

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 66 (2012)

Heft: 3

Artikel: Peinture de guerre et représentations anthropomorphiques dans un lieu de prière musulman en Iran

Autor: Bombardier, Alice

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-309773>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PEINTURE DE GUERRE ET REPRÉSENTATIONS ANTHROPOMORPHIQUES DANS UN LIEU DE PRIÈRE MUSULMAN EN IRAN

Alice Bombardier, CADIS

Abstract

The Khorramshahr's Mosque in Iran still houses today a mural painting that is viewed as the strongest testimony to the Iran-Iraq War. This work was painted by Naser Palangi in the euphoria of victory, after the liberation of the city on May 24, 1982. In wartime, the Iranian artist has drawn from an old folk tradition of narrative figuration and – an event that merits emphasis – brought contemporary painting into a mosque. This painting has acquired an important place in the minds of many Iranians, as well as within the political and artistic movement of “War painting” which developed in Iran in the 1980s. With the support of another war painting: the triptych *War*, produced in the different context of World War I (1914–1918) and created in Europe by the German painter Otto Dix, I will show that thirty years after its creation, the mural in Khorramshahr's Mosque has sparked off a war pilgrimage, at the crossroads of a war memorial or a religious and political commemoration.

L'unité d'élite irakienne est entrée dans la ville frontière de Khorramshahr, en territoire iranien, le 22 septembre 1980. Les habitants ont tenu tête aux troupes irakiennes plusieurs jours durant, surtout près du pont de la ville, avant que l'armée nationale iranienne ne soit mobilisée. Khorramshahr a été en outre la seule partie du territoire iranien à être occupée par l'ennemi pendant un an et demi dans le contexte d'une guerre qui a duré huit ans. C'est pourquoi elle demeure une cité martyre dans l'esprit des Iraniens. Aujourd'hui, vingt ans après l'arrêt des conflits, cette ville a été reconstruite. Mais la grande mosquée de Khorramshahr (*Masjed-e Djame*) abrite toujours une peinture murale qui est considérée comme le témoignage le plus ardent de cette époque. L'œuvre a été peinte par Naser Palangi dans l'euphorie de la victoire après la libération de la ville, le 24 mai 1982 (ill.1 et 2).

Cette peinture murale a conquis une place importante tant dans l'esprit de nombreux Iraniens qu'au sein du mouvement politico-artistique de la peinture de guerre, développé en Iran à partir des années 1980. Le flux élargi des visiteurs

ne tarit pas et le musée de la ville, le Centre Culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr, a dédié en 2007 une salle à la composition et à la genèse de l'œuvre. Pour quelles raisons cette peinture de guerre s'est-elle ainsi inscrite dans la conscience collective des Iraniens?

Après une présentation de la genèse de cette peinture murale, de la technique utilisée et de la composition d'ensemble, je procéderai à une description détaillée puis à une analyse de l'œuvre, en la situant dans son cadre historique et socio-culturel. Je poursuivrai l'analyse à l'appui d'une autre peinture de guerre, née dans un contexte différent, celui de la Grande Guerre de 1914–1918: le triptyque *La guerre*, élaboré en Europe entre 1929 et 1932 par le peintre allemand Otto Dix. Cette comparaison effectuée avec une oeuvre d'un autre temps et d'une autre culture a pour but de faire ressortir certaines caractéristiques du polyptique mural de Naser Palangi. Davantage illustrative qu'analytique, cette mise en parallèle thématique, iconographique et structurelle n'entend pas réduire les différences intrinsèques existant entre les deux oeuvres, qui ont été produites dans un espace-temps éloigné selon des logiques conjoncturelles propres. Enfin, je montrerai que, trente ans après sa création, la peinture murale de la mosquée de Khorramshahr est devenue le support pictural d'un pèlerinage de guerre, à la jonction du monument aux morts et du mémorial politique et religieux.

Genèse: peinture pour voitures et ambulance

La peinture de guerre iranienne est née au sein du mouvement artistique connu aujourd'hui en Iran sous le nom d'"art de la Révolution" (*honar-e enqelabi*). Les membres initiaux du courant de la peinture révolutionnaire ont organisé en Iran, le 11 février 1979, au lendemain de la proclamation de la République islamique, une exposition de peinture fondatrice, à laquelle Naser Palangi a pris part. L'accueil des visiteurs ayant été enthousiaste, l'exposition a circulé en province. De nombreux artistes, poètes, écrivains, ont alors contacté le groupe de peintres et ont exprimé le désir de contribuer à ses créations. Cela a abouti à la fondation du Centre de la Pensée et de l'Art Islamique (*Howzeh-ye Andisheh va Honar-e Eslami*). L'objectif principal du Centre était notamment de démocratiser les arts, d'établir une relation de proximité avec le peuple. Pour atteindre ce but, il fallait être proche des gens et vivre à leurs côtés. La Révolution avait en effet lancé un mot d'ordre: *dar sahneh hozur dashtan*, c'est-à-dire "être présent sur le terrain"

(KHOSRODJERDI, 1999: 91). Dès le début des affrontements avec l'Irak, le Centre a participé à l'effort de guerre en orientant ses créations vers celle-ci. Au départ non-gouvernemental, le Centre de la Pensée et de l'Art Islamique a été rattaché en 1982 à l'Organisation de la Propagande Islamique (*Sazeman-e tablighat-e eslami*) (JALALI-NAINI, 1998).

Au moment du déclenchement de la Guerre Iran-Irak, Naser Palangi (né en 1957) avait vingt-trois ans et étudiait la peinture en deuxième année à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran. Ayant fait partie des membres initiaux de ce mouvement artistique, tributaire des idéaux de ce groupe d'artistes engagés, il s'est rendu en tant que volontaire sur le front dès la proclamation de la guerre en septembre 1980. Il n'a pas participé directement aux combats mais s'est entretenu avec les soldats et faisait parallèlement leur portrait. Après la libération de Khorramshahr, il a peint durant l'été 1982 cette œuvre dans la mosquée, à la mémoire des combattants de la ville qu'il avait connus (ill.3). Il a utilisé de la peinture pour voitures, seule disponible en temps de guerre, apportée de la ville voisine d'Ahvaz par le biais d'une ambulance.

Aucun représentant religieux n'officiait en cette époque troublée dans la mosquée de Khorramshahr. Naser Palangi s'est donc adressé à la municipalité (*farmandari*) de la ville et a exposé l'idée de peindre un mémorial dans la mosquée. Le maire de Khorramshahr – très impliqué dans la guerre durant laquelle il avait perdu une jambe – a accepté sa proposition et pris en charge les dépenses de peinture et de pinceaux malgré le contexte difficile, la ville détruite étant complètement à reconstruire.

Lors d'un entretien que m'a accordé Naser Palangi à Téhéran le 19 avril 2008, celui-ci a expliqué que le contexte de la guerre avait renforcé le caractère exceptionnel de sa démarche et permis qu'elle aboutisse. Naser Palangi a peint cette œuvre en référence à son expérience vécue et à des personnes précises. Le personnage du martyr que l'on retrouve au premier plan des cinq peintures lui a été inspiré par ses amis Mohammad Jahanara, commandant des Gardiens de la Révolution à Khorramshahr jusqu'à sa mort en 1981, et Behruz Moradi, qui était l'instituteur de la ville. L'artiste a cité encore bien d'autres martyrs de Khorramshahr qui ont été à l'origine de cette peinture murale ainsi que d'autres tableaux réalisés par lui: Ebrahim Qate'i, Reza Musavi, Reza Dashti et Saleh Musavi. Cependant, Naser Palangi n'a pas adopté le mode réaliste de la plupart des peintures murales qui étaient alors effectuées durant la guerre. Il a au contraire choisi de styliser cette œuvre, ce qui semble avoir permis d'en universaliser la portée.

Selon l'artiste, la plupart des habitants, combattants et responsables de la ville ont soutenu son projet car tous approuvaient l'intention qui l'animait: cette peinture de guerre étayait leur patriotisme et rendait visible la reconnaissance des nombreux efforts et sacrifices consentis. Certains *basidjis*, soldats volontaires, ont bien fait remarquer que l'endroit n'était pas propice pour accueillir une peinture. En effet, les discours théologiques des oulémas condamnent dans l'ensemble du monde musulman la figuration dans les espaces sacrés, notamment les mosquées ou les lieux de prière. Aussi peut-on s'étonner que Naser Palangi n'ait pas rencontré plus d'opposition à son projet de réaliser une telle peinture dans la mosquée de Khorramshahr. L'artiste relate que les habitants se sont très vite attachés à ce mémorial et l'ont protégé au point de créer un Comité de soutien à la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr. Les visiteurs manifestent en effet un grand sentiment de proximité à l'égard des cinq peintures, devant lesquelles même les familles de martyrs non issues de Khorramshahr se font prendre en photo. Les gens pleurent, touchent la fresque puis leur visage. Lieu de prière, la mosquée abritant cette fresque commémorative est également devenue lieu de mémoire.

