignant les juifs. Le terme est construit sur un redoublement de *ko* l'apocope de *khouya* (mon frère) auquel est venu s'ajouter le suffixe */ni/*. Nous pensons qu'après le départ des Juifs au lendemain de l'indépendance, ce mot aurait connu une oscillation du péjoratif au mélioratif en remplaçant le suffixe */ni/* par le suffixe */mani/*.

dlala : marché noir, marché aux puces : (Queffélec et al. 2002 : 286)

esiagha : les bijoux

festi : le mensonge, *ifesti* (il ment). Mot attesté dans les travaux de R. Bencheneb, (1942) comme d'origine obscure.

flouka : mot d'origine arabe qui signifie « barque ». (Cf. M. Bencheneb, 1922 :64)

gnin : ancien emprunt aux langues romanes qui veut dire lapins. (Cf. Cohen, 1912 : 428)

grellou : de « grillô », mot italien qui veut dire grillon, cafard. (Cf. Cohen, 1912 : 443)

guwer, sing. *guawri* : mot arrivé en Afrique du Nord à l'époque ottomane et qui vient du turc « *gavir* » pour désigner les infidèles, les non-musulmans. Ce mot a été repris par la population algéroise pendant la période coloniale pour désigner l'occupant français. Aujourd'hui, ce mot, utilisé pratiquement par tous les locuteurs algériens, a perdu sa connotation péjorative mais utilisé pour se moquer d'une personne qui parle français.

h°at°a : la prestance.

hergma : mot d'origine arabe « *ragoût fait aux tripes ou des débris de boucherie* ». (Cf. M. Bencheneb : 84). « *Ihergmou* » dans le sens de manger tout et n'importe quoi.

h°ouma : le quartier (Cf. Cohen, 1912 : 302). Pour les jeunes de Bab-El-Oued, la *h°ouma* désigne le quartier au sens d'identité communautaire, de proximité spatiale mais surtout la socialité des relations qui existent entre ses habitants.

idhereh° : tricher, tromper, duper.

intik ou entik : mot typiquement algérois qui signifie « bien, ça va, cool ». Selon Taleb-Ibrahimi, ce mot proviendrait « *d'une déformation phonétique du mot français « antique » avec un glissement sémantique du sens de « vieux » vers « bien »* ». (Cf. Taleb-Ibrahimi 2004a :448)

itawe3 : « *Il capte dans le sens où il ne laisse rien passer d'une situation* ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001)

kavé ou cavi : pl. *kwava* : « *arabisation du mot français « cavé » dans le sens d'une personne qui ne connaît pas les dernières tendances vestimentaires,*

sociales en milieu urbain. Ce mot possède également une signification avec un ton clairement péjoratif de « paysan », « campagnard ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001)

ksida : poésie musicale interprétée en plusieurs modes.

Kho/ khou : frère « *appellatif à l'adresse d'un homme, terme surtout utilisé dans la région de l'Algérois* ». (Cf. Queffélec et al. 2002 : 381)

khorti ou *khoro* : terme péjoratif et ironique pour désigner quelqu'un ou quelque chose de peu fiable d'anodin, de bidon. « *Nul, bidon dans le dialecte algérois d'où « khorotés » qui est le substantif de mensonge au sens de « bluff »* ». (Cf. Mouek & Kouici, 1997). Chez les personnages de notre film, ce mot est révélateur du mal de vivre et du rejet d'une certaine culture.

legya ou *leguia* : litt. Dégoût. *mleggui* (être dégoûté). « *Mot exprimant le dégoût, la tristesse le fait de ne rien voir de positif à l'horizon* ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001).

malhoufine : pluriel de *malhouf* (glouton). Ce mot provient de l'arabe *lahfa* ; dans « *yentadir be lahfa* » (il attend avec impatience).

