



De la « Défense sacrée » (1980-1988) à la « Défense des Lieux saints » (2012-2017)

Imaginaires de guerre et pensée de l'image en Iran

*From the “Holy defense” (1980-1988) to the “Defense of the shrines” (2012-2017):
War Imaginaries and Image Theories in Iran*

Agnès Devictor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remmm/12830>
DOI : 10.4000/remmm.12830
ISSN : 2105-2271

Éditeur

Publications de l'Université de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2019
Pagination : 115-144
ISSN : 0997-1327

Référence électronique

Agnès Devictor, « De la « Défense sacrée » (1980-1988) à la « Défense des Lieux saints »
(2012-2017) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 145 | septembre 2019,
mis en ligne le 30 septembre 2019, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remmm/12830> ; DOI : 10.4000/remmm.12830



Les contenus de la *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* sont mis à disposition selon les
termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les
Mêmes Conditions 4.0 International.

Agnès Devictor*

De la « Défense sacrée » (1980-1988) à la « Défense des Lieux saints » (2012-2017)

Imaginaires de guerre et pensée de l'image en Iran

Résumé : En s'appuyant sur un grand nombre de films et d'images, cet article rend compte de la constitution des imaginaires de guerre au cours de deux conflits armés où la République islamique d'Iran a été partie prenante : la guerre contre l'Irak (1980-1988), première guerre filmée, puis officiellement la guerre contre l'État Islamique en Syrie et en Irak entre 2012 et 2017. Il analyse comment, pour définir et raconter une communauté combattante et contribuer à la mobilisation nationale entre 1980 et 1988, des réalisateurs ont mis en scène le grand récit de la bataille de Karbalâ, développant pour certains une expression chiite, tant sur le plan narratif que formel, quand d'autres réalisateurs usaient de références détachées de tout lien religieux. L'article interroge ensuite les reformulations du « paradigme de Karbalâ » auxquelles procède le traitement cinématographique de la guerre contre l'État Islamique, et se propose d'identifier les nouvelles pensées de l'image qui en émergent.

Mots-clefs : chiisme, Karbalâ, cinéma de guerre, culture visuelle, État Islamique, Gardiens de la révolution islamique, *Fâtemyun*

* Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France

Abstract: *From the “Holy defense” (1980-1988) to the “Defense of the shrines” (2012-2017): War Imaginaries and Image Theories in Iran*

Building on a large number of movies and images, this article analyses how war imaginaries were constituted over the course of two armed conflicts in which the Islamic Republic of Iran was involved: the war against Iraq (1980-1988) – the first filmed war – and the against the Islamic State in Iraq and Syria in 2012-2017. It questions how directors have staged the great story of the Battle of Karbalâ to define the war and support the national mobilization between 1980 and 1988, and drew upon a Shii imaginary both narratively and formally, while other directors used references detached from any religious link. The paper then focuses on how the war against IS generated new uses of the “Karbalâ paradigm”, as well as innovating image theories.

Keywords: Shiism, Karbalâ, War cinema, Visual culture, ISIS, Iranian Revolutionary Guards Corps (IRGC), *Fâtemyun*

Depuis son avènement en 1979, au lendemain de la révolution qui renverse le régime impérial du Shah, la République islamique d'Iran a connu deux conflits armés. Le premier a lieu sur le sol national, quand l'Irak envahit l'Iran le 22 septembre 1980, ce qui entraînera une guerre de huit ans marquée par une intense mobilisation nationale et de lourdes pertes humaines². Cette guerre de tranchées et de talus que sa longueur et son bilan humain rangent parmi les grands conflits du XX^e siècle, voit aussi émerger une dramaturgie inédite sur les champs de bataille : celle d'un islam chiite comme force de combat. L'autre conflit, entre 2012 et 2017³, est d'une nature différente, puisqu'il s'agit d'une intervention extérieure conduite par la force *Qods* du Corps des gardiens de la révolution islamique (CGRI) en Syrie et en Irak, officiellement pour offrir un appui humain et logistique aux forces armées syriennes et irakiennes contre « l'État Islamique »⁴. Dans ce conflit, il ne s'agit ainsi plus de l'Iran comme communauté nationale en guerre, mais de réseaux de solidarité qui combattent sous l'autorité de la République islamique.

