

*Mémoires d'immigrés. L'héritage
maghrébin* de Yamina Benguigui. De l'ethos
biographique aux hors sujets de la
réception

Béatrice FLEURY
Université de Nancy

Trois ans d'enquête, six mois de tournage et neuf de montage furent nécessaires à Yamina Benguigui pour réaliser *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, un documentaire en trois volets - « Les pères », « Les mères », « Les enfants » - associant témoignages, images d'archives (CNDP, Pathé, INA) et images personnelles. Le film est présenté une première fois sur Canal + au mois de mai 1997, puis diffusé en salles en février 1998. Il sera ensuite régulièrement programmé en région, la plupart du

temps en présence de la réalisatrice¹. Salué par la critique, il reçut, en 1998, le 7 d'Or du Documentaire en France et un *Golden Gate Award* au *San Francisco International Film Festival*. Un ouvrage en a été tiré ; il fut publié aux éditions Canal Plus (1997). Après son passage à la télévision et la publication d'articles de presse le concernant, des (télé)spectateurs et/ou des lecteurs – que, par commodité, nous nommerons des « spectateurs-écrivains » – envoyèrent des courriers à Yamina Benguigui. Une partie de ceux-ci (vingt-cinq) constitue le corpus de la présente contribution. Faisant partie des archives privées de Yamina Benguigui – qui, par ailleurs, ne sait combien de lettres elle a précisément reçues –, ces courriers nous ont été présentés comme étant les seuls communicables. S'il est donc impossible de savoir s'ils sont représentatifs d'un ensemble plus large – question qui d'ailleurs n'est pas au centre du propos – ils permettent néanmoins d'approcher un aspect de la réception, ancré dans un jeu d'influences réciproques entre la réalisatrice et les spectateurs d'autant plus prégnant que la question de l'ethos biographique y est en partie contrôlée par la première.

À l'exception de quatre d'entre eux, ces courriers sont rédigés par des immigrés ou des personnes issues de l'immigration (1^e et 2^e génération), et forment un ensemble hétérogène en ce qui concerne la forme, la longueur et le style, mais homogène pour ce qui est du propos. Chacune des lettres de cet ensemble est structurée autour du récit de lui-même que

¹ Selon la réalisatrice, de 1997 à 1999, elle a participé à 200 débats, la plupart dans des établissements de formation. Nous la remercions de nous avoir accordé un entretien (Walter, 2004b) et de nous avoir confié une partie de ses archives privées.

le spectateur-écrivain confie à la réalisatrice et qui, de façon quasi-systématique, consiste en l'évocation de morceaux de vie faisant écho à ceux du film. Deux ethos biographiques fonctionnent donc en miroir : celui de la réalisatrice qui affleure dans le film sans que pour autant, à aucun moment, elle ne parle d'elle-même, et celui du spectateur qui raconte certains pans de sa vie à un auteur dont il se sent proche. C'est plus spécialement à l'ethos biographique du spectateur-écrivain que nous nous attacherons, en mettant en évidence les facteurs et agents de la co-construction dont il est une résultante, et en l'envisageant selon la relation qu'il entretient avec l'ethos biographique de Yamina Benguigui. En outre, nous serons attentifs aux usages qui le caractérisent, et qui sont autant de manifestations du lien entre la démarche testimoniale d'un auteur et le récepteur.

Après avoir présenté² les différentes modalités d'ethos biographique – spéculaire, historicisée, sensible, pacifiée – qui sont perceptibles dans cet acte de réception, nous nous intéresserons à un type d'usage du film, celui que, à l'instar de Gábor Eröss (2003) et Jacques Walter (2004a), nous qualifions de hors sujet, et qui concerne les courriers traitant de thèmes peu ou pas traités dans le film. C'est le cas des affres de la colonisation qui sont en arrière-fond du jugement porté sur le film par des Français « de souche » ; c'est aussi celui de la démarche mémorielle que les Français issus de l'immigration souhaitent prolonger, sollicitant pour cela l'aide et le soutien de la réalisatrice. L'ensemble permettra de mettre en évidence

² Cette partie présente une synthèse d'un travail antérieur mené avec Jacques Walter et qui était centré sur l'articulation des différents ethos à l'œuvre dans l'acte de réception du documentaire de Yamina Benguigui (Fleury et Walter, 2007).

l'idée selon laquelle, dans cette configuration, ce n'est pas tant le contenu des témoignages qui importe que leur existence et exhumation à des fins identitaires.