mareg : antipathique

mrefeh : être riche. *trefeh* s'est enrichi. (Cf. Cohen, 1912 : 213)

msagher : jeunes que l'on considère comme de vrais amis. Le mot *msagher* prend tout son sens chez *ouled-el-h°ouma*, il est signe de solidarité, de connivence et de voisinage fortement ancrés.

nezlat : être fauché, ne pas posséder un sou : « *rani bdit nezlat, ras echhar ou ma khalsounach* » (je commence à être fauché c'est la fin du mois et on n'a pas encore été payé)

nguesar : « *bavarder passer le temps* ». (Cf. R. Bencheneb, 1942). Vient de *gosra* « *Veillée entre parents et/ou amis spécialement soirée entre hommes* ». (Cf. Queffélec et al. 2002 : 333)

ouled el h°ouma : littéralement les enfants du quartier, natifs du quartier. Une expression qui prend tout son sens lorsqu'il s'agit de tracer des frontières symboliques entre ceux qui appartiennent au groupe et ceux qui n'en font pas partie.

sausta ou *sosta* : d'origine inconnue, terme très répandue à Alger et qui signifie le calme, la tranquillité et le bien-être.

sordi : de l'italien *soldi*, le pluriel de *soldo* (le sou) « *thlata soldi* » (trois sous). Le mot a subi une altération : *sordi* (le sou), *sward* (les sous). (Cf. Cohen, 1912 : 443)

subuh° lileh : une occurrence qui revient dans le discours de Omar et qui est empruntée à l'arabe classique, il s'agit du premier verset de la XXX XXVIIème, la XXXXXVIIIème et la XXXXXXIème Sourate coranique. « *Sebbih lilah...* » (Célèbre le Seigneur...).

tanjra : pl. *tnajer* ; mot turque dérivé du persan « *tenkéré* » qui veut dire marmite en cuivre. (Cf. M. Bencheneb, 1922 : 59)

tekiisa : le fait d'utiliser une « *kissa* » ou « *kassa* » ; « *gant ou bourse en tricot utilisé dans les bains pour se frotter* ». Le mot *kissa* vient de l'arabe « *keïss* » qui veut dire « *bourse ou sachet* ». (Cf. M. Bencheneb, 1922 : 77)

tepiïcha : de *papiche* ou *papicha* : fils ou fille à papa, se dit d'une fille ou d'un garçon élégant, chic, gâté par la vie ; *la tchi-tchi*.

tezdám : mot d'origine persane qui veut dire porte feuille. « *porte-monnaie de fabrication indigène* ». (Cf. M. Bencheneb, 1922 : 30)

t°nah : pl. *t°noha*, nigaud, idiot. « *Personne ignorante, imbécile* ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001)

yeh°guer : n. *lh°ogra* (le mépris). Le mot vient de l'arabe classique *h°aqir* une personne méprisable. *lh°ogra* est un mot qui prend tout son sens dans une société qui connaît des problèmes liés à l'injustice l'abus de pouvoir et de passe droits.

Ce terme est repris par certains jeunes immigrés de France pour traduire leur rapport à une politique de plus en plus exclusive.

yekhzor, khzor : « *nekhsor liha zkimi* » (Je la regarde en cachette). Verbe très employé à Alger au sens « *de voir de côté, voir en cachette* ». (Cf. Cohen, 1912 : 125)

zatla : l'ivresse, la drogue. *maztol* ; être ivre ou drogué. (Cf. R. Bencheneb, 1942)

zawaliat : fém. Pluriel de *zawali* ; mot d'origine turque de « *zawalh* » : « *pauvre diable* ». (Cf. R. Bencheneb, 1942). « *Pauvre, malheureux, misérable* ». (Cf. M. Bencheneb, 1922 : 47)

zdom : « *faire irruption, bousculer* ». (Cf. Cohen, 1912 : 91)

zenqa ou *zanqa* : rue, ruelle, pl. *znaq*. (Cf. Cohen, 1912 : 302)

zkimi ou *zkim* : en douceur sans attirer l'attention. Terme utilisé notamment pour les opérations frauduleuses.

