

Introduction

Sylvie Durmelat et Vinay Swamy

Une intégration au cinéma français majoritaire ?

Depuis le début des années 1980, les citoyens français d'origine maghrébine se sont employés à faire des films qui racontent leurs propres expériences et les personnages qu'ils incarnent jouent maintenant un rôle central sur les écrans français. Cette production cinématographique mérite une attention particulière à divers titres : elle se distingue en effet par son volume, une visibilité accrue, la reconnaissance croissante de la profession, un public conséquent au vu des chiffres du *box-office* et la période historique qu'elle couvre. Par ailleurs, les représentations et les interventions qu'elle apporte aux débats socioculturels en font un objet d'étude complexe. Les réalisateurs Français-Maghrébins, comme les appellent certains chercheurs britanniques et américains, ont accédé aux moyens de production du cinéma français majoritaire dans les années 1990, après un passage par le cinéma militant dans les années 1980 (*Ils ont tué Kader* [1980], le documentaire du Collectif Mohammed, ou encore *C'est Madame la France que tu préfères ?* [1981], un court métrage réalisé par Farida Belghoul). *Mémoires*

d'immigrés (1997) de Yamina Benguigui, par exemple, a bénéficié du financement de sponsors commerciaux comme Canal + et d'institutions financées par l'État comme le CNC et le FAS. *Le Ciel, les oiseaux et... ta mère !* de Djamel Bensalah a démontré la viabilité commerciale de ce cinéma avec plus de 1,2 million d'entrées en France rien qu'en 1999, l'année de sa sortie. Depuis, le cinéma qui a pour réalisateurs et protagonistes des personnes issues de l'immigration maghrébine a pris une dimension internationale, comme le montre la nomination du film *Indigènes* (2006) de Rachid Bouchareb pour un Oscar dans la catégorie « Meilleur film en langue étrangère », quelques mois après sa sortie française. Ce film a non seulement rencontré un succès considérable au *box-office* français (presque 3 millions de spectateurs en 2006), il a aussi donné lieu à un débat national sur l'histoire des soldats des colonies nord-africaines engagés dans l'armée française pendant la Seconde Guerre mondiale (voir le chapitre de Mireille Rosello). L'Académie des arts et techniques du cinéma a également commencé à reconnaître l'impact des réalisateurs et des acteurs d'origine maghrébine : en quatre ans, deux films d'Abdellatif Kechiche ont été primés aux César dans quatre catégories différentes. En février 2008, *La Graine et le Mulet* (2007) a remporté les César des catégories « Meilleur film », « Meilleur réalisateur », « Meilleur scénario original » et « Meilleur espoir féminin » (pour Hafsia Herzi). Un succès d'autant plus remarquable qu'en 2005,

L'Esquive (2004), le deuxième long métrage du réalisateur, avait décroché les César des mêmes catégories (cette fois, le César du « Meilleur espoir féminin » était revenu à Sara Forestier). Un tel succès au niveau national et international semble indiquer que ce cinéma a non seulement obtenu la reconnaissance du grand public, mais a aussi atteint une masse critique.

Pourtant, cette reconnaissance n'a pas forcément permis un meilleur accès aux subventions permettant de financer des projets d'envergure : pour un réalisateur, la renommée ne va pas forcément de pair avec une appartenance effective ou ressentie au sein de l'industrie du cinéma (français). Kechiche, par exemple, a exprimé son amertume envers ce qu'il perçoit comme un rejet persistant par le cinéma majoritaire des acteurs et des réalisateurs d'origine maghrébine (Kechiche 2007). Ces commentaires, qui font écho à d'autres (Ghorab-Volta 2007), reflètent les difficultés qu'il a connues pour rassembler les fonds nécessaires à ses premiers films. Même s'il n'est pas possible de rassembler sous un même modèle les expériences des différents réalisateurs étudiés dans cet ouvrage, comme Carrie Tarr l'a remarqué (2005 : 11-12), il existe tout de même un point commun entre les films des années 1980 et du début des années 1990 : ils ont été tournés pour la plupart avec des budgets très restreints, provenant de sources diverses et atypiques. Malik Chibane, par exemple, s'est démené pendant six ans pour rassembler les

financements nécessaires à son premier long métrage, *Hexagone* (1994). Néanmoins, ce cinéma et les réalisateurs qui y sont associés ont réussi à se faire une place dans les circuits de distribution et les réseaux du cinéma français. Ils peuvent ainsi faire entendre leur voix et participer à ce que Jean-Michel Frodon appelle la « projection nationale » (1998). Après ses années de « galère », Chibane est ensuite devenu président de la Société des réalisateurs de films (SFR).

Toutefois, dès leur apparition au début des années 1980, ces films ont suscité l'intérêt des critiques de cinéma et des universitaires. D'emblée, les problèmes de définition ont été prépondérants, rappelant les discussions autour de l'utilisation et de la signification du terme « *beur* » (sur lequel nous revenons plus bas) ou des tentatives de caractérisation d'une littérature *beur*. Au début des années 1990, les critiques définissaient un « film *beur* » comme étant « réalisé par un jeune immigré maghrébin né ou ayant grandi en France, et qui met en scène, le plus souvent, des personnages de beurs » (Bosséno 1990 : 146). Cette définition, bien qu'assez restrictive car entièrement basée sur l'ethnicité, cherchait à différencier cette toute nouvelle expression cinématographique des films tournés par « des émigrés de première génération, antérieurs à l'émergence du phénomène *beur* dans les années quatre-vingt » et des films « dont les personnages sont des immigrants ou des *beurs* mais qui ont été réalisés par des cinéastes qui ne sont pas issus de l'immigration » (Bosséno

1992 : 48). Étant donné que la porosité de l'ensemble de films décrit plus haut n'a fait qu'augmenter depuis (voir le chapitre d'Alec Hargreaves), privilégier les étiquettes ethniques s'est avéré non pertinent. Il est clair que de tels paramètres pourraient poser problème, voire se révéler contre-productifs, dans la détermination d'un corpus : une interprétation plus large est nécessaire.

