

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects


Student Scholarship

Spring 2021

Les femmes algériennes, le patriarcat et les féministes blanches dans Inch'allah dimanche et Viva Laldjérie

Bailey Cook
bailey.cook@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Women's History Commons](#)

Recommended Citation

Cook, Bailey, "Les femmes algériennes, le patriarcat et les féministes blanches dans Inch'allah dimanche et Viva Laldjérie". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2021.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/909>

TRINITY COLLEGE

Department of Language and Culture Studies

2021

Les femmes algériennes, le patriarcat et les féministes blanches dans

Inch'allah dimanche et Viva Laldjérie

(Algerian Women, the Patriarchy and White Feminists in Inch'allah dimanche et Viva Laldjérie)

Bailey Cook

Sous la direction de : Blase Provitola

Abstract

This thesis explores the politically charged topic of the representations of Algerian women in contemporary Franco-Algerian cinema. Yamina Benguigui's *Inch'allah Dimanche* and Nadir Moknèche's *Viva Laldjérie* were both released in the early 2000s, in the midst of debates around feminism, secularism (or *laïcité*) and the so-called Islamic "veil." At a time when some white French feminists were speaking on behalf of Algerian women, claiming they were "oppressed" while glorifying French culture, these films highlight a plurality of Algerian women's experiences in a postcolonial context. *Inch'allah Dimanche* depicts women's immigration during France's policy of *regroupement familial* in the early 1970s, whereas *Viva Laldjérie* takes place in Algeria in the wake of the "Black decade" and the Algerian Civil War. This project first explores how Benguigui and Moknèche, both of whom are French of Algerian descent, assert their "Frenchness" in their films by implementing Western norms and aesthetics while critiquing Algerian traditions through strong female characters. Then, the focus shifts to explore political debates in France during the early 2000s and looks at how each of these films also looks critically at certain forms of Western feminism. Ultimately, while these directors criticize Algerian traditions and patriarchy, they also provide a critique of white feminists' perceptions of the Algerian woman's situation.

Dans son livre *The Politics of the Veil*, l'historienne Joan Scott soutient que la France n'a pas réussi à intégrer les immigrés, en particulier les femmes. Elle se focalise sur les approches contradictoires des féministes blanches dans les années 2000, qui considèrent la libération sexuelle comme la norme de l'émancipation, et le voile comme la preuve que les femmes musulmanes et algériennes ne sont jamais considérées comme étant des citoyennes françaises à part entière. Les deux films *Inch'allah dimanche* et *Viva Laldjérie*, qui sont sortis pendant cette période, nous donnent une meilleure compréhension de la lutte des femmes algériennes pour la solidarité, un combat que les féministes occidentales françaises peinent à comprendre.

Inch'allah dimanche de Yamina Benguigui est le premier film français qui évoque une image réaliste des expériences des immigrées algériennes. Cela suit la protagoniste algérienne Zouina, qui rejoint son mari en France pendant les années 1970 dans le cadre de la politique du « regroupement familial », un processus qui permettait aux femmes et aux enfants algériennes de rejoindre leurs maris travaillant en France jusqu'en 1974. En choisissant une femme comme protagoniste, Benguigui rend hommage aux femmes immigrées, y compris sa mère. Alors que le regroupement familial semble évoquer la réunification des familles, on comprend vite dans ce film que la réalité que ce terme recouvre est bien plus compliquée, surtout pour les femmes. À travers le personnage de Zouina, on assiste au développement d'une femme qui ouvre la voie pour elle-même et pour les autres vers une vie plus émancipée et intégrée dans une société multiculturelle (Fauvel 151). Ce genre de cinéma représente souvent les femmes algériennes ou immigrées comme incapables de lire ou de parler français, les réduisant ainsi au silence (Fauvel 147). Ce sont ces représentations problématiques, souvent soutenues par des féministes blanches, que Benguigui réfute dans son film à travers l'identité changeante et hybride de Zouina qui essaie de se frayer un chemin dans un nouveau pays (Fauvel 147). Ainsi, elle présente une vision

nuancée des expériences des femmes algériennes de la « première génération » qui sont trop souvent stéréotypées dans le cinéma franco-maghrébin.

Viva Laldjérie, réalisé par Nadir Moknèche, commence dans les rues animées d'Alger, la capitale de l'Algérie, et les visages sérieux des citoyens. Le public doit lire entre les lignes pour comprendre le contexte. Moknèche s'intéresse au rôle des femmes algériennes aussi, du point de vue de celles qui sont restées en Algérie tout au long de la Guerre Civile des années 1990. Une mère et sa fille sont déplacées par le conflit et doivent quitter leur domicile à Sidi-Moussa pour vivre à la Pension Debussy dans le centre d'Alger (Flood 81). Le film considère le passé récent de la violence nationale pendant la « décennie noire » des années 1990. Le film se déroule pendant la période suivant les années les plus violentes, quand le gouvernement tentait de reconstruire la société afin de restaurer la paix dans une nation fracturée (Flood). Selon Wendy Kristianasen, le conflit était non seulement la Guerre Civile, mais les actes terroristes avec les insurgés armés contre l'État et ceux que l'État avait armé pour se défendre (cité dans Flood 83). *Viva Laldjérie* semble reproduire le silence qui a souvent entouré ce conflit, en poussant le terrorisme et la menace fondamentaliste aux marges de l'histoire. La mémoire de la Guerre Civile et la menace terroriste restent en arrière-plan, mais on sait que l'intimidation est loin d'être terminée.

De plus, le titre *Viva Laldjérie* mélange les langues nationales des deux pays du réalisateur : « Laldjérie » est un mélange entre le français et l'arabe, et le « dj » fait référence au nom arabe du pays, El Djezaïr. Il fait également allusion au slogan anglais « one, two, three, Viva Laldjérie » que les supporters de football algériens ont chanté dans le Stade du 5 juillet 1962 à Alger. Le stade a été inauguré en 1972, dix ans après que la Guerre s'est terminée, et son titre fait référence au jour où l'Algérie a obtenu son indépendance ("Football's Role"). Ce film

affirme la légitimité de la langue française comme moyen d'expression culturelle algérienne après la Guerre Civile, montrant la diversité culturelle et linguistique de la société algérienne (Bentahar 82). Selon Ziad Bentahar, le français est devenu une langue dont les personnages se servent pour prendre des distances vis-à-vis de leur propre pays qui était encore submergé par la violence (Bentahar 73). Moknèche, interrogé sur son choix, affirme que c'était une décision artistique occasionnée par le fait que Lubna Azabal, l'actrice qui interprète le rôle de Goucem, était marocaine et ne connaissait pas le dialecte algérois. Il dit aussi que le français était activement parlé en Algérie, et qu'il existe une littérature algérienne dynamique écrite en français (Bentahar 82). Pourtant, selon Walid Benkhaled, l'usage de français comme langue principale est lié aux politiques de financement, de distribution et de publics ciblés (Bentahar 82). Moknèche n'est pas le seul à s'appuyer sur des fonds européens, ce qui reste une réalité pour la plupart des cinéastes algériens (Bentahar 82). Alors que le financement et la distribution peuvent avoir un effet sur les décisions artistiques et linguistiques de Moknèche, son choix comporte également une signification artistique, culturelle, sociale et politique à une époque où l'Algérie répondaient et résistaient aux idéaux des féministes blanches (Bentahar 83). Même si son film a été financé par la France, il s'efforce néanmoins de fusionner ses deux cultures pour critiquer le féminisme blanc.

