

D comme demain, ou le croisement des figures dans *Le Cahier* de Hana Makhmalbaf

Nada SATTOUF
Université libanaise

Résumé

Sous les ordres de Mollah Omar, les Talibans imposèrent une iconoclastie interdisant toute représentation vivante. Bouddhas furent démolis, alors que les enfants de Bâmiyân, nés de poudre des explosifs, vinrent habiter le premier long métrage de Hana Makhmalbaf, *Le Cahier* (2007). Ce film cherche à faire poésie et épaisseur. Deux plans s’y brouillent : la fiction des jeux enfantins et la réalité du sérieux.

Mots clés : enfants, guerres, socialisation, chronotope, iconoclisme

Abstract

Under the orders of Mollah Omar, the Talibans imposed an iconoclasm prohibiting any living representation. Buddhas were demolished, while the children of Bamiyan, born of explosive powder, came to live in Hana Makhmalbaf's first feature film *Le Cahier* (2007). This film seeks to make poetry and thick. Two shots are blurred: the fiction of childish games and the reality of seriousness.

Keywords : Children, wars, socialization, chronotope, iconoclasm

Introduction

La reconnaissance internationale du cinéma iranien connut son apogée au début des années 90. Face aux règles de la censure, la majorité des films font preuve d’imagination. Par le recours à l’enfant, des réalisateurs, comme Abbas Kiarostami et Mohsen Makhmalbaf, réussissent à contourner certains des interdits ; *Bashu, le petit étranger* de Bahram Beyzaï (1986), *Où est la maison de mon ami ?* d’Abbas Kiarostami (1987) en constituent des exemples. *Buddha Collapsed Out Of Shame* (*Bouddha s’effondra de honte*, 2007) fut le titre original du premier long métrage de Hana Makhmalbaf. En France, on opte pour *Le Cahier*,¹ un élément clé et symbolique du film, et dont le trajet raconte le destin de tout un pays qu’est l’Afghanistan. L’action eut lieu autour des ruines des

¹ Le film *Le Cahier*, sorti en 2007, reçoit le prix spécial du jury au Festival de Saint-Sébastien. Il a été tourné en Afghanistan, monté au Tadjikistan et fini en Allemagne.

statues de Bouddhas géants dont l'un mesurait 55 mètres et siège comme le plus grand bouddha debout du monde. Filmés caméra à la main, les enfants du *Cahier* prêtent leur point de vue pour parler de la haine et de l'intolérance. Jamais confrontés à une prise de vue, ils déploient acuité symbolique dont l'affinement fut pris en charge par des procédés cinématographiques valant le détour. Si le spectateur s'émerveille de voir la poésie de l'image, il se trouve désenchanté devant les vestiges culturels et religieux, brefs humains qui s'effondrent.

Comment le temps fragmenté des enfants du *Cahier* se manifeste-t-il dans l'iconoclasme et le totalitarisme ? Il n'est pas question ici de brosse ne fût-ce que la richesse des symboles que le film véhicule, mais bien de nous focaliser sur le texte filmique défini comme « "unité de discours, en tant qu'actualisée, effective" (= mise en œuvre d'une combinatoire de codes du langage cinématographique). » (Aumont et Marie, 1988/2004/2014 : 70) Le but de cette lecture est de comprendre le lien entre les protagonistes et l'iconoclasme, réflexion justifiée par le titre original du *Cahier* et par le regard que pose Marie-José Mondzain sur la notion de l'image. Les chronotopes tel que Bakhtine les conçoit en tant qu' « espace [qui] s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire » (Bakhtine, 1978 : 237) et qui serait mis en valeur par les divers choix esthétiques du film retiennent également notre attention. Notre objectif serait aussi de rendre compte du sceau de totalitarisme qui atteste l'unité des modèles culturels dont sont victimes les enfants de guerres, et ce, en remontant à la notion d'habitus mis au point par Bourdieu.

Raconter en images et en sons suppose la sélection de certaines péripéties avant de les monter dans un ordre et un cadre de présentation, répondant tous les deux à un choix aussi bien esthétique qu'éthique du réalisateur. Kracauer considère qu' « un film est un film avant tout parce qu'il tire profit de toutes les potentialités de l'expression cinématographique. » (Kracauer 1973 cité par Ethis, 2005/2011 : 53). Celle-ci met en œuvre, dans *Le Cahier*, des aventures qui se suivent chronologiquement sans pourtant chanter l'équilibre cosmique.

