



HAL
open science

Migrations marocaines au féminin

Isabelle Felici

► **To cite this version:**

| Isabelle Felici. Migrations marocaines au féminin. Qantara, 2010, 77, pp.15-18. <hal-03067038>

HAL Id: hal-03067038

<https://hal.science/hal-03067038v1>

Submitted on 12 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Les femmes sont toujours au premier plan dans l'expérience migratoire, qu'elles voient partir un conjoint, un père, un fils ou un frère, qu'elles suivent leurs traces ou qu'elles soient les protagonistes de leur propre émigration. Bien qu'elles ne représentent pas l'élément le plus médiatisé, ni, jusqu'à une période somme toute récente, un phénomène très étudié, de nombreuses représentations littéraires et cinématographiques les mettent en scène. Ces femmes de fiction sont le témoin de l'impérieuse nécessité que leurs homologues de chair et d'os ressentent à prendre la parole, dans tous les domaines, quelle que soit leur position sociale. Quand leurs créateurs sont des femmes et qu'elles ont elles-mêmes vécu le déplacement migratoire, les personnages s'enrichissent de l'expérience de l'auteur et de leur désir de contribuer à faire évoluer la condition féminine dans leur pays d'origine. Le Maroc, dont le flux migratoire féminin dépasse maintenant le flux masculin, s'est distingué, au début des années 2000, par d'importantes réformes dans le domaine juridique, qui tendent vers une plus grande parité homme-femme. Les œuvres de fiction nous rappellent que, dans ce domaine, il faut aussi faire avancer les mentalités.

Laila Lalami, Yasmine Kassari et Rachida Khalil ont toutes trois connu, ou subi, un parcours migratoire. La première a quitté le Maroc pour la Grande Bretagne, puis les États-Unis, dans le cadre de ses études supérieures. Elle a publié en 2005 un roman, rédigé en anglais, dont la traduction française a paru, simultanément au Maroc et en France, en 2007 sous le titre *De l'espoir et autres quêtes dangereuses*¹. Yasmine Kassari est née au Maroc mais réside en Belgique, où elle a fait des études de cinéma. Elle est l'auteur du long-métrage *L'Enfant endormi*, 2004. Le titre est basé sur une croyance selon laquelle une femme peut décider du rythme de l'évolution de l'enfant qu'elle porte en son sein. Rachida Khalil est venue en France enfant, avec sa famille qui s'est installée dans la banlieue parisienne. Elle est l'auteur d'un spectacle théâtral intitulé *La vie rêvée de Fatna*, 2004 et par ailleurs d'un roman, « presque une autobiographie² ». Dans ces trois œuvres, les personnages féminins foisonnent, montrant les nombreuses façons, pour une femme marocaine, d'être en contact avec le phénomène migratoire. Comme souvent dans les romans et les films portant sur ce sujet, ces œuvres se présentent comme une succession de portraits. Le roman de Laila Lalami, qui s'ouvre avec un récit de voyage sur une de ces trop célèbres barques de la mort qui traversent le détroit de Gibraltar, présente ainsi huit récits successifs, regroupés en deux parties, « Avant » et « Après ». Deux des quatre passagers qu'on voit évoluer avant et après le moment du *passage* sont des femmes. Grâce au film de Yasmine Kassari, on peut suivre le parcours de quatre femmes, réparties sur trois générations, qui subissent le départ des hommes de leur famille. Quant à Rachida Khalil, elle met en scène, dans un tourbillon, quelques dizaines de femmes, dans les situations les plus diverses, liées à la vie dans le pays d'arrivée.

Le niveau d'éducation, l'âge au moment du départ, l'origine rurale ou urbaine, la situation au regard des administrations, l'état civil, etc. différencient les femmes entre elles face aux phénomènes migratoires, et leur expérience est également différente selon qu'elles sont issues d'une cellule familiale relativement protégée ou qu'elles ont, au contraire, subi des traumatismes ou violences de

¹ *Hope and other dangerous pursuits*, New York, Workman Publishing, 2005. *De l'espoir et autres quêtes dangereuses*, Paris, Casablanca, éditions Anne Carrière et Le Fennec, 2007. Les numéros de page renvoient à l'édition marocaine.

