

À propos de La Haine

DESIDERIO TEJEDOR
UAM

Il est évident, depuis quelques années en France, la banlieue est à la mode. De nombreux reportages, des articles de toutes sortes et quelques ouvrages sociologiques en témoignent constamment. Même le cinéma, qui était absent ou presque au départ, s'est intéressé à ce phénomène, provoquant une prolifération plus ou moins heureuse de films. Malheureusement, on laisse trop rarement la banlieue s'exprimer avec ses propres mots. Toutefois nous avons retenu un film, assez récent —1995—, réunissant, à notre avis, plusieurs vertus dont celle de bien capté le langage de ces banlieues. Il s'agit du long métrage **La Haine** de Mathieu Kassovitz qui centrera notre attention dans ce travail.

Dans ce film, trois *racailles*, comme les jeunes marginaux des cités aiment à s'appeler, surgissent de l'écran en y installant, dès le début, leur rythme, leur **tchatche**, leur façon de bouger.

C'est un matin pas comme les autres, vers dix heures, après une nuit d'émeutes dans une cité banlieusarde comme les autres. Il y a Vinz (un «feuje»), Saïd (un «reubeu») et Hubert (un «khrel») ¹, trois jeunes plutôt vifs qui parcourent les toits, les caves, les cours de la cité apparamment sans but précis. Un quatrième personnage qui est la cause directe des émeutes de la veille et que nous ne voyons qu'en photographie, Abdel Ichah se trouve, à l'hôpital, blessé grièvement pendant une garde à vue au commissariat des Muguets. Voilà en ce qui concerne le décor. Quant à la dramaturgie, d'une part, l'action se déroule en un temps limité —vingt-quatre heures— qui est ponctué par des cartons indiquant l'heure qu'il est; d'autre part, un revolver perdu par un policier la veille joue le rôle d'accélérateur de tension. Présence de tension mais aussi de réalisme qui se voit accentué par le choix du noir et blanc ce qui provoque un assèchement de l'image rendue ainsi plus urbaine, plus proche du bitume. En dé-

¹ Les termes **feuje** et **reubeu** correspondent à des procédés formels de verlanisation des mots **juif** et **arabe** respectivement tandis que **khrel**, qui est un emprunt de l'arabe *kael* (noir), fait référence à une personne noire (africaine, antillaise...).

finitive, autant d'éléments qui introduisent une dimension dramatique perçue par le spectateur dès le début du film grâce à une histoire —en *off*— racontée par Hubert et qui laisse présager le dénouement de ce parcours:

*C'est l'histoire d'un mec qui tombe d'un immeuble de cinquante étages...
 À chaque étage, au fur et à mesure de sa chute, le mec n'arrête pas de se répéter: jusqu'ici tout va bien,
 jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien.
 Tout ça, c'est pour dire que l'important,
 c'est pas la chute, c'est l'atterrissage.*

Une balade qui met en évidence le malaise de vivre dans la banlieue, qui est comme son nom l'indique l'action d'être au ban du lieu, d'être banni du lieu qui compte²; mais aussi la dérive d'une jeunesse en mal d'identité, en quête de destinée sans cesse rejetée. Soyons honnête: ne serait-il pas plus juste de parler d'une société en mal d'identité? Une société où la tension est omniprésente, où les regards sont parfois des balles et les paroles des coups de poignards.

Nous nous trouvons face à un cercle vicieux, comme le signale Mathieu Kassovitz dans la version du scénario avant tournage du film:

Quand, dans les quartiers, un policier se fait insulter toute la journée par des enfants de dix ans il n'a, le soir, qu'une seule envie; se défouler, rendre la pareille, en finir.

Quand des jeunes de seize ans, au cours d'un contrôle d'identité ou d'une interpellation, se font, gratuitement, gifler par des policiers, ils n'ont plus aucune raison de respecter l'uniforme.

