



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

# La femme migrante et l'identité transnationale dans *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui

**Ritu Tyagi**

Université de Pondichéry, Inde  
ritutyagi123@gmail.com

## Résumé

Le déplacement et l'immigration sont souvent vus comme des thèmes intimement liés à la souffrance, l'exil et le déracinement. Cet article, néanmoins, propose d'examiner le déplacement de Zouina, la protagoniste du film *Inch'Allah dimanche*, comme une possibilité de transgresser les traditions arabes qui considèrent les femmes comme les gardiennes de la culture algérienne. Cette immigrée, qui quitte l'Algérie et s'éloigne ainsi de l'espace familial et domestique, négocie constamment entre son pays d'accueil et sa terre d'origine. Elle réussit à se forger un monde intermédiaire lui permettant de revendiquer son identité et sa sexualité. En s'appuyant sur la notion d'identité-relation d'Édouard Glissant et le concept du féminisme multiculturel proposé par Ella Shohat, l'auteur analyse la structure narrative de ce film bilingue pour comprendre comment Zouina arrive à occuper une culture interstitielle. Elle contribue ainsi à la création du sujet « polymorphe » qui remet en question les notions binaires d'identité nationale et culturelle.

**Mots-clés** : littérature migrante, féminisme multiculturel, immigration, exil, transculturel

## The migrant woman and transnational identity in Yamina Benguigui *Inch'Allah Sunday*

## Abstract

Displacement and immigration are themes that often evoke suffering, a sense of being exiled and uprooted. This article, however, aims to examine Zouina's (the protagonist of the film *Inch'Allah dimanche*) displacement as a possibility to transgress Arab traditions that consider women as the custodians of Algerian culture. This immigrant who leaves Algeria and thereby distances herself from the familial and domestic space constantly negotiates between her motherland and the adopted country. Elle comes to inhabit an interstitial space between the two and in the process reclaims her identity and sexuality. Drawing upon Édouard Glissant's notion of identity-Relation and the concept of multicultural feminism proposed by Ella Shohat, the author analyzes the narrative structure of the film in order to understand how Zouina exists within an interstitial culture and becomes a "polymorphous" subject that questions the binary notions of national and cultural identity.

**Keywords** : migrant literature, multicultural feminism, immigration, exile, transcultural

Yamina Benguigui est réalisatrice, productrice et femme politique française d'origine maghrébine. *Inch'Allah dimanche* est son premier long-métrage de fiction, tourné en Algérie et en France, sorti en 2001. Ce film a donné lieu à une novélisation et raconte l'histoire de Zouina, une Maghrébine d'une trentaine d'années, qui quitte l'Algérie pour rejoindre son mari, un travailleur immigré, après dix ans de mariage. Le récit du film se déroule en 1974 pendant la période du « regroupement familial » quand le gouvernement français a autorisé les travailleurs immigrés de faire venir leurs familles en France. Ce film, dont le scénario est purement fictif, comporte une dimension documentaire ancrée dans l'histoire du vingtième siècle, renforcée par les trois encarts immobiles au début du film qui résument l'évolution de l'immigration maghrébine après la deuxième guerre mondiale :

*Au lendemain de la seconde guerre mondiale, la France manque de main-d'œuvre. Le gouvernement recrute massivement des Maghrébins, en particulier des Algériens. La loi ne les autorise pas à faire venir leur famille. Commence alors une migration d'hommes seuls. En 1974, le gouvernement Chirac veut mettre un terme à toute nouvelle immigration. Les épouses et les enfants sont autorisés à rejoindre les maris et les pères, c'est ce qu'on appelle «le regroupement familial».* (Benguigui, 2001).

Ainsi, l'histoire du personnage de Zouina est aussi le récit des pionnières de l'immigration maghrébine. Cette migration est évoquée dans le cadre particulier d'une société française elle-même en pleine mutation, suite au mouvement d'émancipation de la femme déclenché par mai 68.

