L'économie du non-dit et les mots-paravents : Pragmatique de l'indicible et suppléance énonciative dans la diégèse post-traumatique algérienne (Étude croisée de *Rachida* et *Abou Leila*)

The Economy of the Unsaid and Enunciative Suppletion: Pragmatics of the Unspeakable in the Algerian Post-Traumatic Diegesis *(A Comparative Study of Rachida and Abou Leila)*

Maizi Soufiane✶ [1]

[1] Université Blida 2 Ali Lounici, laboratoire RIDILCA Algérie. **Email**: s.maizi@univ-blida2.dz

Reçu le : 24 /03 / 2026 *Accepté le : 10 /07 / 2026* *Publié le : 23 /07 / 2026*

Résumé

La cinématographie algérienne post-décennie noire bute d'emblée sur une aporie sémiotique : comment dire la barbarie sans achever un corps social déjà exsangue ? Ce travail interroge l'économie du non-dit à travers deux œuvres antagonistes, *Rachida* (Yamina Bachir-Chouikh, 2002) et *Abou Leila* (Amin Sidi-Boumédiène, 2019), à la lumière de la pragmatique interactionnelle et des théories de la reformulation. Loin de trahir une atrophie du lexique, l'esquive des mots du trauma (terrorisme, massacre) s'y lit comme une stricte ingénierie de survie énonciative. Qu'elle se fige dans la parémiologie apotropaïque des cours matriarcales ou qu'elle bascule dans la suppléance hallucinatoire, l'atténuation euphémique fait écran. L'élision filmique et le déplacement métaphorique s'imposent ici non comme des silences, mais paradoxalement comme les actes de langage les plus éloquents de la résilience algérienne.

Mots clés : Pragmatique du non-dit ; Reformulation euphémique ; Cinéma algérien ; Aphasie traumatique ; Paralipse filmique ; Sociolinguistique de la Darja ; Psychanalyse filmique.

Abstract

Documenting the trauma of the post-"Black Decade" forced Algerian cinema into an immediate semiotic bind: how to articulate absolute barbarity without delivering the final blow to an already exhausted social fabric? This paper interrogates the mechanics of the unsaid. Through the dual lenses of interactional pragmatics and reformulation theory, we examine two radically opposed films—*Rachida* (Yamina Bachir-Chouikh, 2002) and *Abou Leila* (Amin Sidi-Boumédiène, 2019). Bypassing raw trauma vocabulary (terrorism, slaughter) is no symptom of lexical poverty. It functions, rather, as a strict protocol for enunciative survival. Whether frozen in the apotropaic proverbs of matriarchal courtyards, or displaced through hallucinatory visual suppletion, euphemistic attenuation acts as a cognitive blast shield. Here, cinematic omission and metaphorical displacement emerge not as silences, but paradoxically as the most articulate speech acts of Algerian resilience.

Keywords: Pragmatics of the unsaid; Euphemistic reformulation; Algerian cinema; Traumatic aphasia; Filmic paralipsis; Sociolinguistics of Darja; Psychoanalytic film theory.

✶ ***Auteur expéditeur*** : Maizi Soufiane ***Email :*** ***s.maizi@univ-blida2.dz***

Introduction : L'aporie verbale de l'extrême violence

Dire le trauma a toujours poussé le cinéma dans ses retranchements ontologiques. Dans le contexte algérien, où documenter les meurtrissures de la « Décennie Noire » relevait de l'impératif historique, le piège est double. Filmer la terreur sans sombrer dans la complaisance scopique, certes. Mais surtout : la formuler sans que l'énonciation ne rouvre la blessure originelle.

Face à ce vide, le signifiant brut défaille. Le vocable exact (« égorgement », « viol ») charrie une charge mortifère telle qu'il menace de disloquer le locuteur lui-même (Rabatel, 2008, p. 54). C'est sur cette ligne de crête sémantique que la pragmatique (Kerbrat-Orecchioni, 2001, p. 112), couplée à l'analyse des opérations de reformulation, offre un outil de décryptage redoutable. Loin d'une simple boucle tautologique, la reformulation fonctionne ici comme une transaction de recadrage vitale. Elle permet au sujet parlant de repousser un matériau linguistique toxique ou irrecevable pour lui substituer un signifiant second, tolérable pour l'écosystème communicatif.

Dans le huis clos de l'Algérie post-conflit, cette plasticité verbale n'a plus rien de stylistique : elle devient une prothèse psychique (Goffman, 1974, p. 89). Notre réflexion s'attachera donc à déconstruire ces tactiques d'évitement à travers deux propositions esthétiques radicales : Rachida (2002), ancrée dans le naturalisme, et Abou Leila (2019), plongée clinique dans une psyché dévastée. Afin de dépasser l'aporie énonciative ainsi esquissée, il convient de la traduire en une problématique scientifique articulée en trois registres d'investigation imbriqués. Au premier niveau, notre recherche se donne pour objet de cartographier les dispositifs linguistiques et sémiotiques par lesquels la diégèse opère le remplacement du lexique frontal de la violence — ce que nous nommerons, dans la suite de cette étude, les ***procédures de suppléance énonciative***. Il s'agit d'isoler les mécanismes de reformulation euphémique, de forclusion pronominale et de déplacement métaphorique qui font écran au référent traumatique. Au second niveau, nous interrogeons la variable contrastive qui structure notre corpus : dans quelle mesure ces régimes de reformulation diffèrent-ils selon que le trauma est traité en mode ***centripète*** — c'est-à-dire ramené vers le centre par une contention collective du verbe — ou en mode ***centrifuge***, où la fracture psychique projette le signifiant hors de tout espace syntaxique partageable ? Cette bipolarité, que nous déploierons à travers l'analyse croisée de ***Rachida*** et d'***Abou Leila***, permet de tester l'hypothèse selon laquelle l'économie du non-dit n'est pas une uniforme stratégie d'évitement, mais un système différencié de défense dont la morphologie dépend de la structure même du tissu social représenté. Enfin, au troisième niveau, notre investigation vise à évaluer la portée perlocutoire de ces glissements : quels effets de sens ces opérations d'atténuation produisent-elles sur le spectateur présupposé, et dans quelle mesure la complicité herméneutique qu'elles instaurent avec un auditoire partageant les mêmes cadres de référence traumatiques constitue-t-elle l'acte de langage le plus accompli de la résilience algérienne ? C'est cette triple délimitation qui fonde la rigueur heuristique de l'enquête qui suit.