Le texte coranique, accepté par les Sunnites et les Shiïtes, ne comporte pas en réalité de position définie au sujet de l'image. Dans le verset du Coran le plus souvent cité comme ayant pu conduire à une interdiction des images, il n'est en fait nullement question d'"images" mais de "pierres dressées": "*Ô vous qui croyez! Le vin, le jeu des hasards, les pierres dressées (ansab) et les flèches divinatoires sont une abomination et une œuvre du Démon. Evitez-les*" (Coran: v.90). Les hadiths, faits et dires du Prophète, transmis oralement pendant deux siècles et demi avant d'être fixés par écrit entre le IX^{ème} et le X^{ème} siècle pour les Sunnites et entre le X^{ème} et le XI^{ème} siècle pour les Shiïtes, sont plus explicites quant à cette question. Les arguments avancés sont similaires pour les uns et pour les autres: l'impureté que les images confèrent au lieu, le désir du peintre de se faire l'émule du Créateur, le risque de basculer dans le polythéisme. L'image n'est dès lors pas interdite de manière absolue mais son utilisation est très réglementée. Elle est exclue de tout espace sacré, de la mosquée, des lieux de prière et plus généralement des espaces public (NAEF, 2004). La peinture murale dans la mosquée de Khorramshahr représenterait donc une exception à la règle en vertu du contexte conjoncturel souligné par l'artiste lui-même et décrit plus haut.

Elle n'est pas la seule en Iran, et ce fait mériterait une étude globale et comparative: plusieurs mosquées d'Iran (à Téhéran et dans le Khuzestan notamment) abritent également des peintures, parfois même situées dans la salle

de prière, mais généralement plus anciennes. Il est intéressant de noter qu'il existe aussi en Iran une tradition qui consiste à décorer les *emamzadeh*, c'est-à-dire les tombeaux de petits saints locaux (littéralement les saints "nés de l'imam"), de larges peintures murales, ainsi que les *takyeh*, espaces dédiés à la représentation théâtrale du drame de Kerbala (*tazieh*) (MOHAMMADI AKHVIYAN, 1996). Sur les murs des *takyeh*, des scènes illustrant la mort de l'Imam Hosein et de ses compagnons à Kerbala en 680 sont généralement figurées. Mais on retrouve aussi parfois des représentations de la vie des prophètes. Cinq scènes liées à Joseph sont par exemple dépeintes dans le *takyeh* Mu'aven al-Mulk à Kermanshah (PETERSON, 1981: 75). Ces passages bibliques et la tragédie de Kerbala étaient tour à tour au centre des représentations théâtrales de la *tazieh*. Les *emamzadeh* constituent un autre espace abritant des peintures murales en Iran. Parmi les plus anciennes peintures découvertes dans ces édifices religieux figurent celles du tombeau de Maqam-e 'Abbas à Shushtar (FLOOR, 2005). L'une de ces peintures représente le Miradj (Ascension) du Prophète. Sa composition est reprise dans d'autres *emamzadeh*, comme celui d'Abdollah b. Mussa al-Kazem à Shahrab (datant de 1894): le prophète avec un visage voilé et la tête entourée d'une auréole, accompagné par l'archange Gabriel et un lion qui symbolise la présence d'Ali, entreprend le *Miradj*, son ascension, sur sa monture ailée représentée avec une tête féminine. La tragédie de Kerbala est toutefois devenue peu à peu le sujet dominant des peintures murales dans les *emamzadeh*. Le tombeau de Seyyed Aqa Hosein à Langerud peint en 1855, l'*emamzadeh* Shah-Zeyd à Ispahan (commencé durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et achevé au début du XX^{ème} siècle), l'*hoseiniyeh* Moshir à Shiraz et Mashadi Aqa à Lahedjani (1925–1926) illustrent explicitement cette évolution (MOHAMMAD-ZADEH, 2008).

Unité structurale d'un polyptique mural en cinq volets

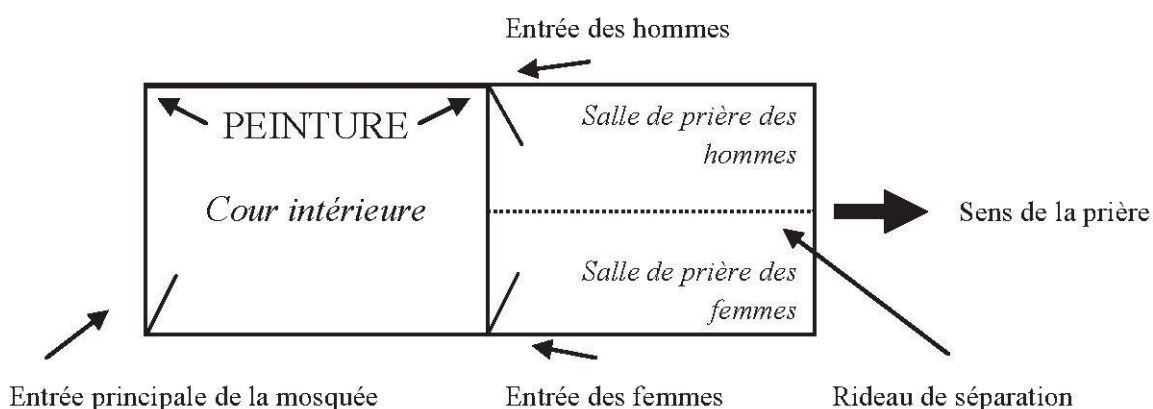


Schéma 1: La peinture murale de Naser Palangi au sein de la mosquée de Khorramshahr. (En cas d'affluence, la prière a lieu également dans la cour intérieure: ill.4).

La grande mosquée de Khorramshahr (*Masdjed-e Djame'*), principale mosquée de la ville, a été construite dans les années 1870. Rénovée en 1964, elle est devenue un centre de rassemblement politique et religieux lors de la Révolution. Au début de la guerre contre l'Irak, la mosquée a été pendant trente-cinq jours transformée en Quartier Général des forces populaires de la ville. Elle a représenté alors, durant le premier mois des combats, le nerf de la défense iranienne: coordination des forces, échanges d'informations, soins apportés aux blessés, rationnement de la nourriture ... Mais elle a été partiellement détruite le 4 octobre 1980 et est tombée aux mains des Irakiens le 26 octobre. Le jour de la libération de Khorramshahr (le 24 mai 1982), cette mosquée a été à nouveau le centre de ralliement des combattants en fête. Elle est de nos jours considérée comme le symbole de la résistance iranienne. Le Guide de la République islamique, l'Ayatollah Khamenei est venu s'y recueillir en 1996, une fois la restauration de l'édifice et la reconstruction de la ville achevées.

Elaborée directement sur du ciment, l'œuvre de Naser Palangi est un polyptique mural en cinq volets peint dans la cour de cette mosquée, sur un mur latéral de l'enceinte intérieure. Naser Palangi a composé avec le compartimentage d'origine du mur latéral de la mosquée. Celui-ci est décoré de plusieurs colonnes à arcades brisées qui apparaissent en relief et qui sont surplombées par un revêtement de céramique en rinceaux puis par une frise calligraphique. Cet état des lieux a d'emblée obligé le peintre à découper son œuvre en cinq tableaux distincts de trois mètres sur trois, limités à l'espace circonscrit entre les colonnes et sous les arcs brisés.

A l'origine, ces cinq panneaux ont été effectués à partir de peinture pour voitures. Mais une restauration des tableaux a été opérée par Naser Palangi lui-même en 2007, au moyen de couleurs à l'huile appliquées directement sur le ciment. La peinture à l'huile, dont l'usage s'est généralisé en Europe au XV^{ème} siècle et en Iran au XIX^{ème} siècle, facilite l'association de tonalités voisines et permet donc aux peintres de jouer avec les dégradés de couleurs. Ainsi, sur les cinq tableaux, différentes nuances de rouge, la couleur dominante, s'entremêlent. La présence conjointe de rouge cramoisi, de rouge vif, d'orange ou de beige clair, voire d'ocre peut être distinguée. La composition chromatique de l'ensemble de la peinture est toutefois ternaire, fondée sur le rouge, le vert et le blanc, à l'instar du drapeau national iranien.

Chaque tableau a un sujet différent, quoique lié à un thème central, mais la composition d'ensemble de cette peinture murale, comme l'indique au premier abord l'unité des couleurs, est identique. La perspective arrêtée, presque brisée, par une ligne d'horizon très haute, met en avant les éléments d'un paysage morcelé. En effet, chaque tableau est structuré en trois parties. A la base, au premier plan, un, deux, ou un petit groupe de personnages apparaissent en position verticale ou horizontale, à échelle presque humaine, peints à coups de pinceaux circulaires. Cette base est le lieu, selon les termes même de Naser Palangi, du “*symbole*”. Ce que l'artiste-peintre entend spécifiquement par “*symbole*” est abordé plus loin. Le milieu correspond à l'espace de la narration: l’“*histoire*” des personnages du premier plan y est représentée en miniature. Enfin, à la pointe, il est possible de distinguer à nouveau à grande échelle, “*une entité abstraite ou spirituelle*”, qui est illustrée soit par un drapeau, soit par un des Imams shiites, dont le visage, selon les préceptes traditionnels de la figuration islamique, est voilé. Le haut du troisième panneau, central, est réservé à l'Ayatollah Khomeyni, Guide de la Révolution, dont la moitié du visage est en partie visible derrière ses deux mains jointes. Enfin, le sommet du tableau final, situé tout à gauche en accord avec le sens de lecture de la langue persane, est baigné de lumière, qui est un symbole mystique équivalent à Dieu. Cette structure ternaire est aisément identifiable dans les croquis préliminaires effectués par l'artiste en 1982 (voir schéma 2 et ill.5).