Abbas Fahdel (1990 : 147) et Christian Bosséno ont affirmé dans le cas de ces films « qu'on ne saurait parler véritablement d'école » (1990, 146). Pour Bosséno et d'autres, leur particularité tient plutôt en un ensemble de genres et de thèmes comme la comédie, la veine naturaliste et le style documentaire du réalisme social, la description des marges sociales, l'accent mis sur l'intégration et l'absence relative des femmes et de la religion (Bosséno 1990 ; Dhoukar 1990 ; Fahdel 1990). Bosséno (1990) a conclu qu'il s'agissait d'un « cinéma de transition », mais qui avait tout de même amené le cinéma majoritaire à redécouvrir et explorer les périphéries urbaines et les banlieues en tant qu'espaces sociaux et imaginaires fertiles, à une époque où la production française était dominée par le genre historique et les films qui permettent de fuir la réalité (Austin 1996 ; Powrie 1997 ; Tarr 2005). En 1995, le critique Thierry Jousse a utilisé dans *Les Cahiers du cinéma* le terme « banlieue-film » pour la première fois pour désigner une sortie groupée de films, parmi lesquels *Hexagone* (Chibane 1994), *La Haine* (Kassovitz 1995) et *États des lieux* (Richet

1995), qui représentent la vie de jeunes (hommes, surtout) marginalisés, dans les cités des banlieues françaises. Même si les étiquettes « cinéma *beur* » et « cinéma de banlieue » se recoupent et ne sont peut-être plus d'actualité, elles ont mis en avant les contributions de films qui ont renouvelé les images des immigrants et de leurs descendants en présentant leur expérience de l'intérieur. Michel Cadé (2004), par exemple, attribue à ce corpus la création de personnages d'origine maghrébine plus complexes : jusqu'alors de simples ombres en toile de fond des films coloniaux, ils sont à présent au centre de films de réalisateurs d'origines diverses.

Les personnages féminins et les réalisatrices issues de l'immigration maghrébine ont également gagné en visibilité et fait entendre leur voix depuis le milieu des années 1990 avec des films comme *Souviens-toi de moi* (Ghorab-Volta 1995), *Sous les pieds des femmes* (Krim 1997), et le documentaire en trois volets incontournable de Benguigui, *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin* (1997). Par ailleurs, ce cinéma s'est peu à peu concentré de façon moins exclusive sur l'expérience des jeunes Français-Maghrébins : avec des films comme *Vivre au paradis* (Guerdjou 1999) et *Inch'Allah dimanche* (Benguigui 2001), les réalisateurs se sont penchés sur le passé de leurs parents et ont ainsi réhabilité leur expérience de migrants pauvres, jusqu'alors négligée et méprisée. Pour Cadé, comme pour Bosséno, ce type de cinéma encourage l'intégration en France. Le retour au pays d'origine, par

exemple, n'est pas présenté comme une option viable ou souhaitable pour les protagonistes de ces films, malgré les difficultés (racisme, xénophobie, chômage) qu'ils décrivent, tout en ayant tendance à les minimiser.

En 2005, Tarr publie la première étude exhaustive de ce corpus, fondée sur des articles rédigés entre 1992 et 2003. Elle y documente l'histoire du « cinéma beur et de banlieue » et son déplacement « des marges vers la culture majoritaire » (2005 : 3). Même si, comme Cadé et Bosséno, Tarr constate les avancées indéniables de l'intégration au cours de « cette période particulière de l'histoire française et cinématographique » (2005 : 12), son livre se concentre principalement sur les interactions complexes entre les réalisateurs et personnages *beurs* et les discours dominants sur l'identité française. Elle cherche surtout à analyser la façon dont les films classés dans les catégories « cinéma *beur* » et « cinéma de banlieue » négocient les pressions de l'idéologie républicaine et universaliste en France et à comprendre dans quelle mesure ils peuvent aborder et représenter à l'écran les questions liées aux différences ethniques, sociales et de genre.

Étant donné la date de publication de *Reframing Difference* (Tarr 2005), cette analyse pertinente des grands thèmes et des défis auxquels les réalisateurs d'origine maghrébine doivent faire face ne pouvait pas prendre en compte certains développements ultérieurs significatifs en ce qui concerne la reconnaissance auprès du grand public de leur travail et du cinéma qui

met en scène des personnages qui partagent leurs origines. Non seulement notre ouvrage collectif établit un dialogue avec *Reframing Difference*, mais il s'appuie également sur les fondations de cette monographie pour mettre en avant les multiples façons dont les catégories « cinéma *beur* » et « cinéma de banlieue » sont à la fois élargies et remises en question. La section suivante offre un bref aperçu des conditions sociohistoriques de production de ces films qui nous permettront de contextualiser le développement de ce cinéma alors que les catégories utilisées pour le définir sont toujours contestées.

Spécificités durables ou stigmatisation persistante ?

L'apogée du cycle de migration maghrébine a coïncidé avec les fameuses Trente Glorieuses, du *boom* économique d'après-guerre jusqu'au choc pétrolier de 1973-1974. Cet âge d'or est désormais révolu, et les parents migrants sont maintenant âgés ou décédés. Or, le travail de narration, de construction et de transmission des histoires et mémoires de cette génération est toujours crucial dans les débats actuels sur la place et le rôle de ses descendants en France. Cette production cinématographique montre en effet que les acteurs et réalisateurs d'origine maghrébine ont dépassé le statut de simples sujets pour devenir les auteurs et les producteurs de leur propre histoire. Cet ouvrage part du principe que c'est leur histoire spécifique de migration (post)coloniale et sa légitimité

contestée qui distinguent ces réalisateurs, acteurs et personnages. Ainsi, *Les Écrans de l'intégration* considère l'ethnicité non pas comme basée sur les différences essentialistes entre les enfants d'immigrants et « la population française majoritaire » mais plutôt comme un concept relatif et changeant, influencé et façonné par l'héritage historique et par « l'ensemble des relations et discours sociaux » auxquels les créateurs d'œuvres culturelles en France ont été confrontés du fait de cette histoire spécifique (Tarr 2005 : 13).