1. État de l'art : Cartographie esthétique du trauma algérien, de l'exhibition scopique à l'errance allégorique

L'édification d'une cinématographie de la survie post-décennie noire n'a point surgi *ex nihilo*. Bien avant que l'évitement prophylactique ne s'impose comme une grammaire à part entière dans notre corpus d'étude, la production algérienne s'est heurtée à une injonction paradoxale féroce. Comment témoigner de la nuit sans s'y abîmer ? Cartographier les réponses esthétiques apportées par les

devanciers et les contemporains de Bachir-Chouikh et Sidi-Boumédiène s'avère indispensable pour mesurer l'audace pragmatique de *Rachida* et d'*Abou Leila*. Le champ cinématographique national s'est d'abord fracturé autour de deux pôles antinomiques : la monstration hyperréaliste et la soustraction allégorique.

Dans l'urgence de la meurtrissure, une première lignée de cinéastes a tenté de regarder la Gorgone en face. L'œuvre de Merzak Allouache incarne de manière paradigmatique cette pulsion du constat. Frontale. Clinique. Une autopsie à ciel ouvert du corps social. Des pellicules séminales telles que *Bab El-Oued City* (1994) ou, lors de la décennie de la réconciliation, *Le Repenti* (2012), refusent catégoriquement l'ellipse. L'horreur y est verbalisée. Le référent saigne à l'écran. Allouache y déploie une esthétique de la désoccultation où le langage s'efforce de conserver, coûte que coûte, sa fonction dénotative stricte. Le tueur est nommé ; l'arme blanche est exhibée. La syntaxe ne tergiverse pas. Cette approche du documentaire fictionnalisé possède une indiscutable valeur testimoniale. Elle acte la barbarie pour empêcher le révisionnisme. Elle bute néanmoins sur un écueil cognitif majeur. Nommer l'innommable de manière itérative, sans filtre énonciatif, finit par saturer le canal récepteur. Le réel, livré dans sa crudité absolue, risque paradoxalement d'anesthésier l'empathie du spectateur ou, pire, de réactiver le trouble de stress post-traumatique au sein de l'auditoire national. L'hyperréalisme lexical se heurte au mur de la sidération.

À l'exact opposé de ce spectre, la décennie 2000 voit poindre une radicalité diamétralement inverse. Fuyant le naturalisme sanglant, des créateurs comme Tariq Teguia substituent au choc visuel et verbal une vertigineuse géométrie de la désolation. Dans *Rome plutôt que vous* (2006) ou *Inland* (2008), le sang a séché. Ne reste que la poussière et l'errance. Le trauma n'est plus traité comme un événement historique borné ; il s'est mué en une topographie psychique. La violence physique y est systématiquement refoulée dans le hors-champ absolu. Les protagonistes marchent. Infiniment. Le silence diégétique s'étire jusqu'au malaise (نيشد و شرقي 2024 :239). Teguia spatialise l'aphasie de toute une génération. L'allégorie remplace le manifeste politique. Cette poétique de la vacuité esquive le lexique de la terreur par une ascèse verbale presque janséniste. Le territoire algérien y est filmé comme une immense salle d'attente purgatoriale où les mots de la guerre civile sont sciemment gommés, non par pudeur, mais par épuisement ontologique.

D'autres artisans de l'image, à l'instar de Nadir Moknèche *(Viva Laldjérie*, 2004), opteront pour le travestissement par la saturation. Le foisonnement mélodramatique, la logorrhée urbaine et la stridence chromatique y agissent comme de puissants cautères. On crie pour ne pas dire. L'hystérie des dialogues noie le souvenir des massacres sous le vacarme de la survie quotidienne. Le non-dit s'y dissimule sous l'excès de bruit.

C'est précisément à l'intersection de ces plaques tectoniques conceptuelles que notre corpus révèle sa fulgurante singularité épistémologique. *Rachida* et *Abou Leila* ne relèvent ni du rapport d'autopsie d'Allouache, ni de l'abstraction ascétique de Teguia, ni de la saturation mélodramatique de Moknèche. Yamina Bachir-Chouikh et Amin Sidi-Boumédiène inventent une quatrième voie, strictement pragmatique : celle de la mécanique de contournement. Ils ne filment ni la source de la violence ni son absence. Ils filment le travail de l'esprit tentant de la digérer.

Chez eux, la violence n'est ni exhibée avec complaisance ni éludée par la métaphore esthétique ; elle est impérieusement *reformulée* par les instances agissantes. Le figement proverbial dans la cour matriarcale de *Rachida* n'est en rien un silence de résignation. C'est un paravent sémantique actif,

une manipulation volontaire du lexique pour domestiquer la terreur. De même, la traque hallucinatoire de la bête sauvage dans *Abou Leila* dépasse le stade de la simple allégorie intellectuelle prisée par le cinéma d'auteur. C'est l'enregistrement brut d'une défaillance neurologique projetée sur l'écran. L'apport fondamental de ces deux œuvres réside dans cette matérialisation filmique de l'appareil de défense cognitif. L'indicible n'y est plus un constat d'impuissance de la mise en scène. Il s'y affirme comme le moteur linguistique incandescent d'une nation en quête de suppléance.