<p>5. <i>Shahidan-e maktab-e 'eshq</i></p> <p>Les martyrs à l'école de l'amour divin</p>	<p>4. <i>Shahid Mohammad Jahanara va yaran-e hamrah</i></p> <p>Le martyr Mohammad Jahanara et ses compagnons de route</p>	<p>3. <i>Khorramshahr-e maktab-e moqavemat</i></p> <p>Khorramshahr à l'école de la résistance</p>
<p>5. <i>rah-e shahidan</i></p> <p>La voie des martyrs</p>	<p>4. <i>Sama-ye asheqan</i></p> <p>La danse (soufie) des adorants</p>	<p>3. <i>Shahadat va moqavemat</i></p> <p>Martyre et résistance</p>
<p>Dieu, symbolisé par la lumière.</p>	<p>L'Imam Hosein le visage voilé, 3^{ème} Imam des shiites, mort en martyr à Kerbala en 680.</p>	<p>L'ayatollah Khomeyni en prière, le visage à moitié caché par ses mains jointes.</p>
<p>Une longue file de martyrs, qui s'étire jusqu'à la lumière, Dieu.</p>	<p>De droite à gauche:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un groupe assis dans un train, en route pour le front. 2. Six soldats portent un des leurs enveloppé dans un linceul. <p>Au-dessus au centre: Le martyr porté par ses compagnons se prosterne entouré de lumière devant l'Imam Hosein.</p>	<p>De bas en haut:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Trois groupes de combattants de Khorramshahr, brandissant des armes. 2. Deux symboles de la ville de Khorramshahr. A gauche: un champ de palmiers déchiquetés qui brûlent. <p>A droite: la mosquée de la ville.</p>
<p>Un soldat en marche, le Coran et un fusil en main, semble enjoindre le visiteur à le suivre. Inscrit au bras: "A la mémoire de Hosein, martyr".</p>	<p>Un homme anime une danse, qui va conduire le groupe au martyre. Rite propre à Ashura, jour de commémoration du martyre de l'Imam Hosein.</p>	<p>Un soldat étendu, la main sur le Coran, dévisageant d'un regard serein le visiteur. Sur un brassard est écrit en arabe: "Que la médiocrité nous épargne à jamais!"</p>
<p>Panneau n°5</p>	<p>Panneau n°4</p>	<p>Panneau n°3</p>

<p>2. <i>shahadan-e sabur</i> Martyrs endurents</p>	<p>1. <i>arefan dar sangar-e eshq</i> Croyants dans la tranchée de l'amour divin</p>	Le titre affiché
<p>2. <i>zanan-e djomubi</i> Les femmes du Sud</p>	<p>1. <i>do'a</i> La prière</p>	Le titre dans l'esprit du peintre
<p>Fatemeh le visage voilé, mère des 2^{ème} et 3^{ème} Imams shiites, morts en martyrs.</p>	Un drapeau vert uni.	L'entité nationale ou spirituelle
<p>De gauche à droite: 1. Le personnage de la mère prie debout parmi un groupe de femmes. 2. Le martyr, enfant, et sa mère côte à côte. 3. Le martyr est étendu parmi les morts, sa mère vient le voir.</p>	Le soldat, au milieu d'un groupe de camarades, brandit un drapeau vert.	L'histoire du symbole
<p>Une femme, les yeux fermés, est allongée sur la poitrine d'un soldat mort.</p>	<p>Dans une tranchée, un soldat tient le Coran, absorbé par sa prière, les yeux invoquant le ciel.</p>	Le symbole
Panneau n°2	Panneau n°1 ▲▲	

Tableau 1: Grille descriptive des cinq panneaux de la peinture murale de Khorramshahr (lecture de droite à gauche et de bas en haut)

Moqavemat va Shahadat (“Résistance et Martyre”),
œuvre paradigmatique de l’idéologie révolutionnaire

Les couleurs et l’unité structurelle relient, en premier lieu, les différents volets de la peinture murale. Mais, du point de vue du contenu, il existe également un thème global unificateur: les épisodes s’avèrent tous organisés et rattachés à un même ensemble de faits, qui a trait à la guerre et aux actes de résistance auxquels elle a donné lieu, mais aussi surtout à la mort, au martyr et à la foi.

A la lumière de l’entretien que l’artiste m’a accordé, j’ai tenté de renouer le fil narratif de ces cinq panneaux. Le premier tableau (ill.6) met en scène un soldat dans l’espace réservé au “*symbole*”. Cet homme porte balles, fusil et un uniforme vert. Isolé, il prie seul dans une tranchée, creusée dans une terre rouge cramoisie. Au bout de ses deux bras tendus, il tient le Coran, comme s’il venait de le prendre et de l’ouvrir. Ce soldat est en prière, non en guerre. Il fixe des yeux le Ciel, non les lignes ennemies. Le groupement d’hommes armés derrière lui, au second plan, n’est pas l’ennemi qui avance. Ce second niveau correspond plutôt à un retour dans le temps: le même soldat, entouré cette fois-ci d’autres combattants, brandit, exalté, un drapeau, dans l’agitation du départ pour le front. Ce drapeau porté à bout de bras est d’un vert uni, la couleur de l’islam. Plutôt que le drapeau national iranien, composé de vert, blanc et rouge, il s’agit de l’insigne islamique traditionnel. D’emblée, il apparaît que le combat livré est religieux, et questionne la dimension nationale.

Dans le second tableau (ill.7), un personnage féminin entre en scène. C’est le seul panneau où intervient une femme. Mais elle y est à l’honneur et est représentée à maintes reprises. En bas, elle est sans doute une mère, une épouse ou même une sœur, couchée sur la poitrine d’un soldat qui lui est proche, une main sur le cœur et l’autre derrière la tête de l’homme étendu. Son *tchador* fait office de voile mortuaire, de linceul, car le soldat au visage blafard est mort. Dès le second panneau, le soldat, personnage central de la peinture murale de Naser Palangi, est donc dépeint mort. Son expression dans la mort demeure sereine et apaisée. Derrière eux, trois scènes qui ont eu lieu à trois moments différents, retracent le parcours de cette femme, dont il se confirme qu’elle n’est autre que la mère du soldat. A gauche, elle prie debout parmi un groupe de femmes agenouillées. Au centre, surplombant l’espace du “*symbole*”, cette femme et son fils martyr, enfant, sont représentés à la manière des crèches chrétiennes, une étoile scintillant au-dessus de leurs têtes. Enfin, à droite, cette mère est à nouveau debout à la recherche de son fils parmi les corps alignés des soldats

morts. La symétrie des deux silhouettes verticales de la femme, à gauche et à droite, projette le regard du visiteur au sommet du tableau, où est représentée, en tchador et le visage recouvert d'un voile blanc, Fatemeh, mère de Hosein, symbole le plus accompli du martyr dans la lignée des douze Imams vénérés par les Shiites duodécimains.

La douleur des mères, qui ont perdu leur fils lors de la guerre Iran-Irak, est ici à la fois reconnue (dès le second panneau) et aussitôt glorifiée par l'identification opérée à une Sainte, Fatemeh. Le peintre insiste sur la souffrance de ces femmes qui restent dignes et acceptent le sacrifice. La mort les atteint elles aussi. Au premier plan, le personnage de la mère est dépeint les yeux clos, le visage inexpressif, comme si elle rejoignait son fils, leurs deux corps esquissant le symbole de l'infini, unis pour l'éternité. La dimension de reconnaissance et de consolation prédomine.

Le troisième panneau (ill.8), au centre de la peinture murale, est le plus proche de l'expérience vécue par Naser Palangi, artiste témoin des deux premières années d'affrontement entre l'Iran et l'Irak. Le peintre rend hommage à Khorramshahr et aux habitants qui ont résisté jusqu'à la mort. En bas, au sol, gît un soldat qui se prépare calmement à mourir, le Coran posé devant lui, fermé. Sur son bras est écrit en arabe, langue répandue dans la région du Khuzestan qui abrite une proportion importante de la minorité arabe d'Iran: *heyhat min al-zelah*¹ "Que la médiocrité nous épargne à jamais!", exclamation communément utilisée en Iran pendant la guerre. Le regard du soldat, même s'il est tourné vers le visiteur devant lui, a plutôt la fixité d'un regard intérieur. L'homme étendu est entouré de trois escouades de combattants issus de Khorramshahr. Un des combattants à droite brandit une mitraillette et pointe de son arme un décor qui, de part et d'autre du visage de l'Ayatollah Khomeyni, apparaît minuscule en arrière plan: la mosquée de Khorramshahr située sur la droite et des troncs de dattiers décapités sur la gauche. La mosquée fait figure d'auto-citation puisque l'artiste représente, en abîme dans sa peinture, le monument qui abrite son œuvre. Le champ de palmiers dattiers est un autre élément spécifique à la région de Khorramshahr. Il correspond sans doute au lieu-dit d'Arvend Kenar. Il est dans la peinture murale la seule allusion négative à la guerre et à ses ravages. Dans son témoignage sur la destruction de Khorramshahr, Naser Palangi insiste davantage sur le courage, l'exaltation et l'esprit de sacrifice des combattants de cette ville frontière. Enfin, au sommet apparaît l'Ayatollah Khomeyni, tel un nouveau Saint, en train de prier, les mains jointes devant son visage. L'hommage

1 Une lecture est possible également de *simat min al-dhilla*, "signe de médiocrité".

ultime adressé par le peintre dans le troisième tableau revient donc au pouvoir en place, sanctifié.

