

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Sociales
Département des Lettres et langue française



*Mémoire de fin d'étude en vue d'obtention de master En sciences du
langage*

**De la mémoire au cinéma : adaptation
cinématographique du roman maghrébin
d'expression française. Cas de la bataille
d'Alger de Gillo Pontecorvo**

Présenté par l'étudiant

Askar Ismahene

Boukhobza Houaria

Sous la direction de

Amouri Nour El Houda

Membres du jury

Nom et Prénom

Pr. MARBOUH.hadjer

Dr. AMMOURI nour el houda

Dr. MANSOUR Mohamed

Grade

Président

Encadrant

Examineur.

Année universitaire 2024/2025

1 *Dédicace*

À

Mon cher père, que Dieu ait son âme,

Et à ma précieuse mère, symbole de tendresse et de sagesse,

Vous avez porté pour moi le fardeau des longues nuits,

Et veillé à mes côtés dans les instants de doute et de réussite.

Je vous dédie ce modeste effort en témoignage de reconnaissance pour vos mérites et vos prières sincères,

En implorant Dieu de prolonger vos jours, et de semer dans vos cœurs la joie,

Comme vous avez semé en moi le savoir et l'espérance.

À

Mon compagnon de vie, mon tendre époux,

Qui a supporté mes retraites prolongées dans les livres et l'étude,

Et à mes trois fleurs, qui m'ont appris la joie de chaque matin,

Je vous offre le fruit de mes nuits blanches,

A mes chers frères et sœurs en particulier Mira, votre soutien vos encouragements constants et votre présence précieuse ont été une source d'inspiration tout au long de ce parcours

A mon plus cher, ta présence à mes côtés a rendu ce chemin plus doux et plus lumineux, cette réussite est également la tienne

2 *Dédicace*

À

mon cher père, qui m'a éduqué avec sagesse et rigueur,

Et à ma précieuse mère, symbole de tendresse et de sagesse,

Vous avez porté pour moi le fardeau des longues nuits,

Et veillé à mes côtés dans les instants de doute et de réussite.

Je vous dédie ce modeste effort en témoignage de reconnaissance pour vos mérites et vos prières sincères,

En implorant Dieu de prolonger vos jours, et de semer dans vos cœurs la joie,

Comme vous avez semé en moi le savoir et l'espérance.

À

mon compagnon de vie, mon tendre époux,

Qui a supporté mes retraites prolongées dans les livres et l'étude,

Et à mes trois fleurs, qui m'ont appris la joie de chaque matin,

Je vous offre le fruit de mes nuits blanches,

Avec mes prières pour que Dieu bénisse vos pas

Et couronne vos jours de succès et de bonheur.

À mes chers frères et sœurs, en particulier Imane

A mes très chérés amies Djamila et Sarah

Merci pour vos encouragements

A la mémoire de mon premier instituteur de français Mr « Yaâgoubi Nouredine » et ma tante paternelle Fatiha.

Remerciement

Louange à Allah, qui a enseigné par la plume, a appris à l'homme ce qu'il ne savait pas. Louange à Allah, le Bienfaiteur, le Souverain, le Saint, la Paix, le Maître des nuits et des jours, le Régulateur des mois et des années, Celui qui a prédestiné les choses et les a agencées selon le meilleur ordre : ce qu'Il veut est, et ce qu'Il ne veut pas ne sera jamais.

Louange à Allah pour Ses innombrables bienfaits, pour l'abondance de la science qu'Il nous a accordée, et pour Son aide précieuse dans l'accomplissement de ce travail, que j'ai considéré comme un acte d'adoration, espérant qu'Il le rende sincère pour Sa noble Face.

*Après avoir remercié Allah Tout-Puissant pour m'avoir permis d'achever ce mémoire, je tiens à exprimer ma profonde gratitude et mes sincères remerciements à Madame **Amouri Nour El-Houda**, pour son enseignement bénéfique, son encadrement remarquable et ses conseils constants tout au long de ce travail.*

Enfin, j'adresse toutes mes expressions de remerciement et de reconnaissance à toute personne qui nous a tendu la main, de près ou de loin, même par un mot aimable, pour la réalisation de ce mémoire.

Sommaire

Chapitre 1 :

- 1. La littérature maghrébine d'expression française**
- 2. Le roman maghrébin**
- 3. Les grandes thématiques du roman maghrébin**
- 4. La langue du roman maghrébin .**
- 5. Littérature et politique du roman maghrébin**
- 6. Les enjeux sociaux et politiques**
- 7. Présentation du roman**
- 8. La littérature et les défis politique**

Chapitre02 :

- 1. Théorie de l'adaptation cinématographie**
- 2. Le cinéma maghrébin**
- 3. Etude de l'adaptation de souvenirs de la bataille d'Alger**
- 4. La langue du roman maghrébin**
- 5. Littérature et politique du roman**
- 6. Les enjeux sociaux et politiciens**
- 7. Présentation du roman**
- 8. La littérature et les défis**

Chapitre03 :

- 1. Contact des langues et analyse sociolinguistique**
- 2. Analyse sémiologie du corpus**
- 3. Analyse émotionnelle du corpus**
- 4. Les procédés esthétiques**
- 5. Analyse ethnolinguistique**
- 6. Analyse comparative entre récit et film**

Conclusion

Références bibliographique

Introduction Générale

Le cinéma, en tant qu'art visuel et narratif, puise fréquemment dans la littérature pour enrichir ses récits, créer des mondes complexes et véhiculer des messages profonds. Dans l'espace maghrébin, cette interaction entre littérature et cinéma prend une dimension particulière, à la croisée de l'histoire, de la mémoire collective et des enjeux identitaires. Le roman maghrébin francophone, porteur de récits de résistance, de colonisation et de quête identitaire, devient un matériau riche à adapter à l'écran. Toutefois, cette transposition soulève plusieurs questions, notamment celles de la fidélité au texte d'origine, de la transformation des formes narratives, et du pouvoir expressif propre au langage cinématographique.

Dans cette recherche, nous nous intéressons à l'adaptation cinématographique d'un roman maghrébin francophone à travers l'étude du film *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, mis en parallèle avec le récit autobiographique *Souvenirs de la bataille d'Alger* de Yacef Saâdi. Ce corpus croisé nous permet d'interroger les liens entre texte et image, mémoire et représentation, langage littéraire et filmique.

De là, plusieurs interrogations se posent :

Comment l'univers littéraire maghrébin, riche en symboles et en contextes historiques, est-il traduit à travers le langage cinématographique ?

Comment le film de la bataille d'Alger réinterprété-t-il à travers l'image et le discours filmique un imaginaire littéraire et national lié à la guerre d'indépendance ? et dans quelle mesure l'adaptation cinématographique du roman maghrébin transforme-t-elle le discours narratifs, linguistique et idéologique ?

Dans ce contexte de recherche plusieurs hypothèses peuvent être envisagées, pour explorer notre thème. Nous proposons ci-dessous quelques-unes :

*1. Le cinéma, bien qu'inspiré de la trame narrative du roman maghrébin, construirait un langage autonome basé sur l'image, le son et le silence, conférant une nouvelle portée au récit.

2. Les choix esthétiques et stylistiques dans *La Bataille d'Alger* participeraient à une relecture historique et émotionnelle des faits, en renforçant l'authenticité et l'engagement politique.

3. La coexistence des langues dans le film (arabe, français) traduirait les tensions identitaires et les rapports de pouvoir du contexte colonial.

Notre réflexion s'articule en trois axes complémentaires. Dans un premier temps, nous analyserons les caractéristiques du roman maghrébin francophone, en lien avec le contexte postcolonial, tout en posant les fondements théoriques de l'adaptation cinématographique, envisagée comme un acte de réécriture culturelle et politique. Ensuite, nous procéderons à une analyse sociolinguistique et sémiologique du film *La Bataille d'Alger*, en mettant l'accent sur les contacts de langues, les phénomènes d'alternance codique, et les signes filmiques porteurs de sens. Enfin, nous proposerons une lecture croisée des émotions, des choix esthétiques, et des éléments ethnolinguistiques, avec une attention particulière aux signes culturels (haïk, youyous, langage corporel) et à la manière dont ils participent à la construction d'un discours mémoriel et identitaire. Cette dernière partie se clôturera par une comparaison avec le témoignage littéraire de Yacef Saâdi.

Méthodologiquement, cette étude repose sur une approche analytique croisée, mobilisant deux outils principaux : d'une part, une recherche documentaire fondée sur une revue critique des ouvrages en adaptation, langage cinématographique, sociolinguistique et mémoire postcoloniale ; d'autre part, une analyse approfondie du corpus filmique et littéraire selon des grilles pluridisciplinaires.

Cette démarche s'inscrit dans un champ de recherche déjà bien exploré. Des théoriciennes comme Linda Hutcheon, dans *A Theory of Adaptation* (2006), considèrent l'adaptation comme un acte créatif autonome, régi par ses propres codes esthétiques. Dans le contexte maghrébin, des penseurs comme Abdelkébir Khatibi ont évoqué la notion de double mémoire, soulignant les tensions entre héritage colonial et reconstruction identitaire. Enfin, les réflexions de Frantz Fanon, Edward Saïd ou Louis-Jean Calvet offrent des éclairages précieux sur la dimension idéologique, linguistique et mémorielle d'œuvres comme *La Bataille d'Alger*, qui transcendent les frontières entre récit historique, engagement politique et art cinématographique.

Chapitre 1 :
**Le roman maghrébin
d'expression française :**
**Caractéristiques, enjeux
identitaires et dynamique
discursives**

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

Le Maghreb ne se limite pas à une entité géographique ; il constitue un véritable espace d'expression culturelle et de créativité littéraire. Parmi les formes les plus privilégiées le roman maghrébin francophone qui est né dans des conditions historiques et sociopolitiques complexes.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de définir le roman maghrébin francophone, en retraçant d'abord son évolution historique les circonstances ayant favorisées son émergence avant d'aborder ses principales caractéristiques, thématiques, esthétiques et discursives.

1 La littérature maghrébine d'expression française:

1.1 Origine et development historique:

L'origine de la littérature maghrébine d'expression française remonte à la période coloniale, lorsque la France a imposé sa langue et sa culture dans les pays du Maghreb (Algérie, Tunisie, Maroc). À partir de la fin du XIXe siècle, le système scolaire colonial introduit le français comme langue d'enseignement, ouvrant ainsi la voie à une élite indigène francophone. C'est dans ce contexte que des écrivains maghrébins commencent à s'exprimer en français, souvent pour témoigner de leur réalité coloniale et dénoncer l'oppression. En Algérie, par exemple, Kateb Yacine est considéré comme l'un des pionniers de cette littérature, en affirmant que le français était pour lui un « butin de guerre ». Ainsi, cette littérature ne naît pas d'un choix libre mais d'une situation historique imposée, et elle constitue un moyen de résistance, d'expression identitaire, et plus tard, de réflexion sur les conséquences du colonialisme et les conflits intérieurs liés à la langue.

La littérature maghrébine d'expression française trouve ses origines à l'époque coloniale, lorsque la langue française s'impose dans l'administration et l'enseignement. Dès la première moitié du XXe siècle, des écrivains maghrébins commencent à utiliser le français pour témoigner de leur réalité sociale et dénoncer l'oppression coloniale. Durant les années 1950 à 1970, à la veille et au lendemain des indépendances, cette littérature devient une

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

véritable arme de combat idéologique, portée par des auteurs engagés comme Kateb Yacine, Mouloud Feraoun ou Assia Djebar. Elle évolue ensuite, dans les décennies post-indépendance, vers une expression plus introspective, abordant des thèmes liés à l'identité, à la mémoire, à l'exil et aux contradictions du rapport à la langue française. À partir des années 2000, une nouvelle génération d'écrivains, souvent issus de la diaspora, renouvelle les formes et les thèmes, en explorant des problématiques universelles tout en conservant un fort ancrage culturel maghrébin. Ainsi, la littérature maghrébine de langue française reflète l'histoire mouvementée du Maghreb, tout en affirmant sa richesse créative et sa capacité à évoluer avec son temps.

1.2 Définition de la littérature maghrébine d'expression française :

La littérature maghrébine d'expression française désigne un ensemble d'œuvres littéraires écrites en français par des auteurs originaires du Maghreb (principalement l'Algérie, le Maroc et la Tunisie, parfois aussi la Mauritanie et la Libye). Elle se caractérise par son ancrage dans les réalités socioculturelles et historiques de la région, tout en reflétant les tensions linguistiques, identitaires et politiques liées à la colonisation et à la postcolonialité.

1.3 Impact de la colonisation et de la francophonie :

La colonisation française (1830-1962 en Algérie, 1912-1956 au Maroc et en Tunisie) a profondément marqué la littérature maghrébine d'expression française, tant dans son émergence que dans ses thématiques et son évolution. La francophonie, en tant qu'espace linguistique et culturel, a également joué un rôle ambigu, à la fois comme outil d'aliénation et comme moyen d'expression libérateur.

2 Le roman maghrébin francophone:

2.1 Définitions:

Le roman maghrébin francophone est l'un des genres les plus dynamiques de la littérature maghrébine d'expression française. Né sous la colonisation, il s'est développé après les

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

indépendances pour devenir un espace de réflexion sur l'identité, l'histoire et les défis sociopolitiques du Maghreb.

La littérature maghrébine d'expression française désigne l'ensemble des œuvres littéraires (romans, poésie, théâtre, essais) écrites en français par des auteurs originaires du Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie principalement, parfois Mauritanie et Libye). Elle se distingue par :

2.2 Les caractéristiques du roman maghrébin francophone :

Le roman maghrébin francophone se caractérise par une profonde richesse thématique et stylistique, née du croisement entre héritage traditionnel et modernité littéraire. Il aborde des sujets majeurs tels que la colonisation, la décolonisation, la quête identitaire, le conflit entre tradition et modernité, l'exil, la condition féminine et les fractures sociales. Cette littérature est souvent engagée, donnant une voix aux peuples colonisés ou marginalisés, et dénonçant l'injustice historique. Sur le plan stylistique, le roman maghrébin francophone se distingue par un style hybride, mêlant souvent langue française, expressions dialectales, références arabo-berbères et structures narratives inspirées du conte, de la tradition orale ou du Coran. On y retrouve une écriture de la mémoire, un discours introspectif, et une forte présence de l'autobiographie. Enfin, l'usage du français, à la fois langue du colonisateur et outil d'émancipation littéraire, donne à cette production romanesque une dimension ambivalente, où la langue est détournée pour raconter une autre réalité, proprement maghrébine.

2.3 Typologie du roman maghrebin

Le roman maghrébin d'expression française peut être classé selon plusieurs typologies thématiques et formelles, en fonction des périodes historiques, des préoccupations sociales et des choix esthétiques des auteurs. On distingue d'abord le roman de dénonciation coloniale, apparu durant la période de domination française, qui met en lumière les violences, l'injustice et la dépossession culturelle subies par les peuples maghrébins. Ensuite vient le roman de la guerre d'indépendance, centré sur la résistance, la lutte politique et la quête de liberté (comme chez Mouloud Feraoun ou Mohammed Dib). Après les indépendances, émerge un roman postcolonial, plus introspectif, qui questionne l'identité, le rapport à la langue française, la mémoire collective et les tensions entre tradition et modernité. À partir des années 1980, se développe un roman de l'exil et de la diaspora, écrit par des auteurs vivant en Europe, traitant de l'immigration, du déracinement et de la double appartenance culturelle. Enfin, on voit émerger un roman contemporain,

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

plus ouvert à des thématiques universelles (genre, écologie, mondialisation), souvent marqué par une grande liberté narrative et linguistique. Cette typologie témoigne de la richesse évolutive du roman maghrébin, qui s'adapte aux mutations sociales tout en gardant une voix singulière.

2.3.1 Historique :

Le roman maghrébin francophone s'est développé selon une évolution historique étroitement liée aux contextes politiques et sociaux du Maghreb. Dans un premier temps, on trouve le roman colonial ou pré-indépendant (années 1940–1950), écrit par des auteurs engagés qui utilisent la langue française pour dénoncer l'oppression coloniale et affirmer une identité maghrébine en résistance. Puis viennent les romans de l'indépendance (années 1950–1970), marqués par la guerre de libération et l'aspiration à l'autonomie politique, où les écrivains racontent la lutte, l'espoir, mais aussi la souffrance et les contradictions internes. Dans les décennies qui suivent, on voit apparaître le roman post-indépendance (années 1970–1990), plus introspectif et critique, centré sur les désillusions postcoloniales, les fractures sociales, la condition de la femme ou encore les tensions entre tradition et modernité. À partir des années 2000, le roman de la diaspora et de l'exil prend de l'ampleur, porté par des auteurs vivant en Europe, qui explorent des thèmes comme l'identité fragmentée, la migration, le racisme et la métamorphose culturelle. Enfin, le roman maghrébin contemporain s'inscrit dans une démarche cosmopolite et décomplexée, avec des styles hybrides, des thématiques mondialisées, et une liberté narrative marquée.

2.3.2 Autobiographie :

L'autobiographie occupe une place importante dans la littérature maghrébine d'expression française, en particulier à partir des années 1970. Face à un passé colonial douloureux, à des sociétés en mutation et à une identité souvent tiraillée entre plusieurs cultures, de nombreux auteurs maghrébins ont recours à l'écriture de soi pour retracer leur parcours personnel, questionner leur appartenance et réconcilier mémoire individuelle et mémoire collective. L'autobiographie devient un moyen de résistance intime, mais aussi de prise de parole publique, dans des sociétés où certaines voix — notamment féminines — ont longtemps été marginalisées. Elle est souvent marquée par une tension entre l'arabe maternel et le français, langue apprise à l'école coloniale, et utilisée ici comme outil de création et de libération. Des auteurs comme Assia Djebar, Leïla Sebbar, Rachid Boudjedra ou Albert Memmi ont enrichi le genre en mêlant récit de vie, réflexions historiques et questionnements identitaires. L'autobiographie maghrébine francophone est ainsi à la fois témoignage, exploration de soi, et acte littéraire engagé, au croisement de l'intime et du politique.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

2.3.3 Identitaire :

Le roman maghrébin d'expression française est profondément traversé par la problématique identitaire. En effet, les écrivains maghrébins évoluent dans un espace linguistique et culturel pluriel, marqué par l'héritage colonial, la tradition arabo-berbère, et l'influence occidentale. Cette complexité se reflète dans leurs œuvres, où les personnages sont souvent en quête de soi, déchirés entre plusieurs appartenances : nationale, culturelle, linguistique ou religieuse. Le rapport ambivalent à la langue française, à la fois outil d'expression et symbole de domination passée, renforce cette tension identitaire. À travers leurs récits, les auteurs expriment les conflits internes liés à l'exil, à l'aliénation, à la mémoire coloniale ou à l'oppression sociale. L'écriture devient alors un lieu de recomposition de l'identité, où s'articulent résistance, affirmation de soi, et négociation entre différentes cultures. Ce questionnement identitaire, loin d'être figé, évolue avec les générations d'écrivains, des pionniers de la lutte anticoloniale jusqu'aux auteurs contemporains de la diaspora.