Ce mémoire va d'abord décrire le contexte des années 1970 pendant le regroupement familial, ainsi qu'au début des années 2000 lors de la sortie de ces films. Ensuite, il abordera la position des réalisateur·ices en tant que membres de la « deuxième génération » d'immigrés en France. Il va se focaliser sur les femmes qui endurent un patriarcat algérien, et comment les réalisateur·ices critiquent cet aspect colonisé d'Algérie. Après, des détails vont émerger sur les

raisons pour lesquelles les films critiquent non seulement le patriarcat algérien, mais aussi le féminisme blanc qui traitent les femmes algériennes comme un groupe qui doit être « sauvé ».

Islamophobie et féminisme au tournant du XXI^e siècle

Afin de comprendre les interventions de ces deux films, il est important de considérer le rapport entre le féminisme et l'islam en France au début des années 2000. Fereshteh Ahmadi explique que certains journalistes, auteurs et figures politiques s'intéressaient à la situation de ces femmes aussi, mais cela posait parfois un problème, car ils ne connaissaient pas la vraie expérience des femmes musulmanes, résultant en des stéréotypes (Ahmadi 34). Ces stéréotypes sont le résultat des nouvelles vagues d'islamophobie qui étaient omniprésentes pendant cette période en France, à commencer par la montée au pouvoir du fondamentalisme islamique politique après la révolution de 1979 en Iran, suite à laquelle les médias en Occident critiquaient les politiques de genre islamiques, ce qui diabolisait les Musulmans et Arabes (Ahmadi 34). Ces discours visaient le mauvais traitement des femmes en Algérie et dans d'autres pays musulmans, qui est souvent représenté comme étant pire que celui dans les pays occidentaux. Alors qu'il est vrai que les discours islamiques patriarcaux marginalisaient les femmes de plusieurs manières, ces stéréotypes ont avant tout critiqué des traditions musulmanes afin de glorifier les normes et traditions occidentales. Pendant la décolonisation, la France était un pays où les termes « Arabe », « Musulman » et « Algérien » étaient synonymes du terrorisme et de la violence, ce qui est ironique, car cette violence a été perpétrée en grande partie par les Français pendant la Guerre d'Algérie (Stam). Bien que la violence ait été perpétrée principalement par l'armée française, les Algériens étaient généralement tenus pour responsable de ces crimes.

Tout comme la représentation du patriarcat dans les médias, le problème du fondamentalisme islamique était aussi controversé parmi les chercheur·es. Selon Valentine M. Moghadam, les femmes musulmanes essayaient de prendre leurs distances vis-à-vis des approches eurocentrées ou orientalistes (Moghadam 1152). Elles refusaient les généralisations selon lesquelles le fondamentalisme islamique était la seule forme d'expression politique musulmane. Elles voulaient aussi rejeter l'argument que la critique des pratiques de genre dans des cultures non occidentales était inappropriée ou forcément une imposition des valeurs occidentales (Moghadam 1153).

Les discussions autour du soi-disant « voile » ou « foulard islamique » occupaient une place importante dans les médias en France dans les années 1990 et 2000. Ces termes sont des représentations simplistes, reflétant les médias français pendant cette période. Selon Joan Scott, le port du foulard islamique dans les écoles publiques faisait l'objet de débat en particulier en 1989, 1994 et 2003 (Scott 21). Selon la République Française, le voile devenait le symbole du « problème » de l'Islam et de la religion dans les espaces publics. La commission Stasi a conclu que le foulard niait la mixité sociale dans les écoles, les hôpitaux et ailleurs (Scott 157). Selon la commission, le foulard représentait la ségrégation stricte entre les sexes qui était au cœur des sociétés musulmanes. Le voile a été jugé contraire aux principes de la république laïque. En 2003, au moment des discours sur l'anti-terrorisme à cause des attaques du 11 septembre 2001, Nicolas Sarkozy, le ministre de l'Intérieur, a mis en place une règle obligeant les femmes musulmanes à se dévoiler dans les photographes d'identité. Jack Lang a présenté une loi à l'Assemblée Nationale qui, au nom de la préservation de la laïcité, avait pour but d'interdire les signes religieux dans les établissements publics (Scott 162). Cette loi a été adoptée en 2004. Certains groupes gauchistes ont dénoncé cette loi comme étant une continuation des

pratiques coloniales. D'autres groupes de gauche prônaient l'interdiction du voile, refusant « l'oppression » présumée des femmes (Scott 32).

Scott explique que le foulard est devenu un tel objet de débat en partie parce qu'il représente la différence entre deux attitudes envers la sexualité : la sexualité « couverte » dans les pays musulmans et la sexualité « découverte » en France, ce qui fait preuve de la différence irréconciliable entre la « culture » de l'islam et la France. Le voile déguise le corps des femmes et recouvre une dimension sexuelle de la femme (Scott 156). Celles qui portaient le voile affirmaient qu'il représentait la modestie et l'indisponibilité sexuelle, avec le but d'empêcher l'excitation des hommes (Scott 153). Les observateur·ices français condamnent la modestie musulmane comme différente, excessive et perverse. Les figures politiques et féministes antivoile ont justifié leur opinion en affirmant que le voile représente la subordination des femmes, leur humiliation et leur inégalité (Scott 153). Selon certaines musulmanes, le voile frêne la sexualité « dangereuse » des femmes, suggérant que le sexe représente une menace pour la société. Par contraste, le système politique français célèbre le sexe et la sexualité comme étant libérateurs (Scott 155). Pourtant, Scott affirme que les corps découverts ne servent pas à garantir l'égalité entre les sexes—pas plus que ceux qui sont couverts.

Alors qu'il existait cette marque d'infamie autour du voile pour les français, certaines féministes occidentales insistent que ce n'est pas seulement le port du voile qui évoque l'inégalité, car, quelle que soit la société en question, les droits des femmes sont limités. Cependant, il est vrai que de nombreuses sociétés dotées de systèmes « ouverts » accordent une certaine égalité formelle aux femmes. En France, la loi sur la parité a été adoptée en 2000, exigeant que les partis politiques présentent autant de femmes que d'hommes aux élections, mais

seulement sous peine d'amende. Par conséquent, cette loi ne met pas totalement fin à la dévaluation des femmes en France.