D'après le titre, le martyr Mohammad Jahanara (1954–1981), commandant des Gardiens de la Révolution à Khorramshahr jusqu'à sa mort en 1981, est le héros du quatrième panneau (ill.9). Mais Khorramshahr n'y est plus précisément le théâtre des événements. Un groupe de cinq soldats menés par le commandant Mohammad Jahanara célèbrent l'Imam Hosein, mort en martyr à Kerbala en 680. Les scènes miniatures au-dessus de ce groupe représentent l'engrenage cyclique du destin des martyrs: à droite, les soldats arrivent en train sur le front et à gauche, un soldat mort est porté par ses compagnons. Ce soldat défunt a accédé au statut de martyr car il est représenté un peu plus haut prosterné dans la lumière et communie, au sommet du panneau, avec l'Imam Hosein. Le sens de lecture de ce tableau est donc ascendant, vers davantage de sainteté. Ainsi la figure voilée de l'Imam Hosein surplombe le martyr prosterné, qui lui-même surplombe le cinquième soldat ou le combattant Jahanara. Les têtes des quatre autres soldats convergent vers cet axe de la sainteté. La communion en l'Imam Hosein est ritualisée au mois de moharram par une procession qui atteint sa puissance culminante le jour d'Ashura. Les adorants de ces processions se frappent la poitrine, comme dans ce panneau, ou se fouettent le dos.

Le cinquième et dernier tableau (ill.10) semble figurer l'aboutissement de ce rituel: une longue file de morts qui s'élève jusqu'à une source de lumière, Dieu. *Ya Hosein-e shahid* "Au nom de Hosein, martyr" est inscrit en persan sur le brassard du soldat au premier plan. Ce combattant pourrait être sur le point d'esquisser un pas dans la direction de cette chaîne de martyrs, dont il est le premier maillon. Le Coran et une mitraillette dans chaque main, il regarde droit devant lui avec la même fixité que le soldat du troisième tableau.

Les titres (tableau 1) qui ont été apposés près des œuvres, revêtent une tonalité pédagogique. Ceux des troisième et quatrième panneaux sont conçus à partir de l'expression "à l'école de", ce qui érige explicitement l'œuvre en source d'enseignement. On peut supposer que ces qualificatifs ont été choisis en partie par la municipalité de Khorramshahr. Le peintre présente, quant à lui, ses tableaux de façon plus thématique. Par "danse des adorants" (*sama-ye asheqan*, titre qu'il donne au quatrième panneau), il entend une danse rituelle qui consiste à tourner sur soi-même et à se frapper la poitrine de manière précipitée, d'où l'impression intense de mouvement dégagée par les six personnages au premier plan. Selon Maryam Palizban, la mosquée de Khorramshahr est connue pour abriter des cérémonies commémoratives de ce type durant le mois de moharram: le chanteur Nohe Fakhri y accompagne chaque année des danses rituelles

caractéristiques du lieu sur un rythme particulièrement animé (PALIZBAN, 2011). Ces danses locales ont pu représenter une source d'inspiration pour le peintre.

La force évocatrice du “symbole” : le soldat-martyr, signe de foi

La figure du combattant mort en martyr ou tout du moins appelant la mort de ses vœux est le personnage commun aux cinq tableaux de cette peinture murale. Il en est selon le terme même du peintre, le “*symbole*”, qui apparaît à grande échelle dans les tons verts aux premiers plans et qui attire d'emblée le regard. Or un symbole représente par définition “*un objet ou un fait, de caractère imagé, qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées naturelle, dans un groupe social donné, avec quelque chose d'abstrait ou d'absent*” (ROBERT, 1967: 1729). Quelle est la correspondance analogique à laquelle pensait Naser Palangi lorsqu'il a peint le personnage du soldat-martyr dans les cinq panneaux? Ce personnage semble être associé par l'artiste, à la fois à un héros dont la vie incarne un modèle et à une figure religieuse qui inspire de la vénération. Dans la peinture de guerre iranienne, le personnage du soldat-martyr représente au premier abord le combattant mort au combat pour la défense de son pays. Au second, il semble surtout être celui qui défend la force de sa foi religieuse, ce qui rejoint le sens premier de symbole, “*signe de foi*” en latin. Il devient le symbole d'une foi telle que le sacrifice sans douleur de sa vie engendre sa sanctification immédiate.

La peinture murale de Naser Palangi fait l'apologie – à travers la guerre – de la foi religieuse. La guerre est mise en scène d'une manière particulière: la mort devant l'ennemi, à l'image des guerres religieuses, ne prend sens que comme acte de foi. Ce regard sur les affrontements frontaliers qui se déroulaient entre les deux pays, surprend. La guerre Iran-Irak a découlé d'un contentieux territorial classique et l'ennemi irakien était, certes mené par une minorité sunnite, mais également musulman et dans sa majorité, chiite. D'ailleurs l'ennemi irakien est totalement absent de l'œuvre. Il semble que l'on se bat non pas pour le terrasser, mais uniquement pour mettre sa foi à l'épreuve.

Si l'ennemi irakien est ignoré, la réalité des combats avec son lot de ravages et de souffrances, l'est aussi. La guerre, qui semble pourtant constituer le cadre de quatre peintures sur cinq, n'est figurée véritablement que sous une forme indirecte, de façon métonymique, par l'intermédiaire de la mitrailleuse, des balles, de l'uniforme et des tranchées. La réalité du front est totalement éclipsée.

Nous sommes, d'une part face à une guerre esthétisée par la force de la spiritualité dont elle est le nouveau générateur, d'autre part face à une guerre voilée dans son horreur. Il n'y a ni peur, ni souffrance et la destruction qu'elle engendre est juste suggérée dans le panneau central, représentant au loin les troncs mutilés de dattiers.

La mort elle-même ressemble à une entrée dans le sommeil. Le peintre ne représente pas les jambes des personnages-symboles, mais seulement leurs bustes. Le sol n'existe pas. Les corps qui apparaissent dans leur globalité sont uniquement ceux des morts, des martyrs. Mais ces corps restent voilés par un linceul, enveloppés, tels des cocons prêts à se transformer en chrysalide. Le sacrifice de la vie est nié au bénéfice d'une autre vie. La pulsion de mort se confond avec la pulsion de vie, le désir d'une vie sacralisée. La mort est ainsi identifiée à une envolée spirituelle et à une renaissance dans l'au-delà. Cette mort est individuelle dans les trois premiers panneaux. Dans les deux derniers, elle est collective et transfigurée, c'est-à-dire irradiant d'un éclat héroïque et glorieux.

Qu'un artiste témoin des combats véhicule dans son œuvre une vision si idéalisée de la guerre s'explique en partie par le contexte même de la guerre dans laquelle il se trouve pris, même s'il n'est pas soldat. Naser Palangi a peint ces cinq tableaux dans l'euphorie de la victoire, après la libération le 24 mai 1982 de la ville frontalière de Khorramshahr. Il a peint également à une période où le régime islamique affirmait sa pugnacité et enjoignait les Iraniens, malgré cette victoire, à continuer la guerre.

Farhad Khosrokhavar qualifie le système d'idées qui régnait en Iran à cette époque post-révolutionnaire marquée par la guerre, d'"*islamisme mortifère*" (KHOSROKHAVAR, 1995: 403). Ce système d'idées a selon lui pour spécificité d'imbriquer de façon originale, la mort, la religion et la politique. La mort, omniprésente, est qualifiée de "*martyropathe*" (KHOSROKHAVAR, 1995: 27) car elle échappe à la vision traditionnelle de l'au-delà qui était de mise auparavant dans la société iranienne. Farhad Khosrokhavar constate en effet que le dolorisme et la passivité cèdent la place à l'activisme et à la perception de soi en tant que sujet, dont la volonté expresse est d'assumer sa mort, comme personnage individualisé, émancipé de sa communauté. Et cette mort réunit les champs religieux et politique qui avaient été dissociés avant la Révolution, sous Mohammad Reza Shah Pahlavi. Le shiisme fait place à une nouvelle religiosité, que le chercheur qualifie de "*shiiste*", "*une forme de religiosité caractérisée par une nouvelle identité chez les jeunes qui rompent avec le shiisme traditionnel en s'affirmant acteurs politiques et religieux*" (KHOSROKHAVAR, 1995: 26). Les

jeunes vont dès lors jusqu'à imiter en acte, et non plus seulement à l'évoquer sur le plan rituel, l'Imam Hosein, mort en martyr à Kerbala. Cet événement symbolise pour les Iraniens le refus de l'injustice par la mort. Par ailleurs, il semblerait que la vague du martyr a également été liée à l'émergence d'une nouvelle forme de mysticisme: le martyr shiite exprime le sentiment de franchir les mêmes étapes que les mystiques, jusqu'à la dissolution en Dieu. Or, dans le soufisme, la notion de dissolution en Dieu signifiait l'ascension jusqu'à Dieu et la perte de l'identité individuelle par l'illumination mystique, non la mort en Dieu.

Naser Palangi ne dément pas avoir souscrit à ce qu'il appelle "*les idéaux*" de cette période. Artiste témoin engagé dans les combats de Khorramshahr, il est travaillé lui aussi par la guerre, la porte et la supporte à partir des valeurs patriotiques et religieuses de l'Iran de 1982. Sa peinture *de* guerre glorifie la mort et le sacrifice en référence au nationalisme et à la religion shiite.