On le voit bien, toute véritable communication est rendue impossible surtout dans la banlieue perçue par ses habitants comme lieu de banissement. Ceux qui y vivent sont mis hors de la ville, hors de la loi, hors de la vie. On leur refuse l'essentiel, à savoir l'échange avec l'autre. Alors les jeunes, qui voient au loin les lumières d'une ville qui ne les attend pas, jouent à la guerre car ils captent que c'est la seule issue; ils taguent les murs afin de les rendre moins aveugles, moins enfermants. Et tout au long du film, le spectateur va ressentir cette claustrophobie à laquelle veulent échapper les trois héros.

Hubert, dégoûté d'une vie sans horizon, en parle explicitement lors d'une conversation avec sa mère:

Je vais partir d'ici, je veux dire, de la cité... C'était pas pareil avant. Ça a trop changé.³

² Cependant n'oublions pas que le terme **banlieue** —comme l'indique le Robert—, qui commence à s'utiliser à la fin du XVII^e siècle, fait référence au territoire d'environ une lieue autour d'une ville sur lequel s'étendait le ban.

³ Favier Gilles & Kassovitz Mathieu, *Jusqu'ici tout va bien...* (Scénario et photographies autour du film «La Haine»), Actes du Sud [1995], p.85.

Dorénavant nous utiliserons **Favier/Kassovitz, 1995, p. xx** pour les exemples tirés du scénario du film.

Un autre personnage, Saïd, dans une séquence apparemment plus amusante mais non moins profonde, l'exprime aussi:

*Nique sa mère! On est enfermés dehors.*⁴

Mais cernons le sujet de plus près, car ce qui va structurer ce film c'est avant tout le langage. C'est là que réside sa force, dans le rythme accéléré du dialogue. On y met en évidence l'extrême fertilité de la langue des banlieues. Le spectateur se trouve assis face à des alchimistes de la langue, face à des acrobates de la rhétorique qui savent conjuguer merveilleusement bien le langage verbal avec le non-verbal provoquant ainsi un humour ravageur.

Ces jeunes virtuoses de la langue sont en particulier des fils de migrants qui se trouvent confrontés à deux cultures, celle, minoritaire, de leurs parents et celle, majoritaire, du pays d'accueil. Ceci se traduit sur le plan culturel par une revendication d'identité pouvant adopter plusieurs formes. Au niveau musical, signalons le **rap** des groupes de banlieue à Paris, Lyon ou Marseille; au niveau graphique, la production de graffes et de tags présents, par exemple dans l'une des premières séquences lorsque Saïd, le jeune beur, tague à l'arrière de l'un des cars des CRS:

SAÏD
*Nick la police.*⁵

Une tenue vestimentaire particulière aux jeunes des cités, importée des États-Unis (casquette de base ball, survêtement, chaussure de basket...). Et finalement, au niveau linguistique, l'utilisation de formes argotiques (par exemple le verlan) qui contribuent à signaler leur spécificité, leur identité, d'une part, face aux adultes et, d'autre part, face à ceux qu'ils nomment les *gaulois* et qu'ils considèrent responsables de leur marginalisation. Mais s'il est licite de parler de marginalisation, les différentes manifestations que nous venons de survoler, et en particulier la *langue des cités*, témoignent aussi d'un phénomène d'auto-exclusion, de mise à part volontaire qui cimenter la solidarité au sein du groupe, même si cela n'est à l'origine qu'une réponse à l'exclusion initiale.

Cette **langue des cités** ou **argot des banlieues** dont nous venons de signaler l'existence est l'outil de communication de toute une communauté d'origines diverses qui cohabite et qui considère être au ban du lieu, de la société et par conséquent en marge de la langue française circulante, c'est donc et surtout une manière de se situer par rapport au pouvoir du fait que la langue *légitime* en est un des symboles.

Mais n'oublions pas que l'argot est *la* langue dans la mesure où il utilise les mêmes procédés —aussi bien sémantiques que formels— de création que la langue commune.

