



Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale
EUROPES / AMÉRIQUES
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

*Histoire de l'immigration maghrébine en France :
sociologie et fiction*

Denise Brahimi

Université Paris 7-Denis Diderot

France

denise.brahimi@wanadoo.fr

Le documentaire cinématographique de Yamina Benguigui¹, *Mémoires d'immigrés* (1998), est sûrement un moment décisif, et même un véritable surgissement, dans l'histoire de l'immigration maghrébine en France, ou plus précisément dans la prise de conscience des insuffisances de cette histoire (au sens de l'histoire comme forme du savoir, et pas seulement comme ensemble d'événements). Et sans doute faudrait-il pour le dire un mot plus fort que « insuffisances », car c'est d'une quasi-absence qu'il s'agissait alors, il y a moins d'une dizaine d'années !

Là est le point de départ de Yamina Benguigui, aussi intellectuel qu'affectif : combler une lacune grave car cette histoire ignorée voire occultée n'en travaille pas moins, de manière néfaste, plusieurs formes de l'inconscient collectif français — celui des parents immigrés, celui de leurs enfants dits « issus de l'immigration » et celui de la société toute entière. Yamina Benguigui procède à la manière d'une sociologue, et il se trouve que son moyen d'expression est le cinéma, particulièrement efficace pour aller vite et pour toucher beaucoup de gens, y compris dans les couches populaires. Cependant il est remarquable que le documentaire cinématographique, si efficace qu'il soit, ne lui paraît pas suffisant (du moins à titre personnel et en dépit du grand succès public obtenu) puisqu'elle passe ensuite, en 2001, au film de fiction : *Inch'Allah dimanche* — sans cesser pour autant de produire ou de réaliser des documentaires, surtout pour la télévision².

¹ L'appel à communications de la revue *Amnis* pour le présent numéro attire justement l'attention sur « le travail mené, en France, par Yamina Benguigui dans *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* ».

² Par exemple, un film de 57 minutes, diffusé par la chaîne Arte le 10 août 2000 et intitulé *Le Jardin parfumé*, d'après le titre d'un manuel arabe d'érotologie du début du XVI^e siècle, *Le Jardin parfumé où s'ébattent les plaisirs*.

L'œuvre de Yamina Benguigui n'est pas le seul lieu où l'on puisse repérer cette oscillation entre plusieurs formes d'expression. Le premier à en avoir donné l'exemple (parmi les plus connus) est le Marocain Tahar Ben Jelloun qui, à peu près au même moment (1976-1977), a écrit deux livres, un document et un livre de fiction, sur ce même sujet de l'immigration. Ce n'est que bien plus tard, soit en 2006, que l'écrivain publie finalement un livre intitulé *Partir*, qui unit les deux tendances et les deux genres, le document et la fiction.

Dans la même perspective, on peut remonter plus loin encore dans le temps puisqu'en 1955 Driss Chraïbi³, compatriote de Ben Jelloun, avait mêlé dans *Les Boucs* la volonté d'écrire un témoignage criant de vérité et le désir de raconter une histoire singulière, plus ou moins autobiographique. C'est donc à ce vacillement qu'on voudrait ici s'intéresser, en commençant par un regard sur l'œuvre de Yamina Benguigui, quitte à revenir ensuite en arrière pour comprendre comment la question s'est posée à ceux qui venus de (ou par) l'immigration, ont voulu témoigner à son sujet.

Ecrire, montrer, fabriquer l'Histoire

Incontestablement, la première entreprise qui a fait la célébrité de Yamina Benguigui était d'ordre historique, fondée sur la volonté de faire entrer dans l'Histoire ou plutôt de constituer en Histoire des matériaux fragiles, éphémères, mais encore disponibles. C'est ce qu'indique, avec nuances et précision, la formule « Mémoires d'immigrés ». Ces mémoires⁴ ne sont pas l'Histoire, mais elles peuvent contribuer à la fabriquer, et se transformer elles-mêmes en Histoire, alors qu'on ne les avait pas mises auparavant en rapport avec cette discipline. Il est normal que le film réalisé à partir d'elles soit appelé « documentaire », mot le plus neutre pour indiquer d'emblée qu'il ne s'agit pas d'une fiction — le seul problème étant que le mot « documentaire » renvoie souvent à un film court, alors que celui-ci dure 160 minutes (il est toutefois composé de trois parties qu'on peut à la rigueur voir séparément). Un autre problème serait peut-être que le mot « documentaire » implique une sorte de mise à distance et d'objectivité tranquille, qui est loin de caractériser l'intention du film de Yamina Benguigui en tant que contribution à l'Histoire. Si Histoire il y a, c'est une Histoire écrite dans l'urgence, avant que ne disparaissent les premiers immigrés venus en France au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale — génération menacée pour des raisons d'âge, mais aussi génération restée presque totalement silencieuse sur les conditions de sa venue en France et sur son mode de vie humiliant, ressenti comme honteux. L'avantage qu'il y aurait à désigner ce travail historique comme « œuvre d'historisation » est que ce néologisme attire l'attention sur l'exhumation volontaire voire volontariste de ce qui a été trop longtemps enfoui. En tout cas l'importance historique du travail accompli par la réalisatrice est incontestable.

Une sociologie active, voire interventionniste

Cependant on ne peut s'en tenir à l'idée que le seul projet de Yamina Benguigui dans ce film est de faire l'histoire de l'immigration maghrébine en France. Il ne peut pas être sans conséquence que sa méthode, évidente dès qu'on regarde le film, soit celle de la sociologie. Car il ne s'agit pas seulement de méthode mais de plus encore que cela.

