



## Des murs qui chantent : analyse critique des graffitis contestataires numérisés en Algérie

### Songs on the walls: critical analysis of digitized protest graffiti in Algeria

Amina DJAÏB<sup>1</sup>

Université de Mostaganem | Algérie  
aminadjaib7@gmail.com / amina.djaib@univ-mosta.dz

**Résumé :** Cet article traite des graffitis contestataires numérisés en Algérie entre 2019 et 2024 en se focalisant sur leur réception sur les réseaux sociaux numériques (RSN). En effet, De nombreux graffitis contestataires reprennent des chants populaires souvent non contestataires à l'origine et leur appropriation génère une nouvelle interprétation politique et mobilisatrice de la part des internautes. A travers une analyse critique du discours (ACD) et une étude de la réception active, cet article examine la manière dont sont réinterprétés les graffitis numérisés pour en générer des outils de critique sociopolitique. L'analyse des cinq graffitis sélectionnés pour cette étude montre qu'il y a une régénérescence du sens originel des chants dans les discours graffités grâce à leur réception interactive sur les RSN qui permet aux internautes d'exprimer leur mécontentement et d'appeler à l'action collective. Cet article contribue ainsi à une meilleure compréhension des dynamiques discursives dans les mouvements contestataires à l'ère numérique.

**Mots-clés :** graffiti numérisé, contestation, analyse critique du discours, chant-reprise, slogan

**Abstract:** This article deals with digitized protest graffiti in Algeria between 2019 and 2024, focusing on their reception on digital social networks (DSNs). As many protest graffiti re-appropriate popular songs that were originally non-contesting, their appropriation generates a new political and mobilising interpretation on the part of Internet users. Through a critical discourse analysis (CDA) and a study of active reception, this article examines how digitized graffiti are reinterpreted to generate tools for socio-political critique. By analyzing the five graffiti selected for this study, it was shown that there is a regeneration of the original meaning of the songs in the graffiti discourses, as a result of their interactive reception on DSNs, which enables Internet users to express their discontent and call for collective action. This article thus contributes to a better understanding of discursive dynamics in protest movements in a digital age.

**Keywords:** digitized graffiti, protest, critical discourse analysis, re-appropriated song, slogan



Le graffiti n'est pas une simple trace sur un mur : c'est un acte de résistance. Parler de graffiti ne consiste pas seulement à montrer un discours verbal ou non-verbal sur un mur et dire qu'il a été authentiquement pensé et produit par son auteur. Il s'agit plutôt de comprendre les dynamiques sociales qui incitent le graffiteur à marquer les murs de sa ville. Taxé d'acte transgressif, le graffiti est souvent effacé par les autorités locales car jugé offensif ou dérangeant pour l'œil esthète. C'est pourtant cet

<sup>1</sup> Auteur correspondant : AMINA DJAÏB | aminadjaib7@gmail.com / amina.djaib@univ-mosta.dz

effacement qui poussera le graffiteur et une communauté connexe à vouloir éterniser ces productions urbaines. Quel meilleur moyen donc de le conserver que celui de le prendre en photo et le publier sur un réseau social numérique ? De là, non seulement il sera sauvegardé mais pourra aussi bénéficier de divers retours d'internautes qui pourraient s'y identifier et le republier à leur tour - amplifiant ainsi sa visibilité et diversifiant ses interprétations.

En Algérie, le graffiti a depuis la guerre de libération nationale (1954-1962) servi d'outil de mobilisation et de résistance au colonialisme à travers la reprise de slogans protestataires ou chants populaires. Cet usage a persisté et s'est accru depuis le début du mouvement populaire du Hirak en 2019. Avec cette fois-ci pour suppléments : une continuité en dépit de la suspension du mouvement contestataire populaire en mars 2020, une préservation indélébile sur les réseaux sociaux numériques (RSN) et un recours à une réappropriation de chants populaires modernes ; y compris ceux qui ne sont pas initialement contestataires.

Cet article se focalisera, en conséquence, sur la réappropriation massive de ces chants contestataires ou non contestataires dans les graffitis depuis la suspension du Hirak pour comprendre comment ce phénomène influence leur réception et interprétation sur les médias sociaux. Pour cela, j'explorerai à la fois la dimension discursive et la dimension sociopolitique de cinq graffitis contestataires numérisés où figurent ces *chant-reprises* (Boudjemaa, 2022) en interrogeant leur capacité à mobiliser l'opinion publique. Dans un premier temps, il convient que le cadre contextuel soit précisé. Ensuite, mon article évoquera la pertinence d'une approche critique du discours en plus d'une approche discursive ; avant de passer à l'analyse de la réappropriation des chants dans les graffitis contestataires ainsi que leur réception sur la sphère numérique.

## 1. Le graffiti contestataire en Algérie : entre authenticité, reprise et diffusion

« Écrits éphémères dont les auteurs sont souvent insaisissables » (Ouaras, 2019 : §1), les graffitis sont des marquages urbains qui agissent en tant qu'actes de résistance et de révolte ; d'où le recours à cette pratique pour s'assurer un anonymat total. Se cacher, c'est pouvoir tout dire sans craindre d'être découvert et sans autocensure. Depuis la guerre de libération nationale, le graffiti contestataire en Algérie a permis à ses auteurs de manifester leur opposition au colonisateur (Ouaras, 2012 :55). Cette pratique est prorogée après l'indépendance en 1962 lorsque de nombreux graffiteurs exprimèrent leur mécontentement et désapprobation des décisions prises par les gouvernants en place. Leurs critiques ne se limitaient pas au cadre politique et s'étendaient au cadre social, économique et religieux. En 2019, le Hirak a commencé et les productions de discours contestataires devenaient de plus en plus abondantes. Entre pancartes, slogans, chants et tweets, le mur n'était plus le seul et unique support matérialisant ces manifestations contestataires, et de nombreux travaux leur ont été consacrés (Ait Allaoua, 2023 ; Baziz, 2021 ; Lebdjawi, 2020 ; Menghour et Akmoune, 2024 ; Ouaras, 2019, 2020 ; Souiah, 2020).

Mais aussitôt les marches et rassemblements hebdomadaires suspendus par la crise sanitaire de la COVID19, ces diverses manifestations s'estompèrent, laissant derechef place au graffiti contestataire qui ouvrait alors une nouvelle voie à la contestation, d'abord sur les murs des villes puis sur le numérique.