2. Assise méthodologique : Diachronie du trauma et protocole d'auscultation lexico-pragmatique

L'élection de ***Rachida*** (Yamina Bachir-Chouikh, 2002) et d'***Abou Leila*** (Amin Sidi-Boumédiène, 2019) procède d'une rigueur épistémologique que la seule évocation d'une pertinence diachronique ne suffit pas à établir. Si la distance de dix-sept ans qui sépare ces deux œuvres autorise indéniablement la captation d'une même béance sémiotique à deux stades cliniques distincts de la conscience nationale — l'urgence de la mémoire immédiate chez l'une, l'ère de la post-mémoire chez l'autre —, le fondement véritable de ce choix réside dans la constitution d'un ***dispositif de variation maximale***. En effet, les deux films partagent un même référent historique — la violence politique des années 1990 en Algérie —, mais mobilisent des régimes diégétiques radicalement antagonistes : le naturalisme social, ancré dans l'espace clos de la cour matriarcale et du village, d'une part ; la psychédélisme clinique, livré à l'errance hallucinée dans l'immensité minérale du Sahara, d'autre part. Cette homogénéité référentielle couplée à une hétérogénéité formelle et énonciative permet d'isoler, autant que faire se peut, la variable que nous nommons ***dispositif suppléant*** : c'est en neutralisant l'invariant historique que nous pourrons observer comment la reformulation du trauma se modèle différemment selon que le sujet parlant demeure inscrit dans un tissu social viable (***Rachida***) ou qu'il en a été irrémédiablement exclu (***Abou Leila***). L'exclusion des autres œuvres majeures du champ cinématographique national — telles que ***Bab El-Oued City*** (Allouache, 1994), ***Le Repenti*** (Allouache, 2012), ***Délice Paloma*** (Moknèche, 2007) ou ***Inland*** (Teguia, 2008) —, œuvres pourtant citées dans notre état de l'art en raison de leur pertinence historique, se justifie précisément par leur appartenance à d'autres régimes de traitement du non-dit : l'autopsie hyperréaliste, la saturation mélodramatique ou l'abstraction allégorique. Seuls ***Rachida*** et ***Abou Leila*** inventent, à notre sens, une ***voie pragmatique*** où le non-dit n'est ni éludé par la métaphore esthétique ni exhibé dans la crudité documentaire, mais activement ***reformulé*** par les instances agissantes de la diégèse. C'est cette spécificité qui fonde la légitimité de notre corpus et qui autorise la comparaison structurelle.

Notre protocole d'investigation refuse la simple exégèse thématique au profit d'une auscultation séquentielle rigoureuse. L'unité d'analyse retenue est la *séquence de bascule énonciative*, c'est-à-dire le segment diégétique où se produit une rupture des maximes conversationnelles de coopération (Grice, 1975), qu'il s'agisse de l'irruption brutale de la violence, de la tentative désespérée de rationalisation par l'autre, ou du collapsus définitif de l'échange verbal. Le découpage du corpus a

obéi à un critère strict : nous n'avons retenu que les séquences où le référent traumatique (terrorisme, massacre, viol, égorgement) est soit absent du dialogue alors qu'il structure pourtant l'action, soit présent sous une forme altérée, déplacée ou euphémisée. Cette procédure a permis d'isoler six séquences analytiques majeures, réparties équitablement entre les deux films.

L'analyse de ces unités s'articule en trois strates méthodologiques distinctes mais interdépendantes. La *strate lexico-pragmatique* procède à l'inventaire systématique des substitutions lexicales, des euphémismes, des antiphrases et des forclusions pronominales opérées dans les dialogues en Darja ; elle mobilise l'outillage de la pragmatique interactionnelle (Austin, 1970 ; Kerbrat-Orecchioni, 2001) et de la théorie de la reformulation (Gülich & Kotschi, 1987). La *strate énonciative* examine les rapports de force entre locuteurs : qui reformule la parole de l'autre ? dans quel but perlocutoire ? avec quelle efficacité illocutoire ? C'est à ce niveau que nous traquons l'hétéro-reformulation, c'est-à-dire la tentative d'un personnage pour couler les bribes verbales d'un autre dans un moule logique tolérable. Enfin, la *strate sémiotique* déborde du verbal pour saisir les suppléances non verbales : la praxéologie domestique (gestuelle du care, rituels de purification), la topographie hallucinatoire (espace onirique, zoomorphisme), et le traitement sonore (mixage, bruit blanc, sirocco). Cette triple grille permet de ne pas confondre le silence — absence de signe — avec le non-dit — présence active d'une stratégie de contournement.

Cette démarche s'est inévitablement heurtée à une aporie traductionnelle majeure. La *Darja* algérienne, langue organique du drame, résiste farouchement à la transposition aseptisée. Comment restituer la charge perlocutoire d'un euphémisme conjuratoire ou la terreur encodée dans un silence ? Le vernaculaire post-traumatique est saturé d'implicites. Le passage à la langue française, idiome de notre rédaction scientifique, a imposé de renoncer à l'équivalence littérale stricte — souvent réductrice — au profit d'une équivalence pragmatique absolue. Il ne s'agissait plus seulement de traduire les mots prononcés, mais de restituer la phénoménologie de leur effacement. Traduire l'omission. Conserver la brûlure du non-dit pour que l'analyse linguistique demeure fidèle à la vérité du trauma.

3. Le substrat sociolinguistique : La Darja fracturée et la politique du non-dit

Avant de pénétrer l'intimité diégétique des œuvres, l'ancrage sociolinguistique exige clarification. La décennie noire a pulvérisé les conventions du cinéma post-indépendance. L'urgence vitale a imposé une *Darja* crue, organique, contrainte de modéliser une réalité inouïe. Il convient toutefois de se garder d'appréhender cette langue vernaculaire comme un bloc monolithique. Notre corpus révèle une fracture sociolectale majeure. La langue rurale, matriarcale et conservatrice qui innerve *Rachida* déploie le proverbe comme un outil de préservation de l'ordre face au chaos. À l'exact opposé, l'idiome urbain, masculinisé et heurté des protagonistes algérois d'*Abou Leila* acte la mort de cet ordre traditionnel par l'aphasie.