³ Auquel il convient de rendre hommage puisqu'on a annoncé sa mort le 2 avril 2007.

⁴ Le mot est à prendre ici au féminin ; il ne s'agit pas de Mémoires au sens littéraire du mot, en tant qu'œuvres rédigées et publiées comme les *Mémoires de Saint-Simon* ou les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand.

Dans le mot « sociologie » il y a société, et c'est bien la société qui intéresse la réalisatrice, la décrire, la comprendre, y étudier les phénomènes d'intégration ou de rejet. Telle est la préoccupation de Yamina Benguigui et son souci profond, non pour contribuer au développement de la science sociologique ni pour prendre parti dans les nombreux débats auxquels elle a pu donner lieu, mais par volonté d'analyser un certain nombre de fonctionnements sociaux, de les faire reconnaître au cas où ils seraient plus ou moins occultés, et finalement d'agir sur eux pour les modifier. Documentaire sociologique pouvant contribuer à l'histoire de l'immigration maghrébine en France, tel serait alors l'intitulé qui conviendrait le mieux pour *Mémoires d'immigrés*.

Pour comprendre de quelle sociologie il s'agit, il faut rappeler qu'à cet égard, l'engagement de la réalisatrice découle à la fois d'un héritage et d'une vocation. Née en 1957, elle a quarante ans quand elle réalise *Mémoires d'immigrés* et n'est en aucune façon une débutante. Cela fait déjà une douzaine d'années qu'elle travaille dans le cinéma, où sa rencontre avec Rachid Boucharef⁵ l'oriente de plus en plus vers la question des immigrés maghrébins. Née à Lille, d'origine algérienne, elle a connu ce milieu dans le Nord de la France et pour commencer dans sa propre famille. Ce n'est pas un hasard si le sous-titre de *Mémoires d'immigrés* est *L'héritage maghrébin*. Yamina Benguigui a reçu l'immigration en héritage, elle vit cette donnée de son histoire personnelle comme une tâche et comme un devoir, le devoir d'aller au-delà de ce qu'elle a vécu elle-même pour faire connaître la vie des immigrés vus collectivement.

Ce sentiment intime et persistant prend la forme d'un projet, c'est-à-dire d'une organisation. Le film doit comporter trois parties, *Les Pères, Les Mères, Les Enfants* ; c'est une première forme de pluralité, imposée par les faits et impliquant un type d'enquête sociologique, auprès d'individus représentatifs de chacun de ces trois groupes, qui ne coïncident pas dans le temps. Les pères sont arrivés les premiers et seuls, ils ont connu la fin de la classe ouvrière d'antan, celle qui correspondait à la définition marxiste du prolétariat. Les mères sont arrivées beaucoup plus tard, lorsqu'a été décidé le regroupement familial de 1974, et elles ont connu le passage des bidonvilles aux cités de transit puis de celles-ci aux HLM. Les enfants n'ont généralement connu que cette dernière forme d'habitat, symbolisant le tiraillement entre rejet et intégration, et les ambiguïtés insolubles dans lesquelles ils se débattent se retrouvent dans la formule utilisée pour les désigner : « de nationalité française d'origine algérienne ». Il semble impossible de parler de ces groupes d'un point de vue seulement historique, ce qui compte est d'explorer la diversité des espaces qu'ils occupent dans le champ social, avec souvent très peu d'échanges entre eux.

D'ailleurs, au sein même de chacun des trois groupes évoqués, ce qui domine est la diversité, la différence entre les cas individuels que l'enquêtrice a rencontrés. Son honnêteté scientifique consiste à refuser les idées *a priori*, à respecter la diversité concrète que lui révèlent ses enquêtes. Elle se garde bien de les encadrer d'un discours synthétique qui inciterait le spectateur à savoir ce qu'il doit penser. La partie historique de son travail consiste à montrer pourquoi ces gens font désormais partie de la France et cela même contre leurs propres illusions, symbolisées par la valise qu'ils gardent toujours dans un coin du HLM en attendant le retour au pays. La partie sociologique consiste à montrer comment ils en font partie, et pour cela, on voit mal quelle autre méthode aurait pu convenir que les séries d'entretiens qu'elle a conduits. Sa chance est d'avoir eu à portée de main, ou de quelques voyages en train, tout le matériau nécessaire à son entreprise.

⁵ Mieux connu depuis que son film *Indigènes* a été sélectionné pour le Festival de Cannes en 2006. Les parents de ce réalisateur, né à Paris, étaient originaires de l'Ouest algérien et installés en France depuis 1947.

Quand on pense aux difficultés des historiens qui doivent faire une recherche épuisante pour tenter d'exhumer quelques rares archives incomplètes, endommagées par le temps et dispersées par le hasard en d'imprévisibles endroits, on se dit que l'histoire de l'immigration est un domaine incroyablement privilégié, parce qu'elle peut s'appuyer, en guise d'archives, sur tout ce que lui apporte l'enquête sociologique ; et à cet égard, la réalisatrice donne à ses spectateurs le plaisir d'assister à la naissance de l'Histoire au sein du présent, à la manière dont elle se dégage, comme savoir, de l'enquête sociologique qui lui sert de matériau.

Pour autant, il est impossible de considérer que le travail de l'enquêtrice était facile, en raison de sa position même par rapport à son sujet. Sujet intraitable pour qui ne serait pas né dans ce milieu, avec une très forte implication affective à son égard, mais intraitable aussi sans opérer une mise à distance difficile à vivre et à accepter. Comme chaque fois qu'il s'agit d'être à la fois du dehors et du dedans, au risque de se voir reprocher cette relative extériorité comme une tendance au rejet et au reniement.