Le film commence par la scène du départ de Zouina avec ses enfants et sa belle-mère. Quand le policier lui pose des questions, Zouina reste silencieuse et c'est la belle-mère qui l'identifie comme « la femme de mon fils » et les enfants comme « les enfants de mon fils ». Cela souligne la position silencieuse de Zouina dans une structure hiérarchisée au sein d'un système qui l'est tout autant. Marquée par les pleurs de cette immigrée et les cris déchirants de sa mère, cette scène annonce l'arrachement brutal de Zouina à sa terre natale, symbolisée par sa mère. La tension dramatique est accentuée par la brutalité de la belle-mère à l'égard de Zouina qui menace de partir sans elle afin de trouver une autre femme pour son fils. La dernière scène, par contre, présente une autre Zouina, qui reprend le contrôle de sa vie. Elle descend du bus et annonce à ses enfants avec beaucoup d'autorité « Demain, c'est moi, je vous emmène à l'école ». C'est le cheminement difficile mais constructif de ce personnage, « d'un exil douloureux à l'immigration active et assumée », selon l'expression de Dora Carpenter Latiri, qui nous intéresse. Cet article a pour but d'examiner non seulement le déplacement de Zouina et son expérience d'exil mais aussi sa métamorphose d'une victime de l'immigration à

la femme qui réussit à qui réussit à revendiquer sa position, à la fois au sein de sa famille et d'un pays étranger. Les multiples aspects esthétiques et thématiques de ce film le classent dans ce que Hamid Naficy appelle « accented cinema ». On ne peut pas nier l'accent mis sur le franchissement des frontières. Quant au voyage « déterritorialisant » de la protagoniste, sa quête d'une identité transnationale nous permet de comprendre l'identité non pas comme une entité immuable mais comme un processus de devenir, une performance continue.

Cela nous aide à déconstruire la notion binaire « home-exile » afin de considérer le déplacement comme une dislocation constructive qui pourrait offrir de nouvelles possibilités.

La résistance de Zouina apparaît dès la première scène du film lorsqu'elle retourne auprès de sa mère au moment de son embarquement pour la France. Alors que sa belle-mère la maudit, Zouina crie le nom de sa mère et se résigne finalement à partir. Elle appellera le nom de sa mère plus tard dans un moment de désespoir. Ce dernier appel sera suivi d'un passage de danse où Zouina pleure et danse à la fois. On peut lire métaphoriquement cette danse comme un exutoire à sa souffrance.

La première transgression de Zouina sur la terre française est sa bagarre avec la voisine, Mme Donze, avec qui elle partage sa cour. Cette dernière est obsédée par son jardin. Furieuse, elle détruit le ballon des enfants qui a atterri sur ses fleurs. Zouina, enragée, enlève sa robe et se jette sur la voisine. L'acte d'enlever la tenue traditionnelle, djellaba, pour attaquer sa voisine française, franchir le seuil de sa maison qui représente une petite Algérie pour entrer dans le jardin de Mme Donze annonce déjà la volonté de Zouina de s'adapter à la nouvelle situation dans un pays étranger. Plus tard, la voisine dépose une plainte et la police intervient. Cette transgression est la première des trois qui déclencheront la violence du mari de Zouina qui la battra brutalement trois fois dans le film.

Les années 70 sont marquées non seulement par un tournant historique concernant l'immigration, mais elles représentent aussi une transformation de la société française suite à mai 68. Dora Carpenter Latiri explique dans son article :

*En France, les années 1970 sont caractérisées par une certaine visibilité de la transformation des relations hommes/femmes au sein de la société française. Cette transformation est particulièrement visible dans les discours des médias, le film fera circuler les termes sexe, sexualité, libido. La découverte de Zouina, de son droit à son corps se fera par l'écoute de l'émission de Mémie Grégoire, mais aussi par le contact avec sa voisine libérée Nicole. (Latiri, 2003).*

L'expérience migratoire de Zouina la place dans un pays en plein débat sur l'émancipation de la femme, ce qui lui ouvre de nouveaux horizons. La radio lui donnait accès à l'émission de Mérie Grégoire, la première en France à démystifier la sexualité. Durant cette émission, des auditeurs anonymes téléphonaient pour avoir des réponses à leurs questions sur la famille, le couple, puis, au fil des années, sur leur sexualité. Au bout de quelques années, l'émission était entièrement consacrée à la sexualité. Dans le film, l'émission de Mérie « devient un adjuvant donnant à Zouina les mots qui lui manquent pour formuler sa quête » (Latiri, 2003) sexuelle.