Depuis le féminisme de la deuxième vague, des féministes françaises ont remis en question la sexualisation des femmes. Cependant, parmi les affaires du foulard, ces préoccupations ont été mises de côté et l'égalité entre les sexes est devenue synonyme d'émancipation sexuelle (Scott 156). Cette vision française de l'égalité est devenue le seul moyen acceptable d'organiser les relations entre les sexes. Ceux et celles qui ont choisi de ne pas s'y conformer étaient vues comme incompatibles avec les valeurs de la République (Scott 156). Cet habit est ainsi devenu le symbole de la différence irréconciliable entre l'islam et la France, et certaines féministes ont adopté cette attitude, au détriment des musulmanes, y compris des féministes islamiques.

Toutefois, il est important de voir le féminisme comme un mouvement varié qui n'est pas limité aux valeurs européennes. Certains courants féministes croient à tort que le féminisme est une construction occidentale incompatible avec l'Islam, et que les femmes musulmanes ou arabes seraient toutes « opprimées » en raison de leur religion. Fatima Seedat est d'accord avec l'historienne Margot Badran qui affirme au contraire que, même si la France a une riche tradition féministe, ce n'est pas un mouvement exclusivement occidental. Seedat ajoute que le féminisme s'est répandu de différentes manières dans différentes sociétés. Le féminisme occidental produit une construction singulière et une simplification excessive des expériences des femmes du soi-disant « Tiers Monde » (Seedat 33). Selon Ella Shohat, certains discours féministes mesurent les communautés marginalisées à l'aune des normes blanches ou occidentales (Shohat 2). Cela crée un binarisme entre, d'un côté, un seul féminisme blanc, et, de l'autre, un seul féminisme des femmes racisées, ce qui pose problème pour ces dernières, qui perdent leurs voix et sont réduites

au silence (Shohat 2). Afin de refuser cette vision binaire, il est donc essentiel d'examiner la diversité d'expériences et d'identités au sein de chacun des multiples courants du féminisme.

Tout comme Shohat, ces films nous encouragent à grouper ensemble ces expériences des femmes en différents contextes, pour créer une représentation plus compréhensible des épreuves vécues par les femmes algériennes au début des années 2000. Ces films ne limitent pas les femmes algériennes à un seul domaine d'expériences. Au lieu de parler pour les femmes algériennes comme le font certain·es journalistes, hommes et femmes politiques et d'autres réalisateur·ices, Benguigui et Moknèche s'inspirent de leurs propres expériences pour construire une critique des traditions algériennes ainsi que des féministes blanches. L'importance de cela est chaque femme algérienne pendant cette période est au milieu des deux cultures, qu'elles soient en France ou en Algérie. Il est important de noter qu'il y a des fautes dans la société française tout comme il y en a dans la culture algérienne. Il n'y a pas un seul féminisme et, analysés ensemble, ces films donnent au public une image nuancée de l'indépendance et l'autonomie des femmes.

Critique des stéréotypes algériens

Inch'allah Dimanche de Yamina Benguigui et *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche nous aident à comprendre la variété des expériences des femmes algériennes, que ce soient celles de la diaspora ou celles qui luttent pour rester dans leur pays d'origine. Benguigui représente l'immigration des Algérien·nes en France dans les années 1970, alors que Moknèche explore les expériences de celles qui sont déplacées dans leur propre pays afin d'éviter des répercussions du terrorisme islamiste lors de la Guerre Civile en Algérie. Ces deux films, qui représentent deux moments politiques particulièrement durs pour les Algériennes, montrent la manière dont ces

dernières se frayent un chemin dans le contexte des contraintes de certaines traditions algériennes. Sortis à un moment historique où les femmes arabes ou musulmanes étaient souvent réduites à une image simpliste de victimes, ces films montrent leur force et détermination. Dans une société où les femmes blanches parlent à la place des femmes algériennes, ces réalisateur·ices sont plus proches de la compréhension de la situation de leurs personnages, et Benguigui comprend certainement les expériences des femmes algériennes.

Inch'allah dimanche se déroule pendant les années du regroupement familial en France. Zouina et ses enfants rejoignent son mari qui avait déjà été en France depuis dix ans. La première scène est très brève et a lieu en Algérie, mais la suite a lieu en France. La réalisatrice du film, Yamina Benguigui, est française, née à Lille de parents algériens. Benguigui avait déjà exploré cette période dans son documentaire *Mémoires d'immigrés*, sorti en 1997, où elle donne la voix aux immigré·es algérien·nes qui sont parti·es pour la France après la Deuxième Guerre Mondiale (McNeill 12). Elle inclut non seulement l'expérience des hommes qui ont été recrutés comme travailleurs après la Guerre ; elle montre également les histoires spécifiques des mères qui ont quitté leurs vies en Algérie pour vivre avec leurs maris en France.

Benguigui représente la dévastation des politiques et idéologies coloniales, y compris leur influence sur la structure familiale des immigré·es. Zouina arrive en France pendant un moment de crise économique, seulement une décennie après le référendum pour l'indépendance de l'Algérie en 1962 (Johnson-Evans 12). La Guerre d'Algérie a un effet profond sur les personnages, avec le patriarcat persistant comme un élément de la colonisation. Les femmes sont subordonnées à leurs maris ou pères, et les femmes sont souvent effrayées par les hommes dans leurs vies. Malika, l'autre immigrée algérienne que Zouina finit par retrouver, a peur d'être tuée par son mari. On voit cela quand Zouina arrive chez Malika, et elle est inquiète que son mari ne

sache pas qu'elle est là. Malika dit que Zouina sera maudite à cause du fait qu'elle n'a pas informé son mari, et elle croit que Zouina est entièrement folle pour lui avoir désobéi. Elle vit dans la peur de son mari, et ne comprend pas pourquoi Zouina ne partage pas ce point de vue.

Contrairement à d'autres films français contemporains qui suivent souvent des conventions hollywoodiennes, *Inch'allah dimanche* est marqué par une esthétique réaliste associée au cinéma européen (Fauvel 148). Benguigui refuse également les conventions du cinéma dite « beur » en choisissant une protagoniste femme qui s'appelle Zouina, et en employant une esthétique réaliste au lieu du style hollywoodien (Fauvel 148). « Beur » est un terme offensant qui désigne les immigré·es maghrébin·es de la deuxième génération qui sont né·es en France mais sont aussi algérien·nes à cause de leur héritage et liens familiaux (Levine 43). D'habitude, les films « beur » des années 1980 et 1990 racontent les traumatismes de l'immigration et de l'exil à travers les yeux des hommes. Benguigui reprend les mêmes thèmes mais les met en scène du point de vue d'un personnage féminin. Benguigui voudrait créer un « chez soi » en France et se faire une place dans le cinéma franco-algérien.

