

## Réalisme linguistique dans le cinéma algérien : cas de la trilogie de Moknèche

Kouras Siham <sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Université des frères Mentouri, Constantine 1(Algérie), Laboratoire langue, discours et plurilinguisme (LDP), Université Ahmed Draia, Adrar, sihem.kouras@univ-jijel.dz

Date de soumission: 29/01/2023 Date d'acceptation: 18/11/ 2023 Date de publication: 31/01/2024

### Résumé :

Issus d'un travail d'écriture délibérée, les dialogues filmiques s'écartent un tant soit peu des discours authentiques. Pourtant, le terrain cinéma est depuis peu, pour la sociolinguistique, un champ d'observation des usages linguistiques corrélés aux usages sociaux provenant notamment de la reconduction de pratiques effectivement présentes dans le contexte de référence. Bien qu'irréductible à la fonction de miroir de la réalité dépeinte, le film ne peut rompre totalement avec les pratiques/représentations langagières en cours, au risque d'être voué à l'échec, étant d'abord un produit destiné à la commercialisation. Dans cet article, sera interrogé le recours quasi exclusif de Nadir Moknèche au français dans des films racontant des pans du quotidien de l'Algérie des années 90 afin de mesurer le réalisme linguistique d'une part et de cerner les motivations sous-tendant un tel choix d'autre part. L'analyse révélera que, bien que consacrant la glottophagie et occultant le caractère dynamique d'une situation sociolinguistique au riche potentiel, l'homogénéisation linguistique privilégiée par Moknèche sert à dire la marge d'une société en mutation, à verbaliser le tabou social et à s'insurger contre l'ordre établi.

**Mots clés :** Cinéma, film, réalisme linguistique, Algérie, plurilinguisme, code-switching.

### Abstract:

Emerging from deliberate writing endeavours, film dialogues inevitably diverge from authentic speech to some extent. Nonetheless, cinema has recently emerged as a pivotal arena for sociolinguistics, offering a lens through which to observe linguistic practices intricately correlated with social norms, often reflecting practices inherent in the reference context. While a film's primary function is not merely to mirror reality but also to entertain and commercialize, it cannot entirely detach itself from prevailing language norms and societal representations without risking artistic failure.

This article delves into Nadir Moknèche's deliberate choice to predominantly employ French in films depicting slices of Algerian daily life during the 1990s. The aim is twofold: to assess the linguistic realism of his portrayal and to uncover the underlying motivations driving such a linguistic preference. The ensuing analysis will reveal that, despite promoting linguistic homogenization and glossing over the dynamic nature of a sociolinguistic landscape ripe with diversity, Moknèche's preference for linguistic uniformity serves as a poignant commentary on the peripheries of a society in flux. It also offers a platform to verbalize taboo subjects and rebel against established order.

**Keywords:** Cinema, film, linguistic realism, Algeria, multilingualism, code-switching.

---

\* L'auteur expéditeur.

## 1. Introduction:

Depuis l'avènement du cinéma parlant au milieu des années 20, la mise en scène filmique s'accompagne systématiquement d'une mise en scène linguistique. Résultat d'une somme de choix délibérés, les dialogues tendent à restituer des pratiques socialement et culturellement connotées tout en agissant sur l'imaginaire des spectateurs auprès de qui ils trouveraient un écho.

Pourtant, la linguistique ne s'est intéressée que tardivement aux rapports entre langue et cinéma. Les premiers travaux, d'essence sémiologique et philosophique remontent aux années 60 – 70 et sont le fait de théoriciens, de sémiologues et de philosophes à l'instar de Metz (1964), Deleuze (1983) et Morin (1956). Et c'est seulement depuis une dizaine d'années que l'on note un intérêt croissant et manifeste de la sociolinguistique pour le film, considéré désormais comme un formidable observatoire des comportements langagiers. Dans cette nouvelle optique, sont abordées les problématiques relatives à la valeur (socio)linguistique des dialogues cinématographiques, à la représentation/représentativité des langues minoritaires au cinéma (Bertoncini, 2008), à la gestion des problèmes suscités par le doublage et le sous-titrage (Danan, 1991 ; Sanaker, 2010), à la mise en scène du contact de langues (Aslanov, 2008), à la mobilisation / contribution des variétés linguistiques dans /à l'identification des personnages et la construction de l'identité (De Robillard & Pierozak, 2004, McLaughlin, 2008), etc.

S'appuyant sur la trilogie du cinéaste franco-algérien Nadir Moknèche<sup>1</sup>, le présent article participe de la problématique générale du réalisme linguistique au cinéma et s'interroge sur les motivations et les implications des choix linguistiques opérés dans le film (quasi) monolingue notamment, lorsque ce dernier est appelé à dépeindre un contexte, *a priori*, plurilingue.

## 2. Une impression de réalité :

Le cinéma offre au sociolinguiste l'occasion d'aborder un large éventail de situations qui s'inspirent du vécu, où les comportements langagiers des locuteurs sont corrélés aux comportements sociaux, thématiques, profils professionnels, appartenances idéologiques et sociales, degrés d'instruction, origine géographique, identité sexuelle, etc. Emanant d'une intentionnalité, le film n'en est pas moins une tentative de dire la réalité sans toutefois prétendre la calquer. Il oscille de ce fait entre, d'une part le désir d'enregistrer plus ou moins fidèlement le réel, d'en reproduire les structures, d'éclairer des aspects du quotidien en les accentuant, et d'autre part la nécessité d'obéir aux impératifs de la subjectivité réceptrice fondamentalement hétérogène. Tirailé entre objectivité et subjectivité, le film peut être assimilé à une représentation symbolique ancrée pourtant dans une réalité traitée esthétiquement par le truchement de l'imaginaire des artistes et techniciens engagés dans le processus de réalisation (Compte & Daugeron, 2008). Il est ce miroir social déformant où les faits ne sont repris qu'à titre partial et partiel. Vivier de comportements puisés dans la réalité, le film serait l'occasion d'une mise en scène de rituels relatifs à une culture déterminée, auxquels se joindraient des rituels linguistiques. L'on y assisterait à une spectacularisation des pratiques langagières de la communauté de laquelle relèvent les personnages prenant part aux événements narrés.

A l'ombre du contexte global socioculturel, historique, géographique, etc. dans lequel s'enracine la production filmique et qui lui confère du sens, la scénarisation se charge d'opérer les découpages en termes de situations à même d'assurer la focalisation et de rendre intelligibles les découpages linguistiques qui leur sont associés. Le comportement linguistique des personnages pourrait ainsi être assimilé à une instance de rencontre entre réalités extrafilmique et intrafilmique. L'on a pourtant souvent reproché aux dialogues leur caractère construit qui les écarte des échanges « authentiques ». « *Perçus comme étant trop stylisés et n'étant pas suffisamment spontanés pour donner une vision réelle de l'oralité* » (Abecassis, 2008 : 2), les dialogues ont longtemps été négligés par les analystes, au profit de l'image. Pourtant, le film repose sur un paradoxe que Compte & Dageron résumant ainsi : « *Plus un document audiovisuel est minutieusement construit, plus il se rapproche d'une vision de la réalité qui semble transparente (analogiquement reconnaissable) (...). Pour être objectif, soyons subjectifs* » (2008 : 28)

### **3. Le réalisme linguistique au cinéma : le film, miroir du réel linguistique :**

La tentative de reconstituer le réel linguistique dans le film participe du « réalisme linguistique » (Sanaker). Dans le cadre du film historique notamment, « *le comportement langagier des personnages filmiques peut devenir une question primordiale pour l'efficacité et l'honnêteté d'un film en tant que document historique et culturel* » (Sanaker, 2008 : 147), mais également en tant que document sociolinguistique profondément ancré dans un espace géographique, politique et social, ajouterons-nous.

La mise en spectacle du plurilinguisme participe d'une « *éthique de la représentation langagière au cinéma* » (Sanaker) et d'une quête de réalisme. Ainsi, cette quête justifie le recours de Mel Gibson à l'araméen dans *La Passion du christ* (2004) où araméen, hébreu et latin, langues présumées de Judée à l'époque où les faits sont censés s'être déroulés, s'étaient partagé la vedette, bien que les critiques notent que la langue d'échange avec les Romains à cette même époque était le grec et non pas le latin.

Au cinéma, depuis de nombreuses années, « *la représentation hétérolingue est devenue une chose banale...et on accepterait difficilement des films se référant à la société maghrébine contemporaine (...) sans qu'il y ait une représentation hétérolingue de la mixité linguistique de société de référence* » (Sanaker, 2008 : 159). Pourtant, au moment où beaucoup de cinéastes (Klapisch, Innaritu, S. Coppola, etc.) semblent normaliser l'hétérogénéité linguistique en misant sur l'intégration de la dimension plurilingue à leurs productions, Nadir Moknèche, cinéaste franco-algérien, s'en distingue en choisissant de construire les dialogues de ses films quasi-exclusivement en français.