Acte répréhensible, le graffiti est souvent préjudiciable, offensif et inapproprié. En particulier, s'il enfreint les codes sociaux. Son effacement se fait alors machinalement. Dans le but d'en conserver une trace, de nombreuses personnes ont commencé à se mobiliser en photographiant ces graffitis et en les publiant sur les plateformes socio-numériques. Au départ, cette pratique avait pour but de conserver le graffiti car il plaisait aux passants ou parce que ceux-ci s'y identifiaient. Mais, étant donné leurs lieux d'inscription qui sont souvent très visibles : boulevards, avenues, murs d'école, mairies ou autre lieu institutionnel, leur effacement se fait quasi automatiquement car ils sont considérés - outre le discours qu'ils comportent - comme étant vandalistes et touchant à l'esthétisme urbain. C'est ainsi que de nombreux graffitis photographiés commençaient à trouver une nouvelle vie sur les réseaux. Leur réception sur la sphère numérique s'avérait un nouveau moyen de contester. Acte contrevenant, le graffiti contestataire diffusé en ligne agit comme un support permettant aux internautes de donner leur feedback et d'exprimer leur mécontentement sur une échelle personnelle vis-à-vis des thématiques qui y sont traitées. Ce qui a poussé de nouveau les graffiteurs à produire en masse des discours pouvant être interprétés doublement. Parfois, cette production n'est pas authentiquement la leur. Notamment en cas de recours à des chants contestataires. Si ces derniers arborent ce qualificatif, c'est pour marquer une distinction entre deux types de chants-reprises. En effet, un chant contestataire use de stratégies discursives et de rhétorique permettant d'en encrypter le sens et la signification tout en admettant une interprétation contestataire décryptable par l'ensemble de la communauté ayant accès aux codes sociaux, référents politiques et contexte de production.

Pendant les marches hebdomadaires du Hirak, la reprise de ces chants était un moyen d'exister en tant que collectivité. Le chant alors « *enclenchait l'élan et favorisait l'adhésion des corps à une chorégraphie qui n'est inscrite nulle part mais qui est présente partout* » (Boudjemaa, 2025 : 22). Chose qui permettait aux manifestants de faire entendre leur voix collective sur une expérience qui l'est aussi. Le chant contestataire poussait alors les manifestants à se présenter la scène contestataire comme étant un « *groupe thérapeutique* » (Kacha, 2021) où les voix individuelles s'unissaient. C'est à partir de ces souvenirs d'étreinte collective que le chant contestataire a refait surface dans les graffitis. Depuis, ils agissent en tant que rappel d'antan mais aussi en tant qu'appel à se mobiliser et à se conscientiser. Que celui-ci soit interprété comme un appel à l'action ou une simple expression d'un moi frustré par la situation sociopolitique, le chant contestataire graffitié est vu comme un procédé de dénonciation et d'éreintement individuel qui, grâce aux réactions multiples des internautes, est collectivisé de nouveau. L'auteur du graffiti n'est plus le seul à sentir cette frustration qui le pousse à noircir les murs de sa ville, puisqu'à présent, les réactions d'autres individus sur les réseaux sont une forme d'acquiescement et d'approbation du discours rapporté par les pages numériques.

Passer du feu révolutionnaire du Hirak au « *vinaigre radical* » (Didi-Hubermann, 2009 : 50) équivaut au fait de passer du chant contestataire au noncontestataire dans la production des graffitis numérisés. Des chansons françaises, francophones ou même algérinophones comme celles de Damso, Booba, PNL ou Nirmou sont graffitiées sur les murs d'Algérie pour agir en tant que « *forme d'énonciation qui permet d'agir politiquement avec les mots d'un autre* » (Carel et Ribard 2021 : 1). Ces chansons ne sont pas forcément engagées et leur appropriation dans des graffitis contestataires se fait en réadaptant leur interprétation au contexte algérien. D'où la nécessité d'évoquer ces chants non

contestataires, car ce sont eux qui incitent les internautes à réagir en les identifiant et/ou en s'engageant dans une dénonciation collective des maux sociaux vécus. Ils sont moins abrasifs dans le sens où l'engagement est inféré par la communauté digitale - il est latent et attend d'être interprété dans une optique d'engagement pour acquérir de la relevance et gagner en viralité. Cet acte est fondé sur le fait que les chants non-engagés sont une référence culturelle partagée. Le récepteur, en plus de reconnaître la référence, la décrypte en lui attribuant une portée nouvelle aiguisée et sur mesure au temps où il la lit.

Les graffitis contestataires numérisés usent donc de deux types de chants (engagés ou non-engagés). La deuxième catégorie est celle qui incite les internautes à réagir aux publications et à interagir en commentaires. Dans une certaine optique, l'acte de contester en Algérie persiste, c'est seulement le lieu et la forme de contestation qui change : de la rue aux RSN. Notons que le déclenchement du mouvement s'est aussi fait à travers les médias sociaux. Mais, dans le contexte induisant la suspension des marches hebdomadaires et à défaut d'être vue dans la rue et entendue, la mobilisation se fait depuis le confort de son lit à travers le retour aux RSN.

## 2. Mots, pouvoir et réseaux : théories pour décrypter les discours

Rien n'est fortuit, tout a un sens. Voici l'adage par lequel opère l'Analyse Critique du Discours (ACD) qui considère que le discours a une conception tridimensionnelle : « *le texte, la pratique discursive et la pratique sociale* » (Fairclough, 1992 :73). Le fait de recourir aux graffitis en tant que texte part tantôt de sa considération comme moyen de communication, tantôt du fait qu'il s'agit de la seule forme de contestation qui persiste, qui ne présente aucun risque pour son auteur qui s'exprime sans autocensure. J'insiste sur ce dernier point étant donné qu'une suite d'événements corrélatifs (tels que la suspension des marches hebdomadaires pendant la crise sanitaire de la COVID19, les réformes du code pénal (2020) et l'entrée en vigueur de l'Ordonnance n° 21-08 du 8 juin 2021) a mené à un silence conventionnellement adopté par l'ensemble de la population vis-à-vis du mouvement contestataire. Par conséquent, l'acte de protester est contraint de changer de tactique.

