Sous le regard des martyrs à Téhéran

Une approche anthropologique de l'iconographie urbaine

Under the Eye of Tehran's Martyrs : An Anthropological Approach to Urban Iconography

Sepideh Parsapajouh

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/33079>

DOI : 10.4000/lhomme.33079

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2019

Pagination : 7-48

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Sepideh Parsapajouh, « Sous le regard des martyrs à Téhéran », *L'Homme* [En ligne], 229 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/33079> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.33079>

Sous le regard des martyrs à Téhéran

Une approche anthropologique de l'iconographie urbaine

Sepideh Parsapajouh

LA VILLE de Téhéran, comme d'autres grandes villes iraniennes, abrite aujourd'hui d'innombrables peintures murales réalisées sous l'égide de la municipalité et parfaitement entretenues. Ces fresques aux dimensions monumentales attirent l'attention de tout passant non accoutumé à des espaces visuels aussi denses et colorés. Les murs arborent des motifs de toutes sortes : personnages (homme, femme, saint, héros), fleurs (tulipe, rose, coquelicot), oiseaux (aigle, phénix, pigeon), arbres (cyprés, saule pleureur), objets (livre, bougie, miroir, chaise, arme, bottes), etc. Ces motifs sont plus ou moins bien exécutés, mais aucun n'est anodin. Abstraits ou figuratifs, tous sont porteurs d'un sens, car tous se réfèrent à des événements, des acteurs ou à des idées politiques et religieuses liés à l'histoire récente du pays. Les portraits des martyrs de la guerre Iran-Irak (1980-1988) sont le sujet de prédilection de cette iconographie.

Ces peintures murales postrévolutionnaires ont fait déjà couler beaucoup d'encre et ont notamment été étudiées selon une perspective relevant de l'histoire de l'art, que ce soit en Iran ou en Occident¹. Cependant, ces formes d'expression n'ont pas fait l'objet d'une analyse qui prendrait en compte, à partir d'une enquête ethnographique et historique, les dynamiques sociales à

Cette recherche doit beaucoup à ma collègue Agnès Devictor, historienne de l'art, avec qui j'ai partagé de riches échanges autour de cette thématique et lors de divers événements scientifiques, à Paris comme à Téhéran entre 2015 et 2017, mais aussi à Anne Raulin avec qui nous avons élaboré le projet initial de cet article dans le cadre du programme « Villes expressives ». Je tiens à remercier aussi tous ceux qui m'ont confié leurs souvenirs et connaissances : Farnaz Ghorbani, Mohammad Ghorbani, Sedigheh Yaghoobi, Mohamad Saduq, Mahdi Qaem-Pour, Hossein Khosrojerdi, Alireza Kamari, Minoo Khany, Mohammad Chitchiyan, sans oublier ceux qui ont préféré rester anonymes.

1. Cf. notamment : Shiva Balaghi & Lynn Gumpert (2002) ; Ulrich Marzolph (2003) ; Christiane Gruber (2008, 2012) ; Ashgar Kafshchiyan Moqaddam, Yoaf Darsh & Samira Ruyân (2010) ; Alice Bombardier (2011, 2012) ; Talinn Grigor (2014) ; Agnès Devictor (2017).

l'origine de leur émergence au cours des quatre dernières décennies. En effet, les peintures murales que l'on peut voir aujourd'hui renvoient à des événements sociopolitiques qui ont touché différentes catégories de la population urbaine : des combattants et des membres de leurs familles, des artistes, des autorités publiques, ainsi que des citoyens plus ou moins engagés. Dans cet article, je proposerai une réflexion sur la dynamique spatiale, sur les interactions entre ces différentes catégories d'acteurs et sur le sens de ces images à la fois pour ceux qui les produisent et pour ceux qui les regardent. J'analyserai, en lien avec les appartenances locales, l'apparition progressive, puis la politisation des peintures murales de Téhéran, ainsi que les modalités d'appropriation de ces murs par l'État pour en faire des scènes politiques. Différentes questions seront abordées. Quand et comment les murs de différents quartiers de la ville sont-ils devenus un tel lieu d'expression et d'exposition ? Comment sont choisis les emplacements de ces images ? Que représentent-elles ? Qui les exécute et à qui appartiennent-elles ? Quelle conception identitaire du « nous » véhiculent-elles auprès des habitants ? L'habitant lui-même est-il acteur de cette mise en images ou simple spectateur passif ?

Pour mener cette réflexion dans le sillage des travaux déjà réalisés, je m'appuierai sur des sources historiques, des témoignages publiés (journaux intimes et notes d'anciens combattants, testaments de martyrs), des documents visuels (épitaphes de martyrs, photographies, dessins et croquis), ainsi que sur des observations et entretiens effectués sur le terrain avec des peintres-portraitistes, des auteurs de peintures murales, des anciens combattants, des proches des martyrs, sans oublier les simples citoyens. Cette analyse ne saurait prétendre à l'exhaustivité, ni de l'histoire de ces peintures ni de leur production de sens dans la ville de Téhéran, mais plutôt à une approche anthropologique globale du phénomène.

Les peintures étudiées appartiennent à des styles différents et remontent à des périodes distinctes de l'histoire récente de l'Iran : la période révolutionnaire (1979), quand les murs servaient de supports médiatiques pour des expressions spontanées et éphémères ; la décennie de la guerre contre l'Irak (1980-1988), période où les murs des quartiers populaires devinrent des espaces ouverts aux témoignages des familles et artistes amateurs sur la perte et la souffrance ; la période de l'après-guerre, à partir de laquelle la représentation murale a relevé d'un programme gouvernemental engageant nombre d'institutions et d'artistes professionnels, dans l'intention de glorifier le sacrifice des combattants pour Dieu et la patrie, mais aussi de sensibiliser, voire culpabiliser les citoyens-spectateurs ; enfin, la dernière décennie, marquée par l'aspiration de la société civile de la capitale à tourner la page de la commémoration et de la martyrologie, et à privilégier l'aspect esthétique des représentations murales au moyen de travaux d'embellissement avec des techniques raffinées.

parfois de l’empreinte de mains trempées dans le sang des victimes. Toutes ces expressions traduisent une forme de responsabilité et d’engagement social. Simples et monochromes, ces images n’en sont pas moins porteuses d’émotions, reflétant le frémissement révolutionnaire : elles témoignent, dirigent, mobilisent, dénoncent. Si le choix des couleurs identifie le camp – « le noir pour le clergé et le rouge pour la “gauche” qu’elle soit islamique ou marxiste » (*Ibid.* : 86) –, leur caractéristique commune est d’être éphémère : inscrites clandestinement durant la nuit, effacées ou recouvertes dès le lendemain par d’autres empreintes. L’espace public apparaît donc comme un mode d’expression, le seul permettant de délivrer des messages aux points de vue divergents (Bombardier 2011).

Après la victoire de la révolution en février 1979, et surtout avec la grande liesse populaire qui s’ensuit, notamment après le résultat du référendum d’avril 1980 proclamant la « République islamique », le rapport des citoyens aux expressivités de l’espace urbain change non seulement à Téhéran, mais aussi dans toutes les grandes villes. L’euphorie qui s’empare de la population après la chute de la monarchie, sans doute indissociable de tous les lendemains de révolution², provoque en effet un temps bref d’extrême liberté : de réunion, d’expression, de publication et d’occupation de l’espace public. Les citoyens vivent dans la gaité une relation apaisée avec leur ville, ils se la réapproprient : « La ville redevenait à nous, il fallait l’entretenir, s’en occuper », me raconte un ancien révolutionnaire. Un mouvement collectif de nettoyage des murs est alors lancé au sein de divers quartiers ; les habitants de quelques rues commencent à effacer les traces du chaos révolutionnaire, considéré comme appartenant déjà au passé, afin de tourner la page et de repartir sur des bases neuves et propres.

Mais cet état d’euphorie ne dure pas très longtemps. Après plusieurs mois, le pays entre dans une nouvelle phase de conflits politiques et de répression. Le nouveau régime cherche à imposer son pouvoir par des coups de force, en excluant les groupes non islamiques et les opposants de tous bords politiques. La population perçoit l’éphémérité des libertés gagnées par la révolution. Les murs de la ville redeviennent alors un lieu de parole mais surtout de tension, où se reflète à nouveau le conflit : les différents groupes s’y expriment, s’y insultent, s’y disputent, s’y raturent réciproquement.

2. Mouna Zaïri, dans sa communication lors du colloque international « Villes en représentation. Expressivités de l’espace public » (23-24 mars 2017, Nanterre), a montré une ambiance comparable dans l’espace urbain de Tunis au lendemain de la chute de Ben Ali.

L'entrée en guerre et le réveil de la martyrologie

II

En septembre 1980, au comble des tensions et des passions intérieures, le pays est attaqué par l'Irak voisin, dirigé par un régime d'inspiration laïque et nationaliste arabe, s'appuyant sur la minorité sunnite de la population. Son chef, Saddam Hossein, bénéficie du soutien de l'Occident que le régime iranien inquiète depuis l'« affaire des otages américains ». Une guerre de huit ans commence, qui va marquer l'étape la plus sanglante et la plus décisive de l'histoire contemporaine de l'Iran. À la suite de l'entrée en guerre, les conflits intérieurs prennent un tour plus radical jusqu'au sein du gouvernement. Le président Baniadr est accusé de tolérance coupable vis-à-vis des mouvements d'opposition. Sa destitution déclenche une véritable guerre civile armée apportant son lot d'attentats et de victimes. En résulte un durcissement sans précédent du pouvoir qui signera la fin de la période révolutionnaire. La répression, allant de pair avec une guerre intérieure féroce, ainsi que les privations causées par la guerre extérieure contre l'Irak transforment durablement l'atmosphère de la ville qui, pendant ces huit années de guerre, devient sombre et austère³. La mémoire visuelle des citadins de cette période est empreinte de noir et de gris, omniprésents dans l'espace public et, plus généralement, c'est le manque de couleurs qui est associé alors à l'ambiance de Téhéran (Parsapajouh 2014).

Durant ces années de guerre, de 1980 à 1988, le pays se trouve très fragilisé mais, contre toute attente, cette extrême fragilité va se révéler être un facteur d'unité. Toutes les ressources de la nation sont mobilisées face à l'ennemi extérieur. Devant la menace commune, de nombreuses divergences s'effacent et des groupes ordinairement passifs se constituent en véritables acteurs sociaux, politiques, voire militaires, avec de fortes initiatives religieuses ou nationales. Dans un premier temps, l'idéologie religieuse du régime s'en trouve renforcée. Cette guerre imposée devient la « Défense sacrée » (*defâ'-e moqaddas*), une guerre quasiment sainte, qui nourrira la montée de la ferveur islamique au sein de la population. On a recours avec succès à des « levées en masse » de volontaires appelés *basiji* (« mobilisés ») : ce sont des jeunes, très jeunes parfois, exaltés par la référence à une martyrologie intrinsèque au chiisme tout en étant profondément remaniée à l'époque contemporaine⁴.

Rappelons qu'en Iran chiite, cette martyrologie se fonde sur un événement historique devenu mythique, le martyr du troisième imam, Hossein, de sa famille et de ses compagnons, massacrés après dix jours d'encerclement par

3. Le durcissement du régime a causé la mise à mort de nombreux dissidents, également appelés « martyrs » par leurs partisans. Nous ne pouvons traiter ici de leur cas, qui demanderait une étude à part entière (à ce propos, cf. Talebi 2012).

4. À ce propos, cf. les travaux de Farhad Khosrokhavar (notamment 1995 et 2003).

l'armée du calife omeyyade Yazid I^{er} sur la plaine de Karbala, aujourd'hui en Irak, en 680. Les chiites ont toujours voué une affection extrême à l'imam Hossein, second petit-fils du Prophète, commémorant avec passion ses souffrances et celles de ses compagnons. Pour eux, son meurtre représente « le plus grand mal subi par le meilleur des hommes ». Au fil du temps, la tragédie de Karbala s'est chargée de multiples significations. Dans les hadiths des imams les plus anciennement recueillis, elle est un événement sacro-saint sans équivalent : Hossein fut la « prestigieuse victime » (*dhibh 'azim*) offerte en sacrifice en échange d'Ismaël (Coran, XXXVII : 107). Plus couramment, parmi les savants et les croyants, elle fut comprise comme le sacrifice de soi du guide spirituel qui, sans réel espoir de victoire, revivifia l'islam en dévoilant les identités de ses dirigeants corrompus, usurpateurs du califat légitime. Après l'instauration du chiisme comme religion d'État en Iran au début du xvi^e siècle, la mémoire du combat perdu par l'imam Hossein est régulièrement invoquée pour appeler au *jihâd*. Dans la société, les croyants l'entretiennent plutôt dans un dolorisme pacifique, attendant le retour du Rédempteur de la fin des temps, le Mahdi. C'est à partir du début du xx^e siècle, avec la montée des idéologies politiques et sociales, que l'épopée de Hossein, rationalisée, devient une sorte de modèle, d'exemple à suivre, en ce qu'il sublime le refus de l'humiliation, le courage dans la souffrance, le mépris de la mort, ainsi que la force mobilisatrice pour combattre un pouvoir despotique. Ce phénomène joua un rôle considérable dans la Révolution islamique de 1979. L'héroïsme révolutionnaire, identifié à celui de l'imam Hossein, est résumé dans la formule devenue proverbiale : « Je préfère la mort rouge à une vie indigne ». Durant cette période, la geste de l'imam Hossein représente un moteur de ralliement pour tous les Iraniens chiites, finissant par constituer un motif permanent d'affirmation identitaire de la communauté contre les « oppresseurs », d'abord la monarchie du Chah, puis le régime irakien de Saddam Hossein, tous deux surnommés les « Yazid du temps présent » (Bromberger 1980 ; Digard 1988).

