

Distribution Agreement

In presenting this thesis as a partial fulfillment of the requirements for a degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis in whole or in part in all forms of media, now or hereafter now, including display on the World Wide Web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis.

Ashley Ferreira

April 15, 2015

Devenir femme en France? Le corps et l'intégration chez les jeunes filles françaises issues de
l'immigration maghrébine

by

Ashley Ferreira

Dr. Subha Xavier
Adviser

Department of French and Italian Studies

Dr. Subha Xavier
Adviser

Dr. Lynne Huffer
Committee Member

Dr. Valérie Loichot
Committee Member

Dr. Christopher Palazzolo
Committee Member

April 15, 2015

Devenir femme en France? Le corps et l'intégration chez les jeunes filles françaises issues de l'immigration maghrébine

By

Ashley Ferreira

Dr. Subha Xavier

Adviser

An abstract of
a thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences
of Emory University in partial fulfillment
of the requirements of the degree of
Bachelor of Arts with Honors

Department of French and Italian Studies

2015

Abstract

Devenir femme en France? Le corps et l'intégration chez les jeunes filles françaises issues de l'immigration maghrébine

By Ashley Ferreira

Dans les ouvrages littéraires et filmiques de certains auteurs et réalisateurs franco-maghrébins, le corps de la jeune fille d'origine maghrébine est souligné comme lieu d'une intégration française difficile. Ce mémoire de fin d'études traite le sujet de leurs représentations corporelles dans le roman *Georgette!* (1986), écrit par Farida Belghoul, le roman *Journal Nationalité Immigré(e)* (1987), écrit par Sakinna Boukhedenna, le film *Inch'Allah Dimanche* (2002), réalisé par Yamina Benguigui et le film *La graine et le mulet* (2008), réalisé par Abdellatif Kechiche. Ce travail est organisé en quatre parties, la première étant une introduction historique, politique et médiatique de cette population de jeunes françaises, qui a été le plus souvent exclue des représentations médiatiques, mises en avant par des auteurs maghrébins entre 1980 et 1990, en faveur des reproductions primordialement masculins de la jeunesse française maghrébine. Les trois derniers chapitres mettent en relief la manière dont le développement des jeunes filles d'origine maghrébine, de l'enfance à l'adolescence et sous l'œil de certains modèles maternels, est représenté dans des romans et des films créés par les Franco-Maghrébins. En gros, ce travail montre comment ces quatre ouvrages médiatiques exemplifient l'oppression, l'expression, et l'assimilation du corps de la jeune fille d'origine maghrébine dans l'État français.

[In literary and cinematic works created by certain French North African authors and filmmakers, the body of the young girl of North African origin is highlighted as the site of a difficult French integration. This honors thesis addresses the representation of their bodies in the novel Georgette ! (1986), written by Farida Belghoul, the novel Journal Nationalité Immigré(e) (1987), written by Sakinna Boukhedenna, the film Inch'Allah Dimanche (2002), directed Yamina Benguigui, and the film La graine et le mulet (2008), directed by Abdellatif Kechiche. This work is divided into four parts, the first one being a historical, political, and media-focused introduction to this population of young French women, who have most often been excluded from popular culture representations of the 1980s and 1990s, created by North African authors, in favor of mainly masculine illustrations of French North African youth. The final three chapters of this thesis examine the way in which the development of young girls of North African origin, from childhood to adolescence and beneath the gaze of certain maternal models, is represented in the novels and films created by these French North African authors. Overall, this work illustrates how these four media texts exemplify the oppression, expression, and assimilation of the young North African girl's body within the French state.]

Devenir femme en France? Le corps et l'intégration chez les jeunes filles françaises issues de
l'immigration maghrébine

By

Ashley Ferreira

Dr. Subha Xavier

Adviser

A thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences
of Emory University in partial fulfillment
of the requirements of the degree of
Bachelor of Arts with Honors

Department of French and Italian Studies

2015

Acknowledgements

In acknowledgement first to God, who is so real and has shown me such grace in this process. Thank You for giving me strength and hope when I felt hopeless. Hope has a name. It is Jesus.

To my parents, José I. and Pilar Ferreira, for never ceasing to encourage and pray over me. Words are not enough to acknowledge the rock-solid support you both always offer and the perseverance that your encouragement produces in me. This accomplishment is also yours. ¡Los amo!

To my big brother, José, thank you for listening to me and encouraging me as times got tough. Hearing your encouragement means a lot! This has been my Crucible, big bro, if you know what I mean. Thank you for giving me your Marine-certified vote of confidence. I love you so much.

Dear friends, Becky Castor, Courtney Chow and Fernanda Sandoval, thank you for keeping my spirit light when the weight of this enterprise sat heavy on me. I appreciate the coffee, scones, handwritten notes, encouragement, and prayer. Also, Becky Castor, you are the literal best!

Cassandre Auguste, my friend and amazing French editor. Thank you for staying up with me, late into the night and morning, to perfect this paper. I owe a large part of this French success to you !

Sending kind thanks once more to my thesis committee members, Dr. Valérie Loichot, Dr. Lynne Huffer, and Dr. Chris Palazzolo. Your teaching, from analyses of francophone literature to feminist theories to French political systems, has been instrumental in this process.

With special thanks to Dr. Subha Xavier for your continued patience, tremendous insight, and incredible enthusiasm. Thank you for believing in me. This project would not exist were it not for you.

Table of Contents

Introduction: L'immigration maghrébine au féminin: histoire, politique, media	1 – 12
Chapitre 1: L'enfance: L'écriture, le corps, et la douleur	13 – 31
Chapitre 2: Un corps à moi : Le corps de l'adolescente maghrébine de la deuxième et de la troisième générations dans <i>La graine et le mulet</i> et <i>Journal « Nationalité: Immigré(e) »</i>	32 – 43
Chapitre 3: Le modèle maternel: La femme immigrée maghrébine et sa fille	44 – 62
Conclusion: Les voix	63 – 65
Notes	66 – 67
Bibliographie	68 – 70

INTRODUCTION

L'immigration maghrébine au féminin: histoire, politique, média

En France aujourd'hui, pays marqué par son passé colonial, ses valeurs de liberté, égalité, fraternité, et le progrès de l'homme, il existe des individus avec des identités moins favorisées que d'autres; parmi eux, les jeunes filles d'origine maghrébine. Celles-ci représentent une population d'importance historique car elles se sont largement installées en Métropole suivant l'établissement de la politique du regroupement familiale de 1976. A cette époque, elles retrouvaient leurs pères et même leurs grands-pères qui, pour la plupart, étaient arrivés comme ouvriers en France après la Deuxième Guerre mondiale et la décolonisation du Maroc, de l'Algérie, et de la Tunisie. Mais, malgré leur prépondérance historique, elles ont été les victimes d'une marginalisation politique et médiatique à cause de leur place dans la société et leurs identités contestées.

Les jeunes filles d'origine maghrébine se sont assimilées à la culture française, dans laquelle elles ont cultivé et représenté des identités interstitielles à travers la culture médiatique, notamment la littérature et le cinéma. Parmi la première et la deuxième générations des adolescentes qui ont grandi en France, plusieurs ont fait partie des mouvements culturels dits « beurs », « beures » et/ou « beurettes », des mouvements politiques français de jeunes issues de l'immigration maghrébine pendant les années 1980 et 1990.¹ Afin d'élucider cette contestation identitaire médiatique, je ferai une analyse historique, littéraire, et filmique dont le but sera de mettre en relief la manière dont le développement des jeunes filles d'origine maghrébine, de l'enfance à l'adolescence et sous certains modèles maternels, est représenté dans des romans et des films créés par les Franco-Maghrébins.

Dans sa totalité, ce travail est organisé en trois chapitres. Les pages de l'introduction qui suivent seront consacrées à la contextualisation historique et sociologique de la jeune fille d'origine maghrébine et de son installation en France. J'analyserai l'histoire de l'immigration en France depuis le milieu du XIX^e siècle, soulignant spécialement les révoltes dans les colonies d'Afrique du Nord depuis les années 1960 et les vagues d'immigration des années 1960 aux années 1980. En même temps, je préciserai comment la discrimination contre les Français d'origine étrangère continue, malgré le fait que les adolescentes issues de l'immigration maghrébine composent une grande partie de la population française aujourd'hui. Ensuite, je fournirai aussi une introduction aux mouvements « beur, » « beure » et « beurrette ».

Dans le premier chapitre, je mets en relief comment l'enfant d'origine maghrébine, représentée dans *Georgette!* (1986), roman de Farida Belghoul, habite une identité culturelle difficile, laquelle est exprimée à travers un langage coupé entre le modèle linguistique de son père, représentant du pays maghrébine d'origine, et celui de sa maîtresse d'école, représentante de l'État français. Belghoul construit l'image d'une intégration difficile chez l'enfant maghrébine, dont l'assimilation culturelle passe par le corps de la narratrice, cette fillette sans nom. Cette intégration troublée y est représentée par les cheveux, les mains, les ongles, et la voix narrative virtuellement absente de la diégèse—autant que de l'État français—de la jeune protagoniste. Dans le deuxième chapitre, j'analyse l'adolescence de la jeune fille maghrébine et les représentations de son corps telles qu'elles se manifestent dans le roman *Journal Nationalité Immigré(e)* (1987), écrit par Sakinna Boukhedenna, et le film *La graine et le mulet* (2008), réalisé par Abdellatif Kechiche. Dans le troisième et dernier chapitre, j'analyse des modèles maternels de la première génération, soulignés dans les films *Inch'Allah Dimanche* (2002), réalisé par Yamina Benguigui, et *La graine et le mulet* (2007), réalisé par Abdellatif Kechiche.

Les personnages maternels qui s’y présentent, Zouina (Fejria Deliba) dans *Inch’Allah Dimanche* et Souad (Bourouïa Marzouk) dans *La graine et le mulet*, sont des figures à éventuellement suivre ou non pour les filles et les adolescentes de la deuxième génération. Je mets un accent sur les liens entre ces mères et leurs filles, analysant comment elles transmettent certaines mœurs par rapport à la place traditionnelle de la femme maghrébine, la religion, la sexualité et la langue. Dans son ensemble, ce travail se focalise sur l’oppression, l’expression, et l’assimilation du corps de la jeune fille d’origine maghrébine dans l’État français, exprimé à travers certaines représentations médiatiques des auteurs et réalisateurs issus de l’immigration maghrébine. Cependant, avant d’entamer ces analyses, il faut rappeler les grands cadres historiques, politiques et médiatiques qui donnent une place particulière aux jeunes filles d’origine maghrébine en France et pèsent encore souvent sur leurs représentations.

Les jeunes filles d’origine maghrébine : Une question historique significative

La décolonisation au Maroc, en Algérie, et en Tunisie

D’après l’historien américain William Cohen, « since the 1970s the French have shown strong feelings against immigrants, who are mainly thought of as *Maghrebins*, and *Maghrebini* is often a code word for Algerian » (2000, 491). Du point de vue de plusieurs médias français, être d’origine maghrébine présente plusieurs associations avec l’ancienne colonie de l’Algérie et notamment la période de la Guerre d’Algérie (1954 – 1962), malgré le fait que l’évolution des relations postcoloniales avec le Maroc et la Tunisie a été bien différente de celle de l’Algérie. L’indépendance algérienne, qui s’est faite dans la guerre, se distingue de celle du Maroc et de la Tunisie, qui ont été décolonisés hors du contexte de la guerre. La décolonisation n’a pas pu résoudre les problèmes économiques présents au Maghreb et, dans les années 1960, des vagues

de migration maghrébine arrivent dans les grandes villes françaises et leurs banlieues, comme celles de Paris, Lyon, et Marseille. Le contexte français était délicat, car les souvenirs de la guerre sanglante d'Algérie ne s'accordaient pas avec les vagues d'immigration venus des pays récemment décolonisés. Les premiers immigrés, des hommes qui seront les pères et les grands-pères de la première génération de jeunes filles, arrivent en territoire français et commencent à travailler dans des emplois précaires, à vivre dans des logements peu salubres (bidonvilles) puis des Habitations à loyer modéré (HLM) de très petite taille, et à souffrir de la dépression et de l'isolement qui a caractérisé cette génération d'ouvriers, lequel l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun évoque dans son roman *La réclusion solitaire* (1976).

Cependant, cette tension entre les Français « natifs » et les immigrés commence bien avant l'époque de la décolonisation. Elle remonte à la fin du XIXe siècle et le commencement de la seconde révolution industrielle.

L'immigration : Réponse aux besoins économiques

La grande histoire de l'immigration en France commence à l'ère industrielle du XIXe siècle quand les industries commencent à se développer dans les « faubourgs » aux grandes villes françaises, comme Paris et Lyon. Ce développement industriel attire des migrants provinciaux, mais aussi des immigrés. Entre 1801 et 1851, par exemple, la population de Paris redouble de 540 000 habitants à 1 053 000 (Fourcaut 2012). Les immigrés, comme les Italiens, les Belges, les Espagnols, et les Portugais, constituent 10% de cette croissance. Dans ce chiffre les Maghrébins représentent encore une faible partie (ibid).

D'après l'historien Gérard Noiriel, la première parmi trois vagues d'immigration ne commence que surtout dans les années 1920, quand des organisations spécialisées recrutent, effectivement de façon très encadrée, des nouveaux immigrés pour répondre au déficit de main

d'œuvre de la Première Guerre mondiale (2002, 12). A la deuxième vague d'immigration, pendant les « Trente glorieuses, ... le patronat et l'Etat se tournent massivement vers les travailleurs en provenance de l'ancien empire colonial, principalement les pays d'Afrique du Nord » (ibid). Ce déplacement principalement masculin des ouvriers maghrébins continue jusqu'au milieu des années 1970, quand la France ferme les frontières. La sociologue au CNRS Alexandra Poli explique que, « au tournant du mois de juillet 1974, la suspension officielle de l'immigration en France met fin à la demande de main d'œuvre qui caractérisait et justifiait la venue et la présence de populations étrangères » (2005).

Nacira Guénif-Souilamas, sociologue et anthropologue française, ajoute: « since the 1970s, the globalized capitalist economy has led to the end of full employment, this has deeply affected immigrant workers and their descendants, who have experienced unemployment, demonstrating that the promise of social mobility could not be kept » (2006, 24). Cette lacune économique s'est présentée face à plusieurs immigrés en France alors même que les immigrés des anciennes colonies nord-africaines s'enracinaient en France. Ce développement a ainsi provoqué certains cycles d'économies familiales pas forcément stables.

L'installation des immigrés et l'expérience de la xénophobie

Les immigrés attirés par les opportunités économiques en France ont été pris dans un processus d'installation permanent, pas forcément intentionnel. Noirielle le décrit bien quand il explique la réalité de l'immigration au début de XXe siècle :

[S]aisonniers ou temporaires au départ, ces migrations mettent en contact les paysans pauvres avec la civilisation urbaine, le monde industriel et les circuits monétaires. Les migrants y découvrent les réalités de l'exploitation capitaliste. La modicité de leur salaire ne leur permettant guère d'économiser, ils sont contraints de vivre dans le pays d'accueil

plus longtemps que prévu : la migration temporaire devient alors une immigration définitive. (2002, 10)

Cependant, depuis la première grande vague d'immigration, les immigrés maghrébins ont subi de la xénophobie. Selon l'historien du colonialisme français William Cohen, « as early as in the decade 1910-20 the French 'established deep-rooted patterns of stereotyping, marginalization and discrimination' against Algerians » (2000, 493). L'historien français spécialiste des relations franco-algériennes, Benjamin Stora, note que « les Maghrébins, en fait principalement les Algériens en France, peuvent d'autant plus être objets de répulsion qu'ils rappellent par leur présence la dernière guerre que la France a livrée (et perdue), cause d'une blessure nationale jamais refermée » (1991, 1). Donc, le processus d'installation de ces immigrés coïncide avec une expression de xénophobie qui persiste jusqu'à nos jours.

À partir de 1976, le droit au regroupement familial est mis en place en France afin de permettre aux travailleurs immigrés de retrouver leurs familles sur le territoire de leur pays d'accueil (Poli 2005). Le regroupement familial permet qu'« un membre de la famille, souvent le père, déjà entré légalement au titre d'un travail, de l'acquisition du statut de réfugié, du fait de sa nationalité française ou bien à la suite de la régularisation de son statut, » demande « la venue légale de membres de la famille (un parent et les enfants mineurs) » (Musée de l'histoire de l'immigration). « Depuis la fin de l'immigration de travail salarié décidé par l'État en 1974, l'essentiel des entrées provient du regroupement... En effet, cette suspension a eu tendance à mettre fin aux allers et retours des travailleurs étrangers qui avaient laissé leur famille au pays et à les inciter à demander le regroupement familial, faute de pouvoir poursuivre aisément la mobilité qui prévalait auparavant. » (Musée). C'est à travers l'établissement de la législation du

regroupement familial que les premières grandes vagues d'immigration maghrébine féminine sont initiées dans l'Hexagone.

Ces immigrés s'enracinent en France et leurs descendants sont souvent perçus à travers la peur, la discrimination, et même la haine (Cohen 2000). Les jeunes filles françaises d'origine maghrébine peuvent être perçues comme non-françaises, bien qu'elles aient grandi en France et aient connu l'éducation assimilationniste imposée par l'Etat. Cette perception met en question les identités des jeunes filles françaises issues de l'immigration. L'Etat affirme leurs identités françaises, à travers des politiques assimilationnistes, et en même temps leur dénie leurs identités, à travers le même outil.