Par-delà cette hétérogénéité, un dénominateur commun scelle ces discours : l'éviction structurelle du lexique brut de la guerre civile. Des termes tels que "terroristes" ou "égorgement" sont frappés d'un interdit tacite. Prononcer le mot, c'est convoquer la chose. Les scénaristes opèrent par lissage lexicologique. L'ennemi devient « *houma* » (eux), « *elli mayetsammawch* » (ceux dont on tait le nom).

Cette hétéro-reformulation du réel obéit à un instinct de conservation, mais elle est également éminemment politique. L'effacement du vocable précis dans les dialogues n'est pas qu'une pudeur psychologique ; c'est la trace linguistique d'une autocensure intériorisée, miroir d'un État post-conflit imposant le silence comme condition de la réconciliation. La paralipse filmique (dire en taisant) s'érige ainsi en acte de résistance : crypter le sens pour en assurer la pérennité énonciative sous la contrainte (Austin, 1970, p. 45).

Afin d'opérationnaliser l'analyse des procédures de suppléance énonciative, nous proposons de distinguer quatre modalités de contournement du référent traumatique, qui ne s'excluent pas mutuellement mais peuvent se combiner au sein d'une même séquence. La première, que nous nommons *reformulation euphémique*, consiste en la substitution d'un signifiant à connotation positive ou neutre à un référent négatif : l'ennemi devient « wlad lahlal » (enfants de bonne famille), la violence sexuelle devient « t'adaw 'aliha » (signifie littéralement *« ils ont dépassé les limites »*, mais dans ce contexte, elle est bien comprise en darja comme *« ils l'ont agressée sexuellement »)*. La seconde, la *reformulation parémiologique*, mobilise le figement sentencieux pour diluer l'événement historique dans une sagesse atemporelle : le proverbe « Elli maktoub, maktoub » arrache l'agression à sa contingence politique pour la fondre dans une fatalité cosmique. La troisième, la *forclusion pronominale*, opère l'effacement du nom propre ou du nom commun précis au profit d'un pronom indéfini : « houma » (eux), « elli mayetsammawch » (ceux dont on tait le nom). Cette amputation onomastique, que nous analyserons également à travers le pseudonyme « Abou Leila », désincarne le bourreau pour en faire une menace spectrale. La quatrième modalité, que nous qualifions de *suppléance somatique ou iconique*, intervient lorsque l'appareil phonatoire capitule et que le corps ou l'image prennent le relais : l'écrasement de l'orange, la panthère noire, le sirocco saturant le spectre auditif. Ces quatre catégories structurent désormais notre lecture comparée.

4. Rachida et la claustration conjuratoire : Le proverbe comme opérateur de reformulation palliative

4.1. L'effraction originelle : Sidération phonatoire et collapsus interlocutoire

L’amputation du verbe ne s’instaure pas dans le confort de l’exil rural. Elle prend racine dans le bitume algérois, sous le sceau de l'urgence absolue. L'analyse de la séquence inaugurale de l'attentat [00:08:45 - 00:11:20] s'impose comme la matrice épistémologique de toute la diégèse. Rachida se rend à l'école. L'interception par le commando armé — dont l'un des bourreaux s'avère être son propre ancien élève — pulvérise instantanément le pacte communicationnel. Le milicien lui intime l'ordre de dissimuler une charge explosive dans l'établissement scolaire.

Face à l'injonction de mort, l'appareil vocal de l'institutrice capitule net. L'effroi ne génère aucune supplique. La terreur n'accouche d'aucune négociation verbale. Le réalisme clinique de Yamina Bachir-Chouikh culmine précisément dans ce mutisme abyssal. La protagoniste oppose au commandement macabre une béance phonatoire totale. Ce silence ne s'apparente en rien à une

banale pause conversationnelle. Il incarne l'asphyxie immédiate de l'énonciation face à la monstruosité du réel.

Le dispositif filmique en plan rapproché scrute cette aphasie traumatique instantanée : les traits se figent, la respiration se fracture, mais le signifiant refuse obstinément de se former. La balle qui la foudroie quelques secondes plus tard vient logiquement sanctionner cette insoumission par le mutisme. L'incapacité viscérale à formuler l'assentiment, ou même à verbaliser le refus, acte la mort définitive du dialogue social. La violence terroriste a détruit l'interlocution avant même d'anéantir le corps. C'est très exactement ce collapsus linguistique originel qui rendra l'appareillage de la reformulation (le proverbe, le balayage compulsif des sols) d'une nécessité vitale lors de sa convalescence.

4.2. La prothèse proverbiale et la praxéologie de la survie

Yamina Bachir-Chouikh confine délibérément la résonance du drame au sein d'espaces d'homosociabilité féminine (la cour, le hammam). Le sang a coulé à la ville ; l'institutrice a survécu à l'attentat. Transférée dans le giron rural, sa seule présence physique menace de fracturer l'équilibre communautaire. Il faut urgemment neutraliser l'horreur par le verbe. Cette impérieuse nécessité d'édulcorer la mémoire par le filtre de la langue innerve profondément la production cinématographique nationale contemporaine.

L'analyse micro-séquentielle s'avère ici révélatrice. Examinons la séquence matricielle se déroulant dans la cour de la demeure villageoise [00:22:15 - 00:23:30]. Rachida, mutique et traumatisée, panse ses plaies sous le regard des aînées. La tension monte quant à l'identité des agresseurs. Une des matriarches tranche l'échange pour étouffer le malaise :

« Elli maktoub, maktoub... w wlad lahlal darouha. » (Ce qui est écrit est écrit... et les enfants de bonne famille l'ont fait.)