2.3.4 Engagé :

Le roman maghrébin d'expression française est, dès ses origines, une littérature profondément engagée. Émergé dans un contexte colonial, il a été dès le départ un outil de dénonciation des injustices, des violences et des discriminations imposées par le pouvoir colonial. Les écrivains maghrébins ont utilisé la langue française non pas comme une soumission, mais comme un instrument de lutte et de revendication, pour faire entendre la voix des peuples colonisés. Après les indépendances, l'engagement prend d'autres formes : critique des régimes autoritaires, des inégalités sociales, de la censure, ou encore défense des droits des femmes et des libertés individuelles. L'écriture engagée se caractérise par une volonté de réveiller les consciences, de s'opposer aux tabous et de stimuler le débat public. Des auteurs comme Kateb Yacine, Assia Djebar, Tahar Djaout, ou Rachid Mimouni ont incarné cette littérature du combat, mêlant esthétique et message politique. Aujourd'hui encore, le roman maghrébin francophone reste un espace de résistance intellectuelle, face aux tensions identitaires, religieuses ou sociales, dans les sociétés du Maghreb et de la diaspora.

2.3.5 Roman de témoignage :

Le roman-témoignage maghrébin francophone est un sous-genre narratif hybride qui combine des éléments fictionnels avec des récits documentaires et des témoignages historiques. Né dans le contexte des luttes anticoloniales, particulièrement pendant la guerre d'Algérie (1954-1962), ce type de roman se caractérise par sa volonté de documenter les réalités sociales et politiques tout en assumant une fonction mémorielle et engagée. Des œuvres comme *La Question* d'Henri Alleg (1958), qui dénonce les pratiques de torture sous le colonialisme français, ou *Les Boucs* de Mohammed Dib (1955), sur la condition des travailleurs immigrés, illustrent cette double vocation testimoniale et

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

littéraire. Le roman-témoignage utilise souvent des procédés narratifs spécifiques : insertion de documents authentiques (lettres, procès-verbaux), perspective subjective de narrateurs-témoins, et hybridation des genres. Dans sa forme contemporaine, le genre a évolué vers des expressions plus diversifiées, incluant l'autofiction (*L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar) ou la relecture critique de l'histoire (*Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud). Ce faisant, il reste un vecteur essentiel pour transmettre la mémoire collective tout en interrogeant les rapports entre vérité historique et création romanesque.

3 Les grandes thématiques du roman maghrébin:

Le roman maghrébin francophone explore des problématiques profondément ancrées dans l'histoire et la société nord-africaine, tout en reflétant des enjeux universels. Ces thématiques révèlent les tensions entre tradition et modernité, entre mémoire collective et destin individuel.

3.1 Mémoire :

la mémoire est l'un des piliers fondamentaux du roman maghrébin francophone. Elle permet aux écrivains de revenir sur les blessures du passé, en particulier celles liées à la colonisation, à la guerre d'indépendance, et aux ruptures culturelles qu'a connues le Maghreb.

3.2 Exil :

L'exil est une thématique centrale dans le roman maghrébin d'expression française, particulièrement à partir des années 1980, avec l'émergence d'une génération d'auteurs issus de la diaspora.

3.3 Guerre :

La guerre, en particulier la guerre de libération nationale contre la colonisation française (notamment en Algérie), occupe une place cruciale dans le roman maghrébin d'expression française.

3.4 Identité :

La question de l'identité est l'une des plus profondes et récurrentes dans le roman maghrébin francophone. Les écrivains explorent une identité fragmentée, tiraillée entre plusieurs héritages : l'héritage arabo-berbère, la culture islamique, et la langue française, qui fut celle du colonisateur mais devient aussi un outil de création.

3.5 Le classement thématique du roman maghrébin francophone

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

Jacques Noiray adopte une étude qui privilège une approche thématique au lieu d'un simple classement chronologique ou générationnel tout en donnant une valeur à l'unité et l'évolution des sources d'inspiration au fil du temps dans ce qu'il a nommé les catégories thématiques.

3.5.1 Les catégories thématiques du roman maghrébin francophone

3.5.1.1 La littérature de description réaliste

Elle se manifeste à travers un courant ethnographique surtout dans la période coloniale et directement après l'Indépendance. Les auteurs cherchaient à maîtriser le réel et témoigner le quotidien des habitants soit dans les villages les villes et mêmes les cités populaires. L'écriture devient un moyen de documentation qui relate les relations sociales, les traditions et les croyances. Cette représentation réaliste sert à concrétiser les détails pour donner une image d'un monde peu inconnu des lecteurs occidentaux.

Mais cette littérature au fil des années a développé : d'une production informative illustrative à une écriture critique qui interroge les mécanismes sociaux.

3.5.1.2 Une littérature critique de la famille et la société

Le roman maghrébin analyse les conflits et les tensions au sein de la famille qui représente l'image de la société.

La famille y est présentée généralement comme un espace de conflit, de domination et de silence. Les auteurs comme Mohamed Dib, Assia Djabar déprécient les foyers ou les problèmes de générations, les oppositions entre traditions et modernité.

Cette critique de noyau familiale va mettre en cause avec des structures sociales plus vaste tel l'organisation politique, le lien entre la classe sociale et la passivité institutionnelle face au changement et au développement intentionnelle.

Donc le roman devient un moyen pour analyser les blocages d'une société après l'Indépendance.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

3.5.1.3 La rencontre de la littérature et l'histoire

Le roman devient un espace de mémoire qui se concentre sur la période de colonisation et de combat pour l'arrachement de l'indépendance ou il les écrivains dévoilent les douleurs individuelles et collectives et à travers les récits de guerre, les blessures et le drame en créant une relation étroite entre l'histoire et la production romanesque.

Tout en questionnant ses sources officielles et en dénonçant l'oubli et démontrer les témoignages et les voix marginalisées.

Cette littérature joue d'un côté le rôle d'un préservateur d'une identité en évoquant une période de colonisation avec toutes ses souffrances mais aussi elle sert à la construction d'une mémoire collective.

3.5.1.4 La revendication individuelle d'authenticité

Les auteurs maghrébins francophones cherchent à approuver leur identité à travers l'écriture car après la colonisation beaucoup de personnes se sentent perdu entre plusieurs cultures à savoir les langues, les traditions et ainsi la modernité

En effet, le roman est devenu un espace de pour révéler leurs sentiments et inquiétudes à travers leurs personnages ou leurs postures d'auteurs en cherchant d'être fidèles à eux même et leur origine

Autrement dit le roman devient un moyen pour se libérer, d'exprimer dans une société compliquée d'une manière authentique : le retour aux origines et traditions mais au même temps l'ouverture à la modernité.

3.5.1.5 Le renouvellement des formes littéraires : la recherche d'une écriture

Le roman à ce stade change de forme car il se libère de la forme traditionnelle en rejetant parfois les formes narratives classiques ou les écrivains se dirigent vers des nouvelles structures celle de récit polyphonique avec une rupture de temporalité et un métissage de langues : français, arabe dialectal et berbère.

Cette tentative d'écriture introduit la volonté de se différencier et de se séparer de la littérature occidentale.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

En somme le roman maghrébin francophone a connu des changements au fil du temps et de générations d'une production dans un contexte de colonisation à une écriture innovante et hybride.

Au-delà de ces classifications, l'étude des caractéristiques propre à cette production littéraire permet à saisir à la fois sa richesse et sa complexité.

3.5.1.5.1 Une littérature engagée

Le roman maghrébin francophone dès ses origines est inscrits dans un contexte de résistance et de lutte, les auteurs expriment et dénoncent les injustices du colonialisme et les douleurs de la guerre de libération mais aussi la déception postcoloniale.

Le roman ne se limite pas à raconter des faits mais il interroge aussi la mémoire collective et les rapports politiques.

3.5.1.5.2 Une quête identitaire au cœur du récit

Le roman maghrébin francophone donne une importance à la recherche de soi dans un contexte marqué par les blessures historiques et culturelles.

Le roman aborde les sujets de l'influence occidentale, l'héritage colonial et la mémoire collective.

Cette contradiction identitaire s'explique à travers des écrits réflexifs.

3.5.1.5.3 Le dialogue entre tradition et modernité

Le roman est espace de confrontation entre héritage traditionnel soit religieux, familial ou sociétal et les valeurs modernes (la liberté, individualisme...) et ça se voit dans les thèmes qui abordent les sujets de la femme, la position de religion.

Donc l'écriture devient un outil pour explorer la contradiction interne d'une société en évolution.

3.5.1.5.4 La dualité avec la langue française

Le roman maghrébin francophone crie avec la langue française un lien complexe, à la fois critique et créatif.

Entre une langue de colonisateur qui fait rappelle à une période de douleur et un outil d'expression et de l'aliénation culturelle cela a poussé les écrivains à reconstituer la langue française par des codes linguistique maghrébins.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

4 La langue du roman maghrébin francophone: entre français, dialecte et hybridité

Le climat linguistique maghrébin se caractérise par sa pluralité langagière et culturelle hérité de son histoire cela a créé un environnement complexe pour la littérature maghrébine francophone qui s'est trouvé entre un carrefour de langue ; d'un côté le français qui est lié étroitement au colonialisme, le dialecte qui représente son identité et l'hybridité qui symbolise une transposition du vécu.

4.1 Le français : une langue ambivalente

Selon Gadet Françoise (2007) le français ordinaire : « *la langue française est une langue romane issue du latin, parlée originellement en France et aujourd'hui diffusée à travers le monde notamment dans des pays d'Afrique, d'Amérique, d'Europe et d'Asie. Elle est une des langues officielles de nombreuses institutions internationales (ONU, Union européenne, OIF.)*

En revanche cette langue symbolise pour nombreuse nations notamment celle du Maghreb les séquelles du passé car elle est étroitement liée à la colonisation ; langue de colonisateur mais aussi celle de l'instruction, de l'écriture et de la littérature universelle.

Les écrivains maghrébins francophones s'approprient cette langue pour exprimer leurs réalités locales, souvent en rupture ou en dialogue avec l'héritage colonial et que la langue française

N'est pas un choix plutôt une obligation, pour d'autres ils 'ont aucun complexe d'utiliser la langue française.

Mouloud Mammeri dira dans une interview parue dans les lettres nouvelles 1956 : « *la langue française est, pour moi, non pas du tout la langue honnie d'un ennemi, mais un incomparable instrument de libération, de communion ensuite avec le reste du monde. Je considère qu'elle nous traduit infiniment plus qu'elle nous trahit.*

Kateb Yacine approuva que l'étude et le pratique passionnée de langue française aient déterminé son destin d'écrivain. Et que la langue française est un « *butin de guerre* ».

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

4.2 Le dialecte arabe ('Darija) un miroir d'identité

Pour la région du Maghreb le dialecte arabe dit Darija est la langue vernaculaire, parlée au quotidien par la population. Il diffère de la langue arabe standard par sa phonétique, son lexique et mélangé de plusieurs cultures et langues tel le berbère, l'espagnol, le turque, français et arabe classique.

Ce dialecte joue un rôle fondamental dans l'expression identitaire et à la confection narrative des romans francophones du Maghreb. Son intégration dans les textes permet les auteurs de restituer l'oralité et de marquer une appartenance culturelle.

4.3 Une langue hybride : le métissage linguistique

En linguistique le terme hybride désigne un phénomène où des éléments de langues différentes se combinent pour former une nouvelle structure linguistique sur plusieurs niveaux.

- a. **Hybrides syntaxiques** : des constructions grammaticales influencées par plusieurs langues souvent observées dans le contexte de bilinguisme.

Hybridité : l'alternance entre plusieurs langues dans le même discours comme le code-switching

- b. **Hybridité lexicale** : deux mots formés à partir d'éléments issus de plusieurs langues comme le mot informatique qui combine la racine française information et la terminaison du mot automatique.
- c. **Hybridité culturelle** : est un processus dynamique par lequel des éléments provenant de traditions culturelles diverses se mêlent pour introduire des nouvelles formes.

Selon Homi Kharshedji Bhabha, un des figures centrales de la théorie postcoloniale et l'introducteur du concept 'hybridité culturelle dit « *hybridité culturelle n'est pas simplement la fusion de deux cultures, mais la création d'un espace tiers où de nouvelles significations émergent* »¹

¹ Françoise Gadet, *le français ordinaire compte rendu*, 1990, pp83-84

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

Par ailleurs, il critique la notion d'origines culturelles fixes car les cultures ne sont pas des formes figées ou closes mais elles sont toujours en interaction en produisant du nouveau à travers des mécanismes d'adaptation.²

Toute cette richesse linguistique et culturelle qui différencie la production maghrébine francophone ne se limite pas à une simple coexistence des langues pour un but stylistique ou identitaire mais à une prise de conscience face à l'histoire coloniale et postcoloniale dans un concept d'une écriture engagée.

Pour cela il est essentiel de mettre l'accent sur cet aspect afin de mieux comprendre sa relation avec le roman maghrébin francophone car ce dernier en étant un vecteur de la mémoire collective, il engage des réflexions profondes sur les réalités politiques, culturelles et sociales du Maghreb.³

5 littérature et politique du roman maghrébin francophone: une écriture engagée

5.1 4-1-1 Qu'est-ce qu'une écriture engagée ?

L'écriture engagée a fait l'objet de plusieurs définitions qui se varient selon les écrivains et les contextes historiques. Il est donc nécessaire d'étudier plusieurs significations de ce qu'on appelle l'engagement littéraire.

Pour cela nous avons choisis les citations suivantes. Tout d'abord, Jean-Paul Sartre affirme que « *l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements.* » (Qu'est-ce que la littérature ? 1947).

Cette citation explique l'importance qu'a donnée Sartre à la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis de son temps et son contexte historique.

Également il voit que l'écriture engagée est une arme au service de la vérité en disant : « *écrire c'est dévoiler le monde, et surtout c'est le changer* » pour montrer le rôle de l'écriture qui dépasse la forme esthétique à une dimension transformatrice.

En outre, l'écrivain algérien Kateb Yacine dit : « *l'écrivain est un témoin qui doit faire entendre la voix de ceux qui n'ont pas de voix* » à travers cette citation nous comprenons

² Mammeri, Mouloud. *Les lettres nouvelles, interview*, 1956.

³ Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, 2007.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

que la mission de l'écrivain dans une société pour Kateb Yacine est d'être le porte-parole de la nation.

D'autre part, l'écrivain marocain, Tahar Ben Jelloun affirme que : « écrire, c'est déchirer les voiles du silence et montrer la souffrance du peuple. ».

À partir de ces définitions, nous constatons que le procédé d'écriture n'est pas seulement un fait esthétique ou formel mais un outil de combat éthique et politique

Ces éclaircissement nous amène ainsi à réfléchir sur la relation entre le roman maghrébin d'expression française et l'écriture engagée.

5.2 Le roman maghrébin francophone et l'écriture engagée.

Comme nous avons évoqué précédemment, le roman maghrébin francophone s'est développé dans une conjoncture sociohistorique particulière. . Cette situation singulière a déterminé sa voie, en conférant l'acte d'écrire un outil de mettre en causes les réalités sociales et de revendiquer les mémoires collectives.

5.3 la littérature outil de résistance pendant la colonisation

Pendant la colonisation le roman maghrébin francophone a joué un rôle très important dans la résistance culturelle et intellectuelle contre la domination.

Les écrivains ont utilisé la langue française comme un moyen de lutte contre toute forme de brutalité physique ou morale. Algérie, en tant que pays profondément marqué par l'histoire coloniale un exemple emblématique de l'effet de la colonisation sur la littérature ou les écrivains ont représenté avec une langue claire et innovante le vécu d'un peuple autochtone marginalisé et déprimé pris de tous ces droits.

Citons par exemple, l'auteur Mouloud Feraoun dans son roman le fils du pauvre, publié en 1950 qui a traduit avec excellence la pauvreté et les conditions sociale difficile d'une nation. Ainsi son compatriote Mohamed Dib dans sa production la grande maison, paru en 1952 a souligné les traits et les conditions de vie d'un peuple qui souffre dans l'injustice, tout cela en utilisant un roman réaliste.

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

6 les enjeux sociaux et politiques contemporain dans le roman maghrébin francophone

L'engagement des écrivains maghrébins d'expression française ne se limite pas à une période ou une situation au contraire il se continue mais avec de nouveaux défis qui reflètent le cadre sociopolitique contemporain, ou les écrivains s'engagent politiquement en abordant des questions à savoir les inégalités sociales, le chômage, la place de la femme et l'absence de réforme politique et sociale dans les sociétés maghrébines.

Face à ce changement soit sur le plan sociétal, politique et le progrès technologique et scientifique les écrivains maghrébains et surtout francophones se trouvent devant un double engagement : le rôle d'un témoin qui est prêt à utiliser son littérature sous forme de militantisme pour défendre la place de l'individu dans une société mais aussi ils font l'appel à l'action.

À la fin de ce chapitre nous constatons que l'étude du roman maghrébin francophone relève une littérature marquée par la complexité du vécu historique et par la dualité à la langue française

Balançant entre souvenirs collectifs, quête identitaire et recherche formelle. Ces productions se situent, dans un mouvement de création hybride, où juxtaposent les influences locales et emprunts linguistiques.

7 Présentation du roman « souvenir de la bataille d'Alger »

7.1 Biographie de l'auteur ⁴

Yacef Saâdi est né le 20 avril 1928 à Alger, d'une famille originaire d'Azzafoune, il est septième d'une fratrie de onze enfants.

Ce dernier a commencé sa vie professionnelle comme un apprenti boulanger dans la Casbah d'Alger avant de s'engager dans les activités politiques et militaires pendant la guerre d'indépendance algérienne.



Figure 1: yacef saâdi

⁴ <https://fr.pinterest.com/pin/>

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

En 1955 Yacef Saâdi a fait la rencontre de Ali la Pointe, cette entrevue marqua un tournant décisif dans ce qui deviendra plus tard connu sous le nom de « la bataille d'Alger ».