Séparé de sa femme depuis 10 ans, le mari de Zouina se montre distant ; elle-même le considère presque comme un inconnu.

On la voit échanger des regards avec le conducteur du bus, un français, qui passe devant sa maison chaque matin. Dans une scène, en entendant le klaxon du bus, Zouina quitte sa cuisine hâtivement pour voir le conducteur depuis la fenêtre de sa salle de séjour. En expliquant le rôle des femmes dans la société, la sociologue Doreen Massey remarque qu'historiquement ce sont les hommes qui quittent la maison tandis que les femmes, plus précisément les mères, restent au domicile, personnifiant ainsi la maison et la patrie. L'immigration qui oblige les femmes à sortir problématise la conception de la maison symbolisée par les femmes. Le film *Inch'Allah dimanche* renforce et contredit à la fois cette constatation. Zouina et sa belle-mère quittent leur maison algérienne et l'Algérie, mais ce déplacement les force à recréer une maison « natale » dans un espace étranger. Dans le film documentaire *Mémoires d'immigrés* Benguigui constate : « les femmes migrantes ont vécu une vie d'enfermement dans leur maison sur le sol étranger où elles étaient les seules gardiennes des traditions et valeurs religieuses de leur culture d'origine » (Benguigui, 1997). De plus, la maison « migrante » devient le symbole d'une Algérie transplantée - les femmes qui portent les écharpes en soie, les djellabas en coton, les coutumes culinaires, le sucre placé dans les placards verrouillés et le café fait en dehors de la maison sont autant d'éléments contribuant à recréer l'Algérie en France.

Mais cette maison typiquement algérienne dont Zouina est chargée de maintenir la sainteté se trouve en France et est de ce fait constamment exposée aux influences externes représentées par le conducteur du bus et Nicole, la voisine de Zouina. Les fenêtres de cette petite Algérie symbolique donnent sur les rues françaises et ainsi cette maison devient un espace intermédiaire qui circule entre deux cultures et deux pays. La caméra se focalise régulièrement sur le visage de Zouina à la fenêtre en train de scruter dehors. Les scènes avec les fenêtres, explique Olivia Donaldson, « renforcent et mettent en question en même temps l'enfermement de Zouina. Les frontières entre l'espace privé et public sont aussi perméables que les rideaux

en dentelle »<sup>i</sup> (Donaldson, 2010 : 4). Elle remarque comme Zouina abandonne les tâches ménagères en entendant le klaxon du bus et court vers la salle de séjour pour regarder au dehors de la fenêtre. La fenêtre et le rideau, au lieu de séparer Zouina d'un espace public, deviennent des espaces interstitiels qui permettent de la relier au conducteur et de lui donner un accès au monde extérieur. Ainsi cela renforce la possibilité pour Zouina de traverser l'espace et met en question les limitations imposées par les frontières fixes. Massey remarque : « les relations sociales ont toujours une forme spatiale et un contenu spatial. Elles existent non seulement dans l'espace particulier (dans une relation locale à d'autres phénomènes sociaux) mais aussi à travers l'espace. On peut donc conclure que les expériences de Zouina dans sa maison de migrante sont non seulement caractérisées par les relations sociales importées d'Algérie -soit religieuses, familiales -mais aussi par les interactions avec l'extérieur »<sup>ii</sup> (Massey, 1994 : 168-169). Benguigui montre avec habileté que la maison de Zouina ne peut pas rester isolée sans aucune influence des événements géo-historiques qui se passent dans les environs. Elle la place dans un espace stratégique entre le domicile de la famille Donze d'un côté et celui de Nicole de l'autre.

