

## La langue et culture françaises dans l'œuvre cinématographique, *Ce que le jour doit à la nuit*



**Atmane Seghir**

Université de Bejaia, Algérie

atmane22@yahoo.fr

Reçu le 07-08-2013/Accepté le 11-09-2013

### Résumé

Le réalisateur Alexandre Arcady a talentueusement mis en scène la langue et culture françaises de l'époque coloniale en Algérie, en adaptant le roman de Yasmina Khadra *Ce que le jour doit à la nuit*. À travers une histoire d'amour déchirante, le film relate dramatiquement la difficile hybridation des langues et cultures de cette période à cause des divers conflits passionnels et la non-reconnaissance des langues autochtones, contrairement à la réalité d'aujourd'hui où les sutures entre les deux cultures sont des plus palpables. Grâce à une analyse proposée par la sémiotique des passions, nous avons tenté, dans cet article, de broser le tableau des relations qu'avaient entretenues la culture et la langue françaises avec leurs homologues algériennes du début à la fin de conquête, telles qu'elles sont représentées dans le film. La sémiotique des cultures, quant à elle, nous a servi de guide pour la prise en compte des quelques taxinomies connotatives et symboliques de la culture française mises en relief dans ce long métrage.

**Mots-clés :** langue, culture, cinéma, colonialisme, passion

### French Language and Culture in the Film, *What the Day Owes to the Night*

#### Summary

In his film adaptation of Yasmina Khadra's novel, *Ce que le jour doit à la nuit* (*What the Day Owes to the Night*), the director Alexandre Arcady has achieved a skillful staging of French language and culture from the colonial period in Algeria. Through a heartbreaking love story, the film dramatically chronicles the difficult hybridization of languages and cultures of this period due to various conflicts of passion and non-recognition of indigenous languages, in contrast with today's reality where the sutures between the two cultures are more palpable. By means of an analysis guided by the semiotics of passions, we try in this article to paint a picture of the close relationship between French and Algerian culture and language from the beginning to the end of the period of occupation, as they are represented in the film. The semiotics of culture, meanwhile, has led us towards a consideration of some connotative and symbolic taxonomies of French culture highlighted in this film.

**Keywords :** language, culture, cinema, colonialism, passion

#### Introduction

À l'ère où la civilisation de l'image envahit la planète, les documents historiques audiovisuels se substituent, petit à petit, à l'écrit qui connaît moins de fortune chez les nouvelles générations. C'est pourquoi le Septième

Art, creuset des expressions artistiques et socioculturelles, se présente comme le gardien du passé et le meilleur gage de l'avenir. Le chef d'œuvre cinématographique *Ce que le jour doit à la nuit* s'inscrit dans le même ordre d'idées : en un laps de temps assez court - deux heures, 38 minutes - il reconstitue une période de plusieurs dizaines d'années où différentes cultures et langues coexistaient passionnellement, malgré une politique coloniale conservatrice et ethnocentrique. Nous serions tenté de déduire par là que l'intérêt et la richesse de son étude demeurent principalement dans sa narration, recourant à une rhétorique enchanteresse, qui nous fait voyager à travers le temps, les langues et les cultures. En termes plus précis, cette narration filmique, accompagnée de musiques et de paysages magnifiques sur un ton dramatique, nous permet de connaître l'aventure et le sort de la langue et culture françaises, en dehors de leurs frontières, qui, se jetant de force ou à corps perdu, vont, comme nous allons le voir, rencontrer maints périples. Globalement, nous nous proposons dans cet article de montrer ce qui leur était intimement réservé en Algérie, une terre décrite par les colons comme l'unique pays de cocagne. Au préalable, nous sommes amenés à poser quelques questions éclairantes : quelles étaient les particularités de la langue et culture françaises en Algérie des années 1930 aux années 1960 ? Pourquoi l'élégance et prestige de celles-ci y avaient échoué à dominer la vie culturelle et linguistique ?