Ce verbatim illustre avec une redoutable acuité la mécanique de la reformulation palliative. Sur le plan pragmatique, l'expression « *wlad lahlal »* (enfants de bonne famille) fonctionne comme une antiphrase ironique doublée d'un euphémisme conjuratoire. La locutrice refuse obstinément le lexème « *irhabi »* (terroriste). Elle lui substitue un signifiant positif pour ne pas attirer le mauvais œil.

Plus fondamentalement, l'irruption du figement parémiologique (*Elli maktoub, maktoub* - le destin) opère un recadrage brutal de la perspective énonciative (Gülich & Kotschi, 1987, p. 32). Le proverbe arrache l'agression politique à sa contingence historique insoutenable. Reformulé par le prisme d'une sagesse cosmique immémoriale, l'acte inique se dissout. La reformulation proverbiale y fonctionne comme une prothèse psychique : le groupe prend en charge la douleur indicible de l'individu en la diluant dans le fatalisme.

La contribution magistrale de *Rachida* réside, par-delà la stricte contention phonatoire, dans l'émergence d'une authentique praxéologie de la survie. Lorsque le bouclier proverbial s'épuise face à la démesure du carnage, le corps social confisque le relais énonciatif. La chorégraphie triviale du quotidien — le pétrissage scrupuleux du pain, le récurage frénétique et obsessionnel des faïences — déborde soudain de sa gangue utilitaire. Elle s'érige en modalité de substitution non-verbale.

Il convient d'éclairer cette dynamique à l'aune de l'éthique du *care* (le souci de l'autre et le maintien du monde), paradigme philosophique trouvant ici une résonance cinématographique inouïe. Dans cet espace matriarcal claquemuré, la sollicitude mutuelle et l'obstination domestique outrepassent l'aliénation. Elles articulent un vocabulaire muet. Jeter l'eau à grands seaux et frotter les sols n'incarne nullement une reddition sociale. Il s'agit, au sens pragmatique du terme, d'une vertigineuse reformulation somatique.

Le désordre du monde extérieur est absolu. Le terrorisme a fracturé la géométrie de la cité par l'hémorragie et le chaos. À cette maculation par le sang versé, la gestuelle féminine oppose la restauration obstinée de l'ordre purificateur au sein du foyer. Le verbe défaille. La main supplée. Laver et nourrir deviennent des actes de langage à part entière, des énoncés performatifs de résistance. L'éthique du soin se mue ainsi en ultime écran de fumée discursif, prouvant avec éclat que l'amputation du lexique n'équivaut jamais, dans l'inconscient collectif algérien, à une capitulation.

4.3. Bégaiement traumatique et catharsis somatique : L'effondrement énonciatif dans la cour d'école

L'architecture de l'évitement ne s'arrête pas aux murs de la cour matriarcale. Elle s'infiltre insidieusement dans le monde de l'enfance. L'analyse de la séquence isolée [01:02:49- 01:03:50], où le jeune neveu d'une protagoniste interagit avec une camarade de classe, offre à cet égard un terrain clinique tout à fait singulier. Harcelé à cause du drame subi par sa tante — le rapt et le viol demeurant le stigmate absolu dans cet écosystème social —, le petit garçon trouve un infime interstice de répit lorsqu'on lui tend une orange. C'est là, le fruit serré entre les paumes, qu'il craque. L'enfant livre sa vérité en Darja crue, selon une scansion hachée par les sanglots :

*« ياك خالتي مادرتلهوم والو ياك **هوما هوما هوما** لخطفوها و تعدوا عليها ياك هي هربتلهم »*

Transcription : Yak khalti madaretlhoum walou, yak houma houma houma li khtfouha w t'adaw 'aliha, yak hiya harbetlhoum.

A.P.I. : [jæk xælti mædærətlhum wælu, jæk humæ humæ humæ li xətˁfuhæ w tʕæddæw ʕlihæ, jæk hijæ hærbətlhum]

Traduction : (Ma tante ne leur a rien fait, n'est-ce pas ? Ce sont **eux, eux, eux** qui l'ont enlevée et qui ont abusé d'elle, n'est-ce pas ? Elle leur a échappé, n'est-ce pas ?)

Cette fulgurance verbale condense l'essentiel de la mécanique palliative. D'abord, par une forclusion pronominale stricte. Le vocable « terroriste » brille par son absence. À l'image du lissage sociolectal qui frappe les adultes, le bourreau se voit réduit à un pronom indéfini, scandé de manière obsessionnelle : « houma » (eux). Ce bégaiement syntaxique n'a d'ailleurs rien d'anecdotique. Il matérialise physiquement le trébuchement de la psyché face à l'horreur.

Ensuite, on observe un effort désespéré de reformulation euphémique de l'agression sexuelle. L'enfant s'accroche au verbe t'adaw 'aliha (ils l'ont agressée / ils ont franchi ses limites). Le dialecte esquive ainsi l'exactitude clinique et juridique du viol pour sauvegarder symboliquement l'honneur de la victime. La paralipse opère à plein régime : dire en taisant.

Mais la véritable puissance de la mise en scène culmine au-delà des mots. Écrasé par une charge émotionnelle que ce lexique de contournement ne peut manifestement plus endiguer, le garçon pulvérise soudainement l'orange entre ses mains. Il serait dommageable de n'y voir qu'un simple effet dramatique. Il s'agit, au sens strictement pragmatique du terme, d'un foudroyant relais cathartique. L'appareil vocal capitule ; le corps confisque le relais énonciatif. Le garçon extériorise, par l'écrasement matériel et l'effusion du jus du fruit, la destruction organique du corps de sa tante, une abomination qu'il ne peut intellectuellement ni formuler ni supporter. La chair de l'agrume supplée le lexique défaillant.