De plus, elle montre l'importance d'un chez soi pour les immigrées dans le décor du film. Selon Maryse Fauvel, les difficultés des femmes immigrées se manifestent à travers deux formes d'espaces. Premièrement, il y a les espaces fermés de la maison de Zouina et son jardin (Fauvel 149). Ces espaces fermés et les gros plans évoquent l'emprisonnement de Zouina, ce qui ajoute à la critique de l'idée simpliste que c'est une tradition algérienne de bloquer les femmes de l'extérieur. Benguigui critique ces stéréotypes algériens, mais elle ne représente pas toujours ces problèmes comme étant le résultat de la colonisation. Contrairement à ce stéréotype d'enfermer Zouina, on assiste à sa libération à la fin, qui est caractérisée par les plans d'ensemble et les

espaces ouverts tels que les champs qu'elle visite tous les dimanches avec ses enfants (Fauvel 149).

De plus, Benguigui souligne la « libération » de Zouina à travers le contraste entre le début et la fin du film. Le thème de l'emprisonnement ajoute à la critique des traditions algériennes, et l'évolution de Zouina au cours du film montre que le processus à tenir tête à leur mari est sans fin pour les femmes algériennes. Le film commence par le départ de Zouina d'Algérie, où elle quitte sa mère avec réticence. Zouina, avec des dizaines d'autres hommes et femmes algériens, montent à bord d'un navire qui part pour la France, et sa mère hurle « Ma fille ! » en désespoir. Zouina va vers sa mère pour l'embrasser une dernière fois, mais sa belle-mère lui dit de ne pas l'écouter. C'est un moment de véritable désespoir pour Zouina et sa maman, et les deux pleurent. En revanche, la fin montre Zouina seule dans un bus à côté du conducteur, avec un cadrage dans lequel elle peut à la fois voir et être vue (Fauvel 149), ce qui représente une avancée dans son parcours. Elle rentre chez elle et affirme à son mari qu'à partir de ce moment-là, c'est elle qui va amener leurs enfants à l'école. Elle surmonte plusieurs obstacles juste pour affirmer qu'elle pourra amener ses enfants à l'école. Cela met l'accent sur le fait que Zouina n'est pas vraiment « libre » à la fin, bien que ce soit une étape. À travers ces différents plans et espaces on voit la réalité de la situation de la femme algérienne, qui doit quitter son domicile afin d'établir un vrai chez elle. (Fauvel 149).

En raison de l'omniprésence du patriarcat après la colonisation, les femmes algériennes ont aussi du mal à établir un « chez-soi » en France. Benguigui met l'accent sur les difficultés des immigrées algériennes déracinées qui tentent de se frayer un chemin au sein de la société française. Dans son analyse de *Inch'allah dimanche*, la théoricienne Isabelle Mcneill affirme que Benguigui construit un « chez-soi » virtuel pour Zouina. On voit l'importance des racines et le

rôle des souvenirs dans la construction des espaces : quasiment tout le monde ayant travaillé sur le film a contribué un objet au décor, soulignant leurs propres expériences avec l'immigration (McNeill 15). Dans les espaces domestiques, Benguigui fait allusion à ses propres souvenirs d'enfance à travers l'inclusion au fond de certaines scènes des valises et des cartons, ce qui évoque le déracinement des immigré·es en suggérant que leur maison familiale est temporaire. Dans son introduction à la version livre de *Mémoires d'immigrés*, Benguigui explique l'attitude de sa mère vis-à-vis de leur séjour en France : « Je revois ma mère, allant et venant dans la pièce principale, où s'entassaient des cartons qui contenaient nos vêtements, de la vaisselle, des draps, des serviettes...Je l'entends encore se dire, à elle-même : 'l'année prochaine, on s'en va ! On repart au pays' » (cité dans McNeill 16). Zouina, tout comme Benguigui elle-même, essaie de créer un « chez-soi », mais son mari et sa belle-mère rendent cela impossible. En effet, le film crée un espace virtuel sûr pour les femmes comme la mère de Benguigui, qui comprennent les difficultés de l'établir pour elles-mêmes. Benguigui crée simultanément une place pour Zouina et sa propre place dans le cinéma franco-algérien.

Zouina n'est pas la seule femme dans *Inch'allah Dimanche* qui contribue au commentaire de Benguigui sur le patriarcat et les traditions pendant le regroupement familial en France. Aïcha, la belle-mère de Zouina, représente la femme âgée qui renforce et respecte les traditions algériennes. Par la fin du film, le personnage d'Aïcha devient une figure qui permet à Benguigui de critiquer certains éléments traditionnels de la culture algérienne, et de montrer que son pouvoir sur Zouina est fugace. Selon Fauvel, elle était une femme de ménage maltraitée quand elle était jeune, et elle veut que sa famille subisse les mêmes épreuves qu'elle (Fauvel 152). Elle vit dans le passé et veut dominer non seulement Zouina, mais aussi son fils et ses enfants. Elle raconte des histoires terrifiantes aux enfants pour leur faire peur et maltraite Zouina, la

réprimandant toujours pour la moindre faute (Fauvel 152). Elle contrôle la consommation de certaines denrées, surveillant par exemple le sucre et le café, qu'elle garde dans une boîte qui ferme à clef (McNeill 16). Aïcha ne veut pas que Zouina se comporte comme une « Française », comme par exemple lorsqu'elle a envie de se maquiller, sortir ou sociabiliser. Elle empêche Zouina de s'intégrer aux Françaises, et en particulier celles qui sont libres de faire ce qu'elles veulent sans leurs maris. Par la fin du film, Aïcha est détrônée par la famille et sa voix n'est plus respectée. Elle réprimande Zouina lorsqu'elle sort, disant qu'elle est idiote, mais Ahmed la gronde, lui disant qu'à partir de ce moment Aïcha ne doit plus rien dire. Il blâme sa mère pour les actions de Zouina et il en a assez de ses remarques. Ainsi, Zouina trouve sa voix alors qu'Aïcha perd la sienne. En suivant si attentivement les traditions algériennes et en finissant par être réduite au silence, Aïcha constitue la critique la plus explicite de ces traditions.

Tout comme Aïcha, Malika—la seule autre immigrée algérienne du film—renforce une vision patriarcale de la famille. Elle est la version plus jeune d'Aïcha, qui est contrôlée par son mari. Elle enseigne à ses enfants de faire tout ce que demande leur père, et sa vie tourne autour de son mari. Elle n'est là en France que pour s'occuper des enfants, comme beaucoup d'autres femmes algériennes à cette époque (Levine 50). Zouina est déterminée de trouver Malika afin de célébrer Aïd el-fitr, la fête de la fin du Ramadan, avec elle et sa famille, sachant qu'ils habitent près de chez elle. Elle cherche désespérément la famille, et enfin elle la trouve. Zouina rencontre Malika, mais elle demande à Zouina de partir quand elle découvre qu'elle n'avait pas informé son mari qu'elle venait la voir. Lorsqu'on voit l'intérieur de chez Malika, également remplie de valises et de cartons, on comprend que Malika est en France depuis dix ans, préfigurant l'avenir de Zouina si elle ne change pas sa situation (McNeill 16). Après que Malika la jette dehors, Zouina hurle et crie, faisant une crise d'angoisse à cause de frustration et son isolement. À

travers cette scène, Benguigui met en scène le sort difficile qui est réservé à beaucoup d'Algériennes. Malika sert de critique des traditions algériennes, car on voit qu'elle est toujours confinée à son espace quand Zouina part. Le personnage de Malika souligne à quel point il est difficile—et parfois impossible—de changer sa place en tant que femme algérienne en France.