Par rapport aux pères, Yamina Benguigui est forcément dans l'extériorité, et comme telle, elle entre forcément dans le reproche global que ceux-ci formulent : « Les enfants, ils veulent pas croire ; ils n'ont pas souffert, mais on n'avait pas le choix... »⁶ En fait, ce sont les pères qui ont le sentiment qu'un reproche latent pèse sur eux constamment.

Pour ce qui est des mères, leur sentiment est d'avoir supporté tout ce qu'elles ont supporté parce que « c'était pour leurs enfants ». Ceux-ci, dont Yamina Benguigui fait partie, se voient dès lors redevables d'une dette envers elles. A la réflexion, on se dit que sa manière de s'en acquitter n'est pas dans *Mémoires d'immigrés* mais dans *Inch'Allah dimanche*, film explicitement consacré à la mémoire de la mère, et dont l'origine pourrait bien être cette dette.

Fiction et dévoilement

Film de fiction, *Inch'Allah dimanche* n'est pourtant ce qu'on pourrait appeler un film de pur divertissement. La volonté de faire connaître, de dévoiler, de montrer ce qui a été méconnu ou occulté est la raison d'agir de sa réalisatrice. D'ailleurs, loin de souhaiter se fondre dans la masse des cinéastes et d'y perdre sa singularité, elle tient beaucoup à se définir elle-même, dans les entretiens qu'elle a donnés, comme « première femme cinéaste issue de l'immigration »⁷.

Sur le rapport à sa propre mère comme origine d'*Inch'Allah dimanche*, Yamina Benguigui a été tout à fait claire, disant par exemple : « Le film relate les balbutiements de l'émancipation des femmes maghrébines en France, et dévoile leur trauma d'exilées forcées. Le personnage de Zouina ressemble à ma mère, qui a porté comme un fardeau la honte de l'exil, et connu la profonde solitude et l'enfermement... »⁸ Cette déclaration permet très légitimement au journaliste qui l'interroge de situer le film de fiction dans le prolongement du documentaire précédent : « Yamina Benguigui a commencé l'écriture d'*Inch'Allah dimanche* il y a deux ans, à la fin de l'enquête consacrée aux femmes d'immigrés, deuxième volet de son remarquable documentaire *Mémoires d'immigrés* »⁹.

Les faits historiques qui sont au départ de l'un et de l'autre sont absolument les mêmes, et Yamina Benguigui reste fidèle à sa méthode qui est de les énoncer très clairement, comme origine des situations qu'elle va montrer. Le film de fiction commence donc lui aussi par rappeler quand et pourquoi les femmes de travailleurs

⁶ Extrait du dialogue du film dans la partie « Les Pères ».

⁷ Cf. l'article « Yamina Benguigui » paru dans *Jeune Afrique* du 29 janvier 2006.

⁸ *Télérama*, n° 2669, 7 mars 2001, p. 46.

⁹ *Ibid.*

immigrés sont à leur tour venues en France. C'est une sorte de résumé de ce qu'elle avait dit dans le documentaire, soit en substance à peu près ceci : ayant constaté la grande misère affective (et éventuellement sexuelle) des travailleurs maghrébins, le gouvernement français décide qu'il sera permis à ces hommes de faire venir leur famille.

Voici ce que Yamina Benguigui écrit à ce sujet dans le petit livre d'accompagnement de son documentaire *Mémoires d'immigrés* :

En 1974, au lendemain de l'élection de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la République, le gouvernement Chirac officialise le regroupement familial afin de mettre un terme à toute nouvelle immigration et de fixer les travailleurs maghrébins, qui, dans leur immense majorité, ont laissé au pays femmes et enfants [...]. Après avoir été mariées et restées seules au pays, parfois pendant quinze ou vingt ans, les mères, accompagnées des enfants en bas âge, reçoivent l'autorisation de rejoindre les pères. Seulement, aucune politique du logement n'accompagne le regroupement familial¹⁰.

On imagine bien que le film de fiction, ancré comme il est dans l'affectivité de la narratrice, ne se contente pas de développer et d'illustrer ce fait déjà évoqué dans le documentaire. On s'aperçoit d'emblée qu'il tient au contraire à créer un contrepoint au document social, en donnant libre cours aux émotions. Si celles de la narratrice interviennent, elle fait aussi appel à celles des spectateurs (peut-être pense-t-elle davantage aux spectatrices), ce qui donne à *Inch'Allah dimanche* certains caractères de mélodrame, visiblement et volontairement pathétique. L'héroïne du film est Zouina, et on la voit longtemps dans un rôle de pure victime : victime de l'émigration qui l'a séparée de son mari, victime du statut des jeunes femmes algériennes qui n'ont ni liberté ni savoir pour affronter les aléas de la vie, et surtout, dans toute la partie principale du film, victime de sa belle-mère, venue avec Zouina et les enfants en pays picard, là où Ahmed, leur fils, mari et père, est au nombre des « travailleurs immigrés » .