Dénoncer par les mots de l'Autre : c'est encrypter son texte. Cette pratique discursive est ce qui amène le graffiteur à s'inscrire dans une dimension discursive sans pour autant lui octroyer une « *crédibilité énonciative* » dans une acception oreccionienne du terme (1994). Rappelons que les paroles inscrites ne sont pas les siennes et ne sont pas initialement engagées. Ce n'est qu'après leur réception sur les réseaux qu'elles sont interprétées comme telles. La reprise des chants non contestataires permet, paradoxalement, de se montrer tout en se cachant. *L'effacement énonciatif* (Ducrot, 1980) qui découle de cette stratégie discursive est une mise en action des mots devenus politisés. Or, c'est dans une troisième dimension - la pratique sociale - que la signification des discours s'actualise. Une connaissance du contexte algérien et des événements ayant eu lieu depuis la suspension des manifestations hebdomadaires est ce qui permet de déchiffrer le non-dit dit à travers les mots de l'Autre. Le recours au numérique pour partager et propager ces discours agit comme une *mimésis au carré*. Le graffiteur mime le réel en s'exprimant, vis-à-vis du vécu collectif, à travers un chant qui mime un autre réel, parfois comparable au sien et auquel il s'identifie. Celui-ci le mène vers une « *rencontre de soi avec soi* » (Chevrrier, 2005) qui le laisse méditer sa situation sociopolitique. Cette méditation se poursuit sur le numérique à travers la photographie et la publication du

graffiti sur les réseaux : c'est là qu'opère le deuxième niveau de la *mimésis*. Le fait de citer l'Autre et d'être cité à son tour est une « *reprise à l'identique* » d'un « *îlot textuel* » (Ballet, Caillat, Constantin De Chanay et Demarchellier, 2020). Toutefois, si une reprise d'un chant non contestataire est réalisée, elle est fragmentaire. On n'écrit pas toute une chanson sur le mur mais seulement une phrase ou un extrait court. Ce choix est motivé par une économie linguistique obligatoire du point de vue du graffiteur - *énonciateur illicite* - qui agit promptement et secrètement pour éviter d'être vu ou reconnu ou dans le pire des scénarios possibles : dénoncé aux autorités. Le lien qui unit le graffiteur aux internautes est un lien de juxtaposition et de rapprochement. A défaut d'être dans le même espace, ils échangent dans deux dimensions opposées : espace public et espace numérique. Par contre, le lien qui joint ces deux partisans est leur opposition au Pouvoir. Dans une approche actionnelle, le rapport au Pouvoir est un rapport d'échange : dénoncer l'Autre - acte de s'opposer en discréditant les figures du Pouvoir - et d'interagir sur les conséquences des décisions politiques : Nonobstant, le pouvoir « *ne se possède pas, pas plus qu'il ne se cède, mais est une relation qui s'exerce.* » (Rioufreyt : 2017). Entre gouvernant et gouverné existe une vie commune où l'un comme l'autre agit et réagit aux actes produits des deux partis. En rhétorique, la reprise des chants non contestataires est une stratégie argumentative visant à celer l'implicite dans le langage. A travers l'analyse du discours, ce même implicite est décelé en prenant en compte le processus de *l'événementialisation* (Charaudeau, 2007) menant à la production d'un discours politisé qui reprend et conteste le Pouvoir. (Fairclough et Fairclough, 2012 :17). Pour Charaudeau (2005 :30), ce n'est pas l'engagement du locuteur qui détermine le degré de politisation ou dépolitisation d'un discours donné, « *ni le contenu de son discours, ni les lieux de son expression ou les types d'activités, mais c'est la situation d'interaction* » (Constantin De Chanay et Turbide, 2020 : 5). Cela veut dire : la situation qui en est induite, déclenche-t-elle une interaction engagée ? Une polémique ? Si c'est le cas, c'est alors depuis ce point hégémonique qu'est envisagé un discours politique dans une approche interactionniste et multimodale. Cette dernière approche met en exergue « *les nuances de sens communiquées à travers le langage* » (Hart, 2017). Pour Perelman (1992 : 24), l'argumentation est « *toute entière relative à l'auditoire qu'elle cherche à influencer* ». Subséquemment, le fait de considérer anodin un chant non contestataire dans un contexte contestataire relève d'une conception erronée de la rhétorique moderne. Tout chant peut être contestataire s'il est interprété comme tel par un récepteur potentiel et si on considère le chant comme une figure langagière pouvant à un niveau plus profond, altérer une vision, c'est parce que : « *toute la figuralité du langage est dans cette tension entre la singularité de ses saillances superficielles et la généricité des matrices qui sous-tendent ces saillances* » (Bonhomme :2009, §14) Le chant est attrayant de part par sa mélodie et de son texte : « *La place de la parole est incontestable* » (Boudjemaa, 2023 : §11). C'est ce qui explique également le recours au chant comme stratégie discursive visant la contestation, car sa singularité réside dans le fait qu'elle peut être régénérée et/ou recyclée dans des contextes connexes.

### 3. Typologie des graffitis numérisés : chants non contestataires, slogans contestataires et polarités

Dans le cadre de cette étude, je me suis référée au compte Meta (Instagram et Facebook) « à travers la7youtes<sup>2</sup> » - aussi connu sous son nom d'utilisateur Instagram « @la7\_youtes » donc les graffitis sont sélectionnés à partir de ce compte synchronisé. C'est pour cette raison que la présentation graphique des commentaires est parfois différente<sup>3</sup> car elle englobe une sélection de commentaires publiés sur Facebook et sur Instagram. Dans le cas de cette étude, les graffitis usent de la reprise d'éléments préexistants, réemployés dans de nouveaux contextes : le chant non contestataire et le slogan contestataire. J'aborderai également une troisième catégorie intitulée « polarité et mélanges » pour évoquer les cas de pastiches et/ou de collage. Je procéderai d'abord par une définition de chaque catégorie avant d'en présenter un exemple analysé. Ces catégorisations sont des voix à travers lesquelles la contestation réémerge en faisant appel à l'unité et la mémoire collective.

