

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

mentalités changent. Mohammed VI encourage la féminisation politique et a permis, en 2007, l'arrivée de femmes au Parlement et au gouvernement, belle vitrine moderniste, bien que députées et ministres ne parviennent pas à obtenir de réforme déterminante. La phallocratie ambiante n'empêche cependant pas l'ouverture aux femmes des bureaux politiques des partis et de l'administration centrale. La femme du roi, pourtant tenue à distance par le palais, Nadia Yassine (fille du cheikh Yassine, fondateur de l'association islamiste *Al-Adl Wal-Ihsane*), les députées du Parti islamiste (PJD, qui font leur petit bonhomme de chemin politique), les icônes de l'islamisme radical (comme la veuve de Karim el-Mejjati ou les sœurs Laghriss), les femmes, mères, grands-mères de prisonniers des geôles d'Hassan II, les Sahraouiennes, les militantes des droits de l'homme, comme toutes les actrices de la vie culturelle marocaine (éditrices, photographes, comédiennes, musiciennes, peintres, cinéastes, etc.) touchent le public grâce aux médias, malgré les critiques et la censure, et, de toutes manières, sous le contrôle royal. Le pouvoir tolère désormais que certains tabous (concernant la sexualité ou l'accès des femmes aux professions prestigieuses) sautent. Quant au nouveau code de la famille, adopté en 2004, dont les dispositions ne sont pas toujours appliquées, son évaluation est difficile. Zakya Daoud n'insiste pas sur l'impact de la publicité dans cette évolution vers une société de consommation, mais plutôt sur les influences contradictoires. Écartelé entre islam et démocratie, privé du secours éthique ou spirituel de la religion, le Maroc lui apparaît comme de plus en plus schizophrénique et violent.

La deuxième contribution montre ce que le cinéma tunisien a fait pour « réhabiliter la femme » (p. 47). Les cinéastes, comme Omar Khelifi (1934), mais aussi les femmes cinéastes, ont conscience qu'ils peuvent faire évoluer les mentalités. Les années 80 sont marquées par Aziza, film réalisé par Abdellatif ben Ammar, dont l'héroïne assume son destin. Dans les années 90, le personnage de Habiba M'sika, chanteuse juive, incarne, avec sa soif d'absolu et de liberté, la condition féminine telle que veut la représenter la réalisatrice Selma Baccar (1945) qui s'inspire de faits réels et de sa propre expérience. Même si Hédi Khéllil donne des conseils précis aux cinéastes peu aguerris, signale leurs rares trouvailles mais

pointe leurs nombreuses erreurs (défauts de la construction dramatique, dialogues qui sonnent faux, invraisemblances...), il apprécie Kelthoum Bornaz, avec *Keswa*, et Nouri Bouzid, avec *Bent Familia* et *C'est Schéhérazade qu'on assassine* qui ont rendu hommage aux femmes en laissant entendre que le monde arabe a eu tort de leur imposer le silence. Raja Amari (1971) est plus originale dans son court-métrage *Avril* (2000), histoire d'une relation « pathologique » entre deux sœurs (p. 57). Mais les cinéastes s'enlisent trop souvent dans les clichés et ne proposent qu'une vision manichéenne de la femme. *La Trace* (1982) de Néjia ben Mabrouk, *Régaya. Cœur nomade* (1990) de Fitouri Belhiba et *Les Silences du palais* (1994) de Moufida Tlati font exception en montrant admirablement, impudiquement, des femmes blessées : Sabra l'étudiante qui part à l'étranger ; Régaya, boulangère androgyne qui découvre l'amour ; Alia, privée de père, que la mort hante. Le critique cite longuement le témoignage de Moufida Tlati (pp. 65-66) qui explique comment la mort de sa propre mère l'a conduite à l'écriture et conclut sur la nécessité que la douleur des femmes soit exprimée par des femmes, avant de redémarrer sur *La Saison des hommes*, un autre film de Tlati qui, malgré l'ébauche d'une intéressante métaphorisation de la condition féminine, déçoit Khéllil l'insatisfait.

Selon Ghania Mouffok, l'image des « femmes algériennes » s'est construite, depuis 1991, au cœur d'une bataille médiatico-idéologique où combattre l'islamisme armé est devenu synonyme de sauver les femmes algériennes, même quand leur extrémisme devrait les condamner. Pour construire cette image, il suffit de parcourir « ces petits riens piochés à travers les quotidiens algériens » (p. 73). Ainsi, à l'occasion de la journée internationale de la Femme (8 mars 2007), *Le Quotidien d'Oran* a-t-il demandé la contribution d'un avocat pour un hommage où transparaît convictions et fantasmes habituels : la violence domestique peut se justifier, la femme idéale est la « brave maman » (p. 75), ses vertus sont la patience et l'endurance, devenue vieille, elle est (enfin) pure et noble. La violence politique contre les femmes mérite compassion mais pas justice : leurs corps mutilés deviennent symbole de la juste cause et sont utilisés dans le « marchandage politique » (p. 79). La rédaction d'un fait divers peut manifester les mêmes contradictions de la part de journalistes peu scrupuleux qui,