Bakhtay, le personnage principal, désire se procurer un cahier, lui permettant, à l'instar de son voisin Abbas, d'apprendre « des histoires drôles » qui lui enflamment l'imagination. La logique des alliances et des hostilités, survenant soit « par hasard ou par nécessité », (Jullier & Marie, 2007/2012 :50) préside alors. Bakhtay se livre à un marchandage hasardeux, proposant le troc de deux œufs et d'un pain cuit contre un

cahier dont les pages vierges ne tardent pas à se transformer en avions de guerre entre les mains des gamins talibans. Accusée d'impiété, Bakhtay se voit lapidée. Ce n'est qu'*in extremis* qu'elle arrive à l'école des filles, munie du rouge à lèvres de sa mère en guise de crayon. Devenue élément perturbateur par manque d'initiation, mais surtout par excès de fantaisie, elle fut chassée, puis menacée, cette fois-ci, par les enfants américains qui tirent appuyant sur la gâchette de leurs fusils-bois (plus sophistiqués de ceux des enfants talibans). « Fais la mort pour être libre » dit Abbas. Ce cri se veut la résolution du problème au moment où la situation finale reprend l'effondrement des Bouddhas, mais de honte comme le dit le titre original du film, ou comme l'annonce le cinéaste Mohsen Makhmalbaf (le père de Hana) : « Je suis convaincu que les statues du Bouddha n'ont pas été détruites. Elles se sont effritées de honte. À cause de l'ignorance, en Occident, de l'Afghanistan. »²

Il serait intéressant de s'attarder sur la signification plurielle dont s'étoffe le nom "Bakhtay" lequel prête à interprétation. Se référant à Lissan El Arab,³ on obtient les mots "boukht" et "bakht". D'origine perse, "boukht" est considéré un intrus en arabe; il signifie "chameaux de Kourrassan". Le mot fut aussi évoqué dans la tradition du Prophète (Hadith) désignant de la même façon le chameau connu par son cou long, et dont le féminin est "boukhtiya" et le pluriel "boukhten et bakhaten". Quant au mot "bakht", perse arabisé, il aurait comme synonyme, toujours selon Lissan Al Arab, "jadd" qui signifie le grand-père paternel et maternel. Mais il exprime aussi et c'est cela qui nous intéresse "Hath : la chance" et "houthwa / la faveur, la grâce, l'estime". À noter que le mot "jidd" veut dire "la persévérance" et "jadd : la chance, la joie, la prospérité." Dans quelques dictionnaires comme Al Sakhah fi al lougha, le mot "jadd" représente "al haz wal bakht : la chance". En arabe parlé, et ce dans plusieurs pays, une certaine pratique consiste à prédire l'avenir où on utilise assez souvent le mot "bakht". De plus, il serait important de mentionner que le "y" à la fin du nom de "Bakhtay" signifie la possession : Bakhtay devient "ma chance, ma grâce, etc."

Bakhtay serait ainsi la métonymie de la personne persévérante qui a tout fait pour atteindre son but. L'acharnement qu'elle a manifesté le long du film, voulant à tout prix se procurer un cahier, transgresser les ordres des enfants talibans, trouver l'école des filles, la rapproche du chameau

² www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf (consulté le 25 février 2015).

³ www.baheth.info/all.jsp?term=بخت

connu par sa résistance, son endurance et son adaptation à la vie dans les régions arides. La grâce que la fille porte en elles, l'excès de fantaisie à travers laquelle elle semble mépriser la médiocrité du réel, lui servent d'adjuvant dans sa quête. La communication qu'elle entreprend avec son voisin Abbas est de proximité, d'imitation, mais aussi de rêves perdus.

1. Sur l'iconoclasme

Décrétés comme "idolâtres" par Mohammad Ali et ses talibans, les bouddhas géants de Bâmiyân furent démolis en 2001 sous les regards horrifiés de l'opinion publique. Les termes "barbarie", "analphabètes" encombrant les médias qui toutefois n'essaient pas de comprendre les motivations profondes de ces iconoclastes ultras puritains des temps modernes, issus de l'Islam, au moment où il faut y voir la manifestation d'un conflit contemporain, celui des « images. »⁴ (Fiserova, 2008 : 4-5-6)

L'iconoclasme (*eikon* : image; *klaô* : briser) se situe très loin dans l'histoire et caractérise les trois religions monothéistes. De 723 à 843, l'Empire romain d'Orient (byzantin) connut ce qu'on a appelé la Querelle des images où un patrimoine inestimable fut rasé. Les iconoclastes actuels, comme ceux de Byzance, n'admettent pas la représentation de Dieu sous un visage humain; ils refusent de se voir représentés parce que « confier son corps à l'image c'est le restituer à sa gestation. Nourrir la représentation en lui offrant en pâture son corps, c'est aussi (équivalent symbolique) nourrir le corps d'images. » (La Chance, 2001 : 18-19) S'en détourner du regard, n'éprouvant qu'une forme de barbarie, c'est être réfractaire à la perspective qui veut, comme l'affirme Mondzain, que le projet des islamistes ne consiste pas à « tuer le bouddhisme, mais [à] atteindre l'idée que se fait l'Occident de l'œuvre d'art et du patrimoine culturel. »⁵ (Fiserova, 2008 : 12) C'est dans cet effacement de ce patrimoine que grandissent les enfants troglodytes de Bâmiyân. Le cadre spatio-temporel fut donc celui du gommage de la