La mise en partage d'une offre testimoniale

L'ethos qualifie la construction d'une image de soi dans une situation d'échange où il s'agit de rendre opératoire la prise de parole. En l'occurrence, ici, il se manifeste par l'importance que les spectateurs-écrivains disent accorder au fait d'être lus et « entendus » par Yamina Benguigui, une personnalité qui leur semble incarner un mode d'intégration à la société française sans que celui-ci passe par un quelconque reniement des origines. Pourquoi recourir à la notion d'ethos? À l'instar de Dominique Maingueneau, nous y voyons deux raisons :

Son lien crucial avec la réflexivité énonciative et le rapport entre corps et discours qu'elle implique. L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme "voix", et au-delà, comme "corps énonçant", historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement. (1999, p. 76)

En clair, un échange dans lequel l'épaisseur sociale est fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans une telle situation de communication épistolaire à tonalité consensuelle. De ce point de vue, deux phénomènes sont à prendre en compte. D'abord, l'ethos prédiscursif (Maingueneau) qui relève de cette représentation que l'énonciateur et son interlocuteur se font l'un de l'autre, celle-ci s'ajustant, par ailleurs, au propos du film. Ensuite, la *doxa* et le « stéréotypage » (Amossy, p. 134-135). En effet, pour paraître légitimes, les images de soi et de

l'interlocuteur doivent être « en prise sur une *doxa*, c'est-à-dire qu'elles s'indexent sur des représentations partagées » (p. 135). Un processus qui autorise à réfléchir en termes de stéréotypage, à savoir une opération consistant « à penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif figé ». Dans le cas qui nous intéresse, l'offre filmique et certaines des réponses écrites coïncident par le truchement d'un double mouvement : la mise en circulation de fragments biographiques concernant aussi bien la réalisatrice que les témoins, et qui favorise l'identification d'un segment du public au film et une légitimation de celui-ci ; un ajustement de l'histoire à ce qui semble constituer une mémoire pacificatrice du passé colonial et post-colonial dont on sait qu'il a du mal à émerger dans toute sa complexité (Dulucq, Zytnicki). Dans le corpus étudié, cette dynamique apparaît comme étant soutenue par la déclinaison d'un ethos en plusieurs modalités, chacune engageant un rapport particulier au récit biographique.

Tout d'abord, considérons l'ethos spéculaire ou reconnaissance de soi ancrée dans le présent. Celui-ci se situe dans la rencontre entre les éléments biographiques concernant la réalisatrice – que l'on peut lire dans la presse, sur la jaquette du DVD ou sur la quatrième de couverture du livre – et la vie des spectateurs-écrivains. Avec cette conséquence : parce que Yamina Benguigui rend publique une histoire personnelle qui se révèle être proche de la leur, les auteurs de courriers lui confient volontiers certains pans de leur propre parcours. Mais quelles sont les grandes lignes du parcours de vie que la réalisatrice donne à apprécier? Née le 9 avril 1957 à Lille d'une famille d'origine kabyle – ses parents ont quitté l'Algérie dans les années 50 –, elle partira du domicile familial à 18 ans, et ne

revera son père que beaucoup plus tard, celui-ci lui reprochant de s'être laissé compromettre par le système français. Dans ses films, elle tentera de comprendre les usages de groupes sociaux issus de l'immigration. Par exemple, dans *Femmes d'Islam* (1994), elle s'interrogera sur la condition des femmes musulmanes dans six pays. Et c'est à l'occasion de ce film qu'elle réalisera le poids du silence dans certains fonctionnements familiaux : les femmes ignorent ce que leurs maris ont pu vivre lors de leur arrivée dans le pays d'accueil, et les jeunes générations se retrouvent face à une béance dans l'histoire transmise. De ce constat s'impose un projet : réaliser un film qui exhumerait des paroles enfouies et restaurerait une mémoire défaillante, semblable à celle qui lui a manqué.

Parce que ces éléments biographiques personnalisent *Mémoire d'immigrés*. *L'héritage maghrébin*, les spectateurs-écrivains semblent se sentir autorisés à parler d'eux-mêmes, de leurs parents, des humiliations subies. Peut-être faut-il voir en ceci un effet de la double posture adoptée par Yamina Benguigui en termes de présentation de soi. Si, dans le film, la réalisatrice se met physiquement en retrait, en revanche, dans le hors-film, elle n'hésite pas à parler d'elle-même et des difficultés familiales qu'elle a connues et qui sont en lien avec l'histoire de l'immigration maghrébine. À ce sujet, notons que la structuration du documentaire – selon un découpage qui distingue les groupes interrogés – est forcément nourrie de l'expérience personnelle de la réalisatrice. Consciente que les silences pouvant s'installer entre des personnes de sexes ou de générations différentes sont susceptibles de provoquer des troubles, elle a choisi d'isoler ses témoins ou de les faire parler aux côtés de personnes partageant une histoire similaire. Même s'il est un *artefact*,