zman : autrefois. (Cf. Cohen, 1912 : 374)

-La métaphore :

3andek el kheit : litt. « Tu as le fil » (Avoir le bout du fil). Être sur une affaire, essayer d'en comprendre la suite et d'agir.

begues : litt. « Briller, avoir un certain éclat ». Ce mot pourrait avoir le sens de « faire le beau gosse ».

bni 3aryane : littéralement « fils de nus ». Appellation péjorative pour désigner les jeunes des quartiers déshérités, sans travail, sans perspectives mais surtout sans valeurs propres, ce qui les différencie des bab-el-ouediens.

enda : littéralement « l'humidité », le mot est utilisé pour désigner la prison (par référence aux cellules de la prison qui sont généralement froides, humides et non aérées).

facteur : Mot français utilisé dans un sens imagé et ironique (parfois même péjoratif) pour désigner une personne qui transmet les messages d'une personne à une autre.

had el 3abd : litt. « Cet être humain », synecdoque par laquelle un individu est désigné par son espèce, une espèce par l'un de ses individus ou un individu par un individu de la même espèce.

iberberni : litt. « Il me couvre ». Ce mot a pris une connotation sentimentale pour signifier « me fait chaud au cœur, me console ». Sans doute une forme d'euphémisme pudique pour parler d'une étreinte amoureuse !

klana edhiq : litt. « L'exiguïté nous dévore ». Ici pourrait avoir le sens de l'exiguïté nous étouffe.

maqla : litt. « poêle ». Ce terme a connu une restriction de sens pour désigner « un personnage important ». (Cf. Queffélec et al. 2002 :404). « L'idée d'individus appartenant aux élites du pouvoir ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001)

mdeoued : litt. « Être couvert de vers, avoir des vers dans le corps ». On dit « *fik douda* », litt. « Tu as un vers dans le corps ». 1- Se dit d'une personne qui ne se tient pas en place, qui bouge trop). 2- « *Moh mdeoued 3la el Mouloudia* » (Moh a une grande passion pour el Mouloudia (un grand club sportif d'Alger)). Etre chauvin, être passionné

nbeh°ar : littéralement « prendre la mer », ce mot typiquement algérois est utilisé dans le sens de perdre ou se perdre.

nebla3 : litt. « j'avale ». Dans « *nebla3 wach izoudj* » (litt. avaler ce qui est présenté comme spectacle), le sens voulu est « accepter malgré soi, subir ».

ntale3 wa nh°abet : littéralement « je fais monter et je fais descendre », une expression qui signifie je réfléchis, j'essaie de trouver une solution.

qzader : pluriel de *qezdir*, mot désignant un métal ; le zinc. Dans un usage métaphorique le mot *qzedre* veut dire objets usités sans valeur par référence au zinc comme métal oxydable. On l'emploie pour désigner une personne ringarde, arriérée, qui n'est pas à l'image de la société moderne.

tedoui : litt. « Produire un écho » : parler trop et sans cesse, parler pour ne rien dire. Remarquons que dans notre corpus, ce verbe est utilisé dans les deux situations où les locuteurs sont des agents à excludre de la communication à savoir la sœur de Omar et son oncle Tahar.

tkhaltou lakhiout : litt. « Les fils sont mêlés ». Cette expression traduit une situation ambiguë. Dans « *tkhaltouli lakhiout* », cela pourrait avoir le sens de « je ne sais plus quoi faire, je suis embrouillé ».

t°ir : littéralement « vole », dans le sens de « fous le camp », « vas-t-en d'ici en vitesse ».

ye3lef : le verbe se présente sous forme d'une métaphore animale. Il est utilisé pour désigner l'acte de « manger » chez les animaux ; ici pourrait avoir le sens de manger beaucoup et n'importe comment.

yesqiou : litt. « Arroser » ; le verbe utilisé a une fonction « atténuative » pour substituer au verbe pisser.

yezileq : littéralement « il glisse », se faufile « *yeserseb* ». « *Il s'échappe sans que personne ne s'en rende compte* ». (Cf. Mouek & Kouici, 2000-2001)

-Le sobriquet :

Amar réglo : « réglo », une apocope de « réglementaire », employé pour désigner une personne qu'on ne peut corrompre.