La valeur laïque de l'Etat, par exemple, a été récemment exprimée au début des années 2000 par des lois assimilationnistes qui interdisent l'usage des symboles religieux dans des institutions d'éducation publiques. Comme punition, des étudiants qui choisissent de porter ces symboles, comme le foulard, sont expulsés de leur institution scolaire. Cette loi-ci, votée en 2004, a été perçue par plusieurs comme une attaque spécialement dirigée vers les jeunes filles musulmanes.² La sociologue féministe Christine Delphy explique que « le foulard comme symbole de soumission des femmes est l'argument premier mis en avant par les féministes et les politiciens classiques » (2006, 62). Nacira Guénif-Souilamas, sociologue et anthropologue française, constate que “republicans view veiled women as ‘acted upon,’ by the veil, which becomes the source of their subjugation. Putting on the veil cannot be their own doing and they must be protected from it” (2006, 32). De plus, « dans le discours pro-loi, le foulard est relié très fortement aux violences sexistes qui ont lieu dans les ‘ghettos’ : il en est la conséquence – les femmes se protègent du viol par le foulard – mais il en est aussi la cause – le foulard désigne aux violeurs leurs proies, c'est-à-dire les femmes sans foulard » (Delphy 2006, 63).

Donc, à travers des politiques assimilationnistes, y compris l'imposition d'une éducation publique jacobine et des lois laïques datant de l'époque coloniale, l'Etat français dénie à certains de la jeunesse française divers aspects de leurs identités. Guénif-Souilamas signale que la France perpétue « the guise of a unified and unifying republicanism that claims to tolerate diversity and difference but in fact imposes a code of invisibility on specific and constructed groups of individuals (homosexuals, disabled, migrants, ethnic and racial minorities, women) in the name of a so-called Jacobin universalism » (2006, 25). Cette notion universelle et française est, d'après les historiens Jennifer Bottin et Tyler Stovall, “the idea that the nation’s republican tradition, and to an important extent French culture in general, centers on certain values held to be applicable to all peoples” (2010, 349). Mais, effectivement, ce n'est pas forcément le cas. Tandis que les familles d'origine maghrébine commencent à s'installer en France grâce au regroupement familial, les fils et les filles de la première génération des immigrés commencent à initier des mouvements culturels « beur », « beure » et « beurettes ».

Le droit à la différence : Le legs des mouvements « beur », « beure » et « beurettes »

Dans les années 1980, la première génération des immigrés maghrébins a donné naissance à la deuxième génération, née en France. Contrairement à leurs parents, ils ont demandé de la reconnaissance sociale à cause de leur double identité culturelle. La sociologue Tricia Keaton, montre comment les militants utilisaient le slogan « le droit à la différence » (2005) ; ils étaient ceux qui, depuis l'année 1983, ont attiré l'attention publique à leur marginalisation et exclusion par des manifestations, comme la Marche pour l'égalité et contre le racisme (Boubeker 2013). Contrairement à leurs parents, qui parlaient très peu français, la deuxième génération a été née en France, a grandi en France, et a été éduquée dans les écoles françaises (Seigle 2012, 66). La

spécialiste en études (post)coloniales, Mireille Rosello, explique que, « by the 1980s, the single male migrant worker of the 1950s and 1960s had been replaced by a whole generation...whose relationship to France, to French culture, and to French laws needed to be rearticulated ».

Les Français d'origine immigrée des années 1980 et 1990 s'identifiaient comme « ni Français ni du pays X » (Keaton 2005). Donc, ils ont essayé d'affirmer leurs identités contestées. Par exemple, le terme *beur* (une inversion en verlan du mot « arabe », tiré de la jeunesse d'origine maghrébine de la région parisienne) a été construit comme un terme identitaire pour les individus dont les parents sont originaires du Maghreb (Orlando 2003, 397). A ce moment-là, il s'accompagnait d'une connotation de fierté et d'affirmation de soi (ibid, 397-399).

D'après Valérie Orlando, spécialiste en études (post)coloniales, féminines, et marocaines, « Beurs are challenging the patriarchy of France claiming that being born in France makes them French, yet their Maghrebian heritage makes them different. Hip-hop culture and rap music have become the most popular means through which to voice their demands for cultural and ethnic recognition » (2003, 400). Les commentaires d'Orlando expriment la tendance de la culture médiatique « beur » de vocaliser leurs identités à la fois françaises et pas françaises.

Cependant, dans les médias français, spécialement après la Marche pour l'égalité et contre le racisme, rebaptisé par les médias français la « Marche des beurs », ce terme a été utilisé péjorativement pour indiquer des stéréotypes dévalorisant cette population. Les « beurs » ont été beaucoup associés avec des termes comme la pauvreté, la criminalité, les banlieues, les cités, et les zones sensibles. Donc la désignation qui auparavant impliquait un sentiment de fierté et d'identité n'est plus utilisée comme affirmation identitaire chez la plupart de la jeunesse française d'origine maghrébine. Par contre, selon Guénif-Souilamas, la réponse au mouvement «beur » était un mouvement féminin, où « the beurette...personi[fies] successful integration...or at least

the desire to achieve it » (2006, 31). Cependant, on se demande si, avec le dénigrement du mot « beur, » le mouvement féminin « beure » et/ou « beurette » existe toujours ? Les ouvrages littéraires et filmiques d'aujourd'hui qui soulignent la jeune fille de cette origine, comme *Kiffe Kiffe Demain* par la jeune écrivaine de la région parisienne Faïza Guène, peuvent-ils encore s'attacher aux buts de ce soulèvement à l'ère actuelle?

D'après Keaton, la deuxième et la troisième générations des Français issus de l'immigration s'identifient plus comme « Français ou Français d'origine X » (2005, 406). Selon la chercheuse féministe de la culture médiatique Joanne Hollows, les adolescentes d'origine maghrébine d'aujourd'hui ont toujours accès à l'espace social et politique de la culture médiatique, espace où “gendered identities and cultural forms are produced, reproduced, and negotiated in specific historical contexts within specific and shifting forms of power relations” (2000, 27). Les jeunes filles de chaque génération s'engagent dans la construction et la reconstruction de leurs identités culturelles à travers la consommation individuelle de la culture médiatique, y compris les médias analysés dans ce mémoire de fin d'études, qui semblent les représenter. Vis-à-vis de la signification de l'analyse de la culture médiatique, Hollows nous insiste que « the analysis of popular culture is always the analysis of power relations;...these struggles, and what is at stake in them, must always be studied historically; and that subjectivity – or our sense of who we are – must also be studied historically » (2000, 27).

Devenir femme en France?

Dans ce mémoire de fin d'études, nous aborderons la représentation des jeunes filles issues de l'immigration maghrébine à travers la représentation de leurs corps dans la littérature et le cinéma afin de comprendre le rapport entre la jeunesse féminine immigrée et leur intégration

politique dans l'État français. En nous inspirant de la pensée de féministes françaises telles que Simone de Beauvoir et Luce Irigaray, nous analyserons ces corps féminins tels qu'ils s'engagent dans le processus difficile, voire impossible, de devenir femme dans une société qui les relègue aux marges.

Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe* insiste qu' « *on ne naît pas femme: on le devient* » (1949, 285). D'après Beauvoir, c'est à travers l'expérience dans le monde que la jeune fille, située dans son corps, peut devenir femme. Mais, la place de la femme est assez précaire, car elle existe dans le monde en tant que l'Autre d'un Sujet masculin. Selon Beauvoir, c'est une relation asymétrique, où le Sujet prend la place du positif et du neutre pendant que l'Autre incarne le négatif. Pareillement, dans son ouvrage *Speculum de l'autre femme* (1974), la philosophe et psychanalyste Luce Irigaray reprend la dichotomie que Beauvoir illustre pour montrer comment l'Autre est divisée en elle-même. Dès sa position inaudible comme « l'autre de l'autre, » ou l'autre de la même, la femme ne peut pas se représenter linguistiquement et ne peut qu'imiter, ou employer le *mimesis* du langage et de la logique masculins, c'est-à-dire le phallogocentrisme. Ce mémoire de fin d'études se focalise sur la question de « devenir femme en France » afin de répondre aux questions suivantes : comment le corps de la jeune fille d'origine maghrébine est-il représenté dans la culture médiatique ? Quels modèles corporels s'offre à la jeune fille qui cherche à les émuler et/ou à les rejeter ? Finalement, qu'est-ce que le corps de la jeune fille et celles de ses modèles maternels révèlent sur l'intégration des femmes d'origine maghrébine au sein de l'État français ?

Les quatre textes littéraires et filmiques qui forment l'objet de cette étude mettent tous en vedette des corps féminins issus de l'immigration maghrébine en France que j'analyserai donc

dans le but de répondre aux questions ci-dessus et de poursuivre une réflexion sur la possibilité même qui s'offre aux jeunes filles de devenir femme en France.

CHAPITRE 1

L'enfance: L'écriture, le corps, et la douleur

Georgette ! (1986), roman écrit par Farida Belghoul, met en avant une représentation unique sur l'assimilation linguistique impossible chez l'enfant de l'immigration maghrébine au féminin en France. *Georgette !* présente l'histoire fictive d'une fillette arabe de sept ans en France. Écrit dans la voix narrative complexe d'une enfant sage, ce roman précise les sens d'acceptation et de rejet que cette fillette, pas nommée, ressent à la maison et à l'école. La protagoniste connaît aussi bien une intégration et une isolation dans les domaines privé et public, notamment pendant qu'elle gère son apprentissage de la parole et de l'écriture de son père et de sa maîtresse d'école. Les modèles linguistiques, qui sont l'expression orale et l'écriture à main, de ses deux influences se contredisent. Belghoul ne réconcilie pas ses deux formes communicatives, indication d'un échec d'intégration linguistique chez la protagoniste. Étant le premier roman soulignant les expériences de l'enfant féminine d'origine maghrébine, *Georgette!* illustre comment l'enfant de la première génération d'immigration soutient une oppression linguistique en France, laquelle inflige des dégâts sur son corps.³ En analysant cet ouvrage, ce chapitre répond à la problématique : Quels outils Belghoul emploie-t-elle pour représenter l'intégration linguistique impossible de l'enfant issue de l'immigration maghrébine au féminin et les effets néfastes que ceci inflige sur le corps ?

Introduction

A travers le roman *Georgette!*, la narratrice poursuit une quête pour découvrir l'origine de la peur culturelle qu'elle évoque au début du roman. Pendant le parcours du roman, on perçoit la manière dont elle souffre d'une identité divisée, provoquée par sa fidélité à sa maîtresse

française, représentante de l'Etat français, et à son père arabe et musulman, représentant du pays maghrébin de son origine. Par conséquent, le roman est rempli de silences et d'ambiguïtés dans la narration, témoignant ainsi des difficultés orales et écrites que la jeune fille confronte. De plus, Belghoul souligne les aspects physiques de la jeune fille, comme les yeux, les mains et la voix, pour montrer comment la fragmentation linguistique provoque la souffrance de son corps. La fin du roman annonce une incertitude quant à l'avenir réservée à la protagoniste, ce qui exprime l'intégration impossible de l'enfant maghrébine dans la société française.

Une identité brisée: Le patrimoine arabe de l'enfant maghrébine

Tout au début du roman, la fillette explique qu'elle a peur de quelque chose, qui se révèle comme étant sa culture arabe, pendant qu'elle marche autour de la cour de récréation. "J'ai peur de quelque chose, je le sens autour. Alors je marche," explique la petite narratrice (9). Belghoul montre que la protagoniste marche même pendant la nuit, au lit. Elle marche dans sa tête, mais elle ne découvre rien sur la source de cette peur. Elle écrit: "Je remue sans arrêt mon pied, l'un après l'autre. Et toute la nuit, je cherche. Je creuse ma petite tête. Je fouille dans ma cervelle. Le sourire de la maîtresse m'empêche de dormir mais je découvre rien" (12). Quelques pages plus tard, Belghoul précise que la peur de la fillette et sa façon de marcher sont reliées à sa culture arabe. Une de ses camarades de classe lui indique, "Ça se voit que t'es l'arabe comme tu marches!" (12). De plus, de sa façon de marcher, la narratrice explique: "Je suis fière. Elle l'a remarqué!" (12). Dans cet extrait, on voit la première et seule fois que Belghoul note explicitement une identité culturelle chez la jeune fille. La narratrice répond avec une colère qui se manifeste corporellement; elle lâche la main de sa voisine de queue. On voit l'isolement de la protagoniste. Elle se désassocie corporellement et métaphoriquement des autres filles, non

arabes, de sa classe. C'est sa première découverte de la cause culturelle de sa peur, mais comme enfant, elle n'arrive pas tout de suite à le comprendre. Elle pense: "C'est pas vrai! Je l'ai jamais vu. D'où je...connais [l'arabe]! C'est impossible de copier sur un inconnu! Des vieux, au contraire, je les rencontre tous les matins...C'est sur eux que je prends le modèle" (12). Partout dans le texte, on suit la fillette pendant qu'elle marche et, en marchant, essaye de découvrir plus sur cette crise identitaire.

Une narration d'exclamations corporelles et de silences linguistiques

La narratrice nous raconte son monde et nous emmène sur un voyage psychologique régi par le corps. Il y a plusieurs renvois à un langage corporel, à travers les parties du corps comme les yeux, les mains, et les cheveux, mais il y a aussi beaucoup de silences. Par exemple, la fillette n'arrive pas beaucoup à parler à haute voix. Le texte n'a pas beaucoup de dialogue non plus.

Les yeux

Partout dans le roman, Belghoul note les yeux de la narratrice. Les descriptions rhétoriques des yeux reproduisent comment l'enfant d'origine maghrébine internalise métaphoriquement les regards négateurs des autres. Belghoul souligne notamment les yeux de la maîtresse sur la protagoniste, mais aussi les yeux de ses autres paires françaises. Les regards négateurs des autres sur la narratrice influencent comment elle décrit les yeux, acte qui montre comment sa manière de se regarder change quand les autres l'ignorent.

En premier lieu, la fillette est consciente du regard négateur des autres, comme ses camarades de classe. Au début du roman, pendant qu'elle marche autour de la cour à l'heure de la récréation, la fillette décrit comment elle regarde les autres. Elle explique: "je vais à ma place dans la file, sans me presser, en surveillant autour si on me remarque" (10). La fillette utilise un

regard attentif, de surveillance. A cause de son regard, elle affirme qu'elle n'est pas prise en compte par les autres élèves. Elle précise que, "les autres, comme d'habitude, me dépassent en courant" (10). La fillette, dans cet exemple, évoque son invisibilité chez les autres filles. Comme d'habitude, elle voit que les autres passent à côté d'elle sans noter sa présence. D'ailleurs, "la plus grosse de la classe se cogne sur moi" (10), dit-elle. Cette enfant se heurte contre la fillette, action qui exprime une violence corporelle. Donc, même si la fillette n'est pas vue par ses camarades de classe, elle est l'objet d'une violence physique, effet direct de leur mépris visuel. Partout dans le roman, Belghoul démontre la sagesse de la jeune fille de sept ans en montrant sa reconnaissance de son invisibilité chez ses pairs et les autres.

De plus, Belghoul note les yeux de la maîtresse, qui reviennent constamment sur la fillette pour la menacer pendant qu'elle dort et aussi pendant qu'elle est en classe. Par exemple, au début du roman, la narratrice note que la maîtresse lui sourit avec un sourire bizarre pendant qu'elle la punit à coups de règle. Elle raconte:

"La maîtresse est tout près. Elle me sourit, je tends mon bras. Elle a levé la règle en l'air, je le retire...Elle reste souriante et calme, elle essaye une seconde fois...Paf! C'est un coup sec et violent" (11).

La fillette prend à son compte la menace que représente ce sourire. En fait, pendant la nuit, la protagoniste n'arrive même pas à dormir à cause des souvenirs de ce sourire. Elle explique que "le sourire de la maîtresse m'empêche de dormir" (12). D'ailleurs, Belghoul décrit les yeux de la maîtresse souvent comme des trous vides. Par exemple, pendant qu'elle essaye de se cacher de la vue de la maîtresse, la narratrice note: "J'ose pas bouger. J'ose pas prendre mon livre dans mon cartable. Elle[, la maîtresse,] me surveille toujours avec ses deux trous vides" (24). Selon la critique Laura Reeck, la jeune fille dépend du regard de la professeure pour se voir (2011, 63).

Mais, quand elle se fixe sur les yeux de la maîtresse, elle ne trouve pas de réciprocité ; la réflexion est un trou noir et vide, en effet, une négation de son existence. Ce regard négateur déclare l'enfant arabe une autre, l'incarnation d'une altérité. Belghoul utilise aussi la métaphore des trous vides pour les relier à la professeure et à son regard négateur. Par exemple, la fillette remarque le "cadeau" de la maîtresse des deux trous vides de son pupitre, qui en fait contiennent l'encre pour son écriture (15). Ceux-ci deviennent, pour la narratrice, les yeux de la maîtresse et ses doigts y glissent, de temps en temps, et lui permettent d'exercer un certain niveau de violence imaginaire sur la maîtresse, et par conséquent l'État français.