⁴ Dans son entretien avec Fiserova (2008), Marie-José Mondzain précise que « "image" est un terme générique, désigne le genre dont l'icône et l'idole seraient les espèces. » Elle ajoute que « [l]'idole est d'abord un objet qui médiatise les relations entre les vivants et les morts, entre les pouvoirs occultes et les impuissances réelles ». En ce sens, « *Eikôn* désigne une relation, *eidolon* désigne un objet. »

⁵ Mondzain ajoute : « Quand vous détruisez une icône, vous ne détruisez pas l'image. Vous atteignez à la sacralité, mais ça ne peut pas atteindre l'image : vous détruisez l'objet. L'image est indestructible. » Voir Michaela Fiserova, « Image, sujet, pouvoir » Entretien avec Marie-José Mondzain, dans *Sens Public* Revue électronique internationale www.sens-public.org. Article publié en ligne : 2008/01, p. 13.

mémoire, celui d'une absence présente, vu qu'une grande partie des séquences sont filmées aux pieds des bouddhas disparus.

Animée par « la conscience politique » (Ethis, 2005/2011 : 55) qui fixe les jeux d'images et la mise en scène, la réalisatrice Hana Makhmalbaf opte pour une présentation en boucle : le prologue et l'épilogue furent empruntés d'un documentaire tourné par les talibans mêmes. La séquence incipit contient trois plans : une icône représentant un bouddha, du monde rassemblé, que des hommes qui applaudissent (donnant l'impression qu'ils consentent à l'acte de démolition), deux explosifs qui font sauter les bouddhas : le tout se déroule en à peu près trente neuf secondes. Ce documentaire, faisant écho au titre original du film, constitue une unité narrative et spatio-temporelle, traçant le chronotope des gens vivant aux alentours, dans des conditions on ne peut plus austères. On remarque l'absence des sons phonématiques (Aumont et Marie, 1988/2004/2014 : 154) incarnés par le discours verbal, et la présence des sons non phoniques (l'applaudissement et les explosions). La clôture du film rappelle, de son côté, la démolition des statues dans un geste répétitif. Ce choix ne se limite pas à son aspect documentaire : il procure aux bouddhas toute la consistance stylistique et rhétorique les faisant passer du domaine de la "visibilité"⁶ à celui de "l'image"⁷ (Fiserova : 2008 : 7) Dans ce sens, le regard subjectif, les opérations du regard du sujet ne s'en tiennent pas à devenir ceux du récepteur, du regardeur du film. Ils sont aussi ceux des enfants troglodytes qui vivent le deuil de la disparition. Et là revient le sens de "imago" en latin, « lié aux pratiques funéraires [...] à l'expérience de la mort, de la disparition, et de ce qui est retenu de ceux qui ne sont plus là. » (p. 6)

Accusé d'être américain, Abbas fut piégé : il tombe dans une fosse creusée par les enfants talibans dont ils se sont servis pour lapider Bakhtay. Il est filmé en plongée. Écrasé, il subit un interrogatoire qui le montre impie : pour lui, A est comme « abeille », B comme « Bakhtay » ou « bébé », N comme « nez », D comme « demain », alors que pour les autres, A est comme « Amérique », B comme « Bouddha », N comme « négatif », et D comme « Dieu ». Les termes identifiés par les enfants talibans, soit « Amérique, Bouddhas, négatif et Dieu » sont porteurs de

⁶ Marie-José Mondzain définit la visibilité comme « le mode sur lequel apparaissent dans le champ du visible des objets qui attendent encore leur qualification par un regard. » *Ibid*, p. 6-7.