Dahman bouftika : pour désigner quelqu'un qui mange beaucoup d'où l'emploi de bifteck (*bouftika*).

Hamid mechtaq ma3rifa : litt. « Une personne avide de connaissance », un collectionneur d'amis.

Moh Smina : litt. Moh la grosse, désigne une personne grosse ou ventrue. Le féminin est signe d'affectivité et de jeu.

Omar Galtato : pour désigner une personne dont le machisme est très prononcé.

-L'onomatopée

mdegdegg : littéralement « être brisé ». Ce mot est dérivé de l'arabe *dqdaqa* ; une onomatopée de frapper à la porte. Ce mot a subi un glissement sémantique de « frapper à la porte » vers « être épuisé »

t°artget : litt. « a explosé ». Le mot est une onomatopée du bruit occasionné par une explosion ; crépiter, pétarder.

lhef : *hefef* : celui qui bluffe, qui ment. Il s'agit d'une reproduction du bruit du aux soufflements du vent ; « *had el 3abd 3ayech belhef* » (cet homme vit avec les mensonges et que ce qu'il dit est du vent).

-les diminutifs

chmicha : diminutif de *chems* (le soleil).

drihmat : diminutif *drahem*, (l'argent).

fnijel : diminutif de *fenjel*, mot d'origine persane « *bengan* », repris par les turcs puis passé dans l'arabe. Il désigne une tasse à café.

hbiba : diminutif de *haba*, une pièce de, ex : « *haba tmatem* », une tomate désignant le nombre un.

Hmis°a : diminutif de *humass* (le pois chiche).

houijet : diminutif de *houaidj*, pl. de *hadja* (quelque chose, un objet).

oulid : diminutif de *oueld* (fils/garçon).

oulidet : diminutif de *ouled* (des enfants).

qhaïoua : diminutif de *qahoua* (le café).

Sbih°a : diminutif de *sabah°* (le matin).

-*Les expressions proverbiales* :

3achaq et°aqa ma tetlaqa : littéralement « les amants/les amoureux de la fenêtre ne se rencontrent jamais ». Cette expression idiomatique prend tout son sens dans une société qui prône la ségrégation entre les sexes. Dans l'arrière plan sociologique, la relation entre homme et femme, en dehors de celle légitime (le mariage) est une relation condamnée, interdite

babor ou flouka : littéralement « bateau et barque ». Dans « *chahrieti trouh babor ou flouka* » (ma paye part en bateau et barque), ici pourrait avoir le sens de dépenser totalement sa paye sans pouvoir en profiter.

el harba tselek : Cette expression a comme équivalent en français « sauve qui peut »

ighet°i echems be lgherbal : littéralement *cache le soleil avec un tamis*. Cette expression est utilisée pour dire qu' on ne peut pas s'opposer /dissimuler la clarté du soleil, on ne peut pas cacher la vérité, se dérober à l'évidence.

lelh°dith qias : littéralement *toute parole a des limites*. Cette expression pourrait avoir le sens de « il faut se tenir de dire n'importe quoi ».