l'effacement de la réalisatrice à l'écran permet aux témoins interrogés – notamment les femmes – de se confier sans avoir à porter le poids du contrôle de leurs maris. Mais, parallèlement, en parlant plus directement d'elle-même dans les interviews, débats et conférences, Yamina Benguigui lève un voile sur son identité et ses combats. Or, c'est cette habile interaction entre présence et absence, image privée et professionnelle, qui met en confiance les auteurs des courriers. Ainsi, lorsqu'ils s'adressent à leur interlocutrice, le font-ils toujours sur un mode intime et empreint d'une grande admiration. Souvent, comme l'a fait avant eux leur confidente, ils précisent leur date de naissance, leur origine, le moment de leur arrivée en France ou de celle de leurs parents, leur lieu de résidence, leur profession. Autant de précisions qui matérialisent une parcelle de vie et constituent une « sorte de présence corporelle » (Boltanski, 1990, p. 331), un procédé dont on sait qu'il est pour le moins un classique du genre épistolaire, et qui suppose, par ailleurs, une forme d'engagement de la part de son auteur. Mais si engagement il y a dans cet échange, c'est parce que Yamina Benguigui, par son parcours et ce qu'elle en a rendu public, a su le rendre légitime.

De fait, les spectateurs-écrivains expliquent que le film a contribué à restituer un sentiment de dignité, à donner du sens à ce qui a été vécu. Des remarques en phase avec ce que souhaitait la réalisatrice : « On dit toujours "il faut le tuer le père...". Moi, je dis qu'il faut le déterrer, il faut le remettre debout » (Walter, 2004b). D'où des rédacteurs qui remercient chaleureusement la réalisatrice, la plupart d'entre eux commençant par des formules allant dans ce sens et qu'ils répètent en guise de salutations : « Tout d'abord, je tenais à vous remercier pour le reportage que vous avez réalisé. [...] Je

ne saurais vous remercier assez de nous avoir donné notre véritable identité » (N. K., non daté); « Je pensais être seul dans mon coin et je peux me rendre compte qu'à travers plusieurs histoires non communes, un certain nombre de personnes peuvent se rejoindre sur le terrain d'une compréhension partagée » (A. B., 26/05/97); « Ces quelques mots pour vous féliciter et vous remercier pour votre film très beau et très émouvant que j'ai regardé avec une grande affection pour tous ces visages si élevés et si touchants [...] » (P. V., 30/05/97); « Tout d'abord Merci. Merci car grâce à toi j'ai découvert mes racines et Merci encore car depuis toi une nouvelle vocation est née en moi » (N. M., 07/01/99).

Là encore, ces témoignages se révèlent tout à fait en accord avec ce qu'attend Yamina Benguigui (1999, p. 32) d'un documentaire dont elle précise qu'il doit « être l'exutoire de milliers de consciences qui regardent afin de faire bouger des mentalités ». Et pour que ce mouvement soit effectif, elle dit user d'un procédé : associer la démarche historique et la dimension mémorielle. On en arrive ici à un ethos historicisé dont le corrélat consiste à viser une complétude de l'image de soi par rapport au passé. Revenant sur le projet de son film, Yamina Benguigui (Walter, 2004b) s'explique : « Moi, j'ai essayé de concilier les deux [mémoire et histoire], c'était évident, parce que cette histoire d'homme est indissociable du politique, et de l'histoire, c'est l'histoire des colonies, c'est le fait qu'on avait déplacé des populations entières, sans tenir compte de leur statut d'hommes ». Intervenant sur le terrain de la mémoire, les témoins racontent donc une histoire personnelle qui vient compléter les repères chronologiques perceptibles dans la structure du film – les trois volets correspondant à l'ordre d'arrivée en France, les pères en premier, les mères à la faveur

des mesures encourageant le regroupement familial et les enfants –, ainsi que les propos d'agents de l'État français, et les archives.

En accord avec son propre parcours et au regard de ce qui lui a personnellement manqué, ce sont plus particulièrement les enfants d'immigrés qu'elle vise par cette démarche : « Pour moi, il était impossible pour toute une génération d'enfants plus ou moins jeunes d'évoluer dans cette société avec une totale méconnaissance de son histoire » (Walter, 2004b). Et de ce point de vue, les courriers sont en résonance avec le projet, car, sur les 17 lettres rédigées par des ressortissants de l'immigration, 12 le sont par des enfants ou petits-enfants de familles de migrants (deux de ces auteurs ont écrit deux fois). Leurs témoignages convergent : ils expriment le silence des générations précédentes, la volonté de comprendre, le poids d'une quête identitaire non résolue. Et quand il s'agit de rédacteurs issus de la première génération, plusieurs confirment que la parole a fait défaut et que le travail de Yamina Benguigui est essentiel pour en combler le déficit. Ainsi débouche-t-on sur un ethos fondé sur le sensible. En effet, comme il s'agit de faire surgir des paroles depuis longtemps refoulées, tous les auteurs de courriers racontent l'émotion ressentie lors du visionnage du film. Certains parlent de leurs pleurs ou de ceux de leurs proches et disent la beauté des personnages :

Les personnes qui témoignent sont belles. Je ne parle pas de beauté physique, ils sont beaux de l'intérieur. On a trop souvent tendance à oublier que derrière les chiffres, il y a des hommes, comme derrière les discours des technocrates. C'est en donnant la parole aux hommes que l'on peut montrer leur place parmi nous (K. M., 01/06/97).