Par conséquent, Belghoul utilise les yeux de la fillette pour représenter comment les regards négateurs des autres l'affectent. Par exemple, suivant le coup de règle de la maîtresse, la fillette note que "j'ai dans les yeux le sourire bizarre de la maîtresse" (12). Cette menace est clairement un isolement, car la fillette explique juste après que "[la maîtresse] tape sec sur les doigts de toute la classe; à moi, en plus, elle me sourit!" (12). Dans une autre scène dans la classe, juste après avoir donné une description de sa glotte endurcie, la fillette démontre l'effet des regards des autres en notant ses yeux. Elle précise: "et mes yeux sont blancs dans le pipi de Bernadette. Je deviens transparente, la maîtresse peut plus me voir. J'ai des yeux de fantômes" (55). Belghoul souligne, en premier lieu, un problème typiquement infantile, dans le sens que la fillette se sent délaissée car la maîtresse ne lui prête pas attention. La maîtresse s'occupe de Bernadette, "la pisseuse d'eau de javel," selon le langage familier de la narratrice (55). "Alors que moi, je fais des efforts, je m'entraîne à mort et je la respecte" (55).

Cependant, la jeune protagoniste n'accepte pas une singularité métaphorique pour représenter ses yeux. En fait, la protagoniste renvoie à la jalousie de Bernadette vis-à-vis de ses yeux. Elle explique : « Bernadette est jalouse de mon importance. Je suis une fille la plus propre. J'ai des

yeux marron et noirs, les plus beaux » (55). Donc, Belghoul utilise l'image double des yeux blancs fantômes et des yeux marron noirs pour représenter comment la protagoniste se sent, à la fois, invisible devant la maîtresse et, aussi, trop belle pour recevoir son attention. Quelques phrases plus loin, la narratrice explique : « La maîtresse tombe chaque fois dans le piège. Elle s'occupe des pisseuses et des chiantes dans leurs culottes. Toutes mes copines sont dégoûtantes. Et la maîtresse préfère le dégoût à la beauté des yeux » (55).

Les mains

Dans ce roman, la jeune fille fait preuve d'une fixation sur les mains, laquelle trahit l'absorption cognitive du regard négateur sur son corps. Par exemple, au début du roman, la fillette partage sa croyance que les autres sont la cause de sa saleté des mains. Elle indique que: « Quand [la maîtresse]...s'approche avec la règle, je m'interroge toujours sur la saleté de mes doigts...Souvent, mes ongles sont propres. Et là aussi, je m'inquiète! Pourtant, ils sont toujours corrects sauf si je tombe dans la cour, à cause d'une gosse! » (11). La théoricienne du genre Judith Butler, reprenant les théories de Mary Douglas, souligne que le corps, et la surface, la peau, est signifiée systématiquement par des tabous et des transgressions anticipés (2007, 179). En notant sa « saleté, » l'enfant féminine absorbe psychologiquement les tabous que le regard de l'autre impose sur elle.

De plus, la fillette exprime son désir d'avoir des mains comme la maîtresse, mais elle ne peut pas. Des mains de la maîtresse, la narratrice explique: « elle a des belles mains et elles sont douces. Ses ongles sont rouges comme des fleurs » (29). La jeune fille admire ses mains et, tout comme elle veut avoir ses mains, elle essaye de bien écrire comme la maîtresse. L'enfant indique: « je voudrais bien une voix de seigneur et des belles mains de princesse. Je me tromperai jamais d'utilité: ni dans mon vocabulaire ni dans le bon sens d'un cahier. Seulement la

vie refuse! Elle me donne juste des cheveux » (35). La fillette cherche à pouvoir se représenter à travers un langage bien écrit, comme la maîtresse le fait, et à travers un langage bien parlé, comme son père le fait selon elle. Mais, elle n'arrive pas à avoir ni les mains de sa maîtresse, ni la voix de son père. En effet, comme je montre plus tard, la fillette a plusieurs inquiétudes à propos de sa voix dans le texte.

D'ailleurs, sa fixation sur les mains révèle quelque chose sur sa classe sociale. D'après d'autres auteurs de l'époque, comme Medhi Charef et Tahar Ben Jelloun, les mains indiquent la classe ouvrière ou la classe populaire. Mais, pour la maîtresse, les mains des hommes de cette classe, et aussi de la culture maghrébine, font mal à ceux qui les entourent. Elle dit à la narratrice : « Je sais que les hommes de là-bas frappent leurs femmes et leurs enfants comme des animaux » (121). La narratrice pense : « Je regarde mes mains. Je tremble des doigts...Est-ce que je la crois ? Et je trouve affreux des hommes pareils ? Ou bien, non ! C'est elle que je trouve affreuse de raconter n'importe quoi ! » (121). Ces luttes de représentation linguistique, à travers l'écriture de la main par exemple, et de classe sociale soulignent des expériences de l'enfant maghrébine en France.

Les ongles

Les ongles de la maîtresse sont rouges comme la couleur du sang de l'enfant et aussi comme la figure de l'indien rouge que la fillette décrit. En fait, à plusieurs reprises, la narratrice raconte la propreté de ses ongles : « Souvent mes ongles sont propres » et « c'est la honte les ongles longs à la maison. Ma mère me les coupe dès qu'ils poussent trop loin » (11 et 56). En effet, ce n'est pas avec ses propres ongles que la fillette déchire son visage. Les ongles de la maîtresse, ou l'État-français, abîment son visage, l'indicateur le plus évident de l'identité de l'individu. La protagoniste explique que « je m'arrache la peau avec ses ongles rouges » (55). De

la même manière que les ongles rouges de la maîtresse indiquent une menace corporelle vers la fillette, c'est aussi de la France que naît les représentations réductrices et stéréotypées des autochtones des pays colonisés, comme les États-Unis précoloniaux. Belghoul dépeint une instance, par exemple, où la jeune fille regarde les indiens contre les cow-boys à la télévision (72). Selon le critique Gil Z. Hochberg, « *Georgette's inner voice tells her that she is savage like the Indians she sees on TV, while another (inner) voice tells her the Indians are not savage to begin with* » (2005, 170). A travers l'utilisation de synecdoques, Belghoul représente textuellement la mutabilité de l'identité de l'enfant issu de l'immigration maghrébine. Les parties du corps de la protagoniste, les yeux, les mains, les ongles, et les cheveux, prennent la place de l'ensemble de son être.

De plus, chaque partie corporelle souligne les fonctions sociales de la jeune fille. Avec les mains, la narratrice suit aussi le lègs travailleur des premiers immigrés maghrébins masculins en France. Elle est aussi travailleuse, mais elle travaille sur l'écriture à l'école. Les mains de la protagoniste lui permettent, aussi, d'écrire, même si son écriture contient plusieurs sauts logiques. Hochberg explique comment l'intrigue de *Georgette !* complique les clichés narratifs culturels, ceux qu'on voit chez les adultes du roman, comme la maîtresse française et le père arabe et musulman. *Georgette !* refuse d'enfermer la jeune fille dans ces clichés. Hochberg dit : « while the adults' narratives obey the rules of the symbolic (they are coherent, decodable, familiar, and reasonable), the 'failed narratives' of [the child]...direct our attention 'backwards': away from the already sublimated cultural mappings of the symbolic and toward the multiple, fragmented, and contradictory rules of the imaginary" (2005, 162). Avec les yeux, la narratrice observe et surveille autour d'elle, remarquant les complexités de comment elle est vue et aussi de ce qu'elle voit. De son point de vu fragmenté, la protagoniste, selon Hochberg,

« [...] constantly redefines events as normal or abnormal and true or not true as she repeatedly replaces one adopted identity with another : one moment she is a wild cat, another a donkey, and still others a member of a group of pissing angels, a daughter of donkeys, a spider, an angel, a devil, a thief, a daughter of a great Indian chief, a quintessential victim, a respectable old man, an illiterate Arab, a Red-Skin, a 'Georgette' » (Hochberg 2005, 161 – 162).

Même les cheveux, comme objet corporel, communique sa complexité identitaire. Ils sont la partie qui renvoie à ses origines ethniques. Les « beaux cheveux » font appel à sa beauté, à sa féminité, et à sa docilité, car ils permettent à la maîtresse aux belles mains de la caresser comme un chat (voir 35 et 56).

Les beaux cheveux

La jeune fille n'arrête pas de noter son imbécillité, selon elle, un caractère relié à son intelligence. « Je veux toujours me faire remarquer comme une imbécile, » elle explique (15). Aussi, en notant que ses parents lui ont acheté un crayon HB et non le 2H requis, elle se décrit de cette manière: « En vérité, je suis bête comme mes parents. Cette mine HB obligatoire, j'y comprends rien...Pourtant, HB, je suis sûre que c'est pas une marque. La maîtresse fait jamais de réclame...J'étais bien embêtée. » Elle admet son manque de savoir, ce qu'elle montre par l'usage du mot péjoratif « bête. » Elle « n'y comprend...rien, » mais c'est aussi un mot à double sens, car son manque de compréhension l'« embête » aussi (18).

Par contre, la narratrice remarque que ce qui lui orne la tête, les cheveux, est le seul aspect qu'elle admire chez elle. Elle explique, par exemple, que « [la vie] me donne juste des cheveux » (35). Elle veut, de plus, que la maîtresse utilise ses belles mains pour caresser ses cheveux. Elle exprime : « Je veux que [les]...belles mains [de la maîtresse] caressent, les uns après les autres,

mes beaux cheveux. Je suis son petit chat » (56). Quand même, quand la maîtresse lui prête attention et lui corrige son écriture dans son cahier, la fillette exprime pour la première fois comment ses cheveux lui font mal. Elle explique: « [L']ongle rouge [de la maîtresse] tape sur le numéro 1 [en bas de la page]. Mes beaux cheveux me font mal » (57). La maîtresse, par son action de correction, mine le seul caractère que la fillette trouve belle chez elle-même: ses cheveux (voir 55).

La crainte culturelle et la violence corporelle

Belghoul souligne aussi l'importance de l'acte de marcher dans le texte, précisant notamment comment la narratrice utilise sa façon de marcher pour s'interroger sur la question de la crainte culturelle qui se dévoile au cours du roman. La narratrice marche même pendant qu'elle dort et y essaie de comprendre la peur qu'elle sent autour, sans succès (voir 9). Pendant qu'elle indique en colère à ses parents qu'ils ont acheté le mauvais crayon pour son école, la fillette se remet à marcher. C'est là que, tout d'un coup, elle arrête de marcher et que la violence est évoquée. Elle explique: « j'arrête de marcher. J'ai envie de m'éclater la tête contre le mur » (17). C'est par la frustration et le manque de compréhension de soi que la fillette réagit en suscitant une auto-violence. Ce parcours identitaire de l'enfant d'origine maghrébine peut s'exploser dans une violence corporelle, ce que Belghoul cite fréquemment.

En effet, c'est contre sa tête et contre son visage que la narratrice exprime une telle violence. A plusieurs reprises, elle explique comment sa tête se casse. Quand elle regarde la maîtresse dans les yeux, par exemple, elle explique: « Les yeux de la maîtresse sont creux. Elle a aucune couleur à l'intérieur. Les filles travaillent. Et moi, pendant ce temps-là, je plonge, comme dans une piscine vide, au fond des yeux de la maîtresse. Je me fracasse la tête » (24). Même si

elle précise le fracassement au figuré de sa tête à plusieurs reprises, la narratrice construit cette explication rhétorique pour la première fois dans cette citation. Dans un autre exemple, après avoir réveillé son père la nuit avec son rire, son père lui dit: « Tu sais pas, hein...Alors reste tranquille et dors ! Sinon, j' t'éclate la tête contre l'mur ! » (50). Dans l'ordre chronologique du roman, la maîtresse, et pas le père, brise la tête de la protagoniste en premier. La maîtresse, représentante de l'État français, dirige une violence vers la tête, lieu d'apprentissage. Sa violence semble initier plusieurs divisions entre la narratrice et ses origines maghrébines, représentées par son père. Le père, donc, répète le fracassement cérébral, ou la division de connaissance, que la maîtresse lui montre en premier lieu.

A une autre occasion, la fillette veut l'attention de la maîtresse, qui s'occupe de l'étudiante Bernadette, après que cette dernière urine dans la salle de classe. La fillette retombe dans une description violente de ce qu'elle va se faire si la maîtresse ne la prend pas en compte tout de suite: « Si elle [la maîtresse,] vient pas tout de suite, je me casse en deux. Je m'arrache la peau avec ses ongles rouges. Ils sont là, sur la page de mon carnet ouvert. Je les prends et je déchire mon visage. Je lui donne mon sang, moi, à la maîtresse. Je lui donne pas mon pipi et mon caca » (55). Il y a un langage de violence extrême qu'on voit partout dans le roman, comme Belghoul le démontre dans cet exemple. La fillette propose de se défigurer pour attirer l'attention de la maîtresse et elle lui propose ce qui la maintient en vie, son sang, au lieu de ses excréments corporels sales. La narratrice désire l'attention de la maîtresse, jusqu'à la mort, mais elle ne peut pas le lui communiquer verbalement. Sur ce sujet, j'en dira plus long plus loin. La narratrice « [se] casse en deux, » entre sa fidélité à la maîtresse et sa fidélité à son père, ce qu'elle indique quand elle écrit (55).

La protagoniste rompt, à la fin de la première partie du roman, avec le modèle d'écriture du père. Le modèle d'écriture incorrect du père, celle d'écrire dans le sens inverse du cahier, impose un effet totalisant et trompeur sur l'écriture et sur la voix de la narratrice. Elle explique: « [Le père] m'a cassé la voix et les mains » (58). Ce moment montre une évolution chez la protagoniste; ce n'est pas seulement son identité qui est brisée, comme nous l'avons vu, c'est aussi l'expression de cette identité qui est rompue par l'impossibilité de la parole (voix) et de l'écriture (main). Le père lui prive de ses outils d'expression. C'est la maîtresse, la première qui a annoté dans le mauvais sens les pages de son cahier, qui donne un sens à ce qu'elle écrit. La petite fille précise cette révélation en remarquant : « Si je réfléchis, bien sûr! C'était normal! C'est le premier écrivain qui donne le sens à mon cahier, c'est pas le deuxième! Surtout, mon écriture c'est l'affaire de la maîtresse » (57 - 58).

On voit, de plus, que la fillette utilise les points d'exclamation comme une façon d'annoncer ses nouvelles découvertes. Quand même, ces découvertes, comme la reconnaissance que son expression écrite appartient à la maîtresse, ne sont pas fixes. Partout dans le roman, par exemple, elle arrive à affirmer que son écriture appartient à la maîtresse mais, sa représentation de la violence que les mains de la maîtresse lui montrent met cette réalisation en question. On voit que, le titre du roman, *Georgette!*, est suivi par un point d'exclamation. Car la fin du roman n'est pas une fin claire, j'interprète ce point d'exclamation comme l'appropriation, quoique peut-être provisoire, d'une identité. Elle se proclame Georgette, même si elle n'a pas de prénom dans le texte. Mais, l'actualisation d'une identité et d'une enfance plus typiquement "française" est combattue dans le texte aussi. La fillette est divisée en deux; même le titre avance la notion d'une identité française, mais le contenu du roman démontre que la question de son identité est

beaucoup plus complexe que cela. De plus, la voix compliquée de la narratrice implique certains silences narratifs qui nuisent à la notion d'une identité française fixe.

Les silences narratifs: La voix de la fillette?

Belghoul commence le roman en situant la voix narrative de l'enfant, laquelle ressemble de temps en temps à la voix de quelqu'une de plus âgé; Belghoul souligne comment la fillette n'arrive pas à s'exprimer vocalement, mais elle réprime plusieurs de ses émotions. Par exemple, à un moment donné la jeune fille décide de parler à la maîtresse de son écriture à l'inverse, pour lui montrer qu'elle a bien travaillé. Mais, la fillette n'arrive pas à parler car sa gorge s'endurcit.

La fillette pense:

Cette fois, je me décide: je...parle [à la maîtresse]. Je reste pas dans la misère. J'ai une voix qui n'est pas si moche. Si! J'ai mal dans le fond; là où il y a la voix. C'est mon rire qui est monté. Il est plus dans mon ventre. Il fait une grosse boule sur ma glotte et mon gosier est coincé. Je fourre un doigt dans ma gorge, je touche: ma glotte est dure et complètement enflée. (54-55)

On voit le problème de la voix, que la fillette, même si elle est narratrice, n'arrive pas à faire entendre sa voix dans le monde intradiégétique de la narration. Elle explique que sa voix « n'est pas si moche, » mais l'exclamation négatrice « si ! » indique que l'opposé est vrai (54). Pourtant, on voit comment la jeune fille compare sa voix à la voix de son père et on comprend qu'elle n'a pas la même confiance en sa voix. C'est la voix du père, la voix masculine, donc, qui a tout le pouvoir.

Dans cette instance, la protagoniste explique l'impossibilité d'une expression orale et raconte qu'elle a mal à la gorge. Elle touche sa glotte avec son doigt et se rend compte que « mon

doigt me soignera pas: il est beaucoup trop sale » (55). Ainsi que l'explique Reeck, la fillette essaye de façonner ses mains et sa voix à l'exemple de sa maîtresse et de son père. On voit le lien physique entre les deux parties de son corps qui la concernent le plus; la fillette touche sa gorge avec ses doigts. Tout de même, cet acte de toucher n'arrive pas à produire quelque chose de réconciliant chez l'enfant maghrébine. La culture française, représentée par sa maîtresse et les mains, n'arrive pas à se réconcilier avec la culture arabe, représentée par son père et la voix. Au cours de cet extrait, cette description au figuré traduit la difficulté chez la narratrice de réconcilier l'enseignement de l'écriture à la française par la maîtresse et à l'arabe par le père. Le père lui indique d'écrire du côté inverse du cahier, mais la maîtresse lui indique l'opposé. Or la jeune fille n'arrive même pas à parler dans la classe de français, elle est réduite au silence dans son impossibilité de réconcilier les univers culturels qu'elle cohabite. D'après sa description de sa maladie à la gorge, il est impossible pour la fillette d'entamer la réconciliation parce qu'elle en est physiquement incapable, c'est le corps qui lui défait : « Ma glotte est dure et complètement enflée, » elle pense (54 - 55).