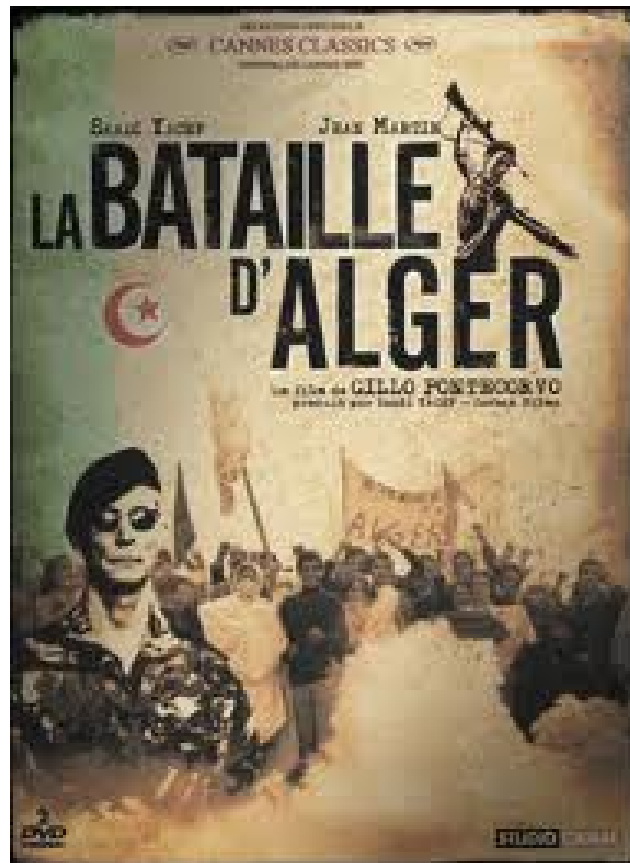
mesmar Djh°a : littéralement *le clou de Djeh°a*. Djeha est un personnage qui alimente la tradition culturelle arabe. L'expression « rester là comme le clou de Djeha » pourrait avoir le sens de résister, ne pas abandonner.

waqef ki echem3a : littéralement « être debout comme une bougie ». Cette expression pourrait correspondre à « rester debout comme une sentinelle ».

yebreq ki esordi : littéralement briller comme un sou. Nous avons rencontré chez Calvet une expression équivalente : « *propre comme un sou neuf*. » (Calvet, 1994b : 58)

PHOTOS CORRESPONDANTES AUX DIFFERENTES SEQUENCES

ANNEXE 2



ANNEXE 3

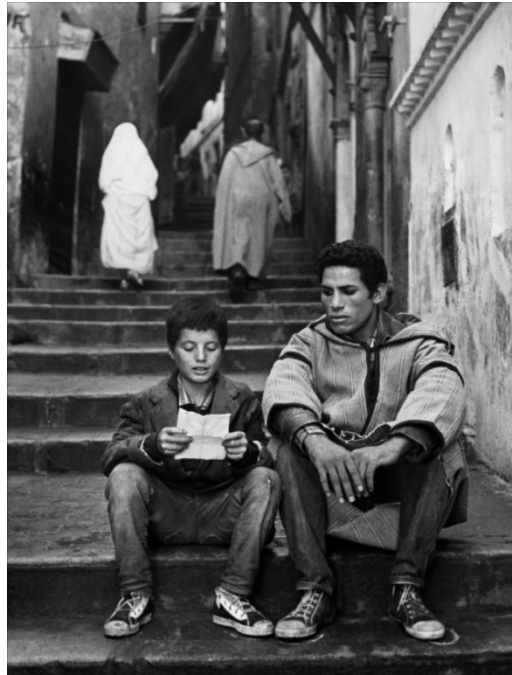


Les terrasses de la Corbele

ANNEXE 3



ANNEXE 3, SEQUENCE 4 (2 photos)



ANNEXE 3, SEQUENCE 5



ANNEXE 3, SEQUENCE 6



ANNEXE 3, SEQUENCE 9 (3 photos)



ANNEXE 3, SEQUENCE 10



ANNEXE 3, SEQUENCE 12 (2 photos)



ANNEXE 3, SEQUENCE 16 (2 photos)