Cet ouvrage se concentre sur les migrations d'Afrique du Nord sous diverses formes. Même s'il n'est pas singulier, plusieurs facteurs distinguent le vécu des Maghrébins en France. Après trois, voire quatre générations, les descendants de migrants maghrébins occupent toujours une place à part dans la société française, contrairement aux descendants de migrants européens qui sont souvent devenus « invisibles ». De nombreux facteurs peuvent expliquer cette situation. Tout d'abord, les migrations d'Afrique du Nord constituent la plus importante et la plus ancienne émigration de masse en provenance des colonies françaises. La conquête de l'Algérie débute en 1830 et des ouvriers algériens commencent à travailler en France dès la fin du xix^e siècle. (Sayad 1999 : 103 ; Zehraoui 1999 : 121-122). Les migrations s'intensifient pendant la Première Guerre mondiale, avec l'utilisation de la main-d'œuvre coloniale dans l'industrie de l'armement et sur le front. Ces tendances migratoires

se poursuivent après la Seconde Guerre mondiale, pendant les Trente Glorieuses, et prennent même de l'ampleur pendant et après la guerre d'indépendance algérienne. Pendant la période coloniale, l'armée française déplace et interne systématiquement les populations rurales algériennes dans des camps de regroupement, provoquant un exode rural de grande ampleur qui prépare les Algériens à l'émigration. Cette opération militaire est conçue pour « protéger » les populations locales du Front de libération nationale (FLN) et pour couper ce dernier des ressources dont il avait grand besoin. Cet exode forcé aggrave le processus de spoliation des terres mis en place durant la colonisation au profit des colons européens, mettant à la disposition du marché métropolitain une main-d'œuvre algérienne nouvellement disponible (Bourdieu et Sayad 1964). Ainsi, contrairement à la croyance populaire, l'immigration maghrébine n'était ni volontaire ni motivée par des intérêts purement économiques.

Dans ce cas, le racisme colonial et le traumatisme longtemps occulté de la guerre d'indépendance algérienne, ainsi que l'héritage impérial paradoxal de la République, sur lequel on a commencé à se pencher (Shepard 2008 : 349-354), expliquent en partie pourquoi les descendants d'immigrants maghrébins sont encore considérés comme des citoyens français illégitimes. De plus, le fait que l'immigration maghrébine se soit poursuivie vers l'ancienne métropole coloniale malgré la toute nouvelle indépendance des pays d'origine a contribué à brouiller

d'autant plus la distinction entre anciens sujets de l'empire colonial et nouveaux citoyens potentiels, alimentant ainsi l'anxiété culturelle quant au statut et à la place des anciens colonisés et de leurs enfants.

Même si les migrants polonais, italiens, espagnols et portugais ont rencontré des difficultés similaires à celles qu'ont connues les migrants d'Afrique du Nord (la nostalgie du pays d'origine, ainsi que des formes d'exclusion économique et de ségrégation spatiale dans les banlieues et certaines zones urbaines), comme le remarque Marie-Claude Blanc-Chaléard, le « contexte d'intégration » était nettement différent (1999 : 167). De nombreux migrants coloniaux sont arrivés et se sont installés au moment où la croissance économique débridée des Trente Glorieuses atteignait son apogée. Ainsi, contrairement aux immigrés italiens, par exemple, ils n'ont pu bénéficier pleinement des effets intégrationnistes de la prospérité et sont ceux qui ont le plus souffert des conséquences de la crise économique des années 1970 (Blanc-Chaléard 1999 : 170) avec l'effondrement connexe des associations et des organisations politiques de la classe ouvrière qui avaient contribué à l'assimilation des groupes migratoires précédents. De plus, les migrants coloniaux étaient recherchés en tant que main-d'œuvre temporaire, et leurs familles étaient accueillies avec moins d'enthousiasme que celles de migrants européens arrivés pendant la révolution industrielle, à une époque de déclin démographique. Les femmes et les enfants de ces premiers immigrants étaient

considérés comme une main-d'œuvre bon marché et des soldats potentiels (Blanc-Chaléard 1999 : 168). Mais dans le contexte de l'expansion démographique du *baby-boom*, la migration des familles d'Afrique du Nord est découragée par des régulations strictes sur les logements et en privilégiant de façon implicite mais néanmoins marquée l'immigration intra-européenne, les migrants des (ex-)colonies étant considérés comme des « sujets de race inférieure » (Blanc-Chaléard 1999 : 168). La politique du regroupement familial de 1973, plutôt que d'officialiser l'établissement des Maghrébins et de leurs enfants en France, suscite en conséquence une distinction artificielle entre l'immigration de travail et l'immigration familiale qui singularise encore plus nettement les descendants de migrants maghrébins et les désigne comme « indésirables » ou « inassimilables ». Dans leur cas, le rapport de domination auquel tous les immigrants sont assujettis sous la pression de l'assimilation a été exacerbé par l'héritage colonial. Plus récemment, à la suite des attentats du 11 septembre 2001, le rejet de l'islam, déjà présent dans une rhétorique coloniale raciste persistante, a été réactivé et même intensifié. Les conflits au Moyen-Orient suscitent, comme souvent, de nouvelles affiliations et identifications transnationales de nature politique, sociale ou religieuse.

