

Homeland, Irak année zéro : face au désastre immatériel de la guerre

Mirna Boyadjian

Number 256, Spring 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82629ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boyadjian, M. (2016). *Homeland, Irak année zéro : face au désastre immatériel de la guerre*. *Spirale*, (256), 86–89.

Homeland, Irak année zéro : face au désastre immatériel de la guerre

Par Mirna Boyadjian

« Avec ce film, je souhaitais donner un visage aux Irakiens », a déclaré le réalisateur Abbas Fahdel lors de l'avant-première de son film *Homeland, Irak année zéro* (2015) à l'Institut du Monde Arabe de Paris en janvier dernier. Ces paroles, on les entend souvent et il n'est pas évident que le désir qui s'y dessine arrive à percer le couvert du cliché. Ce n'est que plus tard, sur le chemin du retour, que l'expression utilisée par le cinéaste m'a intriguée. Que signifiait « donner un visage » ? Les Irakiens avaient-ils jamais disparu du regard d'autrui ? Comment, par son geste cinématographique, Fahdel pouvait-il « donner un visage aux Irakiens » ? Et encore, que disait ce visage ? Une remarque de l'artiste et théoricien Jalal Toufic concernant la guerre en Irak me revint à l'esprit. Comme les amants franco-japonais de la scène inaugurale d'*Hiroshima mon amour*, Toufic évoque cet impossible vivant qui œuvre de l'intérieur le travail de mémoire et d'enregistrement, ce « désastre immatériel » qui menace de ruiner la possibilité même de témoigner de l'horreur de la guerre. « Tu n'as rien vu en Irak... rien - non pas parce qu'il manquait d'images [...] mais parce que ces

images étaient insoutenables au regard, comme inaperçues alors même que nos yeux se portaient sur elles ; ou parce que cette guerre était un désastre démesuré, les images se retirant à sa suite. » Redonner un visage, c'est peut-être ainsi répondre de ce « rien » qui efface les traits d'une tradition, de ce retrait où se lit l'empreinte vivante d'une communauté.

Devant l'imminence de la guerre, Abbas Fahdel raconte que s'imposa la nécessité de retrouver sa famille et ses amis proches, qu'il avait quittés quinze ans plus tôt à l'issue du conflit qui opposa l'Irak à l'Iran (1980-1988) pour entreprendre des études de cinéma à Paris. Souvenons-nous de la grande machination par les services de renseignement américains, accompagnée d'une campagne de propagande et de désinformation, à savoir si oui ou non l'Irak possédait des armes de destruction massive. Muni de sa caméra, Fahdel atterrit à Bagdad en février 2002 pour documenter ce moment historique dans une clandestinité totale, ne détenant aucune autorisation officielle. Dans un entretien accordé à la revue *Ballast*, il confie à ce sujet avoir

affirmé qu'il réalisait un documentaire sur son ami, le célèbre acteur irakien Sami Kaftan. Pour échapper à la censure exercée par le Ministère de l'information, il demanda à l'attaché culturel de l'ambassade de France à Bagdad de transmettre pour lui les quelques cassettes susceptibles d'être confisquées, ce que celui-ci accepta avec générosité pour soutenir le projet de Fahdel. Un an plus tard, la guerre n'avait toujours pas eu lieu et Fahdel rentra en France pour la naissance de sa fille. Or, contre toute attente, dans les jours qui suivirent son départ, soit le 20 mars 2003, la guerre se déclencha. Fahdel n'avait alors d'autre choix que de revenir, cette fois, par la « route de la mort » qui traverse le désert entre la Jordanie et l'Irak - empruntée notamment par les journalistes étrangers ainsi que par les pillards. En l'espace de quelques semaines seulement, le pays s'était métamorphosé : l'armée américaine avait renversé le régime, Saddam Hussein était désormais en fuite et le peuple semblait dans un chaos qui persiste encore aujourd'hui et qui a mené à la formation de l'État islamique en 2006.