C'est ainsi qu'apparaît en Iran, dans les années 1980 et dans un contexte d'extrême violence, une conception nouvelle du martyr, résumée par la formule si souvent répétée à l'époque : « La splendeur du sang contre l'épée ». Le martyr incarne alors à la fois l'injustice d'un mal subi sans pouvoir le rendre, un don de soi qui force l'admiration et, plus encore, la force de la vraie foi – chiite – en acte. Avec l'épopée de l'imam Hossein, la figure vénérée du martyr s'immisce dans la vie quotidienne du peuple révolutionnaire et, en particulier, des adeptes de l'ayatollah Khomeiny. La guerre accentue cette fusion et Karbala devient, huit années durant, une réalité présente et palpable. Sur les fronts de guerre, en effet, l'occasion est offerte à tous les révolutionnaires exaltés de revivre la passion de leur imam et de ses

compagnons, et d'être eux-mêmes choisis par Dieu comme martyrs. Selon la promesse du Coran, que plusieurs de mes interlocuteurs m'ont citée : «Allah a acheté aux Croyants leurs personnes et leurs biens, d'Allah contre don à eux au jardin» (IX: 111)⁵. La ville historique de Karbala se trouvant de l'autre côté de la frontière, sur le territoire de l'ennemi, les croyants militants recréent partout en Iran la scène de la bataille mythique : la littérature d'Ashura (du nom du jour du martyre de Hossein) envahit l'espace public et les discours ; «Hossein, Hossein est notre slogan, le martyre est notre fierté» et des expressions semblables apparaissent sur diverses affiches et inscriptions murales, dans les salles de cours, mais aussi sur les agendas, les manuels scolaires, etc. À Téhéran comme dans d'autres grandes villes politisées (citons Ispahan, Tabriz, Mashhad), la figure de l'imam Hossein historique tend à s'effacer au profit d'une actualisation par laquelle il devient le témoin vivant du combat présent. L'exaltation du sacrifice dont il est le modèle suscite des déplorations indifférentes à toutes convenances, comme si, pour surmonter la peur, le chagrin et la souffrance, on ne pouvait que les conjurer en louant la mort et en méprisant la vie.

Cette mentalité se reflète dans de nombreuses productions artistiques : peintures, films, littératures, etc. Avec elle, l'art tout entier reçoit une nouvelle définition normative, celle d'un «art engagé», c'est-à-dire pour la révolution. Sans entrer dans l'analyse de ces modifications déjà largement étudiées (Marzolf 2003 ; Bombardier 2011 ; Grigor 2014 ; Minoo Khany 2015), nous citerons quelques propos de l'ayatollah Khomeiny, le «guide de la révolution», exposant son point de vue sur l'art. Il y dénonce «les artistes sans douleur» (*honarmandân-e bedun-e dard*), en faisant référence au chiisme comme à «la religion des opprimés» (*shi'e maktab-e mostaz'afin ast*) :

«C'est dans le sang pur des centaines d'artistes, versé sur les fronts de l'amour, du martyre et de la dignité, que se trouve la richesse inépuisable d'un art à la hauteur de la beauté de notre révolution, et c'est cela qui parfumerait pour toujours le cœur de ceux qui sont en quête de la beauté du vrai [...]. Le seul art acceptable est un art qui polit le vrai islam mohammadien et imamite, l'islam des pauvres et des souffrants, l'islam des pieds-nus, l'islam de ceux qui ont été frappés par le fouet de l'histoire amère et honteuse des persécutions. Le seul art pur et beau est un art qui combat le capitalisme moderne, le communisme sanguinaire, qui combat même l'islam de compromis et de mesquinerie [*foru mayegi*], l'islam des riches aisés, l'islam américain. Le seul art juste est celui qui apprend à combattre les impérialistes de l'Ouest comme de l'Est » (in Gudarzi 2009 : 1)⁶.

5. Traduction de Régis Blachère (cf. Le Coran 1999 : 228).

6. Discours prononcé le 21 septembre 1988, un mois après le cessez-le-feu et à la date anniversaire du début des hostilités (22 septembre 1980).

Ce positionnement glorifie l'art religieusement et socialement engagé ; il donne une forte légitimité sociale aux artistes adhérant à cette conception révolutionnaire de l'art, et à eux seuls. C'est dans ce contexte idéologique que les peintures murales commencent à apparaître en grand nombre, tant pour louer l'acte sacrificiel des martyrs que pour dénoncer les injustices de l'ennemi.

Les premières expressions murales liées à la guerre et ses victimes sont, ici encore, des images produites spontanément et dispersées dans l'espace urbain. Elles consistent en des portraits simples, monochromes et de dimensions modestes, réalisés à l'aide de pochoirs et de patrons, une technique pratiquée depuis la révolution. Le nom de la victime est parfois inscrit à côté du portrait avec le titre de « martyr » en couleur rouge. Bien qu'éphémères, ces images sont alors les premières tentatives populaires pour perpétuer l'identité des disparus et, plus affectivement, pour combler le vide de leur absence. Elles apparaissent surtout dans les quartiers Sud de la ville, qui fournissent de nombreux volontaires. Avec la prolongation de la guerre et la multiplication des acteurs, ces expressions murales prennent une place grandissante. À Téhéran, deux courants sont alors à l'œuvre : l'un, au centre de la ville, concerne des peintres confirmés et engagés au sein d'un collectif plus ou moins défini ; l'autre, dans les quartiers populaires du sud, concerne des partisans de la révolution sous la conduite de l'ayatollah Khomeiny, entretenant des liens affectifs avec les martyrs, et dont certains deviendront eux-mêmes des martyrs.

L'apparition d'une peinture "engagée" au centre-ville

Un mouvement pictural urbain fut créé pendant la Révolution par des étudiants de la faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran à l'initiative de quelques professeurs idéologiquement engagés dans le combat dit « anti-impérialiste », comme Hanibal Alkhas et Mas'ud Sa'deddin (Khosrojerdi 2009 ; Bombardier 2011). Au lendemain de la Révolution, ces artistes commencent à réaliser des fresques murales dans quelques avenues centrales, emblématiques du mouvement politique. Événements et idées révolutionnaires sont à l'honneur dans ces peintures qui parlent de liberté et accusent l'« impérialisme occidental » : la fresque dirigée par Hanibal Alkhas sur le mur de l'ambassade des États-Unis, comme celle dirigée par Iraj Eskandari sur la place de La Palestine [III. 3] comportent des motifs récurrents, tels que le livre (symbolisant la ligne de conduite), le poing serré (la lutte), des mains qui se tiennent (l'union), la tulipe (le martyr), l'aigle (l'impérialisme), ainsi que le portrait de l'ayatollah Khomeiny. Ce sont des fresques de style réaliste, proches de la peinture socialiste, avec des éléments symboliques et surréalistes reliés à l'islam (Kafshchiyan Moqqadam & Ruyân 2007 ; Rahnavard 2009 : 35).

3

Fresque murale réalisée par Iraj Eskandari, sur la place de La Palestine
Téhéran, 2014 (cl. Sepideh Parsapajouh)

Avec le début de la guerre et la fermeture des universités consécutive à la « Révolution culturelle »⁷, ces artistes font ensemble une première exposition, non pas dans une galerie d'art, mais dans Hosseinyeh Ershad, un lieu de culte hautement politisé et devenu célèbre dans les années 1970 pour ses prêches et discours révolutionnaires (Khosrojerdi 2009 : 116). Les peintres qui y exposent, tous anciens étudiants de la faculté des Beaux-Arts comme Naser Palangi, Habibollah Sadegi, Hossein Khosrojerdi, Kazem Chalipa, Iraj Eskandari, Hassan Mohammadi, Ahmad Vakili, Gholam-Ali Taheri, Mostafa Gudarzi (etc.), constituent le noyau d'un courant se réclamant d'un « art révolutionnaire »⁸. Les mosquées étaient alors plus actives que

7. La Révolution culturelle se réfère à la période entre 1980 et 1983, quand l'université iranienne a été fermée en vue d'une révision islamisée des matières enseignées. L'une des conséquences fut l'exclusion de nombreux professeurs considérés comme étant sous l'influence de l'Occident, ou comme ayant des pensées divergentes par rapport aux valeurs dites « révolutionnaires ». Beaucoup de jeunes actifs se sont alors rassemblés et ont mis en place des sortes de réseaux informels autour d'activités diverses, tantôt politiques, tantôt artistiques. Le sort de ces jeunes et le rôle de ces réseaux durant les années suivantes constituent une thématique à part entière qui reste à étudier. Serait en outre intéressante une analyse des faits et conséquences de cette « révolution culturelle » dans l'espace urbain comparée avec la façon dont Henri Lefebvre développe cette notion (Raulin 2012).

8. Sur la définition de l'« art révolutionnaire », il paraît intéressant de citer Zahra Rahnavard : « au contraire des esprits religieux, l'art révolutionnaire en Iran est un art très concret et matériel, dont la préoccupation principale par rapport à la délivrance de l'homme, n'est pas de le lier au ciel mais de le délivrer de l'impérialisme » (2009 : 24).

les universités et Hossein Khosrojerdi relève que « l'art révolutionnaire aussi commence sa production dans les mosquées, mais non pas n'importe quelle mosquée, celles dont les noms étaient associés à des leaders politiques comme Ali Shari'ati et Morteza Mottahari » (*Ibid.* : 116-119)⁹. Ainsi, « ces peintres ont pu renouer avec la population traditionaliste et croyante qui considérait jusque-là que l'artiste n'avait pas de croyance religieuse ni, en principe, de lien avec l'islam » (*Ibid.*). L'activité de ces artistes s'est ensuite développée au sein d'une institution créée à l'issue de ce premier rassemblement. Nommée « Centre culturel du mouvement islamique » (*Kānun-e farhangi-ye nehzat-e eslāmi*)¹⁰, cette structure unit aussi divers artistes engagés appartenant aux domaines de la littérature (Tahereh Saffar-Zadeh, Qeyzar Aminpur), de la musique (Hesameddin Serâj), de la sculpture (Garusiyan, Nader Qashqâ'i) et du cinéma (Moterza Avini, Mohsen Makhmalbâf, Majid Majidi)¹¹. Quelques années plus tard, elle s'institutionnalise sous le nom de « Centre artistique de la propagande islamique ». Son objectif était de mettre fin à l'environnement culturel, moderniste et séculier, qu'avait favorisé la reine Farah Pahlavi, et de promouvoir une culture anti-avant-gardiste et anti-occidentaliste (Grigor 2014 : 22 ; Rahnavard 2009 : 35) ; autrement dit, de « réunir par le biais de l'art deux univers jusque-là dissociés, à savoir l'univers des simples croyants des quartiers populaires et l'univers de l'élite intellectuelle, marxiste ou nationaliste influencée par la pensée occidentale » (entretien avec Hossein Khorsojerdi, 2017). D'innombrables tableaux sur toile, de toutes tailles, virent alors le jour, dont quelques-uns réapparurent des années plus tard sur les murs de la ville. Alors que se prolonge le conflit avec l'Irak, les artistes s'inspirent de plus en plus des combats sur le front et de l'engagement des milliers de soldats volontaires, dans un contexte d'affaiblissement des équipements militaires dû aux embargos auquel le pays était soumis. Dans leurs œuvres, ils commencent à sublimer l'action des volontaires, à exalter les valeurs de courage et de détermination des combattants, à représenter le combat comme une forme de conscience mystique. Ils embellissent ainsi la guerre, ses souffrances et ses pertes.

9. Tous les extraits d'ouvrages et d'entretiens en persan ont été traduits par mes soins.

10. Ce premier centre a changé rapidement son nom pour « Centre de l'art et de la pensée islamique » (*Hozeh-ye Honar va Andisheh-ye Eslami*) en 1980, puis à nouveau quelques années plus tard, en même temps qu'il a renouvelé ses membres. Il est actuellement nommé « Centre artistique de la propagande islamique ». Le terme *hozeh*, pour dire « centre », est utilisé traditionnellement pour nommer les écoles religieuses dans le monde chiite.