Pour y répondre, deux champs de la sémiotique s'imposent : nous aimerions rappeler ici que, quoique famélique, « *l'intérêt de l'analyse est de multiplier la diversité des approches, tant méthodologique que l'objet* » (Aumont & Marie, 2008 : 189). Effectivement, pour étudier les spécificités de la culture française en Algérie, il serait indispensable de recourir à la sémiotique des cultures (Lotman, 1999) ; celle-ci produit des taxinomies connotatives servant à découper le monde naturel en macro-sémiotiques propres à une époque culturelle ou à une aire données qu'on appelle « *sémiosphère* ». Selon Lotman (1999), la culture, telle un texte complexe, comporte un double niveau symbolique intermédiaire entre le sujet et le réel ; le premier est présentationnel et le second est sémiotique. Il insiste dans sa théorie sur les relations d'homologie existantes entre les propriétés de la sémiosphère et celles du champ discursif ; c'est-à-dire que le « nous » de la sémiosphère (la culture, l'harmonie, l'intérieur) se centre sur l'exclusion de « eux » que sont les autres (la barbarie, l'étrangeté, le *chaos*, l'extérieur), en se délimitant des frontières.

D'autre part, les relations qu'il y a entre le sujet sensible et le réel - c'est-à-dire la perception intersubjective du monde et ses objets sémiotiques (notre attention est portée ici sur la langue française) - seront prises en charge par la sémiotique des passions introduite par Greimas (1991). Elle rendra précisément compte de la rhétorique des passions exploitée, à bon escient, dans l'énonciation filmique pour persuader les téléspectateurs : il y est question de l'amour, de la haine, de la jalousie et de toutes les *Passions sans nom* (Landowski, 2004).

### France-Algérie : mariage forcé ou amour impossible

L'adaptation cinématographique du *best-seller* de Yasmina Khadra *Ce que le*

*jour doit à la nuit* (2008) par le réalisateur et producteur français Alexandre Arcady, né d'une mère juive algérienne et d'un père hongrois, se voudrait, avant tout, un hommage nourri d'exaltation pour la culture et la langue françaises de l'Algérie coloniale, contrairement au complexe d'infériorité qui régnait à l'époque, ressenti par les Français d'Algérie vis-à-vis d'une métropole glorieuse (à cause, sans doute, des préjugés et stéréotypes anti-méridionaux). À dire vrai, ces pérégrinations dans le temps qu'il offre aux citoyens méditerranéens, grâce à ce film romanesque, qui a nécessité trois longues années pour sa réalisation, sont un hymne à l'amour, à la paix et à la fraternité.

Pour charmer les passions des uns et des autres, le déroulement du film suit la structure magique des rêves. Son tout premier plan nous fait voir une mer calme où les rayons du soleil caressent les légères ondulations provoquées par l'effet d'une brise revitalisante. Tout de suite après, grâce au montage du fondu enchaîné, autrement appelé surimpression, le visage d'un homme d'un âge avancé, miré dans cette mer, nous laisse songeurs à l'envi. La voix de ce narrateur rapporte suavement un vers d'un poète anonyme pour inviter les cinéphiles et téléspectateurs à remonter le temps : « *si tu arrives à saisir ce que les vagues racontent, tu marcheras sur l'eau* », Jésus aurait probablement marché sur l'eau, selon la Bible, or ce ne serait pas tant ce voyage émouvant qui semble l'intéresser, mais celui de son passé personnel nostalgique. Comme ce protagoniste, c'est-à-dire Jonas, est filmé en voyage à Marseille, le premier souvenir lui venant de cette ville interculturelle date de 1970, l'année où il part pour la première fois retrouver son premier amour, Émilie. Pour connaître ce Jonas, il nous est évidemment donné de remonter le temps jusqu'à l'année 1939 où il s'appelait encore Younes, avant qu'il change de nom, de langue et de culture, parce qu'à ses dix ans son père, sous la pression de la misère, le confie à son frère pour lui assurer un bon avenir.

Il s'en trouve que contrairement aux Arabes qui étaient destinés aux champs et aux troupeaux et qui vivaient dans des *patios* et taudis, tels qu'ils ont été dépeints dans le roman, son oncle, vivant dans la ville d'Oran, était cultivé et diplômé d'une université française à Alger « La Blanche ». En effet, Mahi, ce pharmacien musulman, pacifiste nationaliste, épouse une Française catholique prénommée Madeleine, celle qui rebaptisa le petit Younes « Jonas ». Les deux prénoms réfèrent à un prophète hébreux qui aurait passé trois jours dans le ventre d'une baleine. Ce changement d'appellation n'a pas empêché Jonas de rester consciencieusement, voire naturellement, dans la peau de Younes qui, bien qu'il soit blond aux yeux bleus comme un Européen, continue d'être écœuré par les propos racistes de certains de ses camarades, émanant quelquefois de la bouche de ses amis même. Seule la belle héroïne Émile, éprise de sa beauté et l'aimant à mourir, n'a manifesté la moindre haine pour lui. Cette fille, qu'il avait connue tendrement du temps qu'il était enfant à Oran, venait prendre des cours de piano chez Madeleine (la mère adoptive de Jonas).