Il aura fallu dix ans au cinéaste avant de revoir les images qu'il avait filmées et débiter le montage de ce qui est devenu *Homeland, Irak année zéro*. Comme il en témoigne avec un chagrin encore vif, le décès tragique de son neveu de 11 ans Haidar, figure centrale du film atteint par une balle perdue lors du tournage, avait rendu insupportable le traitement des images. C'est en vue du dixième « anniversaire » de l'invasion de l'Irak que s'est manifestée la volonté de montrer qui *sont* les Irakiens en marge des stéréotypes identitaires. Avant la projection, Fahdel a expressément divulgué la dernière scène du film, soit la mort brutale de son neveu, se refusant à tout sensationnalisme au profit d'un regard informé et attentif. Quiconque a fait l'expérience du décès d'un être cher sait combien ses objets ou ceux qu'il utilisait gagnent en profondeur, soudain animés d'une présence qui est celle de la mémoire active. Fahdel ne le sait que trop bien. Et le montage du film nous amène précisément à ressentir cette conscience historique qui dote chaque instant de la vie d'une intensité effective. La forte intuition du cinéaste d'une transformation radicale de l'Irak et son souci de la trace, qui l'incline à capter minutieusement les détails du quotidien, participent de ce sentiment.

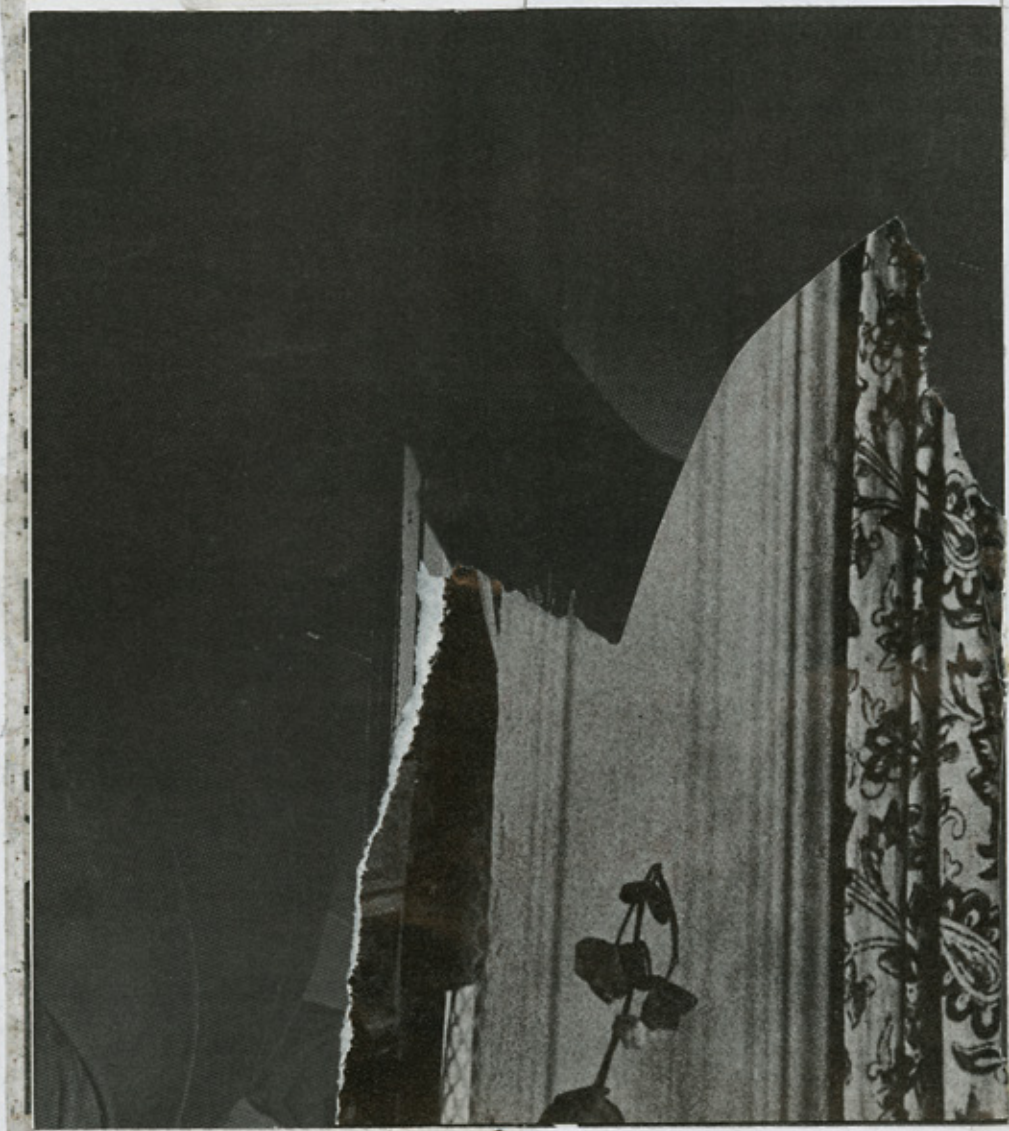
Primé par plusieurs festivals (Visions du Réel, RIDM, 2015), ce film d'une durée de 5h34, divisé en deux parties, « Avant la chute » et