Repenser le cinéma *beur* et de banlieue

Bien que crucial, ce contexte ne suffit pas à définir et

circonscrire les productions culturelles nées de l'expérience migrante. Certes l'immigration maghrébine est dotée d'une identité forte et les personnages, réalisateurs et acteurs concernés témoignent de leur histoire et de leur expérience spécifiques de la migration et du (ré)ancrage. Cependant, il ressort des films étudiés ici que les Maghrébins en France partagent des trajectoires sociales et culturelles avec des migrants d'autres origines, comme les familles d'Afrique subsaharienne, ainsi qu'avec des citoyens français issus des classes populaires. Dans la mesure où ils connaissent une ségrégation urbaine et des discriminations religieuses et culturelles semblables, les descendants de Maghrébins et de migrants d'autres origines font face à des difficultés similaires pour faire entendre leurs voix. À cet égard, les films en question proposent des portraits divers des cultures et des quartiers populaires qui incluent mais transcendent aussi les spécificités culturelles particulières. En outre, dans les années 1990, les descendants d'immigrants maghrébins ont consolidé le capital symbolique et politique significatif acquis dans les années 1980, et ont ainsi pu explorer de nouvelles formes d'appartenance tout en continuant d'exprimer leur différence, culturelle, entre autres, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour définir et habiter la francité.

À la lumière de ces considérations, *Les Écrans de l'intégration* cherche à mettre en avant la contribution de ces cinéastes, acteurs et producteurs, afin de

montrer dans quelle mesure leur travail représente à la fois une intégration qui semble désirée par tous les intéressés, mais qui reste parfois entravée par des barrières invisibles qui séparent toujours ce groupe de la population majoritaire en France. Cet ouvrage montre également comment les préoccupations des artistes d'origine maghrébine dépassent les problématiques les plus basiques concernant l'immigration. En effet, nombre des questions soulevées par les immigrants maghrébins (telle l'option de rentrer dans leur pays d'origine) n'ont pas la même résonance ou applicabilité pour leurs descendants, dont la plupart sont légalement des citoyens français.

Il n'est donc pas surprenant que les acteurs et les réalisateurs d'origine maghrébine se soient éloignés des sujets et des personnages en lien direct avec leur héritage social, ethnique et historique. La carrière du réalisateur Bouchareb (voir le chapitre d'Alec Hargreaves) illustre parfaitement cette évolution, de même que celle de l'acteur Sami Bouajila, qui a acquis une notoriété suffisante pour incarner des personnages ethniquement codés ou non (voir le chapitre de Murray Pratt et Denis Provencher). Les films de réalisateurs maghrébins émigrés (voir les chapitres de Patricia Geesey et de Will Higbee) ou de réalisateurs qui ne sont pas d'origine maghrébine (voir les chapitres de Michel Cadé, de Murray Pratt et Denis Provencher, de Carrie Tarr et de Darren Waldron), tels Philippe Faucon et Thomas Gilou, témoignent d'un élargissement similaire du champ d'étude. Tous ces réalisateurs

prouvent que les immigrants et leur descendance jouent un rôle à part entière dans la construction de la France contemporaine : se pencher sur leurs expériences permet de mieux comprendre les débats publics français actuels. Ainsi, comme le montrent de diverses manières les contributeurs de cet ouvrage, le concept d'intégration est à repenser et à recadrer.

Revisiter l'intégration

Quand on aborde l'histoire politiquement chargée du terme « intégration », devenu très polémique, il convient de souligner qu'il n'est pas plus neutre que celui d'« assimilation ». Bien que l'intégration soit souvent comprise comme une mesure du sentiment d'appartenance, comme le montrent ces films, il s'agit en fait d'un processus fait de paradoxes et de contradictions. De plus, dans le contexte français, l'intégration n'a pas toujours été le terme (politique) privilégié pour décrire la situation des immigrés. Alec Hargreaves souligne que l'État français avait utilisé « insertion » et « assimilation » avant d'opter pour le terme actuel, « intégration » (Hargreaves 1995 : 195-196). En effet, les politiques assimilationnistes, qui s'inscrivaient dans l'idéologie de la mission civilisatrice, ont coïncidé avec l'âge d'or de l'empire colonial français, sous la Troisième République (1870-1940). Elles se sont poursuivies dans les faits après la Seconde Guerre mondiale, pendant les Trente Glorieuses et au-delà. Le modèle assimilationniste a persisté malgré la visibilité grandissante en France métropolitaine de la population

d'immigrants d'origines non européennes, mais il a tout de même dû évoluer de façon significative et mieux prendre en compte les spécificités culturelles de ces nouvelles populations.

Une des questions qui se posent est celle de l'abandon ou non par les immigrants de leurs pratiques culturelles et religieuses en vue d'adopter une identité prétendument française. Pour tenter d'y répondre, les gouvernements français successifs ont peu à peu délaissé la politique d'assimilation pour une approche plus étudiée à laquelle on a souvent accolé l'étiquette d'« intégration », terme qui reflétait une conscience publique croissante de la diversité culturelle et du droit à la différence culturelle, bien que ce dernier soit toujours assujéti aux principes soi-disant universalistes de la République. Ce glissement du concept d'assimilation à celui d'intégration a également permis à l'État de se décharger du fardeau de l'adaptation sur les migrants et leurs descendants, ce qui a donné lieu à un jeu ambigu de culpabilisation, ces derniers devant éprouver le désir de s'intégrer et le prouver indéfiniment par leurs paroles et leurs actes, en dépit d'obstacles renouvelés et de débats publics stigmatisants qui soulignent le fait qu'ils sont toujours perçus comme des étrangers (Sayad 1999). L'adoption officielle de cette nouvelle approche a entraîné la création d'institutions comme le Haut Conseil à l'intégration (HCI), instauré par le Premier ministre Michel Rocard (Parti socialiste) en 1989 (et dissous définitivement vingt-trois ans plus tard en

décembre 2012) pour étudier la situation d'intégration des étrangers et des citoyens français « d'origine étrangère » en France et en informer le Premier ministre. Ainsi, même si l'intégration contribue au projet national dans le sens où elle a pour but de faire des immigrants des citoyens, dans les dernières décennies du xx^e siècle, la promotion d'une telle politique a également forcé les gouvernements français successifs à redéfinir la relation entre les préceptes républicains universalistes et les différences de classe sociale, d'ethnicité, de sexualité et de genre. Néanmoins, alors que la création d'institutions comme le HCI représente un effort concerté pour se distancier de l'approche assimilationniste des années 1960 et 1970, les politiques actuelles d'intégration ont fait l'objet de critiques les qualifiant d'avatar de l'assimilation par plusieurs militants qui ont émergé dans le sillage du mouvement *beur* des années 1980 (Battegay et Boubekeur 1993 ; Bouamama 1994).