### Le chant non contestataire

Repris dans des contextes de contestation, le chant non contestataire ou apolitique use de cette stratégie de détournement pour générer des interprétations nouvelles. En effet, le chant, quelle que soit sa nature est une référence culturelle conventionnellement partagée. Elle agit comme un habitus, c'est-à-dire « *des structures structurées* » (Bourdieu :1972) qui peuvent s'altérer et donner lieu à de nouvelles structures. Un chant non contestataire consiste à adopter des paroles en se les réappropriant - parfois même en changeant la structure syntaxique et/ou en les reformulant. Le rap est le genre musical auquel ont recours la plupart des graffiteurs dont les productions ont été numérisées. C'est en grande partie en raison du fait que le rap est le genre le plus prolifique et le plus populaire au sein de la communauté des jeunes. Le rap est aussi composé de textes qui riment, à l'instar de la poésie. Si le graffiti est considéré comme l'art de la rue, le rap en est la poésie. Il va sans dire que les deux constituent une inter-complémentarité que nul autre genre musical peut former avec le graffiti.

#### Graffiti numérisé (Instagram) n°01 :

<sup>2</sup> Transformation lexicologique issue de la francisation du mot « حائط » après un processus d'algérianisation en supprimant le glottal / ʔ / « حيط » et application de la règle grammaticale arabe pour le pluriel irrégulier. Le terme signifie « murs ». Le nom de ce compte est formé à partir d'un code-mixing qui permet d'identifier le lieu à travers le dialecte. Une page similaire existe en Tunisie avec le nom « murs » traduit en arabe standard (@jodran216) pour s'en distinguer et aussi marquer la localisation géographique des murs photographiés. D'autres pages Instagram affiliées à d'autres pays existent comme « @graffiti.from.palestine » utilisant cette fois-ci le terme graffiti et le nom en anglais pour augmenter sa visibilité et faire parvenir les voix des Palestiniens au monde. @radicalgraffiti qui n'a pas partagé sa localisation mais qui publie « *des graffitis anticapitalistes, antifascistes et anticolonialistes* » Selon sa biographie.

<sup>3</sup> Voir graffitis numérisés n°03 et n°04

« la vie ne donne aucun cadeau. Le père Noël n'existe pas dans la rue »



Produit en langue française, la publication de ce graffiti date du 09 décembre 2019, soit trois jours avant l'élection de l'actuel Président de la République. Selon l'état du mur et la qualité de la bombe aérosol grâce à laquelle ce graffiti a été inscrit, il pourrait s'agir d'un graffiti antérieur à la date de réception et de publication. Mais, en prenant compte la perspective et l'angle d'analyse dont se charge cet article, la date de production concrète du graffiti est accessoire.

Selon une étude faite en 2021 par (Urbanek et al., 2021) sur des jeunes susceptibles de commettre des crimes, le chant (plus précisément, le hip-hop) aide considérablement à traduire les émotions ressenties par les adolescents. Ce qui les amène à s'y identifier et à se les réapproprier selon leur propre vécu. Cela étant dit, la reprise de ce chant dans ce graffiti a une double fonction : identification et revendication. La première étant par rapport au discours émis par Damso, la deuxième étant par rapport à l'appropriation du discours pour des fins personnelles : la contestation. Une série de deux commentaires a été sélectionnée, dans laquelle un internaute reconnaît les paroles, chose confirmée par la propriétaire de la page @la7\_youtes en indiquant le titre exact « *débrouillard* » sorti en 2016 - soit trois ans avant la publication de ce graffiti en ligne. Mais ce qui est à observer, c'est l'interprétation politisée de ce chant non contestataire par le commentaire : « y a que les amis de Sellal qui donne des cadeaux »<sup>4</sup> en référence à l'affaire de corruption pour laquelle l'ex premier ministre algérien Abdelmalek Sellal a été arrêté ; les cadeaux étant les différents biens dont il avait pris possession pendant l'occupation de son poste de ministre entre 1998 et 2017 et qui ont été dévoilés suite à son arrestation plus tôt cette même année. Ce commentaire laisse entendre que le rapport au pouvoir est houleux et toujours en agitation étant donné le contexte de publication : les élections présidentielles rejetées par le Hirak à deux reprises.

Graffiti numérisé (Instagram) n°02 - « on a cassé la porte de la liberté »

<sup>4</sup> Le commentaire a été retranscrit tel quel, sans correction.



Le 07 février 2020, ce graffiti a été numérisé. Il s'agit d'une reprise « *sélective de chansons* » (Boudjemaa, 2023, §13). Le discours qui y est inscrit se traduit par « *on a cassé la porte de la liberté* » et a été directement associé au Hirak. Or, dans une discussion personnelle avec l'auteur et l'interprète de cette chanson intitulée « GA3 MACHI BLAD »<sup>5</sup>, celui-ci affirme que cette chanson est sortie en 2015, et l'extrait graffité fait référence à la décennie noire. Nonobstant, cette contextualisation antérieure n'a pas empêché la réadaptation de la chanson à un contexte plus moderne : le Hirak. Un commentaire « certainement pas tout le monde » fait référence aux citoyens accomplissant le vote trois jours plus tard qu'il estime toujours enfermés, sans avoir réussi à « *casser la porte de la liberté* » et quitter la caverne de Platon. Un troisième commentaire s'appropriant le graffiti, mentionne la suite qu'il n'a pas marqué à cause de l'épuisement de sa peinture « *la fitna<sup>6</sup> est sortie réclamer* ». La fitna évoquée dans la chanson et qui réfère à la décennie noire et ce qui en a découlé, est redéfinie dans le contexte du Hirak. Sa signification change puisqu'à l'origine, elle se traduit par le conflit ayant marqué les années 90s, tandis que dans la reprise, elle fait référence à la séduction du peuple algérien par la figure du Président de la République. Les fervents partisans du Hirak considéraient que le mouvement n'avait pas encore abouti à son objectif qui était le changement radical du gouvernement et de ses représentants. Son commentaire montre une double prise de position. La première est visible à travers le discours graffité. La deuxième, à travers le commentaire où il s'approprie le graffiti. Cet acte lui attribue une légitimité énonciative, notamment avec l'utilisation du pronom « je » qui fait partie des « *procédés linguistiques [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message* » (Kirakosyan, 2022, p. 3). Ce « je » agit non seulement comme embrayeur inscrivant le graffiteur/commentateur dans une instance énonciative où il s'exprime comme *être du monde* (Ducrot, 1984) concept qui « *témoigne de la possibilité pour le sujet de se repositionner, comme être du monde, dans un univers dont les coordonnées spatio-temporelles diffèrent de celles du locuteur* » (Burger, 1994, p. 258). Ce commentaire