« Après la bataille », peut certes s'envisager comme une tentative de documenter, mais il s'agit davantage de *sauver* ce qui de la vie irakienne pourra encore apparaître sous le regard d'autrui. C'est au sein de la réalité quotidienne de sa famille, regroupant ses neveux, ses nièces, son frère, sa sœur, son beau-frère, quelques amis, etc., que le cinéaste a choisi de nous transporter. Véritable immersion dans l'intime de la famille en train de prendre le petit déjeuner, de regarder la télévision et les fameux discours de Saddam Hussein, d'aller au marché, de visiter le musée, etc. En toute simplicité, ces moments se vivent sur fond de guerre à venir et à laquelle se préparer : il faut griller le pain, *scotcher* les fenêtres, emmagasiner des provisions telles que le riz, les légumes secs, l'huile, etc. Dans le jardin, plusieurs hommes s'entraident pour creuser un puits qui offrira de l'eau potable en cas de besoin. Haidar se charge de pomper l'eau pour l'éclaircir. Cela prendra trois jours, lui dit-on. Malgré la difficulté de la tâche qui le fatigue et dont il se plaint à sa grande sœur, son implication lui apporte du courage et participe au développement de sa conscience politique, ce qui n'a rien d'évident dans le contexte d'un régime dictatorial. Cette transformation s'affirme dans la deuxième partie lorsque, chez le vendeur d'armes, Haidar prend position contre l'ancien régime, refusant le discours élogieux tenu par le vendeur : « *If Saddam returns, I would not dare to sell*

weapons. We only obey force. Democracy is not for us. » Haidar réplique avec ardeur que son oncle a été tué par Saddam Hussein sans aucune raison valable. Était-ce vraiment mieux ? Il faut savoir que ce sont les sunnites qui dominaient la scène politique jusqu'à sa chute, et ce, malgré leur minorité dans le pays. Or, les groupes négligés par le régime (chiites, kurdes et chrétiens) entretenaient l'espoir d'une vie meilleure avec l'arrivée des Américains. Leur paix n'est toutefois jamais advenue : non seulement les conditions de vie, même pour une famille aisée comme celle du cinéaste, se sont détériorées, mais surtout, ces communautés ont été exposées à leur impouvoir. Tous les Irakiens étant perçus comme un danger potentiel par l'armée américaine en place.

Cet exemple illustre bien ce à quoi Fahdel nous donne accès dans son film : les expériences vécues de la guerre par des Irakiens, qu'il s'agisse des membres de sa famille ou de personnes rencontrées durant le film, sans distinction d'allégeances religieuses et politiques. En soulevant ainsi la question de l'individuation, le travail du cinéaste fait écho au propos élaboré par le psychanalyste et professeur Fethi Benslama dans *La guerre des subjectivités en Islam* (2014). Trop facilement, selon lui, le *sujet* a été écarté des études concernant l'Islam – entendu ici comme civilisation –, comme si les musulmans ne pouvaient avoir « *d'expériences de soi actives dans leur condition*

**Les Irakiens avaient-ils jamais disparu
du regard d'autrui ?
Comment, par son geste cinématographique,
Fahdel pouvait-il
« donner un visage aux Irakiens » ?**



présente, ni de processus de subjectivisation produits par leur culture et par leur histoire, et encore moins d'inconscient ». Depuis une vingtaine d'années, Benslama s'interroge dans nombre de ses recherches sur les « *modes d'être sujet* » dans le monde musulman contemporain, lequel correspondrait à une situation pouvant être qualifiée d'« *état de guerre* ». L'auteur insiste sur la distinction entre le sujet fait par la guerre et le sujet qui s'y livre volontairement, s'intéressant au premier afin d'éclairer les forces qui ont façonné depuis la fin de la période coloniale ce qu'il nomme la « *guerre des subjectivités* » et d'en comprendre le tournant radical depuis les années 1970. L'éclatement du « *sujet musulman* » provoqué par un bouleversement spirituel et éthique dans le passage vers la « *modernité* » suggère, selon l'auteur, une « *cassure historique axiale* ». Le choc colonial et l'impact des Lumières suivis de la dissolution du fondement du concept de sujet en éléments disparates, détachés subjectivement, continuent de produire des effets sur la psyché collective. Cette fragmentation – de nature philosophique et théologique – jusqu'au cœur de l'individu rappelle le processus connu sous le nom de « *libanisation* » en référence à la guerre civile.

