

statistiques des études d'audience ; les « producteurs de significations » [*meaning-making audience*], c'est-à-dire les publics dont l'activité est révélée par les enquêteurs qui cherchent à décortiquer les pratiques médiatiques. En résumé, il n'existe pas un, mais des publics qui se croisent, se juxtaposent parfois et cette assertion semble ne plus faire l'objet d'aucune contestation. Il convient alors d'accepter de ne saisir qu'une forme de participation, partielle, éphémère, parmi d'autres, lorsqu'on étudie les publics.

Le projet de formulation collective d'un cadre pour penser la notion de public médiatique ne se borne pas aux médias de masse traditionnels. Sont également mobilisés des travaux sur les médias mobiles, comme le téléphone, dont les usages sont le théâtre du déplacement – physique et symbolique – d'activités domestiques vers l'espace public, affirme la danoise Kirsten Drotner. De même, le public en chair et en os du théâtre fait l'objet d'une analyse par Roberta Pearson et Maire Messenger Davies. Celles-ci ont choisi de traiter la question de la représentation de soi comme membre d'un public, en remettant en cause l'idée reçue selon laquelle on ressentirait tacitement, naturellement une appartenance à un collectif de spectateurs lorsque ceux-ci sont réunis à un moment donné en un même espace (par opposition aux pratiques médiatiques domestiques). Or, expliquent-elles, c'est l'engagement de soi en tant que spectateur d'une manifestation (aussi bien théâtrale que télévisuelle) qui fait d'un individu le membre d'un public.

Finalement, ce qui émerge de l'ensemble, c'est bien la diversité des déplacements et des mutations des frontières entre les espaces privés et publics, entre les pratiques privées et publiques, qui caractérisent désormais l'étude de la réception médiatique. Le phénomène n'échappe pas aux paradoxes, ainsi que l'a observé Sonia Livingstone auprès d'adolescents pour qui l'internet est à la fois le lieu de la vie privée, de l'introspection, de la réalisation de soi, loin de tout contrôle parental, tout en étant un outil stratégique pour la constitution d'un réseau social dynamique et ouvert (p. 180).

**Céline Ségur**

CREM, université Paul Verlaine-Metz  
cesegur@yahoo.fr

**Vincent Lowy, Marcel Ophuls.**

Paris, Éd. Le Bord de l'eau éditions, coll. Clair & Net, 2008, 265 p.

La vérité que nous élaborons n'est que la somme de ce qui arrange tout le monde, pondéré du pouvoir que chacun possède. Telle pourrait être la leçon à tirer des entretiens de Vincent Lowy avec Marcel Ophuls, fils de Max Ophuls, cinéaste. Salué à l'étranger comme un auteur de premier plan, récompensé dans toute l'Europe et aux États-Unis, célébré dans la presse internationale, Marcel Ophuls reste pourtant un quasi-inconnu en France, l'homme d'un seul film, *Le Chagrin et la pitié*, dont les polémiques l'ont souvent emporté sur l'analyse du contenu lui-même. Ce film forge une vérité laide et torturée avec des éléments coupants et dangereux qui pointent dans tous les sens et ne se casent nulle part. Ça ne fait pas l'affaire des gaullistes et des communistes au lendemain de la Libération. Ça ne fait pas l'affaire non plus de Simone Veil, figure de la déportation, qui a obtenu la censure de ce film à la télévision, et continué d'attaquer *Le Chagrin et la pitié*, à l'occasion de la parution récente de ses mémoires, *Une vie* (Paris, Stock, 2007). Mais ça fait l'affaire d'un Michel Ciment (p. 7), préfacer du livre, « pour une triple raison : chef d'œuvre d'abord, mais aussi, fait plus rare, date dans l'histoire du cinéma, en ce qu'il marquait une révolution esthétique dans le genre qu'il illustre et enfin film qui devait amener un pays entier à reconsidérer tout un pan de son passé, vingt-cinq ans après les événements évoqués ». L'affaire aussi de l'auteur qui s'attache à démontrer que ce qui est attaqué par Simone Veil, c'est, dans une perspective mémorielle, toute forme de libre examen par le cinéma, soulignant qu'on ne peut séparer ce film des profondes remises en cause suscitées par le mouvement de Mai 68 (p. 13) estimant que « l'œuvre d'Ophuls marque un moment décisif de l'évolution du regard sur le passé et qu'il est urgent de redécouvrir ses films, de les mettre en perspective avec la grande cassure que constitue dans l'histoire récente la modernité de regard des années soixante et le puissant retour de flamme conservateur qui lui succède » (p. 14). La vérité est donc relative.