⁷ Image comme « mode d'apparition fragile d'une semblance constituante pour des regards subjectifs », *Ibid*, p. 7.

sens. Ils expriment à quel point ces jeunes sont influencés par une éducation fondamentaliste ; ils sont fortement imprégnés d'« une nostalgie dangereuse pour les dichotomies bien nettes : bien/mal, pur/impur, haut/bas... extinction/eugénisme. Ils se détournent du relativisme moral, de la conscience procédurale, de l'identité factice, et cherchent une re-fondation mythocentrique dans le sang. » (La Chance, 2001 : 19) Abbas sort défiguré de la fosse remplie de boue et vit macérer son corps (voir Figure 1) : c'est une tentative de suppression de la figure humaine d'Abbas qui semble renaître de sa propre terre. Détruire sa figure équivaut à pulvériser sa vie, porter atteinte à son identité. Vers la fin du film, Abbas simule encore une fois la mort pour se racheter, menacé cette fois-ci par les enfants américains. Il tombe (voir Figure 2) et s'étend à même le sol tel un bouddha de pierre. Bouddha renaît en Abbas pour mourir, renaître, re-mourir, et ainsi de suite. Le garçon vit au quotidien une mort répétitive à laquelle il s'habitue et avec laquelle il se familiarise.

Entre les Bouddhas de Bâmiyân et les enfants, il y a donc une circulation des signes et un échange que célèbre l'histoire. L'existence qu'ils mènent se définit par le regard qu'ont construit leurs ancêtres, donnant « à l'image son statut d'"eikon", d'"eidolon" ». ⁸ (Fiserova, 2008 : 7) La façon dont Abbas se représente soi-même et l'image qu'il a eue de soi (à la hauteur des bouddhas géants) se trouvent affectées par la disparition des statues, comme un passé qu'on appréhende afin de mieux comprendre le « demain ».

Force est de constater la difficulté qu'a Abbas de se frayer la voie d'une vision personnelle du monde dans une société, où pas de lieu propice à l'investissement d'une conduite rassurant l'humain dans sa croyance au monde et à la vie. Ne pouvant pas s'identifier aux enfants jouant à la guerre, dépourvu ainsi d'une appartenance communautaire, Abbas n'a qu'à porter sa boue, une sorte de terre qui rappelle celle des bouddhas...le scénario invite à reconsidérer sa soif d'identité, son rapport à la mémoire du lieu, soit Bâmiyân, et à celle collective qui encombre le chronotope de ce chemin de soie. Abbas éprouve un besoin de croire en le monde et en l'avenir : « D comme demain » n'est qu'un cri désespérément lâché de la part d'un enfant qui cherche à se forger une croyance en un rêve. Abbas meurt et renaît sacré, il semble, par son

⁸ Mondzain, dans le même entretien avec Fiserova, met l'accent sur les « régimes de la pensée qui ont été fondateurs quant à la définition de l'image [...] quant à ce à quoi elle renvoie dans les opérations du sujet sur elle. », *Ibid*, p. 7.

identification au bouddha, chanter l'unité perdue de l'univers et le sacré de la vie humaine. N'altérant ni principes ni valeurs religieux, son idolâtrie, comme celle de sa voisine Bakhtay, constitue un écart avec ce qui est établi, donnant naissance à un chronotope fragmenté.

2. Sur le chronotope

Bakhtine appelle « *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels. » (Bakhtine, 1978 : 237) Il ajoute que « [l]es indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » En effet, ce qui est valable dans le monde romanesque le serait, ne serait-ce qu'en partie, dans le monde cinématographique, où le repérage des éléments spatio-temporels n'est pas un objectif en soi, mais une façon de penser la configuration du réel et la façon dont le personnage principal Bakhtay en appréhende l'existence. À y regarder de près, nous constatons que *Le Cahier* nous communique des particularités de Bâmiyân dont la causalité des événements se trouve régie par une nécessité socio-politique. Ce qui fait que les aventures, bien ancrées dans l'espace, s'inscrivent dans un processus temporel historique.

La démolition des bouddhas ouvrant et clôturant *Le Cahier* se révèle un chronotope spécifique servant à introduire une histoire qui remonte à 2001 et qui participe à la lecture des autres chronotopes du film. Cette démolition émerge comme l'un des « centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman [ici du film] dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. » (p. 391) Celui-ci enrichit l'œuvre : rappelons que le titre original de ce long métrage est « Les Bouddhas se sont écroulés de honte » ; il s'offre comme un monde réel qui se loge dans la fiction, qui en réinvente continuellement la réception et la perception. Le drame est donc actualisé et fait partie de la vie quotidienne des troglodytes ; il est profondément lié aux péripéties du fi/lm sans que celles-ci fusionnent. Cette stratification montre que les deux catégories (le documentaire et la fiction) se déroulent à des moments différents. Pourtant, l'espace unique qui n'est pas le même est toujours Bâmiyân.