Malgré leurs différences, ces deux conflits sont l'occasion d'une mobilisation de références communes issues d'un univers symbolique musulman chiite. En témoignent d'emblée leurs dénominations officielles : la « Défense sacrée », entre 1980 et 1988, renvoie à l'idée d'un Iran transposé en camp de l'Imam Hoseyn à

2 Un ordre de grandeur entre 200 000 et 240 000 morts iraniens peut être défini par le croisement de différentes sources. Ladier-Fouladi, 2001 ; Potter et Sick, 2004).

3 Sporadique en Irak en 2011, l'intervention iranienne en Syrie et en Irak s'affirme en 2012. Le 21 novembre 2017, le général en chef de la force *Qods* du Corps des gardiens de la révolution islamique (CGRI), Ghâsem Soleimâni, annonce la victoire de l'Iran et des forces coalisées dans une lettre au Guide Ali Khâmene'i, en ligne : [http://www.leader.ir/fa/content/19923/همان-دب-ی-مال-س-اب-القن-ا-مظعم-رب-هر-خس-اپ/19923]. Le CGRI est créé par l'âyatollâh Khomeyni en 1979, à l'origine comme force interne idéologique de protection du régime avec une branche d'intervention extérieure, la force *Qods* (Jérusalem).

4 En Iran, l'acronyme « Daesh » devient détaché de son sens initial pour synthétiser l'ensemble des ennemis en un mal absolu. On ne parle pas d'« État Islamique » (EI), qui renverrait à une autre signification (l'Iran est un État islamique), mais de « *Daesh* ». Par convention, dans cet article, c'est cependant EI qui sera utilisé.

Karbalâ⁵, encerclé par l'ennemi, quand la « Défense des lieux saints » (2012-2017) évoque une mobilisation contre les menaces sur les sanctuaires chiites⁶. Mais dans le cadre de ce régime qui se qualifie d'islamique, les références religieuses convoquées tant dans les discours que dans les zones de combats et les œuvres, au cours de ces conflits, ne sont pas exclusives. Elles s'agencent aussi à d'autres, liées à un attachement à la grandeur du pays.

Pour étudier comment des imaginaires de guerre se sont formulés durant les combats et la part que l'expression chiite y a prise, cette étude adopte une approche cinématographique. Ce choix relève de plusieurs facteurs. D'abord, l'Iran a été un grand producteur de films de fiction consacrés à la guerre et tournés dans la temporalité même des combats, ce qui est loin d'aller de soi. Dans l'histoire du cinéma, au moins durant tout le xx^e siècle, les autorités qui redoutent les risques de démobilisation par des effets de réception, toujours difficiles à contrôler (Comolli et Rancière, 1997), ont limité la production de ces films quand la guerre avait lieu sur le sol national et l'ont fortement encadrée. Ainsi, hormis le cas des films réalisés pendant la Seconde Guerre mondiale (essentiellement au Royaume-Uni, à Hollywood, en Union soviétique) qui ont vocation à mobiliser la population autour d'une guerre à forte teneur idéologique, peu de pays ont jusqu'alors entrepris de faire des films de fiction sur la guerre qu'ils étaient en train d'affronter. En Iran, cette production sera massive durant la guerre contre l'Irak et existera dans une moindre mesure pour la « Défense des Lieux saints ». Un autre élément décisif que permet d'étudier cette source est l'analyse de l'évolution des cultures visuelles des réalisateurs. Celles-ci relèvent en effet autant des influences inscrites dans la culture iranienne que de celles provenant de cinématographies étrangères ou des nouvelles façons de faire des images dans un contexte de mondialisation des formes. Enfin, plus que d'autres modes d'expression, le cinéma interroge la définition même d'une collectivité nationale, en incluant dans le cadre de l'image ceux qui y appartiennent, ou en les excluant (Frodon, 1998)⁷. Ainsi, pour étudier comment se dessinent

5 La Bataille de Karbalâ (octobre 680) fut le résultat d'une embuscade tendue par le pouvoir omeyyade à l'Imam Hoseyn, petit-fils du Prophète, sa famille et ses compagnons, partis rejoindre leurs partisans à Kufa et qui refusaient de prêter allégeance au nouveau calife Yazid. Après des jours d'encercllement où ils souffrent atrocement de la soif, les occupants du camp sont exterminés par les forces militaires de Yazid très supérieures en nombre. Abolfazl al-'Abbâs, demi-frère de l'Imam Hoseyn, qui avait tenté d'aller chercher de l'eau pour le camp assoiffé, aura le bras tranché. L'Imam Hoseyn est décapité le jour de *'âshûrâ*. Les femmes, dont sa sœur Zeynab, et les enfants, sont emmenés en captifs à Damas. C'est dans cette ville que se trouve le sanctuaire Sayyedah Zeynab.