Pourtant, la jeune fille d'une voix étouffée porte un rire qui monte sans effort et qu'elle doit presque réprimer. Elle souligne que son rire tire son origine de son ventre, le locus du féminin. « J'ai un rire sans pitié dans le ventre », elle exprime (48). La fillette ne peut pas contenir son rire littéralement hystérique. En fait, il est si fort et si violent « qu'il vient me déchirer le ventre » (48). De plus, chez elle, la protagoniste perd toujours le match de rire contre son frère, qui impose le pouvoir masculin pour organiser le monde des autres ; c'est lui, en fait, qui invente les règles du jeu de rire (48). D'après Judith Butler, le rire fonctionne pour marquer la découverte du monde instable régi par le genre. Le rire indique que ce qu'on croit « vrai » et « naturel » chez les femmes, des notions que le pouvoir masculin même a créé, ne sont que des illusions (2007, 189).

Butler explique : « The loss of the sense of ‘the normal,’ however, can be its own occasion for laughter, especially when ‘the normal,’ ‘the original’ is revealed to be a copy, and an inevitably failed one, an ideal that no one *can* embody » (2007, 189). A travers son rire, l’enfant rejette et subvertit la loi du père, qui établit des catégories « fixes » pour sa représentation. Son rire marque sa position entre ces deux idéologies de représentation : française ou arabe. Toutefois, sa subversion n’arrive pas à abolir le monde du pouvoir masculin, ni les attentes, ni les stéréotypes, des enfants de son identité culturelle. Donc, la jeune fille se trouve métaphoriquement dans un cycle continu de rire subversif et, donc, dans une performance continue de son existence aux marges.

La maîtresse reconnaît le silence oral de son élève. Elle lui dit: « Tu ne réponds jamais quand on te parle? » (56). La fillette, en plus, décrit comment elle n'aime pas la voix de la maîtresse. Elle explique que « je me tais. Une glotte enflée, un jaune pipi et un caca puant, c'est pas une discussion sérieuse. J'attends une parole importante. Les belles paroles donnent une voix merveilleuse » (56). Elle ne se concerne point avec la voix de la maîtresse quand, tout à l'heure, elle cherchait que la maîtresse la regarde. En effet, la fillette est déchirée en deux (55). De plus, la maîtresse lui demande: « Pourquoi tu prends ton cahier à l'envers? » La fillette pense: « Je bouge pas. C'est le silence dans mon cœur » (57). L'action physique de la jeune fille, son acte de s'immobiliser, démontre son incapacité d'affronter les consignes contradictoires auxquelles elle est soumise. Elle a peur que la maîtresse apprenne que sa culture lui dicte une autre façon d'écrire, l'écriture que son père lui a enseignée. La voix du père est donc évacuée de la salle de classe.

La voix narrative d'une enfant sage

Belghoul complique de plus la difficulté de réconciliation culturelle chez l'enfant maghrébine à travers la création de la voix narrative complexe d'une enfant sage. L'incipit du roman nous déçoit en représentant la voix narrative d'une enfant en train d'apprendre le français. La fillette pense: « La sonne cloche...Non, la cloche sonne » (9). La deuxième phrase du roman, « j'aime pas l'école, » rend claire que dans l'incipit il s'agit d'une préoccupation grammaticale chez la jeune fille (9). On comprend que la fillette se pose des questions sur l'ordre grammatical. Elle surveille sa propre grammaire et l'expression, « non, » indique qu'elle se corrige sur l'ordre entre le sujet et le verbe. Comme plusieurs autres enfants l'exprimeraient, cette fillette n'« aime pas l'école » (9). On croit, à partir du commencement, que la narratrice exprime une voix narrative de naïveté.

De plus, au début de son roman, Belghoul démontre l'âge de cette petite narratrice à travers l'utilisation d'une logique infantile et des phrases courtes et syntaxiquement simples. Par exemple, la narratrice décrit son point de vue sur la durée de la récréation. Elle pense: « Surtout, c'est la récréation que je déteste. Elle est trop longue » (9). Comme Belghoul le fait dans l'incipit, on voit qu'elle emploie encore des phrases simples avec une structure de sujet, verbe, objet. : « Elle est trop longue, » réaffirme une logique d'enfant qu'on a vue dans l'incipit et dans la deuxième phrase du roman (9). De plus, la narratrice nous raconte la longueur de la récréation suivant cette logique infantile. Elle explique : « A pied, elle dure cinq tours de cours. Je tourne et je marche en rond tout ce temps-là » (9). On comprend que l'enfant n'adopte pas une description temporelle pour mesurer la durée de la récréation. Au contraire, elle décrit le nombre de tours qu'elle fait de la cour. Belghoul affirme, donc, au début du premier paragraphe de son roman, que dans cette histoire il s'agit d'une jeune fille naïve et simple.

Cependant, dans la dernière phrase de ce premier paragraphe, Belghoul complique la naïveté de sa narratrice et commence à dévoiler son aspect plus « vieux » (9). Pendant que la fillette marche autour de la cour de récréation, elle pense: « J'ai peur de quelque chose, je le sens autour » (9). La fillette interprète l'existence de quelque chose de terrifiant, qui la menace beaucoup plus que sa préoccupation avec la grammaire française. Contrairement à sa frustration scolaire, elle n'arrive pas à définir la source de son angoisse. Après avoir mentionné sa peur, elle explique: « Alors je marche » (9). L'action physique de marcher répond donc à l'angoisse intérieure qu'elle n'arrive pas à dompter autrement. Cette reconnaissance des maux qui existent dans le monde, comme des troubles qu'elle ressent, commence à compliquer la notion d'une voix narrative infantile simple.

La voix narrative de la fillette, tout comme sa façon de marcher, semble suggérer qu'il ne s'agit pas justement d'une aussi jeune narratrice qu'on le pense, bref l'instance narrative se trahit par une maturité qui n'est pas propre à une enfant. Belghoul crée une figure rhétorique où elle compare la manière dont la fillette se promène à celle d'un vieux. Par exemple, l'enfant pense:

Je me promène d'une certaine façon...j'ai le dos courbé, mes yeux regardent par terre. Je fonce les sourcils et je croise les doigts dans mon dos. Je marche comme un vieux de soixante-dix ans. C'est un raison de me respecter. (9)

Sa conscience « adulte » rend sa démarche semblable à celle d'un vieux, quelqu'un de plus âgé et de plus sage. D'après cette interprétation, on comprend pourquoi la protagoniste exige le respect. Son sentiment de ses craintes aux origines inconnues la rend plus mûre que ses camarades de classe.

Plus tôt dans le texte, Belghoul propose une métaphore où la fillette incarne le vieux. Par exemple, après avoir été heurtée par une paire à la fin de la récréation, la fillette exprime: « C'est

incroyable dans cette école! Les filles bousculent les vieux et la maîtresse ne les punit même pas! » (10). La fillette devient « un vieux » dans sa propre narration. Elle se voit comme une vieille dame et elle demande un respect qui ne correspond pas tout à fait à son âge supposé. Partout dans le roman, on voit que Belghoul joue ainsi avec la voix narrative de la « vieille » fillette. À travers cette confusion chronologique, Belghoul montre la complexité de la voix narrative dans *Georgette!* qui dépasse celle d'un enfant de sept ans. Donc, il devient surprenant que, tout au début du roman, la fillette précise ainsi son âge: « En vérité, j'ai sept ans » (9). Dès cette voix narrative complexe, la narratrice pas nommée raconte son séjour complexe pour trouver l'origine culturelle de la peur qu'elle ressent tout autour d'elle. A travers cette trajectoire de découverte, Belghoul suggère que, à cause de leur situation culturellement précaire dans la société française, les enfants maghrébines connaissent une maturité sociale beaucoup plus apparente que chez leurs pairs français.

Une fin peu concluante

Dans la conclusion de son roman, Belghoul présente des images morbides pour suggérer aussi une fin peu concluante pour l'intégration de l'enfant maghrébine dans la société française. La dernière partie du roman suit la jeune fille, qui fuit sa maîtresse, tout en souffrant d'une violence extrême et d'un rire incontrôlable. La fillette raconte comment elle voit plusieurs images absurdes. Par exemple, elle voit une femme habillée tout en noir qui traverse la rue avec un chien. La protagoniste l'écrase avec son pied. De même, comment Reeck le précise, « the girl's existence and fate seem bound up with her father's, and it seems as though one of the two is destined to die » (2011, 68). Dans le texte, la fillette s'interroge: « je fais la course sur la mort

avec mon père ou quoi? » (131). Dans les dernières phrases du roman, la protagoniste explique la « fin » de cette « course sur la mort » absurde (131). Elle explique:

« La roue de la voiture est sur mon ventre. J'ai déchiré mes vêtements. Je suis toute nue comme une saleté. Je saigne sur la rue. J'ai joué ma chance: manque de pot. J'étouffe au fond d'un encrier » (163)

Dans cette « fin, » Belghoul refuse de terminer la dernière phrase avec un point. Les images signalent la mort de la jeune fille. De plus, la dernière phrase, « j'étouffe au fond d'un encrier » fait référence à l'encrier sur le pupitre de l'enfant, ces deux trous vides dans lesquels son doigt glisse pendant qu'elle imagine des scénarios dans la salle de classe (163). C'est possible que la narratrice invente la dernière partie du roman pendant qu'elle reste à son pupitre. Cependant, Belghoul souligne clairement le sens de violence extrême et peu logique qui encadre l'intégration de l'enfant maghrébine. L'enfant se noie dans le modèle d'écriture français. Cette expression linguistique lui est étrange et sa propre culture s'étouffe sous cette imposition impériale lourde.⁴ Du point de vue de cette écrivaine, la fin de l'intégration linguistique n'est pas du tout évident pour cette génération des enfants féminines. Pourtant, les ouvrages des autres auteurs et réalisateurs maghrébins mettent en avant d'autres images, quelques-unes plus positives et d'autres plus négatives, sur l'intégration des femmes maghrébines dans diverses étapes de la vie. Le deuxième et le troisième chapitres de ce mémoire de fin d'études concerne ce sujet ci, de la perspective des adolescentes et des femmes d'âge adulte.

CHAPITRE 2

Un corps à moi : Le corps de l'adolescente maghrébine de la deuxième et de la troisième générations dans *La graine et le mulet* et *Journal « Nationalité : immigré(e) »*

Séparés par une ellipse temporelle de vingt ans, *Journal « Nationalité : immigré(e) »* (1987) (roman écrit par Sakinna Boukhedenna) et, *La graine et le mulet* (2007) (film réalisé par Abdellatif Kechiche), mettent en scène deux représentations corporelles d'adolescentes maghrébines de la deuxième, et de la troisième génération, en France. Dans *Journal « Nationalité : immigré(e) »* (1987), Boukhedenna raconte l'histoire d'une adolescente française de quinze ans, aussi nommée Sakinna, qui est de la deuxième génération d'origine algérienne, vivant à Mulhouse. Recherchant l'intégration dans la communauté algérienne, elle essaie de mieux comprendre ses origines et décide alors de voyager en Algérie, dans l'espoir de s'assimiler à la culture, qu'elle appelle « sienne ». Marginalisée par la société à laquelle elle a voulu appartenir, et à celle dont elle était supposé faire partie, elle les rejette toutes deux, et se proclame exilée. Dans *La graine et le mulet*, Kechiche représente plusieurs générations familiales d'une famille issue de l'immigration maghrébine. Un de ses personnages, Rym (Hafsia Herzi), est la belle-fille adolescente du protagoniste, Slimane, un père de famille, divorcé et ouvrier maghrébin de la première génération. Le film se déroule autour de cette famille, dont Rym, qui contribue à la réalisation du rêve de son beau-père, le « bateau-restaurant de couscous ». Ce chapitre a comme but d'accentuer la représentation du corps de l'adolescente maghrébine de la deuxième et troisième génération, par Boukhedenna et Kechiche Cette représentation corporelle, que peut-elle donc révéler sur la place de l'adolescente maghrébine dans la société française?

Introduction

Les protagonistes, Sakinna (du roman *Journal « Nationalité : immigré(e) »*), et Rym (du film *La graine et le mulet*), incarnent chacune, deux représentations de l'adolescente d'origine maghrébine. Parmi le peu de représentations de jeunes adolescentes de ce même milieu qui nous est disponible, celles-ci démontrent les procédés par lesquels la jeune fille peut déplacer et affirmer son identité culturelle à travers son corps. De plus, la crise d'identité sexuelle évidente dans ces deux textes, conduit les jeunes femmes à vivre, à la fois une exclusion et une émancipation sociale, à divers degrés. Sakinna, une jeune femme de la deuxième génération, cherche à avoir le contrôle dans le domaine masculin. D'autres écrivains de l'époque, dont Medhi Charef, se focalisent sur l'adolescent masculin et la promiscuité sexuelle qui a lieu au sein de cette population.⁵ Pour Sakinna, cette crise se manifeste, alors qu'elle cherche à suivre l'exemple de l'adolescent masculin, maghrébin. Cependant, elle n'arrive pas à s'y conformer. Rym, au contraire, se trouve dans la troisième génération des adolescentes d'origine maghrébine. Contrairement à Sakinna, Rym ne cherche pas à prendre le contrôle ; elle le saisit. La crise de son identité sexuelle est moins consciente chez elle, quoiqu'elle nous est signalée par les méthodes cinématographiques de Kechiche—angle de la caméra qui nous donne à voir le mouvement de ses hanches, son ventre exposé, son regard séducteur etc. Rym utilise beaucoup son corps pour s'exprimer et pour signaler sa présence parmi les hommes. Ces deux ouvrages représentent donc une quête pour le contrôle corporel chez les jeunes filles de la deuxième et troisième génération.

Le corps : Lieu de représentation

Plusieurs critiques notent comment, dans *Journal « Nationalité : immigré(e) »*, la jeune femme de vingt ans, Sakinna, cherche l'appartenance à une quelconque nationalité géographique, mais n'arrive pas à la trouver. La critique, Pascale de Souza, précise pourquoi, plusieurs

éléments de la vie de la protagoniste, y compris ses amies, ses copains, sa maison, sont en flux. De Souza note que « Sakinna souligne fréquemment son attachement à diverses amies mais celui-ci relevé du mirage », car certaines amies qu'elle admet aimer très tendrement, « ne font de même que de brèves apparences » (2001, 100 – 101). De plus, elle indique :

« même son engouement pour la musique ne permet à Sakinna aucun accès à un lieu auquel s'attacher...Elle se trouve systématiquement placée en situation marginale, reléguée à la porte des salles de concert le temps de mendier l'argent nécessaire à l'achat du billet ou de trouver le moyen d'entrer en fraude » (2001, 100).

Elle habite toujours les lieux sociaux et physiques fantasques interstitiels. Ceci reflète comment Sakinna refuse une identité nationale à la fin du roman. Elle se déclare exilée. « Ni Français, ni Arabes, nous sommes l'exil...identité de femme non reconnue je cours le monde pour savoir d'où je viens » (126). De plus, ses intérêts médiatiques, comment le soulignent Farhoud et Watt, exemplifient une médiatisation qui transgresse les frontières nationales et qui expriment les sentiments d'isolement qui caractérisent Sakinna. Selon Farhoud et Watt :

« All of Sakinna's musical preferences related to her marginalised condition and her frustrations, in terms of ethnicity, gender and class. There was also a generational element, best exemplified in the youthful angst of punk music, that related to the rebellion of second-generation Beurs against their parents » (2010, 36).

Ils ajoutent que : « Sakinna's interest in the Arab music of Umm Kulthum and Mohammed Wahab can take us across the Mediterranean to the Maghreb and the Middle East, but her punk and reggae interests sail us to other seas, oceans and continent » (2010, 40). Sakinna n'arrive s'identifier nationalement, mais personnifie ce que Mireille Rosello appelle la « départenance »

(1993). D'après Rosello, la notion de départenance exprime la capacité de ne pas appartenir à un endroit, mais d'habiter une identité non fixe. C'est précisément ce que Farhoud et Watt aborde, au sujet de l'île imaginaire que Sakinna invente pour elle-même. Elle explique que son île, réservée à tous ceux qui ont une identité d'immigré(e) dans leur pays natal, la France, existerait dans l'océan méditerranéen. Farhoud et Watt exposent la possibilité que sa prise de résidence dans la Méditerranée, connote l'étymologie latin de « medi », ou entre, et « terra », ou terres (2010, 39). Dans l'imaginaire de Sakinna protagoniste, les individus de l'exile habiteraient à la frontière littérale entre la France et l'Algérie.