L'analyse croisée de ces deux architectures diégétiques permet de dégager une typologie des états du discours face au trauma, que nous proposons de lire comme autant de stations dans la dégradation du pacte verbal. Le premier état, celui de la *contention*, correspond au registre de la reformulation réussie : le lexique contourné — antiphrase, maxime sentencieuse, gestuelle rituelle — opère comme une force centripète qui ramène la déflagration individuelle vers le centre névralgique du corps social. C'est l'univers de *Rachida*, où la cour matriarcale ligature l'individu à la matrice communautaire par le verbe. Le second état, celui du *trébuchement*, se caractérise par l'érosion des maximes de coopération : le sujet bégaie, l'autre tente une hétéro-reformulation désespérée, la syntaxe se fissure sans se briser tout à fait. C'est le monde de l'enfant à l'école, scandant « houma houma houma », ou de Lotfi tentant de raisonner S. dans le désert. Le troisième état, celui de l'*effondrement*, marque la cessation du dialogue social : le signifiant fuit le foyer, l'aphasie devient totale, et la violence, irrémissiblement indicible, explose en périphérie sous les traits d'une chimère prédatrice ou d'une géographie tellurique. C'est l'univers d'*Abou Leila*. Cette triade n'est pas une chronologie imposée au réel — les trois états peuvent coexister chez un même sujet —, mais un outil heuristique permettant de mesurer, à chaque point de bascule de notre corpus, le degré de dégradation de l'appareil énonciatif. C'est précisément cet état d'effondrement que nous allons maintenant observer à l'œuvre dans la diégèse d'Abou Leila, où la force centrifuge projette le trauma hors de toute contention verbale.

5. Abou Leila et le naufrage phonatoire : Esthétique de l'aphasie et déplacement psychanalytique

5.1. L'effacement onomastique : Le pseudonyme comme sas de décompression

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de sonder l'intégralité de la trame diégétique pour voir la mécanique du contournement s'enclencher. La simple contraction de l'œuvre à son paratexte promotionnel — la bande-annonce — livre déjà la matrice de cette aporie énonciative. Le dispositif posé par Amin Sidi-Boumédiène est brutal : deux hommes entament un périple halluciné dans l'immensité minérale du Sahara algérien. Ils traquent une cible. Mais cette cible est d'emblée frappée d'une amputation majeure : elle n'a aucun état civil.

Le terroriste pourchassé n'est jamais désigné par son patronyme. Il n'existe qu'à travers la nomenclature de la clandestinité : *Abou Leila*. Ce choix, qui pourrait passer pour un simple effet de mimétisme scénaristique calqué sur les usages des maquis, réclame une toute autre grille de lecture pragmatique.

Ce glissement onomastique est d'une rentabilité clinique redoutable. Le surnom (littéralement « le père de Leila ») substitue à l'identité du bourreau une filiation fictive, teintée d'une douceur patriarcale presque poétique. Le contraste entre la barbarie de l'individu et la consonance de son alias crève l'écran. C'est ici que la théorie de la reformulation palliative tourne à plein régime. Désigner le tueur par son nom de guerre, c'est dresser un paravent sémantique définitif. On oblitère le signifiant d'origine. On refuse d'arrimer la violence civile à une identité réelle, tangible, de peur que le réel ne contamine l'énonciateur.

C'est la mécanique de l'évitement poussée à son point de rupture. En refusant d'ancrer l'agresseur dans le droit commun par la prononciation de son vrai nom, la diégèse le désincarne délibérément. Il cesse d'être un homme pour devenir une chimère, un spectre insaisissable tapi dans les sables. La terreur perd ainsi son ancrage documentaire étouffant pour basculer de plain-pied dans la pathologie et le mythe. Traquer « Abou Leila », ce n'est plus poursuivre un citoyen devenu meurtrier ; c'est s'épuiser à chasser un fantôme que la langue elle-même refuse obstinément de convoquer. Le pseudonyme devient l'ultime prothèse d'une société terrorisée à l'idée de nommer ses propres démons.

5.2. L'anamnèse fracturée : Archéologie de la violence et forclusion du signifiant

L'effondrement psychique de S. au cœur du Sahara ne relève d'aucune génération spontanée. La déliquescence de son appareil phonatoire s'enracine dans une archéologie intime de la terreur que le dispositif filmique exhume par bribes. Si le terrorisme des années 90 constitue le climax de l'horreur, Amin Sidi-Boumédiène prend soin d'en indexer la genèse dans une violence systémique bien antérieure. Le réalisateur syncope régulièrement le flux narratif par des incursions analeptiques (flashbacks) heurtées, qui fonctionnent comme autant d'effractions scopiques.

L'analyse de la séquence mémorielle récurrente liée à l'enfance — l'égorgement sacrificiel de l'animal sous le regard pétrifié du jeune garçon — s'avère ici d'une rentabilité heuristique majeure. Le montage cut abolit soudainement la distance temporelle. Le sang qui s'écoule sur le carrelage domestique préfigure métonymiquement l'hémorragie du corps social à venir. Face à cette scène primitive de l'abattage, l'enfant est déjà frappé de mutisme. L'autorité patriarcale impose le spectacle de la lame sans fournir la moindre médiation verbale pour en amortir le choc.

Sur le plan psychanalytique et linguistique, cette scène inaugure ce que Jacques Lacan nommerait une forclusion (Lacan, 1966, p. 388). Le signifiant de la violence extrême n'a jamais été intégré dans l'univers symbolique du sujet lors de son développement. L'adulte qu'est devenu S. se retrouve donc tragiquement démuni lorsque la barbarie civile fait irruption. Il n'a aucun mot pour la dire, car le lexique de la consolation ou de la rationalisation n'a jamais été encodé dans sa psyché enfantine. Les flashbacks n'agissent pas comme un ressort narratif classique visant à expliquer le scénario ; ils matérialisent le bégaiement d'une mémoire incapable de digérer son propre trauma. L'aphasie adulte n'est donc que l'onde de choc lointaine d'une mutilation symbolique originelle. C'est sur ce terreau cognitif dévasté que la dérive saharienne va s'articuler.