Sang, blessures et apocalypse: la guerre selon Otto Dix

Le triptyque sur bois intitulé *La guerre*, composé entre 1929 et 1932 – dix ans après les événements – par Otto Dix, est considéré comme une des créations artistiques les plus importantes que la Grande Guerre ait suscité en Europe. Les années 1920 en Allemagne avaient été marquées par une hyperinflation économique et une instabilité politique. Dans le domaine des arts, les artistes entretenaient une vision pessimiste de leur époque. Otto Dix a participé d'abord au courant artistique de l'Expressionnisme. Ce courant mettait particulièrement en avant la subjectivité des artistes. Après la guerre, Otto Dix a fondé en réaction le courant de la Nouvelle Objectivité. L'œuvre *La guerre* est issue de ce nouveau courant artistique qui a développé un réalisme sans concession (KARCHER, 1989).

Engagé volontaire à vingt-deux ans, Otto Dix (1891–1969) se distingue de Naser Palangi par l'extrême violence dénonciatrice de sa peinture, traduisant directement l'horreur que lui a laissée la guerre de tranchées. Il ne fait dans son œuvre aucune économie de la destruction et du carnage qu'elle génère. Il accuse, en forçant le trait plutôt qu'en l'atténuant, l'anéantissement de l'humain par lui-même. Alors que Naser Palangi a insufflé à son œuvre une dimension consolatrice, en transfigurant la mort, Otto Dix a conçu une peinture provocatrice, en exposant crûment la guerre dans toute son abomination.

Le triptyque du peintre allemand décrit trois moments d'une journée au front. A gauche, dans le premier pan, les soldats regroupés en deux colonnes militaires, l'une représentée de dos, l'autre de face, s'avancent dans la brume matinale sous un ciel menaçant. Leurs corps ou leurs jambes sont, de même que chez Naser Palangi, camouflés par une brume par endroit très épaisse. Le peintre insiste sur le fardeau qui pèse sur les épaules de ces hommes, disparaissant sous de lourds et multiples paquetages et portant des baïonnettes d'une longueur démesurée, telles des haies métalliques extrêmement aiguisées. Ces colonnes d'hommes marchent vers leur destin, comme le suggère la roue, dans un mouvement ascendant, vers un ciel plombé et rougeoyant.

Le centre du triptyque est composé de deux parties, un carré central et sa partie inférieure, la prédelle. Le carré central décrit le résultat du carnage dans son paroxysme, après les combats: près d'un abri renversé, sur fond de désolation, se tient l'unique survivant de ces affrontements qui ne peut plus respirer qu'à l'aide d'un masque à gaz. Des cadavres amoncelés à droite et à gauche, dans une tranchée éventrée, achèvent de pourrir, alors qu'un squelette est demeuré, en haut, accroché à de la ferraille, pointant du doigt le massacre. Seuls les corps des soldats morts sont détaillés. Ainsi une paire de jambes pointant le ciel se détache nettement à droite, alors que la tête et le bras du cadavre disparaissent dans la boue. Et Otto Dix détaille les vers, la gangrène, les blessures purulentes de la chaire putréfiée de ces deux jambes. Au fond, les maisons sont disloquées et la nature, notamment les arbres, déchiquetée. La prédelle, partie inférieure d'un triptyque d'autel, représente, de même que chez Naser Palangi, une file de morts alignés, mais ici dans les ténèbres. Ils sont allongés sans vie, côte à côte, comme ensevelis, sous une toile rouge sang et dans un espace clos par des planches.

Quant au panneau de droite, un homme, la figure du peintre, y secourt de nuit un blessé, se frayant un passage entre un arbre calciné et un mort au visage recouvert d'un masque à gaz. La lumière de la lune leur donne un aspect fantomatique mais au loin le ciel est embrasé. Le déchaînement des explosions et destructions n'a toujours pas cessé. Le sang continue de couler. Cependant, une touche positive transparaît dans cette dernière partie du triptyque: Otto Dix y met l'accent sur la solidarité humaine.

A la différence de Naser Palangi, Otto Dix – qui a témoigné quant à lui à l'issue du conflit – représente son aversion pour la guerre, exhibant avec insistance et minutie des victimes et non des héros. L'artiste allemand s'abstient en outre dans son témoignage de toute allusion politique. La guerre se suffit à elle-même, elle se nourrit de sang humain et renvoie à l'apocalypse.

Deux oeuvres aux itinéraires narratifs complexes

La guerre a marqué définitivement la conscience des deux artistes qui, tous deux, ont été animés de la même volonté de témoigner. Naser Palangi dit n'avoir pas eu connaissance des créations d'Otto Dix. Pourtant, la similarité de certains motifs apparente formellement les deux peintures, comme cette exceptionnelle file de morts représentée dans le dernier panneau chez Naser Palangi et au niveau de la prédelle, sous le panneau central, dans *La guerre* d'Otto Dix. Il y a aussi le motif récurrent du tronc d'arbre déchiqueté qui hante verticalement les arrière-plans des deux compositions. L'arbre est souvent considéré comme un symbole générationnel. Les individus, tels des feuilles, disparaissent pour laisser place, dans le cycle biologique, à de nouvelles générations. Un arbre déchiqueté rompt l'équilibre trans-générationnel. Il renvoie au sacrifice d'une génération fauchée par les balles.

Les deux artistes ont également en commun d'avoir opté pour une figuration narrative. Otto Dix a rythmé son œuvre selon la vie d'un soldat et tente de retranscrire le cycle journalier des assauts, cet engrenage ininterrompu de mort et de désolation, dans une atmosphère figée. Dans le polyptique de Naser Palangi au contraire, le mouvement est au premier plan: mouvement propulsif de personnages sans jambe, mouvements courbes du pinceau qui réunit les différentes parties d'un même tableau par de longues arabesques et anime le drapé des vêtements, qui semblent se tordre dans l'agitation intense des protagonistes. Mais la composition d'ensemble de cette peinture murale – la corrélation des épisodes, cloisonnés ou continus, l'enchaînement dramatique – réinvente la narration dans la peinture iranienne.

Il existe déjà depuis le XIX^{ème} siècle en Iran un courant pictural appelé "Peinture des maisons de café" (*naqqashi-e qahvekhaneh*), véritable art du récit. Ce style de peinture issu des milieux populaires illustre des épisodes tirés des principales épopées mythiques iraniennes ou raconte en images l'histoire religieuse, retraçant notamment la bataille de Kerbala où l'imam Hosein et ses compagnons trouvent la mort en 680, ou encore reproduit des scènes de la vie quotidienne. Les conteurs se plaisaient à arrimer leurs récits à ces œuvres le plus souvent anonymes (PAKBAZ, 2007: 576).

Dans la peinture murale de Naser Palangi, le mouvement narratif s'avère complexe: il suit des itinéraires à la fois linéaires, circulaires et verticaux. La progression n'est pas évidente entre les cinq panneaux car, dès le second, le soldat est représenté mort. Chaque tableau change en fait de registre et donne à voir une facette différente de la guerre. Mais leur enchaînement n'est toutefois

pas totalement dépourvu d'un fil directeur. Ainsi la mort du soldat dans le second tableau peut être comprise comme l'issue logique du premier, où le martyr se recueille et prie face à l'éventualité de sa mort. La même escalade dans la mort, cette fois-ci collective, est repérable entre le quatrième tableau, représentant les soldats communiant dans une danse religieuse, et le cinquième, avec cette file de morts. Au niveau de ce que le peintre appelle les "*entités abstraites ou spirituelles*", la progression linéaire est plus claire: le drapeau islamique cède la place à trois figures saintes pour aboutir à l'essence divine. S'accommodant des cinq enclaves dégagées sur le mur de la mosquée, l'artiste a effectué cinq portraits cloisonnés, mais il juxtapose plusieurs petits plans temporels dans une même composition. Ces flash-back temporels sont autant d'anecdotes éclairant le récit central et nous indiquant l'état d'esprit des personnages. L'artiste procède enfin, dans la dernière séquence, à une forme de "*figuration évolutive*", par la métamorphose des soldats en cadavres de martyrs, dont la ligne ascendante des corps prend explicitement la direction du ciel.

Gérald Gassiot-Talabot, théoricien en 1964 du mouvement pictural de la Figuration narrative ou Nouvelle figuration, distingue en effet quatre types de narration: "*la narration anecdotique*", en style continu ou en scènes successives, explicite ou non explicite; "*la figuration évolutive*", par mutation et métamorphose de personnages ou d'objets, par indication de mouvement et de direction; "*la narration par juxtaposition de plans temporels*" dans une même composition et enfin, "*la narration par portraits ou scènes cloisonnées*", dont le polyptique, remis à l'honneur, n'est qu'une variante (GASSIOT-TALABOT, 1965: 5-40). Il s'avère que Naser Palangi a combiné ces quatre modes de manière originale. De cette narration picturale multiforme émane une force d'interpellation.

Peinture de guerre et pèlerinage

Trente ans après sa création, l'œuvre de Naser Palangi continue à mobiliser l'attention d'un grand nombre de visiteurs. Ceux-ci, lors du Nouvel An iranien, se rendent en masse à Khorramshahr, prient à la mosquée puis se recueillent devant cette peinture. Ils s'y réunissent également lors de la célébration de la Libération de Khorramshahr, tournant de la Guerre Iran-Irak, qui fait l'objet chaque année d'un jour férié, le 24 mai (3 khordad). Comment comprendre la force d'attrait de cette œuvre? D'abord, il s'agit d'une peinture murale: le choix du support comporte l'intention chez l'artiste de s'adresser à un large public.