11. On y trouve beaucoup d'autres personnalités, dont on ne peut pas faire l'inventaire dans cet article ; les noms mentionnés ici appartiennent aux plus célèbres d'entre eux qui ont aussi une réputation internationale. Sur cet historique, cf. Hossein Khosrojerdi (2009).

Les artistes du « centre culturel » occupent alors tout le champ de la production artistique en Iran, concentrée sur les événements politiques et reflétant unanimement l'idéologie en vigueur. Les artistes dit *bedun-e dard* (« sans douleur », c'est-à-dire « non engagés ») sont pratiquement exclus de la scène artistique ; ils durent attendre la présidence de Mohammad Khatami (1997-2005) pour qu'on leur reconnaisse une légitimité à s'exprimer. Cependant, malgré l'importante production de peintures idéologiquement engagées, le mouvement des peintres muraux reste sans suite à Téhéran après les premières années de la guerre (Kafshchiyan Moqqadam & Ruyân 2007). En revanche, certains de ces artistes commencent à réaliser des fresques murales d'importance dans d'autres villes subissant des combats, comme en témoigne la célèbre fresque de la mosquée de Khorramshahr, créée par Naser Palangi¹². En outre, ce mouvement renaît ailleurs dans la capitale, à travers un autre courant adoptant des initiatives semblables.

La production des portraits de martyrs, de l'initiative populaire à l'institutionnalisation

L'art révolutionnaire, en lien étroit avec les forces populaires sur le front de guerre, est donc devenu hégémonique dans le centre-ville. Dans ses quartiers populaires du sud et de l'est où Téhéran concentre les lieux de vie de la plupart des *basiji*, un autre mouvement inspirera plus tard et s'appropriera presque toutes les peintures murales de la ville. Mais, en ces temps de guerre, l'ambiance de ces quartiers et la « scène expressive » qu'ils renvoient aux citadins sont tout autres, à l'écart des manifestations politiques et des grands discours du centre-ville, dépourvus de grandes peintures révolutionnaires. Quant aux quartiers aisés du nord de la capitale, ils demeurent dans une sorte de léthargie dépressive, la classe moyenne se détournant de la politique pour se replier sur un univers d'entre soi.

L'investissement des quartiers populaires dans la guerre

Depuis sa fondation sous les Qâdjârs en 1786, Téhéran est une capitale caractérisée par une forte polarité nord/sud. Cette particularité est importante pour notre thématique car, comme nous avons commencé à le constater, les dynamiques sociopolitiques entre ces deux pôles ont déterminé le développement et la distribution des peintures murales à Téhéran. Sans entrer dans les détails de cette donnée géographique, précisons quelques aspects importants pour la compréhension de ce qui suit. Avec une superficie de 686 km² (près de six fois celle de Paris), Téhéran s'étend autour d'un

12. Sur cette fresque murale, cf. Alice Bombardier (2012).

axe nord-sud de 30 km et d'un axe est-ouest de 50 km, au pied du mont Alborz. De ce fait, un contraste climatique et géographique très significatif existe entre le nord de la ville, sur les contreforts de la montagne (jusqu'à 1980 m), et son sud, s'étendant jusque dans le désert (jusqu'à 1100 m, ce qui fait un écart de 880 m.). Les douze millions d'habitants de Téhéran, comme dans toute métropole, sont répartis dans des quartiers très inégaux du point de vue socio-économique. Cette répartition suit une logique climatique depuis la fondation de la ville, accentuée à partir des années 1960 avec l'industrialisation du pays qui connut une forte accélération à l'issue des réformes de Mohammad-Reza Chah Pahlavi. Les quartiers populaires défavorisés sont situés dans les zones industrielles vers le sud et l'est de la ville, avec une densité de population très élevée; les quartiers habités par les classes moyenne et supérieure, plus résidentiels et beaucoup moins denses, sont généralement situés au nord et à l'ouest (Hourcade 1997; Amir-Ebrahimi 1992).

Si les habitants des quartiers Nord et Nord-Ouest ont accès à des ressources économiques et culturelles importantes, ceux des quartiers Sud et Sud-Est ne disposent quasiment que du lien social et de la morale religieuse, comme le reflète le grand nombre de mosquées et de *hosseinyeh* (lieux des célébrations annuelles du martyre de l'imam Hossein). Cette disparité était encore marquée pendant les années de guerre, comme un prolongement des politiques d'industrialisation et de modernisation de la capitale sous l'ancien régime.

« Avec les slogans comme “La révolution des pieds-nus et des piétinés”, l'idéologie de la révolution a reçu l'adhésion des pauvres; ils se sont approprié la révolution et ont fait de l'ayatollah Khomeiny leur guide absolu dans lequel ils plaçaient tout leur espoir » (Entretien avec un ancien combattant habitant l'un de ces quartiers, automne 2016).

C'est de ces quartiers populaires que vient la grande majorité des mobilisés, les *basiji*, répondant volontairement à l'appel du guide pour partir au combat contre l'« ennemi de l'islam », comme en témoignent les testaments des martyrs. Nos interlocuteurs mettent en relief l'influence du lien d'amitié et de fraternité unissant les jeunes de ces quartiers et se cristallisant souvent autour d'associations traditionnelles religieuses appelées *hey'at*, dont la vocation première est de célébrer le martyre de l'imam Hossein :

« Dans notre quartier, la population était très dense. Dans les beaux quartiers, il pouvait y avoir un jeune garçon par rue, dont les parents faisaient tout pour lui épargner le service militaire. Mais dans notre quartier, chaque ruelle comptait des dizaines de jeunes garçons, souvent issus de fratries, autonomes vis-à-vis des parents mais sous l'influence des grands frères. Nous étions tous très liés les uns aux autres: on jouait au foot dans les rues, on était les enfants du même *hey'at* » (Entretien avec un ancien combattant et frère de martyr, été 2018).

Les petits frères marchent sur les pas des grands et les parents se résignent à laisser partir leurs enfants :

« La guerre nous avait tous pris ; on s'encourageait les uns les autres pour partir » (Entretien avec un ancien combattant, été 2017).

« Quand son frère est tombé en martyr, il était impatient, il ne pouvait plus rester [...] je ne pouvais pas le retenir » (Entretien avec une mère de trois martyrs, été 2017).

« Au départ mon père ne me laissait pas partir, jusqu'à ce que Abbas [un ami plus âgé, mort ensuite à la guerre], que mon père aimait beaucoup, vienne le convaincre » (Entretien avec un ancien combattant, été 2017).

Dans ces quartiers, le lien entre les jeunes est particulièrement étroit :

« Il y a une expression chez nous qui dit : "Le *bacheh-mahal* [enfant du quartier] est plus important que ton cousin". Le cousin, tu le vois une fois de temps en temps ! Mais l'enfant du quartier, il fait partie de toi ! On mange du pain et du sel ensemble tous les jours. On dit aussi : "Dépense ton argent dans ton quartier pour qu'il aille dans la poche de l'enfant de ton quartier et pas dans la poche de l'étranger [*gharibeh*]" » (Entretien avec un ancien combattant et frère de martyr, été 2018)¹³.

Ainsi, pendant toute la durée de la guerre, on assiste à des initiatives spontanées, mais collectives, poussant des groupes entiers de jeunes issus des mêmes sous-quartiers à partir pour le front : formant d'emblée de petites brigades, ils partent ensemble, combattent ensemble et, souvent, meurent ensemble. On peut parler d'un effet de contagion qui prenait des quartiers entiers et se diffusait aux autres. Les recensements récents montrent clairement la proportion plus élevée de martyrs issus de ces secteurs du sud de la capitale ; les chiffres non officiels que nous avons pu recueillir auprès d'associations de quartiers indiquent, par exemple, que les quartiers de Meydân-e Khorâsân et Darvâzeh Dulâb auraient « donné » 8000 martyrs¹⁴ ; de même, les quartiers de Nâzi-âbâd et Javâdiyeh en compteraient près de 1500¹⁵. Et la situation est similaire à Sar-Sabil, Hâshemi, Emam-zadeh Hasan, Niru-ye Havâi, Piruzi, Majidiyeh Junubi, Atâbak, Khâvarân, Sizdahe-âbân, etc.

Dans les carnets des soldats aujourd'hui consultables, ceux-ci évoquent souvent le malaise qu'ils ont ressenti face au contraste entre l'ambiance rude, austère mais passionnée et solidaire de la zone de combats, et celle de la ville qu'ils retrouvaient lors de leur permission, avec ses couleurs, ses odeurs, ses bruits ordinaires, son indifférence et son anonymat. Ils se

13. À propos de ce lien social très fort et de l'intense relation d'entraide et d'interdépendance entre les voisins, cf. Sepideh Parsapajouh (2016).

14. Selon l'association Yâd-e Yârân Kheybari : <https://kheibar.blog.ir/tag/%20شهادی%20منطقه%202017>

15. Selon l'association Hamâseh-sazân-e târikh : <http://hemasehsazantarikh.blogfa.com/category/6/شهادی-محله-جوادیه>

disent gênés, voire écœurés par cette normalité qui les pousse à retourner auprès de leurs camarades sur le front, comme l'illustre ce témoignage recueilli en 1983 :

« Comment voulez-vous que je rie et oublie le regard de mes compagnons ? Comment voulez-vous que je reste à Téhéran pour étudier ? Comment je pourrais m'enfermer et me faire un trou, comme un rat, dans le dépôt des livres poussiéreux ? À quoi voulez-vous que je m'attache ici ? À un diplôme ? À une voiture ? À un titre de docteur ? De quoi voulez-vous que je remplisse mon sac ? De livres ? De délires ? » (cité in Ahadi & Kamari 2006 [1990] : 182).

Les quartiers Sud incarnent donc le foyer des *basiji* martyrs. Comme il est de coutume dans les quartiers populaires, les rues et les lieux publics sont une sorte d'extension des maisonnées¹⁶. Pendant cette période, on pouvait y prendre à tout instant le pouls de la guerre, y mesurer l'angoisse, la ferveur et le deuil. C'est là que s'effectuait l'inscription des « mobilisés », de là que partaient les convois et là qu'étaient renvoyés les corps des martyrs par dizaines. En même temps parvenait l'annonce des nouveaux morts en martyrs, tandis que d'autres groupes s'apprêtaient à partir, accompagnés des mères et des familles. Ces quartiers paraissent ainsi voués aux passions et aux larmes : départs (*e'zâm*), funérailles (*tashi'i*) et commémorations (*azâdârdi*) y ont constitué l'essentiel des activités collectives visibles pendant une décennie.

L'espace public est ornementé par les habitants eux-mêmes, en signe de deuil mais surtout en hommage aux enfants et amis tombés à la guerre. Dans tous les lieux autrefois fréquentés par les martyrs, sont exposées des décorations amovibles, aussi simples qu'évocatrices, dans un continuum entre espaces domestiques, cours, seuils, ruelles et coins de rues, ou encore autour des mosquées, des *hey'at*, des écoles, des salles de sport. Un portrait de chacun d'eux est dressé, entouré de photographies d'autres martyrs et de leaders, de ses effets personnels (médailles de sport, photos-souvenirs, cartes d'adhésion à divers clubs, cahiers, keffieh, plaque d'immatriculation, habits, bottes, etc.), ainsi que de phrases affectueuses écrites par ses amis sur des bouts de papier, parfois calligraphiées, admirant sa pureté (*ikhhlâs*) et son courage (*shahâmat*), le tout orné de tissus noirs et rouges et de guirlandes [III. 4]. Ces installations forment de petits autels funéraires représentant, selon une tradition populaire en Iran, la « chambre nuptiale » que les jeunes hommes morts avant de se marier ne connaîtront jamais¹⁷ [III. 5].

16. Comme cela a déjà été montré par Mina Saïdi-Sharouz (2014) et Sepideh Parsapajouh (2016). Sur la notion de l'extension du logis chez Kaj Noschis, cf. Anne Raulin (2001 : 141).

17. On appelle ces autels tantôt *hejleh* (« chambre nuptiale »), tantôt *alâchiq-e dâmâdî* (« tonnelle du marié »).

Exemples de *hejleh* ("chambre nuptiale"),
ou *âlâchiq-e dâmâdî* ("tonnelle du marié")

4. (cl. Mohammad Hossein Rahmati,
in Modaressi 2016: 43)

5. (in Athnâ-Asharî 2010: 159)

4

5

Or, nombre de mes interlocuteurs insistent sur le fait que, à la différence des *hejleh* traditionnels, ces compositions n'expriment rien de tragique ni aucune forme de regret, mais plutôt de la joie, le martyr ayant été la volonté sublime du défunt. C'est pourquoi on pouvait souvent y lire des phrases telles que « Cher Mahdi, félicitations pour ton martyr ! », au lieu des formules conventionnelles telles que « Toutes nos condoléances à la famille de Mahdi ».