⁴ Favier/Kassovitz, 1995, p. 151.

⁵ Favier/Kassovitz, 1995, p.19.

Parmi les procédés les plus usités voyons certains exemples présents dans **La Haine**.

Tout d'abord, pour ce qui est des **procédés sémantiques** nous avons pu relever des mots provenant de toutes sortes de langues de communautés immigrées. Principalement de l'**arabe**, par exemple:

*Tu t'es cru au **bled**? On n'est pas chez le chèvres ici, on est à la cité des Muquets.*⁶

Ce substantif argotique d'origine arabe **bled** synonyme de **village** est passé en argot par l'intermédiaire de l'argot militaire d'Afrique du Nord à la fin du XIX^{ème} siècle.

Autre exemple de l'emprunt à l'arabe:

***Nique sa mère** à ce bâtard. Vas-y Vinz, essaie, toi.*⁷

Pouvant avoir plusieurs sens: posséder sexuellement, tromper, frapper quelqu'un ou tuer, voire même *aller se faire voir*. On retrouve ce verbe en arabe dialectal maghrébin, par exemple : **vi nik (il coïte)**.

Des emprunts de l'**allemand**:

*Tu crois qu' éliminer un **schmit** ça va ramener le respect?*⁸

De l'allemand **schmied** qui veut dire forgeron; ce terme est passé en langue des cités par l'intermédiaire du sinto. Le forgeron forge des bracelets mais aussi les menottes dont se sert le policier.

Mais aussi de l'**anglo-américain**:

*le mec connu il **flippe sa mère**, parce qu'il croit que tout peut lui tomber sur le coin de la gueule.*⁹

De l'anglais **flip** synonyme ici d'**avoir très peur**.

*il est bon ton **shit**!*¹⁰

Terme qui provient de l'argot anglo-américain (merde) utilisé pour désigner le haschisch.

Et même de l'**argot classique**:

⁶ Favier/Kassovitz, 1995, p.91.

⁷ Favier/Kassovitz, 1995, p.117.

⁸ Favier/Kassovitz, 1995, p.59.

⁹ Favier/kassovitz, 1995, p.56-57.

¹⁰ Favier/Kassovitz, 1995, p.26.

*Ça fait deux fois que je vais au **placard** pour toi aujourd' hui Vinz...*¹¹

Le procédé sémantique de création de la **métaphore** est largement employé dans la langue des cités:

*bon alors, là, dans ma veste, j' ai peut-être un vrai calibre, pas un pistolet d' alarme comme le tien, mais un vrai flingue avec de vraies **bastos**...*¹²

Il s'agit là d'un substantif argotique basé sur une analogie de forme entre les cigarettes et la cartouche de cigarettes de la marque Bastos d'une part, les balles d'un fusil d'autre part.

*Ça fait longtemps que j' avais pas fumé, je suis complètement **fracass**.*¹³

L'emploi métaphorique est ici basé sur l'idée d'être brisé en plusieurs morceaux tant par l'alcool que par les drogues.

L'antonomie est aussi présente:

—*Vas-y Vinz, essaie, toi.*

—*Pourquoi moi?*

—*Parce que **Blanche-Neige** et moi on va se faire tirer dessus.*¹⁴

Surnom fréquemment usité pour désigner une personne antillaise ou d'origine africaine; la figure de style de type antinomique (Blanc à la place de noir) est ici ludique.

Ainsi que la **métonymie**:

*Tu veux jouer à la racaille, tu te balades avec un **calibre**. Maintenant assume et tire!*¹⁵

Pour ce qui est des **procédés formels**, la déformation la plus usité est le **verlan** qui consiste essentiellement à invertir l'ordre des syllabes. Nous avons, toutefois, rencontré un exemple de **largonji** qui est un autre argot à code. Pour ce dernier, il s'agit de déplacer la première consonne du mot —à laquelle on ajoute un suffixe— à la fin de celui-ci et de la remplacer par la lettre **l**:

*vas-y roule un tarpé **en loucedé**.*¹⁶

Locution argotique, largonji de la locution en douce, même sens.