Si Marcel Ophuls ne peut plus travailler à la télévision française, il est le bienvenu en Allemagne. Il retourne même au États-Unis

où les mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam se multiplient sur les campus. Avec *Die Ernte von My Lai*, réalisé en 1970, le cinéaste se fait l'historien du présent, « posant la question de la responsabilité individuelle, en enquêtant à chaud sur des événements récents, à partir de témoignages directs et antagonistes, qui composent le portrait d'une société démocratique en pleine crise identitaire [...], établissant une correspondance directe avec la Seconde guerre mondiale, laissant affleurer le questionnement sur les Procès de Nuremberg qu'il reprendra plus tard dans *The Memory of Justice* » (pp. 62-64). Toutefois, Marcel Ophuls contrebalance cette vision négative par un éloge des États-Unis dans son film suivant, diffusé en Allemagne en 1970 : *Auf der Suche nach meinem Amerika, eine Reise nach 20 Jahren*, portrait des États-Unis vus à travers l'expérience d'un enfant d'immigrant qui y a vécu son adolescence et a servi dans l'Armée.

Pendant ces années 70, Marcel Ophuls peut aussi travailler dans la sphère anglo-saxonne. L'auteur met l'accent sur *A Sense of Loss*, tourné en Irlande, où Marcel Ophuls est « particulièrement attentif aux victimes de la guerre, dans les différents camps [...], à leurs proches, à leur souvenir; [...] et pratique une sorte de coupe longitudinale de la société qu'il visite » (pp. 77-78). Les images de Belfast annoncent celles de Sarajevo 20 plus tard dans *Veillées d'armes* : une ville en état de siège, où l'on tente de vivre malgré tout. L'auteur précise dans une formulation heureuse que pour Marcel Ophuls, « chez lui ou à l'étranger, dans le passé et le présent, la guerre est son terrain de prédilection [...] guerre mondiale, guerre du Vietnam, guerre coloniale, crimes de guerre, guerre civile, guerre empêchée, guerre terminée ou guerre en cours » (p. 78).

Marcel Ophuls renoue ensuite avec le national-socialisme avec deux « chef-d'œuvre monstrueux » s'inscrivant dans une résurgence mémorielle d'époque : *The Memory of Justice* en 1976 et *Hôtel terminus* (1988), qui vont le conduire de la situation d'isolement à une reconnaissance internationale, mais aussi « dans une double dynamique dont il ne sortira plus : une montée vers la notoriété, conséquence logique de la construction d'une œuvre de plus en plus maîtrisée, exigeante et imaginative, associée à une tendance grandissante à l'enfermement,

à l'isolement volontaire, à l'autodestruction » (p. 82). Son enquête sur Barbie (*Hôtel terminus*), pendant cinq ans de sa vie, l'a brisé physiquement et psychologiquement : « Amnésie des uns, amnésie des autres, cynisme invraisemblable des anciens nazis, rancœur franco-française, sentiment d'impunité généralisé, médiocrité ambiante [...], figure démoniaque de Barbie qui projette son ombre sur l'ensemble du film » (p. 132).

Dans *November Days* (1990), consacré aux conséquences de l'effondrement du mur de Berlin, Marcel Ophuls postule une résistance au capitalisme débridé et « semble déjà pressentir que la nature de ce nouveau monde sera déterminée par la forme de ses actualités, la servilité ou non de ses journalistes envers les pouvoirs et ceux qui les incarnent, leur résistance ou non envers les formes d'absolutisme » (p. 150). *Veillées d'armes* (1994), son dernier film, est un « harmonieux compromis entre la forme éclatée et vagabonde de *The Memory of Justice* et l'analyse rectiligne et méthodique d'*Hôtel terminus*, tissage entre lieux, temporalités, films de fiction et archives et intertextualité qui repose sur l'héritage des grandes œuvres de la littérature et du cinéma qui constituent l'arrière plan culturel d'Ophuls » (p. 157).

Telle qu'analysée par l'auteur, l'œuvre filmique de Marcel Ophuls oblige à affronter le principal problème de l'institutionnalisation de la mémoire, à savoir l'imposition d'un discours officiel sur le passé au lieu d'un discours critique, exigeant une certaine distance sur l'obsession mémorielle, pour éviter selon Peter Novick, l'instauration d'une sorte de « religion civile » du monde occidental. Son point de départ, *Le Chagrin et la Pitié*, est la crise de la transmission et de la mémoire, la perte de l'expérience (*Ehrfahrung*) qui caractérise, selon Walter Benjamin, la conscience européenne depuis la Première Guerre mondiale. C'est un constat qui n'est pas tellement éloigné de certaines analyses de Max Weber sur la destruction de la tradition et de l'expérience dans le monde moderne, ce monde désenchanté dominé par l'esprit de calcul et par de monstrueux appareils anonymes. Anatomiste méticuleux de ces « sociétés liquides » décrites par Zygmunt Baumann, où nous vivons, où un vécu changeant, fluide et vidé de toute expérience transmise évacue la mémoire, Marcel Ophuls

inscrit dans un dessein cohérent une multitude d'affirmations idéologiques, prises de positions politiques, choix stratégiques, décisions empiriques, actes administratifs et inventions techniques qui pourraient apparaître, à un premier regard, isolées ou déconnectées.