Si nous tenons compte de la date de la sortie du *Cahier* (2007), de celle la démolition des bouddhas (2001) et de l'âge de Bakhtay : six ans, nous pouvons constater que la fille venait de naître ou avait quelques mois lors de la chute des statues. La mémoire spatio-temporelle de l'époque des bouddhas est un patrimoine familial. Bakhtay en voit les décombres, vit l'ancien à travers l'héritage des parents et le récent dans les vestiges et la

mainmise des talibans. La distribution du savoir concernant l'espace-temps passe par ce personnage qui construit le long du film son propre chronotope en écart avec celui de son entourage : le sort que Bakhtay subit est doublement dramatique : elle est, d'une part, impie selon les enfants talibans (enlèvement, lapidation et terreur) et, d'autre part, elle est terroriste selon les enfants américains. Dans les deux cas, elle devrait simuler la mort afin de survivre.

Ne voulant pas être dérangée par les facteurs externes, soit les jeux de guerre auxquels se livrent les enfants, Bakhtay s'efforce de s'en protéger en s'épanouissant dans un univers de fantaisie et d'émancipation. En effet, l'imaginaire auquel elle tente d'adhérer est livresque, donc fictif et ne change pas : il existe dans la lecture et le cahier. Consciente ou non, la fille s'ingénie à construire son propre chronotope, celui des histoires drôles. Le cahier est censé transmuier son mode de vie. Ainsi s'investit-elle dans une course contre le monde, incarnant de la sorte une course contre la mort. Quant au crayon qu'elle s'est procuré, ce n'est que le rouge à lèvres de sa mère, un objet révélateur lié à la sensualité de la femme, un outil interdit. Bakhtay le charge de symbolisme : c'est avec la liberté, la beauté et l'émancipation qu'on écrit les histoires, voulait-elle dire.

À l'école des filles, le temps semble se décaler de l'espace. L'incompatibilité espace-temps traduit le côté nonchalant, bref le côté enfant de Bakhtay. Au début de la séquence, Bakhtay rencontre des difficultés à s'y trouver une place de disponible. On la pousse, on refuse de lui accorder une chaise où s'asseoir : elle est intrusive. Elle tente les autres avec son rouge à lèvres. Celles-ci l'acceptent dans sa transgression et se laissent se maquiller, se travestir. La fantaisie l'emporte sur l'apprentissage et l'émancipation des filles semble passer par l'amusement. Considérée un élément perturbateur, Bakhtay fut chassée. Elle part à la rencontre d'un autre chronotope, cette fois-ci à jamais fatal : jouer à la morte.

De surcroît, le chronotope de la *rencontre* (C'est l'auteur qui souligne) requiert on ne peut plus d'ampleur et se charge « d'intensité et de valeur émotionnelle ». (384) Les péripéties du film adviennent toutes à l'extérieur si on exclut celle de l'école des filles (classe fermée). Les rencontres sont régies par le hasard : ni Bakhtay ni Abbas ne savaient qu'ils allaient être pigés. Nous sommes dans une focalisation spectatorielle, où le spectateur est « mis au parfum alors que les personnages ne le sont pas ». (Jullier, 2012 : 75) Aussi la notion de la

route et du chemin à parcourir serait-elle intimement liée au nom de Bakhtay. Dans la lecture du « bakht », le lexique de la route revient assez souvent : on prédit des voyages, des changements dus aux déplacements.

Le chemin de la vie / mort témoigne de plusieurs distances focales, mobilisées dans la séquence de l'arrestation de Bakhtay, variant entre courtes et longues. Les premières déterminent les objectifs dits « grand-angles » mettant à la disposition du regardeur un espace riche en objets, dont les détails demeurent inaccessibles. On distingue, au premier plan, les enfants à même le sol guettant le passage d'une proie; au 2^e plan on voit Bakhtay passer et au 3^{ème} plan, les décombres des statues démolies et un prolongement formé par les énormes roches vidées de leurs bouddhas. Alors que les distances focales longues caractérisent les objectifs dits « téléobjectifs » dont il est question lorsque les enfants encerclent Bakhtay : on les perçoit de près, ainsi que leurs visages, leurs regards... La restriction du champ est ici symbolique : dès que les enfants se déclarent des talibans, toute ampleur ou étendue se trouve bannie. À noter que le cadre rectangulaire de Bakhtay offre au regardeur une profondeur de champ : elle est dos tourné aux agresseurs, face aux bouddhas en décombres (voir Figure 3).

Cette ouverture nous dit des choses sur les rêves de la fille, sur ses désirs d'apprendre des histoires, de planer dans un monde fantasmagorique, où les visions et les légendes fusionnent. Plusieurs points de vue⁹ sont ici mis en jeu : au début de la séquence, le regard de la caméra est un regard sur : celle-ci est installée en bas, filmant le passage de l'hélicoptère, préparant de la sorte la scène des avions lancés par les garçons. Puis l'objectif se déplace pour cadrer les garçons guettant l'émergence d'une proie. Cependant, le regard de la caméra captant la scène de la fabrication des avions est un regard depuis, celui de Bakhtay : c'est à travers son regard que le spectateur assiste à cette scène. Le visage de la fille est pris en gros plan, manifestant « un désir d'entrer dans une plus grande intimité avec un personnage » (Jullier et Marie, 2007/2012 : 14) qui, voyant son rêve persécuté, retourne le dos aux bouddhas dans un geste de refus de la réalité.