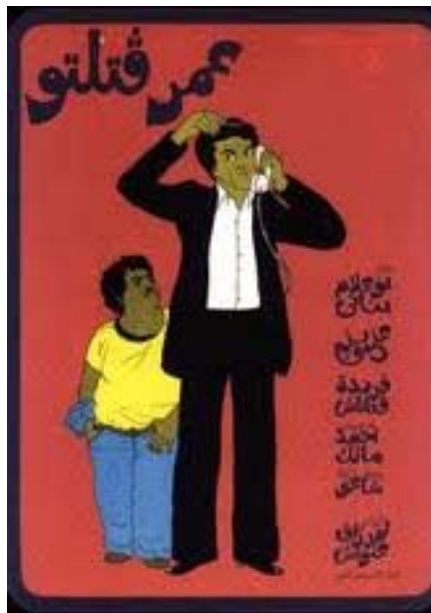
ANNEXE 3, SEQUENCE 17 (2 photos)



ANNEXE 3, SEQUENCE 18 (2 photos)



ANNEXE 4, (2 photos)



ANNEXE 5, SEQUENCE 1



ANNEXE 4, SEQUENCE 5



ANNEXE 5, SEQUENCE 7



ANNEXE 4, SEQUENCE 8



ANNEXE 4, SEQUENCE 12



ANNEXE 4, SEQUENCE 13



ANNEXE 4, SEQUENCE 14



ANNEXE 4, SEQUENCE 15



ANNEXE 4, SEQUENCE 16



TABLE DES MATIÈRES

Résumé	
Sommaire	
Introduction.....	1

PREMIÈRE PARTIE

IVERSITÉ LINGUISTIQUE ET CONTACTS DES LANGUES : REPÈRES THÉORIQUES

1. LES SITUATIONS DE CONTACTS DE LANGUES : DIGLOSSIE ET/ OU BILINGUISME ?.....	9
1.1. La diglossie : histoire et dynamique d'un concept sociolinguistique.....	9
1.1.1. La diglossie selon Psichari.....	9
1.1.2. La diglossie selon Ferguson....	9
1.1.3. Les relations entre diglossie et bilinguisme vues par Fishman.....	11
1.1.4. La diglossie selon la sociolinguistique suisse	13
1.1.5. La diglossie selon la sociolinguistique occitane et catalane.....	14
1.2. Définition du bilinguisme.....	16
2. LA SITUATION ALGÉRIENNE AU REGARD DES CONCEPTS DE DIGLOSSIE ET DE BILINGUISME	19
2.1. Une situation diglossique ?.....	19
2.2. Une situation de glottophagie ?.....	25
2.3. La normalisation de l'arabe classique : une issue au conflit	
sociolinguistique ?	26
2.4. Le bilinguisme en Algérie à l'époque coloniale	28
2.5. Un bilinguisme arabe algérien/français qui se perpétue au lendemain de l'indépendance	29
3. LES MODALITÉS DU PARLER BILINGUE	31
4. OBJECTIFS DE RECHERCHE ET CHOIX MÉTHODOLOGIQUES.....	34

DEUXIÈME PARTIE : LA BATAILLE D'ALGER

1. PRÉSENTATION DU FILM.....	36
2. LA BATAILLE D'ALGER ET LES CHOIX DE LANGUES.....	37
2.1.L'arabe parlé/algérien	37
2.2. L'arabe classique	38
2.3. L'arabe parlé/l'arabe classique	39
2.4. Le français.....	39
2.5. Le berbère, une absence signifiante	40
3. LIEU(X) DE L'ACTION DU FILM.....	41
3.1. La Casbah, une ville mutilée.....	42
3.2. La Casbah, d'une fracture urbaine à une fracture sociale.....	43
3.3. La Casbah, un ghetto linguistique.....	43
4. RÔLES, STATUTS ET CHOIX LINGUISTIQUES.....	44
4.1. La femme.....	45
4.1.1. La femme monolingue.....	45
4.1.2. La femme bilingue.....	48
4.2. L'intellectuel, une intelligentsia à l'avant-garde de la résistance	50
4.2.1. Le français, une arme de choix.....	50
4.2.2. Le français, l'arme fatale.....	52
4.2.3. Parler la langue de l'Autre, une forme d'aliénation?	53
4.2.4. Le mélange arabe parlé/arabe classique.....	54
4.3. L'analphabète.....	59
4.3.1. Les locuteurs analphabètes dans leur rapport avec le colonisateur.....	60
4.3.1.1. Un dialogue impossible.....	60
4.3.1.2. Le français.....	60
4.3.1.3. Le mélange arabe parlé/français.	62
4.3.1.4. L'arabe parlé	63
4.3.2. Les locuteurs analphabètes dans leur rapport avec leur groupe d'appartenance.....	65