Force est de constater que le discours hégémonique sur le sujet dans la sphère politique a beau faire débat (Weil 2002), il inclut rarement la perspective de ceux qui font l'objet des mesures d'intégration de l'État. Même si des structures officielles comme le HCI semblent manifester une volonté d'instaurer et de garantir l'égalité de tous les citoyens français, leurs politiques ne dépassent souvent pas le stade de l'injonction formelle. Par exemple, à la suite d'une loi de juillet 2006, on demande aux immigrants souhaitant s'établir durablement en France et obtenir la carte de

séjour « vie privée et familiale » de signer un Contrat d'accueil et d'intégration qui stipule que ces nouveaux résidents doivent se conformer aux principes républicains français, parmi lesquels la laïcité et l'égalité dans les relations homme-femme (La Documentation française 2007). Ce type de réactions institutionnelles n'apporte qu'une réponse partielle aux problèmes d'intégration.

Les contributeurs des *Écrans de l'intégration* étudient comment les films de fiction présentent les différentes façons dont les individus et les groupes d'origines maghrébines perçoivent et vivent l'intégration. Cet examen leur permet d'explorer les interactions entre les représentations cinématographiques d'expériences sociales et les discours politiques, ainsi que les réponses individuelles et collectives à la question de l'intégration. Toutefois, bien que notre corpus traite de problèmes sociaux contemporains, nous reconnaissons que le cinéma ne doit pas être pris comme un reflet direct et fidèle de son temps.

De plus, que les films aient pour but de transmettre des messages ou qu'ils présentent des problèmes actuels de façon hésitante ou moins explicite, qu'ils soient grand public ou indépendants, ils n'en demeurent pas moins le résultat de processus de négociation complexes entre des injonctions concurrentes, voire contradictoires, telles qu'assurer la viabilité du film et son succès commercial, faire entendre les voix et représenter les intérêts des

citoyens français des minorités, et soutenir l'idéologie du discours républicain français. Dans ce sens, aussi réalistes que certains films étudiés dans cet ouvrage puissent être, et même si certains utilisent des techniques issues du documentaire (le commentaire en voix *off* dans *Hexagone* de Chibane) ou font appel à des acteurs amateurs (*L'Esquive* [Kechiche 2004] ou *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* [Ameur-Zaïmeche 2001]), ils doivent tout de même faire face aux divers intérêts concurrents énumérés précédemment.

La visée socioréaliste adoptée par beaucoup des réalisateurs de notre corpus vient surtout de la volonté de représenter des expériences jusqu'alors négligées et de compenser le déficit d'images concernant les immigrants et leurs familles, leur vie quotidienne et l'espace où ils vivent. Mais le cinéma utilise également les outils de la fiction et de la représentation pour explorer des scénarios potentiels ou souhaitables, proposer des projections dans l'avenir, idéalisées ou redoutées. En effet, avec le récit de fiction, des réalités personnelles et sociales complexes qui excluent tout accès à une vérité univoque sont modelées à l'écran. Comme le remarque Cadé avec justesse, les films permettent plutôt de mieux appréhender la façon dont les personnes considèrent et représentent leur propre époque (2004 : 111).

Le titre de cet ouvrage peut être interprété sous plusieurs angles. Tout d'abord, *Les Écrans de l'intégration* fait évidemment référence à l'écran de

cinéma sur lequel sont projetées des préoccupations sociales et politiques. Si on envisage un autre sens du mot « écran » comme élément qui obstrue, on peut également reconnaître dans ce titre les obstacles au processus d'intégration, dont la combinaison s'apparente à un filtre. Les différents chapitres rendent compte de cet aspect du processus d'intégration, qui peut inclure ou exclure et qui crée, maintient et/ou déplace les différences. En revisitant les politiques et les récits classiques sur l'immigration maghrébine, les films de notre corpus tentent de dévoiler les différents filtres (politiques, sociaux, culturels) qui freinent l'intégration pourtant encouragée par l'idéologie républicaine française. Par ailleurs, la *doxa* intégrationniste, qui imprègne la plupart des discours sur l'immigration et l'intégration en France, peut également faire figure d'écran qui formate le point de vue des réalisateurs qui ont grandi dans ce pays et qu'elle a donc influencés. Ainsi, cette idéologie omniprésente ne fait parfois l'objet d'aucune perspective critique et peut même être (involontairement) reproduite dans les films analysés dans cet ouvrage, comme l'expliquent Michel Cadé, Sylvie Durmelat, Mireille Rosello, Carrie Tarr et Vinay Swamy dans leur chapitre respectif.

Jeux et enjeux de dénomination

Un des objectifs des *Écrans de l'intégration* est de souligner que, malgré des obstacles persistants, l'intégration économique, religieuse, culturelle et

symbolique de ce groupe et de ses membres à la société française est en cours. Pourtant, comme en témoignent les chapitres qui suivent cette introduction, la dénomination des immigrants maghrébins et de leurs descendants reste un problème épineux. En effet, même si Cadé conclut son chapitre en affirmant qu'« [il] n'y aura pas d'immigrés de la troisième génération » , les commentateurs contemporains sont toujours pris entre, d'une part, le besoin de définir et nommer le groupe social spécifique qu'ils étudient, et, d'autre part, la volonté d'éviter de reproduire la stigmatisation qui va de pair avec des étiquettes qui ne font que retarder l'utilisation de ce simple terme, « Français ».