On ne doute pas que l'autorité extrême exercée par la belle-mère, et son caractère tyrannique, correspondent à des réalités. Cependant on peut s'interroger sur l'importance que le film leur donne : règlement de compte dont Yamina Benguigui avait besoin pour venger sa mère trop longtemps opprimée, complément apporté à *Mémoires d'immigrés* sur un point qu'elle n'avait pas eu l'occasion d'y traiter, ou encore besoin de fabriquer une intrigue indispensable dans un film de fiction ? On ne saurait trancher. Cependant, l'intrigue a pour ressort un enjeu familial et affectif puissant : Zouina parviendra-t-elle à se délivrer de sa belle-mère et à l'emporter sur elle dans l'amour d'Ahmed ? Et de fait, la réponse positive à cette question contribue au caractère populaire du film, riche en émotions de sens contraire, douleur et ravissement. Tout se passe donc comme si la réalisatrice avait peur que son documentaire soit resté l'apanage d'intellectuels ou de gens instruits, ce qui est en effet le sort de l'essai comme genre, cinématographique ou non, et avait choisi de toucher un public plus large en recourant à la fiction.

D'un film de fiction on n'attend pas de conclusions, ni de résultats en forme de bilan. La réalisatrice prend le parti d'une fin ouverte, et fantaisiste. Utilisant un des fils mineurs de l'intrigue, elle propose une échappée vers l'imaginaire et le rêve, qui à ce titre n'a pas vraiment besoin d'être crédible.

Le film est ainsi partagé entre sa portée documentaire et sa volonté de mettre en œuvre tout ce que la fiction peut apporter de plus que le document. Et il est vrai par exemple que le documentaire laissait peu de place à l'imaginaire des personnes que la réalisatrice avait rencontrées. Peut-être s'est-elle reproché ce manque, dans la mesure où

¹⁰ Benguigui, Yamina, *Mémoires d'immigrés*, Paris, Canal+ Editions, 1997, pp. 71-72.

il avait l'air d'un ralliement à l'idée très contestable selon laquelle les gens qui se battent chaque jour contre les difficultés matérielles ne peuvent se permettre le luxe du rêve et de l'imagination (et sans doute pas même celui de l'amour !). Il y aurait là une sorte de « rattrapage » de la part de la réalisatrice, après réflexion sur son film précédent.

On sent parfaitement (et il faut bien avouer que cette trop grande évidence peut passer pour une faiblesse du film) l'intention de la réalisatrice de restituer par la narration en images, donc de manière concrète, la vie quotidienne des familles immigrées sur laquelle les entretiens recueillis dans *Mémoires d'immigrés* ne pouvaient donner que des aperçus incomplets.

Cette dimension entraîne des développements narratifs, non sans intérêt parce que nuancés, sur les relations de Zouina avec quelques Français(es), voisins ou autres, sympathiques et ouverts ou hostiles parce qu'apeurés. Il y a en tout cela tantôt une légère idéalisation, tantôt une tendance aux situations stéréotypées, mais l'une comme l'autre ont favorisé l'adhésion du public au film, et surtout celle des femmes algériennes qui l'ont senti à juste titre comme un hommage que la réalisatrice leur rendait.

On peut en revanche penser que le mélange entre intention documentaire et recours à la fiction n'est pas complètement réussi, en ce sens que la réalisatrice, limitée ou encadrée par la première, n'a eu recours à la seconde que de manière un peu artificielle et fabriquée. Il aurait fallu une totale liberté créatrice pour entrer dans le monde mental de Zouina et le traduire en images.

Retour au documentaire sociologique

On serait tenté de croire que, pour Yamina Benguigui, ce passage par le film de fiction n'a été que la réalisation d'un désir et qu'elle n'a pas eu envie de poursuivre dans cette voie une fois son désir satisfait. En tout cas, elle revient au documentaire sociologique (que d'ailleurs elle n'avait jamais quitté¹¹) pour un film qui sort sur les écrans en janvier 2006 ; il est étiqueté « documentaire », bien que d'une durée d'1 h 44 (mais en deux parties), et est intitulé : *Le Plafond de verre, Les Défricheurs*.

L'emploi du mot « documentaire » ne permet pas de déterminer à laquelle des sciences humaines et sociales le film fait appel, mais on trouve dans le titre un indice qui permet de trancher à cet égard : « plafond de verre » est un terme employé par les sociologues américains¹² pour désigner une frontière invisible mais bien réelle qui détermine une ségrégation dans les carrières professionnelles — un certain nombre de catégories étant destinées à rester en dessous dudit plafond. Atteindre le sommet de la hiérarchie reste un fait exceptionnel pour les gens qui appartiennent à ces catégories, et c'est incontestablement le fait des immigrés maghrébins. Le documentaire de Yamina Benguigui est l'illustration de ces thèses, sorte d'application des théories sociologiques américaines à des cas français ; il n'y a donc aucun doute sur le fait qu'il relève de la sociologie.

Son film, au titre double, a été présenté comme constituant les deux premiers volets d'une trilogie consacrée aux difficultés de la recherche d'emploi pour les gens issus de l'immigration. Elle déclare dans un entretien¹³ : « ce film s'adresse à la fois aux

¹¹ Citons encore, pour la période 2001-2006, le documentaire *Aïcha, Mohamed, Chaïb... engagés pour la France* (2003), une commande de la chaîne de TV France 3.

¹² Les féministes américaines ont utilisé cette notion pour parler de la ségrégation verticale dans la carrière des femmes, qui fait qu'à diplôme et compétence égale, elles n'accèdent pas aux positions les plus élevées dans la hiérarchie.

¹³ Donné au magazine *Jeune Afrique* du 29 janvier 2006.