Nicole Briat, une femme divorcée, féministe faisant souvent référence à l'œuvre *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, offre à Zouina en cadeau des produits de maquillage et du parfum. Zouina n'a pas le droit de se maquiller parce que sa religion le considère comme un péché. Seule, Zouina se maquillera en cachette comme une petite fille et dissimulera dans une cachette les produits de maquillage et le parfum «Nuit d'ivresse» offerts par Nicole. Le plaisir non dissimulé de Zouina s'accompagne de terreur à l'idée d'être surprise à « faire comme les françaises ». Zouina n'engage pas de dialogue sur la condition de la femme avec sa voisine Nicole. Aux propos de Nicole « ton corps t'appartient » et à son invitation à sortir avec elle entre femmes, Zouina répond « c'est péché ». La découverte du trésor caché de Zouina par sa belle-mère qui la dénonce lui vaudra d'être encore battue par le mari. Les propos de sa belle-mère « La France lui tourne la tête. Elle veut faire comme les Françaises » démontrent clairement son angoisse de perdre une pureté traditionnelle et culturelle face à la culture occidentale. Certes, Zouina ne s'identifie pas complètement à Nicole, mais la présence de cette femme libérée suggère la possibilité de se connecter aux femmes d'une culture différente et renforce ainsi les liens transnationaux et transculturels.

La transgression principale de Zouina est une série de trois fugues, toutes un dimanche, d'où le titre du film. Le dimanche, Ahmed et sa mère sortent ensemble à la recherche d'un mouton pour célébrer la fête de l'Aïd. Zouina est censée rester chez elle avec les enfants. Cependant, Zouina, qui a entendu parler par

un camarade de ses enfants de la présence d'une famille maghrébine dans les environs, profite de l'absence de son mari et de sa belle-mère pour partir chercher cette famille. Elle s'échappe de la maison avec ses enfants à la recherche de la maison de la famille Bouira. Zouina recherche une autre Maghrébine qui pourrait être sa compatriote, sa sœur dans l'exil. Selon Olivia Donaldson, sa recherche d'une amie est une tentative de reconstituer la socialisation et la sororité qu'elle a perdues avec l'exil, et qui caractérisent l'espace féminin au Maghreb. La recherche de Zouina aboutira à la rencontre avec Malika. Dans cette quête, Zouina est aidée par une française, Melle Manant, qu'elle rencontre par hasard pendant sa première fugue. Elle est la veuve d'un officier français mort pendant la guerre d'Algérie. Mme Manant, contrairement à la famille Donze, accepte Zouina en oubliant les différences politiques.

Zouina n'est pas bien accueillie chez Malika. Lorsque Zouina demande à Malika si elle écoute aussi Ménie Grégoire « les Françaises elles parlent, l'amour la sexualité... » Malika est étonnée et elle n'approuve pas d'un tel blasphème. Il est à noter que Zouina, qui évite toute discussion autour de la question de la femme et sa sexualité avec sa voisine française Nicole, aimerait partager ses idées à propos de la sexualité, de l'amour avec Malika sa compatriote maghrébine. Selon Latiri « Cette contradiction apparente du personnage de Zouina illustre la dynamique de transformation de l'immigration qui fait que Zouina est encore algérienne/musulmane pour Nicole mais déjà française pour Malika » (Latiri, 2003) et ainsi occupe un espace interstitiel. Quand Zouina révèle le secret qu'elle a quitté sa maison sans autorisation de son mari, Malika réagit en jetant Zouina dehors et en la traitant de folle parce qu'elle se croit gardienne de la culture et des traditions maghrébines. Se retrouvant dehors, rejetée par Malika, Zouina crie et supplie Malika de lui ouvrir. Quand elle n'ouvre pas sa porte, Zouina fracasse la fenêtre de son poing.

En analysant cette scène dramatique, Donaldson explique comment l'idéologie patriarcale joue un rôle majeur en créant un fossé entre Malika et Zouina. Elle affirme que cet incident révèle les difficultés, voire l'impossibilité pour les femmes maghrébines de créer un espace de solidarité féminine. Cela vient de la relation symbolique qu'elles entretiennent avec leur nation et leur adaptation sociale aux normes sexo-spécifiques construites par la société patriarcale (Donaldson, 2010 :7). Latiri est tout à fait d'accord avec l'argument de Donaldson et avoue elle-même que « le choix de se confier à Malika exprime le choix du personnage de réconcilier ses conflits intérieurs par le biais de la ruse et sans remettre en question le schéma patriarcal auquel elles sont toutes deux soumises. L'échec de la rencontre entre les deux femmes et leur impossibilité à établir une solidarité exprime que la stratégie

de la ruse n'est pas la solution » (Latiri, 2003). L'enthousiasme chez Zouina de trouver la famille Bouira, suivi du rejet de son amitié par la mère Bouira nous offre l'occasion de comparer les personnages de Zouina et Malika face à une situation difficile d'exil. Malika vit en France depuis quinze ans, toujours soumise aux traditions, et elle les perpétue chez sa jeune fille. La soumission de Malika devient la raison principale de son enfermement symbolique dans un espace restreint et limité, « ni ici ni là-bas », une Algérie illusoire d'où il n'y a pas de sortie et qui rend son expérience d'exil plus difficile et douloureuse.