Ensemble, ils forment un duo redoutable, orchestrant des centaines d'opérations. Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, Yacef Saâdi se tourne vers le cinéma pour raconter l'histoire de la lutte, ou il a produit et joué dans le film « la bataille d'Alger » réalisé par Gillo Pontecorvo en 1966 qui est devenu une référence mondiale sur le sujet.

Et après des longues années, le romancier est décédé au 10 septembre 2021 laissant derrière lui un héritage de bravoure et de détermination.

7.2 Résumé du roman « souvenir de la bataille d'Alger »

« Souvenir de la bataille d'Alger » est un récit autobiographique de Yacef Saâdi publié par René Julliard en 1962 qui s'étend sur environ 127 pages, relate les expériences de Yacef Saâdi pendant la bataille d'Alger en 1957, ce dernier était un leader du front de libération national (FLN) pendant cette période, il décrit les événements marquants de la lutte, notamment les stratégies de guérilla urbaine et les opérations menées contre les forces coloniales françaises.

À travers cette œuvre l'auteur offre un témoignage de première main sur les tactiques utilisées par les combattants algériens, les défis rencontrés et les sacrifices consentis, il met aussi en lumière les dynamiques complexes de la résistance et les interactions entre les différents acteurs de ce conflit historique.⁵



Figure 2:2 page de couverture

⁵ Souvenirs de la bataille d'Alger.: <https://gallica.bnf/ark:1248/bpt6k3350020f.textelmag> (consulté le 2 mai 2025)

I. Chapitre : le roman maghrébin et ses enjeux identitaires et discursifs

8 La littérature et les défis politiques internes

Après l'indépendance, les écrivains maghrébins ont affronté la réalité des régimes politiques émergents souvent autoritaires et la lutte pour une liberté tant politique que culturelle, dans cette période le roman devient un moyen les nouveaux dérives du pouvoir.

À titre exemple, l'auteur Yasmina Khadra dans son roman l'Équateur paru en 2002 critique la violence et la corruption et la réaction des régimes politiques post- indépendance. En disant : « *Je n'ai pas choisi la violence. C'est la violence qui m'a recruté. De mon lien gré ou à mon insu, peu importe.* »

Après avoir abordé les enjeux du roman maghrébin francophone durant la période coloniale et après l'Indépendance nous tournons vers aux défis contemporain du roman maghrébin francophone.

Chapitre 02 :
L'adaptation
Cinématographique du roman
maghrébin : entre fidélité et
recréation

L'adaptation cinématographique constitue un champ d'étude interdisciplinaire qui mobilise à la fois la théorie, l'analyse filmique, la sémiotique et les sciences du langage. Adapter un texte littéraire à l'écran ne se limite pas à une simple transposition d'un récit d'un médium à un autre ; il s'agit d'une réécriture, d'une recreation. Ce passage du mot à l'image implique des choix narratifs, esthétiques, idéologiques et culturels.

Dans le contexte postcolonial ou historique, comme le cas du film « la bataille d'Alger », ces choix prennent une dimension mémorielle particulièrement forte.

Dans ce chapitre nous explorons, les approches théoriques majeures de l'adaptation, ses différents types et nous étudions aussi à travers notre corpus « film la bataille d'Alger » la manière dont l'adaptation filmique peut être analysée selon une triple approche.

1 Théorie de l'adaptation cinématographique:

1.1 Définitions et enjeux:

L'adaptation cinématographique désigne le processus par lequel une œuvre littéraire (roman, nouvelle, pièce de théâtre, etc.) est transposée à l'écran, en film ou en série. Cette pratique, au cœur des relations entre littérature et cinéma, ne consiste pas à reproduire fidèlement le texte original, mais à le réinterpréter en langage filmique. La théorie de l'adaptation s'intéresse ainsi à la manière dont un récit est transformé, reconfiguré et parfois réinventé, en tenant compte des différences fondamentales entre les deux médiums (durée, rythme, visuel, son, narration, etc.). Les enjeux de l'adaptation sont multiples : artistiques (comment rester fidèle à l'esprit de l'œuvre ?), techniques (comment traduire une voix intérieure ou une description en images ?), culturels (quels choix faire selon le public visé ?), et même idéologiques (quels aspects accentuer, censurer ou actualiser ?). L'adaptation pose donc la question de la fidélité au texte d'origine, mais aussi celle de la créativité et de l'appropriation. Elle est aujourd'hui considérée non pas comme une simple copie, mais comme un acte de lecture cinématographique, une œuvre autonome inspirée par un texte littéraire.

1.2 Les types de l'adaptation cinématographique

Si on prend l'adaptation de l'angle de fidélité à l'œuvre originale ; on distinguera trois types de l'adaptation :

1.2.1 L'adaptation stricte ou passive (fidèle) :

L'adaptation stricte ou passive est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale, C'est-à-dire reprend l'œuvre comme elle est dans les grandes lignes ; l'adaptation soumise vise à garder la structure du récit, le cinéaste tente de suivre au plus près le récit et respecter le contexte de l'action, le cadre historique et temporel, les caractéristiques des personnages du roman et leur fonction de l'histoire. Ou scénariste

poursuit une démarche plus littérale de créativité ou de la suppression de certains éléments de l'œuvre originale. François Baby affirme que : « L'adaptation stricte est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale, on ne retrouvera dans le produit final que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne.»^{1,5}

3-2-2 L'adaptation libre :

L'adaptation libre ; c'est 'adaptation de moins fidèle par rapport à l'œuvre originale, c'est le contraire de l'adaptation fidèle (stricte) ; cette forme d'adaptation ne doit pas modifier l'essence du sens propre à l'œuvre originale. «..l'adaptation fidèle dans laquelle le scénariste tente respecter l'œuvre, l'adaptation libre, elle, permet au réalisateur de s'inspirer du livre tout en revendiquant le droit de le modifier. »

Et Alain Garcia voit que l'adaptation libre : Elle est caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement l'œuvre d'origine ; la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur.²

C'est-à-dire dans l'adaptation libre, on trouve de nombreux détails ont été changés comme la fin, ou certains événements importants ; on trouve les transformations et aussi certaines additions comme des suppressions ou des ajouts d'épisodes, des changements d'époque ou par des transformations des personnages. Elle est plus créative, en s'inspirant du livre, le réalisateur a le droit de le modifier ; la liberté de créer des images originales, il renouvelle le regard de l'écrivain et apporté un nouveau souffle à l'œuvre. Le résultat de l'adaptation libre est capable du meilleur comme du pire. Parfois, les écrivains même plaident pour une adaptation libre de leurs textes comme Malraux affirme :

L'adaptation ne prend une valeur autonome au cinéma que lorsqu'elle est libre du récit et soumise au mythe, le sens de la fidélité passe alors par d'autres voies que celles énoncées

¹ François Baby cité par Tc Heu Yap Alexie, P20

² Alain Garcia, L'adaptation du roman au film Broché, 2000 Paris, 198

dans le roman ; le film devient une nouvelle œuvre à part entière et pas un sous-produit de celui-là¹.

3-2-3 L'adaptation dite « d'après » :

L'adaptation dite « d'après » : est caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale ; de grossir ; étoffer et amplifier les scènes du roman par l'invention de certains éléments ; ou ajouter des scènes inédites ; surtout au niveau de l'armature ; elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur.

François Baby dit à propos de ça : Elle est caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale, en effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre originale la plus du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature, elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur.⁸

C'est-à-dire l'auteur du film ne s'inspire du roman adapté qu'en ne se basant sur un seul élément notamment : l'intrigue du texte ou un seul épisode du roman ou un seul personnage.

1.3 Fidélité et créativité dans l'adaptation :

L'un des grands débats autour de l'adaptation cinématographique concerne la tension entre fidélité à l'œuvre originale et créativité du cinéaste. La fidélité est souvent attendue par les lecteurs qui souhaitent retrouver à l'écran les éléments clés du récit (intrigue, personnages, ambiance). Cependant, le passage du texte au film implique des transformations inévitables dues aux différences entre langage littéraire et langage cinématographique. Ainsi, la créativité du réalisateur joue un rôle essentiel : adapter, c'est aussi interpréter, faire des choix narratifs, esthétiques ou culturels pour proposer une nouvelle lecture de l'œuvre. Certains réalisateurs choisissent une transposition fidèle, tandis que d'autres optent pour une adaptation libre, voire une réinvention du récit. Fidélité et créativité ne s'opposent donc pas forcément, mais peuvent coexister : un film peut respecter l'esprit du texte tout en apportant une vision singulière. L'adaptation devient alors un dialogue entre deux arts, où chaque œuvre – littéraire et cinématographique – conserve son autonomie tout en enrichissant l'autre.

¹ Malraux cité par CARCAUD-MACAIRE, M et CLERC, J-M (2004) L'adaptation cinématographique et littéraire, Klincksieck, Paris. P53

1.4 Le paysage du texte à l'image :

Passer du texte à l'image, c'est opérer un changement de langage, de mode de représentation et de perception. Le paysage littéraire, dans un roman par exemple, est souvent décrit par les mots, à travers des détails sensoriels, des impressions subjectives ou une narration intérieure. Il laisse une grande place à l'imaginaire du lecteur, qui visualise à sa manière les lieux, les visages, les ambiances. En revanche, le cinéma donne à voir directement ce paysage à l'écran : il faut construire visuellement ce qui, dans le texte, était seulement suggéré ou évoqué. Cela implique des choix concrets de décor, lumière, couleur, cadrage, et parfois des coupes ou des ajouts par rapport au texte original. Le passage du texte à l'image n'est donc pas une simple traduction, mais une transposition sensible, où le réalisateur recrée le monde du texte selon sa propre vision, ses contraintes techniques, ou encore la culture visuelle de son public. Le paysage filmique devient ainsi un espace de lecture visuelle, qui transforme les mots en images, tout en portant les mêmes enjeux de sens, d'émotion et d'esthétique.

2 Le cinéma maghrébin:

Le cinéma maghrébin regroupe les productions cinématographiques issues des pays du Maghreb, principalement l'Algérie, le Maroc et la Tunisie. Né dans un contexte colonial, ce cinéma a d'abord servi de moyen de lutte et de dénonciation, exprimant les souffrances et les résistances des peuples dominés. Après les indépendances, il est devenu un espace de réflexion sociale, politique et identitaire, abordant des thèmes tels que l'exil, la condition féminine, la religion, les tensions culturelles, ou encore la mémoire collective. Malgré les difficultés économiques et la censure, le cinéma maghrébin a su forger une esthétique propre, souvent marquée par le réalisme, la poésie et l'engagement. Il oscille entre héritage traditionnel et influences occidentales, et continue aujourd'hui à évoluer grâce à une nouvelle génération de cinéastes qui explorent des formes plus libres et audacieuses. Représenté dans de nombreux festivals internationaux, le cinéma maghrébin est devenu un outil de narration du réel, mais aussi un acteur culturel majeur, porteur de voix multiples et de regards critiques sur la société.

2.1 Naissance d'un cinéma postcolonial :

La naissance du cinéma postcolonial maghrébin coïncide avec les indépendances politiques des pays du Maghreb dans les années 1950-1960. Jusque-là, le cinéma était largement contrôlé par les puissances coloniales, et les populations locales étaient souvent exclues des processus de production ou stigmatisées à l'écran. Après l'indépendance, de jeunes cinéastes maghrébins ont commencé à utiliser la caméra comme un outil d'expression nationale, de réhabilitation de la mémoire collective, et de rupture avec l'image imposée par le colonisateur. Le cinéma devient alors un espace de contestation et de construction identitaire, dans lequel la réalité sociale et les luttes passées sont mises en lumière. En Algérie, Mohammed Lakhdar-Hamina marque les débuts de ce mouvement avec des œuvres comme *Chronique des années de braise* (Palme d'or, 1975), tandis qu'au Maroc et en Tunisie, des réalisateurs comme Souheil Ben Barka ou Omar Khelifi posent les bases d'un cinéma national engagé. Ce cinéma postcolonial s'inscrit ainsi dans une volonté de

reprandre la parole, de montrer le peuple sous un regard authentique, et de créer une mémoire visuelle décolonisée.

2.2 Lien entre cinéma et mémoire collective :

Le cinéma maghrébin joue un rôle essentiel dans la construction et la transmission de la mémoire collective. En donnant à voir des récits souvent absents des manuels scolaires ou des discours officiels, il permet de raconter l'histoire autrement : celle de la colonisation, de la guerre de libération, de l'exil, des luttes sociales et des traumatismes oubliés. Ce cinéma devient un outil de mémoire vivante, en mettant en scène les voix des opprimés, les silences des femmes, ou encore les blessures de la violence politique. Il ne se limite pas à documenter les faits : il interroge le passé, le revisite avec une sensibilité artistique, et participe à la réappropriation identitaire. À travers les images, les dialogues, les silences et les choix esthétiques, le réalisateur construit une mémoire partagée, qui touche à la fois l'individuel et le collectif. Des films comme *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo ou *Harragas* de Merzak Allouache montrent comment le cinéma peut réactiver des souvenirs refoulés et susciter une réflexion sur l'histoire nationale et ses non-dits.

3 Etude de l'adaptation de souvenirs de la bataille d'Alger

3.1 Présentation du film la bataille d'Alger et du réalisateur

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

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

3.2 Le résumé du film la bataille d'Alger

Le film commence par une scène de torture infligée à un détenu algérien qui finit par révéler aux soldats français la cachette d'Ali La Pointe, le chef de la guérilla urbaine à Alger. Les parachutistes de la 10^{ème} division, commandés par le Colonel Mathieu envahissent la Casbah et, dans l'une de ces maisons, les soldats somment Ali La Pointe et ses compagnons, Hassiba, Mahmoud et le petit Omar, de se rendre avant de dynamiter leur

cache. Pendant ce temps, Ali se remémore son passé. Un flash-back plongera le spectateur dans la vie d'Ali, petit délinquant qui sera condamné à quelques mois de prison pour avoir infligé un coup de poing à un français. Le passage à la guillotine dans la cour d'une prison d'un militant du FLN, éveille la conscience d'Ali. Dès sa sortie de prison, celui-ci est contacté par El Hadi Djafar, un leader du mouvement révolutionnaire, et finit par agir sous ses ordres. Juin 1956, le FLN multiplie les actions armées particulièrement contre les policiers. En réaction, la Casbah, le quartier arabe, est bouclée et la population soumise au couvre-feu. Un groupe en civil dirigé par un commissaire de police organise un attentat à la bombe dans la casbah et qui fera de nombreuses victimes civiles. Les habitants crient vengeance. C'est le point de départ des nombreux attentats à la bombe qui viseront les lieux publics fréquentés par les Européens. Pour faire entendre la voix de la révolution à l'ONU, un mot d'ordre de grève générale est donné par Ben M'hidi, un responsable du FLN. Pour étouffer la rébellion, débarquent à Alger des parachutistes de la 10ème division, sous le commandement du lieutenant-colonel Philippe Mathieu celui-ci opérant sous les ordres du Général Massu. Le colonel Mathieu dirige des opérations de répression de la grève et mène une lutte contre les militants du FLN. Ben M'hidi sera arrêté puis se serait suicidé dans sa cellule, Djafar se rendra aux paras, quant à Ali La Pointe, refusant de se rendre, sa cachette sera dynamitée par les paras ; il mourra en martyr avec trois de ses compagnons. Le film se termine sur des manifestations du 11 décembre 1960.

3.3 Présentation du réalisateur de film ¹

Gilberto Pontecorvo, dit Gillo Pontecorvo est un réalisateur et scénariste italien d'origine juif né le 19 novembre 1919 à Pise et mort le 12 octobre 2006 à Rome.

Chimiste de formation, il tourne rapidement vers le journalisme et devient correspondant à Paris.

En 1950, Gillo Pontecorvo débute au cinéma et à partir de 1953 il réalise ses premiers essais documentaires (Giovanna, MM, 1956). En 1956 il contribue à un épisode de « La Rose des vents » et en 1966, Pontecorvo met en scène son film le plus important « la bataille d'Alger »

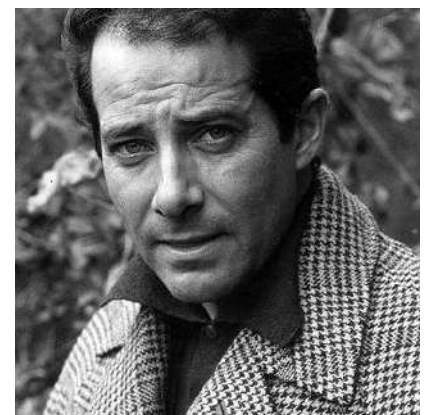


Figure 3: Gillo Pontecorvo

3-1 la bataille d'Alger et les choix des langues

¹ Encyclopédie universalis. <https://www.universalis.fr>

3-1-1 L'arabe parlé/algérien

L'arabe parlé/algérien est la principale langue vernaculaire de la majorité des Algériens. Cette langue connaît une différenciation régionale importante, au sens où les variétés sont nombreuses, mais pas toujours profonde. Taleb-Ibrahimi (1997) distingue quatre grandes régions dialectales : l'Est autour de Constantine, l'Algérois, et son arrière-pays, l'Oranie puis le sud de l'Atlas saharien au couffin du Hoggar qui connaît lui-même une grande diversité dialectale d'Est en Ouest.

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

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

3-1-2 L'arabe classique

Il est à rappeler que, dès les premières années de la conquête, le pouvoir colonial a fait de La politique scolaire, à laquelle le nom de Jules Ferry reste attaché, son cheval de bataille dans le processus colonialiste. Face à la propagation du français, une réaction commençait à poindre vers les années vingt, celle de la promotion de la langue arabe classique. Ce processus de récupération de la langue arabe fut le fait d'une intelligentsia algérienne qui

avait fait des études dans les universités arabes du Maroc, de Tunisie ou d'Égypte, tels que Ben Badis, Moubarek El Mili Bachir El Ibrahimi et tant d'autres et qui se donneront pour tâche la diffusion de la langue savante au sein des masses musulmanes. Afin de lutter contre la politique coloniale d'assimilation, cette intelligentsia qui constituait une résistance culturelle, œuvrera pour rallier à sa cause une partie d'une « autre » intelligentsia ; celle formée dans les écoles françaises. Elle organisera des cours pour adultes visant à faire prendre conscience au peuple les bienfaits de l'instruction et de l'ouverture sur le progrès scientifique du monde moderne, mais insistera aussi sur la nécessité de préserver l'identité arabo-islamique. Cette complémentarité de formations produira des individus à cheval entre deux civilisations, deux cultures et deux langues. Dans notre film, l'arabe classique apparaîtra dans la bouche des personnages intellectuels via la forme hybride arabe parlé/arabe classique.