La seconde partie du film, composée majoritairement de scènes d'extérieur, présente avec subtilité la situation avec laquelle l'Irakien est aux prises et qui est susceptible de le fragiliser. En voiture, Fahdel nous convoie sur une terre hostile où le chaos se mêle à des paysages de ruines. Au lendemain de la chute du Parti Baas de Saddam Hussein, des centaines de partis politiques se sont constitués, la désorganisation de l'armée a donné lieu à la formation de groupes jihadistes contre l'occupation américaine, des pillards en ont profité pour s'enrichir tandis que l'armée américaine a tué des civils et bombardé des infrastructures com-

me la radio nationale et l'Office national du cinéma et du théâtre irakien. Cette situation n'a fait que renforcer le mythe identitaire religieux qui prétend, ainsi que le montre Benslama, fonder le sujet et qui « *prend ici et là la forme d'une psychose de masse anéantissant des processus de subjectivisation, libérant des forces de destruction* ».

Résister au retrait de la tradition

« *Nos visages témoignent les uns aux autres de l'infini* »
Fethi Benslama, *La guerre des subjectivités en Islam*

Un des moments décisifs du film est à mon avis celui où l'acteur Sami Kaftan, l'air nostalgique, erre dans les décombres du bâtiment qui fut l'Office national du cinéma et du théâtre, découvrant les pellicules détruites, les tables de montages désaffectées, les costumes délabrés. Une fois sorti dans le couloir sombre au bout duquel pointe la lumière du jour, évoquant la *camera obscura*, il prononce ces mots pleins d'espoir : « *La tâche de l'artiste est d'éclairer le chemin. Mais certains ont réussi à plonger ce lieu de lumières dans l'obscurité. Mais je l'espère, l'obscurité ne durera pas, et le cinéma irakien va revenir à la vie, ainsi que tout ce qui a été détruit.* » Cette scène touchante et essentielle dans les ruines d'archives met en lumière le geste du cinéaste et ce qu'il accomplit. Le film d'Abbas Fahdel n'est-il pas ce cinéma irakien qui reprend vie ?

Le concept de « *retrait de la tradition suite au désastre démesuré* » élaboré par Jalal Toufic peut servir à élucider cette question de la « *résurrection* ». Dans son essai « *Générique compris* », Toufic définit le désastre démesuré comme une perte par-delà la matérialité, par-delà le nombre de morts et la destruction de bâtiments. Le désastre démesuré implique donc nécessairement un retrait immatériel. L'auteur formule une question qui

l'amène à préciser la nature du retrait : « *Qu'avons-nous perdu, nous les penseurs, écrivains, cinéastes, vidéastes, peintres, musiciens, calligraphes arabes, après les dix-sept années de guerre civile au Liban ? Après l'invasion israélienne en 1982 ? [...] Après le ravage de l'Irak ? [...] Nous avons perdu la tradition.* » Pour l'auteur, la tradition se conçoit sur un plan virtuel. Elle permet d'accéder à ce qui nous rend singuliers en tant que communauté, et ce outre une langue commune, une origine ethnique ou une religion, dans le fait « *d'être tous affectés par le désastre* ». Ne pouvant être comprise comme ce qui du passé est simplement transmis de génération en génération, la tradition se rapporte à l'ensemble des conditions de possibilité qui font vivre ce passé dans le présent, et sont toujours susceptibles d'être réanimées. Selon Toufic, il reviendrait aux artistes, penseurs et écrivains de révéler ce qui a été perdu, de ressusciter ce qui n'est plus accessible et ce faisant, d'intervenir implicitement pour prévenir la possibilité d'un désastre démesuré et d'un retrait potentiel de la tradition.

Homeland, Irak année zéro ne nous amène pas à chercher une interprétation. Les images nous émeuvent au sens premier d'une « *mise en mouvement* » qui peut s'entrevoir comme un bond hors de soi, de ses jugements, de ses idées, etc. En interrompant momentanément notre monologue intérieur, le film nous convie à expérimenter le temps, hors de ses liens, à l'écoute de *ce qui arrive* face aux images qui annoncent la « *renaissance* » du jeune Haidar. Nous savons d'avance qu'il mourra. Son apparition, aussi cruelle soit-elle puisque vouée à une mort prochaine et inéluctable, devient une puissance en ce qu'elle nous rend l'inoubliable de son visage comme celui d'un ange, comme une manière de résister à la dissolution de ce qui lie les Irakiens entre eux et à eux-mêmes. ■