Avec le prolongement de la guerre et l'augmentation du nombre de martyrs issus de ces quartiers, des sortes de *hejleh* collectifs, rassemblant les portraits et les objets personnels de ces hommes, sont exposés aux carrefours, sur les places, dans les squares et sur les murs des bâtiments. Ces ensembles picturaux font alors partie intégrante des funérailles : quand le corps du martyr est rendu à sa famille, il est souvent déjà accompagné de son portrait, élément indispensable du rituel [III. 6]. L'omniprésence de ces rituels s'explique non seulement par le fait que les martyrs étaient très nombreux, mais aussi parce que

6

Cercueil d'un martyr
lors de ses funérailles,
avec son portrait et l'inscription :
"Cher Hossein félicitations
pour ton martyr" (le mot
"martyr" est écrit en rouge)
(in Rahmati 2006: 71)

la tradition chiite exige que la commémoration du défunt ait lieu le jour de son enterrement, ainsi que les troisième, septième et quarantième jours suivants, puis lors de chaque anniversaire. Les jeunes du quartier participent avec ferveur aux funérailles, entourant les parents de leurs amis [III. 7].

7
Funérailles de martyrs dont les portraits sont portés par des enfants
(in Rahmati 2006: 157)

Martyrologie et iconographie dans les quartiers populaires

Durant les années de guerre (1980-1988), le clivage qui caractérise la ville de Téhéran avec, d'un côté, les quartiers populaires du sud et du sud-est et, de l'autre, les quartiers aisés du nord et du nord-ouest s'accroît encore : les premiers fournissent un grand nombre de combattants, vivent la guerre au rythme des départs pour le front, du rapatriement des corps, des commémorations et de la glorification publique des martyrs ; les seconds restent relativement épargnés par le conflit et maintiennent une plus grande distance vis-à-vis de l'idéologie révolutionnaire. Ce contraste ne laisse pas indifférents les artistes engagés, comme le montre le tableau intitulé *Gharibeh* (« L'étranger ») [III. 8].

8 Dans ce tableau de Habibollah Sâdeqi, intitulé *Gharibeh* ("L'étranger"), l'artiste met en opposition l'intérieur paisible d'un citoyen aisé et l'effervescence populaire extérieure
Huile sur toile, 240x140 cm, 1986. Téhéran, musée de Hozeh-ye Honari (in Seyyed-Âbâdi 2010: 32)

Dans les quartiers Sud, les portraits des martyrs se multiplient jusqu'à devenir un élément emblématique du paysage urbain. D'après ce que nous avons pu reconstituer, cette idée de reproduire les visages des martyrs prend naissance au début de la guerre dans les initiatives individuelles des compagnons d'armes ou des proches des martyrs, sans doute mus par la volonté de perpétuer leur mémoire à travers leur image. Cependant :

« [...] si cette pratique était courante à l'époque, elle n'était pas systématique et aucune organisation particulière ne la dirigeait. Contrairement à la pratique très généralisée de l'écriture de testaments, dessiner les visages des martyrs était occasionnel, cela dépendait des moyens et des talents disponibles dans les divisions et les quartiers » (Entretien avec Aliroza Kamari, été 2018).

Les premiers portraits, de facture très simple, sur papier ou sur toile et de dimensions variées, étaient souvent réalisés par les *basiji* eux-mêmes, tantôt sur place, tantôt à leur retour chez eux à partir de photos d'identité ou d'après des photographies de groupe prises dans les bases ou sur le front.

« La veille de l'opération, c'était comme si on savait qui allait mourir. Par exemple, on disait : "Celui-ci est *raftani* [« partant »]", car son visage devenait lumineux. On essayait alors de le prendre en photo, malgré lui. Ces personnes, les vraies, ne voulaient pas être photographiées. Ce n'était pas comme aujourd'hui où tout le monde fait des *selfies*. Eux, ils étaient modestes et purs [*khâles*] » (Entretien avec un ancien combattant, été 2018).

« Avant l'offensive, quand on sélectionnait ceux qui devaient partir au combat, nous savions qu'ils ne reviendraient plus, que même leurs corps ne seraient peut-être pas rendus à leurs familles. Quand ils partaient, l'attente nous semblait trop dure ; pour supporter cet état d'angoisse et de chagrin, on se mettait à dessiner leur visage ! » (Entretien avec un ancien combattant, automne 2016).

« Nous qui étions de Téhéran, contrairement à ceux qui venaient de villes proches, nous ne pouvions pas rentrer après chaque opération. Nous faisons alors autre chose entre deux opérations. Moi, j'adorais peindre. Quelques soldats de mon équipe m'avaient appris comment dessiner. Au début je faisais des natures mortes, des paysages, etc. Mais avec le martyr de mes amis, je n'avais plus qu'une envie : faire leur portrait. Je les dessinais au crayon sur des bouts de papier que je pliais et glissais ensuite entre les pages d'un livre. Avec le temps, je ne sais pas ce qu'ils sont devenus » (Entretien avec un ancien combattant, été 2018).

L'exercice de la peinture semble ainsi correspondre à un travail d'auto-consolation face à la douleur de la séparation : « J'ai commencé la peinture par le portrait de mon frère tué en guerre. Je l'aimais tellement ! Mon seul désir était de peindre son visage ou d'écrire en pensant à lui » (Entretien avec A. M., portraitiste, été 2018). Pour ces frères et compagnons d'armes qui partagent les convictions des martyrs, peindre leur visage est un moyen de communiquer encore avec eux. Quand il n'a pas de photographie, le peintre reproduit les traits de son modèle d'après ses souvenirs, l'image qu'il a gardée de lui. Le résultat n'était pas toujours satisfaisant pour les proches :

«J'ai peint sur une toile le visage de mon ami que j'avais gardé en mémoire, je le trouvais pas mal! Mais quand je l'ai offert à sa famille, il n'a pas plu à son frère. Ça l'a même fâché (sourire)! Il m'a dit que le visage était trop allongé et que ça ne lui ressemblait pas. J'ai eu honte... c'était la limite de mes moyens!» (Entretien avec un ancien combattant, été 2018).

Dans les journaux intimes de ces soldats, il n'est pas rare de lire des passages comme celui-ci, datant de 1984 :

«Il est dans un endroit loin d'ici, au-delà des utopies, sur l'horizon de l'éternel! Il est je ne sais où, roulé dans le sang! Les souvenirs que j'ai de lui m'obsèdent et j'ai peur d'oublier son visage: il était de taille moyenne, avec des cheveux châtain et lisses, une écharpe blanche et un bonnet qui lui allait si bien» (cité in Ahadi & Kamari 2006 [1990]: 47).

Les compagnons d'armes préparent donc parfois le retour des corps des martyrs à leurs familles en posant près de leurs dépouilles ces portraits et autres lettres. Dans ces circonstances, rapporte un ancien *basiji*, «l'acte de faire le portrait d'un martyr devenait comme un rite cultuel, on pouvait souvent voir le peintre faire ses ablutions avant de commencer son travail¹⁸, afin que le dessin et le dessinateur soient tous deux bénis».

La lecture des cahiers des soldats contenant des romans et nouvelles sur cette guerre révèle l'importance accordée par leurs auteurs au visage.

On y trouve en effet des descriptions touchantes du regard, de la couleur des yeux, des cheveux, du sourire de martyrs qui étaient aussi souvent d'anciens copains de quartier :

«Il peignait ses cheveux châtain avec une raie à droite. Ses grands yeux semblaient encore plus noirs sous ses sourcils épais. Les poils de son visage commençaient tout juste à devenir plus durs. Son visage était sans expression, comme s'il retenait sa joie et sa tristesse» (Ahmad Dehqan 1996 : 47).

«Son sourire me faisait penser à l'enfance. On aurait dit que les mouvements de ses yeux verts portaient tout le poids du camp d'entraînement. Il n'y avait même pas encore de poil sur son visage» (*Ibid.* : 58).

Dans de nombreuses lettres ou notes retrouvées, ces descriptions sont accompagnées d'un simple dessin au crayon, comme celui réalisé par Amhad-Reza Ahadi, alors âgé de 16 ans [Ill. 9].

9 Portrait d'un compagnon d'armes dessiné par Amhad-Reza Ahadi dans son journal intime 1983 (in Ahadi & Kamari 2006 [1990]: annexe)

18. Les ablutions font partie des rituels purificateurs obligatoires que les musulmans effectuent avant de faire leurs prières quotidiennes.

Le talent de ces « peintres-soldats » était encouragé et parfois encadré par des artistes volontaires. Certains appartenait au célèbre Centre artistique de Téhéran ; ils parcouraient les camps militaires près du front pour « apporter l'art et la culture » aux combattants et à ceux qui attendaient de partir à l'offensive dans les bases d'entraînement¹⁹. Ces peintres engagés, que nous avons présentés plus haut, se rendaient dans ces camps non pour combattre, mais pour observer de près l'ambiance de la guerre qu'ils décrivaient « poétiquement » et qu'ils interprétaient comme mystique. La guerre devenait leur source d'inspiration autant que leur raison sociale. Citons à ce sujet les propos de Nasser Palangi, le célèbre auteur de la fresque murale de la mosquée de Khorramshahr [Ill. 10 & 11] :

Partie de la grande fresque
réalisée par Nasser Palangi
sur la mosquée de Khorramshahr

10. Khorramshahr, 1982 (in Gudarzi 2009 : 412)
11. Khorramshahr, 2017 (Agence de presse Isnâ)

10

11

« Comment pensez-vous que le thème de la guerre est entré dans mes travaux ? J'étais étudiant en deuxième année d'arts plastiques, c'était en 1981, je partageais ma chambre de la cité universitaire avec un ami de Khorramshahr. Je l'ai accompagné là-bas, où je me suis retrouvé dans une ville en train de brûler ; j'ai vu les hommes qui mouraient devant moi, et les tanks irakiens qui ravageaient la ville [...]. En voyant cela, je n'ai pas pu repartir, je suis resté. Cette expérience est devenue une parcelle de mon être [...]. J'ai fait cinq mille dessins en souvenir de ce que j'ai vu là-bas. Tous les visages que j'ai vus. Je sens encore l'odeur du sang et de la cendre. Je ne sais toujours pas pourquoi, comment je suis resté vivant ! Pour me libérer de cette culpabilité, la seule chose que je pouvais faire était d'y retourner, de vivre avec les combattants et de les dessiner [...]. Je dormais à côté d'eux, les regardais, les aimais. Oui, j'aimais leur ardeur, leur grandeur. C'était comme un pique-nique avec la mort et l'amour, où la seule chose que je pouvais faire était de regarder et de dessiner » (2009 : 403 et 405).

19. Sur l'importance accordée à l'art dès le début de la révolution par l'ayatollah Khomeiny et la politique de la république islamique, cf. Alice Bombardier (2013).

Ces portraits devaient apporter aux citoyens une certaine « conscience » et, en retour, un esprit dit « culturel » aux combattants. Des ateliers de dessin, d'écriture, de calligraphie, de photographie ou de chant étaient parfois organisés dans les bases militaires (Entretien avec Minoo Khany, 2017). Mais les « peintres-soldats » n'avaient aucune prétention artistique : « Ils étaient animés par l'affection et ne cherchaient pas à se faire connaître » (Entretien avec Hossein Khosrojerdi, 2018). Comme le confirme un ancien combattant parmi nos interlocuteurs, nombre d'entre eux tombaient à leur tour sur le front, inspirant cette formule répandue sur les panneaux publics : « Les peintres sont aussi tombés en martyr »²⁰.

Ces tableaux étaient envoyés aux familles des martyrs avec les corps de ces derniers. « Ces premiers portraits, faits avec beaucoup d'émotion, ressemblaient à de la peinture naïve [ou à de l'art brut] ; les artistes confirmés ne les trouvaient pas beaux ; justement pour cette raison, ceux qui les faisaient n'en étaient pas fiers » (Entretien avec Hossein Khosrojerdi, 2018). Les familles en étaient pourtant demandeuses et cette demande encourageait la production de portraits des martyrs. S.-A. N., aujourd'hui professeur à la faculté des Beaux-Arts, lequel offrit, à lui seul, deux cents portraits de martyrs de son quartier de Darvâzeh Dûlab à leurs familles, illustre ce fait. Malgré son succès actuel en tant que plasticien, il ne mentionne jamais tous ces portraits demeurant dans les maisons des martyrs [Ill. 12 & 13] ; peut-être aussi parce qu'il s'agit pour lui d'une forme d'observance religieuse dont l'exposition publique nuirait à la valeur²¹.

Deux mères, posant, chez elles,
sous le portrait de leur fils martyrs

12. Téhéran, 2001 (cl. Yadollah Abdi, in Soleimani 2005 : 140)

13. Téhéran, avenue Shahrivar, 2007

(cl. Maryam Rahmaniyan, in Athnâ-Asharî 2010 : 264)

12

13

20. Sur le front, les combattants plantaient parfois des panneaux portant de petites expressions satiriques partagées afin d'égayer leur humeur. Cette expression « Les peintres sont aussi tombés en martyr » en faisait partie.