L'affect se révèle donc très présent dans l'argumentation : « Ce film m'a émue aux larmes. [...] Que d'émotions pour moi de faire le chemin en sens inverse » (N. B., non daté); « Vous avez su vous effacer devant les témoignages saisissants, poignants de certains des interviewés » (N. K., non daté); « J'avais déjà eu l'occasion d'exprimer mon émotion lors du passage de votre film sur Canal +. Celle-ci fut encore plus forte en lisant votre livre » (Y. H., 24/07/97); « Je n'ai aucune honte à vous écrire, je ne suis qu'un des spectateurs qui étaient au bord des larmes à la sortie du cinéma l'autre soir rue Gît le Cœur » (D. P., 20/02/98).

Si les commentaires émotionnels constituent une dimension récurrente de ce type de courrier, ils attestent aussi d'un lien privilégié qui se serait établi avec la réalisatrice, probablement parce que, tout en étant présente, la dimension politique ne fait pas l'objet d'un discours teinté d'acrimonie. En effet, on se trouve face à l'expression d'un ethos pacifié qui, bien qu'en prise avec le passé, est tourné vers le désir d'intégration. À ce sujet, la réalisatrice se défend d'avoir voulu tenir un discours haineux ou dénonciateur. Elle explique qu'elle s'est gardée de tout dire, car elle ne voulait surtout pas choquer les jeunes générations : « Mon objectif était de faire un film de réconciliation entre les générations écartelées entre deux cultures », (Benguigui, 1999, p. 33). En disant avoir voulu faire œuvre d'histoire, Yamina Benguigui a donc été sélective dans la restitution du passé. Dans une interview qu'elle accorde à Thomas Lemahieu, elle s'en explique :

Lors d'un débat, un dur – on sentait le mec, avec un discours construit, qui arrivait tout frais d'Algérie – m'a demandé pourquoi, dans le film, je n'avais pas fait trois heures sur la guerre d'Algérie. Mais je ne faisais pas un film sur la guerre

d'Algérie. Je ne pouvais pas traiter la guerre d'Algérie en vingt minutes. Les images de René Vautier que j'ai mises dans *Mémoires d'immigrés* parlent d'elles-mêmes. Tout le monde m'attendait là-dessus. Je l'ai vu à Canal+ ; à un moment donné, ils ont commencé à trembler parce qu'il aurait fallu que je mette un peu de Beurettes, un peu de filles que l'on marie de force, un peu de la double peine, un peu des sans-papiers. Non : je fais un film, j'ai le droit d'avoir mon regard. Ce n'était pas plus prétentieux que ça.³

C'est seulement dans les interstices du film que la guerre d'Algérie et ses plaies – la discrimination, le racisme, les effets de ceux-ci sur les jeunes générations –, ou les problèmes des banlieues – telle la délinquance⁴ ou les actions conduites en ces lieux – interviennent, c'est-à-dire au hasard d'une évocation et/ou d'images d'archives (voir *infra*). De la sorte, l'ensemble est plus conforme à une « morale républicaine » – soucieuse de ne pas encourager les clivages – qu'à une investigation strictement historique, quand bien même le projet est-il celui-ci. Précisons que, outre son parcours de cinéaste, Yamina Benguigui se prévaudra par la suite d'une carrière politique. Si

³ Article consultable sur : <http://www.peripheries.net/article201.html>, consulté le 15/09/08. Nous remercions le lecteur A de nous avoir signalé cet entretien.

⁴ Dans son entretien avec Thomas Lemahieu (<http://www.peripheries.net/article201.html>), Yamina Benguigui explique la nature de certaines critiques qui lui ont été faites par des militants du Mouvement de l'immigration et de la banlieue (MIB), ces derniers lui reprochant d'avoir fait un film « pleurnichard », et de ne pas suffisamment parler des problèmes de délinquance dans les banlieues et de ceux en lien avec la loi sur la double peine. Elle répond : « Reste qu'un film, ce n'est pas une galette des rois. Les gens du MIB n'ont pas compris ma démarche de cinéaste. Pour *Mémoires d'immigrés*, j'ai voulu raconter une histoire qui était celle de la mémoire. Ces vieux vont partir sans rien nous laisser. Est-ce que moi, je leur vole la parole? Non. [...] Rien n'a été réfléchi sur la suite; je voulais juste inscrire nos parents dans l'Histoire. »

celle-ci prend forme bien après *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, elle aide néanmoins à comprendre les modalités d'engagement de cette personnalité. En effet, en mars 2008, la réalisatrice est entrée à la mairie de Paris pour y devenir adjointe au Maire, chargée des droits de l'Homme et de la lutte contre les discriminations. Au vu de cet itinéraire, comment ne pas voir son film comme l'un des pans d'un projet plus large où l'immigration et ses effets sont à envisager au prisme d'un projet politique?