Cet aperçu rapide constitue une réflexion sur la situation en France, où le terme « Français(e) » n'inclut pas systématiquement les descendants d'immigrants maghrébins. Ainsi incombe-t-il aux critiques et aux universitaires de trouver des termes et des désignations qui permettent autant de flexibilité que possible tout en reflétant les complexités et les sentiments variés des personnes que ces dénominations sont censées désigner. Chaque auteur expliquera donc ses choix terminologiques. Nous donnons néanmoins quelques éclaircissements pour mieux saisir la complexité des questions de dénomination.

Même si le terme « *beur* » laisse à désirer pour diverses raisons, parmi lesquelles le fait que certaines des personnes qu'il désigne ne l'acceptent pas (Reynaert 1993 ; Hargreaves 1997 ; Durmelat 1998), il

circule toujours dans les médias et parmi ceux qu'ils désignent, sous cette forme ou d'autres, parfois marquées régionalement, comme *rabza* ou *rebeu*. Ainsi, quoique vieilli, *beur* reste un terme pratique et connu de tous. Il a aussi l'avantage d'être court et simple à utiliser, en apparence. Dans le milieu universitaire, il a souvent été employé entre guillemets ou en italiques afin d'indiquer une prise de distance critique et pour éviter de lourdes périphrases.

Des expressions comme « issus de l'immigration » ou « d'origine maghrébine » sont utilisées dans un souci de précision et pour éviter des termes aux connotations potentielles chargées, comme *beur*. Quoiqu'il en soit, ces périphrases soulèvent la question du temps encore nécessaire avant qu'il ne devienne superflu de prendre en compte la généalogie particulière d'un citoyen. Autrement dit, alors que certains citoyens issus de l'immigration récente acquièrent le statut à part entière et incontesté de citoyen français, sans devoir faire leurs preuves outre mesure (car leur ethnicité n'est pas stigmatisée), d'autres, comme les citoyens d'origine maghrébine, doivent gérer un handicap supplémentaire, non reconnu, mais qui transparait pourtant dans ces dénominations, s'ils veulent revendiquer une pleine citoyenneté. Ainsi, les termes comme *issus de l'immigration* sont trompeurs, car ils sont principalement utilisés pour désigner les descendants de l'immigration maghrébine et non pas d'autres immigrations (antérieures ou non) comme celles

d'Europe de l'Est, d'Italie ou du Portugal, qui ont toutes joué un rôle considérable dans la construction de la France contemporaine, comme l'a montré Gérard Noiriel (1988, 1997). D'autres euphémismes géographiques comme « jeunes des banlieues » ou « jeunes des quartiers » remplacent le marqueur ethnique par une stigmatisation (péri)urbaine qui désigne clairement les jeunes marginalisés des minorités ethniques.

Depuis les années 2000, le terme « *Maghrebi-French* » (« Français-Maghrébin », voir note 1) a gagné du terrain dans les milieux académiques britanniques et américains. Le recours à une identité à « trait d'union » (*hyphenated identity*), forme courante en anglais américain, tente de prendre en compte le double héritage des descendants d'immigrants maghrébins nés en France. Cependant, comme l'a argumenté Lisa Lowe (1996), entre autres, ce type de construction peut poser problème. Bien que pratique, il a tendance à associer des histoires nationales et des réalités sociales qui peuvent certes partager des points communs, mais qui restent forcément différentes. Les identités composées ne sont pas reconnues comme telles dans la sphère publique française où le terme « nouveau Français » a été préféré dans certains cas (Brouard et Tiberj 2005). D'autres commentateurs sociaux refusent systématiquement tous les qualificatifs et épithètes utilisés d'habitude pour les désigner (et souvent les stigmatiser). Par exemple, le journaliste du *Monde* Mustapha Kessous écrit : « On dit de moi que je

suis d'origine étrangère, un beur, une racaille, un islamiste, un délinquant, un sauvageon, un "beurgeois", un enfant issu de l'immigration... Mais jamais un Français, Français tout court » (Kessous 2009). Sa volonté d'être un « Français tout court », d'une part, fustige la réticence persistante à considérer les descendants des immigrants maghrébins comme des Français à part entière, et d'autre part, en appelle au rêve républicain, qu'il perpétue, d'une société nationale dans laquelle les différences ethniques n'entrent pas en jeu dans les interactions dans la sphère publique.

Les auteurs de cet ouvrage font face aux mêmes questions sous-jacentes que les réalisateurs, acteurs et personnages des films étudiés : dans quelle mesure le facteur ethnique est-il déterminant pour définir l'identité de ces films ? Ne devrions-nous pas reconnaître que, sous bien des aspects, ces films font déjà partie de la production nationale et des circuits de distribution actuels ? Pour le moment, il est évident qu'en tant qu'universitaires, nous avons du mal à aborder ces films sans les classer dans des catégories et sans les regrouper sous forme de corpus. Même si certains, comme Kessous, pensent qu'il est temps de les qualifier simplement de « français », une telle pratique pourrait être perçue comme intégrationniste et comme une absorption de toutes les différences au sein d'une appartenance nationale mythique. Par conséquent, nous n'avons toujours pas de termes plus adéquats que « cinéma *beur* » et « cinéma français ». Nous ne pouvons cependant pas nier que cette production

cinématographique fait partie de l'histoire du cinéma français au sens large et qu'elle contribue à la production et au développement de la culture et de l'histoire françaises contemporaines. Pour cette raison, chaque chapitre définit les dénominations qu'il emploie non seulement pour les contextualiser mais aussi pour éviter la réification qui découlerait d'une homogénéisation due au choix éditorial de privilégier un (ou plusieurs) terme(s). Ainsi, le caractère provisoire des termes utilisés par chaque auteur est mis en avant.