6 Le terme *modâfe' haram* signifie littéralement « Défenseur des lieux saints ». Il remonterait à avril 2013 après la destruction du sanctuaire de Hojr Ebne Odey en Syrie et avec l'annonce le 30 avril 2013 d'une attaque sur le sanctuaire de Sayyedah Zeynab à Damas. Dès septembre 2012 s'était formée la Brigade Abou al-Fadhl al-'Abbâs (Abolfazl al-'Abbâs en transcription persane), milice chiite constituée principalement de combattants syriens et irakiens, pour défendre le sanctuaire de Zeynab. Mais le terme est adopté largement en Iran à partir de 2013. Pour des facilités d'écriture, le conflit qui engage les « Défenseurs des lieux saints » sera nommé la « Défense des Lieux saints » dans cet article.

7 Durant tout le début du xx^e siècle, pour ne citer que ces deux exemples, le western américain a exclu les Indiens comme personnages, de même que les films tournés par la France dans ses colonies ont maintenu

durant la guerre des collectivités et des logiques d'appartenance, dans un conflit qui relève d'une mobilisation nationale ou qui repose sur des réseaux de solidarité transnationaux, le choix d'un corpus filmique paraît particulièrement pertinent.

Travailler sur des images comme sources d'une recherche soulève des interrogations quant à la méthodologie et la définition du corpus. Ce dernier rassemble ainsi une quarantaine de films de fiction et une centaine de films documentaires tournés durant la « Défense sacrée », identifiables par leur statut de films diffusés en salles ou à la télévision et suivant un parcours de production classique. La partie du corpus concernant la « Défense des Lieux saints » est quant à elle plus difficile à circonscrire et relève d'une approche encore exploratoire. En effet, la multiplication des images enregistrées sur les zones de combat par des petites caméras, des téléphones portables, des caméras intégrées aux casques des soldats ou des drones et leur diffusion sur des réseaux sociaux fragilisent l'identification du statut de « film », leur contrôle par les autorités et leur archivage. Cette partie du corpus rassemble donc des images de différentes natures. S'y retrouvent des films relevant d'une production relativement classique qu'il a été possible de contextualiser (environ une vingtaine qui ont un générique, sont sortis en DVD ou ont été diffusés dans des festivals ou sur des chaînes publiques). Par ailleurs, elle comprend aussi un ensemble très dense d'images liées au meurtre de Mohsen Hojjaji, membre du CGRI par des combattants de l'EI, et diffusées à la télévision iranienne, sur des réseaux sociaux (Telegram, Instagram) ou la plateforme de partage en ligne Aparat entre août et septembre 2017. Cette analyse d'images nécessite un important travail d'historicisation, condition essentielle à leur interprétation (Lindeperg, 2013) et requiert une connaissance du contexte de production et de diffusion (qui finance ces films, les tourne, les contrôle, et les voit), des tournages (fiction comme documentaire), des cultures visuelles (d'où viennent les influences), mais aussi des conflits (qui combat, où, sur quels territoires et suivant quelle stratégie militaire). Informations que seule une pratique de terrain permet de recueillir.

Si le cinéma de la guerre Iran-Irak a fait l'objet de nombreuses études (Naficy, 2012 ; Khosronejad, 2012 ; Devictor, 2015), aucune n'a jusqu'à présent questionné l'influence de ce cinéma de guerre sur les films réalisés par les Iraniens durant l'intervention en Syrie et en Irak. D'ailleurs, la littérature scientifique sur ces conflits, en ce qui concerne les images, s'est surtout focalisée sur les films produits par Al Qaïda et l'EI (el Difraoui, 2013 ; Zabunyan, 2015 ; Comolli, 2016) au détriment d'autres productions, moins spectaculaires, mais tout aussi décisives à interpréter pour comprendre la façon dont la guerre était menée et perçue par d'autres belligérants et les usages qu'ils faisaient eux aussi de l'image. Si l'étude des enregistrements produits et diffusés sur le web et les réseaux sociaux par l'Armée syrienne libre, les manifestants et les activistes en Syrie a été entreprise avec rigueur

hors du cadre cinématographique les personnages locaux, les privant de toute représentation et les maintenant ainsi hors d'un cadre national français.