Le lieu des rencontres et la route sont ainsi profondément imprégnés des repères historiques : le temps que Bakhtay et Abbas vivent est celui de la tolérance, du « demain » perdu par l'effacement des traces historiques,

⁹ Selon Jullier et Marie (2007/2012) « [L]e point de vue est donné d'abord par l'emplacement de la caméra. C'est le point d'observation de la scène, celui d'où part le regard », p. 12.

l'effacement du passé, sachant que la route (espace) « est profondément marquée par le cours du temps historique, par les empreintes et les signes de son écoulement, par les indices de l'époque. » (Bakhtine, 1978 : 385) Les enfants troglodytes héritent une mémoire que les talibans entreprennent d'effacer, comme ils tentent de ramener les enfants à leur propre temps où il n'y aurait pas de place pour l'acceptation de l'autre. Le lieu représente les siècles écoulés dont les indices ne trompent pas et est pénétré d'une intensité figurative. Le temps est ainsi vu dans l'espace, dans les grottes où vivent toujours les familles dramatisées par la guerre, dont le chronotope s'investit dans la construction de l'intrigue et l'appréhension de l'existence où la mort est une délivrance.

3. Sur la socialisation des enfants de guerres

Le Cahier met en scène deux attitudes contradictoires face à l'apprentissage : la première relève d'un déterminisme qui se manifeste par l'enseignement mécaniste où l'on voit le sujet apprenant se dissoudre dans le système social : à l'école, les garçons répètent dans un automatisme ce que leur maître enseigne...l'éducation se déroule dans une ambiance de routine,¹⁰ (Lenoir, 2007 : 5) appelée par Bourdieu *habitus*. La seconde attitude concerne un apprentissage qualifié de positif, celui de Bakhtay qui refuse de se plier aux règlements imposés, à la routine des pratiques des enseignants et qui fait preuve, dans son appréhension du monde, d'un certain subjectivisme libérateur. Il s'en suit que le modèle scolaire mis en scène dans *Le Cahier* ne fait que façonner des habitudes de perceptions communes à toute une génération ou à des générations futures, constituant ainsi un dogme unificateur.

Comme l'affirme Bourdieu, le processus éducatif devient au service de la production de l'*habitus*. Il est dans ce sens une formation d'un certain culturel en accord avec la pensée sociale prédominante. En cela, Bourdieu rejoint la thèse de Durkheim qui définit l'éducation comme quelque chose qui « a pour objet de susciter et de développer chez l'enfant un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui et la société politique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est particulièrement destiné. » (Durkheim, 1966, cité par Lenoir, 2007 : 13) Une construction régulière avec des effets de répétition sont à observer : les mêmes enfants jouent les soldats talibans

¹⁰ Voir à ce sujet Lenoir, Yves (juin 2007), « L'*habitus* dans l'œuvre de Pierre Bourdieu : un concept central dans sa théorie de la pratique à prendre en compte pour analyser les pratiques d'enseignement », Documents de CRIE et de la CRCIE, n° 1, Faculté d'éducation, Université de Sherbrooke.

et les soldats américains; les victimes toujours les mêmes ainsi que la mort qu'il faut simuler pour se racheter. Les scènes de tuerie et de lapidation se montrent représentatives du film parce qu'elles en forment l'axe spécifique de l'analyse : la répétition rappelle que les seigneurs de guerres sont uniformément les Talibans et les Américains.¹¹

Pourtant, Bakhtay perturbe le déterminisme qui supprime toute autonomie du sujet. L'expression de ses goûts, la fréquentation de l'objet culturel qu'est le cahier et sa représentation du monde s'avèrent distinctes de celles des autres : elle se heurte aux comportements mécanistes issus des conditions sociales. Elle s'oppose aux autres enfants qui ne font que produire une réalité déterminée par une structure « structurée » qui est aussi « structurante » (Bourdieu, 1980 : 88), dans la mesure où elle impose des ajustements de la part de ces enfants aux nouvelles situations : il s'agit ici de la guerre.