Bien que les auteurs de cet ouvrage adoptent différentes approches pour analyser le cinéma des descendants d'immigrants maghrébins en France, les chapitres peuvent tout de même être groupés de façon thématique. Les deux premiers, écrits par Alec Hargreaves et Michel Cadé, fournissent un aperçu de cette production cinématographique depuis les années 1980. Hargreaves propose d'aller au-delà des implications des termes « *beur* » ou « banlieue ». Il détaille ce qu'il pense être l'interprétation la plus pertinente du cinéma de ceux qu'il appelle « réalisateurs français-maghrébins » : ce cinéma ne se situerait pas dans une perspective bipolaire, et encore moins binationale (entre la France et le Maroc/l'Algérie), mais adopterait un point de vue « glocal ». Ces films seraient associés, d'une part, aux espaces locaux (les banlieues) et d'autre part, à un espace et à des influences mondialisés ou « globaux » qui dépassent les espaces nationaux sur les plans culturels, commerciaux et politiques. Quant à Cadé, il

analyse le traitement de l'islam dans le cinéma (national) français et remarque qu'il n'est pas aussi présent qu'on pourrait s'y attendre dans un cinéma qui « devrait » lui consacrer une certaine place. Cadé suggère que les réalisateurs d'origine maghrébine tendent à gommer cet aspect, ayant intériorisé l'interprétation française standard qui le perçoit comme un marqueur de différence. Cette intériorisation et l'effacement qui en découle seraient les conséquences de leur volonté mimétique de s'intégrer.

Les deux chapitres suivants s'intéressent à un nouveau type de *road movie* qui redéfinit le retour aux sources et remet en cause la polarité supposée entre les pays d'origine et d'accueil. Le chapitre écrit par Will Higbee étudie les films qui explorent le mythe du retour (l'espoir pour la génération des parents de pouvoir un jour réintégrer leur société d'origine) tel que l'appréhendent les descendants d'immigrants qui, ayant grandi en France métropolitaine, se sont détachés du pays d'origine de leurs parents. Concentrant son analyse sur *Ten'ja* (Legzouli 2004), *Bled number one* (Ameur-Zaïmeche 2006) et *Exils* (Gatlif 2004), Higbee suggère que ces films revisitent le genre du *road movie* pour réfléchir aux notions de migration et d'appartenance, et pour finalement permettre un espace d'échange interculturel entre le Maghreb et la France par l'intermédiaire du voyageur d'origine nord-africaine.

Comme nous le découvrons grâce au chapitre de Hakim Abderrezak, l'appartenance ne va pas forcément

de pair avec l'intégration en France métropolitaine. Son analyse détaillée de la comédie de Djamel Bensalah sortie en 2005, *Il était une fois dans l'Oued*, permet de lancer une réflexion sur la relation entre la France et l'Algérie, et remet aussi en cause les clichés sur les Maghrébins, les migrations (de retour) et la quasi-obsession très française pour l'intégration. Le film est fondé sur une inversion comique des rôles : le personnage principal est un Français amoureux de la culture algérienne qui traverse clandestinement la Méditerranée du nord au sud et prétend être algérien pour réaliser son rêve de devenir épicier arabe. Ainsi, les réflexions d'Abderrezak sur le film de Bensalah et sur son utilisation ambivalente des stéréotypes et des caricatures redéfinissent les débats persistants en matière d'immigration, d'intégration et de citoyenneté.

Alors que les films analysés par Higbee et Abderrezak mettent en avant le retour physique au Maghreb, les deux chapitres suivants se concentrent sur les mémoires collectives et la réinterprétation du passé. Sylvie Durmelat se penche sur l'absence relative de la guerre d'indépendance algérienne dans les films étudiés et la replace dans un contexte historique et politique plus large. Elle montre comment ces (ré)visions cinématographiques de la guerre (qu'il s'agisse de références furtives ou de reconstitutions historiques) non seulement proposent une nouvelle compréhension du rôle souvent négligé des immigrants algériens dans ce conflit, mais apportent également un correctif aux histoires

nationales françaises et algériennes. En outre, selon Durmelat, ces reconstitutions cinématographiques des expériences de guerre des immigrants algériens invitent les spectateurs à s'identifier avec eux tout en soulignant qu'ils ne sauraient être aisément assimilés au sein d'une généalogie nationale incontestable, qu'elle soit française ou algérienne. De telles (ré)visions cinématographiques ouvrent la possibilité d'une histoire transnationale de la guerre, une histoire à la fois française et algérienne qui prenne en compte l'enchevêtrement (post)colonial des deux nations, la mémoire de cette guerre n'étant pas uniquement l'affaire de la République et des spectateurs français.

Mireille Rosello pose la question du traitement de cette histoire grâce à une analyse critique de la production et de la réception d'*Indigènes* de Rachid Bouchareb, un film qui a généré un débat général sur le rôle des Maghrébins dans la Seconde Guerre mondiale. Son utilisation du terme « événement de mémoire » lui permet de dépasser la description qui a été faite d'*Indigènes* comme film sur la mémoire et/ou sur un événement historique. Au lieu de cela, elle interprète la sortie du film et sa réception comme un épisode particulier où la construction de la mémoire elle-même est rendue visible. Rosello théorise la distinction entre politique et éthique en ce qui concerne les événements de mémoire afin d'analyser la relation entre un *événement* de mémoire spécifique (un film, un discours, un nouveau témoignage) et ce qui constitue un *moment* de mémoire donné (qui détermine les

paramètres de ce dont on peut débattre).