¹¹ Favier/kassovitz, 1995, p.128.

¹² Favier/Kassovitz, 1995, p.120.

¹³ Favier/Kassovitz, 1995, p.156.

¹⁴ Favier/Kassovitz, 1995, pp.117-118.

¹⁵ Favier/Kassovitz, 1995, p.178.

¹⁶ Favier/Kassovitz, 1995, p.147.

En ce qui concerne le verlan le système utilisé semble très facile. Il suffirait de décomposer le mot en deux syllabes et d'en inverser l'ordre.

ex.: C'est moi qui l'ai vétrou. (trouver).

T'es complètement guélar (largué) dans cette histoire.

Cependant, le découpage qu'opère le verlan ne correspond pas toujours au découpage syllabique traditionnel. S'il ne pose aucun problème pour les dissyllabes du type: garder, choper (respectivement dégar et pécho), dont la première syllabe se termine soit par une voyelle soit par les consonnes **r** ou **l**, il en pose toutefois lorsque cette première syllabe finit par une autre consonne.

ex.: T'as pas un **pascal** (billet de 500 ff) à me prêter?

Dans ce cas, la division syllabique doit être effectuée avant cette consonne:

- découpage syllabique traditionnel: **pas-cal**.
- découpage en verlan: **pa-scal** → **scalpa**.

Le fait est que l'on revient toujours à la permutation de deux syllabes, le but étant de faire entrer le maximum de mots dans cette catégorie des dissyllabes.

Pour produire un dissyllabe, on pourra ajouter ou supprimer un **-e** muet (règle existant en français parlé).

ex.: mer ou mère → remé
 merde → demer
 louche → chelou
 partouze → touzpar
 gonzesse → zesgon
 maquereau → croma

Un autre problème se pose avec les monosyllabes ouverts ou les polysyllabes qui ne peuvent être réduits. Pour les premiers, au lieu d'opérer sur la syllabe, il faudra considérer les constituants de celle-ci.

ex.: seins → eins
 cul → uc
 fou → ouf

La présence d'une semi-consonne ne pose aucune difficulté:

ex.: moi → oim
 joint → oinj

Pour les polysyllabes, plusieurs possibilités sont à envisager. Soit on réaligne les syllabes dans l'ordre inverse:

ex.: calibre → brelica,

soit on coupe le mot en deux blocs de longueur inégale, puis on les permute:

ex.: dépouiller → pouillder.

Ces dernières années, de nouvelles tendances sont apparues. Certains cas de verlanisation sont basés sur la graphie et non sur la phonie:

ex.: à fond → à donf,

et pour compliquer les choses, l'usager peut avoir recours:

— au emprunts: bitch → tcheubi;

— à l'apocope: shit → teuch; chatte → teuch;

— à la troncation + resuffixation: haschisch → chichon; pétasse → tas-pech;

— à la reverlanisation: bite → beut; chinois → choine.

Autant d'exemples que nous ne pouvons décrire en détaille faute d'espace. Mais finissons par quelques exemples de **verlan** tirés du scénario du film:

*Gagedé toi-même espèce de connard, pour qui tu te prends.*¹⁷

Verlan de dégage.

*téma, le pingouin y m'a pris pour un ministre.*¹⁸

Verlan de l'infinitif du verbe argotique **mater**.

*Je brûle la ville et je fais peur à mes painco.*¹⁹

Verlan de copain.

*t'es guedin, bois, c'est gratuit.*²⁰

Verlan de dingue (fou).

Voilà donc un petit échantillon des procédés qu'emploient quotidiennement — bien souvent sans le savoir — les jeunes banlieusards pour créer leur langue. Langue qui, du coup, donne sa pulsion au film, qui, en même temps, fait obs-

¹⁷ Favier/Kassovitz, 1995, p.91.