5.3. L'effondrement coopératif et la suppléance tellurique

Si l'esthétique de *Rachida* documentait la résilience par la saturation proverbiale, l'opus d'Amine Sidi-Boumédiène acte la déliquescence absolue du langage. Dans l'habitacle exigu du véhicule emportant Lotfi et S. à travers le Sahara, le tissu social n'existe plus.

L'examen des échanges verbaux offre un terrain d'investigation clinique de l'aphasie traumatique. Le personnage de S. s'avère organiquement incapable d'arrimer un signifiant à son référent mémoriel. La séquence de la panne dans le désert **[00:38:40 - 00:40:15]** cristallise cet effondrement des maximes conversationnelles de coopération (Grice, 1975, p. 45). Lotfi tente de rationaliser l'itinéraire. S., le regard vide, bégaie une litanie fracturée :

S. : « Elhik... el dam... houma... » (Là-bas... le sang... eux...)

Lotfi : « Makach el dam hna, chouf ! » (Il n'y a pas de sang ici, regarde !)

Les énoncés de S. meurent avant la clausule. Lotfi tente une manœuvre désespérée d'hétéro-reformulation pour couler les bribes de son ami dans un moule logique (*Makach el dam...*). Effort vain. La syntaxe capitule.

C'est ici qu'intervient le génie de la grammaire cinématographique. La panne lexicale n'est pas qu'un fait de dialogue ; elle est matérialisée par la sémiotique de l'image et du son. Le réalisateur écrase le véhicule par de lents plans d'ensemble sur l'immensité minérale. Le mixage sonore étouffe volontairement les voix sous le souffle du sirocco, traduisant topographiquement le vide sémantique. Le cinéma algérien subvertit ici ses propres codes de retranscription factuelle par la rupture esthétique.

Survient alors le point de bascule de l'œuvre : l'apparition récurrente d'une panthère noire et du chasseur mythique Abou Leila. Il serait intellectuellement réducteur de ne voir en cette monstration onirique qu'une simple « traduction intersémiotique » au sens jakobsonien. Comme le soulignent les théoriciens du cinéma du trauma (Austin, 2012), face à l'infilmable, l'image ne « traduit » pas, elle supplée. La menace terroriste irreprésentable et indicible subit un processus de condensation et de déplacement, au sens freudien (Freud, 1900). La psyché du protagoniste (et la caméra du réalisateur) reformule la violence civile des années 90 en une bête féroce archétypale. Remplacer le milicien par l'animalité mythique constitue l'ultime stratégie d'atténuation cognitive. Le monstre peut être traqué dans les dunes. L'angoisse civile, elle, demeure insaisissable.

L'étouffement du verbe ne s'opère point par la seule oblitération visuelle. La texture acoustique de l'œuvre revendique une agentivité propre. En linguistique clinique, la prescription d'un bruit blanc vise traditionnellement à saturer le spectre auditif. Il neutralise les acouphènes. Il colmate l'angoisse inhérente au mutisme aphasique. Amine Sidi-Boumédiène transpose cette suppléance neurologique à l'échelle topographique. Le souffle abrasif du sirocco, délibérément hypertrophié dans le mixage sonore, excède la simple fonction d'illustration atmosphérique. Il fait corps. La bourrasque saharienne agit comme un continuum acoustique, un bruit blanc diégétique venant littéralement remplacer la fréquence vocale défaillante de S. Le désert ne se contente plus d'ensevelir la parole. Il la vocalise.

Lorsque l'appareil phonatoire capitule face à l'énormité du trauma, c'est la géographie elle-même qui hérite de la charge énonciative. Le sable crisse. Le vent hurle les lexèmes que l'homme ne parvient plus à formuler. Nous assistons ici à une reformulation tellurique. La nature inorganique pallie la nécrose de la communication humaine, offrant au personnage aphasique le seul fond sonore capable d'absorber la fréquence de sa folie sans le juger.

6. Synthèse dialectique : La dynamique centripète contre la force centrifuge

Mettre en tension ces deux architectures diégétiques fait émerger une bipolarité stricte dans la stratégie suppléante du trauma. *Rachida* déploie une force éminemment centripète. Ici, le lexique contourné — l'antiphrase, la maxime sentencieuse — opère telle une gravité de survie. La déflagration individuelle s'y voit ramenée, par la coercition de la langue, vers le centre névralgique du corps social. Sauver par le verbe, c'est ligaturer l'individu à la matrice communautaire : la reformulation y fait office de ciment.

Tout autre est l'horizon d'*Abou Leila*, chronique d'un échec de la contention. La trajectoire y est résolument centrifuge. La fracture psychique de S. fait éclater le pacte verbal ; le signifiant fuit le foyer. Incapable d'être arrimée aux structures syntaxiques d'une *Darja* algéroise en plein délitement, la violence originelle explose en périphérie. Elle vient se coaguler sur l'immensité minérale du Sahara, sous les traits d'une chimère prédatrice. Fini le filet de sécurité collectif : la suppléance prend la forme de l'extériorisation iconique d'une neurologie en ruines.

Qu'en déduire ? Face au point de rupture de la violence civile, l'éviction du lexique factuel ne signe en rien une banqueroute de la langue. Il s'agit, cliniquement, de l'enclenchement d'un protocole pragmatique de dernier recours.