<sup>5</sup> Se traduit littéralement par « ce n'est pas du tout un pays »

<sup>6</sup> Se traduit par « agitation », « division » ou « conflit » dans une approche politiste.

s'inscrit donc dans une postériorité par rapport à l'acte de graffiter. Et selon la conception de Burger de l'être du monde, il y a une distance spatiotemporelle entre le sujet et le locuteur qui s'introduit et qui subséquemment, redéfinit la typologie du discours. Le graffiti n°02 est une contestation à travers un chant-reprise. Il y a donc retrait et prise de distance : un effacement énonciatif. Contrairement au discours produit dans le commentaire qui présente une mise en avant et une prise de position annonçant un ancrage énonciatif légitime. Le graffiteur s'identifie en référant à sa production comme étant un tag, ce qui démontre un amalgame conceptuel commis non seulement par le grand public mais aussi par les amateurs de cet art.

Graffiti numérisé n°03 (Instagram) « Mon âme libre est enchaînée en Algérie »



Publié le 09 juillet 2024, ce graffiti numérisé est le plus récent de la sélection choisie pour cet article. Produit en arabe algérien et se traduisant par « mon âme libre est enchaînée en Algérie », il est un chant-reprise algérien de Skorp et Zedk. La suite est indiquée en commentaire « madabina Hijra m' Lbermoda »<sup>7</sup>, indiquant un mécontentement vis-à-vis du vécu personnel au sein de la société algérienne et sa politique gouvernementale dans un premier niveau par les interprètes de cette chanson, puis par le graffiteur qui s'y est identifiée, dans un second niveau. La réception de ce graffiti montre une viralité de ce sentiment collectif de mal-être, perceptible dans les commentaires « rebi ykharajna menha inchallah »<sup>8</sup> qui est une insinuation, acte de langage implicite impliquant une prière qui traduit le désir de salut divin par la migration. « Nafs ḥālṭi »<sup>9</sup> qui s'arrête au niveau de l'identifibration aux paroles, sans mention du désir de passer à l'acte ou changer sa réalité. « When singing expresses our condition »<sup>10</sup> est une prise de conscience de l'importance du chant dans la création d'un sentiment d'appartenance à un mal-être collectif. Le recours au chant, même non contestataire est un moyen par lequel des

<sup>7</sup> Traduction : « On aimerait bien migrer de ce triangle de Bermuda » En arabe algérien, « Lbermoda » est aussi appelé « التلت الخالي » et est préféré à l'Algérie, même s'il y est souvent comparé.

<sup>8</sup> Traduction : « Que Dieu nous en sauve - si Allah le veut »

<sup>9</sup> Traduction : « Même cas que le mien »

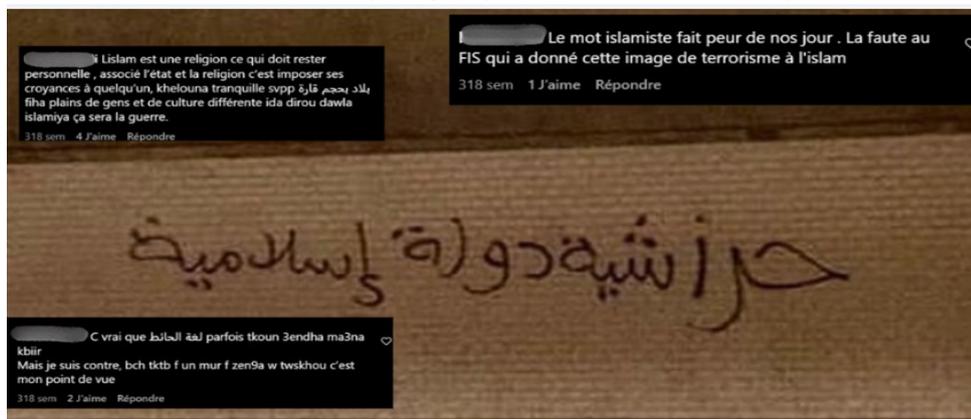
<sup>10</sup> Traduction : « Quand chanter décrit notre situation »

sentiments refoulés peuvent être extériorisés. Depuis les arrestations multiples des détenus d'opinions, beaucoup d'Algériens s'autocensurent en commentaires sur la politique du pays, laissant croire à une satisfaction commune concernant la qualité de vie sociologique et politique en Algérie. Or, le recours aux chants, notamment les chants apolitiques permet de couvrir un faux retrait de la scène politique. C'est une autocensure qui permet de laisser croire qu'il y a indifférence totale de la part des citoyens or, c'est dans la *déception* suivant les élections présidentielles et la suspension du Hirak suite à la pandémie qui a créé une distance entre l'âme révoltée et l'âme enchaînée et impuissante en Algérie. Le commentaire « quel cris de détresse ! C'est ce que j'ai lu de plus affligeant et de plus triste ce soir » montre une compréhension et une interprétation assez bien orientée du graffiti numérisé et son intention communicative.

### 3.1. Les slogans contestataires :

Les graffitis numérisés découlant de slogans contestataires peuvent être confondus avec des chants et ce ne serait pas faux ! Beaucoup de slogans sont scandés, certes, mais quelques-uns sont chantés aussi. Quand un mur reprend un slogan, c'est parce qu'il est percutant, direct et concis. A l'instar du chant contestataire et non contestataire, le slogan est conçu dans le but de protester et son intention communicative demeure la même peu importe sa forme : écrite, orale ou non-verbale (s'il est retranscrit sous forme de Street art).