Sakinna, jeune femme qui voudrait habiter entre ces deux pays qui jouent « au ping-pong avec elle », construit aussi une représentation de son corps qui, à travers l'habit et la mobilité, reproduit la nature transgressive de son identité nationale (Farhoud et Watt 2010, 38). Elle utilise son corps pour tenter une intégration impossible dans le monde des hommes, par exemple. Comme de Souza l'analyse, Boukhedenna dépeint toujours Sakinna en mobilité, en train de changer d'endroit et de lieu. Elle habite à la bordure des endroits physiques, « rejetée de la maison, des logements de copains, des chambres louées, des hôtels de passage, de l'école et du travail, Sakinna ne parvient à se faire aucune attache affective » (2001, 100). De plus, dans la sphère des hommes issus du Maghreb, elle n'a pas la possibilité de choisir son statut social à cause de son sexe. Dans son article critique, de Souza explique : « Sakinna en conclut que trois options s'ouvrent à la femme dans la culture arabe : 'sois ma sœur, ma mère ou reste une pute' (53) et que tout velléité d'échapper à la maison familiale, de réclamer d'autres droits que celui 'de se taire' l'accule à une image dévalorisée d'elle-même » (2001, 96). De Souza indique aussi que : « tout comme les Français qui la prennent pour une 'pute' (33), les Nord-Africains et les Palestiniens en Algérie voient en elle une 'quahba' [putain] (85) car en refusant d'être une mère

ou une sœur soumise, en fréquentant des lieux publics, Sakinna endosse cette tierce identité » (2001, 101). On voit comment Sakinna occupe visuellement le rôle de la pute et puis de la sœur, sans jamais se comporter comme celles-ci ; et pourtant, ceci change au cours du roman. Au début, on voit que Sakinna reste la « pute » avant de rentrer en Algérie pour la première fois. Par exemple, alors qu'elle cherchait des cigarettes à la gare très tôt le matin, habillée d'une minijupe et d'une veste en cuir, un homme à la gare, demande d'elle des services sexuels, que Sakinna lui refuse très courageusement. Que de Souza caractérise, « une tentative pour se faire offrir des cigarettes dans une gare...[qui] se solde par une garde à vue » (2001, 100). Son portait de « pute, » se trouve nié par ses actions. D'ailleurs, à son retour de l'Algérie, elle se met à s'imaginer portant le foulard, et une longue robe à plusieurs couleurs, annonçant, « Je décidai de me réarabiser. Je considérais qu'après tout j'avais le droit dans un pays qui se prétend démocratique, de m'habiller dans une tenue vestimentaire qui correspond à ma culture arabe. Je décidai de me pencher sur les questions concernant le monde arabe et je m'intéressais surtout et jusqu'à ce jour, à la cause des femmes et au conflit israélo-arabe » (107). Elle peut alors être identifiée en tant que femme arabe et maghrébine. Pourtant , elle renforce dans le texte qu'elle n'est pas de nationalité algérienne. En d'autres mots, ce que Sakinna porte, trahit sans cesse ce qu'elle veut exprimer à propos de son identité féminine et culturelle.

Même si, faisant référence à l'incident de la gare, Sakinna manifeste du courage au devant des hommes, elle n'arrive à les surpasser ; un journaliste qui s'intéresse à elle, lui tend un piège pour avoir des relations intimes avec elle. Ayant perdu sa capacité de consentir à l'acte sexuel, le journaliste vient à exhiber une autorité supérieure à la sienne, la potentialité de se forcer sur elle de manière agressive, violente, et transgressive. Sakinna atteste « [qu'elle] pourrais en raconter des centaines, comme celle-là » (113). Dans le roman, Sakinna franchit la

frontière, de la France à l'Algérie, où elle est menacée par des promesses de viole (si oui ou non l'acte a été accompli, est mis en question). Par surcroît, à plusieurs reprises dans le roman, Sakinna perd sa carte de séjour, dans des concerts ou chez des étrangers qui l'« accueillent ». Déjà se trouvait-elle en position précaire relativement à l'état français, que la France, (d'après Farhoud et Watt) a reconnu l'indépendance de l'Algérie en 1962, et établi une loi selon laquelle les enfants issus de l'immigration maghrébine, et nés en France avant 1962, n'ont pas le statut de « citoyen » (français). Subséquemment, Sakinna est dépouillé de la capacité de maintenir son statut légal en France ; sa nationalité lui est aussi dérobée à plusieurs reprises, par des inconnus multiples qui s'approprient sa carte de séjour en maintes fois.

Ce n'est qu'à travers la culture médiatique que Sakinna arrive à trouver un lieu de représentation. Cette culture n'a ni nationalité, ni territoire. Même pour la consommer, elle doit continuer à opposer l'autorité française et les lois de l'Etat ; de Souza nous informe que Sakinna quémande l'argent nécessaire pour aller voir des concerts, ou pour écouter de la musique dans les magasins. Elle essaye aussi de s'habiller de façon punk, mais échoue (du point de vue des Français). Sakinna use des dernières modes (vêtements punks) dans le désir de s'assimiler à la culture adolescente. Néanmoins, au regard des Français, son corps est l'obstacle. Sakinna dit d'elle même : « T'étais punck, t'étais rocky, mais tu resteras toujours à leurs yeux qu'une bougnote, une Algérienne » (107). Donc, les corps des jeunes filles maghrébines, même quand ils sont « façonnés » pour conformer aux normes culturelles françaises, ne leur fournissent pas un accès total au monde des « Français ». Ceci est ainsi une des tensions, que les jeunes maghrébines en tant que personnes marginalisés dans la société française, ressentent. Elle tente aussi de gorger ses poumons de nicotine, ce que les musiciens comme Lou Reed conseillent dans leurs chansons. A travers les drogues, Sakinna se situe, (du point de vue de Farhoud et Watt),

dans un endroit entre la conscience et l'inconscience (2010, 40). Elle transgresse même les stéréotypes de la femme musulmane. Elle atteste de s'être mise à l'apprentissage de l'arabe, mais déclare ignorer où se situe la Mecque ; indication qu'elle ne poursuit pas les rituels quotidiens du *salat*, la prière musulmane. Enfin, même les éléments extratextuels du roman soulignent son exclusion par le renvoi à son corps marqué par la différence. Sur la couverture de la première version du roman, publié par Editions l'Harmattan en 1987, se présente la figure d'une jeune femme qui porte un foulard. Deux hommes la regardent, signe de la surveillance patriarcale et des normes sociales qu'ils lui imposent. Pourtant, elle est vêtue d'une courte chemise qui expose son ventre. La jeune femme de l'image semble contrainte par le regard des deux hommes, qui représente les attentes culturelles de la France et l'Algérie ; celle d'être cloîtrée et couverte, et celle où l'on s'expose et exprime la liberté féminine. Ce faisant, elle ne représente ni l'une, ni l'autre, mais les deux, qui sont en opposition, et se contredisent là où l'identité confuse de la jeune adolescente maghrébine, passe nécessairement par la représentation problématique de son corps.

Abdellatif Kechiche, quant à lui, met en scène l'image d'une jeune fille, Rym (Hafsia Herzi), qui apporte plus de pouvoir et de liberté à son rôle en tant qu'adolescente issue de l'immigration maghrébine de la troisième génération. Pendant que Sakinna, protagoniste, cherche à prendre charge de sa destinée dans une situation sociale complexe (et sans pouvoir le faire), Rym, elle, représente une adolescente beaucoup plus intégrée, avec plus de pouvoir et d'influence, dans les sphères traditionnellement masculines et féminines. Dans mon analyse, je me concentre notamment sur les dernières scènes du film *La graine et le mulet*, où Kechiche utilise des plans moyens, rapprochés et de réaction, pour montrer la séquence de la danse du ventre par la jeune fille, dans une longue prise de dix minutes et vingt-quatre seconds. Dans

l'intrigue du film, Rym danse pour divertir les clients du bateau-restaurant, dans l'absence du couscous promis, parce qu'un des fils de Slimane, en hâte de voir sa maîtresse, quitte le restaurant en voiture. Il amène le couscous avec lui, sans s'en rendre compte, et personne n'arrive à le localiser. En effet, la jeune fille fournit une sorte d'alimentation visuelle, ce que les participants français consomment et qui prend la place du couscous perdu de Souad, l'ex-femme de Slimane et mère maghrébine de la première génération. Alors que la première génération de femmes maghrébines sont des femmes qui nourrissent à travers leurs efforts culinaires, la jeune fille se met volontiers sous un regard qu'elle gère à son propre avantage. Dans le cas de Rym, elle fait sa danse du ventre pour aider Slimane, homme maghrébin de la première génération, à assurer le futur financier de sa famille, une position assez problématique assumée par la jeune fille.

Dans cette scène de la danse du ventre, la jeune fille Rym, belle-fille du personnage principal, Slimane, montre de l'audace dans sa réaction à une situation critique, vu l'absence de mets dans le restaurant. Alors que les autres enfants de Slimane, ceux de la deuxième génération vivent une espèce de crise existentielle, Rym fait preuve de sagesse et de maturité en optant pour la danse. Rym exerce son pouvoir en se transformant visuellement et en étant reconnue et appréciée par les Français, contrairement à Sakinna qui n'est pas pareillement pris en compte. Tout de même, il y a quelque chose qui cloche dans cette scène et qui transmet un sens d'inquiétude à travers le montage alterné de Kechiche. La jeune fille agit de façon très sexuelle et même trop sexuelle, étant donné son jeune âge. Les musiciens sont des vieillards, qui la regardent pour accommoder le rythme de leur musique orientale. La jeune fille suit leur exemple musical et, pendant qu'ils jouent de plus en plus rapidement, elle répond en bougeant son ventre de plus en plus vite. Il y a des tons très sexuels au changement du rythme et le son du film y

contribue particulièrement ici. Il commence lentement et devient de plus en plus rythmique, puis, se ralentit de nouveau. Pendant les derniers moments du film, les musiciens soutiennent un rythme accéléré, imitant le fait d'atteindre l'extase sexuelle, alors que Slimane s'effondre, et la musique continue. De cette manière, le réalisateur nous met mal à l'aise, puisque nous les spectateurs, comme les clients du restaurant, sommes obligés de regarder danser cette jeune femme de vingt ans dont le mouvement rythmique reste sensuel et provocateur tout en renvoyant à une pratique culturelle maghrébine, tant dis que, Slimane semble mourir hors champ.

Cependant, Kechiche nous force à regarder Rym à travers une longue prise et l'utilisation des gros plans sur son ventre oscillant. On fait partie des spectateurs et on est culpabilisé avec eux aussi parce qu'on est également hypnotisés et séduits par la danse érotique de Rym ; elle s'approche des musiciens, des vieux hommes de l'âge de Slimane, à qui elle indique de se rapprocher de ses seins et de son ventre, ce qu'ils font avec des sourires et des regards fixes. On veut détourner le regard de ce jeune corps érotique, mais Kechiche ne nous donne pas le choix, faisant gros plans sur son ventre et son visage. Kechiche souligne de plus notre participation à travers l'utilisation de gros plans sur l'oscillation de son ventre. Par exemple, le critique James Williams, citant Kechiche, prend note du fait que le réalisateur cherche à modifier le regard du spectateur: "[Kechiche] talks, for example, of wishing to 'modify' the spectator's gaze, and subscribes to the idea that if one does not exist also 'as image', one ceases to exist'" (2011, 399). Kechiche veut inciter ses spectateurs à la réflexion en les liant au public du restaurant afin de nous provoquer à repenser la place de ce corps dans la société française actuelle. Kechiche arrive à contrôler notre regard sur l'image complexe de Rym, la danseuse du ventre, celle qui prend en charge sa destinée et celle de sa communauté par le jeune corps féminin maghrébin exposé, cultivé, érotisé, et exotisé.

De plus, le regard sur le corps de Rym que Kechiche offre inclut un ton provocateur et menaçant. Les spectateurs, y compris les « Français de souche » représentés dans la scène, comme la fonctionnaire de la banque et le maire de la ville, regardent Rym de façon réifiante (Kechiche fournit de nombreux plans de réaction pour nous le signaler). Les oscillations du corps de Rym forment un locus de pouvoir, car elle commande le regard, mais demeure aussi une source de plaisir pour les observateurs. Sakinna ne pouvait pas faire de même. Malgré tous ses efforts, elle se sentait victime de son corps. En fait, Kechiche insiste sur l'importance de ce moment car c'est presque l'image finale du film, suivit seulement par la scène où Slimane tombe. Kechiche esquivait de résoudre le problème du couscous perdu. En proposant la danse du ventre de Rym comme fin du film, il indique que, il est de moindre importance si le plat principal n'est pas arrivé au restaurant ; nous avons cette vue sur le corps de Rym qui en prend la place. Dans ce regard plaisant pour l'observateur, il y a aussi un aspect d'orientalisme. Rym, qui ne s'inscrit pas dans les attentes traditionnelles pour les jeunes filles d'origine maghrébine, révèle son aspect « oriental » pendant la crise du couscous. Encore, c'est elle, avec sa danse hypnotique et « exotique », qui arrive à « sauver » la première nuit de l'ouverture du restaurant de Slimane.

Dans ce film, Kechiche suggère que l'adolescente de la troisième génération, arrive à utiliser les stéréotypes de ses origines culturelles pour gérer les choses vers certaines fins désirées, subversion mimique dont parle la féministe et philosophe Luce Irigaray, dans son livre *Speculum de l'autre femme* (1974). Par exemple, Rym incarne un « orientalisme » stéréotypé, par exemple la volupté orientale.⁶ Quand même, Kechiche semble indiquer qu'elle a le droit de dicter quand on peut la regarder ou pas. Ceci est une position assez problématique, même si, en comparaison à son prédécesseur littéraire, Sakinna, son intégration lui permet de saisir beaucoup plus d'influence dans la sphère publique qu'elle. Les traces du legs de la première génération

d'enfance maghrébine au féminin en France, étant celle d'une identité assez troublée et divisée du chapitre dernier, continue chez l'adolescente de la deuxième et même de la troisième génération. L'intégration lui donne plus d'accès aux mondes des ceux aux identités majoritaires, comme les Français dans le restaurant de *La graine et le mulet*, mais les adolescentes occupent toujours une position conflictuelle, leurs identités françaises en tension avec leurs identités maghrébines, ou bien l'imaginaire de ce qu'une identité maghrébine peut vouloir dire aux spectateurs, étrangers à cet héritage culturel.

Conclusion

Dans ces deux ouvrages, le corps est utilisé pour essayer de s'assimiler à la culture française. Mais, est-ce que cela implique une véritable intégration dans l'état français? Chez Boukhedenna, de la perspective de la deuxième génération du roman écrit en 1987, la réponse est non. Sakinna, protagoniste, cherche à s'établir dans une culture arabe, qu'elle n'arrive pas à trouver. En fait, elle n'arrive pas à établir de nationalité quelconque, liée à la géographie. Elle franchit littéralement la frontière entre la France et l'Algérie à deux reprises pour trouver qu'elle n'appartient ni à l'un ni à l'autre pays. Après être allée en Algérie, elle explique, comme on a déjà vu : « ni Français, ni Arabes, nous sommes l'exil...identité de femme non reconnue je cours le monde pour savoir d'où je viens » (126). Donc, à travers l'utilisation du temps présent (« je cours »), Sakinna affirme que la quête pour trouver ses origines continuera pour toujours. On voit que Sakinna n'arrive pas à trouver une identité culturelle fixe, autre qu'une existence nomadique entre les deux. Mais, chez Kechiche, homme d'origine tunisienne, dont le film en question est sorti en 2007, la réponse est affirmative, quoiqu'avec certaines incertitudes. Il présente l'image de Rym, une adolescente qui gère assez bien son influence dans le monde des

hommes et le domaine public, aussi bien que dans la sphère des femmes et le domaine privé. Quand même, il façonne la présentation de son corps d'après certains stéréotypes de la femme maghrébine et orientale; celle de la danseuse du ventre, qui attire sexuellement l'attention des spectateurs venus d'ailleurs. Ceci lui permet de « sauver » la nuit désastreuse de l'ouverture du restaurant de Slimane, ce qui soulève certaines questions intéressantes sur l'objectification du corps de l'adolescente d'origine maghrébine et les degrés d'influence qu'elle puisse avoir dans la Métropole. La jeune fille d'origine maghrébine, peut-elle gérer une sexualité plus « fermée » ou conservatrice et avoir toujours des degrés d'influence dans son entourage ? De plus, dans quelles mesures les lois assimilationnistes de l'Etat français essayent d'encadrer la jeune fille de façon « orientaliste » ?

CHAPITRE 3

Le modèle maternel: La femme immigrée maghrébine et sa fille

Pendant la première décennie du XXI^e siècle, de nombreuses discussions autour des lois laïques avaient lieu sur la scène politique française, tout spécialement concernant la loi du 15 mars 2004 sur l'interdiction du port des signes ostensibles dans les écoles, collèges et lycées publics. La présentation du corps de la jeune fille d'origine maghrébine, et celui de sa mère, lorsqu'elles sont porteuses tous deux du hijab, est encore régulé par l'État français. Le film *Inch'Allah Dimanche* (France/Algérie, 2001) qui parut à la même époque et réalisé par Yamina Benguigui, nous raconte l'histoire de Zouina (Fejria Deliba), femme algérienne qui quitte l'Algérie pendant le regroupement familial pour rejoindre son mari en France. Elle y arrive avec ses deux fils, sa fille Amina (Roumayssa Moussaoui), et sa belle-mère. En arrivant en France, Zouina se retrouve, à la fois, obligée par son époux Ahmed (Zinedine Soualem) et par sa belle-mère Aïcha (Rabbia Mokeddem) de rester à la maison ; elle est également incitée par ses voisins français à transgresser les frontières de la maison. Dès qu'elle prend conscience de l'existence d'une autre famille algérienne, Zouina et ses enfants quittent la maison clandestinement pendant trois dimanches, dans l'espoir de retrouver leurs compatriotes pour fêter l'Eid. Dans ce film douloureux et comique sur l'émancipation féminine et l'intégration en France, on voit les interactions entre Zouina, femme de la première génération, et sa fille Amina, fillette de la deuxième génération, de même qu'avec d'autres femmes algérienne et françaises. Pareillement, dans son film *La graine et le mulet* (France, 2007), le réalisateur Abdellatif Kechiche fait le portrait d'une famille d'origine maghrébine en France et évoque leurs défis pour créer un restaurant de couscous, pour lequel Souad (Bouraouïa Marzouk), l'ex-femme du protagoniste Slimane (Habib Boufares), fait la cuisine. Kechiche dépeint les interactions entre Souad, femme de la première génération maghrébine, et ses filles Karima (Farida Benkhetache), Olfâ (Sabrina

Ouazani), et Azza (Mélèze Bouzid). Il met également en scène une deuxième figure maternelle, Latifa (nom de l'actrice), provenant de la deuxième génération, dont la fille Rym (nom) était l'objet de notre analyse dans le dernier chapitre. Ces mères de famille chez Benguigui et Kechiche, représentent chacune le modèle féminin qui est source d'inspiration et de mépris chez les enfants et les adolescentes de la génération suivante. Cette analyse repose sur les modèles proposés par les personnages de Zouina, de Souad, et de Latifa pour commencer à répondre à la problématique suivante: Comment représentent Benguigui et Kechiche l'intégration et le rôle familial de la femme adulte d'origine maghrébine ? De plus, sous quel modèle féminin grandissent les jeunes filles de la deuxième et troisième générations d'immigration maghrébine?