### **4. Un contexte et des pratiques plurilingues :**

Le français est une composante essentielle du répertoire verbal des locuteurs algériens. Il l'est toutefois au même titre que d'autres langues et variétés participant des domaines formel (arabe standard, français, tamazight scolaire) et informel (arabe algérien et variétés maternelles berbères auxquelles s'ajoute le français dans certaines régions du nord). Le lieu n'étant point propice à la description minutieuse d'une situation dont la complexité est avérée et l'inadéquation des schémas – diglossie et/ou continuum arabe dialectal/arabe classique ; diglossie tamazight scolaire/variétés maternelles berbères ; conflit linguistique arabe/français et arabe/tamazight - proposés en vue d'en cerner le fonctionnement, un fait relevé par

plusieurs auteurs, nous renvoyons le lecteur à Chachou (2011, 2012), Dourari (2003), Queffélec (2002), Taleb Ibrahim (1997) et Grandguillaume (1983) entre autres, afin de l'éclairer davantage sur la question des langues en Algérie. Insistons toutefois sur deux points essentiels :

- Nous privilégions la dénomination « arabe algérien » à « arabe dialectal » et adoptons, en cela, un positionnement que nous partageons avec Chachou (2012 : 46-47) ;
- Les parlers listés ci-dessus sont loin d'être hermétiques les uns aux autres. L'interpénétration des idiomes est prévisible et naturelle eu égard au contact des locuteurs les pratiquant. Les pratiques effectives des Algériens sont l'occasion d'observer des mixtes linguistiques, incarnés souvent en alternance codiques, emprunts, re-sémantisation, créations néologiques etc., révélateurs d'une créativité insoupçonnée<sup>2</sup>.

Or, si le réel linguistique algérien est plurilingue et si l'on s'en tient à « l'éthique » prônée ci-dessus par Sanaker, quelle est/serait la part du réalisme linguistique dans le film moknèchien où, à première vue, le français fait office de langue de base ?

## 5. Moknèche et les langues :

La richesse du parcours de Moknèche, jalonné notamment par des séjours à Alger, Paris, Londres, New-York et Pérouse et des formations éclectiques, est un fait incontestable. Toutefois, face à la rareté des données permettant l'établissement d'une biographie langagière, il nous est malaisé de nous prononcer quant aux langues effectivement pratiquées par le réalisateur au quotidien et à ses penchants linguistiques. Observons-le toutefois évoquer son rapport au français en répondant à la question : « Le "petit quelque chose" que vos deux films ont perdu parce que vous tournez en langue française se dissipe de plus en plus. Existe-t-il un français algérien ? » :

Je n'ai pas de complexe avec la langue française. J'ai appris le français dans une école algérienne avec des professeurs algériens. Je m'identifiais aux personnages de livres écrits en français par des auteurs algériens. Je me reconnaissais dans Fouroulou de Mouloud Feraoun (*Le fils du pauvre*, Seuil, ndlr). Quant au français parlé à Alger, il est évident qu'il n'est pas le même que celui de Montréal. (Yacine, 2007)

Ainsi, pour Moknèche, « franco-algérien » installé à Paris, le français est tout autant une langue étrangère apprise sur les bancs de l'école qu'une norme endogène pratiquée dans les rues d'Alger.

## 6. Le corpus :

Pour les besoins de cette étude, nous avons retenu les trois premiers films de Moknèche : *Le harem de Mme Osmane*, *Viva Laldjérie* et *Délice Paloma* qu'André Videau, journaliste, considère comme un tout homogène,

une trilogie illustrant une sorte de *movida* à l'algérienne qu'incarne à lui tout seul le jeune réalisateur Nadir Moknèche (...): les égéries sont les mêmes : de la flamboyante Biyouna, icône des cabarets et de la télévision, à la « boticellienne » Nadia Kaci. Elles ne dépareraient pas les collections d'Almodovar (d'Angela Molina à Carmen Maura). (André Videau, 2007 : 153).

Ayant pour cadre l'Algérie, les trois productions, telles des loupes grossissantes, surexposent les tabous et les non-dits d'une société patriarcale qui se débat avec les reliquats

d'une décennie sanguinaire et dépeignent un univers de femmes seules, marginalisées, mères de familles monoparentales qui deviennent pourtant des centres autour desquels gravitent des satellites, notamment masculins. Frustrées, en quête de reconnaissance ou d'ascension sociale, les héroïnes de Moknèche font et défont des destins tout en accomplissant leur propre destinée.

### **6.1. *Le Harem de Mme Osmane (2000)***

Alger. 1993. Mme Osmane, ancienne maquisarde aigrie depuis le départ de son mari en France et soucieuse de sa réputation, bien qu'entretenant une relation ambiguë avec un de ses locataires, impose ses sautes d'humeur aux occupants de sa villa, notamment à sa fille Sakina, éprise d'un enseignant universitaire de classe sociale « inférieure ». Davantage portée à contrôler l'existence d'autrui qu'à questionner ses frustrations, Mme Osmane finit par pousser sa fille à la rébellion dont l'issue lui sera fatale, ayant enfreint le couvre-feu imposé dans une Algérie en proie au terrorisme intégriste.

### **6.2. *Viva Laldjérie (2004)***

2003. Fuyant le terrorisme, Papicha Sandjak et sa fille Goucem, 27 ans, quittent Sidi Moussa, dans la banlieue d'Alger, pour s'installer dans un hôtel meublé au cœur de la capitale. *Viva Laldjérie*<sup>3</sup> est le portrait intimiste de personnages marginaux en quête de soi dans un pays en pleine mutation : Papicha caresse ses douces rêveries nostalgiques d'ancienne danseuse de cabaret ; Goucem travaille chez un photographe, cultive l'espoir d'épouser docteur Sassi, respectable père de famille, et collecte les amants de fortune rencontrés lors de soirées enflammées dans les boîtes de nuit algéroises ; Fifi, voisine et amie de Goucem, vit de la prostitution avant d'être assassinée car accusée à tort par un de ses clients de la Sûreté Nationale, de lui avoir subtilisé son arme de service.

### **6.3. *Délice Paloma (2007)***

*Délice Paloma* raconte l'histoire de l'ascension sociale au dénouement toutefois tragique, de la narratrice, Zineb Agha, alias Mme Aldjéria. A la tête de son agence : *Mme Aldjéria vous arrange ça*, l'héroïne, « bienfaitrice nationale », proxénète à l'allure d'une « marraine sicilienne » (Moknèche) s'affaire, dans une société gangrénée par la corruption, à résoudre les problèmes de ses clients quelle qu'en soit la nature (problèmes de couples, concurrence déloyale...) tout en ambitionnant acquérir les thermes de Caracalla à Fouka (Tipaza), bains de son enfance. N'ayant rien d'un personnage névrosé et tyrannique, Mme Aldjéria est plutôt une mère tendre, digne, humaine, déterminée et protectrice de son clan. Dans son sillage, évoluent Mina, sa sœur sourde et muette, son fils Riad et sa collaboratrice Shéhérazade, bientôt éclipsée par la jeune et jolie Paloma.

## **7. Analyse linguistique :**

Langue de la quasi-totalité des interactions verbales intrafilmiques, le français domine. Toutefois, il est à noter, chez Moknèche, au fur et à mesure de ses productions, une tentative, certes timide, d'intégration de fragments d'arabe algérien. Il n'est pas exclu d'envisager une telle évolution comme une réponse prévisible aux nombreuses critiques adressées au réalisateur suite à l'utilisation exclusive du français, notamment dans *Le harem de Mme Osmane*, sa première tentative cinématographique. Afin de rendre perceptible cette évolution, nous procédons à l'analyse de chaque film séparément.

### 7.1. *Le harem de madame Osmane* :

Dans ce premier volet, tous les personnages, quel que soit leur rang, leur genre, leur âge, leur fonction, leur position sociale, etc. quelle que soit l'image que l'on se construit d'eux eu égard à la manière dont ils sont apprêtés, leur caractère, leur habitat, etc. s'expriment en un français soutenu, à l'orée des variétés mésolectale et acrolectale (Queffelec, 2002 : 118 – 121). De la femme de ménage à la petite fille qui indique le chemin aux protagonistes perdues en pleine campagne, des jeunes adolescents dragueurs au coiffeur efféminé, de l'enseignant universitaire aux officiers de l'armée, le français fédère les profils et les destinées. Or, le recours au français soutenu, notamment dans sa variété acrolectale, apanage de l'élite francophone du pays (universitaires, scientifiques) éradique toute possibilité de nuance et met tous les locuteurs et toutes les situations sur un même pied d'égalité.