21. C'est grâce aux témoignages des habitants du quartier que nous avons pris connaissance des activités de portraitiste de S.-A. N. durant la guerre, alors qu'il était un jeune artiste talentueux du quartier.

La production de portraits de martyrs devint de plus en plus courante et gagna la participation de peintres confirmés. Gholâm-Ali Taheri, également professeur à la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, reconnaît qu'il ressentit, comme beaucoup d'autres, peu après le déclenchement de la guerre, le besoin de peindre les visages de ses amis martyrs, de les sublimer par son art. Comme l'explique un autre portraitiste de cette époque :

« Devant ce qui se passait, la connaissance personnelle du martyr était bien plus profonde que ce que sa simple photo d'identité pouvait montrer ; pour nous, le martyr avait une autre stature, et nous voulions rendre visible cette supériorité, cette perfection que la photo ne pouvait pas restituer, par la peinture » (Entretien avec un ancien combattant, portraitiste, 2017).

Devant ce besoin commun de magnifier les visages par l'art, quelques peintres confirmés commencèrent à chercher une autre « fonction » pour ces tableaux, ayant peut-être en vue une forme d'institutionnalisation. Ils se mirent à faire des portraits à l'huile sur toile, afin que les familles des martyrs puissent les transporter aux cérémonies, selon leurs vœux [III. 14]. Comme s'en souvient Taheri, plus la production de tels tableaux s'intensifiait, plus la demande des familles augmentait, si bien que ses camarades et lui-même finirent par demander à la Fondation des martyrs de leur accorder des locaux et des matériaux pour les aider dans leur tâche. Ils commencèrent à former de jeunes peintres bientôt employés par la Fondation pour réaliser ces portraits, dans un atelier situé au sous-sol de la Fondation à Téhéran. Selon Taheri :

« Durant toutes les années 1980, chaque jour un nouveau *hejleh* apparaissait devant la maison d'un adolescent ; quelques jours plus tard, son corps arrivait porté par des jeunes du quartier pour être rendu à sa famille. Dans la foule qui accompagnait le corps, il y avait aussi le portrait du jeune homme, peint sur toile de manière assez simple. Nous faisons ces portraits exprès pour le cortège funèbre » (Entretien avec Samira Zalpuri, 2014)²².

22. Cf. l'entretien avec Taheri, paru dans le quotidien *Isnâ*, le 30 juin 2014 (<https://www.isna.ir/news/93040904925/مثل-یک-شلاق-بر-صورتمان>).

Lui-même en aurait peint près de deux mille pendant la guerre. Majid Maqsudi, un autre portraitiste de cette époque, en aurait, quant à lui, près de sept mille à son actif.

Ces portraits, réalisés à partir de photographies d'identité ou de groupe, étaient souvent monochromes ou de couleurs ternes, comme les uniformes des soldats et les images du front, quelquefois rehaussés par la couleur rouge du sang. « C'est après la guerre que j'ai commencé à dessiner en couleur. Mais cela ne me plaît pas, j'ai l'impression que la couleur fait oublier, cela me chagrine » (Entretien avec Majid Maqsudi, 2010)²³. Ces portraits montrent des visages figés, angéliques, esquissant parfois un sourire, très esthétisés [III. 15]. Aucune violence ou affirmation de force et de virilité, l'expression des visages est douce et grave, sans doute pour susciter l'empathie et l'admiration des jeunes, comme un appel à les rejoindre, plus direct et peut-être plus efficace que tous les discours et slogans de l'époque. Les observateurs d'aujourd'hui, extérieurs à cette histoire, trouvent d'ailleurs que tous ces visages se ressemblent.

15

Commémoration de martyrs lors d'une cérémonie anniversaire de la Révolution
Téhéran, place de Azadi, 1987 (cl. Mahdi Mon'emni, in Athnâ-Asharî 2010: 155)

Des paroles adressées au portrait d'un martyr, plusieurs années après la guerre, donnent sens à ce léger sourire que l'on retrouve sur tant de peintures :

23. Cf. l'entretien « Sharh-e eshq [= *L'interprétation de l'amour*] », paru dans le quotidien *Resâlat*, le 30 janvier 2010.

« Comme ton sourire est beau, Mohsen ! Beau comme ce jour vert printanier de l'opération Badr²⁴, quand nous sommes retournés tous deux dépités ! Ni l'un ni l'autre n'était tombé en martyr ! La caravane des martyrs nous avait laissés loin ! Tu pleurais sans cesse et moi je gémissais de chagrin quand, soudain, nous sommes tombés sur ce panneau planté devant nous : "Souris mon frère"²⁵ ! Alors tu t'es mis à rire, on s'est mis tous les deux à rire ! Un rire bien éphémère puisqu'une avalanche de pleurs s'en est vite mêlée, des pleurs pour tous ces papillons envolés. Et aujourd'hui tu souris encore ! Et ton sourire cause une plaie dans mon âme ! »²⁶

Dans cette production intensive due à la quantité des commandes, les peintres visaient surtout la ressemblance. « Souvent », ajoute encore Taheri, « quand la famille venait récupérer le tableau, elle s'arrêtait un moment devant le portrait pour parler au martyr. Il fallait qu'elle reconnaisse immédiatement le visage de leur enfant ». Ces toiles, généralement de 70 x 100 cm, étaient réalisées en une trentaine de minutes, selon Majid Maqsudi.

À partir de 1983, pour chaque soldat tombé au combat, la Fondation des martyrs de Téhéran prenait en charge, en plus de la cérémonie officielle, de la préparation de la tombe et d'une partie des besoins de la famille lorsque le martyr en était le chef, la fabrication de son portrait. Ces tableaux mobiles, que l'on portait dans les cérémonies et que l'on posait à côté des *hejleh*, devinrent un élément omniprésent du paysage des quartiers Sud de Téhéran [Ill. 16]. Ils circulaient entre les mosquées, les *hey'ât*, les cours ou les façades des maisons des martyrs, aux abords de leurs tombes ; on les ressortait à chaque célébration collective. Ces portraits avaient pour auteurs des peintres aux talents divers, certains professionnels, d'autres improvisés. Tous étaient engagés dans un même combat, pour une même idéologie, et recouraient plus ou moins aux mêmes techniques picturales, par imitation. Pendant les huit années de guerre, des dizaines de milliers de portraits de martyrs ont été peints de cette manière. Il faut sans doute distinguer, dans cette estimation, la production spontanée effectuée sur le front ou dans les quartiers et celle effectuée de manière encadrée au sein de la Fondation.

Hejleh collectif
entouré de portraits de martyrs
1984

(cl. Mohammad Hossein Rahmati,
in Modaressi 2016 : 68)

24. Offensive iranienne lancée le 11 mars 1985.

25. L'expression fait partie des propos satiriques dont nous avons parlé, cf. note 22.

26. Cf. « Souris mon frère », témoignage d'un anonyme, publié dans *Sham'in yâs* 31, 2005. En ligne : <https://hawzah.net/fa/Magazine/View/3674/5985/62114>

Vers la fin de la guerre, certains de ces portraits ont été reproduits à grande échelle sur les murs des mosquées, des *hoseynieh* et *hey'at*, des centres de rassemblement de *basij* et des maisons des martyrs dans les quartiers populaires du sud de Téhéran [III. 17]. Ils étaient réalisés par des peintres amateurs, à leur initiative personnelle, à l'aide de matériaux provenant de dons votifs (*nazr*) des habitants. Avec ces fresques, les habitants des quartiers communiquaient aussi avec le front, où combattaient et vivaient encore leurs fils. Cette pratique se généralisera à toute la ville durant les décennies suivantes.

Portraits de deux frères, martyrs en 1987 et 1988,
en cours de réalisation sur un mur d'immeuble

Téhéran, carrefour Azadegan-Rajâ'i, 2007 (in Athnâ-Asharî 2010: 302)

Alors que les premiers peintres confirmés de fresques murales avaient du mal à communiquer avec les citoyens, les peintres amateurs, témoins directs de la guerre, sujets de la souffrance et du deuil, mais aussi de la fierté et de la gloire, œuvraient de concert avec la population des quartiers, les proches des martyrs et les anciens combattants. Pour eux, l'art et l'État comptaient manifestement moins que le besoin d'exprimer des sentiments informulables, d'évoquer à la fois le bien donné et le mal subi par leurs

compagnons sacrifiés. Comme si, suivant la pensée de Paul Ricœur, c'était seulement sur ces murs – et par le truchement de ces portraits – que pouvait être narré, lamenté et interprété, afin d'être surmonté, le mal comme état vécu, subjectif et abstrait (2004 [1986] : 24 et 62), en même temps que le bien comme don de soi était commémoré et exalté pour se voir imité.

Malgré le parti pris réaliste de ces peintures, il est aisé d'y voir une « scénarisation » esthétique de la souffrance et des victimes, analogue à celle analysée par Agnès Devictor dans le cinéma de guerre (2015). Le martyr, son cadavre et son sang en venaient à constituer un idéal de beauté de l'ordre du sacré, le martyr étant « celui que Dieu pare d'une robe d'honneur teinte dans son sang » (Jambet 2014 : 176), selon une conception conjuguant le thème mystique de l'anéantissement de soi (*fanâ*) et la martyrologie du chiisme originel (*Ibid.* : 174-177).

Comme le note Mostafa Gudarzi, « on ne peut pas considérer ces travaux comme artistiques, mais ce sont eux qui ont pu parfaitement communiquer avec le peuple pendant toute une décennie » (2009 : 51). Après la fin de la guerre, durant la décennie 1990, ces expressions murales se répandirent dans toute la ville, occupant la place que les peintres confirmés avaient cherché à investir avec la révolution : « Nous voulions communiquer avec le peuple, sortir la peinture des galeries et la mettre sur les murs »²⁷. Alors que les créations des artistes révolutionnaires et engagés des années 1980 étaient peu visibles dans l'espace de la ville, ces portraits réalisés au sein d'un entre soi, où le sujet (le martyr), l'auteur (le peintre) et le commanditaire de l'œuvre (la famille, les amis) étaient issus du même milieu et solidaires dans leur existence, parvinrent bientôt à monopoliser l'espace urbain.

La fin de la guerre et l'expansion de l'iconographie murale

En juillet 1988, la guerre prend fin. L'Iran compte autour de 500 000 morts, un chiffre extrêmement élevé pour un conflit régional²⁸ ; le prix de la reconstruction de l'économie est officiellement estimé à trois cents milliards de dollars. La fin de la guerre laisse aux Iraniens un sentiment mêlé de soulagement et de consternation, tant le conflit leur a paru interminable. L'année suivante, en 1989, l'ayatollah Khomeiny s'éteint ; ses obsèques, suivies par une foule immense, sont la dernière mobilisation de masse de la révolution. L'ancien président, Seyyed Ali Kahemenei, est désigné « Guide

27. Cf. le documentaire réalisé, en 2015, par Niloofar Qaderinejad sur BBC Persian, « Art during Iranian Revolution by Hamed Yousefi », consultable sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=11xKzcSb-40>.

28. Les chiffres ne sont pas officiels et on a même parlé de 1 200 000 morts.

suprême» et Hashemi Rafsanjani élu président de la République²⁹. La suite des événements révèle l'état d'épuisement de la société iranienne au terme de huit années marquées par la peur, les privations et l'omniprésence de l'idéologie. La politique pragmatique de «reconstruction» engagée par le nouveau président annonce un tournant radical vers une libéralisation économique et une ouverture internationale, ce qui se traduit peu à peu par un assouplissement de l'idéologie. Dans les quartiers Nord de Téhéran, l'atmosphère se détend, les habitants commencent à assumer ouvertement leur distance vis-à-vis de l'idéologie et de la morale révolutionnaires. Dans les quartiers Sud, ce changement suscite au contraire un sentiment d'abandon et de trahison. Les premiers déplorent avoir été injustement étouffés et veulent tourner la page des années sombres. Les seconds ont l'impression d'avoir été inutilement sacrifiés et entendent conserver vivante la mémoire des martyrs.

C'est à cette période qu'un mouvement militant naît au sein d'institutions auparavant impliquées dans la guerre, comme l'Organisation de la propagande islamique et la Fondation des martyrs, en lien avec la toute-puissante organisation des Gardiens de la révolution, avec le projet de reproduire des portraits de martyrs emblématiques sur les murs du centre-ville. Certains des mêmes visages apparus dans l'espace public des quartiers Sud de Téhéran dans les années 1980 allaient réapparaître à grande échelle dans les lieux les plus fréquentés et visibles de la capitale : bordures d'autoroutes, façades des avenues principales, carrefours importants. Les grands axes allant vers le nord sont privilégiés afin de «conscientiser» les citoyens des classes moyennes considérés comme relativement épargnés par la réalité de la guerre. Les portraits déjà peints sur toile pouvaient être agrandis et reproduits jusqu'à une cinquantaine de fois.