Graffiti numérisé n°04 (Instagram) « Harrachia, Etat islamique/iste»



Le 20 mars 2019 marque la date de la publication de ce graffiti sur la page @la7\_youtes. Produit en arabe algérien, il se traduit par « d'El Harrach<sup>11</sup>, Etat islamiste<sup>12</sup> ». Cet énoncé, scandé par quelques Hirakistes durant les mois précédant les élections présidentielles, est graffité : faisant de lui un graffiti-slogan. Si le slogan démontrait pendant la *révolution du sourire* (Acherchour et al., 2019) « un niveau intuitif de conscience des pièges de la démocratie » (Oussedik, 2020: 76), celui-ci indique une orientation idéologique. La numérisation de ce slogan graffité est un moyen de laisser libre court aux voix du Hirak. Les réactions en commentaires, par contre, rejettent cette idéologie. L'islam est au cœur

<sup>11</sup> Se dit en référence à l'équipe sportive de football d'El Harrach : USMH dont les supporters s'auto-proclament « ultras », c'est-à-dire supporters fanatiques qui ne ratent quasi jamais les matchs de leur équipe de prédilection.

<sup>12</sup> Le choix du qualificatif « islamiste » au lieu d'« islamique » est dû à la qualité de supporters de l'USMH. Voir note n°10.

des interactions dans les commentaires et est abordé différemment: « *l'islam est une religion qui doit rester personnelle, associer l'Etat et la religion c'est imposer ses croyances* ». Ce commentaire rejette l'association Etat-Religion et réclame un Etat laïc. Cette vision n'est pas partagée par le deuxième commentaire qui évoque le FIS et les conséquences de la décennie noire sur l'image ternie de l'islam sans pour autant rejeter un Etat dont l'islam est la religion. Sur la sphère numérique, ce graffiti-slogan, en plus de régénérer la contestation, dénonce les propos et les actes de certains Hirakistes. Notamment ceux des graffiteurs qui « *salissent les murs* »<sup>13</sup>. Graffité sur les murs du tunnel des facultés à Alger Centre, l'auteur de ce graffiti a porté sa voix sur un mur visible et approché par les Hirakistes durant les marches hebdomadaires. Ce tunnel, aussi appelé « *Ghar Hirak* »<sup>14</sup>, a été fermé par les autorités quelque temps après et ce graffiti en a été effacé. Les interactions provenant de la numérisation de ce graffiti ont permis de lancer un débat sur le discours inscrit où l'expression est fluide et explicite, contrairement aux graffitis numérisés après les élections présidentielles et la réforme du code pénal.

### 3.2. Polarité et mélange

Cette catégorie est créée pour comprendre dans la typologie des graffitis contestataires numérisés, la notion de polarité (Ouaras, 2012) et inscrire les discours graffités susceptibles de provenir de plusieurs discours différents dans une classification qui prendrait en considération les différentes strates qui les forment. Ainsi, je propose cette catégorie « polarité et mélange » pour distinguer ces graffitis contestataires provenant de l'Histoire culturelle locale et qui recèlent des références encodées par les communautés concernées. Dans l'exemple que je propose pour cette catégorie, nous retrouverons un chant populaire apolitique, reformulé et scandé lors des marches hebdomadaires, collé sur un mur en France (ce que j'appellerai un *graffiti collant*) et qui est repris dans un contexte non contestataire, à savoir l'arrestation de trois influenceurs<sup>15</sup> pour une affaire d'arnaque. Une version du graffiti collant appelée Stickers (Keys, 2008 :98) ou Sticker Art (Ibrayeva et al., 2025 :18) se distingue du graffiti collant dans la mesure où ce dernier est une feuille blanche imprimée collée sur un mur alors que le Stickers ou Sticker art correspond à des stickers imprimés sur du papier collant. Ils permettent d'ornez les murs déjà graffités ou des panneaux de signalisation. Leurs associations à des graffitis est une forme de subculture qui rappelle les créations cubistes en art moderne.

Graffiti numérisé n°05 (Instagram) « *dites-moi, vous qui entendez, qui sont les voleurs ?* »

<sup>13</sup> Voir troisième commentaire où l'acte de graffiter est dénoncé et considéré comme transgressif et vandale.

<sup>14</sup> Traduction : « grotte du Hirak », nom donné au tunnel des facultés durant le Hirak.

<sup>15</sup> Numidia Lezoul, Rifka et Stanley



Le 02 février 2022 marque la date de la publication de ce graffiti collant. Dans la série des deux commentaires sélectionnés ensemble, on peut lire « Rifka, Numidia... dislike<sup>16</sup> cette publication » commentaire auquel répond la page @la7\_youtes par « mdr<sup>17</sup> j'adore quand les gens comprennent pourquoi on publie certains murs à des moments précis ». La lecture de ce commentaire détermine le contexte et l'intention publicative de ce graffiti contestataire : le but n'est pas de reprendre un discours pour en renouveler l'aspect de contestation. Le but est de le recycler pour en faire un nouvel usage. Le recyclage des graffitis numérisés n'est pas une nouvelle pratique. Beaucoup de graffitis sont constamment recyclés - en l'occurrence ceux pouvant être repris dans les fêtes nationales comme le 05 juillet (marquant l'indépendance de l'Algérie) ou le 01<sup>er</sup> novembre (le déclenchement de la guerre nationale), des journées internationales comme la journée de la femme (le 08 mars de chaque année) génèrent des discours féministes antiféministes et recyclent des graffitis déjà publiés des années auparavant, s'ils ont toujours de la relevance ou s'ils ont fait preuve d'une assez bonne réception en matière de nombre de réactions et de commentaires. Si un graffiti est viral, il est automatiquement recyclé quand un contexte similaire se présente, le transformant en un graffiti classique.

Le cas de ce graffiti collant est similaire à celui du même qui est repris à maintes reprises en en actualisant le contenu. Dans ce cas-ci, la chanson d'Abdelmadjid Meskoud « *El Assima* »<sup>18</sup>, qui porte sur les traditions et les coutumes algériennes, et dont une partie sélective est reprise durant le Hirak en remplaçant « *Nass El assima* »<sup>19</sup> par « *es-seraqin*<sup>20</sup> » pour l'adapter à ce contexte. Le choix de cet énoncé est notamment justifié par la

<sup>16</sup> N'aiment pas.

<sup>17</sup> Acronyme de : mort de rire. Langage numérique.