### 7.2. *Viva Laldjérie* :

Dans *Viva Laldjérie*, des mixtes linguistiques apparaissent à trois endroits différents du film, écrit quasi exclusivement en français. Ces mixtes sont dus principalement à Fifi, la péripatéticienne incarnée par Nadia Kaci :

- Lors d'une conversation téléphonique avec un client, Fifi ponctue son discours de [diʃajzakalemʒ] (00 : 58 : 23) (tr. littérale : est-ce que cela nécessite discussion ? tr. de sens : cela va de soi !), énoncé en arabe égyptien, intégré dans les pratiques locales et dont Cheb Bilal, chanteur de raï, a fait un titre de chanson<sup>4</sup>. Nous ne saurons avancer si l'emploi de cette formule s'est généralisé grâce à la chanson ou si la chanson n'a fait que reprendre une forme linguistique déjà en usage dans la société. Nous supposons toutefois que cette formule est comprise par la majeure partie des locuteurs algériens, notamment la gent féminine, passionnée par les feuilletons et films égyptiens<sup>5</sup>, diffusés à la télévision algérienne.
- A (58 : 46), Fifi lance : [twɛħɛʃtniʒ] (tr. Je te manque ?).
- L'arabe algérien apparaît encore à (1 :01 :51), moment où Fifi accompagne Goucem chez une voyante habitant la Casbah. Il est employé par les femmes présentes qui, quand elles ne discutent pas, râlent à cause de la longue attente débouchant sur un report de rendez-vous, la voyante étant fatiguée. Outre l'aspect informel de cette situation de communication qui pourrait justifier le recours à l'arabe algérien, ce dernier pourrait assurer la mise en exergue du caractère populaire des quartiers de la Casbah.

### 7.3. *Délice Paloma* :

Avec *Délice Paloma*, Moknèche semble « oser » davantage sur le plan linguistique. Cependant, à peine commence-t-on à voir se profiler dans l'horizon des attentes, des interactions puisant dans les « mélanges savoureux » (T. Hakem, 2007) particularisant le quotidien des Algériens, que l'on déchanté aussi vite que l'on s'est émoustillé. Le français, tendant vers le pôle acrolectal<sup>6</sup>, reprend le dessus et sera la langue exclusive des échanges et de la narration, assurée par Madame Aldjéria.

*Délice Paloma* débute par un mélange entre français et arabe algérien qui s'étale sur les sept premières minutes du film et où cette dernière variété couvre environ 50% des interactions. Les échanges mixtes sont loin de répondre à une seule configuration et de recevoir un traitement identique quant au sous-titrage : certains fragments sont traduits en français et sous-titrés alors que d'autres ne le sont pas<sup>7</sup>.

Afin de décrire ces échanges, nous convoquons le modèle initialement élaboré par Dabène et Billiez (1988) à partir de l'analyse des pratiques langagières des jeunes issus de l'immigration, lequel sera légèrement remanié<sup>8</sup> par la suite (Dabène, 1994 : 94 – 95) et dont nous exposerons les détails<sup>9</sup> au fil du traitement des exemples recueillis dans le corpus. Dans le cadre de cette approche conversationnelle, l'alternance codique (désormais AC) est envisagée comme une ressource mobilisée par les locuteurs bilingues en vue de structurer l'interaction. L'accent y est mis sur les modes d'insertion des éléments des langues en contact dans le discours et leurs fonctions communicatives.

Tous les types d'AC répertoriés par Dabène et Billiez se retrouvent dans *Délice Paloma*. Signalons d'emblée que par moment, les imbrications sont d'une telle complexité qu'il est malaisé de les aborder.

### 7.3.1. AC inter-intervention :

Nombreuses dans le film, les alternances inter-intervention, surviennent entre deux interventions<sup>10</sup> d'un même locuteur, ou quand il y a un changement de langue d'un locuteur à un autre entre deux interventions. Cette remise en cause du choix de langue opéré initialement est due au changement de l'interlocuteur, de la thématique, etc.

Dans *Délice Paloma*, outre la structuration des interactions, les AC inter-intervention révèlent le degré de proximité ou d'écart social entre les intervenants. Pour une meilleure présentation de ces AC, nous empruntons à Kerbrat-Orecchioni (1996 : 41 - 49) sa typologie des relations interpersonnelles qui peuvent être horizontales ou verticales.

#### 7.3.1.1. Les relations horizontales :

Selon Kerbrat-Orecchioni, la dimension horizontale de la relation « renvoie au fait que, dans l'interaction, les partenaires en présence peuvent se montrer plus ou moins "proches" ou au contraire "éloignés" : l'axe de la relation horizontale est un axe graduel orienté d'un côté vers la distance, et de l'autre vers la familiarité et l'intimité » (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 41). L'extrait<sup>11</sup> ci-dessous (6 : 16' – 6 : 36') est un échange que Shéhérazade, venue participer à un casting de danse, entretient avec le caissier du cinéma l'Alhambra :

- Shéhérazade : [sbaħɛlxir] (St. Bonjour)
- Caissier : [sbaħɛlxir] (St. Bonjour)
- S. Je viens pour le **casting** (St. Ø<sup>12</sup>)
- C. Quel **casting** ? Ø
- S. Le **casting** de danse
- C. [ʃlɛʃʔqalulekbellikajen] un **casting** de danse [hnajaʔ] (St. on t'a dit qu'il y avait un casting ?)
- S. [wentajamaqalulekʃbellikajen] **casting** ? (St. Et toi, on ne te l'a pas dit ?)
- C. [maʃlabaliʃ]mais [saħɛlxlas//dukadnirlek] **casting** (St. C'est pas grave. Tu peux le passer)
- S. [dirli] **casting** [ntajaʔ // jajemmahannuna // wɛʃdirli] **casting** ? (St. Et quel genre de casting tu veux me faire passer ?)
- C. **Casting** [liħɛbbih] (St. celui qui te plaît !)
- S. Oh ! [ʃħɛlʃbɛb] (St. t'es mignon !)

La langue de l'échange dépend des choix de Shéhérazade. L'interaction résulte d'un travail de co-construction qui participe d'une recherche de connivence et d'une mise en avant d'une proximité (sociale) entre les partenaires. Or ces échanges à effet de miroir, lieu de

synchronisation interactionnelle, seront vite interrompus par l'intervention, en français, de Mme Bellil : à la remarque de cette dernière lui reprochant son retard (qu'est-ce qui se passe là ? vous êtes très en retard), Shéhérazade répond en français : « j'ai un problème avec ma chaussure ». Ainsi est donné le point de départ d'une interaction se déroulant exclusivement en français entre les deux femmes.

### 7.3.1.2. Les relations verticales :

Qu'on l'appelle 'pouvoir', 'hiérarchie', 'domination', ou 'rapport de classe', cette dimension renvoie au fait que les partenaires en présence ne sont pas toujours égaux dans l'interaction : l'un d'entre eux peut se trouver en position 'haute' de 'dominant', cependant que l'autre est placé en position 'basse' de dominé. (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 45).

Trois exemples illustrent le versant linguistique de ces relations. Dans l'extrait ci-dessous (00 : 16' – 00 : 38'), la policière, tout en restituant ses affaires à Mme Aldjéria, libérée au bout de trois années d'incarcération, semble se livrer, durant vingt secondes, à ce qui prend l'allure d'un monologue puisque Mme Aldjéria refuse d'y prendre part, se contentant, de temps à autre, de mimer un sourire sarcastique :

- Policière : j'espère [ʕedʒbəkəlħelf] la prison ?<sup>13</sup> (St. Ton séjour en prison s'est bien passé ?)
- Aldjéria : (silence)
- Policière : Bon voilà les bijoux, voilà le sac, vérifiez. (St. Ø)
- Aldjéria : (silence, elle vérifie l'intérieur du sac)
- Policière : [besaħʃbɛb] sac<sup>14</sup> [taʕɛk] (St. Il est beau ton sac)

Deux interventions sur trois sont en arabe algérien. Le recours au français dans la deuxième intervention pourrait être perçu comme un tour de force, une réponse au mépris affiché par Aldjéria, une tentative de « sauver la face » (Goffman), laquelle tentative table sur les valeurs de prestige et de supériorité dont jouit le français dans la société algérienne. L'échec essuyé par la policière la pousse à la résignation incarnée dans son recours à l'arabe algérien dans la dernière réplique.

Peu de temps après, Mme Aldjéria rompt avec le mutisme et concède à échanger des bribes de parole avec le chauffeur de taxi à qui elle répond en français alors qu'il lui parle en arabe algérien (5 : 37' – 5 : 44') :

- A. Vous pouvez baisser la musique s'il vous plait ? (St. Ø)
- T. Ah oui madame ! bien sûr ! [ħabbitindiRlɛkmusiqawaħdoxRaʔ ʃaʕbi<sup>15</sup>ʔ] (St. Ø /vous voulez une autre musique ?)
- A. Non, ça va, merci. (St. Ø)
- [ʕlabalɛk] madame ? [ħadi] Paloma [liRahiʕliħalʂonjaħkajethaħkaja / ukajənmenħatigzisti] (st. vous savez, cette Paloma dont parle la chanson, elle a vraiment existé. C'est une histoire vraie)
- A. (A qui le dites-vous ? bien sûr qu'elle a existé) (St. Ø)

Après avoir interrompu la discussion de Shéhérazade avec le caissier (6 : 52' - 7 : 01'), Mme Bellil entreprend de sermonner ce dernier, qui se trouve être son amant. Aux répliques en français de Mme Bellil, le caissier répond en arabe algérien et nul ne semble gêné ou prêt à « faire des concessions » pour parler la « langue de l'autre ».