Alors que, pendant la guerre, la production semi-artisanale et l'exposition des images dans les quartiers populaires du Sud reflétaient les palpitations de la guerre et les souffrances vécues de la population, dans les années 1990, la production devenue massive d'images murales fait partie d'une politique centralisée visant à conserver la mémoire (*yâdemân*) de la guerre et de ses martyrs. Les murs de Téhéran deviennent à la fois un lieu de mémoire et un outil pour «injecter» (*tazriq*) – selon le terme récurrent des autorités – les valeurs de la révolution et de la «Défense sacrée» (*defâ'-e moqqadâs*) dans l'esprit des citoyens, afin de les «sensibiliser», de «réveiller les consciences endormies», en mettant en scène «la grandeur de la démarche sacrificielle des martyrs» – selon d'autres expressions consacrées. Désormais, les martyrs ne sont plus seulement les enfants des quartiers, mais ceux de toute la ville et

29. Avec un taux de participation très faible et un seul candidat.

18

Portraits de quatre martyrs, sur le mur d'un cinéma
Téhéran, avenue de Palestine, 2018 (cl. Sedigheh Yaghoobi)

de toute la nation [III. 18 et 19]. Les portraits de martyrs originaires d'autres villes sont parfois reproduits sur les murs de la capitale, tandis que ceux des martyrs de Téhéran sont envoyés dans tout le pays. De la circulation des martyrs locaux naît ainsi une catégorie de martyrs nationaux.

Dans les fresques murales monumentales de l'après-guerre, les portraits retouchés sont intégrés dans un cadre romantique, souvent onirique, chargé de couleurs variées, d'éléments décoratifs issus de l'art traditionnel iranien comme l'oiseau, la fleur, le cyprès, ainsi que de phrases calligraphiées extraites du testament du martyr ou d'un discours de

19

Portrait d'un martyr
sur un mur d'immeuble
Téhéran, avenue Kargar Shomâli,
2018 (cl. Sedigheh Yagoobi)

20

quelque dirigeant [III. 20 & 21]. Cet aspect esthétique n'a pas de valeur en soi et ne doit pas retenir l'attention. À grande échelle et sur toute la hauteur des façades, ce sont les visages des martyrs qui ressortent, observant fixement les citadins, semblant à la fois veiller sur eux et les surveiller.

De nombreuses fresques de cette période donnent à voir une composition de multiples portraits juxtaposés formant un portrait de groupe; il s'agit tantôt d'une fratrie ou d'un père et de ses fils, tantôt de combattants d'une même brigade ou des victimes d'une même opération. À côté de chaque portrait sont mentionnés le nom du martyr, la date et le lieu de sa mort. Alors que la guerre a pris fin, la ville la rappelle sans cesse et partout à ses habitants. Les peintures murales ne sont pas les seules à assurer cette tâche; les autorités rebaptisent de nombreux lieux, bâtiments et institutions publics avec des noms de martyrs. Voies, places, jardins, ensembles sportifs, centres culturels, institutions éducatives et scolaires, hôpitaux et centres médicaux, tout ce qui est nommable dans la ville porte désormais le nom d'un martyr.

Portraits
de martyrs
reproduits
sur des murs
d'immeubles
du centre-ville

20. Téhéran,
avenue
Karim-Khan
(in Kamyâb
2015: 276)

21. Téhéran,
quartier de
Yossef-abad,
2005
(cl. Sepideh
Parsapajouh)

21

Précisons ici que les martyrs représentés et célébrés, comme c'était déjà le cas pendant la guerre, étaient bien plus souvent des mobilisés volontaires que des soldats réguliers de l'armée. Gholâm-Ali Taheri témoigne à ce propos :

« Après la guerre, on se souvenait de cette phrase du guide [l'ayatollah Khomeiny] : "Le parfum des martyrs devrait être diffusé constamment dans chaque ruelle de la ville". Les gens devaient rester imprégnés par la culture et le culte du sacrifice et du martyr » (Entretien avec Samira Zalpur, 2014).

C'est dans cette intention que les organisations mentionnées plus haut instituèrent une production massive de peintures murales sur la thématique du martyr. D'après Taheri, certains peintres amateurs qui, auparavant, l'assistaient dans son atelier pour réaliser des portraits sur toile, devinrent, au cours des années 1990, de véritables professionnels et prirent chacun en main de nombreux projets de peintures murales. Hossein Khosrojerdi, quant à lui, estime que :

« La plupart de ces peintures murales ont été reproduites par des "pancartistes", les anciens producteurs d'affiches de cinéma. Ils avaient le savoir-faire pour agrandir l'image sur le mur, mais aucune conviction, aucun lien avec leur sujet. Le résultat est clair [c'est-à-dire mauvais] ! » (Entretien, été 2018).

Malgré ou grâce à ce mode de production plus rationnel, l'effet produit est saisissant, irrationnel. Les visages des martyrs, démultipliés et agrandis, envahissent littéralement l'espace public de leurs regards et de leurs sourires amers [III. 22]. Ils n'ont plus pour but de consoler les proches survivants ou d'encourager les amis, les frères, les enfants à la mobilisation. Leur fonction est de rappeler et d'avertir : les regards des martyrs remémorent leur sacrifice aux vivants et cette évocation contient une interdiction (celle d'oublier, de « tourner la page ») et un ordre (celui d'être digne de leur idéal). Qu'importe si la plupart de ces soldats ne voulaient même pas être pris en photo, comme en témoignent certains (cf. *supra*), et si la volonté de leur famille était autre. Leurs noms, leurs visages et leurs mots appartiennent désormais à la nation et à son histoire, dont l'État est le gardien.

22
Portrait
d'un martyr
sur un mur,
accompagné
des inscriptions
"Le brave
commandeur
de l'islam"
(en vert)
et "Martyr
Gholam-Ali
Pichak"
(en rouge)
Téhéran,
avenue Imam
Ali, 2018
(cl. Sedigheh
Yagoobi)

Sous le regard des martyrs à Téhéran

Cette appropriation conjointe de l'espace public de la ville et de la mémoire privée de ses enfants par les autorités peut être interprétée comme un «abus de mémoire», au sens de Paul Ricoeur. La mise en image du souvenir constitue en effet «une sorte de faiblesse, de discrédit, de perte de fiabilité pour la mémoire» (2000 : 68) ; et, toujours d'après Ricoeur, «c'est cette vulnérabilité fondamentale de la mémoire, laquelle résulte du rapport entre l'absence de la chose souvenue et sa présence sur le mode de la représentation», qui rend la mémoire passible de multiples formes d'abus (*Ibid.* : 69). L'un de ces abus est «la stratégie de victimisation» par laquelle, en revendiquant la position de victime, on réclame «un privilège exorbitant, mettant le reste du monde en position de débiteur de créance» (*Ibid.* : 104). Le martyr volontaire n'est pas une «simple» victime, mais son regard est bien le rappel d'une telle dette, inséparable de l'héritage : «nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédé d'une part de ce que nous sommes» (*Ibid.* : 108). C'est ce qui légitime le devoir de mémoire en tant que devoir de justice. Par là, la mémoire est retournée en projet, le devoir de mémoire a la forme du futur et de l'impératif (*Ibid.* : 107). À cette époque, tandis que la société iranienne, sortant d'une révolution sanglante et d'une guerre meurtrière, s'ouvre à de nombreux possibles, la République islamique est préoccupée par sa construction identitaire ; elle mobilise alors la mémoire «au service de la quête, de la reconquête et de la revendication de l'identité» (*Ibid.* : 98). Il s'agit d'un usage éminemment politique de la mémoire, habitant le passé par l'intérêt présent du pouvoir, lui conférant aussi une sacralité religieuse, en vue d'assurer à l'avenir une cohésion intérieure. Mais cette politique de la mémoire tend aussi, et il en est peut-être toujours ainsi, à faire oublier ses sujets et auteurs initiaux, les innombrables martyrs non représentés et les peintres-soldats auteurs des premiers portraits, parfois tombés en martyrs sans aucune reconnaissance particulière.

Vivre sous le regard des martyrs

Cette expansion de portraits de martyrs sur les murs de la ville, qui perdura pratiquement jusqu'en 2010, semble n'avoir pas vraiment atteint son objectif. La raison en est peut-être son caractère excessif. La société civile de Téhéran paraît saturée par ces images, leurs messages explicites et leurs «messages iconiques». L'image que ce phénomène renvoie de la ville et aux citoyens est désormais chargée d'innombrables émotions, parce que la ville prend désormais la figure des martyrs, omniprésence qui conditionne fortement la relation affective que chaque citoyen entretient avec elle (Raulin 2001 : 143). Toutefois, les citoyens confrontés à ces images

dans leur vie quotidienne – qu'ils les regardent ou non, mais aussi comme vus par elles, vivant « sous le regard des martyrs » [III. 23] – témoignent de ressentis différents à l'égard de ces peintures et de leurs messages. D'après les opinions que nous avons pu recueillir, différents groupes de sensibilité peuvent être identifiés.

23

Scène de la vie quotidienne dans une rue de la ville,
surplombée, en arrière-plan, par le portrait gigantesque d'un martyr
Téhéran, quartier de Shahr-Rey, 2008 (in Athnâ-Asharî 2010: 301)

VARIA

Sous le regard des martyrs à Téhéran

Une première catégorie comprend les citoyens n'ayant aucun rapport direct avec les martyrs, et qui se tiennent à distance de l'idéologie de la guerre – comme dans la notion de « Défense sacrée » –, ayant été relativement épargnés par les ravages de celle-ci. Certains sont ouvertement opposés au régime et rejettent tout ce qui vient de lui, en arguant que leurs droits ont été bafoués par la République islamique depuis son avènement. Pour eux, la mémoire de la guerre et de ses martyrs est indissociable de la République islamique. Les martyrs exposés dans l'espace public leur apparaissent comme des symboles de l'aliénation ou comme les responsables de ce qu'ils subissent. Les images leur servent parfois de support matériel pour exprimer leur rancune : des propos satiriques ou injurieux, des expressions de colère, lancés contre les murs de la ville. D'autres sont plus indifférents qu'opposés à l'idéologie du régime et à son récit de l'histoire ; ils se tiennent à l'écart de tout courant politique. Leur seule critique à l'égard de cette iconographie porte sur son caractère excessif. Ils considèrent les martyrs comme de simples victimes, sans leur accorder de sacralité ni d'intérêt, sans ressentir une quelconque dette à leur égard. L'espace public leur apparaît comme confisqué par un courant idéologique auquel ils n'adhèrent pas, mais ils ne protestent pas pour autant contre cette mainmise, préférant sans doute cultiver leur espace privé – les membres de ce groupe appartiennent en majorité, on l'aura compris, à la population de la classe moyenne de l'époque de la guerre vivant dans les quartiers aisés.

Une deuxième catégorie de citoyens comprend ceux qui ont été touchés par la guerre, qui y ont participé directement ou indirectement. Ces derniers expriment aussi des avis très divers. Des familles, nous l'avons vu, sont déçues par les conséquences des changements sociopolitiques survenus depuis les années 1980. Beaucoup se disent même blessés par le « matérialisme » dominant depuis la fin de la guerre, allant de pair, selon eux, avec l'instrumentalisation des idéaux révolutionnaires pour lesquels les martyrs ont versé leur sang (ou donner leur vie). Les peintures murales qui se sont multipliées après-guerre représentent pour eux des emblèmes superficiels, voire illusoire, de tout un univers disparu. Certains se disent dépossédés de la mémoire de leurs enfants, d'autres dénoncent l'instrumentalisation des personnes et des idées pures de leurs enfants.

Au sein de cette catégorie, d'autres familles et amis proches sont heureux que le nom et l'image des martyrs soient rappelés et honorés ; ils souhaitent que la société n'oublie pas « ceux qui se sont sacrifiés pour que l'Iran puisse être prospère et en paix aujourd'hui ». Mais, constatant les effets négatifs de cette production massive, assistant à des « réactions irrespectueuses » dans la rue, le métro ou dans les taxis, eux aussi la jugent parfois exagérée. Voici ce que nous avons pu entendre à ce sujet :

« Dès qu'il y a un problème dans la société, on critique ces images et, avec elles, les martyrs! Cela fait mal au cœur, c'est injuste! » (Entretien avec un frère de martyr, automne 2016).

« J'ai mes propres critiques au sujet de ces images, mais ce qui me dérange c'est quand les gens ne les respectent pas! Cela me brûle le cœur! J'ai envie de leur dire: "Que savez-vous de la grandeur des personnes qu'ils étaient?"! » (Entretien avec un ancien général de guerre, été 2018).

« Plus ils amènent les martyrs dans l'espace public, plus ils les rendent invisibles! Personne ne veut plus en entendre parler tellement c'est idéologique! Je peux comprendre que les gens en soient fatigués! Cette généralisation ne sert à rien! » (Entretien avec une fille de martyr, été 2017).