Introduction

Yamina Benguigui, franco-algérienne, a longtemps travaillé sur la question de l'immigration maghrébine, laquelle est détaillée dans son film documentaire sur les générations d'immigrés en France, *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (France, 1997). D'après la critique et spécialiste du cinéma, Stacey Weber-Fève,

« since 1994, [Benguigui] has engaged through the cinematic medium in the 'exploration de la part humaine de l'immigration maghrébine en France et de l'identité musulmane au travers de sagas documentaires...qui ont été tous distingués par de nombreux prix internationaux et sont aujourd'hui étudiés en section cinéma et sociologie dans de nombreuses universités' » (2010, 190 – 191).

Benguigui est aussi devenue Ministre de la Francophonie en 2012 sous le Président François Hollande et le Premier Ministre Jean-Marc Ayrault. Le Franco-Tunisien Abdellatif Kechiche, de son côté, s'investit dès son premier long-métrage (*La Faute à Voltaire*, France, 2000) dans la

question de l'immigration en France avant de tourner *La Graine et le mulet*, son troisième film en 2007. Bien que ces deux réalisateurs présentent la même génération d'immigration maghrébine à des époques historiquement divergentes (Benguigui nous présente la femme de la première génération à l'époque du regroupement familial et Kechiche met en avant une femme de la première génération telle qu'elle fait sa vie aujourd'hui), les deux réalisateurs se focalisent sur le modèle d'assimilation à la vie française, lequel sera une référence à éventuellement suivre ou non pour les jeunes filles d'origine maghrébine. L'une des représentations, plus particulièrement dans *Inch'Allah Dimanche*, illustre cette assimilation avec beaucoup d'espoir et l'autre, dans *La graine et le mulet*, la montre avec plus de réserves. Cependant, les deux soulignent comment, à l'âge adulte, la femme d'origine maghrébine réussit à s'intégrer, bien qu'avec certains degrés de succès. D'abord, je mettrai l'accent sur les niveaux d'intégration chez Zouina et Souad, en demandant en quoi ces deux personnages incarnent des modèles maternels sous l'œil desquels les jeunes filles de la deuxième génération grandissent. Je me concentrerai sur la question de l'intégration, vue à travers les rôles traditionnels, les coutumes religieuses, la sexualité, et le langage de ces femmes dans les deux films. Je souligne ces différents aspects pour montrer comment l'intégration joue un rôle préminent dans la vie quotidienne des mères, lesquelles servent de modèles pour leurs filles.

L'intégration : Le rôle des femmes, la religion, la sexualité, et le langage

Le rôle traditionnel des femmes

Benguigui et Kechiche montrent des personnages féminins adultes qui, en quelque sorte, sont celles qui sont étouffées par le rôle traditionnel dans la cuisine. Souad, par exemple, vit dans la maison et, particulièrement, dans la cuisine. Elle ne sort jamais de la maison ; on la voit toujours

dans la cuisine ou en train de nettoyer. Même la nuit de l'ouverture du restaurant de Slimane, elle reste dans son quartier et cherche un pauvre auquel donner une assiette de couscous, pratique typique propre à l'aumône dans l'islam. Lorsque Souad sort pour intégrer le domaine public, c'est le domaine privé et la nourriture traditionnelle entre ses mains qui la définissent avant tout. Elle est ainsi reliée à la cuisine et au travail domestique même en tant qu'acteur dans le monde extérieur français. Kechiche dépeint une adolescente insolente envers ce modèle, rejetant ce legs culturel et religieux. La plus jeune des filles de Souad, Azza, qui reprend directement le rôle de celle qui alimente la famille, jusque dans la cuisine, rejette les conseils que Souad lui indique. Azza insiste qu'elle sait déjà comment faire attention aux arrêtes pendant qu'elle donne à manger aux petits, par exemple. De plus, la jeune fille refuse décidément de donner à manger aux pauvres l'assiette que Souad leur a mis de côté. Azza remarque : « Eh, trop long. Moi, je fais pas. NON ! Trouver moi les pauvres?...Non. Je fais pas. Je fais pas ! C'est bon. » On voit que, pendant que les femmes de la première génération et leurs descendants habitent en France depuis plusieurs années, certaines coutumes culturelles et religieuses s'effacent petit à petit, et dans ce cas-ci, le besoin de faire l'aumône. Certaines façons de faire du modèle féminin de Souad, la femme porteuse de la tradition, sont suivies par Azza—par exemple celle de préparer du bon couscous pour ses petits—alors que d'autres sont visiblement rejetées.

De plus, au sein de son rôle dans la cuisine, même si elle y retire une satisfaction, Souad exprime une certaine tristesse. Souad se réjouit, d'un côté, lorsqu'elle accueille sa famille chez elle chaque dimanche. Le repas hebdomadaire représente l'apogée de ses efforts traditionnels dans le sens qu'elle exprime son amour à travers la nourriture. Par exemple, de son plat, Souad explique : « Amour. [C'est le] couscous de l'amour ». Elle souligne comment le couscous fonctionne traditionnellement comme une expression familiale chez la mère maghrébine. En fait,

dans le film, sa fille Olfa se doute que Souad aime toujours Slimane parce qu'elle s'occupe de lui envoyer une part de son couscous. Cette fille reconnaît l'importance traditionnelle de la nourriture et comment ce plat évoque un amour familial. Il semblerait que Souad estime sa position unique dans la communauté, puisque celle qui fait le meilleur couscous et pourvoit ainsi au bonheur alimentaire et émotionnel de la famille.

De plus, Slimane s'approche de son ex-femme à cause de cette compétence culinaire chez elle. Il sollicite son aide pour le projet du restaurant, même s'il s'agit de la femme qu'il a trompée, car elle seule sait parfaitement préparer le couscous au poisson, comme le titre du film le promet. Aussi, c'est son couscous qui se perd la nuit de l'ouverture du restaurant. Ceci cause le conflit central de la fin du film. Slimane, qui pense l'avoir laissé chez Souad, monte sur sa motocyclette pour aller le chercher. C'est alors que des adolescents lui prennent sa moto. Slimane court derrière la motocyclette avec toutes ses dernières forces, mais, à la fin de la scène, on voit qu'il tombe et reste allongé par terre. Sur ce, le film prend fin et ne nous indique jamais si Slimane réussit à se relever. Pourtant, il est évident que, pour cet homme maghrébin de la première génération, son restaurant ne peut réussir que s'il offre des mets préparés de façon traditionnelle, et par ailleurs, par une femme traditionnelle. On voit, par exemple, que Souad est capable de coordonner la préparation des mets pour une grande quantité d'individus. Comme cuisinière expérimentée, elle compte le nombre de poissons et de kilos de semoule qu'elle prépare pour en faire la quantité juste. De plus, elle dirige une équipe de trois autres femmes pendant cette entreprise culinaire. Par conséquent, il est clair que la famille mixte de Souad respecte et comprend sa place traditionnelle comme mère de famille et reine de la cuisine.

Cependant, Kechiche fait le portrait de Souad comme une femme triste. Dans la première scène où le personnage nous est présenté, elle lave le plancher de sa maison dans un plan moyen,

les cheveux défaits, visiblement fatiguée. Elle ne quitte la maison que pour apporter les fruits de son travail culinaire aux moins privilégiés. Elle reste coincée dans sa fonction traditionnelle. Même quand elle quitte la maison, Souad est seule, car aucun membre de la famille ne veut l'accompagner pendant sa quête altruiste. Elle possède, donc, la capacité de sortir de chez elle, mais quand elle fait cela, elle se retrouve isolée. De plus, dans son appartement, Souad vit toute seule puisqu'elle a renvoyé le mari infidèle ; le repas de chaque dimanche est sa fonction unique dans la famille, à part d'être complice dans l'aventure extraconjugale de son fils aîné (et bienaimé) Majid. Elle trouve une forme d'expression à travers sa cuisine, mais c'est un domaine d'influence limité au sphère familial. On voit que même le couscous que Souad prépare pour les clients du restaurant, les habitants de la ville de Sète, est littéralement remplacé par celui de Latifa (Hatika Arbaoui), l'amante de Slimane et femme de la deuxième génération maghrébine, et puis symboliquement par le corps de Rym (Hafsia Herzi), la fille adolescente de Latifa de la troisième génération, pendant sa danse du ventre.⁷ Donc, Souad perd de nouveau son influence dans le sphère public.

Pareillement, Zouina habite fréquemment l'espace quotidien et familial de la cuisine. Benguigui la présente coupant des pommes de terre pour le dîner ou faisant du café pour sa belle-mère Aïcha, par exemple. C'est important de noter aussi qu'Ahmed, son époux indifférent et détaché, ne frappe Zouina que dans la cuisine ; il trépasse son domaine à elle et il y exerce son pouvoir masculin de façon abusive. Par exemple, après la scène où Zouina se jette sur sa voisine française dans le jardin et essaye de l'étrangler avec sa robe, Ahmed lui prend le bras dans la cuisine et, en hors champs, la bat. Pendant plusieurs scènes, Benguigui souligne comment Amina, la fillette de Zouina, regarde cette violence de l'entrée de la porte, ou même aux côtes de sa mère, avec une expression de peur et d'horreur sur le visage. Toutefois, même face à la

menace brutale d'Ahmed, Zouina incarne une certaine résistance contre sa place traditionnelle comme cuisinière à la maison. Elle retire des légumes brusquement pour les mettre dans une casserole, par exemple, après avoir été harcelée par Aïcha. De plus, elle préfère sortir de chez elle que de faire à manger. Par exemple, après être sortie clandestinement avec les enfants un dimanche, Zouina retourne chez elle juste avant qu'Aïcha et Ahmed rentrent. Quand Aïcha regarde dans la casserole vide, elle réprimande Zouina pour n'avoir « rien fait » pendant toute la journée. Pour Aïcha, représentante de la femme algérienne non-intégrée et de la vieille génération, il n'existe pas un autre domaine d'utilité féminin en dehors du rôle traditionnel de la cuisine. Même la fille de Zouina, Amina, explique à sa mère pendant leur première aventure en dehors de la maison que : « nous n'avons pas le droit » de sortir.

Par contre, Zouina offre, selon Benguigui, un modèle d'intégration qu'Amina pourra suivre plus tard. Dans la dernière scène du film, Benguigui souligne la relation formatrice entre Zouina et Amina. Zouina tire sa fille tout près d'elle. Benguigui fait un panoramique vertical qui accentue, en premier lieu, le visage de la petite avec la même expression de crainte et de terreur qu'auparavant, mais cela fait contraste avec l'expression confiante de Zouina. Zouina affirme son indépendance dans l'espace public à ce moment-là, une leçon qu'elle fait physiquement à sa fille de la deuxième génération. A travers ses aventures à l'extérieur de la maison, Zouina résiste et subvertit la position traditionnelle de la mère algérienne.

La religion

De plus, dans *La graine et le mulet*, ainsi dans *Inch'Allah Dimanche*, l'islam est réduit, à travers les générations, en une expression culturelle, résultat d'un certain degré d'intégration. Aïcha représente ladite musulmane « fidèle » dans *Inch'Allah Dimanche*. Elle prie sur son tapis de peau de mouton et elle complotte avec Ahmed pour surveiller la conduite morale de Zouina et

des enfants. C'est Aïcha, par exemple, qui raconte à Ahmed que le marchand d'aspirateurs est venu rendre visite à sa femme. Aïcha raconte aussi les « péchés » que Zouina commet, comme le port du maquillage interdit. Quand même, à la fin du film, Benguigui dépeint la « défaite » d'Aïcha, incarnation des traditions islamiques, par le fameux mouton de l'Eid. Auparavant, Aïcha s'asseyait sur la peau de mouton pour indiquer sa prééminence religieuse dans la maison. Cependant, après qu'Aïcha s'est installée en France, la religion même, symbolisée par le mouton de l'Eid, arrive à la trébucher, fait qui souligne comment les anciennes traditions se déstabilisent dans la Métropole. En fait, Aïcha dit, à peu près : « Voilà ce que la France m'a fait. Mon fils m'hurle juste avant l'Eid ! » Elle rentre dans la maison, quittant l'espace public et amenant avec elle le mouton de l'Eid à l'intérieur ; l'expression religieuse devient symboliquement un acte personnel et privé. Au contraire, l'héroïne du film, Zouina, ne se réfère jamais à la religion. La critique Maryse Fauvel explique :

We see Aïcha, the mother-in-law, praying and sitting on the ground on her sheepskin, but Zouina never prays ; she does not refer to religion [except when she seeks the Bouira family, with whom she hopes to celebrate Eid]. (2004, 153)

De plus, dans *La graine et le mulet*, on voit par exemple, une des adolescentes dans le film, Rym, exprimer à la fonctionnaire de la banque que le bateau-restaurant de Slimane servira de lieu de célébration des mariages, des circoncisions, et du Ramadan—des fêtes culturelles et religieuses pour lesquelles il n'existe aucun autre endroit. Donc, dans les deux films, les femmes adultes et les jeunes filles représentées, acceptent plus ouvertement les conséquences culturelles et sociales de l'islam. De même, dans les deux ouvrages, il y manque certaines expressions de la foi traditionnelle, comme le hijab, lequel est traité plus précisément dans *Inch'Allah Dimanche*.

Benguigui souligne le hijab et, pendant le cours du film, montre comment Zouina arrive à l'abandonner. Par exemple, quand Zouina arrive chez Ahmed, Benguigui note comment Zouina enlève le hijab avec un gros plan sur le visage de Zouina et une caméra qui suit ses mains pendant qu'elles retirent le hijab et mettent son djellaba. Benguigui utilise aussi d'autres moments plus tard dans le film pour noter les mains de Zouina qui accommodent encore son hijab ou qui sèchent ses cheveux mouillés. Petit à petit, Zouina « perd » de plus en plus son hijab. Il tombe soudainement quand elle est au jardin ; Zouina apparaît portant les cheveux coiffés dans la maison ; Hors de la maison, le hijab lui sert de pansement pour la main blessée, fait qui souligne l'importance de déplacer l'hijab afin d'amener la femme d'origine maghrébine vers une intégration complète dans la société française. L'utilisation historique et coutumière du voile est ainsi remplacée dans le film. Finalement, dans la dernière scène du film, Zouina se présente à l'extérieur face à tous les personnages du film, y compris Ahmed et Aïcha, sans hijab. C'est dès cette position, libérée du hijab et dans le domaine public, qu'elle affirme son droit à la vie publique. À ce moment-ci, Ahmed, pour la première fois, « looks his wife in the eye and calls her by name, thus recognizing her as a person » écrit Fauvel (2004, 155). Benguigui utilise un champs-contre-champs entre Zouina et Ahmed pour souligner l'égalité que Zouina atteint enfin dans le rapport conjugal. La caméra fait un zoom en avant sur le visage de Zouina. Des larmes lui coulent sur les joues, mais elle maintient un regard fixe. Elle parle directement à Ahmed et lui dit: « Demain, c'est moi qui emmène les enfants à l'école. » Elle commence à sourire pendant que la caméra s'approche de son visage jusqu'au gros plan. Ces éléments marquent une certaine fierté chez Zouina quant à sa nouvelle place sociale, autant de son émancipation du pouvoir masculin que de son assimilation en France.

Zouina affirme son intégration dans le milieu public régi par l'Etat français, sans foulard. De ce point de vue sur l'intégration, Benguigui suggère que la laïcité française représente un modèle à suivre pour les femmes d'origine maghrébine. Les effets de la laïcité sont évidents sur le corps de la femme, par exemple dans l'absence du hijab, mais selon la représentation corporelle de Souad et de Zouina, l'intégration n'arrive pas à sexualiser le corps de la mère de la première génération, contrairement aux corps de leurs filles.