Les informations que le récit véhicule à travers le savoir de Bakhtay (ce que Genette appelle « focalisation », ou ce que André Gaudreault appelle « la monstration » et qui consiste à analyser une séquence filmique en termes de point de vue)¹² sont porteuses de sens. À la 3^e séquence du film, Bakhtay s'occupe de sa petite sœur pendant que sa mère cherche de l'eau. La voix de son voisin Abbas récitant son alphabet lui arrive. Elle se dirige alors vers l'entrée de la grotte pour le guetter et le voit surgir, entouré d'une aura rayonnante. Son regard se meut de l'intérieur obscur vers l'extérieur lumineux, où se trouve Abbas, nimbé de clarté et d'histoires drôles (voir Figure 4). La mise en images des récits se constitue dans ce sens comme « des choix opérés et révélateurs de ce qu'une société valorise dans sa représentation d'elle-même, mais aussi de ses lapsus et des ses incohérences ». (Ethis, 2005/2011 : 57) Le déplacement de Bakhtay, de l'intérieur ténébreux vers l'extérieur radieux n'est que son aspiration à se libérer d'une réalité lugubre, de se créer une harmonie libératrice loin de tout rapport avec le poids du vécu.

¹¹ Chomsky Noam (2001) : « les États-Unis sont les seuls, comme pays, à avoir été condamnés pour terrorisme international par la Cour internationale de justice et les seuls à avoir rejeté une résolution du Conseil de sécurité qui appelait les États à observer les lois internationales. » Voir *11/9 Autopsie des terrorismes*, Paris, Le Serpent à plumes, p. 51.

¹² Selon Aumont et Marie « le point de vue, c'est l'endroit depuis lequel on regarde. Plus largement, c'est aussi la façon dont on regarde. » P. 108. *L'Analyse des film* (1988/2004/2014) coll. Cinéma, Paris, Armand Colin.

À vrai dire, personne dans le film ne fait preuve de refus ou de révolte contre l'établi si on exclut Bakhtay nourrie par ses désirs fantasmatiques et Abbas qui refuse de participer aux jeux de guerres. Pourtant, leur rejet d'ajustement est mal reçu : n'ayant pas de place à l'école des garçons, Bakhtay part à la recherche de celle des filles. Transgressant les règles établies, elle en fut chassée. Quant à Abbas, il est piégé et en sort un bouddha dont le sort est encore une fois la mort. Ainsi, au fur et à mesure que la société évolue dans ce coin du monde, les garçons intègrent-ils les structures sociales et ne se montrent pas contraints de justifier leur conduite guerrière qu'ils livrent contre les autres qui leur sont différents. L'habitus anticipe dans ce sens le futur de ces enfants, la marche à venir de cette société dont les opérations relèvent du domaine de la certitude.

Dans *Le Cahier*, les séquences réservées à l'éducation ne sont pas nombreuses : deux arrêts sont à signaler : à l'école des garçons, l'on voit la leçon se dérouler dans un espace ouvert : les enfants répètent passivement les mots et syllabes prononcés par l'enseignant afin de les mémoriser. Quant à l'école des filles, elle est formée d'un espace clos, où la préoccupation de l'enseignante donne place aux fantasmes de Bakhtay, qui soudoie les filles et leur maquille le visage avec son rouge à lèvres. Comme agent social, Bakhtay représente le conflit avec le système tel qu'il est. Dans sa quête de liberté, elle s'oppose au déterminisme où toute émergence de l'individu s'exclut ; par son innocence et sa naïveté, elle transgresse les codes imposés par la collectivité. Au moment où on trouve les autres enfants moulés par ces codes, Bakhtay s'en détache et prend l'initiative de se former. Ayant de la difficulté à se soumettre aux modèles culturels imposés, elle se livre solitairement à une quête, alors que les autres enfants, ceux qui font la guerre et ceux qui fréquentent l'école, représentent « [l']acteur communautaire [qui] appartient à un ensemble régi par des liens naturels ou spontanés, [qui] se subordonne à une collectivité dont le sens excède celui de chacun de ses membres. » (Dubet et Martuccelli, 1996 : 513)

Bakhtay assume, par conséquent, la différenciation tout en accomplissant un certain nombre de tâches différentes de celles des autres. Ses codes, ceux de ses sentiments et désirs individuels lui ont permis d'apprendre toute seule l'histoire que récitait Abbas, sans avoir recours aux institutions dont le système est celui de domination : « Il était une fois un homme qui faisait la sieste à l'ombre d'un noyer. Tout à coup lui tomba sur la tête une noix qui lui fit une très grosse bosse. Il se leva et dit : “Heureusement que ce n'était pas une citrouille, sinon je serais

certainement mort”. »¹³ Mais comme le système nie et refuse toute différenciation, Bakhtay s’en trouve exclue et poussée à faire la morte pour s’en sauver. À Bâmiyân, on n’a plus le droit de se faire maître de son destin ; aussi voit-on s’imposer le poids de la tradition et des préjugés, loin de toute indépendance de jugement. La socialisation apparaît donc « comme une forme de programmation individuelle assurant la reproduction de l’ordre social à travers une harmonisation des pratiques et des positions. » (Dubet et Martuccelli, 1996 : 515) Toute autonomie individuelle se révèle bannie dans un système d’assujettissement, où D est absolument comme “ Dieu ”, jamais comme “ demain ”.