- B. Te gêne surtout pas, toi ! (St. Ø)



- C. [ɣlɛfwɛʃkajɛnʔ] (St. Quoi ?)
  - B. Tu crois que je n'ai pas vu ? (St. Ø)
  - C. [madɛrtɛlhawalu // sɛqɛtɛnɪbarkʃal] casting [wɛrrɪtɛlha] (St. Je lui ai juste dit où était le casting)
  - B. Attention ! hein ? (St. Ø)
  - C. [jɛkʃlabelekʃandiʃiRntija // ɣlɛʃtxafiʔ] (St. Mais tu sais que je n'aime que toi ! pourquoi as-tu peur ?)
  - B. T'es sûr ? (St. Ø)
- (Le caissier mime un baiser que madame Bellil lui rend)
- B. J'te laisse (St. Ø)

Dans ces échanges organisés en AC inter-intervention, chaque partenaire s'obstine à ne discourir que dans une seule langue à la fois. La communication arbore l'air d'un dialogue de sourds, d'un parallélisme qui instaure une distance. Or, la mise à distance linguistique assure parfaitement la mise à distance sociale entre les personnages impliqués dans les échanges, ou du moins, reflète l'écart social qui les sépare.

Pour rappel, Mme Bellil est propriétaire du cinéma l'Alhambra où travaille le caissier, son jeune amant. Même si les deux protagonistes entretiennent une relation amoureuse tellement forte qu'elle conduit Mme Bellil à engager Mme Aldjéria pour la débarrasser de son mari, cet amour semble dans l'incapacité de provoquer chez Mme Bellil une remise en question de ses propres choix linguistiques. Nous osons croire que le français qu'elle emploie en s'adressant à son jeune entretenu, auquel ce dernier répond avec de l'arabe algérien, est là pour rappeler au caissier aussi bien sa condition d'employé et de subalterne que celle de gigolo. La relation amoureuse, censée instaurer un rapprochement et une complicité entre les partenaires, est à l'antipode de l'échange linguistique quasiment autistique, entre ces mêmes partenaires.

Mme Aldjéria, quant à elle, est un personnage fort ambitieux qui s'inscrit dans un mouvement social ascendant. Outre son premier métier de vendeuse de bijoux en or à la sauvette, elle est née « Agha », titre jadis porté par certains dignitaires du temps de l'Algérie ottomane. Mme Aldjéria n'hésite pas à faire valoir sa supériorité (fantasmée ?) en présence de la représentante de l'ordre face à qui elle se mure dans son éloquent silence. Avec le chauffeur de taxi, travailleur de condition modeste, elle s'extrait de temps à autre de ses pensées pour lui adresser la parole en français, alors qu'il lui répond en arabe.

Mme Bellil et Mme Aldjéria semblent faire de la résistance aux usages d'une classe à laquelle elles n'appartiennent pas / refusent d'appartenir ou de laquelle elles désirent s'extraire pour changer de condition. Les deux personnages semblent à l'antipode d'une Shéhérazade à l'origine modeste, aux ambitions limitées qui, face à des pairs ou à des personnes de sa condition, use d'un code fédérateur, un « we code » (Gumperz, 1989), y compris quand elle se bagarre dans la rue, et qui recourt à un « they code » dès qu'il s'agit de défendre sa cause auprès de ceux perçus comme supérieurs.

### 7.3.2. AC intra-intervention :

Se produisant à l'intérieur d'une même intervention du locuteur, ces AC portent sur un ou plusieurs actes<sup>16</sup> langagiers. Elles se divisent en deux catégories : inter-acte et intra-acte.

Les **AC intra-intervention inter-acte** surviennent au cours de l'intervention d'un même locuteur, d'un acte à un autre. Deux exemples illustrent ce type d'AC et sont le fait de

Shéhérazade. Accompagnée de son mari, de ses enfants et de Mina, elle vient accueillir Mme Aldjéria à sa sortie de prison (00 :01 :00' – 00 :01-15'). Shéhérazade utilise d'abord le français pour confirmer les dires de son mari avant de recourir à l'arabe algérien en s'adressant à Mina. Ce changement de langue correspond à un changement d'interlocuteur.

- Le mari : Je crois que c'est elle (St. Ø<sup>17</sup>)
- Shéhérazade : Ouais ! c'est elle [haxjærdʒet xtek // xardʒet] (St. Ø Elle est là, ta sœur. Elle est sortie)

A [00 : 7 : 30'], Monsieur Bellil, soumettant Shéhérazade à un casting de danseuse pour son cinéma où sont programmés essentiellement des films égyptiens, lui demande : « savez-vous danser de l'oriental ? », ce à quoi elle répond :

- [diʃajzakalɛmʔ] je ne m'appelle pas Shéhérazade pour rien (St. Ø ; tr<sup>18</sup>. Ceci nécessite-t-il discussion ?)

Deux actes langagiers fondent l'intervention de Shéhérazade. Ils sont réalisés respectivement en arabe égyptien et en français. Le choix du vernaculaire égyptien participe d'une recherche de connivence avec M. Bellil et d'une tentative d'accommodation du discours aux supposées attentes de ce dernier. L'énoncé en français vient consolider la première réplique dans la mesure où l'accent y est mis sur le prénom « Shéhérazade », associé dans l'imaginaire collectif à un univers de rêveries orientales depuis *Les Mille et une nuits*. Par ailleurs, l'on ne saurait avancer si l'absence de sous-titrages du premier acte de cette intervention renvoie à la difficulté de traduire une expression idiomatique participant des pratiques linguistiques et culturelles de l'Égypte ou à la non-nécessité de traduire ce fragment car, même si la réplique n'est pas comprise, cela n'a pas une grande incidence sur la compréhension.

L'**AC intra-acte** survient, quant à elle à l'intérieur d'un même acte langagier. Selon la longueur des éléments alternés, elle peut être segmentale ou unitaire. L'**AC intra-acte segmentale** qui consiste en l'insertion, à l'intérieur d'un même acte langagier, de segments allant au-delà de l'unité, est illustrée par deux exemples :

- à [00: 16'] par les propos de la policière : j'espère [ʃædzɓekɛlhɛlf] la prison ? (St. Ton séjour en prison s'est bien passé ?)

Les éléments constitutifs de l'énoncé appartiennent à l'arabe algérien et au français qui entretiennent des liens syntaxiques étroits : [ʃædzɓekɛlhɛlf] (tr. ça t'a plu en/dans) est une proposition subordonnée complétive du verbe français « j'espère » ; « la prison » est un complément circonstanciel de lieu, dont le monème fonctionnel « en/dans » est émis en arabe [f] et participe, de ce fait, de la subordonnée complétive.

A (00 : 06 : 23'), le caissier du cinéma l'Alhambra répond à Shéhérazade : [ʃlɛʃʔqalulɛkbɛllikajɛn] un casting de danse [hnajaʔ] (St. on t'a dit qu'il y avait un casting ?) Dans cet énoncé dont la langue de base est l'arabe algérien, *un casting de danse* est le prédicat de l'actualisateur [kajɛn] (= il y a). Le recours au français chez le caissier semble motivé par une recherche de connivence avec Shéhérazade puisqu'elle est la première à avoir introduit *casting de danse* dans l'interaction<sup>19</sup>.

L'**AC unitaire** est de l'ordre de l'item (lexical, grammatical ou discursif). Dans *Délice Paloma*, les AC intra-actes unitaires peuvent être arabes dans des énoncés dont la langue de base est le français et *vice versa*. Elles se répartissent en AC insert et AC incise.

Plusieurs exemples illustrent l'AC de type **insert**, lexie n'assurant aucune fonction syntaxique dans l'énoncé. Ainsi, à (2 : 23'), Shéhérazade, désormais habillée d'un voile

intégral, s'adresse à Algérie en recensant, en français, tous les bienfaits dont elle jouit et ponctue son discours de la formule d'invocation : [ħamdullah] (Dieu soit loué). Cet élément, bien qu'appartenant à l'arabe, n'est pas sous-titré, sans doute parce que compris des non-arabophones.

A (27 : 27'), le chauffeur du taxi clandestin qu'emprunte Algérie à sa sortie de prison recourt également à l'AC insert pour répondre à la question que cette dernière lui adresse : « depuis combien de temps faites-vous le taxi clandestin ? » :

- Oui, ça fait [wəhd] presque deux ans et demi [ħakdək] (tr. Oui, ça fait presque/presque deux ans et demi environ).

Il s'agit là de modalisateurs ponctuant un discours dont le français est langue de base. Les propos du chauffeur de taxi ne font d'ailleurs pas l'objet de sous-titrage.

L'AC **intra-acte incise** se reconnaît au fait que les éléments insérés sont traités comme s'ils faisaient partie de la langue de base. L'incise se rapproche donc « *de l'emprunt, mais elle s'en différencie dans la mesure où elle relève généralement de l'initiative individuelle* » (Dabène, 1994 : 95)

Le chauffeur de taxi, en tendant un paquet de cigarettes à Algérie, lui signale que le briquet se trouve à l'intérieur. *Briquet*, AC intra-acte / incise, remplit la fonction de thème. L'énoncé [ʔawldaxəl] le briquet (tr. Le briquet est à l'intérieur) [00 :2718] ne fait pas l'objet de sous-titrages, sans doute à cause de la présence de l'unité *briquet* qui, outre le contexte visuel, rend les propos intelligibles.