3-1-3. Le français

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

Le français apparaît dans pratiquement la majorité des films algériens dits de « guerre produits après 1962. Dans *La Bataille d'Alger*, le français apparaît à travers deux types d'énoncés ; ceux alternés ou comprenant les emprunts exématiques intégrés à l'arabe parlé, résultat d'une longue présence de la langue de Voltaire sur le sol algérien et le contact permanent avec cette langue comme unique moyen de communication entre colonisateurs et colonisés. Le deuxième type est celui des énoncés totalement en français.

3-1-4 Le berbère

Pendant la période coloniale, la Casbah était habitée par des groupes sociaux culturellement différenciés. Les Berbères constituaient une proportion non négligeable de la population *casbadjie*¹⁰ Pourtant, le berbère n'apparaît dans le film de Pontecorvo qu'à travers une courte phrase qui se fait entendre sous d'autres voix qui la dominent complètement. La phrase prononcée par une mère à son fils qui vient d'être libéré est à peine audible. Scène19, (76mn7sc): « *Amokrane a le3ziz el hamdouleh e memi 3aslama*

ememielh°amdouleh e memi.» (Amokrane, mon chéri, Dieu soit loué mon fils, bienvenue mon fils, Dieu soit loué mon fils). Nous avons également pu relever l'accent berbère d'un personnage qui s'exprime en arabe parlé, conséquence des contacts arabe parlé/berbère, les berbérophones prononcent l'arabe avec un accent particulier qui se caractérise notamment par une nasalisation des voyelles (les finales surtout), par un traitement phonétique particulier (réalisation de /v/ pour /b/) et une lenteur dans le rythme. (Scène 13).

Chapitre 03 :

**Approche plurielle du roman maghrébin
d'expression française : analyse Linguistique,
Esthétique et Cinématographique**

1 Le contact des langues:

Le terme « contact des langues » désigne la situation où deux ou plusieurs langues sont en contact étroit les unes avec les autres, souvent en raison de l'interaction entre des groupes de locuteurs qui les parlent. Il existe diverses façons de réaliser ce contact, comme la migration, la colonisation, le commerce, le mariage interculturel, ou encore l'enseignement et l'apprentissage de langues étrangères. Quand les langues se rencontrent, cela peut entraîner différents phénomènes linguistiques : bilinguisme, multilinguisme, diglossie, pidginisation, créolisation, ainsi que des modifications et des emprunts lexicaux et grammaticaux entre les langues concernées. L'objectif des recherches sur le contact des langues est de saisir l'impact de ces interactions sur les langues concernées et les communautés qui les utilisent.

Selon le linguiste U. WEINREICH Le contact des langues inclut toute situation dans laquelle une présence simultanée de deux langues affecte le comportement langagier d'un individu. Le concept de contact des langues réfère au fonctionnement psycholinguistique de l'individu qui maîtrise plus d'une langue, donc de l'individu bilingue. Haut du formulaire¹.

3-2 -1 Phénomène du contact des langues

3-2-1-1 le bilinguisme

Le bilinguisme désigne la capacité à utiliser deux langues de manière fluide et compétente. Il peut prendre différentes formes selon les contextes et les individus. Le bilinguisme peut être précoce, lorsqu'une personne apprend deux langues dès son jeune âge, ou tardif, lorsqu'elle commence à apprendre une deuxième langue plus tard dans la vie. Il peut également être équilibré, lorsque les deux langues sont utilisées de manière égale, ou asymétrique, lorsque l'une est plus dominante que l'autre.

Le bilinguisme peut être personnel, impliquant une seule personne, ou collectif, impliquant un groupe ou une communauté entière. Dans certains cas, le bilinguisme peut être le résultat naturel de l'environnement linguistique dans lequel une personne a grandi, par exemple dans une région où deux langues sont largement parlées. Dans d'autres cas, cela

¹ Weinreich, Uriel *langues en contact : étude et problèmes*. Publication du cercle linguistique de New York

peut provenir d'un apprentissage délibéré, comme des programmes d'immersion linguistique ou d'éducation bilingue.

La recherche en sociolinguistique et en psycholinguistique explore les nombreux aspects du bilinguisme, y compris ses avantages cognitifs, son impact sur l'identité culturelle et les stratégies d'acquisition et de maintenance des langues.

Le bilinguisme est la situation linguistique dans laquelle les sujets parlants sont conduit à utiliser alternativement selon le milieu x ou les situations, deux langues différentes c'est-à-dire le cas le plus courant du plurilinguisme¹.

1.1 Le bilinguisme dans le film la bataille d'Alger

Extrait 1 : La scène 2 (7min36sc)



Ali la pointe dans l'une des rues de la ville européenne, joue au jeu de poker devant les joueurs français : « *Approchez messieurs dames, à vous jouer .aya messieurs dames etqadmou, hadhiterbeh° ou hadhi ma terbeh°ch , hadhiterbeh°, hadhiterbeh°, l'as , hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch dé m3a las. Allez messieurs dames , à vous jouer approchez etqadmou , hadhi ma terbeh°ch ou hadhi ma terbeh°ch misez gros e dé m3a l'as.hadhi l'As , hadhi ma terbah°ch ou hadhi ma terbeh°ch .* »

Traduction :

(Approchez mesdames et messieurs, à vous de jouer. Allez, mesdames et messieurs avancez, celle-ci gagne et celle-là ne gagne pas, celle-ci gagne, celle-ci gagne l'as, celle-là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas .Allez mesdames et messieurs à vous de jouer .Avancez, misez gros, gagnez gros, le dè avec l'as.

(Celle-ci c'est l'as, celle-là ne gagne pas et celle-là ne gagne pas.)

¹ Jacqueline Billiez (2005) sociolinguistique du contact : Diglossie et bilinguisme. L'harmattan.

Commentaire :

Dans ce passage nous remarquons le bilinguisme en combinant l'arabe dialectal et le français. L'utilisation de ce code-switching témoigne la réalité sociolinguistique d'Algérie pendant la période coloniale où les deux langues coexistent et sont utilisées pour exprimer le quotidien des algériens.

Extrait 2 : La scène 9 (1h 2m3sc)



Le petit enfant vendeur des journaux dans le quartier européen : « *le monde, le monde, l'argent monsieur, s'il vous plait ! jabnaha* »

Traduction :

(Le monde, le monde, l'argent monsieur, On l'a eue !)

Commentaire :

Dans ce passage nous remarquons le bilinguisme toujours en combinant le français et l'arabe dialectal mais cette fois l'utilisateur de code-switching est un petit enfant cela signifie que ce phénomène n'est pas un choix mais une obligation qui permet au individu de n'importe qu'el âge d'exprimer leurs recommandations au quotidien.

1.2 Alternance codique

L'alternance codique est la transition d'un code à un autre, un processus observé chez les individus qui parlent deux langues ou codes différents, est désignée sous le nom d'alternance codique (actuellement AC). C'est l'ajout d'un mot ou d'une phrase qui ne fait pas partie du code que le locuteur utilise.

La notion d'alternance codique (code mélange) ou alternance des langues est née des études sur le bilinguisme et le contact de langues.

Selon John Gumperz l'alternance codique est : la juxtaposition à l'intérieure d'un même échange verbal de passage ou le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents. Le plus souvent l'alternance prend la forme de deux phrases qui se suivent. Comme lorsqu'un locuteur utilise une seconde langue soit pour réitérer son message soit pour répondre à l'affirmation de quelqu'un d'autre.¹⁴

1.2.1 Les types d'alternance codique :

L'alternance codique est un phénomène linguistique très répandu composée de deux typologies représentées par deux linguistes ; la typologie de Poplack qui identifie trois types d'alternance et la typologie de Gumperz qui en distingue deux.

1.2.1.1 La typologie de Poplack

Poplack présente l'alternance codique comme : « *La juxtaposition de phrases ou de fragments de phrases, chacun d'eux est en accord avec les règles morphologiques et syntaxiques (et éventuellement phonologiques) de sa langue de provenance. L'alternance de codes peut se produire à différents niveaux de la structure linguistique (phrastique, intra-Phrastique) »¹⁵*

.À travers cette citation, le linguiste Poplack confirme que l'alternance touche la structure morphologique, syntaxique et phonologique et explicite que ce phénomène linguistique se compose de trois types : intra phrastique, inter phrastique et extra- phrastique.

a. Intra-phrastique :

Les structures syntaxique appartenant à deux langues coexistent à l'intérieur d'une même phrase, c'est-à-dire lorsque les éléments caractéristiques des langues en cause sont utilisées dans un rapport syntaxique très étroit, du type thème commentative, non complément, verbe complément. En règle générale, ce genre d'alternance codique affecte les structures syntaxiques de deux systèmes linguistiques distincts d'un même acte communicatif.

1.2.1.2 L'alternance intra-phrastique dans le film

Extrait 3 : la scène 3(43 mn 05 sc.)



Lors de la rencontre de Djafar avec les trois femmes porteuses de bombes dans une maison de la Casbah, après le changement vestimentaires à la manière européenne l'une d'elles s'adresse à Djafar en lui disant « *ça va monsieur* ». Ce dernier lui répond « *ça va mlih* »¹

Traduction : ça va bien

Commentaire :

Dans ce passage le personnage de Djafar alterne dans le même énoncé entre deux langues différentes : le français (« ça va ») et l'arabe parlé (mlih) sans interrompre la structure grammaticale. Cette alternance est intra-phrastique.

Extrait 4 : Dans la même scène (scène 3 :43m21sc)

¹ Aussi :Casbaoui/Casbawi :« Qui se rapporte à la Casbah »

Dans le moment de la planification des attaques avec les trois femmes désignées pour accomplir ces opérations

Djaafar dit : « *Júzí alã poste de bloc de la rue du devant.* »

Traduction : (Passe par le poste de bloc de la rue du devant.)

Commentaire :

Dans ce passage Djaafar alterne aussi entre l'arabe parlé et le français en utilisant deux mots du dialecte arabe « Júzí » et « alã » le premier mot veut dire passer tandis que le deuxième veut dire par. C'est une alternance intra-phrastique qui est une structure très répandue dans les conversations quotidiennes qui ne perturbe pas la forme grammaticale.

b. Inter phrastique :

Cela implique que la même phrase contient deux éléments grammaticaux de deux langues

L'alternance codique inter-phrastique dans le film

Extrait 5 : (scène 2 : 7m36sc)

Dans une ruelle du quartier européen Ali La Pointe en jouant le poker prononce « *aya messieurs dames etqadmou* »

Traduction : (allez messieurs dames avancez)

Commentaire :

Dans ce passage nous remarquons la présence de deux codes linguistiques celui de l'arabe dialectal (l'arabe parlé) et le français, ou le personnage de Ali la Pointe commence son énoncé par l'arabe parlé qui est une manière d'établir la communication avec des locuteurs qui parlent cette langue, ensuite il fait le passage à l'arabe. Ce mélange explique la présence de deux spectateurs. On parle ici d'une alternance inter-phrastique.

C. alternance extra-phrastique

Le code-switching emblématique est un type d'alternance qui se distingue par l'incorporation d'expressions figées, de proverbes, de segments alternés, voire même de locutions idiomatiques, ainsi que d'exclamations et d'interjections. Son objectif est de renforcer le discours en lui apportant une valeur pour attirer davantage l'attention de l'auditoire.

L'alternance extra-phrastique dans le film

Extrait 5 :(la scène 5 :14m49sc)



Lors de sa première tentative d'attentat avec le FLN, Ali La Pointe vise à cibler le policier en disant « *choufouya l'khawa ! Alors tu as la trouille !* »

Traduction :(regardez les frères ! Alors tu as la trouille)

Commentaire :

Dans ce passage Ali La pointe alterne entre deux codes linguistiques celui de l'arabe algérien et le français, il s'agit ici d'une alternance extra-phrastique qui se produit entre des phrases complètes c'est-à-dire chaque segment est dans une langue distincte.

Extrait 6 : (scène 12 : 1h16mn 9sc)



Dans ce passage le petit Omar assis par terre entouré par un grillage barbelé, profite de l'occupation des services de police français dans le fouillage des passant algériens pour s'adresser à ses compatriotes en disant : « *smaouya l'khawa, jab'hatal'tahrirrihi t'goulkoum ma tkhafouch.la grève rahinajhat* »

Traduction :(écoutez, les frères, le front de libération vous dit : n'ayez pas peur.la grève a réussi).

Commentaire :

Dans ce passage le petit Omar alterne entre l'arabe dialectal et le français sans intrusion linguistique à l'intérieur d'une même phrase « *smaouya l'khawa* » arabe dialectal, « *la grève rahi najhat* » combinaison de français « *la grève* » et l'arabe algérien « *rahinajhat* »

5-2-3 l'emprunt

L'emprunt linguistique consiste en l'adoption d'éléments lexicaux, syntaxiques ou phonologiques d'une autre langue par une langue. D'après, CHRISTIANE LOUBIER: l'emprunt est considéré comme un procédé par lequel les utilisateurs d'une langue intégralement ou partiellement, une unité ou un trait linguistique (lexical, sémantique, phonologique, syntaxique...) d'une autre langue.¹⁶

Durant la période coloniale l'emprunt est très fréquent vis-à-vis la situation du pays, et voici quelques exemples d'emprunts dans le film la bataille d'Alger.

Extrait 7 :(scène 17 : 1h45mn 5sc)



Lors de la réunion qui rassemble les quatre membres Ali La Pointe s'adresse à ses camarades en disant : « *dork idji Sadek yedina belkamyoun nta3 ezbel enta tahbet° eloulani ou enta tdir lboumba ouaïn nqolek ou tardja3 lahnabelkhef. Yelzem tred balek mlih° ki tardja3. Ou mbe3ed Hassiba, ou mbe3ed Mahmoud welbaqitkhliouni ana ndeber rasi* ».

Traduction :(Sadek va venir avec le camion de poubelle, tu descendras le premier et c'est toi qui mettras la bombe là où je te dirai et tu reviendras ici rapidement. Il faut que tu fasses attention en revenant. Après ce sera Hassiba, puis Mahmoud, pour le reste, laissez-moi m'en charger.).

Extrait 8 : Scène 6 (15mn 6sc).

Après sa sortie de prison, Ali est contacté par le FLN. Il est chargé de sa première opération ; il doit tuer un policier français. L'opération visait à tester la fidélité de Ali au FLN. Ali se rend compte que le pistolet qu'une femme voilée lui avait remis ne contenait pas de balles. Dans l'une des ruelles de la Casbah, il court et rattrape la femme Ali : « *khda3tini yali ma testh°ich.* »

La femme : « *edbalekelboulisia* »

Traduction :

Ali : (Tu m'as trahi toi qui n'as pas honte)

La femme : (Fais attention, la police).

Extrait 9 : scène 22 (86mn 34sc).

Poursuivis par les paras, Djafar et Ali se cachent dans le puits de l'une des maisons de la Casbah. Après le départ des paras, la maîtresse de maison vient les rassurer : « *rahoum lipara ghirkimarah'ouزيدouastanaou chouïa mbe3ed n3aïtelkoum tet°al3ou.* »

Traduction : (Les paras viennent de partir, attendez encore un moment après vous monterez).

Commentaire :

Dans ces passages plusieurs mots sont empruntés de la langue française à savoir: /lkamyoun/, /lboumba/ /elboulisia /, /lpara/. (Le camion, la bombe, la police, les paras).ils sont assimilés dans l'arabe dialectal parce que les mots sont soumis au système morphologique et syntaxique de l'arabe. Et pour incorporer ces entrées lexicales, les locuteurs ajoutent des déterminants en arabe /el/ ou /l/ ainsi de même façon les formes de genre et de nombre : en ajoutant le /a/ pour désigner le féminin ; /lboulisi/, /boulisia/ /lboumba/, /lboumbat/.

5-2-4 la diglossie

La diglossie désigne la présence simultanée de deux types de langues dans une société, l'une « haute » et utilisée dans des contextes publics tels que l'éducation et les médias, l'autre « basse » et utilisée dans des contextes informels.

Selon FERGUSON, la diglossie : c'est la coexistence dans une même communauté de deux formes linguistiques qu'il baptise 'variété basse' et 'variété haute'.¹⁷

Dans le film la bataille d'Alger nous remarquons la présence fréquente du phénomène de la diglossie dont nous tirons les exemples suivants.

Extrait 10 : (scène 10 : 1h8mn9sc)



Dans ce passage représente un dialogue entre Ben M'hidi et Ali La Pointe à propos de la grève :

Ben M'hidi: « *Ali, Djafar qali belimakech mouafeq 3la had el ?idh°rab. »* »

Ali: *n°3am, manichmouafeq.* »

Ben M'hidi: *wa3lach*

Ali: *3la khat°arqalounama testa3mlouch eslah°lmoudatthmenayem anta3 lidh°rab. »*

Ben M'hidi: « *esma3 mahouch el jirhabeliyouas°alnabachnerabh°ou el h°arb wailabachtenjeh° e thaoura.....* »

Traduction :

Ben M'hidi : *Ali Djafar m'a dit que tu n'étais pas d'accord avec l'idée de faire cette grève*

Ali : *Oui, je ne suis pas d'accord*

Ben M'hidi : *pourquoi*

Ali : *Parce qu'ils nous ont dit de ne pas utiliser d'armes pendant les huit jours de la grève.)*

Ben M'hidi : *Écoute, ce n'est pas le terrorisme qui va nous faire gagner la guerre.....*

Commentaire

Dans ces passages nous remarquons la présence de deux codes celle de la langue arabe standard et le dialecte arabe autrement dit le parler arabe ou les locuteurs empruntent plusieurs mots dans leurs énoncés à savoir « el idh°rab » pour désigner la grève, « el irhab » pour signifier le terrorisme, « el hadef » (le but), « qawatna » (notre force).

Synthèse :

Le film la bataille d'Alger met en scène un contexte colonial profondément marqué par une situation de diglossie conflictuelle, où coexistent et s'affrontent plusieurs langues porteuses d'identité, l'analyse sociolinguistique du corpus révèle un contact des langues pluriel : le français (langue de colonisateur), y entre en interaction avec l'arabe dialectal (langue du peuple et des résistances)et occasionnellement des langues étrangères (l'anglais, italien) dans les scènes de communication internationale.