Pour autant, si les première et deuxième générations issues de l'immigration se sont senties proches d'un discours pacifié ayant pour visée la réhabilitation d'une mémoire négligée, en revanche, les Français « de souche » ont surtout retenu du film sa critique larvée de l'État. Un contraste qui démontre que les usages du témoignage diffèrent selon la position de chacun au sein du groupe social.

Les hors sujet de la réception

Travaillant sur le processus de réception d'œuvres littéraires ou artistiques, Gábor Eröss et Jacques Walter (2004a) remarquent que nombre de prises de position concernant celles-ci sont à distance de leur contenu diégétique; elles sont « hors sujet ». En effet, tout en traitant d'une œuvre, certains acteurs du débat prennent des voies détournées « pour parler de politique, de société, de valeurs, d'histoire ou d'expériences personnelles » (Eröss, p. 314). Pour qualifier ce détournement, en prise avec des préoccupations sociales, les deux chercheurs parlent d'hétéronomie publique, notion désignant les

« horizons de signification qui rejoignent ceux des acteurs de l'espace public ». Certains des courriers adressés à Yamina Benguigui traduisent également ce type de hors sujet, sans que pour autant cette prise de parole soit polémique et publique. Ainsi abordent-ils des thèmes qui ne sont qu'effleurés dans le film – la décolonisation quand il s'agit de rédacteurs qui ne sont pas d'origine maghrébine – ou qui en sont absents – le prolongement du recueil testimonial quand il s'agit de personnes issues de l'immigration. En ce qui a trait à la culpabilité des Français « de souche », elle s'exprime à travers la faute dont certains « spectateurs-écrivains » disent être les héritiers. Cette faute est celle de l'État, voire du peuple français, l'un et l'autre s'étant rendus coupables de racisme et d'exclusion vis-à-vis des immigrés :

Je regarde *Mémoires d'immigrés*, et j'ai honte. Honte d'être un peuple qui a fait ça. Honte de l'avoir toujours su confusément et d'avoir relégué au fond de ma conscience un remord que je combattais mollement, installé dans le confort intellectuel que génère la faute commise par d'autres dont on n'est après tout que le descendant (P. L., 30/05/97).

Deux courriers traitent de ce racisme en l'articulant à la guerre d'Algérie, l'un en se fondant sur une anecdote familiale – un harki méprisé par la famille de l'auteur au prétexte que l'on ne peut faire confiance à un traître quand bien même il s'est battu aux côtés des Français pendant la guerre d'Algérie –, l'autre sur l'expérience de cette même guerre en tant qu'appelé. Pourtant, sur ce point, la réalisatrice est restée discrète, ne faisant qu'esquisser le thème de la guerre d'Algérie, par exemple quand un témoin raconte comment sa femme enceinte avait perdu l'enfant qu'elle portait après avoir été molestée par les policiers, le 17 octobre 1961. Que seuls des Français

reviennent sur cet événement est symptomatique des enjeux symboliques qu'il revêt au sein de chaque groupe. En effet, pour les immigrés d'origine algérienne, la guerre d'indépendance peut constituer un frein à l'intégration. L'occulter, c'est tenter d'éviter d'accentuer les désaccords avec la société d'accueil. En revanche, pour les Français « de souche », l'événement est un problème non résolu qui resurgit sur le mode de la controverse, comme cela sera le cas au cours de la période 2000-2002 où, notamment, la question de la torture pratiquée en Algérie sera abondamment traitée dans les médias. D'ailleurs, un courrier rédigé par un ancien appelé anticipe le travail d'anamnèse qu'accompliront les journaux au cours de cette période (Fleury, 2003, 2005) : « Je ne parle quasiment jamais de mes ressentis là-bas, il aura fallu votre émission détonatrice pour que j'ose rendre publics ces quelques sentiments et je puis vous avouer qu'il y a encore beaucoup à dire sur cette période que beaucoup de Français ont éradiquée de leur mémoire... » (Cl. G., 05/07/97). Dans le prolongement de cette culpabilité est formulé le besoin de se voir pardonner. Le jugement de cet autre à l'égard duquel on se sent coupable est implicitement présent. Il génère des propos à caractère polyphonique⁵, l'énonciateur s'exprimant en son nom propre, mais aussi en tenant compte de ce que cet autre peut dire de lui : « Je souhaite de tout cœur que vous puissiez continuer à produire des œuvres qui, une fois offertes à nos yeux et nos cœurs, nous donnent l'impression de nous sentir meilleurs, plus humains, plus fraternels. » (P. V., 30/05/97)

⁵ La notion de polyphonie est utilisée en sciences du langage pour évoquer « un ensemble de voix orchestrées dans le langage » (Perrin, 2004, p. 266).