Dans l'échange<sup>20</sup> entre le caissier et Shéhérazade (6 :18' – 6 : 34'), l'on relève l'emprunt à l'anglais *casting*, désormais intégré au français, qui remplit successivement les fonctions de prédicat de l'actualisateur [kajən] (il y a) (1), de complément d'objet direct (2, 3) des verbes [ndirlək] (je te fais passer) et [dirli] (tu me fais passer), et de complément d'objet du verbe arabe [tħəbbih] (veux), objet disloqué à gauche et repris par le biais du relatif [li] (que). Le coordonnant *mais* (2) assume un rôle syntaxique.

## 8. Choix linguistiques : l'homogénéisation et ses implications :

A l'issue de cette analyse, il est permis d'affirmer que le français est la langue de base des films de Moknèche, même si la voie semble timidement ouverte au plurilinguisme. Le choix du français comme langue des films est d'autant plus consolidé par le recours à la traduction qui apparaît dans les sous-titrages, des énoncés en algérien. Pour Wald :

Envisager des langues, des variétés, des registres, des styles, etc. comme des formes faisant l'objet d'un choix suggère un supplément de sens dans la communication : on code bien quelque chose par ce choix et on pourrait, par un choix différent, *coder*<sup>21</sup> autre chose, même si l'on dit la même chose. (Wald, in Moreau, 1997 : 71).

Ainsi, tout choix apporte un supplément de sens qui va au-delà du sens littéral de l'énoncé. Qu'implique dans ce cas le choix de Moknèche de tourner ses films dans une seule langue, voire un seul registre : le registre soutenu du français ?

### 8.1. Filiation littéraire ? Le film comme un roman :

L'introduction du code du récit dans le film en a modifié la trajectoire puisque ce dernier était initialement orienté vers le simple enregistrement de scènes du quotidien.

D'emblée, dans les films de Moknèche, les choix stylistiques ne sont pas sans rappeler le récit romanesque ou théâtral. Il serait pourtant biaisé de comparer les œuvres moknéchiennes à la littérature algérienne d'expression française dans ce cas de figure en se fondant notamment sur la langue qu'elles ont en commun. Par ailleurs, s'il existe un théâtre en langues maternelles en Algérie, tel est loin d'être le cas pour le roman qui s'exprime quasi-exclusivement dans les langues standardisées : arabe et français en l'occurrence<sup>22</sup>. Or, rapporter le choix du français dans le film moknéchien à une relation ambiguë entre écrit et oralisation de l'écrit ne va pas sans soulever deux questions :

- Est-ce que Moknèche écrit lui-même ses scénarios ?
- Si oui, dans quelles langues le fait-il ?

A supposer que le français soit la langue d'élaboration du scénario, le français langue des dialogues émanerait tout simplement du désir de rester fidèle au scénario, envisagé non pas comme un texte destiné à être tourné (avec tout ce qu'implique cette transformation) mais comme un texte écrit. Moknèche se verrait d'abord comme un écrivain appelé à mettre en images son scénario. Ainsi, le français ne ferait que refléter le poids de l'écrit duquel le réalisateur aurait du mal à s'extraire.

D'un autre côté, le français pourrait être perçu comme le reflet de l'échec de l'oralisation de l'écrit, laquelle devrait dépasser les données textuelles (le film n'étant pas texte à lire) pour inscrire le récit dans l'espace socioculturel et linguistique où se déroulent les événements et qui leur confère du sens. Le conditionnement de l'écrit handicaperait le réalisateur en réduisant voire annihilant sa capacité de s'émanciper de l'écrit s'il ne percevait pas une telle émancipation comme un travestissement de ce dernier.

En tout cas, le film Moknéchien n'échappe pas à l'« homogenizing convention » du modèle de Sternberg (1981, in Sanaker, 2008). Pour rappel, en 1981, Meir Sternberg érige un modèle théorique permettant de décrire les procédés de mise en texte, dans le récit de fiction, du plurilinguisme éventuel du monde de référence. Sanaker propose d'étendre ce modèle aux productions filmiques tout en y voyant un outil rendant possible une comparaison entre roman et film hétérolingues.

Tablant sur la fidélité de la représentation linguistique du texte à l'univers raconté, c'est-à-dire sur le degré d'écart entre les usages linguistiques effectifs de l'univers mis en texte et la/les langue(s) utilisée(s) dans la fiction littéraire, Sternberg classe en trois supra-catégories la multitude des rapports qu'un texte peut entretenir avec la société de référence :

1. « referential restriction » : une seule langue permet de représenter une communauté restreinte donc nécessairement monolingue ;
2. « Vehicular matching » : un récit plurilingue, fidèle en cela à l'univers raconté ;
3. « homogenizing convention » : un récit monolingue raconte une réalité plurilingue.

L'homogénéisation linguistique est moins probable dans le cinéma que dans le roman (la littérature de manière générale) où « *des procédés de simplification (voire de « falsification ») sous forme d'une traduction sont inévitables, le choix d'une langue d'écriture principale est obligatoire* » (Sanaker, 2008 : 159). Sanaker estime en effet que le film dispose de la liberté de dire dans plusieurs langues et que toute uniformisation linguistique le priverait de réalisme. Il écrit à ce propos : « la représentation hétérolingue est un phénomène essentiellement filmique, alors qu'une simplification et une manipulation (...) est un procédé typiquement littéraire qui, transposé au cinéma, entre inévitablement en conflit avec une éthique de la représentation langagière » (Sanaker, *Ibid.*). C'est peut-être d'ailleurs ce qui justifie, dans le cinéma mondial, le recul des pratiques de simplification.

Pourtant, Moknèche rompt avec des films comme *Tahya ya Didou* (Mohamed Zinet, 1971) et *Les vacances de l'inspecteur Tahar* (Moussa Haddad, 1973) entre autres, où la tendance était au plurilinguisme, réduisant ainsi la « réalité linguistique » représentée à un univers linguistique fantasmé. Occultant la stratégie de « réalisme linguistique », Moknèche perpétue une tradition « impérialiste » héritée d'Hollywood et s'inscrit donc dans l'anti-réalisme, voire dans l'assimilation linguistique. A la complexité du paysage sociolinguistique algérien, se substitue le monolinguisme dans une langue au statut ambigu et à « l'étrangéisation en cours » (Chachou, 2012). Le français n'est certes pas langue « étrangère » au même titre que l'anglais, l'allemand ou le chinois, mais il est un terrain où se cristallisent des ambiguïtés puisqu'il suscite, même après plus d'un demi-siècle d'indépendance, des représentations ambivalentes, oscillant entre l'identification et le rejet. Le caractère dangereux de cette démarche antiréaliste réside d'un côté dans l'occultation des attributs négatifs dont le français, langue véhiculaire dans le film, fait l'objet auprès de certains locuteurs algériens ; d'un autre côté, en se substituant aux idiomes réellement utilisés par les locuteurs dans des situations de communication authentiques, le français participe d'une logique glottophage (Calvet, 1975) et prive ainsi le discours filmique de nuances qui lui sont vitales car, comment représenter l'existant avec ce qui ne l'est pas ? Alors que le cinéma plurilingue constitue une tentative de survivance de la subtilité des comportements langagiers, le cinéma de Moknèche nous prive d'une mise en rapport des langues d'Algérie les unes avec les autres et rend impossible de pister, dans une perspective sociolinguistique, dans les fluctuations linguistiques, les fluctuations sociales. Il suffit d'ailleurs de considérer la richesse des données collectées suite à l'analyse de sept minutes de *Délice Paloma* pour se rendre compte des potentialités du contact de langues malheureusement occultées sous couvert d'homogénéisation.

## 8.2. Instance réceptrice :

La simplification linguistique peut s'avérer d'un pragmatisme incontestable dès qu'il s'agit de compréhension. Compte & Daugeron (2008 : 27) estiment, en effet, que la « *richesse de la langue dans les films est limitée par des choix de diffusion de masse, car il s'agit d'être regardé par le plus grand nombre et moins de rendre compte du patrimoine linguistique* ». Ainsi, le polissage linguistique par l'éradication des variantes /variations répond principalement à l'impératif de véhiculer un message passible d'être compris par la majorité. Mais quel spectateur Moknèche vise-t-il ? Et quel est le contexte de réception de ses films ?

Une première réponse transparaît dans un entretien accordé au magazine *Jeune Afrique*. Moknèche « *très marqué par l'interdiction d'exploitation<sup>23</sup> de Délice Paloma en Algérie* », reconnaît que l'Algérie est loin d'être le « *marché principal du film* » mais qu'il est « *toujours parti de l'idée, depuis Le Harem de Mme Osmane, que, même s'[il] veu[t] faire des films accessibles à tous, [il] tourne d'abord pour les Algériens* ». (De Rochebrune, 2013)

Mais si Moknèche dit cibler principalement les Algériens, l'on serait en droit de relancer la question : pourquoi tourne-t-il ses films en français ?

Une autre réponse nous est livrée par des propos recueillis par T. Hakem :

Il est naturel pour moi d'écrire dans cette langue. J'ai appris le Français à l'école algérienne avec des professeurs algériens. Il y a 16 millions d'Algériens qui parlent français, près de 50% de la population. Le français est aussi notre langue. Ce qu'on perd en authenticité en écrivant les dialogues en français, on le gagne en subtilité et en richesse de vocabulaire. (Hakem, 2007).