² Rachida Khalil, *Le sentier de l'ignorance*, Paris, éditions Anne Carrière, 2008.

tout genre. Cependant, face à cette grande diversité, elles sont toutes universellement réunies dans le fait qu'elles passent toutes par les mêmes étapes, propres à tout parcours de migration, dont la première est inévitablement celle du départ

Ce *moment* du départ peut être de longueur variable et commence par un voyage qui n'est pas géographique, ni matériel : la première étape est un voyage mental, puisqu'il s'agit d'abord de prendre la décision de partir. La plupart du temps, le mécanisme s'enclenche suite à un déclic (un événement bouleversant, une rencontre...). S'ensuit l'attente du moment où il sera possible de partir, puis le moment du départ effectif. C'est toujours l'occasion d'un débat entre les candidats au départ et ceux qui restent. Une scène de *L'Enfant endormi* montre une sorte de duel oratoire et musical entre le groupe d'hommes qui a décidé de partir et celui qui est bien décidé à rester, coûte que coûte. Quant à l'un des personnages féminins qui voit partir son fils pour l'Espagne, et mourra d'ailleurs du chagrin de n'avoir pas pu le retenir, elle tente elle aussi de le convaincre de rester dans une scène où la caméra se place alternativement et à plusieurs reprises sur le personnage (la mère ou le fils) qui parle, puis sur celui ou celle qui écoute, avant de filmer en contre champ le paysage, dans un lent panoramique droite, comme s'il était un troisième personnage participant à sa façon au débat. C'est cette terre que la mère fixe obstinément, comme si elle la jugeait coupable de n'avoir pu retenir son fils, et qu'elle fixera encore pendant des mois jusqu'à l'épuisement.

- Il n'y a plus rien à faire ici. Il ne pleut jamais et quand il pleut la rivière emporte tout.
- C'est que nous ne travaillons pas bien. Avant la rivière débordait, mais n'emportait rien.
- Parce qu'avant il y avait des hommes qui creusaient des canaux. Aujourd'hui, tout le monde est

parti.



Les personnages qui partent le font souvent sous l'influence d'exemples incitatifs présents à tous les degrés de la société, des exemples qui finissent par donner envie de les suivre ou que, lorsque les mécanismes sociaux sont déréglés (comme on le voit dans le dialogue qu'on vient de citer, d'après les sous-titres français), on est obligé de suivre. Le roman de Laila Lalami en donne de nombreux exemples. Il peut s'agir du haut fonctionnaire qui veut envoyer sa fille étudier à l'étranger parce qu'il désire le meilleur pour elle et qu'il est persuadé que ce « meilleur » n'existe pas dans son propre pays ; c'est aussi un imam qui convainc Faten, jeune étudiante embrigadée dans un mouvement islamiste et maintenant menacée d'aller en prison, que son salut est dans l'immigration ; le modèle se transmet parfois de façon détournée, comme pour Halima, une femme mariée dont les

³ Les photographies, libres de droit, sont extraites du film de Yasmina Kassari, *L'Enfant endormi*, 2004, et sont disponibles sur le site <www.lenfantendormi.be>.

frères sont depuis de longues années installés en France et qui fait des ménages chez Hanan, « traductrice spécialisée dans les papiers pour l'immigration ».

L'appel de l'étranger se fait donc d'abord *de l'intérieur*, mais il existe aussi des contacts, permanents dans certaines régions (on pense en premier lieu à Tanger et aux zones proches des enclaves espagnoles), avec les étrangers installés au Maroc, avec les touristes, les personnes impliquées dans les échanges commerciaux avec l'Europe, dans d'autres cas encore, avec les rabatteurs des trafiquants d'êtres humains...

La décision prise, c'est ensuite le moment effectif du départ et des adieux. C'est sans doute là le premier traumatisme du voyage proprement dit, qu'il soit légal ou illégal, dont tous les récits d'émigration se font l'écho. Ils font également inmanquablement écho au thème de l'attente, toujours inextricablement lié à celui du déplacement : quand on a manqué son train, quand on attend le signal du passeur pour monter dans une barque, car les jeunes filles aussi prennent les barques de la mort, ou, de façon plus conventionnelle, mais tout de même traumatisante, quand il s'agit de faire son entrée dans le ventre d'un ferry. La scène est notamment représentée par des auteurs masculins les films *Ten'ja* (Hassan Legzouli 2005) et *Loin* (André Téchiné 2001). L'ouverture béante se prête à d'innombrables interprétations.