Je suis née dans une famille bien française et je voulais vous écrire afin que vous redisiez à votre tour mes paroles à ceux que vous avez filmés pour votre belle émission *Mémoire d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Dites-leur qu'il s'est trouvé en France une citoyenne du monde capable de pleurer presque d'un bout à l'autre de votre émission. (E. L., non daté)

Si écart il y a entre le documentaire et certains courriers, de quelle nature est-il? Entendons-nous : une œuvre n'est pas « innocente », elle suggère des pistes qui cadrent l'acte de réception (Eröss). En focalisant l'histoire de l'immigration sur des dispositions politiques en lien avec les besoins de main d'œuvre, la réalisatrice ne pouvait pas ne pas rencontrer le thème de la discrimination, en arrière fond duquel figurent la décolonisation et ses séquelles, un thème sensible en France. En outre, si la réalisatrice n'opère aucune distinction entre les pays du Maghreb, pour les Français, en revanche, l'immigration est surtout envisagée sous l'angle algérien. C'est ce que démontre Benjamin Stora (p. 286) qui, faisant référence à une série de sondages publiés au début des années 90, fait l'hypothèse que « derrière "l'Arabe", [il y a] le "Maghrébin" et, derrière le "Maghrébin", "l'Algérien" ». Et de noter que l'idée d'une incompatibilité entre les Français et les Autres « s'appuie sur le cours de l'histoire coloniale, particulièrement algérienne » (p. 286-287). Les courriers des Français « de souche » traduisent cette composante, en même temps qu'ils témoignent d'une diversité que l'on peut rapprocher de la mémoire éclatée dont Benjamin Stora constate l'existence au sujet de la guerre d'Algérie. Ici, elle est plus largement celle de la décolonisation, dès lors que s'expriment, notamment, un ancien de l'Algérie, une femme mariée à un Marocain, une autre rapatriée du Maroc. Tous témoignent de leur expérience personnelle, en

même temps que de celle de leur pays, l'ensemble intervenant dans leur appropriation du contenu filmique. De ce point de vue, est significatif le fait que le seul courrier qui exprime du désaccord émane d'une femme qui a difficilement vécu l'indépendance du Maroc :

En 1956, le 2 mars, le Maroc obtenait son indépendance. Pourtant, le 22 octobre de cette même année, l'avion conduisant Ben Bella de Rabat à Tunis était détourné sur Alger, avec pour conséquences (pourquoi ???) plusieurs dizaines de Français tués à Meknès au cours de graves émeutes survenues le lendemain : 23/10/1956. J'avais 20 ans... et j'habitais Meknès. Profondément choquée par ces événements, ma vie a basculé ce jour-là. Je n'avais plus confiance dans ce pays. (J. C., 09/09/97)

En restituant un pan de l'histoire de l'immigration – aspect rarement abordé dans le film –, c'est leur propre embarras que les Français expriment. Mais ne peut-on suggérer qu'ils font remonter un implicite que Yamina Benguigui, de par sa position d'enfant d'immigré – mise en avant (comme on l'a vu) dans les articles la concernant – et le lieu de son intervention (la télévision française), ne pouvait se permettre de formuler? Notons que, lorsque le film est diffusé, la France traverse une période de xénophobie marquée par la montée du Front national et une escalade de mesures ayant pour objectif de lutter contre l'immigration (lois Pasqua en 1986 et 1993, lois Debré en 1997). Si hors sujet il y a, il réfère donc plus au discours pacifié tenu par la réalisatrice qu'à la diégèse du film où cette histoire figurait, non pas dans les dires des témoignages mais dans leurs non-dits. À l'empathie pour le témoin et le jugement porté à l'endroit du contexte qui est responsable de sa situation, fait suite l'obligation d'agir collectivement. Plusieurs courriers vont dans ce sens : « C'est

avec les paroles d'une femme comme toi que ce film joue et doit jouer un rôle important dans la politique envers les immigrés et leur intégration en France » (I.-L. W., 30/05/97); « Merci, Mademoiselle, pour votre message et puisse notre chère Patrie répondre à tous vos espoirs » (P. L., 30/08/97). Ainsi, quand on est Français « de souche », le film renvoie-t-il à une image dégradée de soi-même, dont la réparation est d'ordre introspectif en même temps que politique. En revanche, pour les Français d'origine immigrée, le film réhabilite cette image de soi. Par conséquent, les courriers de ces spectateurs-écrivains expriment la volonté de continuer le travail d'exhumation mémorielle afin d'en prolonger les effets positifs.