De plus, on peut voir ce film, qui est sorti au moment de la Guerre Civile en Algérie, comme une manière pour Benguigui de parler au nom des Algérien·nes qui ne pouvaient pas se faire entendre sans risquer leurs vies. Maria Flood explique que l'accent mis sur les femmes reflète le fait qu'elles sont devenues une cible sociopolitique pendant la guerre civile, et du camp du gouvernement dirigé par le FLN et par des organisations terroristes (Flood 88). Il y a eu plus de 200.000 morts pendant le conflit, dont la plupart étaient des hommes, mais les crimes les plus horribles ont été commis envers les femmes (Flood 88). Elle fait un commentaire sur le destin des Algériennes, qui n'avaient le droit ni à l'éducation ni à la participation dans les affaires politiques, et ont été victimes des violences conjugales (Fauvel 153). La libération de Zouina à la fin du film peut être la façon dont Benguigui évoque l'espoir pour les Algériennes dans les années suivantes. En même temps, la situation de Zouina ne change pas vraiment, car elle habite toujours en France afin de pouvoir s'occuper des enfants et répondre aux besoins de son mari. Cela et la situation de Malika suggérant l'impuissance des femmes pendant cette période. Benguigui critique cette partie de la culture algérienne, car les personnages d'Aïcha et de Malika représentent les normes algériennes et le patriarcat dans les années 1970, alors que Zouina représente l'espoir pour les femmes dans l'avenir.

Benguigui n'est pas la seule à affirmer ses liens français dans son film pendant qu'elle critique certaines traditions algériennes. Tout comme elle, Nadir Moknèche se situe entre deux cultures, ce qui évident dans son film. Il s'identifie comme « un produit de l'Algérie

indépendante » ; il est bilingue, parlant français et arabe algérien, et il a quitté l'Algérie pour déménager en France quand il avait seize ans (Flood 82). *Viva Laldjérie* a été tourné au moment de la sortie d'*Inch'allah dimanche*, mais se déroule trois décennies plus tard pendant la Décennie noire, juste après la Guerre Civile en Algérie. Sa focalisation sur les femmes est aussi un produit de l'histoire de la Guerre Civile en Algérie. Moknèche est né à Paris de parents algériens, mais il est retourné en Algérie avec sa famille quand il avait un mois et n'a pas quitté l'Algérie pour la France jusqu'à l'âge de seize ans. Malgré son enfance algérienne, *Viva Laldjérie* est presque entièrement en français et plait aux valeurs et goûts esthétiques des Français (Flood 82). Moknèche ajoute sa voix à la conversation autour de son film aussi, disant que « une chose est sûre, [ses] personnages sont des gens [qu'il a] croisés au moins une fois » (Flood 95). Son père est mort en 1968 quand Moknèche était petit, et sa mère a commencé à travailler comme couturière chez eux où un groupe de femmes se rassemblait tous les jours, lui donnant un aperçu de la vie des femmes algériennes (Flood 87).

Les personnages de Moknèche évoquent le patriarcat et les traditions algériennes qui persistent. Les trois femmes principales sont Papicha, sa fille Goucem et une travailleuse de sexe, Fifi, qui sont toutes marginalisées de différentes manières. Christa Jones, professeur de Français à l'Université de l'Utah, décrit leur comportement comme étant transgressif, socialement déviant et « marginalisé » dans la culture Arabo-Islamique (Jones 81). Cette généralisation de la culture islamique est un stéréotype raciste qui suggère que le comportement des femmes comme Goucem et Fifi est aberrant pour les algériennes. Les trois femmes ne correspondent pas à l'image *stéréotypée* de la femme algérienne et ses rôles sexués. Néanmoins, elles doivent gagner leur propre argent sans un homme, ce qui est une conséquence de la dévastation de la Guerre Civile qui résultait en la mort du père de Goucem (Jones 81). Selon

Maria Flood, Moknèche utilise les personnages féminins pour évoquer non seulement les figures maternelles, mais aussi celles aux marges de la société (Flood 82). Il s'efforce de créer des espaces qui les aident à se sentir chez elles pendant le conflit.

Papicha et Goucem sont déplacées de leur maison à Sidi-Moussa à cause du conflit, et doivent habiter à la Pension Debussy à Alger. Alors que Papicha est la plus âgée, elle ne ressemble point à Aïcha dans *Inch'allah dimanche*. Papicha incarne la femme nostalgique, qui veut être jeune à nouveau, tandis qu'Aïcha est la vieille matriarche qui passe son temps à s'assurer que Zouina éprouve les mêmes difficultés qu'elle. Papicha, néanmoins, est toujours terrifiée par le terrorisme et n'a pas beaucoup de pouvoir ou contrôle. Nous sommes amenés à croire que son mari est tué par les fondamentalistes islamistes, et que cela justifie sa peur. Cela est suggéré par le fait que son mari est mort en 1995, au milieu de la Guerre Civile, et Goucem et Papicha visitent sa tombe. Papicha rêve de rouvrir le club où elle avait travaillé comme danseuse quand elle était jeune. Elle est le seul personnage qui réussit à réaliser son rêve : celui de performer encore. Le choix de Moknèche par rapport à Papicha donne au public un message que les femmes âgées ont plus d'opportunité à faire ce qu'elles veulent sans mari, alors que les jeunes femmes jeunes doivent toujours s'occuper de quelqu'un, que ce soit leur mère ou leur mari. Papicha est une représentation transgressive d'une femme âgée, par rapport à Aïcha.

En réalisant les rêves de Papicha et non pas ceux de Goucem ou Fifi, Moknèche met en scène les tensions vécues par les jeunes algériennes, telle que Goucem, qui sont prises entre les désirs contradictoires du mariage et la stabilité, d'un côté, et l'autonomie, de l'autre (Flood 90). Goucem est le produit de l'Algérie socialo-islamiste, ayant grandi avec des contraintes et des faux espoirs, oscillant entre un désir de normalité et un désir de transgression (Flood 90). On voit ces motivations contradictoires dans ses différentes tenues, qui vont de simples à

provocatrices. Elle est sexualisée et marginalisée par la société, qui opprime les femmes célibataires. Étant belle et désirable pour les hommes, Goucem détient du pouvoir sexuel mais manque de contrôle dans d'autres domaines de sa vie.