Ces traumatismes et cette attente sont destinés à se reproduire : après le premier voyage, il sera question du premier retour au pays, puis du voyage rituel pour passer un mois sur douze dans sa famille ou même du voyage de retour définitif, de son vivant ou pour reposer dans sa terre natale. Si le processus est commun à tous les voyages d'émigration, il y a des degrés d'intensité dans les chocs reçus à chaque déplacement. Le renforcement des contrôles et l'application des différents pactes contre l'immigration clandestine durcit pour tout le monde les conditions d'attente et de voyage : ce choc peut se résumer à un simple agacement, et à une grande lassitude, lorsqu'après des centaines ou des milliers de kilomètres parcourus en voiture, habités par l'impatience de revoir, après de longs mois voire des années, sa famille de l'autre rive, il faut encore attendre, immobiles cette fois, que se désengorgent les files à la douane ou au contrôle de police. Au cours du voyage, la nouveauté de l'expérience peut conduire à la peur panique, notamment chez les enfants qui expriment ainsi l'angoisse qu'ils perçoivent chez leurs parents. C'est ce que raconte Rachida Khalil à travers le personnage de la petite fille qu'elle appelle Rosenas dans son roman « presque autobiographique ». Mais ce sont là des broutilles à côté de ce que vivent les femmes victimes d'abus de pouvoir et de violence, comme celles à qui on propose de négocier avec leur corps le passage en Espagne. Laila Lalami réserve ce sort à son personnage, Faten, repêchée puis « achetée » par un fonctionnaire de la Garde civile.

Il s'agit là de deux extrêmes entre lesquelles se situent une multitude de récits qui ont une caractéristique commune : les moyens de locomotion empruntés par les migrants y sont surreprésentés. Dans *L'Enfant endormi*, un camion emporte les hommes sous les yeux des épouses, des mères et des filles, un camion qu'on guettera ensuite pendant des mois et dont le bruit du moteur rythme tout le film.



Au bout du trajet accompli par ce camion, il y a les barques de la mort, présentes dans le film uniquement en creux, mais obsédantes jusqu'au moment où le camion rapporte enfin la nouvelle que la traversée s'est effectuée sans encombre. Ces mouvements incessants et cette attente, souvent frénétique, rappellent que la mort rôde toujours et peut frapper à n'importe quel moment.

Lorsque l'étape du déplacement est franchie sans dommages, les moyens de locomotion deviennent au contraire le symbole de la réussite. Parmi ces moyens de locomotion, la voiture, surtout, devient un objet emblématique lors du retour : « Est-ce qu'ils ont une grosse voiture ? » ; « Comment, tu n'as pas changé de voiture ! ». C'est aussi un des objets désirés par les candidats au départ, en même temps qu'un travail et une maison pour leur famille, ce qu'on pourrait résumer par un seul mot : dignité. Mais ces objets prennent parfois des proportions démesurées. La voiture qu'on ramène, comme l'argent qu'on dépense pendant le séjour au pays, peuvent n'être qu'une façade comme dans le cas de cette jeune femme, Betoul, dans le roman de Laila Lalami, qui « vivait comme une indigente onze mois de l'année, et en août s'envolait pour le pays et dépensait tout ce qu'il y avait sur son compte en banque (p. 124) ».

Un autre objet emblématique est la télévision, une façade sur l'autre monde qui contribue souvent à déclencher le départ, mais qui prend, dans *L'Enfant endormi*, une dimension toute différente. La télévision et la caméra sont en effet utilisées dans un premier temps par les hommes, partis depuis de longs mois, pour rassurer leur famille sur leur sort.