7. Perlocution et complicité herméneutique : le spectateur face au non-dit

Il convient désormais de déplacer le regard de la diégèse vers l'auditoire, car le non-dit, en tant qu'acte de langage, ne prend sens pleinement que dans l'économie de son appropriation. Nous ne disposons pas ici de données empiriques d'entretiens de réception ou d'enquêtes de salle ; notre analyse se borne donc à une reconstruction immanente du *spectateur modèle* (Eco, 1985) que chaque film construit en son sein. Or, ce spectateur n'est pas universel. Les procédures de suppléance que nous avons dégagées supposent un auditoire partageant les mêmes cadres de référence socioculturels : la familiarité avec les ressources parémiologiques de la Darja rurale, la mémoire collective de la décennie noire, l'expérience intime de l'interdit onomastique. Cette *complicité herméneutique* fait du non-dit un acte de communication parfaitement accompli : ce qui est tenu sous le silence n'est pas perdu pour le spectateur algérien, il est *sous-entendu*, présupposé, partagé dans l'intersubjectivité d'une communauté traumatique. Ainsi, le proverbe « Elli maktoub, maktoub » ne dit pas la violence, mais il la *convoque* chez celui qui sait déjà ; il opère comme un acte de langage performatif de résilience, non par ce qu'il énonce, mais par ce qu'il épargne au dire.

À l'inverse, pour un spectateur étranger à cet écosystème culturel, ces mêmes procédures risquent de produire un *malentendu structurel* : le non-dit sera lu comme une simple pudeur narrative ou une carence de la mise en scène, et non comme la prothèse psychique d'un corps social qui ne peut pas dire sans se détruire. C'est précisément cette double face du non-dit — économie de survie pour l'initié, énigme herméneutique pour l'extérieur — qui fonde sa portée politique. En refusant de nommer, le cinéma algérien post-décennie noire ne se contente pas de panser une plaie intime ; il érige le silence en condition de la transmission, sélectionnant son auditoire et préservant, coûte que coûte, l'intégrité d'un savoir trop lourd pour être dit à voix haute.

8. Épilogue transitoire

Ce qui s'ouvrait comme une aporie sémantique — dire la barbarie sans achever le corps social — se révèle, au terme de cette étude, comme l'exercice d'une pragmatique de survie d'une remarquable sophistication. Loin de témoigner d'une atrophie symbolique, l'éviction du lexique brutal du trauma constitue, dans *Rachida* comme dans *Abou Leila*, une grammaire différenciée de la résilience. Notre typologie des quatre modalités de contournement — euphémique, parémiologique, pronominale et somatique — permet désormais de cartographier les états du discours face à l'extrême violence,

depuis la contention centripète de la cour matriarcale jusqu'à l'effondrement centrifuge de la psyché dévastée errant dans le Sahara.

Ces résultats comportent néanmoins des bornes qu'il convient d'affirmer avec la même rigueur. La restriction à deux œuvres, aussi emblématiques soient-elles, limite la généralisation diachronique de notre triade analytique. L'absence de données empiriques de réception laisse la complicité herméneutique postulée dans le domaine de la reconstruction immanente. Enfin, l'aporie traductionnelle qui traverse ce travail n'est pas un simple obstacle technique : restituer en français les opérations de contournement de la Darja impose à l'analyste une hétéro-reformulation forcée, avec toute la perte perlocutoire que cela suppose.

De ces limites naissent des perspectives décisives. L'extension de notre grille à d'autres cinématographies du trauma — libanaise, syrienne, africaine post-conflit — en testerait la portée descriptive. Une ethnographie des publics, croisée avec les politiques mémorielles de l'État algérien, éclairerait dans quelle mesure la paralipse filmique relève d'une stratégie esthétique autonome ou du mimétisme d'une censure sociopolitique intériorisée. Ce que ces films nous enseignent, au-delà de leur spécificité nationale, c'est que la langue, lorsqu'elle bute contre l'innommable, ne se résigne pas au silence : elle se métamorphose. Dans cette éloquence du retrait, l'effacement du signifiant devient paradoxalement l'acte de langage le plus accompli de la résilience — cette force secrète qui permet au corps social de continuer à respirer sous les décombres.

Liste bibliographique

Austin, G. (2012). *Algerian National Cinema*. Manchester University Press.

Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire* (trad. G. Lane). Éditions du Seuil.

Eco, U. (1985). *Lector in fabula.* Le rôle du lecteur. Grasset. (Ouvrage original publié en 1979).

Freud, S. (1900/1987). *L'Interprétation des rêves* (trad. I. Meyerson). Presses Universitaires de France.

Goffman, E. (1974). *Les Rites d'interaction* (trad. A. Kihm). Les Éditions de Minuit.

Grice, H. P. (1975). « Logic and conversation ». In P. Cole & J. L. Morgan (Éds.), *Syntax and semantics* (Vol. 3, p. 41-58). Academic Press.

Gülich, E., & Kotschi, T. (1987). « Les actes de reformulation dans la consultation La M.A.I.A. ». In Bletzer et al. (Éds.), *L'analyse des interactions verbales : La Dame de Caluire* (p. 15-81). Peter Lang.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2001). *Les actes de langage dans le discours*. Armand Colin.

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil.

Rabatel, A. (2008). *Homo narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Lambert-Lucas.

عبد الرحمن ب. (2017). الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة-فيلم رشيدة-. آفاق سينمائية, 4(1), 29-39 https://asjp.cerist.dz/en/article/31321.

نيشد س.، & شرقي م. (2024). فنيات الاداء التمثيلي الصامت في المسرح والسينما بين جماليات الفضاء وقوة المؤدي. آفاق سينمائية, 11(2), 230-252. https://asjp.cerist.dz/en/article/256610.

(Corpus filmique analytique)

Bachir-Chouikh, Y. (Réalisatrice). (2002). *Rachida* [Film]. Ciel Production.

Sidi-Boumédiène, A. (Réalisateur). (2019). *Abou Leila* [Film]. Thala Films.