Tout en transgressant les codes, l'œuvre de Marcel Ophuls martèle que tout possible se réalise. Tout est là, et nous sommes invités à découvrir l'inextricable écheveau de nos énigmes mémorielles ; comment, où, quand et pourquoi dans des temporalités simultanées et différentes, divergentes à l'infini. Force d'un cinéma qui s'oppose heureusement à un autre, comme le film allemand *Jud Süs*, Lion d'or au festival de cinéma à Venise en septembre 1940, salué par Michelangelo Antonioni, fasciste à l'époque, comme une rencontre réussie entre l'art et la propagande. Rappelons que, trois ans plus tard, ce film a été vu par plus de vingt millions de personnes.

Le travail de Vincent Lowy, sur et avec Ophuls, fait penser à Cesar Pavese, pour qui écrire, c'est tourner autour d'un « gros monolithe », scène primitive, décor des origines, devenu un mythe premier, situé dans un moment du passé inaccessible. Vincent Lowy démontre que chaque film de Marcel Ophuls est une tentative pour détacher un fragment de ce bloc mystérieux. Au travers de son regard, les films apparaissent dans leur singularité pointilleuse des avatars contemporains : la hantise du temps qui passe, la multiplicité des savoirs, la manipulation de l'information, la mésinterprétation ou la surinterprétation des signes du présent et du passé, l'horreur économique. Cet ouvrage passionnant rappelle que « le nom de Marcel Ophuls reste attaché à des contresens permanents, à l'aura sulfureuse d'un film unique, aux heures honteuses de la mémoire française, mais dont il faut pourtant redécouvrir le parcours singulier, pour comprendre une pensée qui travaille en profondeur le rapport de l'individu à la responsabilité » (p. 13). Une suggestion : lors d'une prochaine édition, l'ouvrage gagnerait à bénéficier d'un travail éditorial méticuleux sur la forme afin d'en faciliter l'usage pour des étudiants et des chercheurs.

**Claude Nosal**

CREM, université de Haute-Alsace  
nosal.claude1@wanadoo.fr

**Khadija MOHSEN-FINAN, dir., *L'image de la femme au Maghreb*.**

Paris, Éd. Actes Sud/Barzakh, coll. Études méditerranéennes, 2008, 121 p.

Sous une jolie couverture illustrée par Abdelkader Beldjoughri, sont réunies les quatre contributions suivantes : celle de Zakya Daoud, journaliste et écrivain vivant à Rabat, « La situation de la femme marocaine au travers de la presse et des médias » (pp. 21-47) ; d'Hédi Khéllil, critique cinématographique et professeur de lettres à l'université de Sousse, « Représentations de la femme dans le cinéma tunisien. Justesse et maladresse » (pp. 47-70) ; de Ghania Mouffok, journaliste à Alger, « Les Femmes algériennes dans la presse écrite. Entre conscient et inconscient, petite revue de détail... » (pp. 71-98) ; et enfin, de Pierre Vermeren, historien spécialiste du Maroc, enseignant à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, « Les Femmes diplômées au Maghreb et leur image dans la société » (pp. 99-121).

Dans son « Introduction », Khadija Mohsen-Finan (pp. 11-19), docteur en science politique, responsable du programme Maghreb à l'Institut français des relations internationales, montre combien l'étude « genrée » permet de mieux appréhender l'évolution des sociétés maghrébines pour ces cinquante dernières années. Elle présente et synthétise rapidement les quatre contributions, qui s'attachent toutes à analyser une aire géographique et socioculturelle déterminée et à dépasser les représentations médiatiques et médiatisées, parfois « préfabriquées », de la Maghrébine. Militante, elle rappelle l'importance des revendications politiques des Maghrébines et fait le bilan des avancées, des réformes obtenues dans chaque pays, Maroc, Algérie, Tunisie, en matière de droits.

Pour Zakya Daoud, se déroule au Maroc, depuis l'année 2000, une complexe « guerre de civilisation », où entrent en compte la féminisation, mais aussi l'islamisation de la société, les médias en français encourageant la modernité, alors que ceux en arabe (300 chaînes par satellite, 80 millions de téléspectateurs maghrébins !) poussent plutôt à la « retraditionalisation », en tout cas déterminent modes et comportements. Or, les femmes, d'abord cantonnées dans les rubriques jugées féminines, ont conquis les médias et, malgré la censure, les