consciemment croient être progressistes mais, inconsciemment, veulent que la sexualité des femmes soit strictement contrôlée par la famille. Dans les photographies de presse, les femmes sont toutes sans visage, sans regard : non pas pour protéger leur anonymat mais parce que ces images ne font qu'illustrer la violence, même si elles n'ont aucun rapport avec le sujet de l'article, même si elles banalisent la victime humiliée et rendue anonyme. En l'absence de statistiques, les journalistes s'accordent pour affirmer que la violence augmente, que les femmes en sont des victimes privilégiées, et que la tradition les empêche de se plaindre. Ils oublient de préciser que la femme n'a aucun recours légal ni économique. Tout débat sur les véritables relations entre hommes et femmes est exclu : seule la famille compte.

La dernière contribution est plus optimiste puisqu'elle montre que trois décennies ont suffi à donner au Maghreb une nouvelle classe constituée de diplômées, et surtout d'universitaires. Les dirigeants se sont souciés de la promotion de la femme et, désormais, toutes les filières et toutes les professions sont ouvertes aux femmes, même si l'islamisme y met un frein, même si le pouvoir (policié, judiciaire, militaire économique) reste aux mains des hommes, même si les réseaux de sociabilité réservés aux femmes atteignant des postes de responsabilité sont inexistantes. Pierre Vermeren estime qu'en somme, la situation des Maghrébines ressemble à celle des Japonaises – la comparaison mériterait d'être développée. La tradition pèse sur le rôle très codifié de la femme dans la famille et engendre de tels déséquilibres que les jeunes diplômées s'expatrient souvent. Depuis les années 90, de nombreuses femmes, principalement des Marocaines, choisissent de rester en Europe après leurs études ou d'y revenir et d'y vivre. Bien que les luttes pour l'indépendance et les organisations nationalistes aient été quasi exclusivement masculines, si les femmes ont, aujourd'hui, un rôle politique au Maghreb, c'est parce que, encouragées par le pouvoir, elles constituent la carte de la modernité à jouer sur la scène internationale. Mais cette élite émancipée, ces privilégiées qui défendent les droits de toutes les femmes, ne risquent-elles pas d'être soit désavouées soit récupérées par le pouvoir ou par les islamistes ? Pierre Vermeren renvoie à son essai paru en 2001 (Paris, Éd. La Découverte) où il analysait en particulier *Le Maroc en transition*. Quoi qu'il

en soit, l'émancipation des femmes a bouleversé le Maghreb, sans qu'il soit aisé de conjecturer quelles transformations il subira à long terme.

Catherine Gravet

Faculté de traduction et d'interprétation - EII,
Université de Mons
catherine.gravet@gmail.com

Alfred NDAHIRO, Privat RUTAZIBWA, Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood.

Paris, Éd. L'Harmattan, 2008, 111 p.

Rédigé par deux « universitaires rwandais » – comme l'indique la 4^e page de couverture sans autre précision –, *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood* se présente comme une réponse au succès du film *Hôtel Rwanda* (Terry George, 2005), inspiré de l'histoire de Paul Rusesabagina, gérant de l'Hôtel des Mille Collines à Kigali, lors du génocide. Le film se présente comme une reconstitution fictionnelle des événements, documentée cependant et réalisée sur les conseils du principal intéressé, consultant historique pour la production. Le présent ouvrage entend donc apporter un démenti à la version des faits véhiculée par le film et dénoncer une manipulation qui présente le personnage de Paul Rusesabagina comme un Juste, en démontant les mécanismes de production d'un « héros *made in Hollywood* ». L'intention des auteurs s'inscrit donc dans le régime éthique du rétablissement de la vérité, de l'hommage rendu à la mémoire des victimes et d'un espace de parole offert aux survivants qui témoignent d'une version contraire des faits. En outre, le texte se présente comme un « document », issu d'une recherche historiographique de deux ans, et s'inscrit dans le registre de l'attestation – ici de la contestation –, étayée par des récits rapportés de témoins et d'acteurs.

La stratégie d'authentification est mise en place dès la page de remerciements : « Naturellement, ce livre n'aurait pu voir le jour sans l'appui ferme et constant des survivants de l'Hôtel des Mille Collines. Nous les remercions d'avoir supporté des questions et des interviews qui, sans aucun doute, les ont ramenés aux jours les plus douloureux de leur vie. Nous tenons à leur rappeler que ce livre a d'abord été écrit pour eux, en tenant compte de leur volonté de faire connaître au monde ce qui leur est réellement arrivé dans « ce camp