¹⁸ Favier/Kassovitz, 1995, p.146.

¹⁹ Favier/Kassovitz, 1995, p.156.

²⁰ Favier/Kassovitz, 1995, p.147.

tacle à des séquences trop souvent dramatiques qui installent le spectateur dans la déprime.

Finalement, cette langue est, pour eux, à la fois, un espace de liberté et une prison. Liberté et aussi revendication: dans le film, une affiche publicitaire à Paris promet:

Le monde est à vous.

L'un des personnages substitue le «v» de **vous** par un «n»; Prison car leur langue est, en fait, comme leur cité, comme leur vie: *enfermantes*. Mais ne nous trompons pas, il s'agit ici d'un simple reflet de la société qui les exclue qui les marginalise.

Reprenons, en guise de conclusion, ces mots de Boris Seguin et Frédéric Teillard:

Ce qu'on appelle la banlieue n'est pas une excroissance parasitaire de la société. C'est une caricature, un miroir grossissant des problèmes qui agitent la société dans son ensemble. On se drogue ailleurs qu'en banlieue, les jeunes se révoltent aussi dans le seizième, les adolescents souffrent d'un manque de reconnaissance dans tous les milieux. Quand à la délinquance, elle sévit de Medellin à Moscou, des couloirs du métro jusqu'au conseils d'administration des hautes sociétés.²¹

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER-HO, A. (1993). *Les princes du jargon*. Éditions Gallimard.
 — (1994). *L'essence du jargon*. Éditions Gallimard.
 BOUDARD, A., ÉTIENNE, L. (1970). *La méthode à Mimile* (L'argot sans peine). La jeune Parque.
 BOURDIEU, P. (1982). *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.
 CALVET, L.-J. (1994). *Les voix de la ville*. Introduction à la sociolinguistique urbaine. Paris, Éditions Payot & Rivages.
 CELLARD, J. (1985). *Anthologie de la littérature argotique* (Des origines à nos jours). Ed. Mazarine.
 COLIN, J.-P.; MÉVEL, J.-P.; LECLÈRE, C. (1990). *Dictionnaire de l'argot*, Larousse.
 DUNETON, C. (1990). *La puce à l'oreille*. Le LIVRE de POCHE.
 ESNAULT, G. (1965). *Dictionnaire historique des argots français*, Paris, Larousse.
 FAVIER, G., KASSOVITZ, M. (1985). *Jusqu'ici tout va bien...* (Scénario et photographies autour du film «*La haine*»), Acte Sud.
 GADET, F. (1992). *Le français populaire*, P.U.F, Paris.
 GUIRAUD, P. (1956). *L'argot*. Paris, P.U.F.

²¹ Seguin, B.; Teillard, F., 1996, p. 228.

- GRÉVELAND, J.-L et G. (1987). *Les portugaises ensablées* (Dictionnaire de l'argot du corps). Éditions Duculot, Paris-Gembloux.
- GOUDAILLIER, J.-P. (1997). *Comment tu tchaches!* (Dictionnaire du français contemporain des cités). Maisonneuve et Larose.
- MELA, V.: «Parler verlan: règles et usages», *Langage et société* 45, pp. 47-72.
- PIERRE-ADOLPHE, P.; MAMOUD, M.; TZANOS, G.-O. (1995). *Le dico de la banlieue*. (1000 définitions pour tchatcher mortel). La Sirène.
- QUISANT, F. (1991). «Emprunts à l'arabe d'Afrique du Nord. Mots argotiques, grossiers, péjoratifs ou familiers», in *Le français moderne*. 59ème année n.º 2, Déc., pp.164-187.
- ROLAND, P. (1977). *Outils*. Hachette.
- SEGUIN, B.; TEILLARD, F. (1996). *Les Céfrans parlent aux Français*. (Chronique de la langue des cités). Calmann-Lévy.