À Rio Salado, à l'ouest d'Oran, où son oncle trouve refuge contre l'humiliation des militaires, Jonas se sent enfin chez lui (odeur des pâturages, de la terre, prairies, champs d'olives...). Il y vit quelques années paisibles et prospères, fait des études pour devenir apothicaire comme son oncle, mais subit les pires privations de sa vie à la réapparition d'Émilie dans son univers. En fait, il ne

pouvait ni se la proposer comme épouse, ni se le permettre de l'aimer, car les relations charnelles qu'il a eues, un soir, avec la mère de la fille, madame Cazenave, risqueraient de devenir, dans ce cas, incestueuses. Le tragique de cette situation, source de sentiments contradictoires, chavire, à l'extrême, l'état émotionnel des personnages qui, au même temps, implique implicitement les spectateurs des deux pays, l'Algérie et la France. Toujours d'après la syntaxe de ce film, pour conduire donc les spectateurs à la *catharsis*, la représentation du mariage d'Émilie avec « Simon », le meilleur ami de Jonas, et les événements avant-coureurs de la Guerre de libération, augmente le malaise de celui-ci qui le conduit à la désolation et à la mélancolie. Ajoutant à cela, il ne pouvait plus supporter le rapatriement d'Émilie en France à l'aube de l'indépendance.

Cette histoire pathétique, qui s'achève tristement par la mort de celle pour qui il cachait péniblement sa brûlante passion, interpellerait surtout l'affect des jeunes générations qui ignorent l'importance de l'orientation du regard vers le passé, pour construire l'avenir aux couleurs de l'amour et de la foi, régissant les valeurs humaines et combattant toutes les formes de discrimination, parce que, comme nous pouvons le lire dans la phrase poétique de l'épilogue du film : « *celui qui passe à côté de la plus belle histoire de sa vie n'aura que l'âge de ses regrets et tous les soupirs du monde ne sauraient bercer son âme* ».

### Qu'est-ce que le jour doit à la nuit ?

Le titre du film est une métaphore dont la compréhension nécessiterait une compétence interprétative et un sens critique. Il est en quelque sorte un condensé de sens enveloppé de mystères pour celles et ceux qui s'interrogent sur son lien avec l'histoire racontée, car qu'est-ce que le jour pourrait bien devoir à la nuit ? On n'en sait rien, dès lors qu'ils n'ont pas de langage à nous livrer. Cela dit, les romanciers, les poètes et les cinéastes, à l'instar des persuasives paraboles bibliques et coraniques, attribuent au jour et à la nuit des caractéristiques humaines. Il semble que l'écrivain, Yasmina Khadra, recourt, en suivant le modèle d'écriture des livres classiques, à ce style imagé pour inscrire son roman dans la durée, afin qu'il soit gravé dans les mémoires collectives et individuelles des lecteurs et spectateurs amoureux de la langue française. Par ailleurs, si l'on mettait à la place de la dichotomie « Jour/Nuit », celle qui rime avec « Jonas/Émilie », le titre paraîtrait sans doute moins ambigu, *Ce que Jonas doit à Émilie*, mais le sens reste cependant moins dénoté que l'on pourrait le croire. En d'autres termes, dire que Jonas représente le « jour » et Émilie la « nuit » ne résout pas le problème, parce que les deux protagonistes incarnent dans le roman et le film les irréductibles liens passionnels entre l'Algérie et la France, depuis au moins l'année 1830. Le titre *Ce que l'Algérie doit à la France*, dans ce cas, aurait été plus explicite et plus significatif. Il appartient désormais à un lecteur/spectateur idéal de parcourir tous ces détours sémantiques, de réunir toutes les isotopies idoines, pour rendre compte des liens d'amour et de fraternité, mis en scène, reliant les deux patries respectives. À défaut d'être un critique littéraire, analyste quelconque ou sémioticien, une simple comparaison suffit de symboliser

cette nécessaire relation cyclique : comme les amoureux, le jour et la nuit ne se croisent que pour se séparer et ne se séparent que pour se retrouver. À proprement parler, même si le jour et la nuit expriment, dans leur course, le temps qui passe et qui ne revient pas, le titre de ce long métrage suggère éloquemment une autre réalité ; il nous fait comprendre que le jour, c'est-à-dire le présent, doit quelque chose à la nuit qui le précède, le passé, pour la construction d'un avenir meilleur. Dans d'autres langues que le français, le titre serait probablement terne et plat.