Mais les deux jeunes femmes qui ont vu partir leurs conjoints s'en emparent pour contacter à leur tour leurs maris. On finit par leur retirer ce moyen de communication jugé subversif entre leurs mains. La caméra que Yasmine Kassari choisit de montrer est d'ailleurs énorme et n'a rien de réaliste. Par sa taille gigantesque, elle semble être proportionnelle au besoin de communication des jeunes femmes. Privée de l'énorme caméra, Zeinab décide de se rendre chez le photographe de la ville la plus proche pour continuer à communiquer avec son mari, cette fois par photographie interposée. On voit ainsi comment sa situation familiale de femme de migrant la conduit à faire des démarches qu'elle n'aurait pas entreprises autrement. Il n'est d'ailleurs pas anodin d'observer les deux déplacements qu'elle effectue en ville, toujours dans le même camion : la première fois, lorsqu'elle se rend chez un *fqih* pour « endormir » l'enfant qu'elle attend, elle est chaperonnée par sa belle-mère et ne laisse voir que ses yeux ; la seconde fois, alors qu'elle se déplace de sa propre initiative après le décès de sa belle-mère, elle décide de ne plus porter le tissu qui cache sa bouche.

La tenue vestimentaire est un autre objet destiné à changer dans le bagage de l'expérience migratoire. A l'autre personnage féminin de *L'Enfant endormi*, Halima, qui manifeste son désir de rejoindre son mari dès qu'il aura ses papiers, on tente d'expliquer la nécessité de ce changement : « Ici, tu es la plus belle des femmes. Là-bas, tu auras honte de toi, de ta couleur, de tes robes ». Ces robes et le vêtement traditionnel sont aussi peu adaptés au passage du détroit sur les barques, de même que, dans le roman de Laila Lalami, la *jellaba* de Halima ou la jupe longue jusqu'aux chevilles de Faten. Quant au voile que porte cette dernière, il ne manque pas d'étonner les autres passagers clandestins de la barque :

[Mourad] ne comprend pas pourquoi elle porte le *hijab* pour un voyage comme celui-ci. Est-ce qu'elle s' imagine qu'à Tarifa, elle va se balader avec un foulard sur la tête sans attirer l'attention ?

On sait combien ce voile attire en effet l'attention, en Europe, et focalise les passions, avec des amalgames souvent maladroits entre les différentes façons de porter le foulard, allant en France jusqu'à provoquer l'hystérie, pour reprendre le terme de Laila Lalami⁴. Cette question du voile est résolue de façon très iconoclaste par l'actrice Rachida Khalil dans son spectacle de 2004, où elle met en scène un défilé de femmes voilées, (la mariée, le tchador de soirée, le modèle printemps-été, le drapeau américain transformé en tchador, mais aussi la terrible *burqa*). Ce défilé a, entre autres interprétations, le mérite de stigmatiser certains stéréotypes sur la femme arabe ou musulmane.

Pour les femmes migrantes, le changement n'est pas seulement extérieur, il est aussi intérieur. C'est particulièrement violent dans le cas de Faten, le seul des quatre personnages créés par Laila Lalami qui parvienne à rester en Espagne – mais à quel prix – et qui survit dans l'engrenage de la prostitution. Son aspect physique change radicalement :

Elle avait les pieds meurtris d'avoir piétiné trop longtemps en hauts talons. Elle avait eu autant de mal à s'habituer aux hauts talons qu'aux minijupes. Avant, chez elle, elle portait tout le temps des chaussures plates ou des baskets, une jupe qui lui arrivait jusqu'aux chevilles et un pullover trouvé dans une friperie. (p. 119-120)

⁴ « Enquête sur l'hystérie déclenché par le voile islamique en France », dont la version originale, « A Look into the Muslim Headscarf Hysteria in France », a été publié le 24 novembre 2007 dans l'hebdomadaire *The Nation*, et sa traduction par emcee le 26 décembre 2007. Le site de la ligue des droits de l'homme de Toulon en propose des extraits <www.ldh-toulon.net/spip.php?article2431>.

Par la force des choses, sa relation à son corps change de façon tout aussi radicale. Même dans des conditions moins dramatiques, la relation des femmes à leur corps, dans le contexte migratoire, évolue quelles que soient les circonstances. Pour Halima, dans *L'Enfant endormi*, la séparation d'avec son mari parti pour l'Espagne et les frustrations qui en découlent, provoquent hurlements, pleurs et convulsions. Sans honte Halima ose manifester ouvertement les souffrances que l'émigration a provoquées dans sa chair.