2 Analyse sémiologique du corpus

Dans cette partie nous allons approfondir l'interprétation du film, en basant sur une approche sémiologique.

2.1 La sémiologie

Dans les travaux de Ferdinand de Saussure la sémiologie est défini comme « une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale (*cours de linguistique générale, 1916*). Et à partir de cette base la sémiologie a été élargie à tous les systèmes de signes, au-delà du langage verbale, grâce à Roland Barthes figure majeure de la sémiologie moderne, écrit dan *Éléments de la sémiologie (1964)* : « *tout est langage dès lors que tout est signifiant.* »¹

2.1.1 La sémiologie du cinéma

Avec l'émergence de nouveaux médias (image, publicité, télévision, cinéma) Christian Metz développe la sémiologie de cinéma qui est une branche de la sémiologie qui s'intéresse à analyser des signes présents dans les films à la manière dont ces signes produisent du sens.

Cette dernière que le langage cinématographique fonctionne selon des codes, comme un système sémiotique structuré.

Pour Jacques Aumont dans son ouvrage « *l'analyse des films, Armand Colin, 1990* » la sémiologie du cinéma est l'étude des systèmes de signes utilisés dans le langage cinématographique pour produire un son, de mouvements, de décors, ou de montages. Elle analyse comment ces éléments sont aperçus, interprétés et structurés selon des codes culturels ou narratifs. »

¹ www.livres-cinema.info

3-2 le film la bataille d'Alger, une analyse sémiologique

3-2-1 Analyse du titre de l'oeuvre

L'intitulé « la bataille d'Alger » se compose de deux éléments : un nom commun « la bataille » et un nom propre « Alger ».

Alger est la capitale d'Algérie qui a été un milieu chaud pour de nombreux évènements durant la guerre de libération, qui a pu attirer l'attention de l'opinion publique internationale grâce à sa position géographique stratégique et son poids politique dans l'époque coloniale.

Sur le point historique cette cité est toujours considérée comme un point d'accès privilégié de toute offensive étrangère et aux échanges commerciaux.

Tout cela se voit dans sa structure urbaine qui reflète son passé complexe à travers les bâtiments européens et la construction administrative.

Le terme « la bataille » renvoie à l'affrontement violent entre deux forces militaires opposées dans un contexte de guerre.

Sur le point sémiologique, la bataille évoque des notions telles que la résistance, la lutte, la protection face à l'ennemi. Cet acte vise à dominer l'adversaire et à remporter la victoire.

Donc ce terme est un levier fondamental dans le processus d'accès à liberté.

3-2-2 Analyse de l'affiche du film

Pour la diffusion cinématographique du film la bataille d'Alger plusieurs versions sont conçues et pour effectuer notre recherche nous avons choisi ce model coloré.



Tout d'abord nous remarquons un grand cadre jaune qui rassemble deux univers visuellement différents : à gauche un homme avec une grande dimension portant une tenue militaire, un béret et des lunettes noires qui symbolise l'autorité coloniale et à droite une masse populaire composée de jeunes et des grands . D'autre part nous observons une femme vêtue d'une tenue contemporaine et une autre porte un haïk ¹blanc.

Leur regroupement incarne la force collective face une présence autoritaire, à travers des banderoles blanches esquissées en noir où en distingue le mot « ALGER » écrit en majuscule pour marquer une force symbolique et la transformer à un personnage principale du récit.

En haut de l'affiche à droite apparait une figure militante portant dans sa main droite un fusil son visage déterminé et sa bouche ouverte qui symbolise la tension et la fureur.

¹ haïk : un vêtement traditionnel féminin algérien

Par ailleurs le haut à gauche conserve une grande partie de l'affiche pour exposé le drapeau algérien avec trois couleurs : le vert qui symbole la verdure, le rouge représente le sang des martyres, le blanc synonyme de la paix et l'étoile et le croissant symbole de la religion qui représentent des symboles musulmans.

Cependant, dans le milieu du haut s'affiche le titre du film qui est composé d'un déterminant « le » et une préposition « de » et un nom commun « bataille » et un nom propre « Alger », l'intitulé est écrit en noir et blanc mais avec une police d'écriture différente ou la taille des deux noms « commun, propre » est plus grande de celle du déterminant et de préposition.

Et haut du titre « la bataille d'Alger » nous remarquons deux noms de « Yacef Saâdi » à gauche et « Jean Martin » à droite le premier dans le rôle de « Djaâfar » et le deuxième dans la personnalité de « colonel Mathieu ».

En bas du titre de film. S'affiche le nom de réalisateur « Gillo Pontecorvo », et le producteur « Yacef Saâdi » plus que la société de production casbah film.

Et on descendant en bas à droite de l'affiche nous observons des dates classées sous ordre qui marquent des événements liés directement au film nous citons : « interdit en France 1965 », « sortie en France très vite retiré des écrans 1971 », « projeté au pentagone 2003 », « de nouveau au cinéma 2004 ».

Le cadrage de cette affiche est verticale, nous sommes attirés tout d'abord par la position de l'homme en tenue militaire et au gros titre écrit en majuscule et pour le cadre nous avons constaté qu'il est rectangulaire.

Concernant les couleurs utilisées sont le noir et le blanc, mais la lumière d'affiche est naturelle provenant du soleil.

3-2-3 Analyse du cadre spatial des événements



La casbah d'Alger



La ville européenne d'Alger

Les deux images représentent les lieux de tension qui ont vécu les événements d'affrontement entre les deux parties : la force coloniale et la force militante.

La première figure illustre le quartier de la casbah tandis que la deuxième elle incarne la ville européenne.

a- La casbah d'Alger

La casbah d'Alger, communément appelée la Casbah (en arabe: القصبة, Al-qasbah), « la citadelle », correspond à la vieille ville ou médina d'Alger, capitale de l'Algérie, dont elle forme un quartier historique inscrit au patrimoine mondial de l'humanité de l'Unesco depuis 1992.

Son histoire remonte à l'Antiquité, où elle est d'abord un port punique, puis berbère et enfin romain. Fondée au Xe siècle par les Berbères sous la dynastie des Zirides, elle est ensuite enrichie par les apports des autres dynasties berbères qui dominent successivement le Maghreb central. Elle atteint son apogée durant la période de la régence d'Alger, de laquelle elle est le siège du pouvoir politique. En 1830 colonisée par la France¹.

Sur le plan structural, la Casbah d'Alger se caractérise par une organisation urbaine spécifique marquée par ses ruelles étroites, enchevêtrées et pavées où les individus échangent des moments de leur vie quotidienne, transmettant ainsi une sensation de vie communautaire.

¹ <https://alger.mta.gov.dz>.

Cette particularité a rendu l'accès difficile ce qui a contribué à la réussite des stratégies de FLN pendant la guerre de libération.

b- 2- la ville européenne

La ville européenne est un espace consacré pour les français et les algériens les plus aisés caractérisés par une architecture plus moderne où les rues sont plus larges bordées de cafés et de bars, et des immeubles dotés de balcons.

Ces quartiers traduisent à la fois une image de modernité et la forte présence de colonisateur, comme l'indique Frantz Fanon : « *la ville du colon est une ville bien pourvue [...] la ville du colon est une ville de blancs, une ville étrangère [...] la ville du colonisé est une ville affamée, une ville de haillons, une ville de musulmans.* »¹

À partir de cette citation nous remarquons une ségrégation urbaine entre la casbah et ville européenne.

3-2-4 Analyse des photogrammes²

Dans cette partie nous allons analyser des images fixées prises de différentes scènes du film. Ces 12 photogrammes nous serviront à élaborer l'image sémiolinguistique en tant qu'une vérité visuelle, symbole, émotion...etc.

La scène 1 (1 min 02sc)



Photogramme 1

¹ Fanon, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, paris : François Maspero, 1961

² Photogramme : une image fixée extraite d'un film.

Nous constatons dans le film la bataille d'Alger que chaque scène est introduite par une date précise, ce qui permet au spectateur de suivre clairement le déroulement de l'action.

La première image fixe qui remonte en 1957, au début de la bataille d'Alger, nous apercevons un homme moitié nu dans une atmosphère hostile et oppressante qui illustre une salle de torture.

Directement on remarque son visage qui exprime un profond désespoir, entouré par trois hommes portant l'uniforme militaire.

Sur le plan colorimétrique, cette scène repose sur une palette monochrome avec différents niveaux de contraste noir et blanc.

En outre cette scène évoque la sensation de peur et de trahison qui traduit avec justesse l'état de douleur d'un condamné.

Sur le plan technique :

- Le cadrage est horizontal.
- Le cadre est rectangulaire.
- Les couleurs sont en noir et blanc
- La lumière est sombre.

La scène 2 (4 min 04 sc.)



Photogramme2

Le deuxième photogramme marque une ellipse dans le déroulement des événements du film, où le décor évolue passant de l'intérieure vers l'extérieure.

Dans cette image fixe on y voit des hommes armés penchés sur le toit des maisons de la Casbah. Leur position évoque une forme de soumission mêlée de force et d'autorité. À l'arrière-plan un ciel vide qui renforce cette impression de maniabilité.

Sur le plan e colorimétrique, nous remarquons toujours les couleurs noir et blanc

Le plan technique

Le cadrage : est horizontale

Le cadre : est rectangulaire

La lumière : naturelle signifie la période du bon matin (après l'aube).

La scène 3(6 min 25sc)



Photogramme 3

Le film commence par la scène la plus émouvante celle de l'anéantissement de Ali la pointe et ses alliés. Ce choix d'ouverture est donc le but de capter l'attention de spectateur dès les premières minutes en créant une tension dramatique afin d'annoncer l'atmosphère de récit.

Ce photogramme, dévoile les figures emblématiques du récit : la tête de Ali la Pointe, aux côtés de Hassiba ben Bouali, Mahmoud et le petit Omar. Leurs visages dans une séquence sombre partagent l'émotion de défaite, défi et désillusion.

Le cadrage : est horizontal.

Le cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont noir et le blanc.

La lumière : sombre et terne.

La scène 2(12 min 04 sc)



Photogramme4

Nous avons choisi ce photogramme pour exposer la férocité de la séquence réalisée par un groupe d'hommes : deux en costume classique pantalon noir, chemise blanche et cravate tandis que les trois autres chargés par la décollation de détenu portent des tenus simples avec des cagoules qui servent à la guillotine sous la vue des détenus .Cette scène est vue par Ali la Pointe et les autres prisonniers. À travers la petite fenêtre de leur cellule dans la prison et dans la présence de deux messieurs à côté du mur.

Le cadrage : est horizontal.

Le cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont en noir et blanc.

La lumière : est naturelle. Elle provient probablement du soleil. (Lumière du jour).

La scène 2(12 min 46sc)



Photogramme 5

Ce photogramme marque le début de l'engagement militant d'Ali la Pointe, il photogramme montre deux personnages de sexe masculin : un enfant et un adulte vêtus modestement et assis côté à côté sur les marches d'un escalier de la Casbah. Cette proximité suggère un lien de confiance et de rapprochement entre les deux personnages. . Le petit tient une lettre, sa bouche à demi ouverte montre qu'il est en train de lire lit à haute voix, ce détail expressif traduit la concentration et évoque son rôle médiateur dans la transmission du message.

L'arrière-plan présente une ruelle en escalier de la Casbah avec des passants ou nous distinguant deux : une femme qui porte un haïk blanc et un homme vêtu d'un burnous.

Le cadrage : est horizontal.

Le cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont noir et blanc.

La lumière : est naturelle.

La scène 5(14 min 49sc)



Photogramme 6

Cette scène montre le premier attentat de FLN avant l'intégration d'Ali la Pointe, à travers ce photogramme plusieurs personnes sont présentes dont un homme en uniforme de police derrière lui un homme vêtu d'une Djelaba est portant un revolver dans sa main droite, son visage indique le sentiment de la vigilance et la peur, d'après son regard il vise cibler le policier. À ses côté une femme vêtue d'un haïk porte un couffin dans ses bras ; sa posture suggère qu'elle participe à cette opération. En l'arrière-plan une foule de personnes ce qui incarne le caractère public du lieu.

Le cadrage : est horizontal.

Le cadre : est rectangulaire.

La lumière : est naturelle. (Le soleil du jour).

La scène 6 :(23min 22sc)



Photogramme 7

"Ce photogramme capture l'un des rares instants de bonheur du film : la célébration du mariage de Mahmoud Bouhamidi. Vêtu avec élégance, le mari porte un costume noir classique, composé d'une veste bien taillée, d'un pantalon assorti, d'une chemise blanche immaculée et d'une cravate sombre cette tenue occidentale sobre et raffinée , contraste avec l'environnement traditionnel reflétant une jeunesse algérienne moderne, urbaine, mais enracinée dans ses valeurs culturelles. Mahmoud se tient debout, admirant le visage de son épouse qui porte une robe blanche simple fluide et sans ornement, symbolisant à la fois la pureté, la modestie et l'innocence Son regard baissé exprime avec douceur sa timidité ajoutant une nuance délicate à la scène. L'image dévoile une joie d'éclatante perceptible à travers les sourires radieux des invités rassemblés autour du couple soulignant la dimension collective et humaine de cet instant suspendu au cœur de la lutte. Au premier plan, en bas à gauche, un homme assis supervise la cérémonie. L'ensemble de la scène procure une sensation de chaleur et de convivialité.

Le cadrage : est horizontal.

Le cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont noir et blanc.

La lumière : la pièce dont passe la scène est bien éclairée

La scène 8(1h 55min 30sc)



Photogramme 8

Cette scène annonce l'arrivée de la 10eme division de parachutistes, menée par le colonel Mathieu marque un moment clé des évènements, sa position en avant en grand plan reflète l'autorité et la fermeté.

Son allure droite, son visage sérieux encadré en lunette et son blouson décoré par des médailles renforce sa personnalité, derrière lui un soldat porte un drapeau, tandis aux deux coté une immense foule massée accueille leur arrivé.

Cadrage : est horizontal.

Cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont noir et blanc.

La lumière : est naturelle.

La scène 10(1h min 9sc).



Photogramme 9

Ce photogramme marque la rencontre de deux protagonistes sur une terrasse, l'image semble illustrer un échange tactique entre Ali la Pointe et Larbi Ben Mhidi les deux figures historiques de la guerre algérienne. Nous apercevons seulement une partie du visage d'Ali La pointe qui se tient face à Larbi ce dernier porte des lunettes. Son regard est fixé vers son compatriote, debout avec le dos droit, leur posture reflète l'importance de discussion et la gravité du moment et la scène nuiteux renforce le secret et l'urgence de la mission.

Le cadrage : est horizontal

Le cadre : est rectangulaire

Les couleurs : sont noir et blanc

La lumière : est ambiante.

La scène 16(1h 29 min 40sc)



Photogramme10

Ce photogramme illustre la présentation de Ben M'hidi, menotté, ses mains croisées devant la presse. Sa posture reflète sérénité, force et calme. Dans cette scène nous apercevons six soldats dont trois sont assis devant une table. Au milieu de la salle un groupe de journaliste prend une série de clichés. À sa droite le colonel Mathieu qui semble attentif aux réponses du brave. Cette séquence confère une dimension légendaire au personnage de Ben M'hidi, illustrant sa bravoure face son adversaire.

Cadrage : est horizontal.

Cadre : est rectangulaire.

Les couleurs : sont noir et blanc.

La lumière : est principalement produite par les flashes des appareils photos des journalistes.

La scène 17(1 h 46 min 30sc)



Photogramme 11

Cette scène rassemble les quatre membres réunis : deux hommes, une femme et petit garçon tous autour de la même table. On y distingue un revolver, du pain, une boîte de fromage et un verre moitié rempli et une assiette. Tous les regards se dirigent vers Ali la Pointe ce qui montre qu'ils sont en train de recevoir ses directives.

Cette scène évoque pour le spectateur une dimension de solidarité, coordination et de planification.

Cadrage : est horizontal.

Cadre : est rectangulaire

Couleurs : sont noir et blanc

Lumière : est faible et difficile à identifier, semble dégagée d'un lampadaire.

La scène 1 8 (1h 54min 57sc)



Photogramme 12

Ce photogramme représente la dernière scène du film la bataille d'Alger, un moment où l'attention atteint son sommet. Dans cette image nous apercevons une masse populaire dans un espace urbain saturé de corps et des émotions en train de se manifester.

Au centre de l'image nous distinguons une femme, placée au premier plan et légèrement en contre plongée, d'une posture dynamique qui attire l'attention du spectateur, sa bouche est grande ouverte, son regard tourne vers le haut, son bras en mouvement suggère qu'elle est en train de lancer un slogan.

Autour d'elle une foule d'homme jeune et adulte, certains d'entre eux lèvent les mains et applaudissent, les autres un point hors champs. Par ailleurs, une pancarte portant une inscription en lettres majuscules partiellement lisible, vient renforcer la portée du message.

Cadrage : est horizontal.

Cadre : rectangulaire.

Couleurs : sont noir et blanc.

Lumière : naturelle provient de la lumière du jour.

En somme, nous constatons que l'analyse des photogrammes tirés du film *la bataille d'Alger*, dans une perspective sémiotique, et discursive, met en lumière la richesse du langage cinématographique. Chaque plan fonctionne comme un énoncé visuel, dont la gestuelle et les objets deviennent autant d'unités porteuses de sens. Tout cela confirme la capacité du cinéma à produire un discours visuel ancré dans une réalité historique mais aussi construit selon des procédés symboliques en intégrant des éléments techniques comme actes d'énonciation visuel et sonores qui traduisent une position idéologique et historique.

Cette dimension technique, essentielle à l'élaboration du discours filmique, sera approfondie dans le chapitre suivant afin de mieux comprendre comment *La Bataille d'Alger* s'inscrit dans une approche esthétique et politique singulière.

3 Analyse émotionnelle du Corpus:

3.1 Biographies des personnages du film

• Ali la pointe

Né le 14 mai 1930, de son vrai nom Ali Ammar, il a vécu dans une période où la puissance coloniale vient de célébrer le centenaire de sa présence en Algérie.

Dans son enfance Ali a vécu une vie très difficile, au moment où la misère a accentué par le déclenchement de la guerre mondiale, et après avoir été privé de droit de suivre les études, il n'avait qu'un seul choix ; celui de travailler dans des fermes appartenant à des colons afin de nourrir sa famille qui a subi les pires humiliations, la domination et l'exploitation.