### **La culture française en Algérie à l'époque coloniale**

Pour porter un éclairage sur la culture française de la période coloniale allant de 1930 à 1962, le réalisateur du film a fait appel aux différentes descriptions du roman de Yasmina Khadra, aux documents historiques et à son propre vécu. Ce mélange d'objectivité et de subjectivité, accompagné de prestidigitation, donne un ton véridique à l'histoire du film ; l'on croirait qu'il avait figé le temps de ces années-là, comme dans le cinéma réaliste, même si apparemment il ne recourt pas comme au bon vieux temps aux techniques du cinéma et de la photographie noir et blanc qui nous ont habitués à percevoir le passé à travers le prisme de ces deux couleurs primaires. Grâce à la caméra subjective, les décors, les objets culturels de ce film en couleurs et les différents codes utilisés (linguistique, vestimentaire, culinaire, etc) ne sont pas étrangers aux spectateurs actuels, contrairement aux récits historiques, biographiques et autres. La culture française y est présentée en contraste avec la culture autochtone, à tel point que, lorsque Younes quitte son village pour aller à Oran, il avoue qu'il y trouvait un autre monde, une autre planète, une autre vie. Il importe de décrire sommairement certaines composantes de cette variation culturelle mises en relief par les jeux de la caméra.

### **Tenue vestimentaire**

Ce qui frappait le plus la vue de Younes c'était le fait que les femmes ne portaient pas le voile, avaient le visage découvert et le corps à moitié dénudé, sans être gênées par la présence encombrante des hommes (Khadra, 2008). À la place du voile et pour accentuer leur élégance, les dames européennes portaient décentement des chapeaux les distinguant des jeunes filles vierges, des ensembles classiques, des robes à fleurs découvrant leurs nuques et leurs poitrines, des jupes courtes et des chaussures à talons hauts. Les hommes, quant à eux, portaient des costumes classiques trois pièces, cravates, chemises, *tee-shirts*, culottes courtes, chapeaux noirs, bérets, etc. En revanche, les indigènes s'habillaient de manière quasi différente : les vêtements qu'ils portaient étaient considérés par les Européens de l'époque comme des accouplements. Les femmes se voilaient et couvraient généralement leur visage, en ne faisant voir que les yeux, et les hommes avaient pour habits des *Sarouals* turcs, gilets, *gandouras*, *burnous*, *chéchias*, fez rouges, turbans, savates. Le fait paraissant bizarre, dans tout cela, est que Younes, une fois devenu Jonas, ne porte ni *chéchia*, ni fez rouge comme son oncle acculturé et ne parle plus

arabe non plus, ce qui est montré comme une parfaite intégration : il enfle des culottes courtes, des maillots de bain comme les Français et ne se soucie plus des femmes qui se mettent en bikini sur la plage.

### La foi

En dehors des tenues vestimentaires, les différences culturelles étaient perceptibles au niveau des croyances et rites des différentes communautés : la culture française s'enracine dans la civilisation judéo-chrétienne, tandis que la culture algérienne prend source de la civilisation berbéro-musulmane ; il y avait, en somme, en Algérie des croyants, des athées, des tartuffes fréquentant ou non des églises, des mausolées, des mosquées ou des synagogues. Il est à remarquer, dans le film, que la mère de Younes a un tatouage cruciforme sur le front, bien qu'elle soit musulmane ; ce signe d'inculturation serait le symbole soit d'une double croyance, soit d'une évangélisation assimilée par inadvertance. À lire l'histoire d'Algérie, nous découvrons que la culture andalouse, fruit des trois civilisations en contact (judéo-chrétienne, musulmane et romaine), fût la première à s'installer à Oran, mais c'est la culture française qui y prédominait, selon les éléments culturels zoomés dans le film, car en suivant les modèles parisiens, exposés et vantés dans les magazines *Paris Match* et *Cinéma*, le futur s'annonçait judéo-chrétien, à l'exemple des politiques soutenant l'idée d'une incontestable Algérie française.