<sup>18</sup> La capitale

<sup>19</sup> Les Algérois

<sup>20</sup> Les voleurs

présence de la formule nominale d'adresse (FNA) « *ya samîine* » qui indique un rassemblement collectif. Il s'agit d'un moyen de pousser « *les acteurs engagés à l'adhésion* » (Boudjemaa, 2025 :9). Un des commentaires fait référence aux arrestations multiples de personnalités publiques comme Sellal, Ouyahia ou encore les créateurs de contenu comme Numidia Lezoul, Rifka et Stanley en indiquant que la question qui se pose à présent est celle de savoir qui n'est pas un voleur tant le nombre de personnes arrêtées. Le commentaire indiquant qu'il a lu le discours en chantonnant démontre qu'il y a assimilation et décodage d'une référence culturelle : le chant populaire. Le chaabi étant un genre musical populaire proprement algérien et issu du Malouf, ses chansons sont irrigées de l'imaginaire collectif et appelle, subséquemment à la mémoire collective. Elles sont reprises dans les reels Instagram et TikTok pour accompagner des contenus traditionnels ou de coutume algérienne. Ainsi, les graffitis contestataires s'approprient des éléments culturels et dominants pour les *retourner* contre le Pouvoir (Van Dijk, 2008). De cette optique, la reprise des chants est une stratégie de stimulation : elle fait agir et réagir celui qui reçoit le produit fini : il reconnaît, admire et approuve ce qui est dit et la vision du monde proposée par ce produit correspond à la sienne. Sinon, il en conteste l'usage en rejetant la vision du monde proposée. Le graffiti contestataire classé dans la catégorie de polarité et mélange peut également englober des graffitis viraux ou des mêmes graffitis à condition que leur but initial ou dérivé soit de contester ou de protester.

#### 4. Conclusion et perspectives

Depuis la suspension du Hirak, le graffiti contestataire numérisé, loin d'être une simple trace sur un mur transposée sur un réseau social pour en empêcher la suppression définitive, fait preuve de résistance face au quotidien et au mal-être vécu en société. Il permet de maintenir vivace la contestation et la prise en charge des commentaires a permis de l'appuyer. Le graffiti contestataire n'est pas publié sur les RSN dans des temporalités aléatoires et son recyclage atteste de cet état de fait. Cet article a permis de lever le voile sur les différentes typologies du graffiti contestataire numérisé qui ont permis de comprendre comment les graffitis contestataires en Algérie recourent à des reprises de chants, même non contestataires, qui influencent leur réception sur les réseaux sociaux numériques. D'une part, la reprise des chants a permis une prise de distance de la part du graffiteur qui s'auto-censure par crainte de répression ou d'arrestation suite à la réforme du Code Pénal algérien et à l'entrée en vigueur de l'Ordonnance n° 21-08 du 8 juin 2021. Le graffiteur agit politiquement par les mots de l'Autre (Carel et Ribart, 2021) à travers le chant-reprise (Boudjemaa, 2023). Même si celui-ci n'est pas initialement conçu pour la contestation, son usage a permis de recycler le discours syntaxiquement, sémantiquement et lexicologiquement pour donner lieu à de nouvelles références culturelles décodables par un public averti et potentiellement engagé. Le chant-reprise a également permis aux graffitis numérisés d'avoir de la relevance et de gagner en viralité car l'appropriation culturelle des chants a permis d'encoder des messages politiques lors de la production et de les décoder lors de la réception sur le numérique. Ces chants, ces slogans et ces graffitis de polarité et de mélange ont aussi montré qu'il existe une tridimensionnalité du discours (Fairclough, 1992) déterminée par les événements corrélatifs à la numérisation et à la (re)publication des graffitis.

Les réactions numériques aux graffitis montrent qu'une interaction engagée peut avoir lieu. Si le graffiteur se cache derrière les chants-reprises et l'absence des tags, les internautes interagissent avec le graffiti en s'exposant. L'analyse de cet échange entre graffiteur, @la7\_youtes et les auteurs des commentaires relève donc d'une approche interactionniste et multimodale du discours contestataire (Constantin De Chanay et Turbide, 2020), montrant la réactivation d'un « *discours de mobilisation* » (Orkibi, 2015). Le concept de *mimésis au carré* a été illustré par la dernière catégorie du graffiti contestataire qui reprend des chants de mémoire collective, non-engagés, transformés en slogans puis en graffitis contestataires avant d'être repris dans un contexte de polémique (l'arrestation des trois créateurs de contenus précédemment mentionnés). Cette *mimésis* génère une polyphonie entre le discours originel et les discours générés dont il serait pertinent d'étudier les traces intertextuelles dans une recherche future. Le recours au chant non contestataire dans les graffitis contestataires en Algérie est dû, en grande partie, à l'interprétation politiquement orientée de ces chants qui induit une identification sur une échelle personnelle et partagée publiquement (à travers le marquage du mur et la numérisation à travers les réseaux). Le chant, étant le langage commun et le moyen auquel on recourt dans des situations difficiles, crée une sorte de familiarité et d'intercompréhension entre le graffiteur, numérisateur et récepteur du graffiti sur les réseaux. D'une part, il mobilise la mémoire collective et d'une autre part, il contourne la censure. La diffusion de son graffiti amplifie sa portée et permet une réception interactive où les internautes construisent le sens eux-mêmes. Le graffiti agit alors comme un support réintroduteur et perpétuateur de la contestation sur la sphère numérique.

Pour conclure, cette analyse a révélé que les graffitis contestataires en Algérie recourent à diverses stratégies discursives, allant de la reprise des chants non contestataires à la reprise de slogans percutants en passant par la réinterprétation de chansons chaâbi traditionnelles. Une fois partagés sur les RSN, ces graffitis bénéficient d'une réception active où les internautes s'approprient l'interprétation de leur message, renforçant ainsi leur potentiel mobilisateur autour de revendications communes à travers un éthos collectif (Amossy et Orkibi, 2021). Cette étude ouvre la voie à de nouvelles recherches sur la numérisation des graffitis contestataires et leur adaptation aux médias sociaux comme TikTok, X ou Instagram en invitant à se focaliser sur d'autres contextes de contestation où les graffitis numérisés joueraient un rôle similaire dans la mobilisation sociale et l'édification d'une mémoire collective.