Ce thème de la relation au corps et de son évolution dans l'émigration se retrouve aussi lors de la formation de couples mixtes, où les stéréotypes font alors beaucoup de dégâts, que ce soit pour « la femme arabe » ou pour la « femme occidentale », surtout lorsque « femme occidentale » et « femme arabe » sont face à face (ce qui ne peut advenir que sous la plume d'un homme), ou lorsqu'on les compare, comme le font certains personnages masculins ironiquement mis en scène par Laila Lalami : Aziz, qui revient au bout de cinq ans d'absence, et quelques aventures extraconjugales, avec des clichés de *pornoshop* ou Martin, un des « clients » de Faten, et son presque fiancé, qui se complaît dans des fantasmes de harem.

Le double cinématographique de la femme marocaine est un autre exemple flagrant de la remise en cause fondamentale de la relation des femmes à leur corps dans le contexte migratoire. Pour mettre en scène le corps de femmes marocaines, on constate qu'il est souvent fait appel, quel que soit le sexe et la nationalité des cinéastes, à des actrices marocaines « de l'étranger », comme Lubna Azabal, née à Bruxelles, qui interprète le rôle de Sarah dans *Loin*, d'André Téchiné (2001). Sarah joue une scène d'amour, qui, selon les canons européens, a toute sa place dans la trame narrative, où le corps de la femme est davantage suggéré qu'effectivement dénudé, contrairement au corps de l'homme dans cette même scène, montré assez crûment. La constatation est identique pour le personnage d'une autre jeune fille émancipée, Nora, dans *Ten'ja* d'Hassan Legzouli (2005), interprétée par Aure Atika, née de mère marocaine. Dans *L'Enfant endormi* également, pour montrer une scène de toilette dans un joli jeu d'ombre, le corps de Zeinab qu'on lave avant son mariage est celui d'une doublure non marocaine. Le personnage d'Halima, qui ose exprimer ses frustrations, (que les villageois appellent pudiquement les esprits qui l'habitent), aussi bien dans ses mots que dans ses attitudes, est joué par Rachida Brakni, actrice française d'origine algérienne. Mais la représentation de son double ne coule pas toujours de source. Bien que le jeu des actrices, bien dirigées, soit irréprochable, derrière les paysannes Halima et Zeinab, on perçoit tout de même, la personnalité de jeunes femmes citadines, peut-être même dans la façon dont elles choisissent de nouer leur foulard, derrière la nuque et non dans le cou, comme les paysannes du film.

Rachida Khalil se coule elle aussi dans la peau d'une paysanne, dans son spectacle *La vie rêvée de Fatna*. Elle y met en scène, entre autres personnages, son double théâtral, créé à partir de son double réel, sa tante, qui a le même âge qu'elle, mais qui est restée au village et a eu la vie qu'elle-même aurait dû avoir. Dans son roman presque autobiographique, elle explique clairement que c'est pour elle une façon d'« éponger » la culpabilité qu'elle ressent à l'égard de son autre soi potentiel :

Chaque fois que je foulais cette terre, je me posais la même question : « Que serais-je devenue si je n'en étais pas partie ? » Je connais désormais trop bien la réponse, ce qui explique que je traîne derrière moi la culpabilité d'avoir échappé à mon destin, une dette si lourde qu'une seule vie ne suffira pas à éponger. (p. 51)

Faten, dans le roman de Laila Lalami, se pose également la question, mais est moins sûre de la réponse :

Elle se souvint de l'époque à la fac où elle avait décidé de porter le *hijab* et de prêcher la bonne parole, encourageant toutes les femmes qu'elle rencontrait à faire de même. Comme elle avait été stupide.