### L'architecture

L'architecture, comme forme artistique ancestrale, constitue à elle seule une grande part de la culture. Ainsi, grâce à leur langage spécifique, les églises, les immeubles et les maisons cossues aux normes architectoniques françaises ont joué un rôle, non des moindres, dans la propagation de la culture française hégémonique de l'époque : dans les places où défilent les troupes musicales et s'organisent les bals, on y mettait des guirlandes serties de lampions multicolores pour embellir l'atmosphère ; on y entendait résonner dans la ville les sons réguliers des cloches, la fanfare et la musique euphorique des accordéons et des pianos, marquant le début d'une nouvelle ère. La mondialisation, contraignant les sociétés, dites colonisées ou sous-développées, à l'assimilation culturelle, remontant à la civilisation gréco-romaine, est ingénieusement maquillée par les médias qui la qualifie plutôt comme une forme d'interculturalité. De façon transversale, l'analyse sémiotique de la symbolique architecturale essentielle de ces édifices et monuments pourrait nous permettre de découvrir des formes baroques et des ressemblances architectoniques. Certaines analogies, repérables dans les expressions tectoniques relatives à l'architecture religieuse chrétienne et islamique en Algérie, sont en effet en résonance avec plusieurs facteurs (perceptifs, expressifs et sociocognitifs), entretenant diverses relations sémiotiques qui participent à l'élaboration des formes de vie (styles de vie) qui, pareillement aux jeux de langage, suivent l'évolution de la pensée, des passions.

## Littérature

Malgré ce *patchwork* de cultures, venant de presque toute l'Europe et d'Amérique, les particularismes de la culture française, se mêlant avec les coutumes locales, ne sont pas rares dans le film ; on peut y voir, par exemple, la bibliothèque et les livres rappelant la quintessence et le prestige de la littérature française. On s'arrête également sur la poésie excentrique d'Albert Camus et le roman intitulé *Le cheval blanc* d'Elsa Triolet (1997), la femme de Louis Aragon. Ce dernier traite de l'amour comme d'un idéal et comme la seule force authentique contre le fascisme de l'époque, rappelant, de fait, les mérites d'une Europe éclairée et le mythe fondateur d'une Révolution française arborant les valeurs universelles de l'humanisme (éducation, rationalité, démocratie). Un autre phénomène découlant de la culture française, figurant dans le même domaine, c'est la correspondance. Celle-ci, inspirée probablement des romans épistolaires, demeurerait, plus que le téléphone filaire, le lieu des passions et émotions les plus palpitantes ; elle faisait vivre la langue et littérature françaises plus que le théâtre, le cinéma, les journaux, la radio et autres formes artistiques.

## Gastronomie

En dehors des tableaux recouvrant les murs, représentant des personnages spirituels et les statuettes en bronze des chérubins, de Jésus et de Marie, qui faisaient peur à Jonas, le petit enfant accentue explicitement l'écart qu'il y a entre la culture française et algérienne, en s'asseyant maladroitement à table pour manger au moment de dresser le couvert. Nouvellement arrivé, il montre de la gêne à se savoir regardé se servir d'une assiette individuelle, car chez lui toute la famille mange dans le même plat avec leurs propres mains, sans fourchettes, cuillères et couteaux. Cet art d'apprécier les mets qu'est la gastronomie est un signe culturel occidental distinctif, car chez les musulmans qui prêchent de vivre au naturel, elle est superflue. En effet, ce n'est pas par manque de moyens et d'argent que les autochtones (riches, bourgeois ou indigents) mangeaient de la plus naturelle manière du monde, mais par le modeste souci de suivre les traditions musulmanes.

