

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

de concentration », comme l'ont décrit certains d'entre eux, de l'Hôtel des Mille Collines » (p. 6).

En cinq chapitres sera donc non seulement remise en cause l'authenticité des faits tels qu'ils sont rapportés dans le film, mais également « l'opportunisme » de Paul Rusesabagina et ses intentions, dénoncées comme « révisionnistes », dans le chapitre IV – « De l'héroïsme au négationnisme » – en particulier. Les questionnements ouverts dans le premier chapitre – « Un mythe hollywoodien » – sont intéressants en ce qu'ils soulignent les effets de mise en intrigue et d'héroïsation, et interrogent la motivation mercantile qui pourrait sous-tendre l'entreprise. Mais si l'ouvrage avance l'hypothèse que la production cinématographique exploite l'argument de « l'histoire vraie » dans une stratégie commerciale, la réflexion amorcée sur l'ambiguïté générique de ces objets filmiques en expansion que sont les docu-fictions n'est pas développée. Les reproches d'inauthenticité adressés au film reconduisent finalement cette confusion entretenue entre fiction et document sans y apporter un éclairage critique approfondi. Ainsi peut-on regretter que ne soit pas développée une comparaison critique avec d'autres long-métrages de fiction sur le génocide au Rwanda, par exemple un rapprochement avec le film de Raoul Peck, *Sometimes in April* (2005), qui aurait mis en lumière des différences intéressantes dans les choix et le traitement narratifs.

En assumant son caractère fictionnel, le film de Raoul Peck propose précisément une réflexion sur les modalités du témoignage d'un génocide. La diégèse multiplie les niveaux narratifs à partir d'une perspective rétrospective. Par là, *Sometimes in April* s'inscrit dans le registre réflexif, refusant les possibilités offertes par la fiction : la reconstitution du génocide au présent et l'inscription dans le registre de l'émotion, possibilités qui sont au contraire exploitées dans *Hôtel Rwanda*. En dénonçant comme irresponsable la fictionnalisation d'un événement tel un génocide, les auteurs reconduisent implicitement l'opposition entre éthique et esthétique qui a animé le débat sur la légitimité de la fiction pour interroger les tragédies de l'Histoire.

Une autre interrogation critique aurait mérité d'être développée : faut-il reprocher au film de Terri George d'être fictionnel, voire « mensonger », ou bien de jouer de l'ambiguïté générique et de faire

appel à l'empathie du spectateur en exploitant la capacité émotionnelle des images, sans fournir les clés d'une réflexion sur l'Histoire qui conduit au génocide ? Si le film *Hôtel Rwanda* est une entreprise de récupération et d'exploitation, ne faut-il pas se demander dans quelle mesure il répond à un désir du public ? Lors d'un colloque consacré à la littérature de témoignage sur le génocide au Rwanda et produite par des auteurs étrangers – *Littérature, fiction, témoignage, vérité* (université Paris 3, 2005) – Catherine Coquio suggère que cette littérature est née de la convergence de trois désirs : de vérité et de réalité vécue, de littérature et d'Afrique. Elle se demandait alors s'il faut lire autre chose que de l'exotisme dans ce désir d'Afrique. Elle concluait en parlant du désir d'une littérature de l'extrême sur les expériences de l'humanité, qui succède à une littérature de l'ailleurs et du lointain. Cette nouvelle tendance peut certes tomber dans les pièges « d'un tourisme de l'horreur », mais elle peut également s'inscrire dans un registre réflexif.

Lors du même colloque, Janos Szavai posait la question du « piège historico-sociologique du témoignage », et constatait que lorsque l'Histoire est marquée par des événements importants, les écrivains ont tendance à abandonner la fiction. La désignation du but à atteindre : la vérité conditionne des prescriptions normatives. La distinction entre les différents registres dans lesquels il est possible de recevoir des témoignages : celui de l'attestation dans un cadre juridique, ou le registre philosophique de la relation subjective d'une expérience limite, n'est pas clairement établie dans ce livre. Ainsi peut-on interroger la pertinence méthodologique d'une démarche qui consiste à cumuler des contre-témoignages pour contester l'authenticité d'un film fictionnel. Si, pour l'enquête historiographique qui recourt au témoignage pour écrire l'histoire, le témoignage d'un seul individu manque de fiabilité, le recours à plusieurs personnes est-il une garantie suffisante d'objectivité ? En outre, les témoignages rapportés dans le texte sont des réponses à un questionnaire des auteurs et sont présentés sous forme d'extraits sélectionnés en fonction d'un argument qu'ils visent à illustrer. En particulier, les auteurs cumulent les témoignages qui dénoncent les pressions exercées par Paul Rusesabanga sur les réfugiés afin d'obtenir le paiement des frais de séjour et de nourriture, comportement qui illustre le caractère opportuniste du personnage.