(Boex, 2013), de même qu'une analyse critique de ces images (Tarnowski, 2016), aucune recherche n'étudie la production dense et variée de films tournés par l'Iran, acteur pourtant central dans ce conflit, puissance régionale, et producteur historique d'images au sein du monde islamique (Naef, 2015). L'analyse de cette source est aussi indispensable pour comprendre, à l'heure où les images circulent entre les deux camps de façon très fluide, comment se rencontrent des imaginaires combattants, et ce qui s'échange dans cette rencontre.

Une première partie de cet article interroge comment, pour raconter une communauté résistante et combattante, et contribuer à la mobilisation nationale entre 1980 et 1988, des réalisateurs ont mis en scène, de façon inédite, le grand récit de la bataille de Karbalâ pour définir la guerre en cours, quand d'autres usaient de références détachées de tout lien religieux. Cette étude se penchera ensuite sur l'héritage sélectif qui sera fait de ce cinéma dans le cadre d'une autre intervention armée. Il questionnera comment et pourquoi le paradigme de Karbalâ a été reconfiguré pour répondre à un contexte politique interne et international, à d'autres formes de combat ainsi qu'à un nouvel état de la technologie et à une autre conception de l'image.

La guerre Iran-Irak à l'écran : logiques de mobilisation et explorations formelles

Très fragilisé au lendemain de la Révolution de 1978-79, qui a entraîné la destruction de la moitié des salles et désorganisé la filière cinématographique en cherchant à l'islamiser (Devictor, 2004), le cinéma n'est pas dans une situation favorable quand la guerre éclate en 1980. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de 1982 que des institutions de production sont instaurées (*ibid.*), mais sans pour autant répondre explicitement à un grand plan public de production de films de guerre. Notons par ailleurs qu'il n'existe pas de modèle interne auquel les réalisateurs pourraient se référer pour représenter le pays en guerre et l'islam comme force de combat, puisqu'entre 1900, date de l'introduction du cinéma en Iran, et 1980, ce pays n'a pas connu de guerre.

Deux ans après le début du conflit, deux univers de référence, très éloignés l'un de l'autre, s'établissent dans la production de films. L'un s'inspire d'une culture visuelle et narrative chiite qui puise particulièrement dans le drame de Karbalâ des éléments pour raconter la guerre, quand l'autre se rattache à des genres forgés à Hollywood, inspiration paradoxale dans un pays qui proclame son indépendance culturelle depuis 1979 et ce particulièrement à l'encontre des États-Unis. La frontière entre ces deux univers de référence ne sera cependant pas complètement étanche, et un même réalisateur pourra produire des films s'alimentant à l'une ou l'autre source. Par ailleurs, au sein de l'importante production de films documentaires, se dégage l'œuvre singulière et largement diffusée de Morteza Âvini qui interroge les représentations de la guerre pour penser un autre rapport aux images et à la guerre elle-même.

Élaboration d'un univers symbolique chiite cinématographique

Dès le début du conflit, une rhétorique se réfère à l'islam, et plus particulièrement au chiisme, pour évoquer la guerre dans les discours politiques et les sermons (Gielsing, 1999), dans l'espace public (Chelkowski et Dabashi, 2000), les chansons et la littérature (Butel, 2000). Mais c'est le *storytelling* de la bataille de Karbalâ, qui dégage un fort rapport émotionnel et mobilisateur, qui s'impose. Il est cependant bien plus difficile à opérer au cinéma que dans la rhétorique. En effet, cette adaptation d'une mythologie, fondée sur un échec militaire et un carnage – même si pour les chiites il s'agit d'un triomphe de la justice, de l'émergence de la figure de l'Homme parfait dans l'Imam Hoseyn et de la fondation d'une communauté – semble bafouer tous les tabous de l'histoire du cinéma qui repose sur une occultation de la violence quand celle-ci s'exerce sur ses propres forces durant la guerre. C'est pourtant dans ce contexte que des réalisateurs iraniens sont les premiers à élaborer, à si grande échelle, des représentations d'un islam chiite avec ses combattants et ses martyrs⁸.