Jacques Walter (2004a) isole quatre entrées principales pour analyser les prismes interprétatifs d'une œuvre : biographique, axiologique, scientifique, professionnelle. L'une ou l'autre pouvant faire l'objet d'une controverse, un réalisateur peut être amené à mettre en avant ses compétences sur un ou plusieurs de ces aspects. On retrouve ces quatre entrées dans les entretiens confiés par Yamina Benguigui à des journalistes ou à Jacques Walter (2004b), quand bien même la réalisatrice n'a été mise en cause sur aucune, son documentaire ayant suscité une forte adhésion. Néanmoins, en expliquant que son histoire personnelle est proche de celle de ses témoins (entrée biographique), que son film comble une lacune en termes de mémoire (entrée axiologique), qu'il est fondé sur une démarche historique (entrée scientifique) et qu'il s'inscrit dans un travail cinématographique proche de celui de Claude Lanzmann dans *Shoah* (entrée professionnelle), elle fait la démonstration de la légitimité de son œuvre et de sa prise de parole. Et c'est là qu'intervient un hors sujet inattendu, perceptible dans les courriers des spectateurs-écrivains issus

de l'immigration. Ces derniers sollicitent de la part de la réalisatrice une entrevue ou un soutien pour que celle-ci les aide à mener une démarche testimoniale similaire à celle qu'elle a entreprise. Si l'on considère que la légitimation du travail testimonial passe par la conviction qu'on est soi-même légitimé de l'accomplir – ce que, dans les entretiens, Yamina Benguigui démontre pour elle-même –, on peut faire l'hypothèse que les spectateurs-écrivains bénéficient de la légitimité d'une personnalité dont ils se sentent proches et, par conséquent, deviennent eux-mêmes légitimés. Par exemple, un auteur parle d'un livre qu'il a rédigé en 1983 et qui relate son parcours d'enfant d'immigré algérien « contrastant quelque peu avec tous les clichés médiatiques véhiculés depuis de nombreuses années et qui, je pense, enferment l'individu dans un schéma de pensée stérile » (A. B., 26/05/97). Comme beaucoup, il demande à rencontrer la réalisatrice afin de lui faire partager son travail, même s'il ajoute « qu'il est toujours difficile de rencontrer des personnes ayant votre statut social, mais une réponse de votre part me satisferait pleinement ». Une jeune fille (K. M., 01/06/97) parle d'un film 8 mm qu'elle a réalisé sur sa famille et propose d'assister la réalisatrice dans ses travaux futurs. N'ayant pas de réponse, elle écrira une nouvelle fois (03/03/98), comme le feront d'ailleurs d'autres spectateurs-écrivains, parfois sur un ton pressant.

Dans ces exemples, il est attendu de Yamina Benguigui qu'elle joue un rôle de médiateur, ce que, d'ailleurs, les auteurs se proposent d'être pour ce film, en organisant des réunions, en l'enregistrant et en le faisant circuler. C'est au nom de leur famille et de leur groupe qu'ils souhaitent agir en ce sens, l'idée d'une dette envers leurs parents étant récurrente, telle celle qu'exprime ce courrier :

Vous avez réussi à résumer en un film les états d'âme de deux générations d'immigrés. Bref, formidable. Alors, c'est tout naturellement que je me tourne vers vous pour vous demander conseil. Depuis des mois, j'écris sur tout ce qui me tient à cœur : la drogue, la jeunesse dans les quartiers difficiles, les enfants d'immigrés. [...] Mes parents verront un film tiré de quelque chose que j'ai écrit. Ils nous ont si bien élevés mes frères et sœurs et moi que je veux continuer leur combat contre la drogue, la violence... c'est presque un devoir (Z. B., non daté).

Conclusion

On voit combien l'hommage rendu aux immigrés de la première génération relève d'une quête identitaire forte. Des difficultés sont signalées à ce sujet, certains spectateurs-écrivains exprimant leur impossibilité à définir qui ils sont. C'est ce qu'exprime une femme qui, en *post-scriptum* de sa lettre, écrit : « Je sais que vous avez réussi à construire la vie que vous souhaitiez. J'admire votre courage d'avoir choisi votre vie affective. Je suis d'origine kabyle (Bejaia). Mais moi je suis restée sur la rive, incapable de savoir qui je suis, ni où je vais. » (N. B., non daté) Sachant que l'identité est, entre autres caractéristiques, « une expression de l'appartenance à un groupement humain particulier, d'un rattachement de l'acteur à ce groupement à partir de traits sociaux qu'il partage avec d'autres » (Bastenier, p. 179), elle est tributaire de la conscience que chacun a de soi-même et des autres. Or, en unifiant des témoignages biographiques sous la forme d'un récit filmique, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* semble avoir favorisé un ethos unifié, ce dont attestent les courriers. Ainsi l'acte testimonial de Yamina Benguigui a-t-il donné du sens au projet des immigrés et de leurs descendants, dès lors