Ali n'arrive pas à encaisser d'autres scènes terribles que ça. Révolté et rebelle, le jeune de Miliana s'est rebellé contre l'injustice subite envers sa famille. Sa première condamnation date de l'âge de treize ans, puis à sa sortie de prison, il dirige vers Alger où il entame une formation de maçonnerie tout en dirigeant le soir dans le club sportif d'Alger (CSA) pour s'entraîner à la boxe L'année 1952, suite à sa succession d'incarnation à la prison de Damiette (Médéa) pour divers délits dont le vol d'effets militaires, coups et blessures volontaires, violence et multiplication de faits et tentatives d'homicide volontaire, alors que son âge n'a pas dépassé les 22 ans, trois ans plus tard, le 2 avril 1955 est le jour d'évasion de la prison avec son compagnon de cellule, puis il se dirige une seconde fois vers Alger (ZAA)¹ pour montrer son courage et sa bravoure.

Il commence à mener des attentats contre les gendarmes et des traîtres de la cause algérienne, et constitue avec son groupe de Fédayin dont font partie Hassiba Ben Bouali et Abderrahmane Taleb ; un commando de choc qui va provoquer l'intention de l'état majeure français qui décide de l'éliminer car il commence à former un réel danger pour le maintien de l'Algérie française.

Après trois années de lutte, le 08 octobre 1957 Ali La pointe trouve la mort après avoir repéré par les parachutistes français dans un immeuble de la Casbah qui est située au 5 Rue des Abderrames accompagné par ses compagnons de la cause dont Mahmoud Bouhamidi, le petit Omar et Hassiba Ben Bouali. L'opération a causé d'énormes dégâts où

¹ Zone autonome d'Alger.

24 autres algériens ont trouvé la mort, tout en sachant que le fils de Miliana était âgé de 27 ans au moment de sa mort a laissé derrière lui un océan de louange.

• **Hassiba BENBOUALI**

Est née le 15 janvier 1938, à El Asnam, Chlef actuellement, d'un père médecin et d'une mère militante du FLN. La jeune Hassiba a commencé ses études primaires dans sa cité natale avant que sa famille déménage sur Alger en 1950. Elle s'inscrit au lycée Pasteur après avoir obtenu le certificat d'études primaires, Hassiba rejoint le scoutisme ce qui lui a donné la chance de découvrir toute l'Algérie et la misère des algériens. Elle était une belle fille, intelligente, issue d'un bon milieu et bien éduquée. Elle faisait de l'arabe littéraire, du latin, du français et de l'espagnol. Par ses voyages d'études que Hassiba a découvert la France, l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne.

À l'âge de 16 ans, elle s'implique dans le combat nationaliste ou elle affronte l'une des plus grandes armées de l'époque, toquer la porte de l'union générale des étudiants musulmans algériens lui permet en 1956 d'intégrer l'un des réseaux des fédérateurs d'Alger, son groupe est chargé de la fabrication de bombes et de leur dépôt sur les lieux d'opérations.

El Adraa (femme vierge) a profité de son passage comme secouriste à l'hôpital de Mostapha pour en sortir des produits servants à la fabrication des bombes. Belle et blonde aux yeux clairs, Hassiba passe inaperçue en traversant les barrages des gendarmes, son groupe qu'elle intègre le réseau des bombes de Yacef Saâdi, se compose d'étudiants, notamment Abderrahmane Taleb et le docteur Daniel Timsit. Après plusieurs attentats, elle est signalée chez la police coloniale avant qu'elle rentre dans la clandestine et se déplacer d'un refuge à un autre.

Le 8 octobre 1957, est la fin tragique d'une combattante qui a sacrifié sa jeunesse, sa famille et ses études pour que son peuple vive en liberté. Elle se fut bombarder avec ses compagnons de lutte et deviendra l'icône de la résistance féminine de la guerre de la libération.

Mahmoud BOUHAMIDI

Né le juillet 1939, ce jeune de 17 ans, possède un caractère discret, sage et issu d'une bonne famille prête à servir la révolution. Mahmoud a commencé ses débuts en petit garçon qui faisait ses études primaires, il se confie à donner des leçons de patriotisme et

de l'amour de la patrie à ses camarades. Sa mère le surnomme « voyou », car il sèche souvent ses cours, ou elle reçoit des convocations des enseignants.

Loin de réussir un parcours scolaire professionnel, BOUHAMIDI rejoint le groupe de Yacef Saâdi en lui donnant comme tâche : agent de liaison discret entre les fellagas. La famille BOUHAMIDI a subi en plusieurs reprises des actes de torture par les paras armés pour faire avouer la vérité sur Mahmoud et son réseau clandestin, dans cette maison l'héroïsme étant une affaire d'exception autant que quotidien, ce qui a poussé même les grands responsables de l'armée française notamment Massu, Bigeard, Godard à envahir leur maison en torturant son père et son frère, ainsi que d'autres membres de sa famille, mais sans que ces derniers prononcent un mot, il est nécessaire de citer que la maison de l'homme discret était un lieu de refuge pour les soldats de la rébellion et de la cause algérienne, y compris Laarbi BENMHIDI

Son implication dans la clandestinité était sur ordre de la zone en faisant rumeur d'avoir volé une somme d'argent importante à son père et il a disparu, ses liens avec Hassiba ben Bouali, Ali la pointe et le petit Omar est un lien de fraternité, de patriotisme et de sacrifice.

Le 8 octobre 1957 BOUHAMIDI trouve la mort, après avoir été capturé par les parachutistes français en les faisant bombarder avec Hassiba, Ali et le petit Omar.

• Yacef Saâdi (dit Djaafar)

Né le 20 avril 1928, à la Casbah, issu d'une famille originaire d'Azeffoun, Saâdi entame sa vie professionnelle comme apprenti boulanger dans la Casbah. Ses débuts dans le militantisme sont marqués par rejoindre le parti du peuple algérien (PPA), qui est interdit plus tard par les autorités françaises, puis il s'est engagé dans le mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques (MTLD).

Après plusieurs arrêts, Saadi fini recruté par Rabah BITAT, un des responsables du (CRUA), ou il rencontre Amar Ouamrane et Krim Belkacem qui vont créer le réseau de la zone autonome d'Alger, en présidant cette organisation clandestine Saâdi commence à construire son réseau qui adopte le système pyramidal de cellules de trois membres, dans chaque cellule un militant connaît son supérieur mais ignore tout du troisième, c'est un système qui protège de toute trahison, aussi qu'un homme arrêté ne dévoile rien sous la torture .

La rencontre de Yacef Saâdi en 1955 avec Ali la pointe marque le déroulement de ce qu'on appellera plus tard « la bataille d'Alger », ces deux forment un duo de choc face

à l'ennemi en exécutant des centaines d'opérations à travers la création des filières de conception de réalisation de stockage et de distribution.

En exploitant rapidement des interrogatoires menés sur les fédâyins capturés, le 24 septembre 1957, les parachutistes français ont arrêtés le chef de la zone autonome avec Zahra Drif après des heures de négociation.

• **Le petit Omar**

Né en 1944 dans la Casbah d'Alger, originaire d'Azeffoune en Kabylie, figure emblématique de l'enfance algérienne engagée dans la guerre de l'indépendance, il est sorti de l'école à cause de la guerre, croyant pouvoir par la suite, une fois la guerre est terminée il continue ses études.

Son père était un boxeur et militant de PPA, son grand-père le boulanger lui a appris beaucoup de choses notamment, la sagesse, précoce pour son âge et intelligent. Comme il est le neveu de Yacef Saâdi, chef de la zone autonome d'Alger, ce dernier l'a recruté comme agent de liaison entre les combattants malgré son jeune âge. Sa première mission était de guider BENMHIDI vers la Casbah, il a réussi à franchir tous les barrages policiers et eux des parachutistes. Il raconte que le petit Omar a joué un rôle très important durant la guerre de 8 jours, où il a sensibilisé la population à faire la grève et de ne pas sortir.

Il a reçu une médaille d'encouragement par BENMHIDI d'ailleurs c'était la première médaille décernée à un révolutionnaire.

Il est tué le 8 octobre 1957 dans la Casbah d'Alger par les commandos parachutistes qui firent sauter la maison où les siens se cachaient, Hassiba, Ali et Mahmoud.

• **Laarbi BENMHIDI**

Né en 1923, Larbi BENM'HIDI est un héros, un symbole de la glorieuse révolution et une personnalité emblématique.

Cadet d'une famille de trois filles et deux garçons, BENMHIDI débute ses études dans l'école française de son village natal. À l'âge de 17 ans, il s'engage dans les rangs de scouts musulmans algériens, puis chef de groupe de scouts. Passant par le parti du peuple algérien (PPT) et au mouvement des amis du manifeste de la liberté ainsi qu'au mouvement du triomphe des libertés démocratiques (MTLD), puis participe à la création de l'organisation spéciale (OS).

Connu pour être l'un des principaux artisans du déclenchement de la révolution du premier novembre. BENMHIDI fut l'un des fondateurs du comité révolutionnaire est d'action qui s'est transformé en FLN. Son parcours révolutionnaire se poursuit en 1966 avec Abane Remdan, il prépare les premiers congrès de la révolution qui aura lieu le 20 août 1956 dans la vallée de la Soummam où il est désigné membre du CEE avec le grade de colonel de l'ALN.

Arrêté le 23 février 1957 par les parachutistes lors de la bataille d'Alger, il fut atrocement torturé alors qu'il ne cessait de répéter à ses tortionnaires que « *l'Algérie sera indépendante, c'est le cours de l'histoire et vous savez très bien, c'est vrai qu'avec la force on peut manipuler des peuples mais aucune force ne pourra aller contre le sens de l'histoire.* »¹

Colonel Matthew dans le film

Marcel BIGEARD, né à Tours le 14 février 1916, mort dans la même ville le 18 juin 2010, militaire et homme politique français. Sa particularité est qu'il a été nommé sous-officier de deuxième niveau en 1936 et a terminé sa carrière militaire en tant que général gradé quatre étoiles (lieutenant général) en 1976. Le général BIGEARD est toujours le général français le plus médaillé de l'armée française avec 27 citations, et son nom est toujours associé à la guerre d'Indochine et d'Algérie.

En 1957, il dirige les parachutistes français qui arrivent sur Alger. Ces derniers avaient comme mission de rétablir la sécurité de la ville et détruire le FLN qui a organisé une série d'attentats contre les civils dans divers lieux publics d'Alger fréquentés par les européens. Bigeard a rendu hommage même à ses adversaires. Le plus célèbre a été BENMHIDI ; l'un des dirigeants de la zone autonome d'Alger.

¹Extrait du film « Le biopic sur Larbi Ben Mhidi » de Bachir Derrais. Interdit en salle. Tiré de [youtube.com/watch?v=YluTgo-1Wfc&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=YluTgo-1Wfc&t=2s).

2-2 Les émotions Dans Le Film :

2-2-1 définitions des émotions :

Le terme émotion prospère d'une origine latine « movere » qui veut dire « mouvoir au-delà » ou « émouvoir ». Dans le dictionnaire Larousse deux définitions sont citées :

« Réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement » « trouble subit, agitation passagère causé par un sentiment vif de peur, de surprise, de joie...etc. »¹

Kerouac regarde attentivement le concept « émotion » englobe aussi d'autres termes comme « sentiment » et « humeur » à fin qu'il arrive à un résultat qu'il appelle « les états affectifs »². Le même chercheur a marqué sa présence par la définition la suivante :

« un état affectif, comportant des sensations appétitives ou aversives qui a un commencement précis lié à un objet précis et qui possède une durée relativement brève »³

Les émotions et leurs classifications :

On constate qu'en psychologie existe cinq grandes émotions primaires (sens proche de Darwin) : la joie, la surprise, la tristesse, la peur et la colère, ces différentes situations se retrouvent dans les comportements universels

- **La joie** : est liée à la satisfaction d'un désir après avoir quelques choses à nos yeux, elle rassemble un état de satisfaction causé par la gaieté et de la bonne humeur.
- **La colère** : sentiment d'injustice provoqué par un obstacle et tous ce qui est de l'atteinte à son intégrité physique ou psychologique, c'est aussi une réaction de protection qui résulte d'une frustration
- **La peur** : une émotion d'anticipation, elle vient après un danger ou une menace potentielle ou réelle car elle nous prépare souvent à agir ou à fuir
- **La tristesse** : est liée à la déception, ou à la perte de quelque chose ou quelqu'un, un sentiment d'impuissance, elle se constitue par une diminution d'énergie de la motivation
- **La surprise** : le fait d'un événement inattendu, c'est une sorte d'esprit frappé de l'inattendu, elle est généralement courte

Figure : Schéma représentatif des émotions¹

1 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829>.

2 Ibid.

3 https://www.erudit.org/fr/Marie-Lise_Brunel, La place des émotions en psychologie et leur rôle dans les échanges conversationnels.

<i>Personnage et scène</i>	Discours	Type d'émotion	Émotion exprimée	Analyse sémio - sociolinguistique
La voix anonyme d'un moudjahid qui traverse le couloir de la prison, conduit à son exécution. scène 1 (10min35s)	“ <i>Allahuakbar</i> “ <i>tah°</i> <i>ia el djazaïr ...</i> <i>tah°iaeldjazaïr</i> ” Dieu est grand vive l'Algérie	Positive	Fierté nationale, espoir	.l'expression “Allahu Akbar” et “TahyaDzayer” deux expressions sont considérées comme un slogan identitaire L'une représente la religion et l'autre l'amour de la patrie
La femme au haïk porteuse d'arme dans son couffin. Scène 2 (30min 18s)	« <i>Matmasnish ya wahed el kafer</i> ” Ne me touche pas ! espèce de mécréant	Négative /résistante	Dignité /rejet moral	L'expression « kâfer » est une insulte religieuse pour rejeter l'autorité coloniale
Le petit Omar qui bloque l'escaliers pour empêcher les habitants et Ali de descendre suite au bombardement . Scène 2 (39min18s)	Ô Ali, écoute-moi ! Si vous descendez, ils vous tueront tous	Négative/ protectrice	Alerte, panique/inquiétude Amour	La voix enfantine du petit reflète à la fois l'innocence et la résistance Elle devient le signal de survie collective en outre elle montre le rôle des enfants dans le contexte colonial avec un langage orale, simple chargé d'émotions.

<p>Le petit enfant vendeur des journaux.</p> <p>Scène 9</p> <p>(1h01min 46s)</p>	<p>« <i>Jabnaha</i> »</p> <p>On l'a eue !</p>	positive	Joie, naïve, fierté	L'expression signifie la gratitude après avoir l'argent du citoyen français reflète aussi la victoire
<p>Djafar et Ali la pointe demandent le refuge.</p> <p>Scène 10</p> <p>(1h 25 min 46s)</p>	<p>« <i>el 3askar rahoumyedjriou men ouranayarhamoual dikyakhtiilakachkh aznabelkhefyarham oualdik</i> »</p> <p>les soldats sont derrière nous ! Que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents ma sœur, s'il y a une cachette vite, que Dieu accorde la Miséricorde à tes parents)</p>	Négative	La peur, appel à la solidarité	<p>Ce passage exprime la spontanéité dans la demande de secours.</p> <p>Le langage utilisé est familier chargé d'émotions et de confiance entre les militants inconnus et la population.</p>
<p>Laârbi BENMHIDI</p> <p>Scène 16</p> <p>(1h28min53s)</p>	<p>« Donnez-nous vos bombardiers monsieur, nous vous donnerons nos couffins »</p>	Positive Résistance	La confiance, la sagesse, foi de la cause.	Cette expression souligne une métaphore contrastive qui met en opposition deux réalités : les bombardiers l'image de la guerre, pouvoir militaire, la mort et les couffins symbole de la vie, la

				culture et tradition. L'expression aussi reflète la force morale de Ben M'hidi qui adopte un discours ironique pour souligner un autre type de lutte celui de la dignité et la foi à la liberté.
Colonel Mathieu Lors d'une conférence de presse.	« pour ma part, je peux seulement vous dire que j'ai eu la possibilité d'apprécier la force morale, le courage et la fidélité de Ben M'hidi à ses propres idéaux ».	Négative	Cynique	Le colonel Mathieu utilise un langage diplomatique par lequel il exprime une reconnaissance pondérée envers le comportement de Ben M'hidi tout en défendant la position légitime coloniale. La langue ici devient un instrument dans le but de justifier l'anéantissement de Ben M'hidi

3.1.1 3-Analyse Stylistique Et Esthétique Du Film *La Bataille d'Alger*

Le film *La Bataille d'Alger* (1966), réalisé par Gillo Pontecorvo, constitue une œuvre cinématographique majeure qui combine engagement politique, rigueur esthétique et innovation stylistique. Ce chapitre se propose d'analyser les choix formels du réalisateur à travers plusieurs dimensions essentielles : le réalisme visuel, l'usage de la lumière, le montage, la musique, et les silences – autant d'éléments qui participent à la puissance émotionnelle et symbolique du film.

4 Les procédés esthétiques:

4.1 Le silence :

A-Le silence comme langage du non-dit :

Le silence dans *La Bataille d'Alger* marque les zones d'indicible : la terreur, la peur, l'oppression. Ces moments où la parole est suspendue révèlent les limites du langage verbal face à l'horreur de la guerre.

Scène 3 (11min 44sc)



Dans ce photogramme qui montre Ali la pointe en train de regarder à travers un grillage de prison dans un plan rapproché, met en évidence l'intensité de son regard qui explique la puissance expressive non verbal. Son silence exprime une colère, une vigilance constante et une volonté naissante de rupture.

En linguistique selon les théories pragmatiques *Austin, Searle*, le silence peut fonctionner comme un acte illocutoire : il « dit » sans dire. Dans ce cas, il transmet des instructions, des émotions, voire des menaces.

B- Le silence comme expression de la douleur :

Le silence accompagne souvent la souffrance physique ou psychologique des personnages. Scène clé : après les scènes de torture, les personnages ne crient pas toujours. Leur silence devient plus percutant que des cris.

Perspective sémiotique : le silence est un signe iconique de la douleur contenue. Il représente ce que le corps ne peut verbaliser.

Ce silence peut être rapproché de la notion de « langage du corps » : postures fermées, regards baissés, gestes mécaniques. L'absence de mots traduit une internalisation de la souffrance.

La scène 1(1mn2sc)



À travers ce photogramme nous remarquons que le silence du militant face à la torture n'est pas vide au contraire il est chargé de sens, de tension et de résistance mais avant tout il symbolise la plus brute expression de la douleur.

C- Le silence comme outil de résistance :

L'une des forces du film est de montrer comment le silence devient une arme politique.