En revanche, chez Zouina on remarque une énergie débordante face à sa situation d'immigration, un esprit plus ouvert qui lui permet de se connecter aux autres. Elle refuse toute sorte d'enfermement : soit physique (elle le transgresse par sa fuite trois fois dans le film, chaque fois qu'elle ouvre la fenêtre pour regarder dehors sur un espace qui lui est interdit) soit culturel/traditionnel (elle le transgresse plusieurs fois - quand elle se maquille, les regards échangés avec le conducteur, quand elle enlève les vêtements traditionnels pour agresser sa voisine). Ses nombreuses transgressions indiquent justement qu'elle ne se résigne pas à son sort mais cherche constamment une solution à son aliénation politique et personnelle.

L'acte de fracasser la fenêtre de la maison de Malika qui lui couvre la main du sang signifie la détermination chez Zouina de sortir de tout enfermement. La main en sang, une automutilation physique démontre comment elle utilise son propre corps pour réduire l'écart important entre l'espace public et privé qui est la cause principale d'aliénation de la femme migrante. Selon Latiri « C'est aussi le point de non-retour à partir duquel Zouina devra se construire autrement. Ce sera le point de départ de sa métamorphose » (Latiri, 2003). Par conséquent, dans la scène suivante, au lieu de rentrer chez elle avec Mme Manant qui l'attend avec sa voiture, elle décide de monter le bus et entre ainsi sans honte dans l'espace public perçu par son mari et sa belle-mère comme un espace dangereux pour Zouina qui n'était autorisée qu'à aller chez l'épicier. Dans la dernière scène on voit sa dernière transgression. Elle arrive chez elle, descend du bus et en regardant droit dans les yeux de son mari elle annonce avec beaucoup de confiance « Demain, c'est moi, je vous emmène à l'école ». Ainsi, elle brise son silence pour la première fois. La distinction entre l'identité racine et l'identité rhizome/Relation proposée par Édouard Glissant nous offre un paradigme permettant de comprendre et comparer les personnages comme Ahmed, sa mère, Malika, la famille Donze enfermés dans les notions figées de nationalité et d'identité par rapport à Zouina, Nicole et Mme Manant, qui cherchent l'ouverture à l'autre.

De la pensée de Deleuze et Guattari, Édouard Glissant a conçu une philosophie de la Relation et une réflexion sur le « devenir-monde » contemporain. Le rhizome

décrit par Deleuze et Guattari s'oppose à la racine, mais n'exclut pas nécessairement tout enracinement ou toute territorialisation. Le rhizome est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, et cette figure devient chez Glissant le point de départ d'une réflexion autour de l'identité, ou de la multiplicité des formes d'appartenance et d'identité possibles : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant, 1990 : 23). Par opposition au modèle des cultures ataviques, la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration des cultures composites, par la mise en réseau des apports extérieurs, là où la racine unique annihile. L'esprit du rhizome se fonde donc sur la démultiplication et récuse l'unicité de la racine. Le rhizome serait une sorte de tentative de constituer une identité ouverte, non déterminée par les schèmes réducteurs d'une racine unique.

Il existe donc pour Glissant deux variantes d'une pensée de l'identité: l'identité-racine (qui a des racines mythiques et qui est fondée sur l'idée d'une filiation légitime, qui assure la possession d'une terre, qui devient par là un territoire national), et l'identité-relation, qui naît des contacts aux résultats imprévisibles entre cultures, qui circule dans une étendue et qui n'est pas enracinée dans un territoire unique. La difficulté logique à concevoir pleinement l'idée de Relation vient de sa nature intransitive : il ne s'agit pas de penser une relation entre deux ou plusieurs termes déjà définis ou institués, il n'y a pas d'élément primaire ou originnaire qui entre dans la Relation (Glissant, 1990 : 183).