Selon le schéma 1, l'œuvre est visible pour tout fidèle dès l'entrée: hommes et femmes y ont également accès avant d'être séparés par un rideau dans la salle de prière. Chaque visiteur se prend alors à marcher devant ces cinq panneaux et à tenter de suivre intérieurement le parcours du martyr qui culmine dans la lumière, dans la dissolution en Dieu. Dans l'imaginaire chrétien, ce parcours s'apparente au Chemin de Croix. Naser Palangi affirme lui-même s'être inspiré de l'iconographie des églises chrétiennes. Il a pu procéder, consciemment ou non, à la mise en scène d'une forme de Passion du martyr shiite. En outre, la peinture, anthropomorphe, est située contre toute attente dans un lieu de prière musulman, ce qui l'apparente au culte chrétien des images de saints. La présence irradiante du martyr au centre de l'œuvre épouse à n'en point douter certains caractères pédagogiques affirmés des hagiographies occidentales.

Renouvelant l'épopée du Prophète et de ses descendants, Ali, Hosein, et les autres Imams, le combat pour l'islam hisse les martyrs à un rang supérieur d'humanité, reconnu dès l'origine de l'Islam. La place du martyr, auquel le Coran et les hadiths du Prophète et des Imams reconnaissent des privilèges canoniques, le distingue toutefois du saint musulman, dont le statut complexe est toujours demeuré discuté (GRIL, 2000). Parmi ces privilèges qui élèvent le martyr, citons notamment la pureté intrinsèque dispensant son corps de toute ablution funéraire, l'accès direct aux étages supérieurs du Paradis sans passer par les tourments du Purgatoire et la capacité d'intercession pour les autres hommes (BUTEL, 2002). Après avoir protégé leur communauté de leur vivant, les armes à la main, ils continuent après leur mort à en exercer la direction spirituelle et morale par leur exemple. Les martyrs forment donc dans la religion shiite telle qu'elle est pratiquée actuellement en Iran, un panthéon privilégié de "*quasi-saints*" (BUTEL, 2002: 309). Ceux évoqués dans la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr ont été promus à ce statut de quasi-sainteté par la reconnaissance populaire, laquelle déborde largement le cercle restreint des anciens combattants.

Apparentés aux saints, les martyrs peints dans la mosquée de Khorramshahr représentent également les héros d'une guerre de défense nationale. Ils témoignent de la résistance iranienne, évoquent et honorent le souvenir de combattants disparus, érigeant la mosquée en un lieu de mémoire. En Iran, les monuments aux morts n'existent pas comme tels dans l'espace collectif. La mémoire des morts ne s'investit pas dans un lieu unique mais dans des espaces souvent mal délimités, répartis sur l'ensemble du territoire. Il n'y a pas de tombeau du soldat inconnu dans la capitale, centre d'un culte institué et officiel, qui pourrait servir de support symbolique à l'affirmation du sentiment national.

En outre, la mémoire de la guerre Iran-Irak constitue dans le pays un enjeu discuté entre l'Etat et la société civile. Cette dernière estime que le corps du mort appartient à sa communauté d'origine. Par le biais de la Fondation des Martyrs, l'Etat a fini cependant par imposer, dans les villes, un regroupement puis une standardisation des tombes des martyrs dans un périmètre qu'il cherche à rendre autonome du cimetière ordinaire, mais souvent au prix d'intenses querelles avec les responsables civils locaux (BUTEL, 2000). La gestion étatique de la mémoire de la guerre en Iran est donc objet de contestation. Les monopoles institutionnels de la mémoire de la guerre se modifient et font l'objet de compromis avec la société civile. Dans ce contexte, le plébiscite d'une partie de la population en faveur de la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr correspond à une ré-appropriation de la mémoire par la société civile iranienne, pour qui cette peinture a également valeur de monument aux morts.

De plus, l'œuvre est signée par un artiste qui s'est engagé physiquement aux côtés des résistants de Khorramshahr et qui s'efforce de maintenir vivant le souvenir d'hommes dont il a été proche. Entre 1994 et 1997, Naser Palangi a milité pour la construction d'un musée à Khorramshahr, où il retourne lui-même régulièrement. En 1997, nommé Directeur du projet artistique du Centre Culturel de la Défense Sacrée de Khorramshahr, il a organisé un comité de sélection des œuvres à exposer. Ce comité comprenait Ali Azavahi, Djavad Hamidi, Mohammad Radjabi, Hamid Makhsudi et Mehdi Tchamrah. Dès l'ouverture du musée en 1997, Naser Palangi a donné une partie de ses archives et, depuis 2007, une salle du musée retrace l'histoire de la peinture murale, de sa création jusqu'à sa restauration à l'hiver 2006–2007. Les efforts fournis par l'artiste pour la reconnaissance de son œuvre ont donc été relayés par la municipalité, puis par les autorités, qui ont consenti à en autoriser la muséification. La restauration effectuée par Naser Palangi en 2007 a été filmée par Mohsen Kheysravi et une jeune équipe de trois cameramen, ayant pour projet un documentaire sur l'impact de la guerre à Khorramshahr. La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr a pris dès lors une nouvelle dimension. La ferveur populaire qu'elle suscite, sa consécration bien que tardive par le régime, instituent son passage à la postérité.

Enfin, dans l'œuvre, cette présence humaine à grande échelle du personnage du martyr qui à deux reprises fixe le visiteur du regard, favorise l'introversio de celui-ci. Le tracé non-conventionnel du visage et des yeux du martyr est d'ailleurs à relever dans cette œuvre de Naser Palangi. La peinture murale de guerre en Iran a en effet plutôt mis en avant soit des martyrs sans visage, soit des portraits réalistes d'après photographie, d'un individu précis

mort en martyr. La puissance évocatrice de la composition qui remet en situation un art du récit – moyen d'expression populaire par définition – touche aussi le plus grand nombre avec efficacité. Cet art du récit permet une représentation dans la durée et une identification du visiteur à cette représentation. Il pleure ou prie et, comportement très actuel, immortalise souvent cette émotion à la fois esthétique et religieuse en se faisant photographier devant l'œuvre (ill.11). Cette émotion est concentrée et démultipliée par la localisation de l'œuvre dans une mosquée, lieu épiphanique par excellence.

La peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr est ainsi devenue le prétexte d'une pratique collective originale qui s'apparente au pèlerinage. On entend communément par pèlerinage un voyage individuel ou collectif qu'un fidèle fait à un lieu saint pour des motifs religieux et dans un esprit de dévotion. Le pèlerinage s'inscrit dans une pensée collective qui élit un lieu sacré où la présence divine se serait manifestée soit directement, soit indirectement par l'intermédiaire d'un saint ou d'un martyr. En France, à partir de la Révolution, la notion s'étend à tout voyage fait avec l'intention de rendre hommage à un lieu ou à une personne qu'on vénère (HURSTEL, 1982). Le cheminement vers ce lieu, le temps passé à ses abords, sont rythmés par des pratiques ritualisées symbolisant une quête religieuse ou spirituelle. A la dimension sacrée caractérisant l'édifice religieux qui l'abrite, la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr ajoute, comme montré précédemment, une dimension historique et commémorative qui en intensifie la portée et l'impact émotionnel. A l'arrivée dans la cour de la mosquée, le premier contact avec l'œuvre impose une imprégnation visuelle globale suivie d'une entrée dans la narration représentée au fil des cinq panneaux. Ce parcours est pour certains accompagné d'une prière faite en marchant ou d'une demande de faveur, en référence à la capacité d'intercession des martyrs. Puis l'attouchement de la peinture avec la main marque la rencontre, le moment où le pèlerin reconnaît et communit avec la source vive de sacré animant ce lieu. Le pèlerin le signifie d'ailleurs explicitement en s'effleurant ensuite le visage de ses deux mains. La photo prise devant l'œuvre, souvent en famille, témoigne de ce moment fort.

Outre l'espace, où les déplacements et les attitudes correspondent à des pratiques rituelles, le temps est également chargé de signification symbolique collective: la visite est effectuée massivement durant la période du Nouvel An iranien (Nowrouz, le 21 mars), consacrant le recommencement de l'année. Je pense à "l'homme nouveau", but ultime de nombre de pèlerinages chrétiens. Le pèlerinage inspiré par la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr s'articule avec les pratiques religieuses instituées se déroulant à la mosquée,

qu'il n'exclut pas mais prolonge. Ainsi, il arrive qu'en cas d'affluence la prière collective s'accomplisse de biais devant la peinture. Aujourd'hui reconnu par le clergé shiite et investi par les institutions politiques, ce pèlerinage suscite la piété populaire à partir d'une remémoration d'un épisode passé douloureux et d'une communion avec les martyrs.