Elle pensa à sa meilleure amie, Noura, là-bas à Rabat, et se demanda ce qu'elle était devenue, si elle continuait à porter le *hijab* ou si, comme Faten, elle l'avait enlevé. [...] Cette amitié lui avait coûté trop cher. Elle savait que le père de Noura, qui voyait leur camaraderie d'un mauvais œil, avait tiré quelques ficelles pour qu'elle se fasse renvoyer de la fac. S'il n'avait pas été là, peut-être que Faten aurait eu son diplôme, peut-être [...] qu'elle aurait fini ses études et trouvé du travail, peut-être, peut-être, peut-être. (p. 127)

Les études et le travail, c'est-à-dire l'autonomie, c'est aussi ce dont rêve Halima, qui imagine ce qu'elle aurait pu être, même sans quitter son pays, en se projetant dans le personnage de Hanan :

Hanan portait une jupe à fines rayures sombres et un chemisier blanc au col à pointes boutonnées. Ses cheveux étaient coiffés raides, ses paupières foncées avec une ombre grise et ses lèvres maquillées d'un rouge flatteur. « J'aurais pu être cette femme, se dit Halima, comme elle se le disait presque chaque fois qu'elle se retrouvait en face d'Hanan. J'aurais pu être cette femme si ma chance avait été différente, si j'avais été dans une vraie école, si j'avais épousé quelqu'un d'autre. » Elle se demandait maintenant si Hanan pensait la même chose d'elle, et lui avait donné la place uniquement par pitié. (p. 66)

Il est encore un autre double de la femme marocaine, qui, de l'extérieur, semble avoir une place prépondérante : c'est la belle-mère. Cette prépondérance est dénoncée, même si c'est sur le ton de la comédie, dans le film de Mohamed Abderrahmane Tazi, *A la recherche du mari de ma femme*, où l'épouse convoitée est séquestrée par la mère de l'immigré au lieu d'être « rendue » au premier mari. Aussi hilarante, malgré l'absence de deuxième degré, la publicité pour une lessive bien connue, qui passait à la télévision marocaine en 1969, où l'on voit la place de choix de la belle-mère au sein de la famille marocaine⁵. Dans l'émigration, ce double tend à perdre de l'importance, si l'épouse est migrante elle aussi, tout simplement à cause de l'éloignement. Mais quand l'épouse du migrant reste au pays, la belle-famille se substitue au mari, comme pour Zeinab et Halima, dans *L'Enfant endormi*. Cette relation particulière emprisonne tout autant les hommes que les femmes : la belle-mère de Zeinab marie son fils, contre son gré, à la veille de son départ pour l'Espagne, parce qu'elle croit de cette façon l'obliger à revenir, le liant lui aussi par des souffrances supplémentaires et par des obligations qu'il n'est pas en mesure d'assumer. Cette attitude est critiquée par la grand-mère du jeune homme, laquelle, avec une grande liberté de parole, fait des reproches à sa fille, la mère du jeune marié :

– Quelle idée de se marier la veille de son départ. Quelle vie va avoir cette pauvre fille ? Juste le temps d'avoir mal. Avant on mariait nos enfants pour qu'ils s'en aillent. Aujourd'hui on le fait pour s'assurer leur retour. [...]

– Maman, je t'en prie. Tu parles comme les jeunes qui vont à l'école à Taourirt.

La grand-mère, personnage emblématique de la tradition, est aussi celle qui révèle comment, à vouloir maintenir les traditions de façon pervertie, on ne provoque que des drames. Frappée de cécité dans le film, pour mettre en exergue sa lucidité et sa clairvoyance, elle devient l'alliée et le refuge des jeunes femmes dans la modernité, comme pour signifier que les traditions ne peuvent

⁵ La vidéo est disponible à l'adresse suivante : <www.youtube.com/watch?v=SxgazmlsoDo>

subsister que si elles s'adaptent aux changements. Sa fille, la belle-mère de Zeinab, est dans une position délicate, à la jonction entre les Anciens et les Modernes. Elle est ainsi condamnée à disparaître et meurt de chagrin, comme nous l'avons vu ; sa condamnation tient justement au fait qu'elle refuse, contrairement à la grand-mère, les évolutions en cours.