Ainsi les auteurs entendent-ils dénoncer une « manipulation financière », établissant un lien entre l'hypothèse du profit comme motivation première de Paul Rusesabanga et le caractère « mensonger » du film.

Si cet ouvrage présente l'intérêt certain de mettre au jour les ambiguïtés générique et « morale » du film *Hôtel Rwanda* et d'interroger la crédulité voire la naïveté d'un public étranger aux événements, on regrette que des analyses stimulantes restent seulement amorcées. Ce qui ne permet pas au livre de dépasser le registre polémique des débats sur le génocide au Rwanda et sur l'actualité politique du pays.

Viviane Azarian

BIGSAS, Bayreuth Universität
viviane.azarian@uni-bayreuth.de

Esthétique, littérature, musique

Sylvain ALMIC, dir., Emil Nolde 1867-1956.

Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 2008, 341 p.

On retient d'un peintre ce qu'il montre, ce qu'il lui arrive d'écrire quand il souhaite en dire plus. On apprend sur lui dans ce qu'il a transmis à son entourage. Avec Emil Nolde, on a la chance de bénéficier de tout cet héritage. L'exposition qui se tient aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris (puis au Musée Fabre de Montpellier du 7 février au 24 mai 2009) propose un choix de 162 tableaux que l'on peut compléter par la lecture de ses journaux (quatre tomes), de sa correspondance ou du témoignage de ceux qui l'ont approché. Le catalogue de l'exposition est d'une remarquable qualité, comportant d'imposantes illustrations, quelques fois en pleine double page, ainsi que neuf articles de conservateurs ou d'experts. Une biographie bien documentée donne à voir le long et sinueux parcours de ce peintre allemand (devenu danois aux lendemains du Traité de Versailles). Il faut dire qu'Emil Nolde traverse le siècle (1867-1956), on le suit chronologiquement, en regrettant seulement que son activité s'arrête ici en 1930 (une exception, une marine de 1948).

Emil Nolde est un homme de la terre qui trouve « son origine au plus profond du sol natal » (p. 19) ; il ne cesse de hanter ces lieux de son enfance, il en part et y revient car ils sont le

centre de toute inspiration. L'ancien Schleswig, étroite bande de terre entre mer du Nord et mer Baltique lui offre ses thèmes et motifs : dans un premier temps, tout y est laiteux et le ciel semble s'étirer indéfiniment dans des teintes pastels et sombres. L'élément liquide ressort, les nuages se reflètent dans les marais ou les canaux, la mer s'étale non loin. Autour de 1900, Emil Nolde semble copier la manière impressionniste française qu'il couple à la manière vaporeuse des artistes Art Nouveau et symbolistes. Des bâtisses se perdent dans le soir, l'atmosphère humide est omniprésente. Privé pendant la période nazie du droit de peindre, il reviendra à l'aquarelle dans des teintes plus chaudes et plus colorées, avec des paysages plus tourmentés. La solidité est apportée par ces repères que sont les hommes et leurs murs, les brigands et les paysans autour d'un bock de bière, les femmes lisant dans une lumière matinale. Le mouvement est rare. Seul le travail de la moisson, amplifié par le vent, et les jupes des danseuses dans la ronde signent l'effort humain dans la nature.

C'est qu'elle est omniprésente, sage dans ses paysages, elle acquiert vite une présence insoupçonnée. Le grotesque, le merveilleux, au fond l'oublié et le primitif font irruption. Emil Nolde cède aux pulsions enfantines qui dotent les éléments d'une vie réelle, il anthropomorphise les sommets alpins, des vieillards surgissent édentés, blancs poilus comme la neige et tout grimaçants d'être pris dans les glaces. Des ogres qui avaleront des alpinistes, qui combattront entre eux ou corrompent de plus douces collines. Le peintre fit de ces dessins des cartes postales, ce qui lui permit de se consacrer librement à la peinture et d'abandonner ses métiers d'ébéniste ou de professeur de dessin. Ce n'est plus un romantisme à la manière de Caspar Friedrich, hautain ou cérémonieux, surplombant les cimes sublimes : le rapport au monde naturel devient ici populaire, mythologique, d'un wagnérisme qui serait passé à la moulinette de la *fantasy* et des contes cruels, où les géants sont débonnaire et attendent seulement qu'on raille un peu leur laideur.