Cette idéologie de la relation s'opère contre toute idée d'enracinement dans un lieu unique. Elle exige mobilité et extension par rapport à un centre exclusif. Le rhizome maintient ouvert le rapport à l'autre, prône le décentrement de l'être et son ouverture à la multiplicité. Il ne s'agit pas forcément d'un refus de la racine-lieu-origine, mais d'une opposition à son exclusivité. Contre le dogme du territoire, le rhizome maintient une ouverture du lieu sur d'autres lieux possibles.

Certes, le déplacement emmène Ahmed et sa mère loin de leur patrie, mais c'est cette distance qui impose la nécessité de sauvegarder et de protéger les traditions maghrébines qui semblent menacées par la culture occidentale. Ils s'efforcent de faire respecter les valeurs algériennes dans leur nouvelle demeure en créant un espace algérien métaphorique chez eux, renforçant ainsi les frontières et les limites. Toute intervention de l'extérieur est considérée comme une menace, conduisant à des représailles fortes souvent sous forme de violences domestiques infligées à Zouina par son mari. Il méprise ses interactions avec les françaises. Par conséquent, les produits de maquillage donnés par Nicole sont détruits et jetés sous prétexte que l'Islam ne donne pas le droit de se maquiller, le livre sur l'histoire



algérienne donné par Mme Manant est déchiré et jeté par Ahmed sous prétexte qu'il présente une fausse histoire d'Algérie. On discerne alors chez Ahmed et sa mère un fort sentiment de nostalgie, un désir de revenir au passé glorieux qui les définissent comme un peuple.

Pareillement, la famille Donze, menacée par l'immigration, la contamination à la fois littérale et métaphorique par les étrangers, suit une politique d'identification, selon laquelle les différences culturelles et traditionnelles sont méprisées, voire détestées. Les immigrés peuvent « travailler » pour eux, mais ils n'ont pas le droit de devenir des français comme eux. Bien qu'Ahmed, sa mère et la famille Donze appartiennent à deux cultures différentes, ils valorisent l'unicité, la pureté des traditions, le retour à une notion idéalisée du passé et ainsi se définissent par la notion d'identité-racine proposée par Édouard Glissant.

En revanche, les personnages de Nicole et Mme Manant sont prêts à accepter à travers Zouina la nouvelle France à bras ouverts. Mme Manant oublie le sinistre passé entre la France et l'Algérie pour se lier d'amitié avec Zouina. Elle l'aide non seulement à trouver la famille Bouira, mais par extension l'aide ainsi dans sa quête d'identité. La scène dans laquelle Zouina enterre le chien de Mme Manant dans son arrière-cour est symbolique, car elle fait métaphoriquement allusion à l'enterrement du passé macabre, l'espoir d'un nouveau départ harmonieux qui préconise la multiplicité de la culture et l'ouverture vers de nouvelles possibilités, qui voit la culture comme un phénomène changeant où les différences s'enrichissent mutuellement.

L'écrivain Zinaïd Meeran démontre aussi que Zouina réussit à retrouver sa voix non pas à l'aide de ses affiliations avec les femmes franco-magrébines mais grâce à l'amitié avec les femmes françaises, Nicole et Manant, qui refusent de rejeter Zouina comme une étrangère, une inconnue, mais qui s'identifient à elle en tant que femme. La relation qu'entretient Zouina avec ces femmes françaises est un exemple d'alliance entre groupes disparates qui rend ce personnage polymorphe, contrairement aux autres comme Ahmed, sa belle-mère, la famille Donze, eux ancrés dans une identité distincte basée sur les frontières nationales et culturelles (Meeran, 2005 : 7).