En conclusion, il s'avère qu'en temps de guerre, l'artiste a puisé à une ancienne tradition populaire de figuration narrative et – événement à souligner – a fait entrer la peinture contemporaine dans une mosquée. Cette peinture *de* guerre a paradoxalement la particularité de ne pas exprimer directement la guerre. L'activité guerrière est suggérée et mise en scène par des symboles aux correspondances multiples, dont l'aboutissement final, tout comme chez Otto Dix, est le sacré. Le sacré est interprété par chacun à partir du donné de sa propre culture. Naser Palangi insuffle à son œuvre, située dans une mosquée, une dimension politico-religieuse, arrimant l'homme en guerre à son Dieu par la foi jusqu'au sacrifice de sa vie, alors que la structure en triptyque, à la manière des tableaux d'autel, permet à l'artiste européen, Otto Dix, de réintégrer ironiquement le massacre de la Grande Guerre dans l'iconographie chrétienne, en lieu et place de la Crucifixion. La Passion est sécularisée: plus d'espoir en la résurrection, seulement le fait nu et brutal de la mort. Mais l'analyse du triptyque d'Otto Dix en référence aux fondamentaux de la culture occidentale serait l'objet d'un autre travail. Je remarquerais seulement que Naser Palangi, rejoignant Otto Dix, esquisse un parallèle entre la Passion du Christ et celle de l'Imam Hosein à Kerbala pour exprimer, à l'appui d'une référence inter-culturelle, l'immensité de la douleur. Cette dimension expressive de l'œuvre a touché le visiteur iranien. Une pratique pèlerine originale s'est ainsi développée à Khorramshahr, chargée de significations symboliques collectives relevant de plusieurs registres culturels: la peinture de guerre de la mosquée de Khorramshahr concentre et unifie à la fois lieu de culte, lieu d'histoire, lieu de mémoire, monument aux morts et manifestation de l'allégeance à un pouvoir sanctifié.

Illustrations



Illustration 1: Naser Palangi, La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr en 1982 (archive de l'artiste, publication autorisée par l'artiste)



Illustration 2: La peinture murale de la mosquée de Khorramshahr après restauration par Naser Palangi, printemps 2007 (archive de l'artiste, publication autorisée)

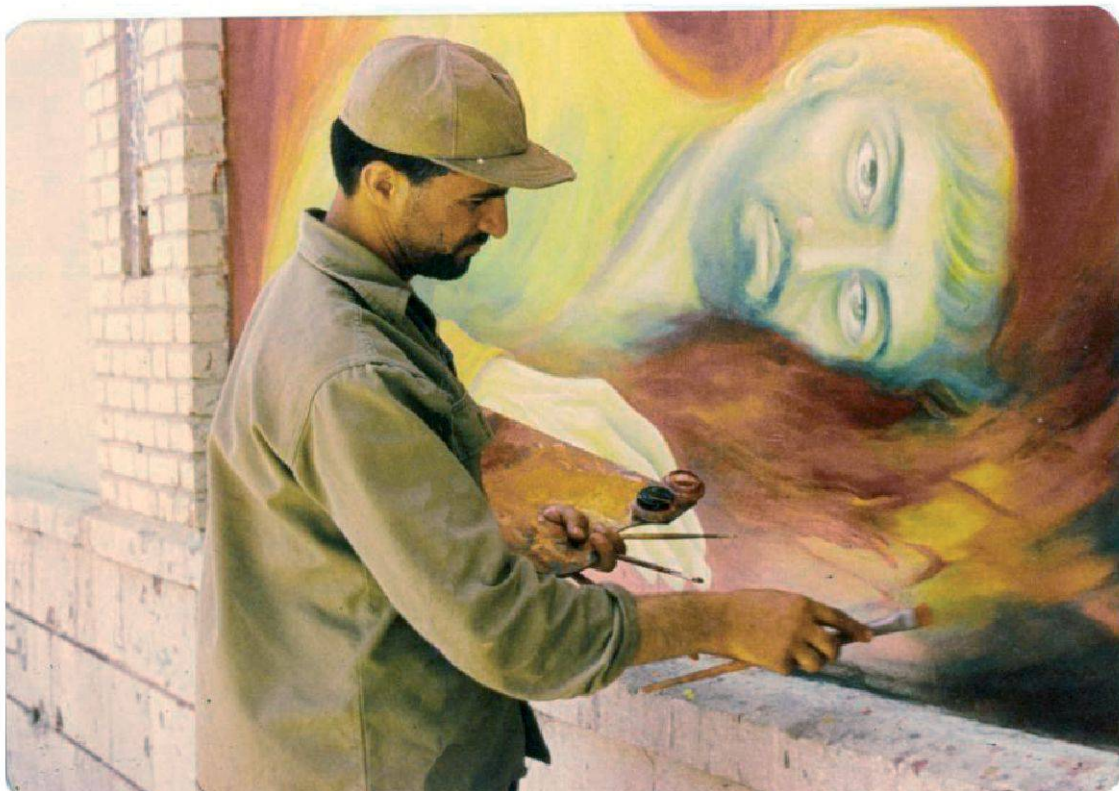


Illustration 3: Naser Palangi à l'œuvre en 1982 (archive de l'artiste, publication autorisée)



Illustration 4: Restauration en cours par Naser Palangi, 2007. Le peintre, dans la lumière au fond à gauche, continue à peindre pendant la prière (archive de l'artiste, publication autorisée)

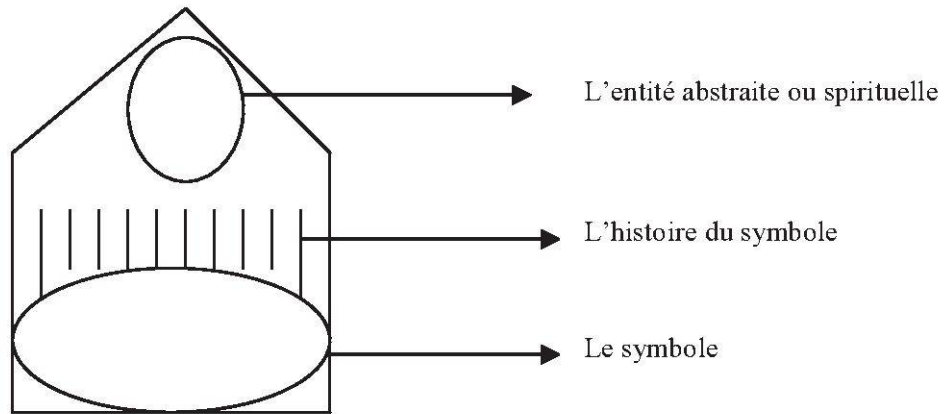


Schéma 2: Structure commune aux cinq panneaux de la peinture murale de Khorramshahr



Illustration 5: Naser Palangi, croquis préliminaire, 1982 (archive de l'artiste, publication autorisée)



Illustration 6: Croyants dans la tranchée de l'amour divin (photo: Alice Bombardier, 2007)



Illustration 7: Martyrs endureants (photo: Alice Bombardier, 2007)



Illustration 8: Khorramshahr à l'école de la résistance (photo: Alice Bombardier, 2007)



Illustration 9: Le martyr Mohammad Jahanara et ses compagnons de route (photo: Alice Bombardier, 2007)

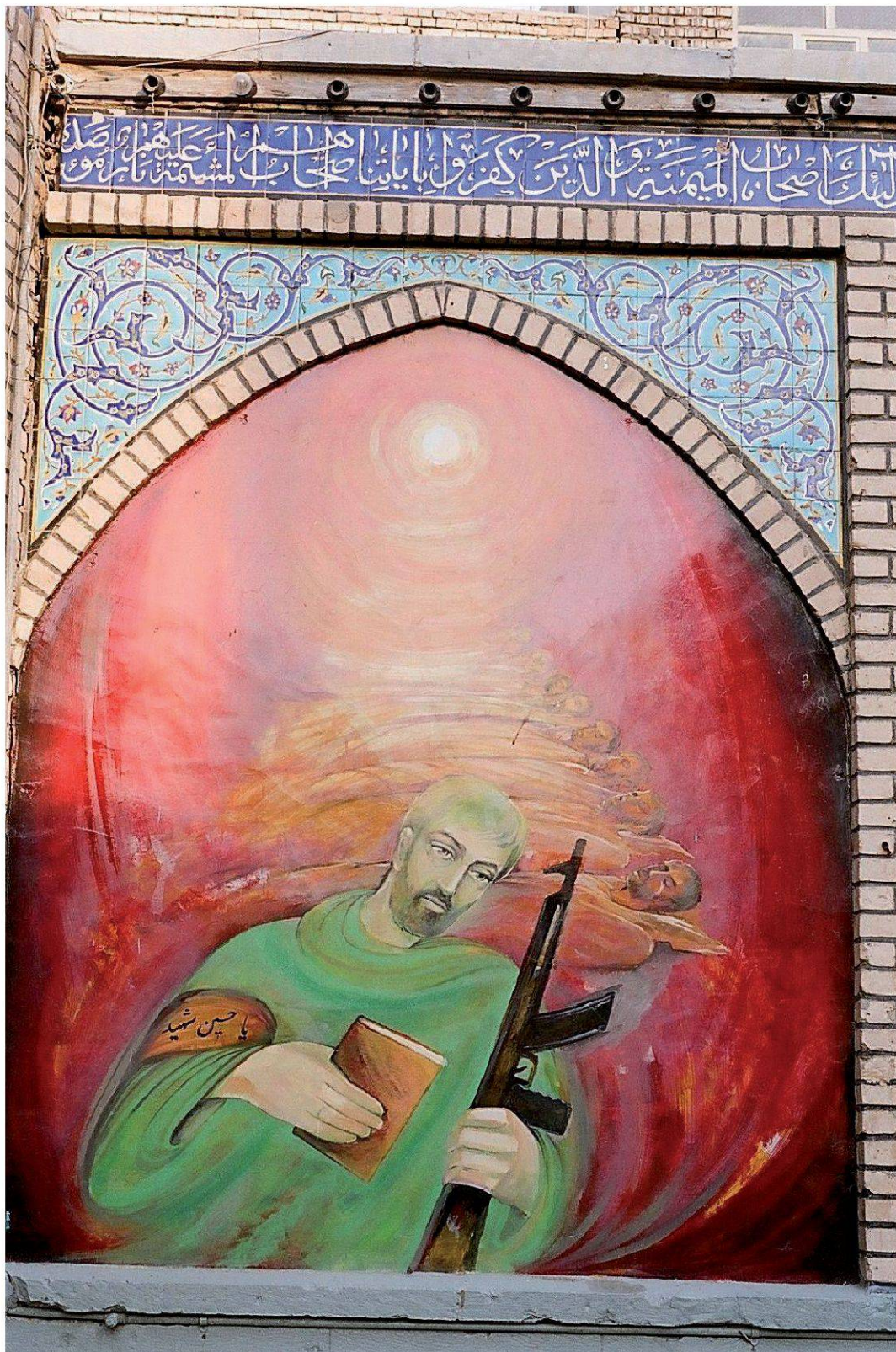


Illustration 10: Les martyrs à l'école de l'amour divin (photo: Alice Bombardier, 2007)