Lors des interrogatoires par exemple certains membres du FLN préfèrent garder le silence plutôt que de parler sous la contrainte. Ce silence est un acte de résistance active.

Dans cette situation le silence devient un contre-pouvoir. Il conteste l'autorité du colonisateur qui attend une confession ou une dénonciation.

Dans cette perspective, le silence devient performant : il construit l'identité du résistant, il défie la domination coloniale.

D- Silence collectif et mémoire :

Un autre aspect à ne pas négliger est le silence collectif dans certaines scènes du peuple algérien.

Ce silence est une forme de discours implicite. Il marque une mémoire partagée, une cohésion silencieuse contre l'opresseur. Dans une société traumatisée, le silence peut

devenir un mode de transmission de la mémoire. Il en dit long sur la violence historique et les blessures collectives.

4.1.1.1 . La Musique d'Ennio Morricone : Tension, Émotion Et Mémoire

La bande originale, composée par Ennio Morricone, joue un rôle central dans l'esthétique émotionnelle du film. À la fois discrète et envahissante, elle souligne les tensions dramatiques sans jamais les caricaturer. Le thème principal, souvent répété, associe une instrumentation militaire (percussions, cuivres) à des sons plus mélancoliques (cordes, motifs mineurs), traduisant l'ambivalence de la lutte : à la fois violente et tragique, nécessaire et douloureuse.

La musique intervient souvent en contrepoint de l'image : dans certaines séquences de violence, elle ne renforce pas la brutalité, mais en souligne l'absurdité ou la gravité morale. Morricone n'illustre pas : il commente en sourdine, comme une conscience invisible.

L'absence volontaire de musique dans certaines scènes augmente le poids du silence. Cela se remarque notamment dans les moments d'arrestation ou d'interrogatoire, où le silence souligne l'humiliation et la violence psychologique infligée aux prisonniers. Par exemple, lors de l'arrestation d'Ali, le silence qui entoure l'événement met en valeur la gravité du moment, sans effet dramatique exagéré.

4.1.2 Lumière Et Ombre : Une Mise En Scène De La Tension Et De L'oppression :

La lumière joue un rôle essentiel dans la structuration de l'espace filmique. Dans les scènes tournées dans la Casbah, la lumière naturelle crée une ambiance intimiste, presque étouffante. Les jeux d'ombre dans les ruelles traduisent visuellement l'idée de clandestinité, de résistance cachée.

À l'inverse, les quartiers coloniaux sont souvent surexposés, blancs, clairs : cette lumière crue symbolise le pouvoir colonial, mais aussi une forme de froideur, d'inhumanité.

L'opposition visuelle entre ombre et lumière, entre intérieur et extérieur, reflète ainsi la dualité entre colonisés et colonisateurs, entre oppression et soulèvement.

4.2 Les procédés stylistiques

4.2.1 Le noir et le blanc : entre style documentaire et émotion politique

Dès les premières scènes, le film adopte une esthétique néoréaliste fortement influencée par le cinéma italien de l'après-guerre. Le recours à une image en noir et blanc, granuleuse, donne au film l'apparence d'un documentaire d'archives. Ce choix visuel participe à brouiller les frontières entre réalité historique et fiction, et ancre la narration dans une vérité perçue comme objective.

Les décors naturels, notamment la Casbah d'Alger, sont filmés sans artifice : le choix de tourner sur les lieux mêmes de l'insurrection renforce l'effet d'authenticité. Les visages, souvent filmés en gros plan, témoignent d'une humanité brute, accentuée par l'absence de maquillage et l'utilisation d'acteurs non professionnels.

4.2.1.1 Le montage : une rythmique du chaos et de la résistance :

Le montage, signé Mario Morra et Mario Serandrei, constitue l'un des piliers de la puissance narrative du film. Pontecorvo utilise un montage alterné particulièrement efficace dans les séquences de tension : par exemple, lors des attentats préparés par les femmes du FLN, la caméra alterne entre les visages innocents des civils et les sacs piégés, entre les gestes anodins et la menace invisible. Ce montage crée une dramaturgie du suspense qui fait monter la tension sans dialogues superflus.

Dans les scènes de répression ou de torture, le rythme devient plus saccadé, heurté, traduisant l'urgence et la violence de l'action. Le montage participe ainsi à la construction d'un rythme émotionnel qui soutient le discours politique du film.

4.2.2 3-2-3 Caméra portée à l'épaule : immersion et réalisme :

L'usage de la caméra portée à l'épaule confère au film un style visuel proche du reportage. Ce procédé crée une sensation d'immersion directe, comme si le spectateur se trouvait au cœur des événements. Il accentue le réalisme de l'action, notamment dans les scènes de poursuite, de manifestations ou de répression. Ce mouvement libre et instable de la caméra renforce la tension dramatique et reflète le chaos de la guerre urbaine. En brouillant la frontière entre fiction et documentaire, Pontecorvo engage émotionnellement le spectateur tout en ancrant son récit dans une esthétique militante.

Synthèse :

Le film *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo se distingue par une combinaison maîtrisée de procédés stylistiques et esthétiques au service d'un cinéma engagé. Son style réaliste, inspiré du néoréalisme italien, repose sur l'usage du noir et blanc, de décors réels et d'acteurs non professionnels, ce qui donne au film l'allure d'un documentaire vivant, proche du témoignage. La caméra portée à l'épaule renforce cette impression d'immersion et de spontanéité, plaçant le spectateur au cœur de l'action, notamment dans les scènes de fouilles, de poursuites ou d'émeutes. Le montage alterné contribue à entretenir une tension dramatique constante, en juxtaposant habilement préparation, attente et explosion de violence. L'esthétique sonore joue également un rôle fondamental : la musique d'Ennio Morricone, tour à tour militaire et tragique, soutient l'émotion sans l'alourdir, tandis que les silences, placés avec précision, provoquent un effet de choc et de réflexion. Enfin, la gestion de la lumière et des contrastes visuels – entre la Casbah sombre et les quartiers européens lumineux – renforce la symbolique de la division coloniale. Ainsi, à travers cette mise en forme sobre, tendue et profondément humaine, Pontecorvo fait de son œuvre non seulement une reconstitution historique, mais aussi un outil politique et une expérience esthétique marquante.

4.2.3 4- La bataille d'Alger, analyse ethnolinguistique

L'approche ethnolinguistique est une méthode d'analyse qui étudie les rapports entre langue, culture et identité au sein d'une communauté donnée. Elle cherche à comprendre comment les pratiques langagières (langues parlées, silences, gestes, expressions idiomatiques, codes culturels) reflètent et construisent les valeurs sociales, les normes culturelles, ainsi que les rapports de pouvoir dans une société.

En ethnolinguistique, la langue n'est pas seulement un outil de communication, mais aussi un vecteur d'appartenance ethnique, de mémoire collective, de hiérarchie sociale et de résistance politique. Cette approche prend en compte non seulement les langues utilisées, mais aussi le contexte social de leur usage, les attitudes envers ces langues (prestige, stigmatisation), les stratégies de multilinguisme, de silence, ou encore les signes culturels associés à la parole et au langage corporel.

Appliquée au cinéma, et en particulier à un film comme *La Bataille d'Alger*, l'approche ethnolinguistique permet d'analyser comment les langues, les objets culturels (comme le haïk ou le couffin), les chants, les silences et les gestes participent à la construction d'une identité collective et à la mise en scène des rapports de domination et de résistance en contexte colonial.

5 Analyse ethnolinguistique du film *La Bataille d'Alger*

Le film *La Bataille d'Alger* (1966), réalisé par Gillo Pontecorvo, constitue bien plus qu'un témoignage cinématographique sur la guerre d'indépendance algérienne. Il se présente comme un document d'une grande richesse pour une lecture ethnolinguistique et sémiotique des rapports de domination, de résistance et d'identité en contexte colonial. À travers la langue, les gestes, les silences et les signes culturels visibles à l'écran, le film donne à voir et à entendre les logiques d'exclusion, d'appropriation et de détournement linguistique mises en œuvre dans un moment charnière de l'histoire algérienne. Loin de se limiter à une opposition entre deux camps militaires, *La Bataille d'Alger* restitue une guerre des signes et une guerre des langues, au cœur du processus colonial.

5.1.1 . La diglossie coloniale :

Le conflit entre langue du pouvoir et langue du peuple L'un des éléments les plus marquants du film est la manière dont il met en scène la cohabitation conflictuelle entre deux langues principales : le français et l'arabe algérien (darija). Ce face-à-face linguistique reflète une diglossie coloniale, où le français occupe la position de langue haute (langue du prestige, du pouvoir, de l'État), tandis que l'arabe est cantonné au statut de langue basse (langue vernaculaire, populaire, marginalisée).

Dans *La Bataille d'Alger*, le français est utilisé exclusivement par l'armée coloniale, les fonctionnaires et les colons. Il est la langue de l'autorité, de l'interrogatoire, de la rationalisation militaire. Cette langue, imposée par le système éducatif colonial et l'administration, devient un instrument de contrôle, un vecteur d'invisibilisation culturelle. Elle n'est pas neutre : elle porte avec elle tout un imaginaire de supériorité civilisationnelle. En cela, elle est violente symboliquement, car elle nie la légitimité des langues autochtones.

En revanche, l'arabe algérien est la langue du quotidien, de l'intimité, du quartier et de la résistance. C'est la langue de la Casbah, du peuple colonisé, des réunions clandestines du FLN, mais aussi des pleurs, des chants, des invocations. Le film valorise cette langue en lui donnant une fonction identitaire et affective. Elle devient la langue de l'engagement patriotique, malgré son absence de reconnaissance institutionnelle. Pontecorvo choisit, dans certaines séquences, de ne pas sous-titrer l'arabe, obligeant le spectateur non-arabophone à ressentir l'écart linguistique et culturel — une manière subtile de montrer la frontière symbolique entre colon et colonisé.

5.1.2 Le bilinguisme stratégique :

Survivre entre deux codes Le film met également en évidence des cas de bilinguisme stratégique, notamment chez les membres du FLN ou les figures intermédiaires comme Ali La Pointe. Ces personnages naviguent entre deux univers linguistiques et sociaux, et leur usage du français est souvent calculé, circonstanciel. Ils utilisent la langue du colon pour se déplacer, tromper, infiltrer — sans jamais s'y identifier.

Ce phénomène de code-switching traduit une réalité propre aux sociétés colonisées : celle d'une double conscience linguistique. Le colonisé maîtrise parfois la langue du dominant, mais il en perçoit le caractère étranger, intrusif, voire aliénant. Le passage d'une langue à l'autre dans le film n'est jamais neutre : il révèle les tensions intimes, les contraintes sociales et les stratégies de survie. La langue devient un outil de résistance déguisée, un moyen de se mouvoir dans un système oppressif tout en restant fidèle à son identité profonde.

5.1.3 . Le silence comme langage de la résistance

Un autre aspect fondamental de l'ethnolinguistique du film est l'usage du silence, notamment dans les scènes d'arrestation, de torture ou d'interrogatoire. Le silence n'est pas ici un vide, mais un langage alternatif. Il signifie la dignité, le refus de collaborer, le rejet de l'autorité linguistique du colonisateur.

Dans *La Bataille d'Alger*, les silences deviennent des moments de tension dramatique, mais aussi des espaces de rupture avec la logique discursive du pouvoir. Face à la parole imposée (par les militaires, par la propagande), se dresse une parole absente mais signifiante, un silence habité. Ce silence est un acte de parole différée, une manière de se soustraire à la domination symbolique. Il a également une portée collective : il représente

la voix muette du peuple opprimé, de ceux qui n'ont pas encore eu droit à la parole dans l'espace politique.

5.1.4 . Les signes culturels :

Ce sont des objets du quotidien et résistance symbolique Au-delà des langues, La Bataille d'Alger mobilise une série de signes culturels puissants, profondément ancrés dans le tissu social algérien. Ces objets, portés ou utilisés dans l'espace colonial, deviennent des véhicules de sens identitaire et politique.

A- Le haïk :

Le haïk est un vêtement, bouclier, ce voile traditionnel blanc porté par les femmes algériennes, est un symbole ambivalent. Dans le discours colonial, il est perçu comme un signe d'archaïsme et de soumission féminine. Mais dans le film, il est réinvesti comme outil tactique de résistance. Il permet aux femmes de cacher des armes, d'échapper à la surveillance, de circuler librement dans l'espace contrôlé par l'armée française.

Le haïk devient un espace de subversion : ce qui était censé masquer devient une arme. De plus, lorsque certaines militantes retirent leur haïk pour se faire passer pour des Européennes, c'est un renversement radical : elles adoptent les codes du colon pour les retourner contre lui. Ce geste incarne une déconstruction des identités figées par le colonialisme, et une appropriation des signes comme forme de guerre.

La scène 23 (1h24 min25sc)



À travers ce photogramme nous remarquons que le haïk n'est pas seulement un vêtement traditionnel mais une stratégie vestimentaire utilisée par les militants pour faciliter les opérations de résistance pendant la guerre d'indépendance algérienne.

B- Le couffin :

Le couffin n'est pas un objet domestique traditionnel associés aux femmes, dans le film, il sert à dissimuler des bombes destinées aux quartiers européens. Cet accessoire domestique, lié aux courses, à la sphère privée féminine, il devient un support de la violence politique. Ce décalage entre la forme inoffensive et le contenu explosif produit un choc sémiotique : le quotidien devient un champ de bataille. Le couffin incarne ainsi la résistance enracinée dans la culture populaire, discrète mais déterminée.

La scène 26 (1h 40min)



Ce photogramme explique que le couffin n'était pas un simple objet mais un élément stratégique dans la lutte pour l'indépendance.

C- . La parole collective :

Le film rend compte d'une parole collective qui traverse les langues : les chants religieux, les appels à la prière, les cris de foule et les slogans politiques ponctuent la bande sonore et construisent une oralité résistante. Ces formes d'expression non standardisées ne relèvent pas d'un discours argumenté, mais d'une énergie linguistique partagée, qui structure le sentiment d'appartenance.

La scène19 (1h17mn05sc)



Ce photogramme montre une femme ululante après avoir entendu que la grève a réussi, dans le film *la bataille d'Alger* les youyous ou ululations dépassent largement le folklore.

Ce cri aigu lancé par les femmes dans les moments de tension de célébration ou de résistance, fonctionne dans le film comme un langage collectif sonore et profondément identitaire car à travers les youyous, c'est tout un peuple qui exprime dans sa douleur comme sa fierté.

D- Le puits : un lieu d'effacement et de résistance

La scène24 (1h 26mn05sc)



À travers ce photogramme nous remarquons que le puits lieu traditionnellement associé à l'eau, à la vie et à la communauté, devient ici un refuge souterrain, un espace d'enfermement mais aussi un dernier bastion de la résistance.

E-Cheveux coupé : signe de résistance

La scène 12 (42mn02sc)



Ce photogramme d'une femme militante de FLN, entrain de couper ces cheveux après avoir retiré son haïk, explique une rupture symbolique avec le rôle traditionnel féminin. Cet acte de transformation identitaire constitue un tournant ethnolinguistique majeur où le corps devient le lieu d'un code culturel alternatif.

6 - Analyse comparative: *Souvenirs de la Bataille d'Alger* (Saâdi Yacef) et *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo):

6.1.1 . Nature des œuvres :

Le livre *Souvenirs de la Bataille d'Alger*, publié en 1962, est un récit autobiographique écrit par Saâdi Yacef, ancien commandant de la zone autonome d'Alger pour le FLN. Il s'agit d'un

témoignage direct, centré sur les événements vécus de l'intérieur par un acteur majeur de la lutte. L'objectif de l'auteur est double : documenter la lutte, glorifier les martyrs, et transmettre la mémoire révolutionnaire.

À l'inverse, le film *La Bataille d'Alger* (1966), bien qu'inspiré directement du livre et coécrit avec Yacef lui-même, est une fiction historique réalisée par un cinéaste italien, Gillo Pontecorvo, avec une vision plus distanciée, internationaliste et humaniste. Il s'agit d'un récit collectif qui cherche à comprendre les mécanismes de l'insurrection et de la répression, et non à célébrer un héros en particulier.

Ainsi, si le livre est subjectif, militant et incarné, le film prend le parti d'une neutralité apparente, adoptant un ton quasi-documentaire et évitant toute exaltation partisane excessive.

6.1.2 . Le point de vue narratif :

Dans le livre, le récit est à la première personne, centré sur Saâdi Yacef lui-même (sous son vrai nom : La focalisation interne et regard externe, il évoque ses choix stratégiques, ses émotions, ses dilemmes, et ses camarades. C'est une mémoire incarnée, très subjective, où la ville d'Alger devient le théâtre d'une lutte existentielle pour l'indépendance.

Dans le film, Saâdi Yacef interprète un personnage fictionnel, Djafar, inspiré de lui-même. Mais il n'est pas le personnage principal : la narration s'articule autour d'Ali la Pointe, figure emblématique mais sans voix propre dans le récit écrit. Cela permet à Pontecorvo d'adopter une focalisation plus collective et de donner la parole à des figures anonymes du peuple.

Le changement de perspective produit une dépersonnalisation de l'héroïsme, permettant au spectateur d'embrasser l'ensemble des enjeux politiques et humains, au lieu de s'identifier exclusivement à un seul leader.

6.1.3 La temporalité et le rythme :

Dans le livre « *souvenir de la bataille d'Alger* », le récit est chronologique, organisé selon la logique d'un témoignage qui veut reconstruire des faits précis, jour après jour. Les chapitres sont thématiques, liés à des événements ou des opérations.

Tandis que dans le film, le récit est fragmenté, construit autour d'un retour en arrière (flashback) depuis l'arrestation d'Ali La Pointe jusqu'à sa mort. Le montage alterne les points de vue, les lieux, les voix. Cette construction cinématographique crée un rythme

dramatique intense, une tension croissante, qui n'est pas présente dans le récit plus posé du livre.

6.1.4 La représentation de la violence :

Le livre de Yacef Saâdi décrit la violence de manière directe : du vécu à la mise en scène mais souvent sobre, avec une volonté de justifier politiquement les actes du FLN (attentats, assassinats ciblés, exécutions de traîtres) où la violence y est considérée comme une nécessité stratégique, légitime dans le cadre d'une lutte de libération.