Parmi les personnes de cette catégorie, le cas des anciens combattants du corps de l'armée est singulier. En effet, les images des soldats de l'armée tombés sur le front sont beaucoup plus rares dans l'iconographie murale produite par le régime, en dépit du nombre très important de pertes au sein de l'armée. De ce fait, ces anciens combattants et les proches des soldats réguliers tués à la guerre se sentent souvent en quelque sorte oubliés, isolés, privés de la reconnaissance du pays. Rappelons que, dès l'origine, les artistes engagés avaient un lien quasi exclusif avec les mobilisés volontaires, les *basiji*, dont la démarche exaltée et l'idéal du martyr les touchaient et les inspiraient. De plus, la possession de tout appareil (caméra, dictaphone ou appareil photographique) était interdite au sein de l'armée, tout comme la présence d'un civil au sein des troupes. Le témoignage ci-dessous en donne une explication :

« J'ai passé cent trois mois sur le front mais je n'ai aucune photo de moi ni d'aucun de mes soldats en guerre. Chez les *basiji*, c'était très différent, eux n'avaient pas de règlement particulier. C'est comme ça que leurs écrits, leurs images, tout a pu être récupéré, conservé, puis multiplié et propagé partout! Après la guerre, toute la propagande était aux mains du *sepâh* [l'organisation des gardiens de la révolution]. Avec tous ces matériaux, ils ont exprimé leur idée de la guerre dans les peintures et la littérature » (Entretien avec un ancien général de l'armée, été 2018).

Une troisième catégorie comprend les citoyens de la jeune génération n'ayant pas de souvenir de la guerre. Pour eux, les martyrs sont des figures du passé et les images murales des éléments ordinaires, banals, de leur environnement quotidien. S'ils peuvent connaître leurs noms et leurs actes héroïques grâce aux manuels scolaires ou autres livres, ils ne font pas forcément le lien avec leur image dans l'espace public; et quand ils ne connaissent leurs noms que comme toponymes dans la ville, ils ne s'interrogent pas sur leur personnalité ou leur histoire. Les plus jeunes, enfants et adolescents, leur jettent parfois des pierres ou des pétards, visant volontiers le nez ou les yeux, sans animosité particulière, mais par jeu. Aussi loin qu'ils s'en souviennent, ces images ont toujours été là, rafraîchies ou modifiées de temps à autre. Si on les interroge sur elles, ils n'ont pas d'avis et semblent ne jamais les avoir vraiment regardées.

Quant aux artistes engagés des années 1980, certains se montrent assez critiques à l'égard de ces productions picturales :

« Notre voix a été détournée. Nous voulions apporter de la réflexion avec notre art ! Mais avec ces peintures, on a fait rentrer de force dans la vie quotidienne des gens quelque chose qui se nomme “art” sous sa forme la plus laide. Notre effort a été gâché, cette démarche a créé un nouveau fossé entre les citoyens et la peinture ! Quand on fait rentrer dans la gorge du peuple des messages à sens unique, des monologues à l'impératif, comment la peinture pourrait-elle communiquer avec les citoyens ? » (Entretien avec Hossein Khosrjerdi, 2018).

Dans une enquête sur les avis des citoyens à propos des peintures murales, Asghar Kafshchiyan Moqaddam et Samira Ruyân (2007) ont montré que, sur un échantillon de cent personnes – toutes catégories confondues –, aucune n'est favorable aux projets de reproduction de portraits sur les murs. Tous les sujets interrogés affirment leur préférence pour d'autres motifs comme les fleurs, les paysages, ou des éléments de l'art traditionnel sans autre message. 90 % disent ne pas apprécier « les peintures mémorielles et de propagande ». Parmi toutes les peintures murales, leur préférence va aux plus récentes, plus abstraites et à celles mettant moins en avant les figures des martyrs eux-mêmes. Pour ces chercheurs, ces résultats prouvent une « saturation de la société envers la martyrologie ». Et si une majorité accorde une importance aux peintures murales comme élément de l'esthétique urbaine, ils ne sont que 8 % à juger que celles de Téhéran sont réussies d'un point de vue esthétique. Les auteurs ont donc conclu à l'échec du « travail de mémoire » durant les années 1990-2000, échec qu'ils mettent sur le compte de l'ignorance et du non-respect des autorités du droit des citoyens à la composition de leur espace visuel.

La production centralisée et généralisée des peintures murales relatives à la guerre et aux martyrs à Téhéran semble donc avoir plutôt éloigné les habitants de la ville, considérés comme des récepteurs passifs, de la mémoire officielle de la guerre. Pour reprendre encore les analyses de Paul Ricœur, les détenteurs du pouvoir ont mobilisé la mémoire à des fins idéologiques, en reconfigurant les récits pour écrire l'histoire officielle, la seule autorisée, célébrée et commémorée (2000 : 580). Contre cette politique de la mémoire, la société téhéranaise a exprimé une volonté autre, celle de mettre à distance les souvenirs amers de la guerre et de se libérer de l'idéologie. Il pourrait encore s'agir de cette « forme retorse de l'oubli » qu'évoque Ricœur, « résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originare de se raconter eux-mêmes » (*Ibid.*).

Cette manière de conserver la mémoire n'est plus capable d'attirer l'attention des citoyens à partir des années 2000. C'est peut-être pour cette raison, qu'à partir des années 2010, la municipalité de Téhéran a adopté toute

une série de « politiques d'allégresse publiques », afin d'égayer l'ambiance de la ville. Cette nouvelle « étatisation de la joie » se traduit par des programmes concrets répartis dans les trois cent quarante-sept quartiers des vingt-deux arrondissements de Téhéran³⁰. Dans le même esprit, en collaboration avec la Fondation des martyrs et l'Organisation de la propagande islamique, l'Organisation de l'embellissement de la ville au sein de la municipalité de Téhéran encourage les artistes à proposer de nouveaux projets pour les murs de la capitale. L'objectif n'est plus la conscientisation morale des habitants, mais bien l'embellissement de la ville – et sans doute de la mémoire elle-même, de sorte que les citoyens retrouvent un certain sentiment d'unité en se réconciliant à la fois avec la mémoire de la guerre et avec la ville. On a commencé à effacer des images considérées comme « pas belles », à recomposer des peintures représentant les martyrs sous des formes plus esthétisées, plus abstraites, moins imposantes [III. 24] ; mais aussi à investir de nouveaux murs de ces images, dans une ville en transformation permanente³¹. Ces murs sont toujours rigoureusement choisis, les thématiques et leurs détails précisément commandés ; un jury d'experts, composé de professeurs d'université, de représentants de la mairie et d'organisations diverses, évalue les œuvres proposées. Les projets sont d'abord présentés, puis les œuvres sélectionnées sont reproduites sur les murs choisis. Dans ce concours, de jeunes artistes diplômés des facultés de Beaux-Arts ont pu inaugurer de nouveaux styles et techniques comme la 3D ou le trompe-l'œil³². Si la mémoire de la guerre constitue toujours l'une des thématiques principales proposées à ces concours, les peintures qui lui sont

24

Exemple de rénovation
avec ce portrait esthétisé
du martyr Fahmideh
Téhéran
(in Kamyâb 2015 : 169)

30. Cf. *Dastûrol amal-e baqozâri-ye sâmnâneh-ha-ye neshât. Manâteq-e 22 ganeh-ye Shahr-dari-ye Tehrân* [= *Le protocole des programmes concernant les « terminaux » de joie des 22 arrondissements de la municipalité de Téhéran*], Téhéran, Département des affaires sociales et culturelles de la Mairie de Téhéran, 2012.

31. La ville de Téhéran subit ou bénéficie, depuis les années 2000, de projets d'aménagement et de reconstructions, à l'issue desquels de nouveaux grands axes ne cessent d'apparaître. Pour donner une idée de cela, rien qu'en 2016, l'Organisation de l'embellissement de la municipalité de Téhéran a accordé 2320 m² aux peintures murales. À propos de ces nouvelles peintures et de l'abstraction des images des martyrs, cf. Agnès Devictor (2017).

32. Il est intéressant de souligner que la matière « Peinture murale » et ses ateliers pratiques font partie aujourd'hui des disciplines enseignées dans diverses facultés d'art des universités iraniennes.

consacrées sont de plus en plus abstraites et métaphoriques ; les portraits des martyrs, aux dimensions souvent réduites, sont intégrés à tout un ensemble d'éléments exposés ; les récits de leur geste ne peuvent plus être reconnus que par ceux connaissant encore leur histoire et partageant la mémoire de la guerre.

Comment comprendre l'institutionnalisation et l'expansion de l'iconographie murale à Téhéran ? Que le pouvoir politique utilise l'espace public pour se mettre en scène et se renforcer est un fait universel, comme l'a observé Georges Balandier (2006 [1992]). Que le pouvoir utilise la mémoire, instrumentalise l'expérience du passé, l'est également, comme le montre l'analyse de Paul Ricoeur (2000). Le plus intéressant, à notre sens, est ce que ces peintures murales révèlent de l'évolution de la société, dont elles se proposent de préserver, voire de construire, l'unité autour de la mémoire. La mémoire historique intégrée dans l'espace urbain de Téhéran remplace les expressions picturales dans une chronologie des événements nationaux (Raulin 2001 : 143). Ces peintures murales témoignent de ce que la ville a enregistré du passé, de ce qu'elle reflète de l'histoire, mais aussi de la façon dont elle-même a participé à l'histoire.

C'est ainsi que l'étude de cette iconographie montre aussi la topographie des événements de la période postrévolutionnaire vécue à Téhéran. Pendant la révolution, tous les citoyens s'étaient partagé la ville et ses axes centraux, approprié ses murs comme lieux d'expressions spontanées, sans distinction entre eux ; de même, dans la liesse consécutive à la victoire de la révolution, en les nettoyant dans un grand élan coopératif. Pendant la guerre, les expressions murales ont commencé à témoigner de tout autre chose, notamment du fait que la guerre ne touchait pas tous les citoyens de la même manière. Dans les années 1980, dans les quartiers Sud, où vivaient les forces de la jeunesse mobilisée, l'art pictural exprimait la douleur et la perte, mais aussi la fierté et l'espoir, tandis que les quartiers Nord, où résidaient nombre de citoyens déçus ou exclus par la révolution, apparaissaient comme le lieu d'un entre soi protecteur distant des événements. Sur les murs des quartiers Sud, les images des martyrs sacralisés se multipliaient, l'espace public devenait comme un autel funèbre, tandis que, dans les quartiers Nord, les murs demeuraient aveugles et muets, sans aucune expression de soutien ou d'opposition, de ferveur ou de souffrance. La scission de l'espace visuel de la ville traduisait l'inégale implication de la société dans la guerre.

Dans la période d'après-guerre, l'État a pris en charge la reconstruction et l'aménagement de la ville ; il a développé une véritable « politique murale » destinée à obtenir la reconnaissance des citoyens des quartiers aisés à l'égard des martyrs de la guerre, la plupart issus des quartiers des classes populaires.

Les visages cessent alors d'être ceux des enfants du voisinage, sacrifiés pour une cause à laquelle tous adhèrent, pour devenir ceux de héros nationaux, partagés par tous, mais indifférents à beaucoup. D'autres martyrs, longtemps commémorés sur les murs des quartiers Sud, tombent dans l'oubli. Enfin, en réaction au sentiment d'«abus de mémoire», l'iconographie murale adopte un style plus abstrait, allusif et aseptisé pour évoquer la guerre. Les portraits des martyrs sont de plus en plus sublimés, décontextualisés, détachés de leur identité et de la guerre elle-même : anonymes et omniprésents, fondus au milieu d'autres représentations (politiques, économiques, ludiques, etc.), ils ne se distinguent plus d'un quartier à l'autre de la capitale, mais la différence mémorielle est toujours là.

Dans le devenir de la ville, les frontières tracées par les peintures murales, de nettes qu'elles étaient, se sont ainsi faites de plus en plus floues. Les martyrs éparpillés dans la métropole prennent part aujourd'hui à un imaginaire national et à une histoire officielle ; dans leur exposition publique, ils n'appartiennent plus à personne, ni à aucune famille ni à aucun quartier. Paradoxalement, ils tombent dans le même anonymat que celui des citoyens vivant sous leur regard et les regardant parfois. L'anonymat constitue ce caractère inséparable de la définition d'une ville, condition d'équilibre et de coprésence dans les expériences de la foule, comme l'écrit Virginie Milliot (2018), et ce, à plus forte raison dans une ville de douze millions d'habitants comme Téhéran. Cette iconographie murale, produit d'une interaction entre de nombreux acteurs, participe ainsi, en générant autant de mémoire que d'oubli, à la construction d'une identité-métropole.