Français de souche et à ceux qui sont issus de l'immigration, et permet de sortir du discours type «ce sont tous des délinquants, il n'y a que de la racaille» ». Ce dernier mot (« racaille ») fait raccord avec l'actualité, et c'est en effet ce qui frappe dans ce nouveau documentaire, par rapport à *Mémoires d'immigrés*. Le souci de la réalisatrice n'est plus de contribuer à l'Histoire, mais d'intervenir ou de donner des moyens d'intervention dans la société française contemporaine. C'est ainsi qu'elle parle sans hésiter, à propos de son film, des événements qui ont eu lieu quelques mois ou quelques semaines auparavant dans les banlieues. Elle dit par exemple : « J'étais consciente de tout ce qui couvait dans les banlieues. Certes, je ne m'attendais pas à l'ampleur de ces émeutes... Quand on fait ce genre de films, on est réellement sur le terrain. J'ai rencontré des familles, j'ai pu prendre la mesure des problèmes des jeunes etc. »¹⁴.

Etant donné l'urgence de ces problèmes, et l'importance qu'ils prennent dans les préoccupations des Français, on est presque étonné que le film de Yamina Benguigui n'ait pas eu un plus grand retentissement. Est-ce justement parce qu'il est trop ciblé sur quelques problèmes précis et sur les solutions qu'on pourrait leur apporter ? Le film à cet égard est très pragmatique, la réalisatrice soutient par exemple qu'un des moyens de lutter contre la discrimination à l'embauche est l'instauration d'un CV anonyme, et c'est une mesure qu'elle est décidée à soutenir fermement. Nous sommes en présence d'une sociologie active, qui se veut liée à une action politique et sociale. Le film montre — on pourrait dire « exhibe », sans donner de sens péjoratif à ce mot — des aspects de la vie contemporaine qui n'ont plus qu'un lien indirect avec l'histoire de l'immigration et qui peuvent être traités sans référence à celle-ci.

On est tenté de croire que le grand succès de *Mémoires d'immigrés* vient justement de ce qu'il mêlait : histoire et sociologie. Il n'était pas seulement pragmatique mais aussi soutenu par une certaine dose d'affectivité. Pourtant, l'évolution suivie par Yamina Benguigui en l'espace de neuf ans se comprend parfaitement. La formule « plafond de verre » n'avait évidemment pas de sens pour ceux qu'elle appelle « les pères » (*a fortiori* « les mères ») dans *Mémoires d'immigrés*. Ces hommes, qu'on est allé chercher au Maghreb après la Seconde Guerre Mondiale pour en faire les manœuvres de la reconstruction, n'avaient pas la moindre chance de connaître une promotion sociale importante, on ne la leur avait pas promise et eux-mêmes n'y pensaient pas : ils ne pouvaient imaginer s'élever dans l'échelle professionnelle au-delà d'un poste d'OS2, après quinze ou vingt ans de travail à un poste d'OS1¹⁵. Mais tout change, ou plutôt tout pourrait changer, quand on arrive à la génération de leurs enfants et plus encore à celle de leurs petits enfants. On ne sait dans quel ordre donner les raisons de ce changement mais sans doute faut-il commencer par l'école : tous les enfants nés en France sont obligatoirement scolarisés. De plus ils ont la nationalité française et il n'y a donc aucun domaine auquel ils ne puissent théoriquement accéder. Ils sont d'autant plus portés à se sentir partie prenante dans la société française que, n'ayant aucun contact direct avec les pays du Maghreb dont ils ignorent la langue, ils ne peuvent songer à y chercher leur avenir professionnel. D'ailleurs le discours officiel français, largement répercuté par les médias, est fondé sur l'idée d'intégration.

On pourrait multiplier ces « raisons d'y croire », mais *Le Plafond de verre* insiste bien davantage sur le constat des difficultés rencontrées par les enfants d'immigrés dans leur recherche d'une intégration professionnelle. C'est une manière de dire que le premier volet appelé par nous « raisons d'y croire » est ou devrait être parfaitement connu et qu'il n'est plus besoin d'y insister. Yamina Benguigui n'est pas

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ OS, abréviation pour ouvrier spécialisé.

gênée dans son travail de dénonciation par sa propre réussite, qui d'ailleurs, dans une société plus juste, ne devrait pas paraître exceptionnelle. Voici l'essentiel de sa pensée à ce sujet, concernant le cas particulier des artistes : « J'appartiens à la catégorie "artistes", et être réalisatrice, c'est en quelque sorte diriger sa propre entreprise [...]. Il est plus facile de réussir dans le domaine culturel, car il y a moins de frontières et de conformisme que dans le monde de l'entreprise »¹⁶. Le propos semble pertinent et nombre d'artistes, acteurs par exemple, sont très conscients de la chance qui fait d'eux des cas particuliers, désirant pour cette raison (comme l'a montré par exemple le film *Indigènes*¹⁷ de Rachid Boucharef) devenir les porte-parole et les soutiens efficaces des victimes du « plafond de verre ».

La fermeté que met Yamina Benguigui à défendre cette cause ne retire rien à sa volonté de montrer honnêtement des cas différents. C'est le sens de la seconde partie de son documentaire, intitulé *Les Défricheurs*. Elle désigne sous ce nom un certain nombre de gens d'origine maghrébine qui n'en ont pas moins réussi, et parfois fort brillamment, leur intégration dans le monde de l'entreprise. Elle a d'ailleurs bien dit, à propos de ce nouveau documentaire, qu'elle ne le voyait pas comme enfermé dans la question de l'immigration (ni de la post-colonisation), mais comme lié à l'ensemble des mutations en cours dans la société française. Par-là elle met l'accent sur un caractère troublant, parce qu'ambigu, de cette société. Tout est possible, tout peut arriver, et pourtant le conservatisme est profondément inscrit dans les structures sociales, sans doute parce que la majorité des gens en ont besoin pour se rassurer.