Engagés idéologiquement aux côtés de la révolution, les jeunes réalisateurs qui cherchent à rendre compte de la singularité de cette guerre et particulièrement de sa dimension religieuse, qu'ils ont surtout observée au sein des combattants du *basij*⁹, sont photographes ou opérateurs pour le CGRI. Ils possèdent donc une connaissance intime du front et réalisent souvent leurs films de fiction entre deux séjours sur les zones de combats (R. Mollâqolipur, R. Sadr 'Âmeli, K. Tabrizi...) et parfois même directement sur le front (E. Hâtamikiâ). Produits par des institutions publiques comme le Centre artistique de la propagande islamique, ou quasiment auto-produits, comme les premiers courts-métrages de Hâtamikiâ, ils sont réalisés avec l'accord de l'une des forces militaires, qui prêtent matériel et uniformes et parfois des soldats. Dans un premier temps, ces réalisateurs bénéficient d'ailleurs du manque d'expérience de l'armée (*artesh*, formée à l'époque impériale) ou du CGRI, qui n'ont pas de directives claires à leur imposer au regard des images tournées au début de la guerre (entretien avec E. Hâtamikiâ, 12/02/2007). Ils cherchent à inventer une nouvelle façon de filmer, pour traduire ce sentiment de Karbalâ, très actif sur le front. Mais aucune transposition littérale ne sera faite au cinéma¹⁰ durant la guerre et cette bataille restera invisible dans leurs films.

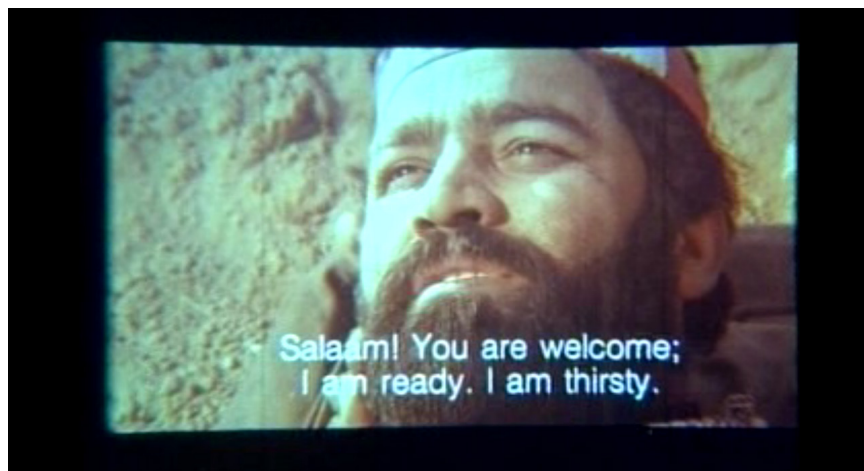
8 Le martyr, dont le mot en persan (comme dans de nombreuses autres langues dont le français) partage son étymologie avec le mot « témoin » (*shahed*), est celui qui est choisi par Dieu. Il ne meurt pas, comme le précise la sourate de la Vache (II-154) dans le Coran. À cette définition coranique s'ajoute une conception du martyre tel qu'il s'inscrit dans la tradition de Karbalâ où l'Imam Hoseyn et ses compagnons, choisis par Dieu, donnent naissance par leur sacrifice à une communauté, celle des chiites.

9 Les *basiji* sont les membres du *basji* (*niru-ye moqavemat-e basij*, litt. force de mobilisation de la résistance), corps de volontaires issu des organisations de mobilisation idéologique islamistes créées durant la révolution. Ils sont placés sous le commandement de CGRI dès le début de la guerre.

10 Au contraire des évocations historiques pour légitimer des combats actuels, comme lorsqu' Eisenstein réalise *Alexandre Nevski* (1938) en réponse à une commande étatique pour dénoncer l'expansionnisme nazi, ou quand Saddam Hussein commande en 1980 au réalisateur égyptien Salah Abou Seyf *Al-Qadisiya* pour légitimer l'invasion de l'Iran en jouant la conquête islamique de l'Empire sassanide.