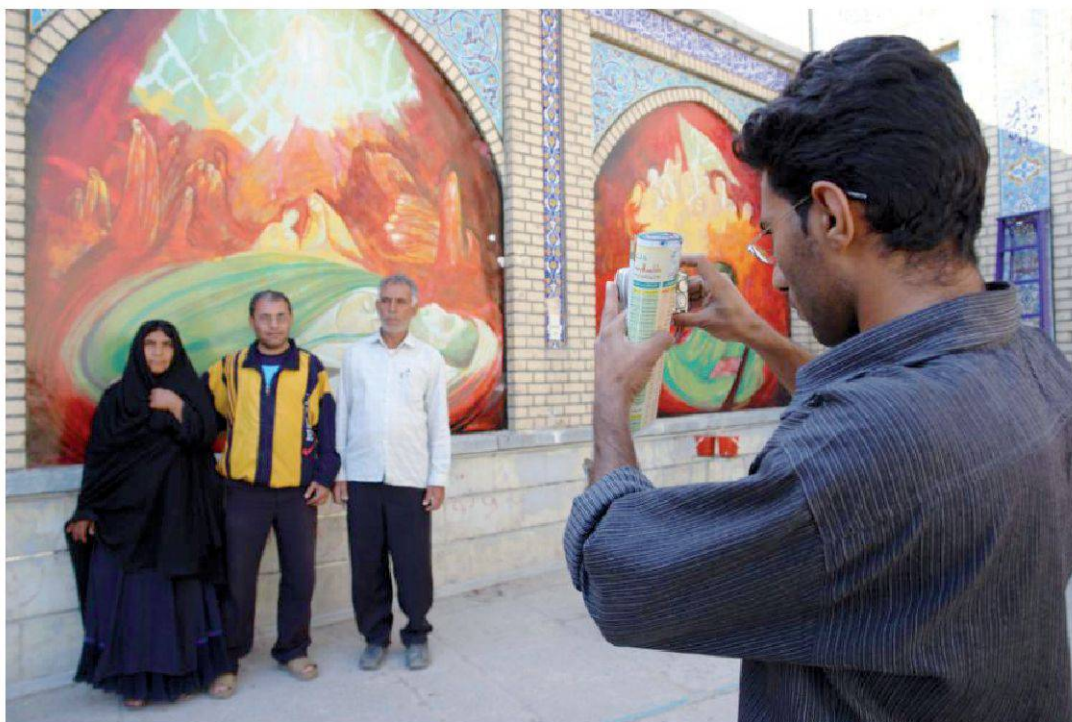


Illustration 11: Photo familiale, Nouvel An iranien, mars 2007 (archive de l'artiste, publication autorisée)

Bibliographie

BLONDET-BISCH, T. / R. FRANK / L. GERVEREAU / A. GUNTHERT

2001 *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre.* Paris: Somogy.

BUTEL, Eric

2000 *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980–1988).* PhD. Paris: INALCO.

2002 “Martyre et sainteté dans la littérature de guerre Irak-Iran.” In: *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain.* Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 301–318.

CENTLIVRES, Pierre / Micheline CENTLIVRES-DUMONT

1997 *Imageries populaires en Islam.* Genève: Georg.

CENTLIVRES-DUMONT, Micheline

2003 “La bataille de Kerbala dans l'imagerie shi'ite: langage et symboles.” In: *La multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la*

télévision. XVIIème – XIXème siècle. Istanbul/Würzburg: Orient Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, pp. 103–117.

CENTLIVRES, Pierre

2003 “Images populaires, motifs religieux et fonctions politiques dans le monde islamique contemporain.” In: *La multiplication des images en pays d’Islam: de l’estampe à la télévision. XVIIème – XIXème siècle*. Istanbul/Würzburg: Orient Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, pp. 119–135.

CHELKOWSKI, Peter

1989 “Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran.” *Muqarnas* VI: 98–111.

1998 “Popular Arts, Patronage and Piety.” In: *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785–1925*. London: I.B. Tauris and Co Ltd, pp. 90–99.

CHELKOWSKI, Peter and Hamid DABASHI

2000 *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*. London: Booth-Clibborn editions.

FLOOR, Willem

2005 *Wall Painting Qadjar Iran*. Costa Mesa (CA): Mazda Publishers Inc.

GASSIOT-TALABOT, Gérald

1965 “La figuration narrative dans la peinture contemporaine.” *Quadrum* 18: 5–40.

GERVEREAU, Laurent

2006 *Montrer la guerre ? Information ou propagande*. Paris: Isthme/CNDP.

GRIL, Denis

2000 “Les fondements scripturaires du miracle en islam.” In: *Miracle et karâma*. Louvain: Brepols, pp. 237–250.

GRUBERT, Christiane

2008 “The Writing is on the Wall: Post-Revolutionary Murals in Tehran.” *Persica* 22: 15–46.

2012 “Institutionalizing Memory: The Central Martyrs Museum in Tehran.” *Visual Anthropology* 25(1–2): 68–97.

HANAWAY, William

1985 “The Symbolism of Persian Revolutionary Posters.” *Iran since the Revolution*. London: Barry Rosen, pp. 31–50.

HURSTEL, Patrice

1982 *Les pèlerinages curatifs de la folie dans l’Est de la France. Du XIIIème au XIXème siècle*. Phd, Université de Nancy.

JALALI-NAINI, Ziba

1998 “L’art islamique révolutionnaire. Naissance et agonie.” *Les cahiers de l’Orient. Revue d’Etude et de Reflexion sur le Monde arabe et musulman* 49: 125–128.

KARCHER, Eva

1989 *Otto Dix (1891–1969): sa vie, son œuvre*. Cologne: B. Taschen.

KHOSRODJERDI, Hossein

1999 “The Islamic Revolution in Contemporary Iranian Art.” *Tavoos* 1: 91–99.

KHOSROKHAVAR, Farhad / Paul VIEILLE

1990 *Le discours populaire de la Révolution iranienne*. Paris: Contemporanéité.

KHOSROKHAVAR, Farhad

1993 “Chiisme mortifère: les nouveaux combattants de la foi.” *L’Homme et la société* 107/108: 93–108.

1995 *L’islamisme et la mort*. Paris: L’Harmattan.

MARZOLPH, Ulrich

2004 “The Martyr’s Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context.” In: *Sleepers, Moles and Martyrs*. Copenhagen: University of Copenhagen.

MOHAMMADI AKHVIYAN, Mohammad

1996 *Etude des peintures murales dans les emamzadeh du Nord de l’Iran [barrasi-e naqqashiha-e divari dar emamzadeh-ye shomali-e iran]*. Mémoire de master. Téhéran: Université Tarbiat-e modares.

MOHAMMAD-ZADEH, Mehdi

2008 *L’iconographie shi’ite dans l’Iran des Qâdjârs: émergence, sources et développement*. PhD. Genève: Université de Genève.

NAEF, Silvia

2004 *Y a-t-il une “question de l’image” en Islam?* Paris: Téraèdre.

NORA, Pierre

1997 *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

PAKBAZ, Ruin

2007 “Peinture de maison de café [naqqashi-e qahvekhaneh].” In: *Encyclopédie de l’Art [farhang-e honar]*. Téhéran: Farhang Moaser, p. 576.

PALIZBAN, Maryam

2011 “Ta’zieh. Aufführung eines Kollektivmordes.” International Workshop *Traditions of Martyrdom in the Modern Middle East*. Berlin: ZFL, 15th October 2011.

PETERSON, Samuel R.

1979 "The Ta'zieh and Related Arts." In: *Ta'zieh: Ritual and Drama in Iran*. New York / Tehran: New York University Press / Soroush Press, pp. 64–94.

1981 *Shi'ism and Late Iranian Arts*. PhD. New York: New York University.

ROBERT, Paul

1967 "Symbole." In: *Dictionnaire Le petit Robert*. Paris: Société du Nouveau Littré, p. 1729.

VAHIDE-RAKHSANI, Nasser

1988 *L'art graphique et luttes sociales en Iran d'aujourd'hui (1979 à nos jours)*. PhD. Paris: Paris I.

WERMESTER, Catherine

1996 *Le corps mutilé dans la peinture allemande. 1919–1933*. PhD. Paris: Paris 1.

YAVARI D'HELLEN COURT, Nouchine

1987 "Les murs ont la parole." *Autrement Revue* 27: 85–89.