Moknèche souligne l'impuissance de Goucem quand elle vole un pistolet d'un fonctionnaire qui est l'un des clients de Fifi, la travailleuse de sexe. Elle joue au héros d'un film d'action en pointant le pistolet dans le miroir et en imitant le bruit de coups de feu (Flood 90). Elle fait semblant d'avoir le pouvoir qu'elle désire tant qu'elle ne peut pas obtenir dans une société patriarcale. Néanmoins, Goucem se comporte comme l'homme de la maison après la mort de son papa, car elle soutient sa mère, payant le loyer, partageant un lit avec elle et faisant tous ses repas (Jones 84). Contrairement à sa mère, qui se sent constamment surveillée par les Islamistes, Goucem n'a pas peur de la mort, et elle sort dans les espaces publics pour sociabiliser et travailler. Elle évoque les traits qui vont à l'encontre le stéréotype de la femme arabe soumise, obéissante et « traditionnelle » (Jones 84). Elle est amoureuse d'Aniss, un docteur marié qui lui ment en disant qu'il va quitter sa femme pour elle. Alors que Goucem n'est pas une femme soumise, elle est de classe populaire, et on comprend qu'Aniss n'a aucune intention de quitter sa femme pour l'épouser. Il la voit comme un objet sexuel et pas plus. Son personnage est complexe, car elle est marginalisée à cause de sa classe sociale mais autonome dans sa vie quotidienne. Goucem révèle le patriarcat et la sexualisation des jeunes femmes pendant la Décennie noire.

Le personnage de Fifi constitue également une critique des effets tragiques du patriarcat. Fifi représente le destin des femmes marginalisées, et le degré de chaos qui est omniprésent au début des années 2000, à cause de tous les gens qui disparaissent. Bien que le film se déroule après la Guerre Civile des années 1990, un policier du film note que les ressortissants algériens

continuent de disparaître par milliers, expliquant pourquoi certains personnages vivent dans la peur de la menace islamique. Sa mort met l'accent sur sa position inférieure dans la société, à cause de sa profession. Personne sauf Goucem n'est préoccupé par la disparition de Fifi, ce qui est évident quand Goucem signale sa disparition aux policiers. Ils lui demandent une photo de Fifi, disant qu'avec autant de personnes disparues, une prostituée est le cadet de leurs soucis. Même Papicha répond à la tristesse de Goucem en lui disant « Tu ne vas quand même pas faire la bile pour une putain ? » La mort d'une travailleuse de sexe est vue comme banale et inévitable.

Les deux films sont centrés sur les personnages féminins qui évoquent le patriarcat et les traditions algériennes qui étaient omniprésentes à différentes périodes. À travers leur dévouement à la culture algérienne, Aïcha et Malika soulignent l'intensité du patriarcat. Papicha, Goucem et Fifi évoquent également la marginalisation des femmes, mais elles ne sont pas dévouées aux traditions algériennes et elles ne se conforment pas à l'idée de la femme « opprimée ». En même temps, elles font ce qu'elles peuvent pour défier ces traditions, même si elles n'y réussissent pas toujours.

Il est toujours important de considérer le passé et l'histoire pour comprendre pourquoi le patriarcat persiste. Ahmed, par exemple, est un immigré de la première génération qui n'a aucun pouvoir en dehors de chez lui, où il peut dominer sa famille. On ne peut pas oublier l'histoire en analysant ce film, car les événements coloniaux durent et se manifestent à travers l'évocation du patriarcat algérien. D'une part, ces films fournissent des modèles positifs, complexes et riches de femmes confrontées à des problèmes graves. D'autre part, les films renforcent certains stéréotypes déjà omniprésents dans les médias, comme les femmes arabes « opprimées ». L'importance de la colonisation dans les films n'est pas nécessairement toujours claire, et même

si ces réalisateur·ices n'ont pas l'intention de perpétuer les stéréotypes, il est important de comprendre le contexte colonial et le pouvoir limité des hommes algériens à cette époque. Certains aspects de ces films peuvent être en accord avec le féminisme blanc que nous verrons ensuite.

Critique du féminisme blanc

Alors que les deux réalisateur·ices essaient de résister aux stéréotypes des rôles des femmes pendant qu'ils critiquent la culture algérienne, d'autres groupes à cette époque ont renforcé ces mêmes stéréotypes. Certaines féministes françaises au début des années 2000 ont contribué à la diabolisation de l'islam, menant à une crise de solidarité avec les femmes algériennes. Benguigui et Moknèche mettent en scène les conflits entre femmes algériennes et féministes occidentales, montrant que ces dernières ont parfois des comportements problématiques, surtout si on prend en compte l'histoire de la colonisation française.

En 2001 quand *Inch'allah dimanche* est sorti, les féministes blanches, malgré leur ignorance de la situation des femmes algériennes, en parlaient beaucoup. Benguigui inclut la présence des normes du féminisme blanc à travers le personnage de Nicole, une femme blanche divorcée qui se lie d'amitié avec Zouina. À travers les interactions entre ces deux femmes de deux cultures différentes, Benguigui met en conversation le féminisme occidental et les femmes algériennes. Leur première rencontre a lieu quand la voisine Madame Donze est impolie envers Zouina et sa famille, alors Nicole vient et les défend. Madame Donze est un personnage raciste qui est obsédée par son jardin et ne comprend pas les habitudes de Zouina et sa famille. Quand Zouina fait du café pour Aïcha dehors près du jardin, Madame Donze crie que ce n'est pas permis, et que le café devrait être fait dans la maison. Après une altercation montante entre Aïcha

et Madame Donze, Nicole entre et défend la nouvelle famille algérienne. Elle se présente à Zouina et lui explique qu'elle travaille dans une usine de maquillage. L'inclusion de la femme divorcée qui travaille dans l'industrie cosmétique et qui peut défendre les autres femmes est une façon dont Benguigui représente le féminisme blanc comme étant superficiel.

Plus tard, Nicole offre à Zouina du maquillage et du parfum, qui lui sont interdits par son mari et sa belle-mère, qui s'inquiètent de l'influence des femmes françaises sur le comportement de Zouina. Malgré le sourire sur son visage, Zouina lui explique que sa belle-mère la tuera si elle voit ces cadeaux. Nicole a l'air de ne pas comprendre, et il est évident qu'elle ne connaît quasiment rien sur le féminisme comme une révolte contre la culture, la religion et le patriarcat, car pour elle, c'est plutôt au sujet de réclamer les corps et faire ce qu'elles veulent sans les hommes. Tandis que l'autonomie corporelle est essentielle pour se protéger contre le patriarcat, ce n'est pas la seule chose qui compte. Zouina veut pouvoir sortir quand elle veut alors que Nicole veut pouvoir mettre du maquillage, montrant la différence entre leurs visions de la « libération » des femmes. Zouina explique que son mari a le droit à quatre femmes en Algérie, et Nicole lui répond « comme les Africains ? ». La naïveté de Nicole suggère que les femmes françaises ne comprennent pas les féminismes du tiers monde.