qu'un sens a été donné à leur être même. En conséquence, ces derniers « réclament » de pouvoir devenir, eux aussi, les témoins de témoins et continuer l'œuvre de réhabilitation de leur groupe au sein de la société française. On peut donc faire cette hypothèse: c'est dans le relais d'une parole à une autre que l'ethos biographique du spectateur-écrivain puise sa légitimité. Ainsi le film aura-t-il joué un rôle de révélateur et de catalyseur d'une identité en miettes qui trouve ici matière à réconciliation, autant avec soi-même qu'avec la société d'accueil.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. 1999, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs » dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, « coll. Textes de base », p. 127-154.
- BASTENIER, Alain. 2004, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologies d'aujourd'hui ».
- BENGUIGUI, Yamina. 1997, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, Paris, A. Michel/Éd. Canal +.
- . 1999, « L'image vecteur de combat », dans *Agir contre les extrémismes religieux et politiques*, Paris, Cercle Mémoire et vigilance, p. 32-34.
- DOURY, Marianne. 2000. « La réfutation par accusation d'émotion. Exploitation argumentative de l'émotion dans une controverse à thème scientifique », dans Christian

Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon/ Application des recherches sur la communication et les interactions, p. 265-277.

- 2004, « Entre discours scientifique, polémique et vulgarisation : un cas de controverse à thème scientifique », dans Régine Delamotte-Legrand (dir.), *Les médiations langagières. Vol. II : Des discours aux acteurs sociaux*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, p. 97-108.

BOLTANSKI, Luc. 1990, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses ».

DULUCQ, Sophie et Colette ZYTNICKI. 2005, « Penser le passé colonial français, entre perspectives historiographiques et résurgence des mémoires, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 86, avr.-juin, p. 59-69.

ERÖSS, Gábor. 2003, « Le hors sujet. Des rapprochements thématiques dans l'espace public », *Questions de communication*, n° 4, p. 313-324.

FLEURY, Béatrice. 2001, « Torture et courrier des lecteurs dans le quotidien *L'Humanité* », dans Ioan Dragan (dir.), *Médias, nouvelles technologies et redéfinitions des territoires de la communication*, Bucarest, Éd. Tritonic, p. 11-21.

- 2005, « La mémoire et la torture en Algérie. Quand *L'Humanité* et ses lecteurs s'engagent », dans Vincent Meyer et Jacques Walter (dir.), *Formes de l'engagement et espace public en Europe*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 265-277.

— et Jacques WALTER. 2007, « Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin. De l'acte testimonial à l'acte de réception : le jeu des ethos », dans François-Charles Gaudard et Modesta Suárez (dir.), *Réception et usages des témoignages*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, coll. « Champs du signe », p. 79-89.

- MAINGUENEAU, Dominique. 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, « coll. Textes de base », p. 75-100.
- PERRIN, Laurent. 2004, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, n° 6, p. 265-282.
- STORA, Benjamin. 1991, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Cahiers libres/Essais ».
- WALTER, Jacques. 2004a, « Témoignages, cadres, frontières », *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, n° 10, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, juin, p. 7- 26.
- . 2004b, « *Mémoire d'immigrés. L'héritage maghrébin. Pratique testimoniale et médiation. Entretien avec Yamina Benguigui* », 22 déc., site du Centre de recherche sur les médiations.

Résumé

En mai 1997, Canal + diffusait *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Dans les jours qui suivirent, des téléspectateurs envoyèrent à la réalisatrice (Yamina Benguigui) des courriers dont une partie constitue le corpus de cette contribution. Essentiellement rédigé par des immigrés ou leurs descendants, celui-ci met au jour les processus à l'œuvre dans la réception d'une production testimoniale. Après avoir présenté les différentes modalités d'ethos biographique perceptibles dans

cet acte de réception, nous nous intéresserons aux courriers traitant de thèmes peu ou pas traités dans le film, ce afin de comprendre la logique identitaire dans laquelle les courriers s'inscrivent.

Abstract

In May 1997, Canal + broadcast *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. In the following days, viewers sent letters to the director (Yamina Benguigui), some of which are examined in this contribution. Principally written by immigrants or their descendants, this corpus makes us understand the processes taking place in the reception of a testimonial production. Having introduced the different modalities of biographical ethos observable in this act of reception, we shall examine letters dealing with topics somewhat or not treated in the film in order to analyse the self-defining logic in which they register.