Cette confession fait écho à ce qu'écrit O. Barlet, journaliste et éditeur de la collection *Images plurielles : scènes et écrans*, dans son article consacré à *Délice Paloma* :

Le recours systématique au français participe dans les films de Moknèche du même raisonnement : ce n'est pas en rejetant une part de soi, fut-elle issue de temps de douleurs, qu'on peut aller de l'avant. De telles affirmations à contre-courant de l'Histoire du pays n'iraient pas sans une véritable épaisseur des personnages. Cela frise parfois le pathos ou la banalité dans certains dialogues, mais depuis les figures hystériques du *Harem de Mme Osmane*, Moknèche, souvent comparé à l'Espagnol Almodovar, se calme pour aller en profondeur et accueillir le pathétique de la condition algérienne. (Barlet, 2007)

Bien que reconnaissant les pertes sur le plan de l'authenticité induites par ses choix linguistiques, Moknèche n'en demeure pas moins convaincu d'une compensation sur le plan lexical. Le réalisateur invite l'Algérie, troisième pays francophone à l'échelle mondiale, bien que ne faisant pas partie de la francophonie, à reconnaître le français comme langue constitutive de son répertoire verbal, à embrasser ses paradoxes linguistiques et à se réconcilier avec son histoire. Pourtant, tout en misant sur les 50% de locuteurs « francophones »<sup>24</sup>, Moknèche semble dénier les autres composantes linguistiques et identitaires que le français éclipse. Dans les faits, le bilinguisme additif qu'il prône est remplacé par un bilinguisme soustractif. En considérant les propos de Moknèche, l'on se demande si le réalisateur ne regroupe pas sous une appellation générique : « le français », ce qui pourrait s'apparenter à une norme endogène relative au contexte qui nous occupe, et un français normé, acquis sur les bancs de l'école et dont la maîtrise demeure relativement restreinte.

Mes films me ressemblent, et ressemblent à beaucoup d'entre nous qui sont le fruit de cette histoire franco-algérienne, histoire douloureuse certes, mais c'est notre histoire. Quand tu es à Alger et que tu vas dans une boulangerie pour acheter une baguette ou un mille-feuilles, tu ne te poses pas la question de savoir si c'est français ou algérien. Il ne faudrait pas qu'un jour, on veuille arracher les figuiers parce qu'ils auraient été introduits par les Phéniciens. (Hakem, 2007)

Le recours à un français normatif, à des dialogues rappelant les échanges stylisés des œuvres littéraires, semble viser les francophones du monde entier, notamment le public français à qui Moknèche présente des histoires algériennes dans un habit linguistique qui ne le dépaysera pas, bien que cela puisse être déroutant. D'ailleurs, il nous semble que si tentative de toucher le public algérien dans son intégralité il y avait, cette dernière se serait manifestée par des sous-titres<sup>25</sup> en arabe dont la finalité aurait été d'accompagner l'Algérien qui ne maîtrise pas le français dans sa découverte des récits de Moknèche.

L'uniformisation des instances réceptrices ne semble pas incommoder le réalisateur qui reconnaît par moment que son film, de par son financement, est destiné à une autre aire culturelle, un autre marché. L'utilisation de la langue française à ce moment-là se justifierait par le caractère subalterne des cultures maghrébines à la culture française : « *L'ironie du sort, c'est qu'après les indépendances des pays du Maghreb, Paris est devenu leur capitale culturelle. Pas seulement dans la production cinématographique, mais aussi dans l'édition, la recherche...* ». (Hakem, 2007)

### 8.3. Dire la marge :

« *Le cinéma, l'art en général, prend le risque de rendre visible ce qu'une société refuse de voir et qui, paradoxalement la [la société] consoliderait* » (Boutaghou, 2010 : 38).

Prostitution, homosexualité, relations extraconjugales, familles monoparentales, femmes vulnérables dans une société patriarcale, exode rural, violence, précarité... alimentent la représentation que Moknèche construit, sans dramatisation aucune -parfois avec humour- d'une société où s'opèrent de profondes mutations durant les années 90. On l'aura compris : Moknèche désire provoquer une prise de conscience. Il rompt pour cela avec les représentations « politiquement correctes » en dépeignant des parcours existentiels peu habituels, difficilement acceptables, frisant la marginalité et s'écartant plus ou moins des normes (fantasmées) d'une société au conservatisme avéré.

La marginalité, longuement exploitée par Boutaghou (2010) dans son article consacré aux figures féminines dans *Viva Laldjérie*, est un concept relatif, rattaché principalement au mode organisationnel de l'espace social où il s'ancre et induisant, en même temps qu'il renvoie aux tabous, l'existence d'une ou de plusieurs normes.

Bien que le mérite de Moknèche soit de jeter un trait de lumière sur les milieux marginaux, souvent négligés par puritanisme, l'on ne peut s'empêcher de lui reprocher l'absence d'une vision globale et complexe rendant possible le remplacement des marginaux dans un cadre plus général et l'établissement des liens entre les différents partenaires sociaux : une société n'est pas réductible à ses seuls marginaux. Les films de Moknèche ont des relents de tableaux orientalistes où la réalité semble inventée à partir de détails « exotiques » et « fantaisistes ».

Par ailleurs, surexposer les réalités tabouisées est une entreprise délicate et pourrait être perçue, chez Moknèche, comme un exploit en soi. Toutefois, au regard des langues (plutôt de la langue) utilisées pour exprimer le tabou, Moknèche échoue : il n'arrive pas à s'émanciper du tabou linguistique et reconnaît manquer de courage dès qu'il s'agit de raconter le tabou social dans la langue de « sa » mère. « *Toutefois, son explication la plus plausible tient à la distance que crée le français, qui permet de dépasser certains tabous. Moknèche souligne que le mot « putain » passe en français, alors qu'il lui demeure impossible de le dire en arabe* » (Durmelat, 2007 : 103, in Boutaghou, 2010 : 47). S'impliquer pour une cause, celle des marginaux, devient paradoxalement une invite à la distanciation, distanciation d'autant plus assurée par la langue choisie : le français.

#### **8.4. Le français langue de distanciation :**

De ce point de vue, le français, n'étant pas la langue des milieux populaires algériens, devient la langue du détachement et de la distanciation, une distanciation d'autant plus nécessaire qu'il est question de peindre un environnement que beaucoup peineraient à reconnaître comme participant de la société dans laquelle ils vivent, une distanciation qui n'est possible qu'à la seule condition de miser sur l'extranéité de cette langue et sur le caractère flou du statut qui lui est réservé en Algérie : « *Il présente son choix comme une convention artistique et explique qu'il s'en tient au français pour éviter que l'arabe dialectal ne fasse couleur locale.* » (Durmelat, *ibid.*)

Le spectateur aura ainsi l'impression de regarder une histoire qui ne le concerne pas. Sa sensibilité s'en trouvera moins heurtée. C'est à ce prix que peuvent être menés une réflexion sereine et un questionnement sans jugement sur/de la marge. Toutefois, si l'objectivisation (Gumperz) table sur la distanciation et si la distance amoindrit la passion et rend plus fructueuse l'entreprise d'autoévaluation et de mise en question de soi-même, elle entrave l'identification, c'est-à-dire la reconnaissance de cette part de soi, censée clore le processus de transférabilité des résultats de l'introspection.

Il est impossible pour une large part du public algérien de s'identifier aux films de Moknèche. Elle les rejettera ou à la limite, y sera indifférente si elle ne verse pas dans une hostilité manifeste aussi bien sur le plan linguistique que sur le plan thématique. L'on pourra espérer que l'écroulement de l'entreprise identificatoire sera amoindri par la présence d'éléments référentiels dépassant la langue seule (noms propres, toponymie, musique, etc.). Cela ne réduit pas le risque de rejet pour autant. Il aurait été plus fructueux et davantage subversif que le film dise des réalités locales tabouisées dans des langues de proximité mais même à ce niveau-là, des choix linguistiques et thématiques se dégagent une certaine révolte.