## La culture américaine à l'affût de la culture française

À la fin de la seconde guerre mondiale, Oran devient une ville américaine par excellence. L'armée salvatrice de l'Oncle Sam, en débarquant au large d'Oran (Arzew notamment), avait non seulement apporté son aide, mais sa culture aussi. Le film nous la dépeint de manière spectaculaire, par rapport à une époque révolue où la culture française veille au respect des convenances et de la courtoisie éternisées par la littérature. À Rio Salado, petite ville majoritairement espagnole comme son nom l'indique - « mer salée » en français - les garçons et les filles dansent allégrement sur la piste, comme dans les films d'Hollywood, sur les rythmes du *flamenco*, du *jazz* et des *slows*, dans la cour du bar, salle de jeux et billard nommé « Le San Francisco ». Le divertissement sous toutes ses formes libérait les jeunes du joug familial qui, dans le film, semblent

n'accorder point d'importance à la religion, à ses saints, au mauvais œil, aux rites, bien qu'ils affichent une sacro-sainte piété filiale. Le rêve américain éblouissait de son piédestal ces jeunes, voulant voler de leurs propres ailes, et se substitue à la monotonie de la culture française ancestrale. Yasmina Khadra notait que ce changement de tendance et cette acculturation à Rio Salado étaient dues à André car :

*depuis son retour des États-Unis où il avait effectué une époustouflante pérégrination en compagnie de son ami Joe, André avait muté. L'Amérique lui avait fait prendre conscience d'une réalité qui nous échappait et qu'il appelait, avec une vague ferveur mystique, le rêve américain. Quand on lui demandait ce qu'il entendait précisément par « rêve américain », il gonflait les joues, se dandinait sur place et répondait en tordant la bouche sur le côté : vivre sa vie comme on l'entend, quitte à foutre en l'air et les tabous et les convenances. André avait certainement une idée claire de ce qu'il essayait de nous transmettre, sauf que sa pédagogie laissait à désirer. Ce qui était perceptible cependant, c'était sa volonté d'actualiser nos petites habitudes de provinciaux élevés à l'ombre de nos aînés. Obéir au doigt et à l'œil, ne s'ébrouer que lorsqu'on nous y autorisait, attendre les fêtes pour sortir de nos trous, pour André, c'était inadmissible. Selon lui, une société se distingue par la fougue de sa jeunesse, se renouvelle grâce à la fraîcheur et à l'insolence de cette dernière ; or, chez nous, la jeunesse n'était qu'un adorable cheptel gentiment enchaîné aux automatismes d'une ère révolue et incompatible avec une modernité conquérante et sans-gêne réclamant de l'audace et exigeant que l'on pète le feu ou qu'on le mette aux poudres. (2008 : 102)*

Dans le film, André promouvait la culture *yankee* en arborant un géant drapeau américain sur le toit de son bar et en posant des fanions sur toutes les tables des convives. Ce regard tourné vers les États-Unis était probablement dû aux crises économiques et à la dévastation qu'avait connue l'Europe durant les deux guerres mondiales. Cependant, la suprématie de l'« American way of life » (« mode de vie américain ») n'a pas pour autant éradiqué l'art de vivre français, quoique cette recrudescence culturelle avait gagné le cœur même de la Métropole qui a tenu la culture française en échec (de Baecque, 2008). Cet état de fait était, en réalité, prévisible dès 1919 où le français avait perdu en partie son statut de langue internationale.

### **Langue française ou pataouète ?**

Selon le dictionnaire *Le Petit Larousse*, l'origine du mot « pataouète » serait une altération d'un nom de quartier d'Alger, Bab el-Oued ; or, il est beaucoup plus proche de la prononciation catalane « patauet » qui signifie patois (parler local restreint). Ce pataouète est marqué par l'accent pied-noir, un creuset de mots venant de différentes langues de la méditerranée : maltais, espagnole, italien, arabe, berbère (Lany, 1970 ; Duclos & Conesa, 1992). Ce système linguistique des Européens d'Algérie, des faubourgs et du *bled*, qui a enrichi la langue française (Bacri, 1983), était le fruit de la coexistence des échanges et communications interculturelles entre les différentes ethnies vivant au sein d'un plurilinguisme favorisant l'alternance codique ; celle-ci



est « la juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents » (Gumperz, 1989). Nous allons regrouper dans un petit tableau quelques vocables du pataouète, utilisé dans les dialogues du film, et leurs significations polysémiques :