### Références bibliographiques

- AIT ALLAOUA, K. (2023). La participation numérique dans les slogans du hirak algérien. *Multilinguales*, (20).
- AMOSSY, R., & ORKIBI, E. (Dir.). (2021). *Ethos collectif et identités sociales*. Classiques Garnier.
- BALLET, M., CAILLAT, D., CONSTANTIN DE CHANAY, H., & DESMARCHELIER, D. (2020). Pourquoi reprendre la parole de l'autre ? *Mots. Les langages du politique*, 122(1), 9-19. <https://doi.org/10.4000/mots.26000>
- BAZIZ, N. (2021). Les expressions urbaines d'une mobilisation contestataire : Cas du Hirak à Constantine. *Cybergeography: European Journal of Geography*.
- BONHOMME, M. (2009). De l'argumentativité des figures de rhétorique. *Argumentation et analyse du discours*, (2).
- BOUDJEMAA, H. I. (2023). Le chant-slogan : une forme contestataire organisée et organisante du hirak. *Aleph*, 10(3), 203-219.
- BOUDJEMAA, H. I., & OULEBSIR-OUKIL, K. (2023). Les chants contestataires du hirak : entre légitimation d'un éthos collectif et discréditation de l'adversaire. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (54), 125-138.

- BOUDJEMAA, H. I. (2024). Dire la crise en temps de crise. Les discours des acteurs engagés en question. Dans M. Mebtoul (Ed.) *Algérie. Les crises au quotidien*. (171-183) Editions Koukou.
- BOUDJEMAA, H. I. (2025). L'adresse directe dans les chants du Hirak algérien. Pointer l'autre et référer à soi, quelles portées argumentatives?. *Mots. Les langages du politique*, 137(1), 57-73.
- BOUDJEMAA, H. I. (2025). *Rhétorique des chants contestataires du hirak dans l'espace public algérois* [Thèse de doctorat, ENS de Bouzaréah].
- BOURDIEU, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Le Seuil.
- BURGER, M. (1994). (Dé)construction de l'identité dans l'interaction verbale : aspects de la réussite énonciative de l'identité. *Cahiers de linguistique française*, (15), 249-274.
- CAREL, M., & RIBARD, D. (2021). Un mode d'action politique : l'énonciation chantée. *Langage et société*, 174(3), 33-54.
- CHANAY, H. C. D., & TURBIDE, O. (2011). *Les discours politiques. Approches interactionnistes et multimodales* (No. 96, pp. 5-12). ENS éditions.
- CHARAUDEAU, P. (2005). Quand l'argumentation n'est que visée persuasive : L'exemple du discours politique. In *Argumentation et communication dans les médias* (pp. 29-49).
- CHARAUDEAU, P. (2007). Analyse du discours et communication : l'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (23).
- CHEVRIER, M. (2005). *Le temps de l'homme fini*. Ed. « Papiers collés ».
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Editions de Minuit.
- DUCROT, O. (1980). Analyses pragmatiques. *Communications*, 32(1), 11-60.
- DUCROT, O. (1984). Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. In *Le dire et le dit* (pp. 171-233).
- FAIRCLOUGH, I., & FAIRCLOUGH, N. (2013). *Political discourse analysis: A method for advanced students*. Routledge.
- FAIRCLOUGH, N. (1992). Discourse and text: Linguistic and intertextual analysis within discourse analysis. *Discourse & Society*, 3(2), 193-217.
- FITRIANI, R. A., & IFTANTI, E. (2021). EFL learners' perception of grammar Nazis practice on social media Twitter. *Jurnal Bahasa Lingua Scientia*, 13(1), 143-163.
- HART, C. (2017). Cognitive linguistic critical discourse studies: Connecting language and image. In *The Routledge handbook of language and politics* (pp. 187-201). Routledge.
- KACHA, N. (2021). Le hirak, un groupe thérapeutique. *Tribune psychanalytique*, (16), 127-142.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1994). Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées. *Langue française*, (101), 57-71.
- KIRAKOSYAN, A. (2015). La subjectivité linguistique dans l'acception de Catherine Kerbrat-Orecchioni. *Foreign Languages in Higher Education*, 19(1(18)), 3-10.
- LEBDJAOUÏ, R. (2020). Quand les artistes deviennent partie prenante du hirak. In *Hirak en Algérie* (pp. 109-116). La Fabrique Éditions.
- MENGHOUR, S., & AKMOUN, H. (2024). La violence verbale comme moyen d'affirmation de soi, de (dé)construction identitaire et d'action sur l'autre dans les slogans écrits du hirak algérien. *Studies in Contrastive Grammar/Studii de Gramatica Contrastiva*, (42).
- ORKIBI, E. (2015). Le (s) discours de l'action collective : contextes, dynamiques et traditions de recherche. *Argumentation et analyse du discours*, (14).
- OUARAS, K. (2012). *Les Graffiti de la ville d'Alger entre langues, signes et discours* (Thèse de doctorat, Université d'Oran1-Ahmed Ben Bella).
- OUARAS, K. (2019). Les graffiti à Oran : une pratique régulatrice du « chaos » urbain ? *Insaniyat/إنسانيات. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (85-86), 15-36.
- OUARAS, K. (2020). Le Hirak algérien ou l'émergence d'une rhétorique de rupture. *Mouvements*, 102(2), 22-34.
- OUSSEDIK, F. (2020). Le hirak : quelques réflexions sur les enjeux d'un mouvement contestataire en Algérie. *Insaniyat/إنسانيات. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (88), 69-82.
- PERELMAN, C. M., & OLBRECHTS-TYTECA, L. (1992). *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique* (5e éd.). Éditions de l'Université de Bruxelles. Ouvrage original publié en 1958
- RIOUFREY, T. (2017). Ce que parler politique veut dire : théories de la (dé)politisation et analyse du discours politique. *Mots. Les langages du politique*, (115), 127-144.
- SOUIAH, F. (2020). Rhétorique de l'ingérence et lutte pour la légitimité. *Mouvements*, 102(2), 35-42.
- URBANEK, A., KAMIŃSKI, A., & CHATZIPENTIDIS, K. (2021). Original hip-hop lyrics in pedagogical therapy of adolescents with socialization deficits. *Journal of Poetry Therapy*, 34(2), 118-130.
- VAN DIJK, T. A. (2008). *Discourse and context: A sociocognitive approach*. Cambridge University Press.