On peut mieux comprendre ces affiliations à travers la notion d'identité polymorphe proposée par Ella Shohat qui voit les identités comme multiples, instables et situées historiquement, les produits du processus de différenciation et des identifications polymorphes. Dépassant toutes définitions fixes de la politique d'identité, elle est réciproque, dialogique et considère que tout acte d'échange verbal et culturel ne se fait pas entre les individus et cultures distincts, mais entre ceux qui sont ouverts

aux changements. Dans son œuvre *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Shohat explique que: « L'idée d'identité distincte doit être mise en question parce que le sujet individu est le produit d'une interprétation des histoires personnelles. [...]. Tous les sujets en principe se trouvent sur un réseau polymorphe des affiliations. Ce qui est important pour l'action politique c'est l'identification avec les affiliations multiples des autres, plutôt que les identités distinctes » (Shohat, 1998 : 9). Shohat remet en question la notion d'identité fixe basée sur l'ethnie, la culture, les frontières nationales en faveur de la notion des affiliations et des identifications polymorphes. Cela nous aide à créer des alliances avec les groupes disparates, ce qu'elle appelle les « coalitions variées » par le biais d'une politique de représentation intercommunautaire.

*Inch'Allah dimanche* présente les affiliations polymorphes et les coalitions multidimensionnelles à travers les personnages de Manant, Nicole et Zouina. Manant et Nicole, dans leur amitié avec Zouina subvertissent la notion d'identité distincte irréconciliable. Si on se fie au statut de Mme Manant -une femme d'âge mur, appartenant à la haute bourgeoisie, veuve d'un officier mort en Algérie- on peut facilement la considérer comme une représentante typique de l'établissement français. Néanmoins, elle est construite dans le film comme un sujet polymorphe qui franchit les barrières imposées par la nationalité et la culture pour se connecter à Zouina. Pareillement, Nicole considère Zouina comme quelqu'un qui partage sa nationalité, qui célèbre la féminité et le corps. Le film démontre aussi l'échec de l'identité distincte présentée par la famille Donze qui n'accepte ni Zouina ni sa famille comme des citoyens français et Ahmed, la belle-mère ainsi que Malika qui ne veulent pas sortir de leur identité maghrébine figée et refusent d'accepter la nouvelle situation.

L'arrivée en France de Zouina est marquée par une expérience douloureuse de la déterritorialisation et de l'exil. En même temps, elle est aussi un déplacement qui conduit à une métamorphose de Zouina d'une victime silencieuse en une femme qui s'efforce à retrouver son identité, son corps et sa voix. Ce film qui a reçu le prix de la Critique internationale (Toronto 2001), les prix du meilleur film, meilleure interprétation féminine et le prix du public à la 3<sup>e</sup> édition du Festival de film au féminin d'Arcachon (2001) présente une expérience de l'immigration qui cherche à se construire contre une représentation d'un exil enfermé et névrotique. Il essaie de déconstruire les notions d'identité distincte et d'assimilation en faveur des identifications polymorphes et comme dit Meeran « de la reconstruction du nationalisme français comme multiculturel et transnational ».

## Bibliographie

- Benguigui, Y. 2002. *Inch'Allah dimanche*. Paris : Albin Michel.
- Benguigui, Y, dir. 2001. *Inch'Allah dimanche*. Film Movement.
- Benguigui, Y, dir. 1997. *Mémoires d'immigrés*. L'Héritage maghrébin, MK2.
- Casado, M.G. 2010. « Affirmation de soi et sororité dans *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui ». *Afroeuropa*, n° 4.2, p. 1-13.
- Donaldson, O. 2010. « The Migrant Homemaker: Historicizing Gender Between Nations in Yamina Benguigui's *Inch'Allah dimanche* ». *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* n°10.4. [En ligne]: [http://reconstruction.eserver.org/Issues/104/Donaldson\\_01.shtml](http://reconstruction.eserver.org/Issues/104/Donaldson_01.shtml). [consulté le 30 février 2018].
- Glissant, E. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Latiri, D. C. 2003. « Representations de la femme migrante dans *Inch' Allah dimanche* », *The Web Journal of French Media Studies* n° 6. <http://wjfms.ncl.ac.uk/LatiriWJ.htm>. [consulté le 7 mars 2016].
- Massey, D. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University Press Minnesota.
- Meeran, Z. 2005. « Inch'Allah dimanche vs Lila dit ça. » *Mediascape*. [En ligne]: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/archive/volume01/number01/articles/meeran.htm>. [consulté le 10 février 2018].
- Naficy, H. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press.
- Shohat, E. 1998. *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. Cambridge : MIT Press.