Une scène du film *L'Enfant endormi*, la scène des adieux, souligne ce cadre des relations intrafamiliales où les rôles semblent dédoublés, entre conjointe et belle-mère. Comme dans la scène du débat entre la mère et le fils en partance, le paysage y joue un rôle essentiel puisque c'est sur lui que s'ouvre la séquence, à l'aube. La lumière du soleil qui pointe derrière la colline est là comme pour montrer le chemin de la nouvelle vie qui commence (pour les hommes). La caméra fixe ensuite la façade de la maison, puis les restes d'un feu presque éteint, peut-être celui de la fête du mariage qui a eu lieu la veille. La scène s'anime ensuite avec l'apparition des personnages, soulignée par une douce musique. On assiste au départ successif des maris de Zeinab et Halima. La caméra filme la première jeune femme sans profondeur de champ, avec derrière elle juste le mur de pierres de la maison où elle devra désormais attendre, alors que son mari a derrière lui le paysage, qui sera ensuite si désespérément vide, la route qui passe en contrebas et le camion qui attend son « chargement ». Bien que le mari de Zeinab ait pour elle un geste d'adieu, auquel elle répond par un sourire, c'est sa belle-mère qui a la première place et qui est d'ailleurs symboliquement vêtue de blanc. Zeinab et Halima n'adoptent pas la même attitude. Si la première reste en retrait, la seconde tente quelque pas, dans un mouvement aussitôt relayé par sa petite fille qui se lance à la poursuite de son père. Les cris que pousse l'enfant font ressortir davantage le silence des femmes (mères et épouses) et sont insupportables par leur durée et leur intensité. Ils annoncent déjà les cris et les souffrances d'Halima. Ils s'arrêtent enfin lorsqu'on laisse la petite fille dévaler la pente et courir vainement derrière le camion qui s'éloigne. La séquence se termine par l'image d'une femme qui travaille dans le champ délaissé par les hommes, bravant la rivière qui risque de tout emporter, montrant ainsi que les femmes savent faire face à leurs responsabilités et sans doute rappeler combien elles ont potentiellement à apporter.

Les femmes marocaines ont beaucoup à apporter non seulement à leur pays d'origine, mais aussi à leurs différents pays d'accueil, comme l'illustre très bien la photographe italienne Cristina Omenetto. S'exprimant dans l'Italie du début des années quatre-vingt-dix, alors que le phénomène migratoire est encore récent pour ce pays, elle explique qu'elle a conçu son travail photographique dans le sens de la compréhension, de la participation, ce qui lui a permis d'arriver ainsi à une connaissance plus profonde de la réalité d'autres cultures⁶.

L'évolution étant en cours, le parcours des femmes est en suspens, ou plus exactement en mouvement, à l'image de la rivière, dans le film de Yasmine Kassari. La rivière, qui entraîne avec elle d'innombrables symboles, est au centre des scènes cruciales, notamment de la scène finale : la rivière emporte l'endormi de Zeinab qui, allant à l'encontre des injonctions de son mari absent, de sa belle-mère disparue et de la grand-mère désormais impuissante, décide de son propre chef de ne jamais « réveiller » cet enfant. Débarrassée de toutes ces protections encombrantes, elle est en mesure de prendre des initiatives et d'assumer ses responsabilités. Halima, suivant un autre parcours, agit cependant mue par la même nécessité. Dans une des plus belles images du film, on la voit traverser la rivière et, métaphoriquement, traverser elle aussi le détroit.

⁶ Graziella Favaro et Cristina Omenetto, *Donne arabe in Italia. Una storia per immagini e parole*, Milan, Guerrini, 1993, p. 55.

Migrations marocaines au féminin (preprint)

Isabelle Felici

Qantara, Institut du Monde Arabe, 2010, 77, pp.15-18.



A l'image d'Halima, les femmes marocaines, capables de surmonter un tel obstacle, prouvent qu'elles sont en mesure, ici et ailleurs, au Maroc et dans le monde, pour peu qu'on mette fin aux suspicions qui les entourent, qu'on cesse de les surprotéger, qu'on améliore leur éducation *et* celles des hommes, ainsi bien sûr que leurs conditions économiques), qu'on leur fasse confiance et qu'on les laisse jouir de l'autonomie dont elles ont besoin pour avancer (et les hommes *avec* elles), de prendre, en toutes circonstances, la parole à la première personne.