### 8.5. Subversion :

En s'instituant porte-parole des couches les plus marginales/marginalisées, Moknèche se démarque et peut prétendre au qualificatif d'« outsider » (T. Hakem) voire de révolté dans le sens où il conforte ses choix thématiques par des choix linguistiques certes peu réalistes mais totalement opposés aussi bien aux attentes qu'à la législation. En effet, au regard de la Constitution algérienne, l'arabe et le tamazight sont les langues nationales et officielles. Sur le plan symbolique, dans une attitude provocatrice, le français qu'utilise et revendique Moknèche semble cristalliser un rejet manifeste de l'identité attribuée par le Pouvoir à ses concitoyens. Le cinéaste semble greffer son action sur ce qu'il perçoit comme l'échec du nivellement identitaire : « *Ce que je sais, c'est que l'Algérie souffre aujourd'hui de l'échec des tentatives de création autoritaire d'une identité nationale, et que les premières victimes, c'est bien nous* » (Hakem, 2007)

Le caractère subtilement subversif du film moknèchien transparaît à travers les occurrences des avatars du Pouvoir associé au crime doublé de mensonge : les militaires sont responsables du décès de Sakina, la fille de Mme Osmane, mort qu'ils n'hésitent pourtant pas à attribuer aux terroristes intégristes ; c'est un agent de la sûreté nationale qui tue Fifi, après avoir effacé toute trace de son existence et Mme Aldjéria n'échappe pas à une mort symbolique suite à son incarcération à cause de l'avidité d'un ministre corrompu. Et Moknèche pousse la provocation à son paroxysme quand il fait du français la langue des représentants des institutions de l'Etat (armée, sûreté nationale, police). D'ailleurs, la subversion de Moknèche pressentie comme telle, *Délice Paloma* a été censurée en Algérie, certes pour des raisons autres que les choix linguistiques, la langue n'étant qu'un véhicule de révolte dans ce cas de figure :

Les gens imaginent que le plus problématique, ce sont les scènes de sexe. En fait cela ne fait problème que pour les islamistes. Si *Délice Paloma* a été interdit, alors qu'il n'y a pas de scène de nu, c'est parce qu'on parle de corruption. Dans une scène, on se moque un peu d'un ministre des Droits de l'homme et de la Solidarité nationale corrompu, et cela n'est pas passé. Il semblerait qu'on touche là au cœur du système. (Semmar, 2013)

## 9. Conclusion : un pari risqué

Quelles qu'en soient les motivations, le choix du français chez Moknèche est un pari risqué. Dans sa tentative de participer à la construction d'une représentation de l'Algérie, et quand bien même il échappe à tout jugement manichéen, s'affranchit des tabous et dépasse les interdits, Moknèche n'en tombe pas moins dans la réduction de l'Algérie plurilingue à l'Algérie francophone. Cette Algérie est le résultat d'une extrapolation des niches linguistiques réellement existantes bien que minoritaires, où le français sert de langue



d'échange s'il n'est pas langue maternelle. C'est à ces milieux socioculturels qu'appartient Anis Sassi (*Viva Laldjérie*) ainsi que tous les artistes exilés.

Moknèche semble donc prendre le parti de cette classe à laquelle il s'identifie sans doute et qu'il cible principalement. Ses films se donnent à « lire » comme des romans où l'identification aux personnages n'est pas aisée et où le français tente de dire une réalité trop complexe sans réellement y parvenir. Langue refuge, langue de l'interdit, le français n'en est pas moins langue de fracture. Ainsi, il semble contradictoire qu'un personnage répondant au nom d'Aldjéria (Algérie), censé embrasser tous les paradoxes d'une société complexe, s'exprime en une seule langue, tendant de surcroît vers le pôle acrolectal, apanage de l'élite sociale et intellectuelle. En paraphrasant Calvet (1994 : 62), madame Aldjéria devient une « pompe » aspirant la pluralité pour cracher un monolinguisme trahissant la complexité et en occultant la richesse.

D'espace de spectacularisation des langues et des pratiques langagières, le film devient un lieu où se pratique la glottophagie et où le français tend à phagocyter les idiomes réellement pratiqués. Au-delà des thématiques audacieuses, les films de Moknèche demeurent dans l'incapacité de rapporter, de décrire et de refléter l'image de l'Algérie sans détours ni faux-fuyants. Le français masque, fige, déforme plus qu'il ne sert la tentative de disséquer, de dire le tabou, d'éclairer la marge, de normaliser le rapport au marginal ou du moins de lui offrir un espace d'expression. Priver les dialogues de la richesse offerte par le contact des langues en Algérie ne risque-t-il pas d'accentuer leur état d'artefacts ? Une enquête sur la réception s'impose.

---

**Notes :**

<sup>1</sup> Outre l'article qui lui est consacré par Achour Cheurfi dans son *Dictionnaire du cinéma algérien*, nous invitons le lecteur à consulter les sources suivantes en vue de se constituer une idée du parcours du cinéaste <https://www.blumonday.fr/fr/nadir-mokneche> ; <http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/nadir-mokneche-30784.php> (18.12.2022)

<sup>2</sup> La deuxième partie de l'ouvrage de Queffélec & al. (2002) est entièrement dédiée à un inventaire des particularités lexicales du français tel qu'il est pratiqué en Algérie

<sup>3</sup> Version populaire de [taħialdzazajɛR], tr. : vive l'Algérie.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=E8YF9sQxsIo> (30.09.2016)

<sup>5</sup> Selon Denis (2007 : 37), les premières projections des productions cinématographiques égyptiennes en Algérie remontent à 1945. Taleb-Ibrahimi (1997 : 257) rappelle également qu'à la télé algérienne, les dialectes moyen-orientaux, toutes variétés confondues, occupent une place de choix à côté de la langue classique.

<sup>6</sup> L'on note dans ce film un seul énoncé émis dans la variété mésolectale du français à la minute (26 : 37). Il s'agit des propos d'un client de madame Aldjéria qui souhaite obtenir un permis de construire. Outre la prononciation instable du /R/tantôt roulé (dans « permis de construire », « pourtant ») tantôt grasseyé et l'absence de la particule de la négation : « ne », apparaît dans les propos du personnage la lexie [tʃipa] qui, en Algérie, signifie pot de vin. Les propos sont les suivants : « madame Aldjéria, j'ai un terrain et j'ai pas pu avoir euh mon permis de construire et pourtant j'ai payé une [tʃipa], ça n'a rien donné madame ».

<sup>7</sup> Les détails seront fournis au fur et à mesure de l'analyse.

<sup>8</sup> Il s'agit de remaniements qui ont touché les ramifications concernant les alternances intra-actes. Nous n'en tenons pas cas dans la mesure où nous utiliserons le modèle dans sa version datant de 1995.

<sup>9</sup> Toutes les définitions qui se rapportent aux types d'AC et présentées ci-dessous consistent en une reformulation effectuée à partir de Dabène (1994 : 94-95).

<sup>10</sup> Une intervention est « la contribution d'un locuteur particulier à un échange particulier » (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 37)

<sup>11</sup> Cet extrait fera l'objet d'une analyse qui repose exclusivement sur l'AC inter-intervention. Etant le lieu où apparaissent également des AC intra-intervention, ces dernières ne retiendront pas notre attention mais feront l'objet d'une analyse plus bas.

<sup>12</sup> Le symbole ø est utilisé pour signaler l'absence de sous-titrages.

<sup>13</sup> Cette AC intra-acte fera l'objet d'une analyse plus loin.

<sup>14</sup> **Sac** est désormais un emprunt intégré dans les pratiques quotidiennes en Algérie

<sup>15</sup> [ʃaʕbi] /« chaabi » : courant musical populaire propre à la ville d'Alger, né dans les années 40 sous l'impulsion de Hadj M'hamed el Anqa, n'apparaît pas dans les sous-titres.

<sup>16</sup> « *L'acte de langage est l'unité pragmatique minimale* » (Moeschler ; 1985 : 24). Selon Kerbrat-Orecchioni (1996 : 38), ils peuvent s'incarner en une question, une requête, une promesse, une excuse, etc.

<sup>17</sup> Les sous-titrages sont repris tels qu'ils apparaissent dans le film.

<sup>18</sup> Toutes les traductions (tr. dans le texte) sont réalisées par nos soins.

<sup>19</sup> Voir l'interaction dans son intégralité plus haut

<sup>20</sup> Déjà traité pour l'illustration de l'AC inter-intervention, page 8 d présent article

<sup>21</sup> C'est l'auteur qui souligne

<sup>22</sup> Il n'est pas lieu de débattre ici des potentialités scripturales de l'arabe algérien

<sup>23</sup> Selon Moknèche, *Délice Paloma* a été censuré en Algérie car il dénonce la corruption et se moque de certains hauts fonctionnaires de l'Etat. Voir plus bas.

<sup>24</sup> Statistiques que nous réfutons en nous fondant sur l'*Estimation des populations francophones dans le monde en 2018*, établie par Beck & al. En effet, selon cette étude, « *En Algérie, le recensement de 2008 faisait état de 11,2 millions d'Algériens sachant lire et écrire en français. Rapporté à la population totale de 2008 (34,1 millions), cela représente 32,86 % des individus. Ces chiffres n'ayant pu être mis à jour à partir de nouvelles sources, nous avons repris la proportion estimée en 2014. En 2018, ces 32,86 % d'individus francophones représenteraient 13 803 847 personnes* » (Beck & al., 2018 : 143). Par ailleurs, selon la fréquence d'emploi constaté chez les locuteurs algériens en fonction des situations du quotidien, Rahal (2001) répartit les francophones d'Algérie en trois catégories : les francophones réels qui recourent au français au quotidien, les francophones occasionnels chez qui cette langue, sous-tendue par des visées pragmatiques telles qu'ordonner, insulter, etc. est moins fréquente et les francophones passifs qui comprennent la langue sans pour autant l'employer.

<sup>25</sup> Loin d'être obligatoire, cette pratique est toutefois en cours depuis quelques années sur les chaînes de télévision algérienne où les films en français sont sous-titrés en arabe

## Bibliographie :

Abecassis, M. (2008). Avant-propos. *Glottopol 12 : Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, 2-5.