Par contre dans le film, la violence est montrée visuellement, parfois de façon brutale, mais jamais complaisante. Pontecorvo insiste à la fois sur les conséquences humaines des attentats (souffrance des civils) et sur les méthodes de répression française (torture, quadrillage, exécutions). Le film adopte une posture plus critique, en mettant en tension les deux violences, coloniale et révolutionnaire, sans les hiérarchiser explicitement. Cela ouvre un espace de réflexion éthique que le livre, plus engagé, n'investit pas pleinement.

6.1.5 L'idéologie et la portée universelle :

Le livre « *souvenir de la bataille d'Alger* » porte la voix d'un militant algérien nationaliste, avec un objectif clair : l'indépendance de l'Algérie et l'hommage aux combattants du FLN. Le propos est sans ambiguïté : la cause est juste, les sacrifices sont nécessaires, les ennemis sont désignés.

D'autre part le film, tout en respectant cette trame historique, cherche à universaliser le propos. Pontecorvo, marxiste et anticolonialiste, veut créer une œuvre qui interroge toutes les formes de domination, de guérilla, de répression. Il ne se limite pas à l'Algérie : son film est pensé comme un manuel de révolution urbaine, qui influencera des mouvements de libération du monde entier. Le regard est plus géopolitique que nationaliste, et c'est ce qui explique son impact international.

6.1.6 L'esthétique de la mémoire :

Le texte de Yacef Saâdi est un texte écrit, rationnel, explicatif qui se base sur la parole écrite et le langage visuel. Il appartient au registre du témoignage historique. Il décrit, raconte, et justifie.

Le film, lui, construit une mémoire sensorielle et visuelle, par son usage du noir et blanc, son montage nerveux, sa musique (Ennio Morricone) et ses silences dramatiques, il fait

éprouver au spectateur la tension de l'insurrection. Le film provoque une expérience émotionnelle que le texte ne peut atteindre, mais que le texte compense par sa valeur d'archive et sa précision factuelle.

En somme le roman « *souvenirs de la Bataille d'Alger* » et le film « *La Bataille d'Alger* » sont deux œuvres fondées sur les mêmes événements, mais qui diffèrent profondément dans leur nature, leur objectif et leur réception. Le livre est un acte de mémoire politique écrit par un acteur engagé, tandis que le film est une représentation artistique et critique, qui s'adresse à une audience plus large. Là où Yacef témoigne, Pontecorvo interroge. Le premier revendique, le second met en scène. Pourtant, l'un et l'autre participent à la construction d'une mémoire collective de la lutte algérienne, et se complètent dans leur capacité à dire l'histoire autrement.

Conclusion Générale

Conclusion Générale

Ce travail de recherche s'est fixé pour objectif d'analyser, à l'intersection des sciences du langage et de la sémiotique du cinéma, les enjeux liés à l'adaptation cinématographique d'un récit historique maghrébin. L'étude s'est centrée sur le film *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, mis en parallèle avec les mémoires de Yacef Saâdi, qui l'ont en partie inspiré. L'adaptation y est appréhendée non pas comme un simple transfert d'un support narratif à un autre, mais comme un espace de réécriture et de relecture du passé, où se croisent langues, signes, émotions et cultures.

En mobilisant une approche pluridisciplinaire — mêlant analyse sociolinguistique (contact de langues, alternance codique, diglossie), sémiologique (lecture des signes visuels et sonores), ethnolinguistique (valeurs symboliques et culturelles), ainsi qu'une attention portée aux procédés esthétiques et émotionnels —, nous avons mis en lumière la richesse expressive et la complexité identitaire de cette œuvre cinématographique. Les choix linguistiques, les symboles visuels (tels que le haïk ou la chevelure féminine), les sons traditionnels (comme les youyous), les silences, ou encore les gestes corporels, participent à une construction de sens profondément enracinée dans la mémoire coloniale et postcoloniale.

L'une des hypothèses majeures du travail, selon laquelle l'adaptation cinématographique constitue une recreation culturelle et émotionnelle, a été confirmée. Le film ne se contente pas de représenter le texte source : il le réinvente, le condense et le transcende parfois, en lui conférant une portée plus immédiate, universelle et sensorielle. Par ailleurs, les éléments linguistiques et symboliques, loin d'être accessoires, jouent un rôle fondamental dans la mise en scène du réel et de l'imaginaire.

L'analyse a également permis de montrer que le langage cinématographique, en tant que système de signes, est apte à exprimer ce qui dépasse les mots : souffrances collectives, tensions politiques, luttes silencieuses et, surtout, présence et résistance féminine, souvent occultées dans les récits historiques traditionnels. Ainsi, le cinéma apparaît non seulement comme un miroir du passé, mais aussi comme un acteur actif de la mémoire et de la représentation identitaire.

En conclusion, cette recherche invite à repenser l'adaptation non comme une trahison de l'original, mais comme une reformulation signifiante, capable d'enrichir la lecture du texte source et d'ouvrir de nouveaux horizons d'interprétation. Pour prolonger cette réflexion, il serait pertinent d'élargir l'étude à d'autres œuvres maghrébines adaptées

Conclusion Générale

à l'écran, afin de dégager les invariants et les spécificités propres aux processus d'adaptation dans le contexte postcolonial maghrébin.

Références bibliographique

Bibliographie

Ouvrages

- Bhabha, H. K. (1994). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
- Chion, M. (1990). *L'audio-vision : Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Comolli, J.-L. (2009). *Cinéma contre spectacle*. Paris : Verdier.
- Harbi, M., & Stora, B. (2004). *La guerre d'Algérie : 1954–2004, la fin de l'amnésie*. Paris : Robert Laffont.
- Metz, C. (1972). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Pontecorvo, G. (Réalisateur). (1966). *La Bataille d'Alger [Film]*. Italie/Algérie : Igor Film.
- Saadi, Y. (2002). *Souvenirs de la bataille d'Alger*. Alger : Casbah Éditions.
- Sartre, J.-P. (1947). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- Yacine, K. (s.d.). *Entretiens et propos sur la langue française comme "butin de guerre"*. Inédits divers.

Dictionnaires

- Dictionnaire la rousse : <https://www.larousse.fr>
- Dictionnaire le robert : <https://dictionnaire.lerobert.com>
- Dictionnaire de l'académie française : <http://www.dictionnaire-academie.fr>

Site Internet

- <https://fr.pinterest.com/pin/>
- <https://www.google.com>
- Souvenirs de la bataille d'Alger.: [https://gallica.bnf/ark:248/bpt6k3350020f.textelmag](https://gallica.bnf/ark:/248/bpt6k3350020f.textelmag) (consulté le 2mai 2025)
- Littré : <https://www.littre.org>
- Le grand robert : <https://www.lerobert.com>.
- <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>.
- Encyclopédie universalis. <https://www.universalis.fr>
- www.livres-cinema.info

TABLE DES MATIERES

1	<i>Dédicace</i> 3
2	<i>Dédicace</i>	4
3	Sommaire	7
1	La littérature maghrébine d'expression française:	12
1.1	Origine et development historique:.....	12
1.2	Définition de la littérature maghrébine d'expression française :	13
1.3	Impact de la colonisation et de la francophonie :	13
2	Le roman maghrébine francophone:.....	13
2.1	Definitions:	13
2.2	Les caractéristiques du roman maghrébin francophone :.....	14
2.3	Typologie du roman maghrebine:.....	14
2.3.1	Historique :.....	15
2.3.2	Autobiographie :	15
2.3.3	Identitaire :.....	16
2.3.4	Engagé :.....	16
2.3.5	Roman de témoignage :.....	16
3	Les grandes thématique du roman maghrébine:.....	17
3.1	Mémoire :.....	17
3.2	Exil :.....	17
3.3	Guerre :	17
3.4	Identité :.....	17
3.5	Le classement thématique du roman maghrébin francophone.....	17
3.5.1	Les catégories thématiques du roman maghrébin francophone	18
4	La langue du roman maghrébin francophone: entre français, dialecte et hybridité	21
4.1	Le français : une langue ambivalente.....	21
4.2	Le dialecte arabe ('Darija) un miroir d'identité.....	22
4.3	Une langue hybride : le métissage linguistique	22
5	littérature et politique du roman maghrébine francophone: une écriture engagée	23
5.1	4-1-1 Qu'est-ce qu'une écriture engagée ?	23
5.2	Le roman maghrébin francophone et l'écriture engagée.	24
5.3	la littérature outil de résistance pendant la colonisation	24
6	les enjeux sociaux et politiques contemporain dans le roman maghrébin francophone.....	25
7	Présentation du roman « souvenir de la bataille d'Alger »	25
7.1	Biographie de l'auteur	25
7.2	Résumé du roman « souvenir de la bataille d'Alger ».....	26
8	la littérature et les défis politiques internes.....	27

1	Théorie de adaptation cinématographique :	29
1.1	Definitions et enjeux:.....	29
1.2	Les types de l'adaptation cinématographique.....	29
1.2.1	L'adaptation stricte ou passive (fidèle) :.....	29
1.3	Fidélité et créativité dans l'adaptation :	31
1.4	Le paysage du texte a l'image :.....	32
2	Le cinéma maghrébin:.....	32
2.1	Naissance d'un cinéma postcolonial :.....	32
2.2	Lien entre cinéma et mémoire collective :.....	33
3	Etude de l'adaptation de souvenirs de la bataille d'Alger.....	33
3.1	Présentation du film la bataille d'Alger et du réalisateur.....	33
3.2	Le résumé du film la bataille d'Alger.....	33
3.3	Présentation du réalisateur de film	34
1	le contact des langue :	37
1.1	Le bilinguisme dans le film la bataille d'Alger	38
1.2	Alternance codique	39
1.2.1	Les types d'alternance codique :	40
2	Analyse sémiologique du corpus.....	48
2.1	La sémiologie.....	48
2.1.1	la sémiologie du cinéma.....	48
3	Analyse émotionnelle du Corpus:	67
3.1	Biographies des personnages du film	67
	Les émotions et leurs classifications :	72
3.1.1	3-Analyse Stylistique Et Esthétique Du Film <i>La Bataille d'Alger</i>	76
4	les procédés esthétiques :	76
4.1	le silence :	76
4.1.2	Lumière Et Ombre : Une Mise En Scène De La Tension Et De L'oppression :79	
4.2	les procédés stylistiques.....	80
4.2.1	Le noir et le blanc : entre style documentaire et émotion politique	80
4.2.2	3-2-3 Caméra portée à l'épaule : immersion et réalisme :	80
4.2.3	4- La bataille d'Alger, analyse ethnolinguistique	81
5	Analyse ethnolinguistique du film <i>La Bataille d'Alger</i>	82
5.1.1	. La diglossie coloniale :.....	82
5.1.2	Le bilinguisme stratégique :.....	83
5.1.3	. Le silence comme langage de la résistance.....	83
5.1.4	. Les signes culturels :	84
C-	. La parole collective :	85
6	- Analyse comparative : <i>Souvenirs de la Bataille d'Alger</i> (SaâdiYacef) et <i>La Bataille d'Alger</i>	

(Gillo Pontecorvo) :.....	87
6.1.1 . Nature des œuvres :.....	87
6.1.2 . Le point de vue narratif :.....	88
6.1.3 La temporalité et le rythme :	88
6.1.4 La représentation de la violence :.....	89
6.1.5 L'idéologie et la portée universelle :.....	89
6.1.6 L'esthétique de la mémoire :.....	89

N° de la figure	Description	Horodatage	Page
Figure 01	Photo de yacef Saadi		22
Figure 02	Page de couverture des romans souvenirs De la bataille d'Alger		23
Figure 03	Photo de Guillo Pontecovo		32
Figure 04	Homme torturé dans une pièce sombre, ambiance oppressante	1 min 02 s	52
Figure 05	Hommes armés sur les toits de la Casbah	4 min 04 s	53
Figure 06	Ali la Pointe et ses compagnons dans une scène de défaite dramatique	6 min 25 s	54
Figure 07	Premier attentat du FLN, présence de civils et tension palpable	14 min 49 s	55
Figure 08	Mariage de Mahmoud Bouhamidi, scène rare de joie	23 min 22 s	56
Figure 09	Rencontre sur la terrasse entre Ali la Pointe et Ben M'hidi	1 h 00 min 09 s	57
Figure 10	Ben M'hidi menotté face à la presse	1 h 29 min 40 s	58
Figure 11	Réunion autour d'une table avec Ali la Pointe donnant des directives	1 h 46 min 30 s	59
Figure 12	Arrivée de la 10e division de parachutistes avec le colonel Mathieu en avant-plan	1 h 55 min 30 s	60
Figure 13	Dernière scène : une femme manifeste au centre d'une foule nombreuse	1 h 54 min 57 s	p. 61
Figure 14	Schéma représentatif des émotions		P75
Figure 15	Ali la Pointe dans une cellule de prison	11min44sc	P79

Figure 16	Les trois militants en haïk dans la casbah	1h24min25sc	
Figure17	Les militants pausent une bombe dans un couffin	1h40min	P88
Figure 18	Les youyous des femmes	1h7min05sc	89
Figure 19	Une femme coupe ses cheveux	42min02s90	90

Glossaire
Alphabétique du travail

Glossaire alphabétique

Terme/expression	Définition
Adaptation cinématographique	Transposition d'une œuvre littéraire en langage filmique, avec des modifications possibles sur les plans narratif, visuel, linguistique ou idéologique.
Alternance codique	Usage alterné de deux langues ou plus dans un même énoncé ou dans un échange discursif, très fréquent dans les œuvres maghrébines.
Alternance extra phrastique	Alternance codique où le changement de langue se produit entre des phrases ou des unités de discours complètes.
Bande sonore (ou bande musicale)	Ensemble des éléments sonores (dialogues, musique, effets) qui accompagnent le film et participent à la création d'une ambiance ou d'une émotion.
Couffin	Panier tressé utilisé traditionnellement au Maghreb, à forte charge symbolique dans la représentation culturelle.
Discours filmique	Construction du sens à l'écran par les images, les sons, le montage et les dialogues, constituant le « langage du cinéma ».
Ellipse	Procédé narratif ou filmique qui supprime un moment de l'action pour condenser le récit et accélérer la progression dramatique.
Film documentaire	Genre cinématographique qui vise à représenter la réalité (sociale, politique, historique) de manière factuelle ou engagée, souvent utilisé à des fins pédagogiques ou mémorielles.
Flashback	Retour en arrière dans le récit filmique ; procédé utilisé pour montrer des événements passés ayant un lien avec le présent narratif.
Haïk	Vêtement traditionnel féminin algérien couvrant le corps et le visage, souvent porteur d'une forte dimension culturelle et symbolique.
Hybridité linguistique	Présence de plusieurs langues ou registres dans un même discours ou œuvre, résultant du contact culturel et du bilinguisme postcolonial.
Langage du silence	Stratégie narrative ou expressive dans laquelle l'absence de parole devient porteuse de sens, révélant les émotions, les tensions ou la résistance.
Langue source / langue cible	En traduction ou en adaptation, la langue

Glossaire alphabétique

	source est celle de départ (texte original), la langue cible est celle d'arrivée (film ou public).
Littérature engagée	Littérature qui se donne pour objectif de dénoncer ou de prendre position sur des faits politiques, sociaux ou historiques, souvent dans un but de transformation ou de sensibilisation.
Photogramme	Image fixe isolée à partir d'un film, utilisée dans l'analyse filmique pour étudier un plan, un cadrage ou une symbolique visuelle.
Plurilinguisme	Présence et usage de plusieurs langues dans une même œuvre ou un même espace discursif.
Polyphonie énonciative	Coexistence de plusieurs voix, points de vue ou instances énonciatives dans un même texte ou film, révélatrice de la complexité des récits.
Réalité sociolinguistique	Situation linguistique concrète d'un espace donné, incluant les langues en contact, les statuts sociopolitiques des langues et leurs représentations.
Roman maghrébin francophone	Roman écrit en langue française par un auteur du Maghreb, traitant souvent de l'identité, de la colonisation, de l'exil ou de la mémoire collective.
Scène (cinématographique)	Unité narrative dans un film, définie par une continuité d'action, de temps et de lieu, articulée autour d'un ou plusieurs enjeux dramatiques.
Sémiotique du cinéma	Discipline étudiant les signes et systèmes de signification dans le film (image, son, couleur, espace, mouvement, etc.).
Transposition intersémiotique	Passage d'un contenu d'un système de signes à un autre (ex. : de l'écrit à l'image), selon la typologie de Roman Jakobson.
Voix narrative	Instance qui raconte le récit, que ce soit dans un roman (narrateur) ou au cinéma (voix-off, point de vue subjectif, caméra embarquée, etc.).

Résumé

Notre mémoire s'intéresse à la manière dont le roman maghrébin francophone peut être adapté au cinéma, en prenant comme exemple le film La Bataille d'Alger inspiré du récit Souvenirs de la bataille d'Alger de Yacef Saâdi . À travers une approche croisée sociolinguistique, sémiologique, discursive et émotionnelle. Nous explorons comment le langage filmique transforme le message littéraire, tout en préservant la mémoire, l'histoire et l'identité maghrébines.

Mots-clés : adaptation cinématographique, roman maghrébin francophone, langage filmique, analyse sociolinguistique, analyse sémiologique, analyse discursive, analyse des sentiments, La Bataille d'Alger, Yacef Saâdi.

Abstract

Our thesis explores how Francophone Maghrebi novels are adapted into film, focusing on The Battle of Algiers inspired by Yacef Saâdi Memoirs of the Battle of Algiers. Using a combination of sociolinguistic, semiotic, discursive, and emotional approaches, the study examines how filmic language reshapes the literary message while conveying memory, history, and Maghrebi identity.

Keywords: cinematic adaptation, Francophone Maghrebi novel, filmic language, sociolinguistic analysis, semiotic analysis, discourse analysis, sentiment analysis, The Battle of Algiers, Yacef Saâdi.

ملخص

تتناول اطروحتنا مسألة تحويل الرواية المغربية الفرانكفونية إلى عمل سينمائي، من خلال دراسة فيلم معركة الجزائر وكتاب ذكريات معركة الجزائر لياسف سعدي. نعتمد في هذا العمل على مقاربات متعددة: سوسيولسانية، سيميولوجية، خطابية وعاطفية، لفهم كيف يحوّل الفيلم الرسالة الأدبية إلى لغة بصرية تحافظ على الذاكرة والتاريخ والهوية المغربية.

الكلمات المفتاحية: الاقتباس السينمائي، الرواية المغربية الفرانكفونية، اللغة السينمائية، التحليل السوسيولساني، التحليل السيميولوجي، التحليل الخطابي، تحليل المشاعر، معركة الجزائر، ياسف سعدي.