La sexualité

Les deux réalisateurs, Kechiche et Benguigui, dénie aux mères de famille de la première génération une sexualité corporelle explicite. Dans *La graine et le mulet*, Kechiche souligne la différence entre la sexualité corporelle de Souad et celle de Latifa, l'amante de Slimane. Pendant une scène poignante où Rym, la fille de Latifa, essaye de convaincre sa mère d'assister à l'ouverture du restaurant, Rym note plusieurs grandes dissemblances entre Latifa et Souad, soulignant en particulier la beauté physique et la sexualité féminine de sa mère qui la rendent supérieure à sa rivale. Rym explique :

« Tu es un canon comparée à elle [Souad],...Il y a rien à voir sur le jour et la nuit. Tu as vu la tête qu'elle a, s'il te plaît ? Hein ? Toute grosse. Elle sait même pas s'habiller. C'est dégueulasse comme elle s'habille. Elle s'habille des marchés aux puces...Dégoute. Je te jure...Tu as de plus beaux cheveux, toi. Elle sait rien faire, à part critiquer les gens, avoir une langue de pute, et elle sait faire la cuisine. C'est tout ce qu'elle sait faire. Attend, moi, franchement, je préfère être un canon que savoir faire la cuisine. La vérité, hein ? C'est pas vrai ? C'est pas vrai ? »

Dans cet échange, on entend comment Rym, jeune femme de la troisième génération, valorise beaucoup plus « être un canon que savoir faire la cuisine. » En effet, ses commentaires sur Souad montrent comment elle est vraiment la fille de sa mère Latifa, personnage qui attire Slimane par sa beauté et son refus de se conformer aux normes féminines de la dernière génération. Après que le fameux couscous de Souad est perdu la nuit de l'ouverture du restaurant, Latifa arrive même à assumer la position culinaire de Souad, mais elle prépare ce deuxième couscous dans la « méchante robe » noire que Rym lui a proposé de mettre. Latifa apporte même son style féminin, élégant et sexuel dans l'espace traditionnel de la cuisine, ce qui ne sera jamais le cas de Souad.

De plus, Rym renvoie à certaines vérités chez Souad et la représentation qu'en fait Kechiche. Souad s'attache toujours les cheveux dans une queue de cheval et elle porte plusieurs djellabas, lesquels ne soulignent ni la beauté de ses cheveux ni celle de son corps. Par contre, Rym encourage sa mère de se faire une « méchante blowing » pour se préparer pour la fête et pour provoquer la jalousie de tous. À l'extérieur de la maison, Souad ne montre pas sa sexualité non plus ; pendant qu'elle cherche un pauvre à qui donner son magnifique couscous, elle se met un jean et une blouse. Sa sexualité, et son sexe, sont limités à la reproduction et à la famille qui en découle. Il est clair que Souad est féconde, par exemple, car elle et Slimane ont eu cinq enfants ensemble, mais on devine qu'elle ne réussit pas à le séduire ni même à provoquer son désir, rôle que Latifa mène très bien. Souad n'est que mère et cuisinière. Donc, la mère de la première génération, ainsi que l'incarne le personnage de Souad, fait preuve d'une sexualité très réprimée.

Chez Zouina aussi, quoiqu'une mère assez jeune et belle, on voit un personnage dépourvu semble-t-il de sexualité. Dans son commentaire sur l'œuvre de Benguigui, Weber-Fève note

quelques citations de Benguigui sur la relation entre les femmes de la première génération et leurs époux. Elle dit :

« [Benguigui] explains that when the women arrived [during the family reunification period,] they were often strangers to their husbands, who had been residing and working in France for many years and who had most often only returned home on vacation once every two years. Per Benguigui, the men did not know how to welcome the women » (2010, 194).

Weber-Fève renvoie aux propos de la réalisatrice quant au fait qu'il existait un écart entre les hommes de la première génération et leurs épouses, ce que Benguigui reproduit dans son film en refusant de montrer une relation amoureuse ou tendre entre Zouina et Ahmed. En fait, Zouina apparaît souvent écartée de l'intimité familiale, puisque Benguigui la place dans les entrées des portes ou derrière des rideaux. Isabel Hollis, critique littéraire et cinématographique, précise l'exclusion spatiale de Zouina:

« Upon arriving into their new home, first Aïcha and then the children are brought into the main room, whilst Zouina remains standing in the doorway. At times when the family are together, such as when Ahmed plays the guitar, she either lingers in the doorway or stands apart from the central action on-screen » (2012, 208).

Zouina habite toujours les espaces interstitiels. Son corps—et par conséquent sa sexualité—sont présentés par Benguigui comme des objets à cacher, mais aussi comme une identité entre deux mondes à négocier, comme Hollis l'indique.

De plus, même si le personnage de Zouina exprime son désir d'avoir une sexualité plus ouverte, Benguigui montre en quoi la culture de l'immigré maghrébin le lui empêche. Par

exemple, pendant que Zouina rend visite à son amie Malika (Amina Annabi), la mère de la famille Bouira avec qui Zouina cherche à fêter l'Eid, celle-ci commence à parler des émissions de radio qu'elle a entendues, comme le *Minnie Grégoire Show*. Elle explique comment dans ces émissions il s'agit de l'amour et de la sexualité, ce que Malika appelle *hchouma* en arabe, ou honte. Après les avoir donc qualifiées de « honteuses », Malika, renvoie Zouina de chez elle. Benguigui suggère, dans la scène où Zouina crie à l'extérieur de la maison et casse la fenêtre de son amie, qu'il y a un rapport d'intimité entre ces deux femmes coincées dans leurs places traditionnelles. Hollis explique que l'action de briser la fenêtre représente la possibilité d'une réconciliation sexuelle:

« the expulsion of Zouina from Malika's home is also an expulsion from a traditionally feminine space...Zouina punches a fist through the window of Malika's house, destroying the division between interior and exterior in her desperation to reach her compatriot...Her act symbolically liberates both women, quite literally destroying the boundary between them » (2012, 210).

Malika bat sa poitrine et pleure pendant que Zouina implore Malika de la laisser rentrer ; mais cette dernière demeure à l'intérieur. Même si symboliquement les femmes sont libérées, le refus de Malika suggère sa répression sexuelle en tant que femme et mère de la première génération de l'immigration. Cependant, les deux femmes expriment leur désir mutuel de se « libérer » en quelque sorte. En fait, quand Malika renvoie Zouina de chez elle, elle évoque la menace mortelle qui l'attendrait si son époux devait les retrouver à dialoguer ainsi sur des sujets *hchouma*. Ses propos suggèrent donc que seule la crainte de la punition patriarcale met fin à leur conversation ouverte sur la sexualité.

De plus, dans le film, Benguigui montre une certaine capacité chez Zouina de retourner le regard des autres sur elle et son regard sur soi-même, ce dont parle l'écrivaine et critique, Assia Djebar. Weber-Fève, soulignant ce type de re-visionnement dans l'œuvre de Djebar, explique :

« For Djebar, this true, feminine writing or '*écriture féminine*' depends on a post-orientalist aesthetic that brings into the light a liberated female body that returns the gaze not just upon the traditional orientalist male and colonial dominating gaze, but that also gazes upon herself and her own body » (2010, 165 – 166).

Dans le premier exemple, Zouina, en fait, retourne le regard 'orientalisant' des autres sur elle, notamment dans le cas du chauffeur d'autobus blanc et français (Jalil Lespert).⁸ Chaque jour, le conducteur passe devant la maison d'Ahmed et jette un coup d'œil sur Zouina, qui se cache derrière le rideau de la fenêtre et lui répond de son regard. Cependant, vers la fin du film, la protagoniste monte de manière transgressive sur l'autobus. Dès cette position assez problématique dans l'autobus français, Zouina est transportée autour de la ville, et enfin à la maison. Elle y voit et regarde enfin tout, mais elle y est aussi vue par tous pour la première fois. Benguigui semble suggérer que l'État français, représenté par le conducteur et l'autobus, offre la possibilité d'une émancipation corporelle et sexuelle pour la femme immigrée, quoique cette libération ne soit pas achevée chez la femme de la première génération. Dans un deuxième temps, évoqués par Weber-Fève et Djebar, Zouina se regarde elle-même pour la première et seule fois dans le film, quand elle essaie le maquillage que sa nouvelle amie française, Nicole (Mathilde Seigner) lui donne comme cadeau.

On voit que Zouina, contrairement à Souad et plutôt comme Latifa, essaie de se conformer aux normes de beauté occidentale par l'utilisation du maquillage. Plus précisément, Zouina essaie de se mettre du rouge aux lèvres et se regarde dans un miroir pendant qu'elle le fait.

Benguigui souligne, par le visage reflété de Zouina, une certaine sexualité que celle-ci cherche à assumer. Alors qu'elle s'admire dans le miroir, Zouina sourit légèrement et laisse sortir quelques mèches de cheveux de son foulard. En employant un plan moyen, Benguigui montre soudain le revirement chez la protagoniste qui s'énerve et enlève brusquement son rouge à lèvres à l'aide de sa djellaba pour cacher ensuite le maquillage dans la cuisine. Quand Aïcha découvre le maquillage et le dévoile à Ahmed, on voit comment Ahmed brutalise Zouina pour ces actes culturellement honteux, démontrant à ce moment-là la violence patriarcale que Malika veut éviter. Ahmed refuse la soupe que lui sert sa femme et fait preuve d'une violence que Benguigui nous montre pour la première fois dans le film. Il gifle Zouina, comme pour l'attaquer précisément au visage, ce lieu de beauté féminine et sexuelle qui lui est dès lors refusé

Pourtant, comme le note Hollis, Benguigui met en question par le jeu de la caméra le fait que le maquillage puisse en fait déterminer la beauté d'une femme, notant l'arbitraire de ces exigences culturelles qui sont tout aussi réductrices dans la culture occidentale que le sont d'autres dans la culture islamique ou algérienne:

« As the camera zooms in on the shattered instruments of beautification offered by Nicole to Zouina, we assume that this...is a criticism of how women from Islamic cultures are denied the right to take ownership of their bodies. However, Benguigui also questions here whether a few beauty products do indeed constitute appropriate or powerful tools of self-emancipation, or whether Nicole's gift in fact highlights how different perceptions of womanhood is therefore necessarily culturally specific » (2012, 204).

Hollis continue en expliquant que Benguigui juxtapose le personnage de Nicole, employée dans une fabrique de maquillage, et Madame Donze (France Darry), la voisine française obsédée avec son jardin, pour souligner l'impotence des produits de beauté tout comme des fleurs vis-à-vis

d'une véritable émancipation féminine: « Though they detest each other, the juxtaposition of Nicole and Madame Donze actually serves to highlight their shared concern with beauty as a *raison d'être* » (2012, 205). Benguigui propose que la beauté féminine va plus loin que ces objets de stéréotypie superficiels, mais elle ne montre pas de modèle clair qui puisse servir d'alternative chez la femme maghrébine de la première génération. Cependant, il est clair que, chez Kechiche comme chez Benguigui, la femme de la première génération d'immigration maghrébine n'assume pas une sexualité corporelle ouverte ni subordonnée aux expectatifs de la culture française.

Le langage

Finalement, les deux films offrent certaines vues comparables sur la question de l'intégration linguistique de la femme adulte de l'immigration maghrébine. Souad, telle que Zouina, ne parle pas beaucoup dans le film. Toutefois, les deux font preuve d'intégration linguistique, car elles s'expriment beaucoup plus en français qu'en arabe. Kechiche rend claire que, pour Souad et sa famille, l'arabe occupe une place importante. Il est évident que Souad a enseigné l'arabe à ses enfants, par exemple. Pendant la scène où la famille mange à la table chez elle, Karima, la fille de Souad, apprend des petits mots en arabe à Mario (Bruno Lochet), l'époux de sa cousine Lilia (Leila D'Issernio), et lui même pose des questions quant à la connaissance de l'arabe chez son fils. De plus, Souad défend sa position comme ex-amante de Slimane à travers l'utilisation des mots en arabe qui distinguent les divergents types d'amour qu'on peut ressentir. Donc, il y a un rapport entre la langue arabe et les relations familiales ; Souad utilise l'arabe pour définir les rapports dans la famille. Toutefois, elle emploie le français pour parler au quotidien avec une famille aussi mixte. Elle s'exprime la plupart du temps en français. De même, on voit que Zouina arrive à très bien se débrouiller en français.

La première fois qu'on entend Zouina parler, par exemple, c'est quand elle fait la connaissance de sa voisine française Nicole. Zouina affirme son identité personnelle pour la première fois en français. Nicole, par exemple, lui demande son petit nom et Zouina fait sa connaissance dans la langue du pays d'accueil, pendant qu'Aïcha, sa belle-mère, continue à hurler en arabe à partir de la fenêtre. De plus, Zouina serre la main de Nicole, un geste physique et typiquement occidental qui met les deux femmes au même niveau. Une autre fois, après un de ses voyages clandestins à l'extérieur de la maison, sa belle-mère Aïcha lui interroge sur ce qui s'est passé, en arabe. Zouina lui répond en français : «Les enfants ». Aïcha se moque de Zouina et de son utilisation du français et l'accuse d'oublier son arabe. En effet, il semble que, au cours du film, Zouina s'exprime de plus en plus en français, action qui suit parallèlement la mise de côté du foulard. Benguigui souligne le rejet de la langue natale et du hijab avec une tonalité d'espoir et de confiance dans l'avenir. À la fin de la toute dernière scène, par exemple, la musique de la guitare, douce mais dans une clef majeure et joyeuse, commence à jouer. Il y a un enchaînement au noir, le générique passe, et on entend, pour la première fois, une voix féminine qui chante en arabe. Cependant, ce n'est qu'après que Zouina réaffirme sa place dans l'espace public, et en français, que cette musique féminine en arabe arrive. Dans ce cas, Benguigui privilégie le français comme langue du domaine public. Avec son appropriation de la langue française, Zouina arrive à s'intégrer dans le modèle français, subordonnant la langue arabe et la place traditionnelle vouée à la femme dans sa culture d'origine.

Conclusion : Un chemin vers l'intégration ?

Les deux réalisateurs Benguigui et Kechiche réussissent à montrer comment les deux femmes, Souad et Zouina, s'étouffent en quelque sorte ; elles habitent sous un ordre familial qui

contraint leur bonheur. Quand même, pour certaines, comme Zouina, l'émancipation arrive chez elles, mais c'est une libération troublée. Zouina transgresse l'espace public, par exemple, dans l'autobus conduit par un homme blanc français. Comme la critique Isabel Hollis l'indique, « the driver attracts Zouina's attention, as he is a facilitator of this free movement. In this sense he is the opposite of Ahmed, who prevents mobility » (2012, 210). Cependant, c'est seulement quand son époux, Ahmed, renonce à se plier à l'autorité traditionnelle de sa mère Aïcha dans la dernière scène qu'il reconnaît Zouina en tant que personne. Par conséquent, Zouina peut affirmer verbalement son indépendance. Hollis insiste que: « the choice [Benguigui]...offers to Maghrebi women remains limited – obedience to the patriarchal voice of religion, on the one hand, or to the patriarchal voice of the French Republic on the other » (2012, 212). Dans son film *Inch'Allah Dimanche*, Benguigui montre une image positive de l'assimilation en France. D'une part, on n'y peut nier ses objectifs politiques, car en 2004, la première loi sur le voile est sortie après maintes débats sur la laïcité et le port des symboles religieux en France. Ces débats ont coïncidé avec la date de création du film et Benguigui occupe actuellement une position ministérielle en France en tant que Ministre de la Francophonie. Le film semble suggérer qu'il n'existe qu'un seul modèle à suivre pour les jeunes filles de l'immigration maghrébine aujourd'hui.

De l'autre côté, on voit dans le personnage de Souad une femme peu intégrée. En comparaison à Zouina, Souad est beaucoup plus docile. Quand même, pour les enfants féminins de la deuxième génération et plus, certains aspects culturels risquent d'être perdus pour toujours. La perte du couscous dans *La graine et le mulet*, selon mon interprétation, ressemble au risque de cette tradition à se perdre. Comme dans l'analyse de *Georgette!*, on voit ici que Kechiche ne donne pas de réponse définitive à la question: qu'est-ce qui deviendra du couscous, et du rôle traditionnel de la femme française issue de l'immigration maghrébine ? Un certain niveau

d'intégration c'est le modèle qui semble dominer dans les deux films, même si c'est à des degrés dissemblables.

CONCLUSION

Les voix

Dans ce mémoire de fin d'études, nous avons analysé et « entendu » les voix des auteurs et des réalisateurs franco-maghrébins qui ont souligné l'oppression, l'expression, et l'assimilation du corps de l'enfant, de l'adolescente, et de la mère d'origine maghrébine. Cependant, nous n'avons pas précisé sur les trajectoires des corps porteurs de ces voix, c'est à dire les trajets dans l'espace public français de Farida Belghoul, Sakinna Boukhedenna, Yamina Benguigui, et Abdellatif Kechiche. En regardant leurs expériences personnelles dans le milieu public français, je ferai un lien entre leurs trajets publics et l'intégration représentée chez leurs personnages fictifs, afin d'illuminer les représentations médiatiques que ces auteurs ont mis en avant.

La voix et la sphère publique : Une question d'intégration ?