Une conclusion s’impose à la lumière des pistes de lecture retenues : l’insertion dans des films de fiction des images d’archives ne remonte pas à aujourd’hui.¹⁴ Dans *Le Cahier*, cet emprunt confie au film sa profondeur événementielle où un dialogisme s’établit entre le documentaire et la fiction. De même, il accorde à l’image une ouverture libératrice et une lecture polysémique au service du quotidien des enfants de guerres. L’iconoclasme ne se réduit pas à un déchaînement contre les composantes politico-économiques qui régissent le monde, ni à une indignation du « consumérisme extrême, des grandes messes d’idolâtrie marchande. » (La Chance, 2001 : 21) Il structure l’espace-temps et l’inscrit dans un ensemble de croyances, de mœurs contextualisées et d’un chronotope unique, fragmenté pourtant au fur et à mesure que Bakhtay et Abbas se configurent une vision utopique du monde, faite de rêves et d’histoires. Le temps paraît inachevé dans toute sa complexité, censurant le comportement des personnages répartis en socialisés (les enfants qui jouent à la guerre) et libérateurs (Bakhtay et Abbas). La socialisation des enfants s’avère méthodique : l’implantation par les talibans d’un système socio-politico-culturel, régi par des valeurs religieuses désuètes et rétrogrades, manie le mode de raisonnement des enfants, et impose une conduite orientant leur façon de penser et d’agir, les transformant ainsi en automates. La vie est fugitive et la simulation de la mort ne fait que souligner la précarité des rêves. La mort répétitive marque la blessure à jamais plantée dans le cœur de cet espace humain désertique, paralysant de la sorte tout accès à l’espoir, le pétrifiant même avant de naître.

¹³ *Le Cahier*, file de Hana Makhmalbaf (2007)

¹⁴ Voir Joly Martine (2002/2005), *L’image et son interprétation*, Paris, Armand Colin cinéma, p. 131-148.

Enfin, il ne serait point question de retenir une seule lecture du *Cahier*. La croisée des intentions de lecture proposées ne fait que conforter l'idée d'une réception rhétorique du film où la responsabilité revient au spectateur de s'engager dans d'autres pistes d'interprétation.



Figure 1¹⁵



Figure 2



Figure 3



Figure 4

Références bibliographiques

Ouvrages

Aumont, Jacques, Michel Marie (1988/2004/2014 pour la présente impression), *L'Analyse des films*, coll. Cinéma, Paris, Armand Colin.

Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bourdieu, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

Chomsky Noam (2001), *11/9 Autopsie des terrorismes*, Paris, Le Serpent à plumes.

Ethis Emmanuel (2005/2011 pour la présente impression), *Domaines et approches. Sociologie du cinéma et des ses publics*, coll. 128 sociologie, Paris, Armand Colin.

Joly, Martine (2002/2005) *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin.

Jullier, Laurent (2012) *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion.

Jullier Laurent, Michel Marie (2007/2012) *Lire les images du cinéma*, Paris, Larousse.

¹⁵ Les figures 1, 2, 3 et 4 sont tirées du film *Le Cahier* (2007) de Hana Makhmalbaf.

Articles

Dubet, François, Danilo Martuccelli (1996) « Théorie de la socialisation et définitions sociologiques de l'école », *Revue française de sociologie*, 37-4.

Fiserova Michaela (2008), « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain », *Sens public* (revue électronique international, www.sens-public.org)

La Chance, Michaël (2001), « Œuvres géantes et culture mondialisée : quelques réflexions sur la destruction des Bouddhas de Bamiyan », *ETC*, n° 55.

Lenoir, Yves (juin 2007), « L'*habitus* dans l'œuvre de Pierre Bourdieu : un concept central dans sa théorie de la pratique à prendre en compte pour analyser les pratiques d'enseignement », *Documents de CRIE et de la CRCIE*, n° 1, Faculté d'éducation, Université de Sherbrooke.

Dictionnaire électronique

www.baheh.info/all.jsp

Liens électroniques

Ge Bizhou, *La montagne est un Bouddha. Bouddha est une montagne.*

www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf (consulté le 25 février 2015)

Document visuel

Makhmalbaf, Hana (2007), *Le Cahier*, (Durée du film : 1 h 21)