Indigènes n'est pas le seul film à avoir lancé un débat sur l'image de la nation française. Comme l'expliquent Carrie Tarr et Geneviève Sellier dans leur chapitre respectif, les films sur le système scolaire public et ses élèves de différentes origines ethniques ont retenu l'attention du public et alimenté les débats sur cette institution, considérée comme un site primordial de (re)construction nationale. Le chapitre écrit par Tarr évalue dans quelle mesure les films qui représentent l'enseignement secondaire en France remettent en question une éducation basée sur les idéaux de l'universalisme républicain, et par conséquent « indifférente à la différence ». Les deux chapitres soulignent la prise de conscience grandissante du caractère multiethnique de la France, dont la composante maghrébine, bien que significative, n'est qu'un élément (voir leurs remarques sur *L'Esquive* et sur *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet). Cette évolution est évidente dans le chapitre que Sellier consacre à *La Journée de la jupe* (2008) de Jean-Paul Lilienfeld. Elle attire notre attention sur la façon dont le drame scolaire présenté à l'écran s'appuie sur un nœud de tensions liées au genre, à l'ethnicité et à la religion pour répondre à la politique française d'intégration actuelle. Le film tente de relancer la carrière d'Isabelle Adjani (dont les origines maghrébines et allemandes sont peu connues, malgré son statut de star en France) et Sellier utilise cette information pour montrer comment le personnage

(symboliquement multiculturel) qu'elle joue finit par incarner un message islamophobe, supposément féministe et intégrationniste qui frôle le racisme. En apparence, le film soutient la liberté des femmes de s'habiller comme elles le souhaitent, n'en déplaît aux jeunes Français d'origines étrangères, au machisme violent et menaçant, mais Sellier suggère qu'il donne une vision réductrice du pouvoir d'action des femmes et renforce les clichés racistes sur les (jeunes) hommes d'origine africaine.

Le chapitre de Patricia Geesey se concentre sur l'espace (public ou privé, intime ou non) et son appropriation par les femmes. Pour elle, l'espace cinématographique est défini par la circulation et l'évolution des personnages féminins d'origine maghrébine dans différents espaces visuels et diégétiques ainsi que par leurs (ré)actions face aux frontières imposées par la tradition, l'exclusion sociale et les différences de classe et de genre. Elle souligne la façon dont la mobilité accrue des personnages féminins et leur capacité à habiter et investir personnellement ces espaces illustrent leur nouveau statut d'actrices et auteures de leur destin.

Alors que Geesey sonde l'espace cinématographique au féminin, Darren Waldron analyse dans son chapitre la rencontre entre sexualité, genre et ethnicité dans *Change-moi ma vie* (2001) de Liria Bégéja et *Un fils* (2003) d'Amal Bedjaoui. Ce faisant, il élargit la notion d'espace sexué grâce à une

exploration des identités transgenres et travesties, et de la « queerisation » de l'ethnique sur les écrans français. Le chapitre de Waldron recourt à la notion de genre performatif pour étudier, dans le cas des protagonistes travestis, l'imbrication des comportements codés féminins et masculins et l'incidence de l'ethnicité sur leurs identités performées. Dans un esprit similaire, Murray Pratt et Denis Provencher postulent la possibilité d'une nouvelle appartenance masculine française grâce à l'étude de la carrière d'acteur de Sami Bouajila depuis le début des années 1990. En contextualisant les sexualités et les sensibilités des personnages incarnés par l'acteur dans les milieux sociaux et culturels des films dans lesquels il a joué, leur analyse suggère que les rôles de Bouajila ouvrent la voie à de nouvelles reconfigurations de l'image du « garçon arabe » qui signalent une intégration du (jeune) homme *beur* dans la famille nationale française.

À l'instar de Pratt et Provencher qui se concentrent sur la carrière d'un seul acteur pour montrer que l'intégration de personnages d'origine maghrébine implique également de revoir notre conception de la masculinité, Vinay Swamy se concentre dans le dernier chapitre sur le travail d'un réalisateur en particulier, Malik Chibane, pour comprendre l'évolution de son approche du projet d'intégration de la République française. La présence publique constante sur environ deux décennies de ce cinéaste à la radio et à la télévision, en tant que réalisateur et que commentateur,

est remarquable. Ce chapitre se concentre donc sur ce que Chibane a appelé rétrospectivement *La Trilogie urbaine* (*Hexagone* [1994], *Douce France* [1995] et *Voisins, voisines* [2005]) afin d'examiner les fondements idéologiques de la perspective du cinéaste sur la formation de l'identité et l'intégration des descendants d'immigrants du Maghreb (et d'ailleurs) dans la banlieue française. L'œuvre de ce réalisateur s'étend sur deux décennies et montre que les histoires de ces migrants et de leurs enfants, constamment (re-)racontées, font pleinement partie des récits qui font la France d'aujourd'hui.

Comme le montrent les chapitres de cet ouvrage, ce corpus cinématographique déploie un éventail de genres, de contextes et de moyens de production variés. Ces films explorent des thématiques diverses, des banlieues au « glocal », du mythe du retour aux renversements comiques de la dichotomie entre pays d'origine et d'accueil, et d'une histoire occultée aux explorations explicites d'un passé contesté. Les portraits relativement homogènes de la génération des parents immigrants ont donné lieu à des représentations nuancées des identités sexuelles et des identités de genre endossées par leurs enfants. L'école comme espace de réalisation du mythe de l'assimilation est devenue un site cinématographique où se jouent les différences ethniques, sociales et sexuelles. Toutes ces transformations sont centrales dans le cinéma de la diaspora maghrébine dont les histoires, à présent transmises, peuvent amorcer un

changement dans la façon dont les Français se perçoivent et racontent leur histoire collective. En apportant un éclairage sur de tels moments de cinéma, cet ouvrage montre que porter à l'écran le processus d'intégration en cours joue un rôle crucial dans la reconsidération de l'immigration maghrébine dans la France contemporaine.