Pour la rendre présente sans la montrer, ils s'inspirent de la forme scénique du *ta'zieh* qui chaque année commémore ce drame en ayant recours à toute une série de codes connus des spectateurs (Chelkowski et Dabashi, 1979). Les réalisateurs élaborent progressivement un genre, « les films de la Défense sacrée », en se référant aux modes de narration, aux personnages, aux couleurs et aux sons qui proviennent du *ta'zieh* pour permettre d'une part de susciter une relation particulière avec le spectateur (jouant sur son savoir et ses émotions) et d'autre part ouvrir à une figuration pour représenter les martyrs. Une série de traits placés en pointillés dessinent ainsi la mythologie de Karbalâ dans une guerre mise en scène au présent des combats. Par exemple, les *basiji* et les membres du CGRI sont représentés comme un collectif d'hommes semblables (même coupe de cheveux, même barbe, même façon de marcher...), ce refus de la distinction traduisant un signe d'humilité caractéristique des fidèles de l'Imam Hoseyn. Comme ces derniers, ils sont dépeints en combattants qui savent ce qui les attend et qui sont dans l'acceptation, et même dans le désir, du martyre. Par ailleurs, tout comme dans le camp de l'Imam Hoseyn, l'idée de collectif et d'égalité domine au sein de ces hommes et ainsi la façon même de les filmer privilégie les mouvements horizontaux de caméra. Les combattants connaissent souvent les mêmes souffrances que les compagnons de Hoseyn à Karbalâ, comme l'a particulièrement mis en scène Rasul Mollâqolipur. La soif devient sur la scène du *ta'zieh* comme à l'écran un prélude à la bataille et un marqueur de la mort en martyr. Même si la soif a bien été une réalité pour les combattants, son évocation devient une figure métonymique du drame de Karbalâ. Ainsi, un plan suffit à l'écran : une gourde, débouchée et jetée au sol, signifie que l'assaut final est proche et le martyr imminent. Cette utilisation du signe (la gourde) relève du même fonctionnement que dans le *ta'zieh* qui est un jeu de reconnaissance entre la scène et la salle autant qu'une narration. Dans *Libération* (1983), lorsque le *basiji* touché par un tir ennemi dit à son camarade : « *Je suis prêt, je suis assoiffé* », cela signifie qu'il attend sereinement le martyr, tel un compagnon de Hoseyn (photo 1).





Photographie 1 – Image extraite du film *Libération* – © Rasul Sadr-Âmeli, 1983

Plus violente est la monstration de l'amputation d'un bras qui fait référence à Abolfazl al-'Abbâs, ou la décapitation qui renvoie directement à l'Imam Hoseyn. Des séquences de démembrement, véritable impensé de l'iconographie occidentale pour dépeindre ses propres forces combattantes durant un conflit (Audoin-Rouzeau, 2008), seront ainsi pourtant mises en scène dans ces films. Mais toujours les réalisateurs jouent sur une réception très encadrée du spectateur. Connaissant tous les codes, ce dernier anticipe le devenir-martyr des personnages. Plus qu'une surenchère du visible, c'est la croyance qui fait voir Karbalâ au spectateur. Racontés suivant cet univers de référence, ces films transposent ainsi les morts en martyrs, en compagnons de l'Imam Hoseyn dans le regard du spectateur, ce qui contribue à légitimer les fortes pertes humaines, renforce le consentement à ces sacrifices et valorise les deuils pour les familles. Tout en accompagnant les discours de propagande et un imaginaire de Karbalâ qui a bien cours sur les champs de bataille au sein des volontaires du *basij* tout au moins, ces films inventent un langage propre. Dans ce cadre narratif, ils exaltent peu les victoires militaires, pour valoriser le sacrifice et le dévouement, quitte même à ce qu'il y ait une défaite puisqu'il y a triomphe de la justice et du bien, comme à Karbalâ. Cependant, ces films doivent impérativement se situer dans le cadre reconnaissable de la fiction. Utiliser ces références en brouillant la limite entre documentaire et fiction, comme le fait *La Recherche 2* d'Amir Nâderi, encourt le risque d'une interdiction (Devictor, 2015).