Nous voyons chez ce groupe d'auteurs et de réalisateurs franco-maghrébins, la question de l'intégration, et l'influence suggéré vis-à-vis de leur place dans la sphère publique. Notamment, nous remarquons la façon dont certains auteurs, abandonnent parfois la prise de parole dans la sphère publique. Ceci est le cas de Farida Belghoul, qui, après l'écriture de son premier roman *Georgette !* (1986), s'est retirée de la scène publique peu après. Belghoul a beaucoup servi la cause des « beurs », nommés ainsi aux environs des années quatre-vingt (désignation qu'elle a rejeté plus tard). Durant le mouvement : « Marche pour l'égalité et contre le racisme » (1983), Belghoul, une des voix les plus proéminentes, a occupé une position assez avantageuse, parmi les figures publiques franco-maghrébines de cette décennie. Cependant, après avoir publié son unique roman, elle a quitté le domaine public, s'investissant en tant

qu'enseignante dans l'éducation des adolescents de la banlieue parisienne. Aussi s'est elle dédiée à l'instruction à domicile de ses enfants, devenu le sujet du documentaire *Sauve qui peut* de Samia Chal (France, 2007). Belghoul ne s'est que récemment retirée de son anonymat, se rattachant aux initiatives éducatives soutenues par certains groupes, dont le programme du Ministère de l'Instruction Publique (Fédération Autonome de Parents Engagés et Courageux 2015). Il est intéressant de noter le parallélisme entre son retrait de la vie publique, et l'incertitude en l'avenir que sa protagoniste, une fillette de sept ans (sans nom), confronte à la fin de son roman. Pareillement, c'est aussi le cas de Sakinna Boukhedenna, auteure d'un seul roman, qui fait partie de la deuxième génération. Le retrait de la vie publique, reflète l'identité de l'exil, que sa protagoniste, aussi appelée Sakinna, assume.

Cependant, d'autres artistes, notamment les réalisateurs Yamina Benguigui et Abdellatif Kechiche, font preuve de sensibilité républicaine ; position idéologique et culturelle qui leur permet de « parler » dans le domaine public. Comme nous l'avons déjà vu dans le troisième chapitre de ce travail, Benguigui est Ministre de la Francophonie depuis 2012, sous le Président François Hollande. La prise de position que Benguigui suggère à partir de la scène finale de son film, *Inch'Allah Dimanche* (2001), semble aussi privilégier une assimilation positive chez les mères de la première génération et leurs descendants. Quant à Kechiche, ses explorations des relations entre les adolescents français et de leur passage à l'âge adulte, le maintient très près des questions sur l'identité ; premièrement culturelle, deuxièmement, celle issue de l'immigration - comme dans son film sur la banlieue parisienne, *L'Esquive* (France, 2003) - et troisièmement, l'identité sexuelle de la jeunesse française. Récemment, il y a eu une vive controverse à l'égard du traitement des actrices dans son film abordant une relation lesbienne, *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* (France, 2013), et le prix du Palme d'Or gagné pour ce film, au Festival

International du Film de Cannes (Greenhouse 2013). Malgré tout, il continue à exercer son métier de réalisateur et reste dans l'actualité française.

Conclusion

En effet, en situant les voix textuellement puissantes des auteurs et réalisateurs analysées dans ce travail, je reconnais aussi la place de ma propre voix, en tant que jeune femme américaine d'origine dominicaine, étudiant l'expérience de l'immigration maghrébine en France. Parmi toutes les voix reprises dans ce mémoire de fin d'études, il existe une lacune évidente : les voix des jeunes filles issues de l'immigration elles-mêmes ; elles auraient pu donner une contextualisation sociologique actuelle et importante sur le processus de « devenir femme en France ». En effet, mon projet initial a tenté de prendre en compte certaines de ces voix par l'entremise d'entretiens poursuivis pendant un bref séjour à Paris, l'automne 2014. Quoique je n'aie pas pu intégrer l'analyse de ces entretiens dans le travail ci-présent, ils m'ont révélée la complexité de la question de l'immigration, celle de la féminité chez les jeunes d'aujourd'hui, et de la frustration qu'elles ont toutes soulignée par rapport à l'absence de véritable représentation de leurs voix dans les médias français. Engagées chacune dans le processus difficile de « devenir femme » dans une culture qui est à la fois la leur, mais imposée, à cause du choix de leurs parents (concernant le pays d'immigration), ces jeunes filles m'ont toutes indiquée le besoin pressant de rendre compte de leur présence et de leurs points de vue dans la société française d'aujourd'hui.

NOTES

¹ Les termes « beur », « beure », et « beurette » ne sont plus utilisés pour identifier les jeunes français d'origine maghrébine. Ces termes connotent une Histoire longue et difficile quant à la représentation de ce groupe marginalisé. Voici ce qu'en résume le critique littéraire Alec G. Hargreaves dans son ouvrage *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Immigrant Community in France* (1997): « initially confined to usage among youths in the Paris conurbation, the word Beur was picked up slowly by the press in 1982, and gained national currency the following year through media coverage of what became known as 'La Marche des Beurs' » (1997, 30). Il ajoute que: « its popularisation by the mass media was to induce...unease among a considerable number of those to whom it was applied elsewhere in France » (1997, 31). Comme Hargreaves le note, le mot « beur », ou les variations qui dénotent l'équivalente féminine, le diminutive « beurette » ou le terme plus neutre « beure », a été beaucoup utilisé par les spécialistes pour des raisons de simplicité terminologique, par exemple pour éviter de toujours utiliser le terme « jeunes issues de l'immigration maghrébine ». Cependant, la critique Sylvie Durmelat, dans son article « Petite histoire du mot beur : ou comment prendre la parole quand on vous la prête » (1998) explique l'usage du terme comme suit: « Répété comme caution, [la citation de l'origine du mot beur, créée par Nacer Kettane, présidente de Radio Beur, et citée ensuite par les critiques Alec Hargreaves et Michel Laronde]...produit une validation de la définition mise en circulation et prise pour argent comptant. Ce processus est une des façons selon lesquelles la culture, et aussi la 'culture beur', se fabrique, par effet de citations et explicitations qui se consolident ou s'infirment les unes les autres » (195). Durmelat note, de plus, que « on pourrait ainsi dire que, au mieux, le mot beur ne désigne pas une affirmation identitaire, mais plutôt l'invention d'un concept et d'une communauté problématique dont l'invocation performative met en question la notion même de nation et de communauté" (199). Plusieurs personnes d'origine maghrébine, y compris l'écrivaine Sakinna Boukhedenna, dont le roman, *Journal Nationalité : Immigré(e)* (1987), est étudié dans ce mémoire de fin d'études, rejettent donc la classification « beur ».

² Comme le souligne le chercheur au CNRS Denis Pelletier, il y avait plusieurs tentatives de créer des lois sur la laïcité, comme le projet Savary en 1984 et le projet Bayrou en 1994, qui tirent leurs origines dans la loi de Séparation de 1905, loi qui établit la séparation entre l'Etat et l'Eglise. Cependant, en 2004, l'Assemblée Nationale et le Sénat ont passé une révision énorme des lois laïques; le port des signes ostensibles, comme le hijab, ou le voile islamique selon le langage de la loi, est interdite dans l'espace de l'école publique.

³ Ce livre est seulement une des représentations données de l'enfance maghrébine à cette époque. Des autres représentations de l'enfance issue d'immigration maghrébine, comme *Le Gone du Chaâba* (2005) par Azouz Begag et *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1988) de Mehdi Charef, décrivent une enfance masculine. Très peu d'autres ouvrages, comme *Les yeux baissés* (1991) par Tahar Ben Jelloun, se focalisent sur une enfance féminine.

⁴ Similairement, à la fin du roman *Les yeux baissés* (1991) par Tahar Ben Jelloun, la protagoniste, aussi une jeune fille écrivaine, se noie dans l'écriture. Ces deux textes soulignent une incohérence linguistique trouvée dans plusieurs représentations beurs de l'enfant issue de l'immigration maghrébine au féminin.

⁵ Medhi Charef, auteur du roman de fiction « beur », *Le thé au harem d'Archy Ahmed* (1983), dépeint deux adolescentes de la classe populaire qui se retrouvent délaissées dans la cité parisienne et y s'intègrent à une vie débauche et de promiscuité sexuelle. Le modèle de promiscuité sexuelle est pris en compte par Sakinna Boukhedenna dans *Journal « Nationalité : immigré(e) »*, mais son personnage, aussi appelé Sakinna, n'arrive pas à s'y intégrer.

⁶ L'historien et critique Edward Said souligne dans son livre *Orientalism* (1979) comment « l'orientalisme, » c'est-à-dire la conception discursive de l'orient dans l'imaginaire des spécialistes occidentaux, impose avec de pouvoir une certain vu totalisant du première groupe par le deuxième. Said explique que, l'usage du concept de « discours » de Foucault nous permette de : « understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment era. Moreover, so authoritative a position did Orientalism have that I believe that no one writing, thinking, or acting on the Orient could do so without taking account of the limitations on thought and action inspired by Orientalism » (1979, 3). Le discours de l'orientalisme utilise la « connaissance » des « occidentaux » pour exercer du pouvoir vers l/a/es population(s) auxquelles la notion s'applique. Certains auteurs et critiques, comme la spécialiste sur l'émancipation de la femme musulmane, Assia Djebar, précisent sur l'exclusion d'une analyse spécifiquement féminine dans les conceptions de l'orientalisme dans l'œuvre de Said. Comme l'écrivaine et la spécialiste du cinéma français, algérien, et tunisien Stacey Weber-Fève précise, dans son chapitre « (Re)presenting Female Iconography at Home » (du livre *Re-hybridizing Transnational Domesticity and Femininity*, 2010), souvent le corps « orientale » féminin est sexualisé et érotisé dans les productions « occidentales, » comme dans l'image de l'odalisque. Zachary Lockman, un critique, cite Foucault, qui encadre parte du travail de Said, en expliquant, d'après Foucault : « 'Society' is not an entity which had any 'real' existence prior to or independent of the way it came to be represented in the new late nineteenth-century discipline of sociology. It was produced as an object of analysis in and by sociological discourse » (2010, 186).

⁷ Voir Chapitre 2, « Un corps à moi : Le corps de l'adolescente maghrébine de la deuxième et de la troisième générations dans *La graine et le mulet* et *Journal nationalité : Immigré(e)* » dans ce mémoire de fin d'études pour une analyse plus détaillée sur le personnage de Rym et de son remplacement des mœurs traditionnelles de l'adulte d'origine maghrébine par son corps.

⁸ La critique Stacey Weber-Fève, précise dans son chapitre « (Re)presenting Female Iconography at Home » dans *Re-hybridizing Transnational Domesticity and Femininity* (2010) sur l'œuvre de Leïla Sebbar, que l'aspect féminin de la notion d'« Orientalisme » est complètement absent dans la conception originelle du mot par le théoricien et critique Edward Said, notamment dans son livre *Orientalism* (1978).

BIBLIOGRAPHIE

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. 1^e éd. Paris: Gallimard, 1949. p. 285.
- Belghoul, Farida. *Georgette!* Paris: Editions Bernard Barrault, 1986. p. 9 – 12, 15, 17 – 18, 24, 29, 35, 48, 50, 55-58, 68, 72, 121, 131, 163.
- Ben Jelloun, Tahar. *La réclusion solitaire*. Paris: Denoël, 1976.
- Ben Jelloun, Tahar. *Les yeux baissés*. Seuil : Paris, 1991.
- Boittin, Jennifer Anne and Tyler Stovall. « Who is French? ». *French Historical Studies* 33.3 (Summer 2010): 349 – 356.
- Boubeker, Ahmed. « The outskirts of politics: The struggles of the descendants of postcolonial immigration in France. » *French Cultural Studies* 24, no. 3. (May 2013): 184-195.
- Boukhedenna, Sakinna. *Journal « Nationalité : immigré(e) »*. Paris: L'Harmattan, 1987.
- Boutouba, Jimia. « Rupturing Otherness, Fashioning the Self: the Aesthetics and Politics of Self-Transformation in Sakinna Boukhedenna's *Journal 'Nationalité: Immigré(e)'*. » *French Cultural Studies*. 24.4 (2013): 441-448.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge Classics, 2007.
- Cohen, William B. « The Algerian War and French Memory. » *Contemporary European History* 9, no. 3. (November 2000): 489-500.
- Durmelat, Sylvie. « Petite Histoire Du Mot Beur: Ou Comment Prendre La Parole Quand on Vous La Prête. » *French Cultural Studies*. 9.26 (1998): 191-207.
- Delphy, Christine. « Antisexisme ou antiracisme? Un faux dilemme. » *Nouvelles Questions Féministes, Sexisme et racisme: le cas français* 25.1 (2006) : 59-83.
- De Souza, Pascale. « De l'errance à la dé(sap)partenance: Journal 'Nationalité: Immigré(e)' de Sakinna Boukhedenna ». *The French Review*. 75.1 (2001): 94-109.
- Farhoud, Samira, and Carey Watt. « Punk Beur : Popular Music, Itinerancy and Identity in Sakinna Boukhedenna's Journal 'nationalité: Immigré(e)'. » *French Cultural Studies*. 21.1 (2010): 31-46.
- Fauvel, Maryse. « Yamina Benguigui's *Inch'Allah Dimanche*: Unveiling Hybrid Identities. » *Studies in French Cinema*. 4.2 (2004): 147.
- Fourcaut, Annie. « Haussmannisation et annexion: La modernisation de la capitale et la naissance de la banlieue – Du milieu du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale. » Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne. (November 2012).
- Greenhouse, Emily. « Did a Director Push Too Far? » *The New Yorker*. October 24, 2013.
- Guénif-Souilamas, Nacira. « The Other French Exception: Virtuous Racism and the War of the Sexes in Postcolonial France. » *French Politics, Culture & Society* 24, no. 3. Special Issue: Lost Banlieues of the Republic? (Winter 2006): 23-41.

- Hargreaves, Alec G. *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Immigrant Community in France*. Oxford : Berg, 1997.
- Hochberg, Gil Z. « The "Problem of Immigration" from a Child's Point of View: the Poetics of Abjection in Albert Swissa's *Aqud* and Farida Belghoul's *Georgette!* » *Comparative Literature* ». 57.2 (2005): 158 - 177. p. 161 – 162, 170.
- Hollis, Isabel. « Gendered Spaces and Wounded Bodies: Yamina Benguigui's *Inch'Allah Dimanche*. » *International Journal of Francophone Studies*. 15.2 (2012): 197-213.
- Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Inch'Allah Dimanche*. Dir. Yamina Benguigui. Perf. Fejria Deliba, Zinedine Soualem, and Rabbia Mokeddem. ARP Sélection, 2001. (France/Algérie). DVD.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.
- Keaton, Tricia. « Arrogant Assimilationism: National Identity Politics and African-Origin Muslim Girls in the Other France ». *Anthropology & Education Quarterly* 36.4. (2005).
- La Fédération Autonome de Parents Engagés et Courageux. « Farida Belghoul cree le Ministère de l'Instruction Publique ». 21 janvier 2015. <http://jre2014.fr/farida-belghoul-cree-le-ministere-de-l-instruction-publique/> Accédé le 15 avril 2015.
- L'esquive*. Dir. Abdellatif Kechiche. Perf. Osman Elkharraz, Sara Forestier, Sabrina Ouazani, Nanou Benhamou, Hafet Ben-Ahmed, and Aurélie Ganito. Rézo Films, 2003. (France). DVD.
- La graine et le mulet*. Dir. Abdellatif Kechiche. Perf. Habib Boufares, Hafsia Herzi, Farida Benkhetcha, and Abdelhamid Aktouche. Pathé, 2007. (France). DVD.
- La vie d'Adèle - Chapitres 1 Et 2*. Dir. Abdellatif Kechiche. Perf. Ghalya Lacroix, and Julie Maroh. Svenstrup: Mis. Label, 2014. (France) DVD.
- Musée de l'histoire de l'immigration. « Qu'est-ce que le regroupement familial? ». (2013). Accede le 8 janvier du 2015. <<http://www.histoire-immigration.fr/histoire-de-l-immigration/questions-contemporaines/politique-et-immigration/qu-est-ce-que-le-regroupement-familial>>
- Noiriél, Gérard. *Atlas de l'immigration en France*. Paris : Editions Autrement, 2002.
- Orlando, Valérie. « From Rap to Rai in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France ». *Journal of Popular Culture*. (2003).

- Pelletier, Denis. « L'École, l'Europe, les corps: la laïcité et le voile ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 87, Numéro spécial: Laïcité, séparation, sécularisation 1905-2005;159-176.
- Poli, Alexandra. « Faire face au racisme en France et au Brésil : de la condamnation morale à l'aide aux victimes ». *Cultures et Conflits*, no. 59. (Fall 2005).
- Reeck, Laura. « Outline of the Post-Colonial Absurd in Farida Belghoul's Georgette! » *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*. p. 63. Lexington Books : Plymouth. (2011). p. 63.
- Rosello, Mireille. « The 'Beur Nation': Toward a Theory of 'départenance' ». *Research in African Literatures*. 24.3 (1993): 13.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Sauve qui peut*. Dir. Samia Chala. Perf. Farida Belghoul. 2007. <https://vimeo.com/1019736>
- Seigle, Sarah. « Identity in Translation: The French Perception of Immigration, 1789-Present ». (2012). French Honors Paper. *Paper 2*. <http://digitalcommons.conncoll.edu/frenhp/2>
- Stora, Benjamin. *Le transfert d'une mémoire de « l'Algérie française » au racisme anti-arabe*. La découverte : Paris. (1999) : 91.
- Weber-Fève, Stacey. « (Re)presenting Female Iconography at Home ». *Re-hybridizing Transnational Domesticity and Femininity*. Plymouth: Lexington Books, 2010. p. 153, 190-191, 194.
- Williams, James S. « Open-sourcing French Culture: the Politics of Métissage and Collective Reappropriation in the Films of Abdellatif Kechiche ». *International Journal of Francophone Studies*. 14.3 (2011): 397-421.