Le conservatisme de la société française est en soi un sujet, que les entretiens réunis par Yamina Benguigui pour ce récent film ne peuvent prétendre traiter. Leur but n'est d'ailleurs pas de lui apporter une vraie réponse, nous avons vu que la réalisatrice se veut pragmatique, proposant des tactiques modestes et probablement judicieuses comme le CV anonyme. Cependant le spectateur n'en est pas moins un peu frustré dans son désir, lui aussi légitime et d'ailleurs inévitable, que soient analysées les origines de cette situation. Dans un pays comme la France, c'est le mélange de sociologie et d'histoire qui a des chances d'être opératoire, et c'est aussi celui qui correspond au désir de savoir d'un grand nombre de gens. On comprend que le projet de Yamina Benguigui soit d'accéder à une efficacité immédiate, tant l'urgence est grande et la situation déplorable. Et pourtant son documentaire de 2006, qui les dénonce et les dévoile, ne semble pas avoir eu d'effets notables. Celui de 1997, en revanche, paraît avoir rempli pleinement son projet de faire exister un grand chapitre d'histoire, qu'il ne sera plus possible d'oublier désormais. L'explication est sans doute à chercher dans les ambiguïtés, dans les complexités de la France, à la fois comme nation et société. Les œuvres qui marquent sont celles qui parviennent à en rendre compte, de manière à la fois concrète et intelligible. Le travail de Yamina Benguigui témoigne d'ambitions à la fois modestes ou considérables, il est selon les cas adulé ou moins bien compris. Reste qu'elle est à peu près la seule à le faire et à en imposer les constats.

¹⁶ Article de *Jeune Afrique* du 29 janvier 2006.

¹⁷ Film où l'on trouve quatre acteurs issus de l'immigration maghrébine, Jamel Debbouze, Samir Nacéri, Roschdy Zem et Sami Bouajila. Jamel Debbouze est devenu coproducteur du film et a obtenu l'appui du Roi du Maroc pour sa réalisation.

Renouveau et travaux anciens

Bien avant Yamina Benguigui, Tahar Ben Jelloun avait déjà mis l'accent sur le monde des immigrés maghrébins en France, mais la confrontation entre les deux met en valeur une différence factuelle : la réalisatrice a eu le très grand mérite d'introduire et de mettre en valeur la place des femmes dans cette immigration. Même si ce n'est pas que cela, c'est d'abord une question d'histoire ou de chronologie. Tahar Ben Jelloun, dans ses ouvrages qui datent des années 70 du siècle précédent, ne parle des émigrés marocains qu'au masculin, ce qui correspond à la réalité qu'il a connue, et ce qui explique aussi, dans la description de leur mode de vie, l'importance de la frustration sexuelle. Il n'en est que plus intéressant de trouver dans son œuvre une oscillation comparable à celle que nous venons de voir chez Yamina Benguigui, entre sociologie et fiction. Le constat qui incite à rassembler le romancier marocain et la cinéaste algérienne est que l'un comme l'autre traitent de la question des immigrés en France en recourant à des genres littéraires ou cinématographiques différents, passant de la narration poétique à l'essai psychosociologique dans le cas de T. Ben Jelloun et de l'essai sociologique au film de fiction dans le cas de Yamina Benguigui. Ces variations sont d'autant moins un hasard que Tahar Ben Jelloun s'en explique, jugeant nécessaire et indispensable la mise au point qu'il fait à ce sujet.

Oscillations de Tahar Ben Jelloun

L'écrivain marocain a dans un premier temps abordé le sort de ses compatriotes immigrés en France dans un récit poétique de 1976, *La Réclusion solitaire*¹⁸. Dans ce livre déjà, il annonçait comme « à paraître » un essai, *La plus haute des solitudes*¹⁹, qui fut publié en effet en 1977, avec mention du fait qu'il s'agissait d'une « thèse de doctorat en psychiatrie sociale ». On voit donc se succéder, très vite et avec des rapports évidents entre eux, deux livres qui appartiennent à des genres littéraires différents — ce que leurs titres ne disent pas clairement, car ils sont à peu près interchangeable. En tout cas, *La plus haute des solitudes* pourrait aussi être le titre d'un récit poétique, et le sous-titre de cet essai en psychiatrie sociale est lui aussi équivoque : *Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains* — on trouve dans cette formule une référence à l'affectivité parfaitement justifiée par le contenu du livre. Le mot « misère », forcément pathétique, indique une commisération qui montre à quel point l'auteur de ce travail s'est impliqué lui-même dans sa recherche. Nous n'avons d'ailleurs pas besoin de le deviner puisqu'il le dit clairement dans la « Présentation » qui précède l'« Introduction » du livre. Procédé un peu inhabituel que ce dédoublement du discours préalable qui produit une nette impression : le but principal de cette « Présentation » consiste dans la « Remarque » d'une bonne demi-page sur laquelle il s'achève. On y trouve entre autres cette affirmation essentielle :

*Dans la relation observateur-observé, je me suis toujours senti impliqué dans un processus imprévu et plus fort (plus violent) que toute disposition méthodologique qui se voudrait rigoureuse [...] je peux affirmer qu'à aucun moment je ne me suis senti en dehors de ce qui arrivait. Je n'étais pas absent. Ma présence, ma pratique m'engageaient dans l'intériorité des autres*²⁰.

¹⁸ Ben Jelloun, Tahar, *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, « Les lettres nouvelles », 1976.