Vocables et expressions pataouètes	Définitions en français à connotations péjoratives
<i>Kif kif</i>	C'est pareil, ça m'est égal !
<i>imchi</i>	Vas-y ! (elle exprime le dédain dans le film)
<i>bled</i>	Le pays, la campagne
<i>T'es maboul</i>	Tu es fou !
<i>yaouled</i>	Petit garçon, cireur de chaussures
<i>balak</i>	Fais attention !
<i>baraka</i>	Bénédictioin, abondance
<i>mektoub</i>	Destin, sort
<i>barka</i>	Arrête (de faire quelque chose)
<i>bezef</i>	Assez, c'est trop !
<i>Kilot</i>	Vaurien ! méprisable !
<i>khelas</i>	C'est fini ! c'est trop !
<i>Saha</i>	Merci !
<i>Fellaga</i>	Insurgés contre l'autorité française à l'époque coloniale, coupeurs de route, pourfendeurs

À écouter de plus près, la prononciation du pataouète des acteurs, représentant celle des Pieds-Noirs et des Arabes dans le film, ne diffère pas trop de l'accent pied-noir de la famille Fernandez jouée à la télévision et au théâtre français. La langue française avec laquelle ils parlent majoritairement n'est pas, au niveau prosodique, identique à celle que chantait Enrico Macias à ses débuts. Néanmoins, ceux qui ont tenu le rôle de Parisiens articulent leur français de la plus prestigieuse façon qui soit, pour se distinguer des autres, et recourent rarement au pataouète qu'ils qualifient de créole et de sabir mais qu'ils comprennent parfaitement. Toujours dans le contexte de ce film, les hommes indigènes, ceux même qui fréquentaient l'école française, ont une prononciation spécifique ; ils privilégient de rouler le [r] avec la pointe de la langue, pour se distinguer de la prononciation normée, grasseyée. Pourtant aucune de ces variantes articulations ne présente de difficulté pour des personnes parlant l'arabe ou le berbère. Pour donner une explication à ce phénomène, Henriette Walter dans son enquête menée en 1983 en Algérie rapportait que « *les hommes sont partagés entre la crainte de paraître efféminés et le désir de se conformer à la norme scolaire* » (Walter, 1988 : 233). La syntaxe de la langue française parlée globalement par les différents strates des différentes communautés ne représente pas trop de particularismes : bien que les protagonistes semblent parler comme un livre et que leur énonciation est dictée en grande partie par le roman, ils n'omettent pas de supprimer la négation « ne » et de recourir aux procédés de la création lexicale actuelle

(troncation, apocope etc). Ces variations sociolinguistiques servent, dans cette fresque monumentale, à exprimer les passions et les émotions qui animaient les sujets parlants durant la colonisation et la guerre de libération, jugée par trop fratricide.

Parmi les expressions métaphoriques qui ont enrichi la langue française, nous citons celles qui se réfèrent manifestement à la culture algérienne, lesquelles témoignent des rapports et perceptions qu'avait l'occupant à l'égard des indigènes. « *Faire suer le burnous* » *c'est faire travailler durement les indigènes jusqu'à ce que ses vêtements soient imbibés de sueur ; le burnous est un grand et lourd manteau en laine à capuchon qui couvre les hommes maghrébins les jours des grands froids.* « Faire la chaîne » est l'équivalent de « faire la queue », être dans une file d'attente. « Le téléphone arabe » correspond ironiquement, en français, à la rumeur qui se répand aussi rapidement que le téléphone, que les Arabes n'ont pas inventé et dont ils ne voyaient pas l'utilité.

Bien que chargée de stéréotypes dysphoriques à l'encontre de la culture autochtone, « *la langue de la colonisation reste en effet, pour les générations prochaines, la seule voie d'accès à la communication internationale et à la civilisation modernes* » (Abou, 1995 : 12). Cette langue, que Kateb Yacine qualifiait de butin de guerre, s'est forgée au milieu des langues locales et possède son propre dictionnaire exprimant des réalités autres que celles du français standard (Duclos, 1992). Cela nous amène à dire que la disparition de la langue française en Algérie (Djebar, 2003) est une hypothèse infondée, car elle n'est point tributaire de la vie des seuls écrivains algériens francophones. D'autant plus que les citoyens algériens, formant la deuxième plus grande communauté francophone au monde, continuent de la parler et ce malgré les discours idéologiques convergents des francisants et les arabisants. À titre d'exemple, le français algérien d'avant les années 1990, tellement chargé de pudeur, était réservé exclusivement aux hommes et aux causes nationales, mais pas à l'émancipation des femmes, tel que nous le révèle Assia Djebar dans son roman *L'amour la fantasia* : « *la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé* » (Djebar, 1985 : 38). Aujourd'hui, même si les politiques et planifications linguistiques en Algérie considèrent le français comme une langue étrangère parmi tant d'autres, son usage demeure incontournable, parce que « *s'il a perdu d'être majoritairement la langue d'enseignement, il a, en contrepartie, gagné à être étendu à une population beaucoup plus grande que par le passé* » (Cheriguen, 2008 : 109).