Aslanov, C. (2008). La mise en scène du contact linguistique et du choc culturel dans *Au bout du monde à gauche* d'Avi neshet. *Langage et société*, 2008/4 (n° 126), 23 – 38.

Beck, B., Marcoux, R., Richard, L. & Wolff, A. (2018). *Estimation des populations francophones dans le monde en 2018. Sources et démarches méthodologiques* [note de recherche]. Québec, Observatoire démographique et statistique de l'espace francophone, Université Laval. <https://www.odsef.fss.ulaval.ca/sites/odsef.fss.ulaval.ca/files/odsef-lfdm-2018.pdf> (29.11.2019)

Bertoncini, P. (2008). Mise en scène de situations sociolinguistiques dans *Mafiosa*. *Glottopol 12 : Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, 44-56.

Boutaghou, F.M. (2010). Alger montre ses marges : la mère, la fille et la prostituée dans *VivaLaldjérie* de Nadir Moknèche. *Femmes maghrébines et insertion sociale, Actes de colloque*, Fatima Sadiqi (dir.), 37-50, Centre Isis Fès.

Calvet, L.-J. (1994). *Les voix de la ville*. Paris, Payot Essais.

Calvet, L.-J. (1975). *Colonialisme linguistique. Petit traité de glottophagie*. Paris, Payot.

Chachou, I. (2018). *Sociolinguistique du Maghreb*. Alger Hibr Editions.

- Chachou, I. (2012). Réflexions épistémologiques autour de l'état de la dénomination et de la hiérarchisation des langues dans le discours universitaire algérien. *Socles 1. Reconfiguration des concepts, pour une réflexion épistémologique et méthodologique en sociolinguistique et en sociodidactique*, Laboratoire de linguistique et de sociodidactique du plurilinguisme de l'ENS de Bouzaréah, 45-57.
- Chachou, I. (2011). *Aspects des contacts des langues en contexte publicitaire algérien : analyse et enquête sociolinguistique*. [Thèse de doctorat, Université de Mostaganem].
- Compte, C. & Daugeron, B. (2008). Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues. *Eléments pour un plaidoyer. Glottopol 12*, 25-43.
- Constable, L. (2009). Hearing Cultures: Acoustic Architecture and Cinematic Soundscapes of Algiers in Merzak Allouache and Nadir Moknèche. *Contemporary French Civilization*, vol. 33/1, Winter-Spring 2009, 179-208.
- Dabène, L. (1994). *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*. Paris, Hachette.
- Dabène, L. & billiez, J. (1988). *L'insertion des jeunes issus de l'immigration algérienne. Aspects sociolinguistiques, discursifs et socio-politiques*. Rapport de recherche, Centre de Didactique des Langues, Université de Grenoble III.
- Danan M., (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta : Journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, Vol. 36, n°4, 606-614.
- Deleuze, G., (1983). *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris, Minuit.
- Denis, S., (2007). Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962. Paris PUF, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007/2, n°226, 37-51, URL : <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflitscontemporains-2007-2-page-37.htm> (29.11.2019)
- De Robillard, D. & Pierozak, I. (2004). Quand la langue fait son cinéma : l'univers linguistique et sociolinguistique de *Star Wars I : La menace fantôme* dans sa version française. In N.Rossi-Gensane (éds), *Mélanges en l'honneur de Nicole Gueunier, Littérature et Nation*, Publications de l'Université François Rabelais, Hors-série, 335-355.
- Dourari A. (2003). *Les malaises de la société algérienne. Crise de langues et crise d'identité*. Alger, Casbah éditions.
- Durmelat, S. (2007). L'Algérie est à réinventer ou femmes d'Alger hors de leur appartement dans *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche. *Expressions maghrébines*, vol. 6/1, été 2007, 93-112.
- Grandguillaume, G. (1983). *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- Gumperz, J.J. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*. Paris, L'Harmattan.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. Paris, Seuil. Collection Mémo.

- Mclaughlin, N. (2008). Code-use and Identity in *La grande illusion* and *Xala*. *Glottopol 12 : Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, 123-134.
- Metz, C. (1964). Le cinéma : langue ou langage ? *Communications 4, Recherches sémiologiques*, 52-90.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit.
- Queffelec A., Derradji Y. & al. (2002). *Le Français en Algérie*, Bruxelles, De Boeck & Larcier /Duculot.
- Rahal S. (2001, 25-26 septembre). *La francophonie en Algérie, mythe ou réalité ?* [Conférence]. Colloque : Ethique et nouvelles technologies. L'appropriation des savoirs en question, AUF Beytouth, Liban.
- Sanaker, J.K., (2010). *La rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb*. Paris, l'Harmattan, coll. Cinéma et société.
- Sanaker, J.K. (2008). Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma. *Glottopol 12*, 147-160.
- Taleb Ibrahim, K. (1997). *Les Algériens et leur(s) langue(s)*. Alger, El Hikma.
- Wald, P. (1997). Choix de codes. Dans M.-L. Moreau (dirs), *Sociolinguistique. Concepts de base* (pp. 71-76). Mardaga.

### Dossier de presse

- Barlet, O., (2007, 15 juillet). Délice Paloma de Nadir Moknèche. *Africultures*. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5931,6886> (19.12.2022)
- Barlet, O., (2004, 2 avril). Viva Laldjérie de Nadir Moknèche. *Africultures*. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3338> (19.12.2022)
- Barlet, O., (2000, 1<sup>er</sup> septembre). Le harem de madame Osmane de Nadir Moknèche. *Africultures*. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1507> (19.12.2022)
- De Rochebrune, R. (2013, 13 février). Nadir Moknèche : « Avoir été censuré en Algérie a été très douloureux ». *Jeune Afrique, Culture*. <https://www.jeuneafrique.com/138273/culture/nadir-mokn-che-avoir-t-censur-en-alg-rie-a-t-tr-s-douloureux/> (19.12.2022)
- Hakem, T., (2007, 9 juillet). Délice Paloma. Entretien avec Nadir Moknèche, réalisateur de « Délice Paloma ». *Cinémotion*. <https://medias.unifrance.org/medias/89/96/24665/presse/delice-paloma-dossier-de-presse-francais.pdf> (19.12.2022)
- Hakem, T., (2000, 1<sup>er</sup> janvier). Le harem de madame Osmane. *Les Inrocks*. <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/le-harem-de-madame-osmane/> (19.12.2022)
- Hamadouche, S., (2009, 7 août). Délice Paloma de Nadir Moknèche. De l'utilisation de la langue française. *Fédération africaine de la critique cinématographique*. <http://www.africine.org/critique/delice-paloma-de-nadir-mokneche/8845>

Mignard, F., (2011, 29 juin). Délice Paloma : la critique. Le harem de Madame Aldjéria. *A voir à lire*. <http://www.avoir-alire.com/delice-paloma-la-critique> (19.12.2022)

Mokneche, N., (2003, 1<sup>er</sup> août). Cette ville, c'est la maman et la putain, Nadir Moknèche à Alger. *Libération*. [https://www.liberation.fr/cinema/2003/08/01/cette-ville-c-est-la-maman-et-la-putain-nadir-mokneche-a-alger\\_441196/](https://www.liberation.fr/cinema/2003/08/01/cette-ville-c-est-la-maman-et-la-putain-nadir-mokneche-a-alger_441196/)

Oufriha, H., (2004, 5 avril). Avant-première de Viva Laldjérie. Zoom sur la détresse des marginaux. *L'expression DZ*. URL : <http://www.l'expressiondz.com/mobile/culture/17793-Zoom-sur-la-d%C3%A9tresse-des-marginaux.html> (07.07.2016)

Sadai, C., (2010, 5 octobre). Nadir Moknèche : Délice Paloma. Un conte cruel sur l'Algérie contemporaine ». *La Plume Francophone, les littératures du monde francophone*. <https://la-plume-francophone.com/2010/10/05/nadir-mokneche-delice-paloma/> (19.12.2022)

Semmar, A., (2013, 14 février). La censure en Algérie a fait mal à Nadir Moknèche. *Algérie Focus*.

Videau, A. (2007, mai-juin). *Délice Paloma*, Film algérien de Nadir Moknèche. [compte-rendu]. *Hommes et Migrations*, 1267, Une Collection en devenir. La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 152-153. [https://www.persee.fr/doc/homig\\_1142-852x\\_2007\\_num\\_1267\\_1\\_4952](https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2007_num_1267_1_4952) (14.11.2019)

Yacine, R. (2007, 26 juillet). Nadir Moknèche, réalisateur : La guerre des sexes. *El Watan*. <https://www.elwatan.com/archives/histoire-archives/nadir-mokneche-realisateur-la-guerre-des-sexes-26-07-2007> (19.12.2022)

## Films

Moknèche, N. (réalisateur). (2000). *Le Harem de Mme Osmane* [film]. Bloody Mary Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=6iXfiUNAGpI> (19.12.2022)

Moknèche, N. (réalisateur). (2004). *VivaLaldjérie* [film]. France 3.

Moknèche, N. (réalisateur). (2007). *Délice Paloma* [film]. Sunday Morning Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=8He0F03yoG0> (19.12.2022)