*Centre national de la recherche scientifique
Centre d'études en sciences sociales du religieux (Césor), Paris
sepideh.parsapajouh@gmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: art urbain/*urban art* – peinture murale/*mural painting* – guerre Irak-Iran (1980-1988)/*Iran-Iraq War (1980-1988)* – révolution iranienne (1979)/*Iranian Revolution (1979)* – propagande/*propaganda* – mémoire collective/*collective memory* – martyr – chiïsme/*Shiism* – Téhéran/*Teheran* – Iran.

Ahadi, Ahmad-Reza & Ali-Reza Kamari
2006 [1990] *Hermân-e Hûr*
[= *Le Désespoir de Hûr*]. Tehran, Sureh.

Amir-Ebrahimi, Masserat
1992 « La géographie sociale de l'Iran
en 1365 », in Chahryar Adle & Bernard
Hourcade, eds, *Téhéran capitale
bicentenaire*. Paris-Téhéran, IFRI
(« Bibliothèque iranienne »): 307-321.

Athnâ-Asharî, Jamshid, ed.
2010 *Janq-e tamili dar barabar-e tajâvoz*
[= *La Guerre imposée*], 9. Tehran, Bonyad-e
hefz athar va arzesh-haye defa'a moqaddas
[= *Fondation de protection des traces
et valeurs de la Défense sacrée*].

Balaghi, Shiva & Lynn Gumpert, eds
2002 *Picturing Iran. Art, Society
and Revolution*. London-New York,
I. B. Tauris.

Balandier, Georges
2006 [1992] *Le Pourvoir sur scènes*.
Paris, Fayard.

Bombardier, Alice
2011 « La peinture murale iranienne :
genèse et évolution. Enjeux de la
spatialisation artistique dans le processus
d'affirmation et de pacification des pays
du Moyen-Orient », in Donatella Bernardi
& Noémie Étienne, eds, *Standing
on the Beach with a Gun in my Hand.
Eternal Tour 2010 Jérusalem*. Genève,
Labor et Fides / Paris, Black Jack: 112-122.

2012 « Peinture de guerre et représentations
anthropomorphiques dans un lieu de prière
musulman en Iran », *Asiatische Studien*
66 (3): 565-598.

2013 « Iran : de la Révolution culturelle
à la "contestation culturelle" »,
in Sébastien Boussois, ed.,
Moyen-Orient 2012. Bilan géopolitique.
Paris, Éd. du Cygne (« Collection MEDEA »):
24-30.

Bromberger, Christian
1980 « Islam et révolution en Iran :
quelques pistes pour une lecture », *Revue
des mondes musulmans et la Méditerranée*
29: 109-129. En ligne : [https://www.
persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1980_
num_29_1_1876](https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1980_num_29_1_1876)

Le Coran
1999 *Le Coran*. Trad. de l'arabe par Régis
Blachère. Paris, Maisonneuve & Larose.

Dehqan, Ahmad
1996 *Safar beh garâye 270° darajah*
[= *Voyage au 270° degré*]. Tehran, Sarir.

Devictor, Agnès
2015 *Images, combattants et martyrs.
La guerre Iran-Irak vue par le cinéma iranien*.
Paris, Karthala-IFRI-IISMM (« Terres et gens
d'islam » ; « Bibliothèque iranienne » 81).

2017 « Du gros plan au hors champs :
évolution iconographique et idéologique de
la présence des martyrs sur les murs
de Téhéran », *Urbanités* 9. En ligne : [http://
www.revue-urbanites.fr/9-du-gros-plan-au-
hors-champ-evolution-iconographique-et-
ideologique-de-la-presence-des-martyrs-sur-
les-murs-de-teheran/](http://www.revue-urbanites.fr/9-du-gros-plan-au-hors-champ-evolution-iconographique-et-ideologique-de-la-presence-des-martyrs-sur-les-murs-de-teheran/)

Digard, Jean-Pierre
1988 « Des ethnologues chez les
ayatollahs : approches ethnologiques
de la révolution iranienne », *Revue française
de science politique* 38 (5): 783-794.
En ligne : [https://www.persee.fr/doc/
rfsp_0035-2950_1988_num_38_5_411169](https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1988_num_38_5_411169)

Grigor, Talinn
2014 *Contemporary Iranian Art.
From the Street to the Studio*.
London, Reaktion Books.

Gruber, Christiane
2008 « The Message Is on the Wall :
Mural Arts in Post-Revolutionary Iran »,
Persica 22: 15-46.

2012 « The Martyrs' Museum in Tehran: Visualizing Memory in Post-Revolutionary Iran », *Visual Anthropology* 25 (1-2) : 68-97.

Gudarzi, Mostafa

2009 « Tajdid-e mithâq [= *Le renouvellement du pacte*] », *Khiyâl-e shaqî* [= *Le Rêve oriental*] 4 : 51-73.

Hourcade, Bernard

1997 « L'émergence des banlieues de Téhéran », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien* 24 : 165-181.
En ligne : https://www.persee.fr/doc/cemot_0764-9878_1997_num_24_1_1402

Jambet, Christian

2014 « La mort en islam », in Maurice Godelier, ed., *La Mort et ses au-delà*. Paris, CNRS Éd. : 159-178.

Kafshchiyan Moqaddam, Asghar & Samira Ruyân

2007 « Barrassi ye divar negari ye mo'aser Tehran, Qabl o B'ad az Enqelab [= *Une étude des peintures murales contemporaines de Téhéran, avant et après la révolution*] », *Nashriyeh ye honarhaye Ziba-Honar-haye Tajjasomi* 33 : 103-114.

Kafshchiyan Moqaddam, Asghar, Yoaf Darsh & Samira Ruyân

2010 « Arz-yabi-ye Divâr-negari mo'aser iran az didgah Mokhatab [= *L'évaluation des peintures murales iraniennes du point de vue du spectateur*] », *Nashriyeh ye honarhaye Ziba-Honar-haye Tajjasomi* 41 : 63-69.

Kamyâb, Jamal, ed.

2015 *The Third Mural Painting Biennial*. Tehran, Sâzmân-e zibâ-sâzi-ye shahr-e Tehran [= *Organisation de l'embellissement de la ville de Téhéran*]-Farhangestân-e Honar.

Khany, Minoo

2015 *La Couleur de la guerre Iran-Irak. Regards croisés sur la peinture iranienne après la révolution de 1979*. Paris, L'Harmattan (« L'Iran en transition »).

Khosrojerdi, Hossein

2009 « Negah beh âlam az tariq-e sâdeq-tarin âdam-ha [= *Un regard sur le monde par le biais des hommes les plus véridiques*] », *Khiyâl-e shaqî* [= *Le Rêve oriental*] 4 : 82-97.

Khosrokhavar, Farhad

1995 *L'Islamisme et la mort. Le martyr révolutionnaire en Iran*. Paris, L'Harmattan (« Comprendre le Moyen-Orient »).

2003 [2002] *Les Nouveaux Martyrs d'Allah*. 2^e éd. Paris, Flammarion (« Champs » 544).

Marzolph, Ulrich

2003 « The Martyr's Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context », in Regina Bendix & John bendix, eds, *Sleepers, Moles and Martyrs. Secret Identifications, Societal Integration and the Differing Meanings of Freedom*. Copenhagen, Museum Tusculanum Oress-University of Copenhagen : 87-98.

Milliot, Virginie

2018 « Expériences de la foule et lois d'équilibre de l'anonymat », in Anne Raulin, Sepideh Parsapajouh & Marie-Claude Blanc-Chaléard, eds, *Ces villes-là. Actualité de Colette Pétonnet*. Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre (« Le Social et le politique ») : 35-54.

Modaressi, Mohammad-Javad

2016 *Râz-e ja'beh-ye ayneh* [= *Le Secret de la boîte-miroir*]. Tehran, Daftar-e motâl'e-â-e jebbeh-ye farhangi [= *Bureau d'étude du front culturel*].

Palangi, Nasser

2009 « L'odeur du sang et de la cendre... », *Khiyâl-e shaqî* [= *Le Rêve oriental*] 4 : 398-428.

Parsapajouh, Sepideh

2014 « Les valeurs en cause : crise de l'idéologie et crise de la transmission dans la société iranienne depuis la révolution de 1979 », *Archives de sciences sociales des religions* 166 : 243-268. En ligne : <https://journals.openedition.org/assr/26051?lang=en>

2016 *Au cœur d'un bidonville iranien.*

De Zurâbâd à Islamâbâd. Préf. de Christian Bromberger. Paris, Karthala / Téhéran, IFRI (« Hommes et sociétés » ; « Bibliothèque iranienne » 80).

Rahmati, Hossein

2006 *Az mosâhebat-e aftâb* [= *Conversation avec le soleil. Collection de photographies des cérémonies de martyrs de la Défense sacrée*]. Qom, Kimiya-Negar.

Rahnavard, Zahrâ

2009 « Niyâz beh tahawol-e darun-sabkî [= *Besoin d'un changement inter-style*] », *Khîyâl-e shaqî* [= *Le Rêve oriental*] 4 : 12-35.

Raulin, Anne

2001 *Anthropologie urbaine.* Paris, Armand Colin (« Cursus. Série sociologie »).

2012 « La vie quotidienne, entre colonisation et émancipation », *L'Homme & la société* 185-186 : 19-32. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2012-3-page-19.htm>

Ricœur, Paul

2000 *La Mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris, Le Seuil (« L'Ordre philosophique »).

2004 [1986] *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie.* Avant-propos de Pierre Gisel. Genève, Labor et Fides.

Saïdi-Sharouz, Mina

2014 *Le Téhéran des quartiers populaires. Transformation urbaine et société civile en République islamique.* Préf. de Christian Bromberger. Paris, Karthala / Téhéran, IFRI (« Hommes et sociétés » ; « Bibliothèque iranienne » 73).

Seyyed-Âbâdi, Javad

2010 *Rad-e pâ-ye nûr* [= *Empreintes de la lumière*]. Tehran, Markaz-e honar-ha-ye tajjasomî-ye hozh-ye honari-ye [= *Département des arts plastiques du Centre artistique de l'organisation de la propagande islamique*].

Soleimani, Farhad, ed.

2005 *Janq-e tamili dar barabar-e tajâvoz* [= *La Guerre imposée*], 7. Tehran, Bonyad-e hefz athar va arzesh-haye defâ'a moqaddas [= *Fondation de protection des traces et valeurs de la Défense sacrée*].

Taheri, Gholâm-Ali

2009 « Tamâm-e chehreh-ha barâyam ashnâ hastand... [= *Tous les visages me sont familiers...*] », *Khîyâl-e shaqî* [= *Le Rêve oriental*] 4 : 446-461.

Talebi, Shahla

2012 « From the Light of the Eyes to the Eyes of the Power: State and Dissident Martyrs in Post-Revolutionary Iran », in *Visual Anthropology* 25 (1-2) : 120-147.

Yavari d'Hellencourt, Nouchine

1987 « Les murs ont la parole », in Bernard Hourcade & Yann Richard, eds, *Téhéran au-dessous du volcan.* Paris, Autrement (« Série monde. Hors-série » 27) : 85-89.

Sepideh Parsapajouh, *Sous le regard des martyrs à Téhéran : une approche anthropologique de l'iconographie urbaine*. — La ville de Téhéran abrite aujourd'hui d'innombrables peintures murales aux dimensions impressionnantes, de couleurs et de styles variés, parmi lesquelles les portraits des martyrs de la guerre Iran-Irak (1980-1988) sont le sujet de prédilection. Ces peintures renvoyant à divers événements socio-politiques touchent différentes catégories de la population urbaine : combattants et membres de leurs familles, artistes amateurs ou professionnels, autorités publiques et citoyens plus ou moins engagés. Cet article propose une réflexion anthropologique sur la dynamique spatiale, les interactions entre ces différentes catégories d'acteurs et le sens de ces images, à la fois pour ceux qui les produisent et pour ceux qui les regardent. En nous appuyant sur des observations et des entretiens effectués sur le terrain, mais aussi sur des sources historiques, des témoignages publiés, des documents visuels (photographies, dessins et croquis), nous analysons, à travers des périodes distinctes de l'histoire récente de l'Iran, l'apparition progressive et la politisation des peintures murales de Téhéran en lien avec les appartenances locales.

Sepideh Parsapajouh, *Under the Eye of Tehran's Martyrs : An Anthropological Approach to Urban Iconography*. — The city of Tehran now has countless mural paintings of imposing dimensions, in various colours and styles, among which the portraits of the martyrs of the Iran-Iraq war (1980-1988) are the subject of choice. These paintings, which refer to various socio-political events, affect different categories of the urban population : combatants and their family members, amateur or professional artists, public authorities, and more or less involved city inhabitants. This article proposes an anthropological reflection on the spatial dynamics, on the interactions between these different categories of actors and on the meaning of these images, both for those who produce them and for those who see them. Based on observations and interviews carried out in Tehran, but also historical sources, published testimonies and visual documents (photographs, drawings and sketches), we analyse the progressive appearance, through distinct periods in the contemporary history of Iran, and the politicization of Tehran's murals in connection with local belonging.