## Conclusion

Ce rapide aperçu sur l'état de la langue et de la culture françaises, mises en scène dans le film *Ce que le jour doit à la nuit*, nous a fait apparaître l'image vraisemblable du paysage linguistique et culturel, de l'époque coloniale en Algérie, caractérisée par la richesse de la coexistence pacifique des différentes ethnies. Prenant le juste milieu, et en se fondant sur les enseignements de la rhétorique des passions, le producteur du film, étant fidèle à la narration du roman, a subtilement mis à l'écart les dichotomies raciales « civilisation/

barbarie », « Arabes/Berbères », « Français/indigènes », « Français/Pieds-Noirs », afin de mettre la camera au profit des concepts forts tels que l'amour, la fraternité et l'humanisme. La resémiotisation des quelques expressions et mots reflétant la culture française, telle qu'elle était vécue spécifiquement en Algérie, à l'ère coloniale, nous a permis de comprendre globalement comment se font les brassages des langues et des cultures et les lois majeures qui les régissaient, comparativement à ce qui se passe actuellement dans le village mondial (la sophistication des moyens de communication semblent entraîner les langues et les cultures dans le *chaos*). Cela montre qu'elles ne sont ni pures, ni homogènes, mais variées et hétérogènes. Quoi qu'il en soit, c'est grâce aux brassages culturels et aux interférences linguistiques, que l'Algérie est parvenue à posséder fièrement son propre dictionnaire du français exprimant des réalités socioculturelles que l'Académie française tiendrait pour des erreurs langagières.

Notre analyse des éléments culturels, tels que les vêtements, l'architecture, les décors, reconstituant dans le film la vie des Français à l'époque coloniale, a démontré qu'ils forment un système de valeurs hétérogènes mais harmonieuses. Cette sorte de culture est dite française, quoique des sutures (interférences, juxtapositions) artistiques soient des plus saillantes ; si ce n'était la langue française qui lui est collée au dos, on l'aurait judicieusement et tout simplement qualifiée de culture occidentale, tout court. La culture de l'époque n'a rien à envier, paraît-il, à celle d'aujourd'hui, si ce n'est la présence des nouvelles technologies d'information et de communication : téléphonie mobile, Internet.

## Bibliographie

- Abou, S. 1995. *L'identité culturelle*. Paris : Anthropos.
- Aumont, J. & Marie, M. 2008. *L'analyse des films*. Paris : Armand Colin.
- Bacri, R. 1983. *Trésors des racines pataouètes*. Paris : Belin.
- Baecque (de), A. 2008. *Crises dans la culture française. Anatomie d'un échec*. Paris : Bayard culture.
- Cheriguen, F. 2008. *Essais de sémiotique du nom propre*. Alger : OPU.
- Djebar, A. 1985. *L'amour la fantasia*. Paris : Lattès.
- Djebar, A. 2003. *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel.
- Duclos, J. & Conesa, G. 1992. *Le pataouète : dictionnaire de la langue populaire d'Algérie et d'Afrique du Nord*. Paris : Gandini J.
- Duclos, J. 1992. *Dictionnaire du français d'Algérie*. Paris : Benetton.
- Greimas, A.-J. & Fontanille, J. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Gumperz, J.-J. 1989. *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*. Paris : L'Harmattan.
- Khadra, Y. 2008. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Julliard.
- Landowski, E. 2004. *Passions sans nom*. Paris : PUF.
- Lany, A. 1970. *Le français d'Afrique du Nord*. Paris : Bordas.

Lotman, J. 1999. *La sémiotique*. Limoges (France) : PULIM.

Mathieu-Castellani, G. 2000. *La rhétorique des passions*. Paris : PUF.

Triolet, E. 1997. *Le cheval blanc*. Paris : Gallimard.

Walter, H. 1988. *Le français dans tous les sens*. Paris : Robert Laffont.