Dans la même scène, Nicole fait mention d'un livre qui a le mot « sexe » dans le titre, mais elle oublie le titre précis. L'allusion ici est au livre *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, qui évoque la première vague du féminisme français pendant les années 1940 et 1950. Nicole, qui a tendance à réduire le féminisme à une certaine vision d'autonomie corporelle, ne se souvient que du mot « sexe », ce qui rappelle l'argument de Joan Scott selon lequel les féministes françaises veulent avant tout que les femmes algériennes se conforment aux modèles occidentaux (Scott 156). Les féministes blancs pensaient que le maquillage allait « libérer » les

femmes. De plus, Nicole explique à Zouina « Ton corps t'appartient », répétant un slogan connu du féminisme de deuxième vague tout en le dépolitisant dans le contexte de la discussion sur le maquillage. Des gros plans isolent les visages de chacune des femmes pour que l'on voie leurs réactions lorsqu'elles se parlent. Quand Nicole explique sa vision du féminisme occidental, Zouina a l'air contente puis nerveuse. Son visage montre qu'elle hésite à discuter de ces sujets, mais qu'elle prend un certain plaisir à écouter Nicole. Nicole lui explique qu'elle a fondé une association pour les femmes divorcées, pour qu'elles puissent sortir ensemble et danser. Pendant que Nicole parle, on voit le visage rayonnant de Zouina. Elle a l'air contente au début, mais quand Nicole lui propose de se joindre au groupe, son visage change automatiquement. Elle répond vite que non, ça serait un péché. Quand Zouina est seule, elle expérimente avec le maquillage devant un miroir, souriant un tout petit peu quand elle voit à quoi elle ressemble mais l'enlevant et le cachant presque aussitôt. Plus tard, Aïcha trouve le maquillage et le montre à son fils. Elle insiste que les femmes françaises influencent Zouina, et qu'elle veut leur ressembler. Dans une scène troublante, son mari la bat.

Benguigui fait une critique du féminisme blanc à travers le personnage de Nicole. Alors que l'on pourrait interpréter Nicole comme étant un modèle d'une femme « libre » qui glorifie le féminisme français, ce serait une interprétation réductrice. Benguigui reconnaît que les femmes françaises ont dû lutter pour leur propre liberté contre le patriarcat et la chosification des femmes, mais elle critique leurs idées sur la sexualité (Scott 167). Benguigui n'ignore pas cette histoire des femmes françaises, mais elle critique leurs idées sur la sexualité, en mettant Nicole au milieu de la situation de la femme algérienne qui a récemment déménagé en France. On perçoit l'Islam comme opprimant les femmes pendant que le républicanisme français les libérerait (Scott 155). Benguigui ne soutient pas cet argument dans son film, car il y a plein

d'évidence que ce système français idéalisée n'est pas exact ou raisonnable. Ce faisant, elle refuse les représentations de l'Islam comme une religion qui opprime les femmes, alors que le républicanisme les aiderait.

Viva Laldjérie est aussi une tentative de critiquer les conversations des féministes blanches, met en scène les conséquences de la Guerre Civile algérienne et les efforts des femmes « marginalisées », selon les médias français, pour améliorer leur statut dans la société. Goucem représente une femme qui est entre la culture algérienne musulmane et un style de vie occidental. Elle porte du maquillage, s'habille de vêtements osés, et sort dans les boîtes de nuits. On voit également dans le film que les femmes musulmanes portent toujours leurs haïks et vivent dans la peur du terrorisme islamiste, ce qui renforce leurs liens à leur propre culture ainsi qu'à la guerre civile dans les décennies qui ont suivi la colonisation.

Les autres femmes, y compris Goucem, étaient parfois associées au travail de sexe selon les hommes algériens. Ils associent les femmes célibataires qui sont sexuellement actives dans les années 2000 avec des travailleuses de sexe (Jones 82). Elles sont considérées comme des prostituées « de fait », surtout quand elles se comportent comme les femmes « occidentales » portant du rouge à lèvres et des décolletées (Jones 82). Pourtant, Goucem ne veut pas la vie d'une travailleuse de sexe ; elle aime Aniss et voudrait qu'il quitte sa femme pour elle. Pourtant, il se culpabilise pour son désir pour Goucem, et il la traite comme une prostituée gratuite, uniquement intéressé par leurs rapports sexuels (Jones 84). Lorsqu'elle essaie de communiquer avec lui quand elle a besoin de son aide, il est clair qu'Aniss a d'autres préoccupations dans ses relations avec d'autres femmes qu'il prend plus au sérieux. Goucem n'est pas sa seule maitresse, et Aniss consacre plus d'attention à l'autre car elle est riche. À titre d'exemple, Goucem appelle Aniss pour lui demander de l'aide lorsque quelqu'un lui vole de l'argent, mais il ne répond pas.

Comme Benguigui, Moknèche fait une critique implicite des valeurs des féministes blanches, ce que l'on remarque tout d'abord à travers la trajectoire de Goucem. Il est intéressant que Moknèche représente Goucem comme celle qui subvient aux besoins de sa famille, car cette figure est souvent un homme. Pendant les années 2000 après la Guerre et avec l'absence de l'homme dans la maison, c'était l'obligation des femmes algériennes de gagner leur propre argent (Jones 81). Goucem assume ces rôles, mais à la fin elle est toujours seule et n'a pas accompli son but ultime : celui de se marier. Elle désire la stabilité économique et sociale. Fifi aussi doit gagner sa vie en travaillant, et son boulot ne va pas sans incident pour elle, car elle est tuée par la fin du film par un officiel de l'État. On peut supposer que Goucem est implicitement responsable du meurtre de Fifi, car elle vole l'arme de son client que l'on voit en train de la chercher chez elle, très en colère. Sa mort souligne les difficultés auxquelles les algériennes doivent faire face pendant cette période : elles voudraient être économiquement indépendantes et sexuellement libérées, mais la société affectée par les massacres de la Guerre Civile ne leur permet pas d'atteindre ces buts. Les personnages contribuent à la critique de Moknèche des femmes occidentales, car il représente Goucem et Fifi comme aussi sexuellement « libérées » que les féministes blanches, mais cela ne résout pas leurs problèmes.