Cependant, cette nature comporte une teneur *völkisch*, qui conforte Emil Nolde dans une germanité que l'on pourrait rapprocher, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, de celle d'Ernst Jünger ou de Martin Heidegger. Le plein air domine, le jardin est objet de fascination et de soins, cependant rien n'y est mièvre ou

bucolique. La lumière irradie intégralement la toile, la couleur est en état de saturer les formes qui se devinent à peine, on se situe dans les dernières années où la figuration des êtres et des objets est encore possible ; après 1945 l'abstraction l'emportera définitivement. Le rapport à la nature se fera plus chaotique, même les tournesols dont le thème est bien emprunté à van Gogh (modèle incontournable de la peinture allemande de 1900 à 1933) se meuvent sur fond de ciel orageux, les chevaux ont l'énergie électrique et les nuages s'avancent comme des gants divins sur les plaines. Les marines peignent la furie des eaux, saisissent la vague avant qu'elles s'écrasent. Le désastre est annoncé. Celui d'Emil Nolde sera la tolérance qu'il a envers le nazisme, son antisémitisme qu'il ne cache pas et ses lettres qu'il envoie aux autorités allemandes en vue de prouver son adhésion au Parti, sa défense de l'Allemagne (notamment contre les influences picturales françaises auxquelles il a par ailleurs amplement puisé). L'article de Peter Vergo (« Emil Nolde : mythe et réalité », pp. 49-73) apprend au lecteur que si Goebbels détenait des aquarelles de Nolde, il les aurait retirées de ses murs sur l'injonction d'Hitler. Protégé par les associations d'étudiants nazis, Emil Nolde se verra cependant inclus dans l'exposition sur l'art dégénéré (1937). Son allégeance déclarée au régime (dans une lettre du 12 juillet 1937 à l'Académie, il se fait passer pour la victime des avant-gardes de la république de Weimar et affirme « toute mon attitude est une déclaration d'amour à l'Allemagne, au peuple allemand et à ses idéaux, Heil... », p. 70) lui aura été d'un maigre soutien. En 1941, son œuvre fut jugée « étrangère » au national-socialisme, et on lui défendit de peindre. C'est ici qu'il devient difficile de juger : l'œuvre témoigne contre son auteur, ainsi que contre tout académisme, le style indique la liberté d'esprit, la violence des couleurs montre que le désordre est la nouvelle donne des Modernes.

Ce sont sans doute d'autres facettes qui permettent à Emil Nolde de dépasser les polémiques politiques et de laisser les bien-pensants à leur énervement idéologique. À l'automne 1913, sa femme et lui sont invités par l'Office colonial à une expédition médicale et démographique en Nouvelle-Guinée. Le long voyage qui leur fait traverser la Russie, la Chine, puis les îles est l'occasion d'une observation compréhensive sans précédent. Il fait des portraits des personnes qu'ils croisent,

il s'enthousiasme pour la liberté des indigènes, se scandalise du trafic marchand occidental, du pillage des anthropologues. Les tableaux de cette période montrent la beauté des chevelures, des regards, en révèlent l'inquiétante étrangeté en même temps que l'attention que ces gens portent à la famille, aux enfants, au respect des éléments naturels. On est loin des poses, des manières et des jeux de séduction des dandys berlinois qu'il dessinait en 1910. Finalement, il se peut que tout soit masque, comédie sociale ou exotique (on apprend qu'Emil Nolde et sa femme ont vainement tenté de rencontrer James Ensor en Belgique). Reste qu'une joie domine chez le peintre, faut-il le rattacher comme le font certains auteurs du catalogue à son nietzschéisme vitaliste ? Non pas seulement, car prédomine une sensation de participer à une fête, légère et envoûtante. Les enfants prennent sens dans la ronde, les femmes devant un verre de vin, Ada son épouse se confond avec la lumière chaude des fleurs écloses, elle est l'âme accompagnatrice. Même les dessins les plus sombres, à l'eau forte, gravés sur bois enferment une autre volonté que celle de l'énergie personnelle. Ceux du port de Hambourg sont faits de la matière des sons, des ronronnements machiniques. Là, ce n'est plus le contraste du noir et du blanc cher à l'expressionnisme qui effare (l'ombre et la lumière n'existent plus) ; ce sont les rides du ciel provenant des cheminées, les formes obscures des poteaux dans l'eau, la solitude des débarcadères. L'œil devient plus photographique, se drape d'une joyeuse mélancolie alors que les visages, dans une influence antérieure expressionniste, s'intensifiaient par leur proximité. On ne sait s'il faut le placer dans le camp de l'irrationalisme (redécouverte du mythe, des instincts primitifs, des forces vitales et naturelles) ou le comprendre dans son désir de trouver la bonne distance pour dire le mouvement du monde.

Emil Nolde donne toujours l'impression d'être un artiste solitaire. On apprend l'admiration qu'ont eu pour lui différents mouvements d'avant-garde : le groupe « Die Brücke » (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner) ceux de la Nouvelle Sécession de Berlin (1910-1911), on s'aperçoit également du conflit qu'il a vite entretenu avec chacun d'entre eux. Il préfère dialoguer avec ses maîtres cachés, van Gogh et Gauguin, il garde d'eux non pas leur composition sereine qui juxtaposait des éléments si troublants mais un mystère décoratif où les valeurs sont uniquement