4.3.2.1. L'arabe parlé	65
4.3.2.2. Les emprunts au français.....	67
5. QUELLES REPRÉSENTATIONS PAR RAPPORT À LA LANGUE DU POUVOIR	70
6. QUELLES REPRÉSENTATIONS DU PEUPLE À L'ÉGARD DE SA LANGUE.....	71
6. 1. La langue, maquis du peuple.....	71
Conclusion.....	73

TROISIÈME PARTIE: *OMAR GATLATO EREDJLA*

1. PRÉSENTATION DU FILM.....	75
1.1. Les conditions de production.....	75
1.2. A propos du titre.....	75
1.3. Résumé du film	76
2. <i>OMAR GATLATO EREDJLA</i> ET LES CHOIX DE LANGUES.	77
3. RÔLES, STATUTS ET LES CHOIX DE LANGUES.....	78
3.1. L'élément masculin.....	78
3.1.1. Pertinence de la variante « âge »	79
3.2. L'élément féminin.....	81
3.2.1. Une présence absente.....	81
3.2.2. Une <i>redjla</i> prononcée et une féminité étouffée.....	83
3.2.3. La voix de la femme, une puissance verbale	87
4. LIEU DE L'ACTION DU FILM.....	88
4.1. Bab-El-Oued, un ghetto social et une entité partagée.....	89
4.2. Bab-El-Oued, un ghetto linguistique.....	91
4.3. La <i>h°ouma</i> un espace (re)valorisé	92
5. REPRÉSENTATIONS DES JEUNES BAB-EL-OUEDIENS À L'ÉGARD DE LEURS PRATIQUES LANGAGIÈRES.....	94
5. 1. Le chaâbi.....	94

5. 2. Le chaâbi, un marqueur identitaire	95
5. 3. Le chaâbi, un trésor linguistique	97
5. 4. Le chaâbi, une relation d'amour.....	98
6. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DE L'ARABE CLASSIQUE.....	99
7. REPRÉSENTATIONS À L'ÉGARD DU FRANÇAIS.....	101
7.1. L'insécurité linguistique.....	101
7.2. Le français, une plaie jamais cicatrisée	103
7.3. Je t'aime moi non plus.....	104
8. LE PARLER BAB-EL-OUEDIEN, UN DISCOURS CONTESTATAIRE.	106
9. SPÉCIFICITÉS DU PARLER BAB-EL-OUEDIEN.....	107
9. 1. Les emprunts	107
9. 1. 1. Les emprunts au français.....	108
9.1.2. Les emprunts à l'arabe classique.....	115
9. 2. Le parler bab el ouedien, argot ou langue populaire ?	117
9.3. Analyse lexicale du parler bab-el-ouedien dans le film de Allouache.....	119
Conclusion	125

SYNTHÈSE COMPARATIVE ET CONCLUSIONS GÉNÉRALES

LA BATAILLE D'ALGER ET OMAR GATLATO EREDJLA

<i>LA BATAILLE D'ALGER ET OMAR GATLATO EREDJLA : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ.....</i>	127
CONCLUSIONS GÉNÉRALES.....	135
BIBLIOGRAPHIE.....	141
ANNEXES	