Goucem et Zouina s'intéressent à certains aspects du féminisme blanc, même s'ils critiquent les idéaux de ces féministes. Goucem se comporte comme une femme « occidentale » qui est jeune, moderne et pas vierge, montrant son autonomie corporelle (Jones 83). Elle est libre de faire ce qu'elle veut de son corps, même si cela ne l'aide pas au final. Par contre, Zouina ne se comporte pas comme une femme « libérée », mais cela l'intéresse dans une certaine mesure. On voit cela quand elle sourit quand Nicole lui donne du maquillage et le parfum, et aussi quand elle

sort et prend le bus, libre de son mari et sa belle-mère. Malgré ces aperçus des deux personnages, on sait que leurs situations ne leur permettent pas de vivre comme les femmes occidentales.

Conclusion

En critiquant les traditions algériennes et les idées de certaines féministes blanches, Benguigui et Moknèche brossent un portrait nuancé de la situation des femmes algériennes. Leurs mises en scène des femmes en Algérie ainsi que des immigrées dans la diaspora en France fournissent des critiques implicites de l'islamophobie en France au début des années 2000 et jusqu'à nos jours. Alors que ces films sont sortis il y a deux décennies, certaines idées islamophobes persistent aujourd'hui en France, y compris les lois limitant le port du foulard.

Le Sénat français a récemment voté pour augmenter les restrictions sur le port du voile pour les femmes musulmanes. Les couvre-chefs religieux ont été interdits dans les écoles publiques en 2004, juste après la sortie des deux films en question, et le voile intégral ou *niqab* est interdit dans les espaces publics depuis 2010. Plus récemment, le sénat a voté une loi qui interdit le port du voile aux femmes qui accompagnent leurs enfants pendant des sorties scolaires. Le sénat a aussi soutenu un amendement visant à interdire aux filles de moins de 18 ans de porter des vêtements qui impliqueraient la subordination des femmes dans les espaces publics (Phipps).

Ces efforts pour « libérer » les femmes musulmanes en France sont ancrés dans l'histoire coloniale française. Ces attitudes sont le résultat de siècles de suprématie blanche en France, qui prône la nécessité de « protéger » les femmes musulmanes. L'idée de « sauver » les femmes musulmanes est une revendication intégrale de la « mission civilisatrice » française, qui croyait que la présence impériale pouvait améliorer la vie des peuples colonisés (Phipps). Cette violence

coloniale continue d'influencer la vie quotidienne de nombreuses femmes musulmanes aujourd'hui (Phipps).

Aujourd'hui, ce sont les femmes politiques françaises qui se battent pour interdire le port du voile aux enfants, employant un langage soi-disant maternel et féministe. Valérie Boyer a appelé cette pratique une forme de « maltraitance des enfants » et a qualifié le voile de « symbole d'oppression et de soumission ». Boyer et d'autres féministes françaises pensent que c'est leur obligation d'abolir le voile, et elles forcent les femmes musulmanes à se dévoiler (Phipps).

Cependant, les femmes algériennes portent le voile pour de multiples raisons. Souvent, le port du voile est utilisé comme une méthode pour améliorer leur position dévalorisée (Racco 84). L'acte de dévoiler ne peut pas être vu comme un moyen de promouvoir l'égalité des femmes. Selon l'historienne Natalya Vince, le port du voile peut être pour « des raisons socio-économiques ou familiales » (Racco 81). Peter Racco, spécialiste du discours contemporain et politique, ajoute que le voile est utilisé comme méthode de création d'une multitude d'identités – certaines réelles, d'autres construites – qui conviennent aux besoins familiaux ou économiques (Racco 81). Le voile, selon Sebastian Poulter, est non seulement porté pour les raisons religieuses, mais aussi pour que les femmes créent leurs propres identités. Il explique que le port du voile offre des avantages personnels, notamment la création d'un espace privé, un sens accru de la dignité et la protection contre le harcèlement sexuel (Racco 84).

Il est clair que les discussions autour du voile sont loin d'être terminées en France. Benguigui et Moknèche font partie de ceux et celles qui critiquent les féministes blanches pour leur naïveté envers les femmes algériennes, tout en dénonçant certains aspects patriarcaux de la culture algérienne. Ils se positionnent entre les deux cultures afin de contribuer à la conversation grave autour des rôles des femmes algériennes. Cependant, la France n'a commencé que

récemment à reconnaître son histoire coloniale de torture et de violence systémique contre les civils. La France doit reconnaître la manière dont l'histoire coloniale a façonné ses attitudes envers les femmes musulmanes. Cela est fondamental pour tenir compte de son héritage colonial persistant (Phipps). Jusqu'à ce que nous fassions cela, les attitudes de la période coloniale continueront à dicter la vie des femmes musulmanes en France.

Bibliographie

- Ahmadi, Fereshteh. "Islamic Feminism in Iran: Feminism in a New Islamic Context." *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 22, no. 2, [Indiana University Press, FSR, Inc], 2006, pp. 33–53.
- Fauvel, Maryse. "Yamina Benguigui's *Inch'Allah Dimanche*: Unveiling Hybrid Identities." *Studies in French Cinema*, vol. 4, no. 2, Sept. 2004, pp. 147–58.
doi:10.1386/sfci.4.2.147/0.
- Flood, Maria. "Algiers as Heterotopia: Mothers and Whores in *Viva Laldjérie*." *France, Algeria and the Moving Image*, NED-New edition, vol. 49, Modern Humanities Research Association, 2017, pp. 81–102. doi:10.2307/j.ctv16km09m.8.
- Johnson-Evans, Teresa. *History, Genre, Politics: The Cinema Of Yamina Benguigui*. p. 214.
- Jones, Christa. "Daring to Love: Nadir Moknèche's 'Viva Laldjérie' and Laïla Marrakchi's 'Marock.'" *The French Review*, vol. 86, no. 1, American Association of Teachers of French, 2012, pp. 80–91.
- Levine, Alison J. Murray. "Mapping Beur Cinema in the New Millennium." *Journal of Film and Video*, vol. 60, no. 3/4, University of Illinois Press, 2008, pp. 42–59.
- McNeill, Isabelle. "Virtual Homes: Space and Memory in the Work of Yamina Benguigui." *L'Esprit Créateur*, vol. 51, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 2011, pp. 12–25.
- Moghadam, Valentine M. "Islamic Feminism and Its Discontents: Toward a Resolution of the Debate." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 27, no. 4, June 2002, pp. 1135–71. doi:10.1086/339639.
- Scott, Joan Wallach. *The Politics of the Veil*. Princeton University Press, 2009.
- Seedat, Fatima. "Islam, Feminism, and Islamic Feminism: Between Inadequacy and

Inevitability.” *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 29, no. 2, [Indiana University Press, FSR, Inc], 2013, pp. 25–45. doi:10.2979/jfemistudreli.29.2.25.

Shohat, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Duke University Press, 2006.

Stam, Robert. “Fanon, Algeria, and the Cinema: The Politics of Identification.” *Empires of Vision*, edited by Martin Jay and Sumathi Ramaswamy, Duke University Press, 2014, pp. 503–36. doi:10.2307/j.ctv1220q6d.26.