¹⁹ Ben Jelloun, Tahar, *La plus haute des solitudes*, Paris, 1977 ; pour l'édition de référence : Seuil, « Points Actuels », 1979.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

La « Remarque » commence par l'affirmation que l'auteur ne pouvait s'en tenir à une « élaboration théorique » de son sujet. On peut penser que Yamina Benguigui, quand elle passe de l'essai sociologique au film de fiction, a elle aussi le sentiment qu'elle ne pouvait s'en tenir au premier. Dans le cas de Tahar Ben Jelloun, cette formule peut passer pour une explication ou une justification de son premier travail sur la question, le récit poétique *La Réclusion solitaire*. Le premier besoin auquel il a satisfait en l'écrivant était celui d'une relation très affective, très lyrique, comme s'il lui fallait se décharger d'une insoutenable douleur, et la dire à la place de ceux auxquels manquaient le pouvoir d'expression.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cette forme soit la première qu'il ait choisie. En 1976, on peut constater qu'à peu près tous ses ouvrages antérieurs sont des poèmes ou des recueils de poésie, *Le Discours du chameau* (Maspero, 1974), *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* (Maspero, 1976), *La Mémoire future*, anthologie de la nouvelle poésie du Maroc (Maspero, 1976). Le travail qu'il accomplit pendant ces mêmes années pour une thèse de doctorat en psychologie sociale ne l'empêche pas de se sentir essentiellement un poète, dont le moyen d'expression est la poésie.

Qu'on lise, tout au début de *La Réclusion solitaire*, cette phrase où le narrateur parle de lui-même : « Le soleil a caché ses doigts dans la cendre d'un nuage qui me sépare de la vie »²¹. Il n'est pas sûr que le lecteur non averti y reconnaisse d'emblée l'ouverture de ce qui sera, pour la plus grande part du texte, le dialogue « entre un travailleur immigré et une image de femme, née du rêve et de l'absence »²². Et pourtant, dès ce livre-là, l'information est parfois très précise concernant les divers domaines de la vie des immigrés ; par exemple lorsqu'il s'agit des interdits stipulés par le règlement du foyer où ils résident : « Il est interdit de faire son manger dans la chambre (il y a une cuisine au fond du couloir. Il est interdit de recevoir des femmes (il y a un bordel, Chez Maribelle, pas loin d'ici) »²³ et ainsi de suite pendant trois pages, pour l'essentiel proches du réel ou calquées sur lui, même si l'auteur y introduit quelques fantaisies comme celle-ci qui semble sortie du *Pierrot le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard : « Il est interdit de vous peindre en bleu, en vert ou en mauve »²⁴.

Informations très précises aussi, voire chiffrées, concernant les problèmes sexuels de l'immigré et ses rapports avec les prostituées : « Quel désir ? Ses seins tombent. Elle ne ressemble pas à l'image. Ses mains ont peiné. Elle ouvre les jambes en regardant ailleurs. Cinquante francs. Quinze francs pour la chambre et trente-cinq pour le coup. Il faut faire vite »²⁵.

Globalement le livre apparaît comme un mélange d'informations et de rêveries fantasmagiques, où l'on ne sait pas toujours si les passages les plus poétiques appartiennent vraiment au langage des immigrés (qui ne peuvent parler que par images) ou s'ils sont le fait de l'auteur. Celui-ci a peut-être voulu échapper à cette ambiguïté, il a peut-être senti qu'en ce cas, la réalité dépassait la fiction et que le vrai langage des immigrés, reproduit au plus près, était plus fort que celui qu'il pouvait fabriquer pour leur prêter la parole. En tout cas, peu de temps après, il publie *La plus haute des solitudes*, livre qui distingue nettement deux langages. Il y a celui de l'auteur narrateur qui exerce dans un centre de médecine psychosomatique pour travailleurs immigrés marocains, et celui des hommes qui viennent le consulter pour des problèmes sexuels,

²¹ Ben Jelloun, Tahar, *La Réclusion solitaire*, op. cit., p. 11.

²² *Ibid.*, quatrième de couverture.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

principalement des formes d'impuissance. Pour s'exprimer, ils emploient souvent des images parce qu'ils n'ont pas le langage technique ou médical qui conviendrait à leur cas. C'est l'un d'eux qui dit par exemple : « La nuit, mon âme me quitte et s'en va se balader dans la ville »²⁶.

Tahar Ben Jelloun s'est mis à l'écoute de ces hommes, considérant qu'ils avaient d'abord et avant tout un très grand besoin d'être entendus — leur « donner la parole », c'est ce que personne d'autre ne fait jamais dans le reste de leur vie. Le livre est tissé de ces paroles d'immigrés souvent bouleversantes. D'ailleurs le bouleversement apparaît dans son organisation : alors qu'on croyait avoir compris l'intention de l'auteur de procéder à une réflexion selon un cheminement en plusieurs étapes, finalement, il ne fait rien d'autre que rapporter des paroles et reconstituer pour les encadrer les conditions de leur énonciation. Et c'est très bien ainsi.

Du psychothérapeute, Tahar Ben Jelloun dit dans sa conclusion qu'il est

[...] *l'écoute, la présence, le témoin qui doit s'engager dans le territoire de l'isolement et de la solitude, dans le délire quotidien d'un être qui n'est plus qu'une transparence dans un réel qui le nie, dans le sommeil agité d'un homme qui se surprend en train d'attendre que sa verge se soulève au milieu de la nuit — un témoin qui se trouve embarqué [...]*²⁷

Cette importance de la parole et de l'écoute fait que *La plus haute des solitudes* n'est pas un livre moins littéraire que *La Réclusion solitaire*, alors même que ni les propos des immigrés ni les interventions du thérapeute ne sont supposés l'être peu ou prou. La fréquentation émue voire bouleversée des travailleurs marocains immigrés fait que l'auteur Tahar Ben Jelloun rompt avec sa pratique littéraire antérieure pour proposer au lecteur une œuvre sans doute beaucoup plus novatrice et convaincante que le récit poétique destiné lui aussi à rendre compte de cette expérience. Telle est chez lui l'oscillation entre deux formes ou deux genres, assez semblable à ce que nous avons vu chez Yamina Benguigui.

Cependant, il est difficile pour un écrivain de renoncer aux formes dominantes de la littérature, celles qui sont les plus reconnues. En 2006, Tahar Ben Jelloun publie un roman dont le titre indique clairement qu'il y est question à nouveau de l'émigration : *Partir*²⁸, et à l'intérieur de ce livre, on observe à nouveau une oscillation entre sociologie et roman. On a d'abord l'impression que le projet et le but de *Partir* sont de peindre collectivement les jeunes Marocains rassemblés à Tanger et candidats coûte que coûte à l'émigration. On les voit se réunir régulièrement dans un café du bord de mer et rêver en regardant les côtes d'Espagne, à quatorze kilomètres d'eux. Puis l'auteur raconte l'histoire très particulière de l'un d'entre eux, Azel, qui ne peut en aucun cas être jugé comme représentatif de tous les autres. Et c'est de ce personnage seulement, ainsi que de deux ou trois autres qui lui sont liés, que la destinée est prise en charge par le romancier.

Cependant l'intention sociologique sous-jacente visible au début du roman ne se laisse pas oublier. *Partir* à cet égard est assez différent du film d'André Téchiné, *Loin* (2001) qui se passe lui aussi à Tanger. Le cinéaste ne s'attache délibérément qu'à trois personnages particuliers qui ont des rapports divers à la question de l'émigration : Serge, Français, chauffeur routier qui fait régulièrement le trajet entre la France et le Maroc ; Saïd, jeune homme arabe, dont le rêve est d'utiliser clandestinement le camion de Serge pour passer en Europe ; Sarah, une juive, qui doit

²⁶ Ben Jelloun, Tahar, *La plus haute des solitudes*, op. cit., p. 146.

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

²⁸ Ben Jelloun, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006.

décider si elle part ou non au Canada rejoindre son frère. C'est exclusivement à travers eux que les tensions et les drames de l'exil sont évoqués par le film²⁹.

Tahar Ben Jelloun, en revanche, se situe tout à fait dans une certaine tradition littéraire à l'origine de laquelle on trouve *Les Boucs*³⁰ de Driss Chraïbi, lui aussi écrivain marocain, qui a causé en son temps (1955) un véritable scandale par sa représentation des immigrés marocains en France. « Les Boucs » est un appellatif collectif qui désigne de manière évidemment très péjorative les immigrés nord-africains, évoqués à plusieurs reprises par un « ils » pluriel et indéfini, dans des phrases comme :

*Pas un sens critique ne les eût distingués l'un de l'autre, la vie les avait rendus prisonniers de leur hargne et égaux en misère. Jadis ils avaient eu un nom, un récépissé de demande de carte d'identité, une carte de chômage — une personnalité, une contingence, un semblant d'espoir. Maintenant c'étaient les Boucs. Pas une prison, pas un asile, pas une Croix Rouge n'en voulaient*³¹.

Par ailleurs, le roman est l'histoire particulière de celui qui n'est que partiellement l'un d'entre eux, Waldick, puisque, du fait de ses singularités, ce personnage n'est pas représentatif de la foule anonyme précédemment évoquée.

Que conclure de ces quelques exemples ? Que l'histoire de l'immigration maghrébine en France n'est pas tout à fait une histoire comme les autres, qu'elle doit être traitée différemment, de manière plus diverse — ne serait-ce qu'en raison de la forte implication dans leur sujet de ceux qui, à titre de témoins, ont voulu l'aborder ?

Cette histoire fait le lien entre passé et présent, elle ne peut pas être complètement objectivée comme appartenant déjà et complètement au passé. Le présent auquel elle appartient par son aspect le plus récent est un présent brûlant, problématique, où abondent les investissements passionnels, il serait absurde et contreproductif de faire mine de l'ignorer.

Et pourtant c'est aussi un travail nécessaire que d'aboutir à une certaine objectivation de ces problèmes, ne serait-ce que pour tenter d'en maîtriser les aspects les plus angoissants.

Il y a donc, chez ceux et celles qui tentent d'aborder ce sujet, une oscillation dans la manière de le traiter, ce qui ne manque pas d'intérêt et provoque une forme d'émotion particulière et précieuse. Peut-être attendons-nous cependant l'œuvre globale et majeure qui regrouperait magistralement tous ces aspects³².

²⁹ C'est d'ailleurs la méthode habituelle de ce cinéaste, qui aborde ce qu'on appelle les problèmes de société à travers un choix réduit de personnages, comme il l'a fait dans son dernier film : *Les Témoins* (2007) qui traite du sida.

³⁰ Chraïbi, Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955, republié en 1976 dans la collection « Relire » .

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² On peut penser, pour le livre et pour le film, aux *Raisins de la colère* (1939 pour le roman de John Steinbeck, 1940 pour le film de John Ford) ; ou encore au film de Kazan *America, America* (1963) dont il est connu que Yamina Benguigui est une admiratrice. Voir *Allociné* du 14 février 2006 : « Adolescente, elle a été marquée par *America, America* d'Elia Kazan qui s'interroge sur la place des minorités ».