La guerre dans un cadre hollywoodien

De 1980 à 1988, plus de la moitié des films de fiction portant explicitement sur la guerre la racontent suivant un imaginaire qui ne relève pas spécifiquement du

chiisme, et certains, comme *Les Aigles* (1985), le plus gros succès du box office durant la guerre, n'y font pas même référence. Ces films célèbrent des militaires aux prénoms plus référencés au *Shâhnâmeh*¹¹ qu'à l'islam, une armée formée au temps du Shah (*artesh*) et méprisée par l'âyatollâh Khomeyni¹², ainsi que toutes les composantes ethniques de la nation iranienne, dont les Kurdes qui pourtant ont tenté une sédition quelques mois avant le début de la guerre (Bozarslan, 2009). Le film le plus exemplaire est *La Frontière* (1981), première fiction de guerre, tournée au Kurdistan iranien¹³. Il met en scène la résistance civile kurde iranienne face aux envahisseurs irakiens. *Les Aigles* montrera des Kurdes irakiens en attente des libérateurs iraniens. En incluant ainsi les Kurdes (irakiens comme iraniens) dans un cadre cinématographique, le cinéma travaille à les inscrire dans un cadre national à un moment d'intenses tensions.

Ces « films de guerre », quand les autres sont davantage nommés « films de la Défense sacrée », valorisent les trajectoires individuelles pour protéger, jusqu'à l'ultime sacrifice, l'intégrité du territoire national. Réalisés le plus souvent, mais pas toujours, par des réalisateurs de l'époque impériale, ils racontent ainsi cette guerre de façon relativement classique en se calquant sur des structures de genres hollywoodiens (western, film d'action, *combat film*¹⁴...). Ce recours vient de la culture visuelle des réalisateurs (l'Iran ayant été un marché important pour Hollywood jusqu'en 1979) et de l'efficacité des genres, souvent gage de succès public. Citons entre autres, *Les Aigles* inspiré des films sur la Seconde Guerre mondiale, *La Plaque d'identification* (1986) et *Une base pour l'enfer* (1985) qui relèvent du cinéma d'action, *La Traversée du champ de mines* (1982) du film à suspense ou *La Frontière* du western (et directement inspiré de John Ford). Même si chacun de ces films s'empare du genre pour le modifier et l'adapter à la situation iranienne, ils racontent en définitive le conflit Iran-Irak, par leurs structures

11 Cette épopée raconte, dans un persan « expurgé » de l'influence arabe, l'histoire légendaire du monde et des rois d'Iran, des origines à l'avènement de l'islam. *Le Livre des rois* est devenu le symbole de la permanence de la nation iranienne et de la fierté nationale pour les nationalistes laïcs (Kian, 2017).

12 « Les militaires ont le Shah dans le sang » aurait dit l'âyatollâh Khomeyni au Président Bani Sadr (Chubin et Tripp, 1988 : 35)

13 Produit par un producteur privé au moment où le secteur public est totalement désorganisé, ce film bénéficie d'une large diffusion sur tout le territoire grâce au tirage de nombreuses copies en format 16 mm, faciles à projeter (Entretien avec J. Heydari, 6/01/2014).

14 Il existe des conventions (règles, formules) répétées dans des films qui s'insèrent dans un processus de communication et qui encadrent la réception du film pour le spectateur, c'est cela qui conduit à l'appartenance à un genre. « Le genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre « celui qui regarde » d'organiser son propre système d'attente » (Casetti, 2005 : 298). Même s'il n'y a pas systématiquement adéquation entre les règles utilisées par le réalisateur et la perception du film par le spectateur, la question de la reconnaissance est essentielle et contribue au caractère populaire des genres et à leur efficacité. Mais au-delà de ce système de reconnaissance, le genre peut aussi être considéré comme un instrument efficace d'encadrement idéologique qui impose aux spectateurs, à travers des récits stéréotypés et récurrents, des solutions socialement normées, sans qu'ils en aient explicitement conscience. Il devient alors d'autant plus paradoxal que des genres forgés en Occident aient pu influencer le cinéma de la jeune République islamique pendant la guerre et donner ainsi un sens au conflit.

cinématographiques, comme une guerre du ^{xx}e siècle, où triomphent l'Iran et sa puissante nation.

Seule démarcation notoire au regard de ces genres hollywoodiens : la monstration très littérale de la mort de combattants iraniens, qu'ils soient exaltés dans le martyre pour la nation ou qu'ils meurent de façon plus triviale. Traditionnellement, en effet, le cinéma de guerre réalisé durant un conflit occulte la mort de ses propres forces combattantes, tout en permettant à des réalisateurs qui usent de stratégies d'évitement et d'une intense sollicitation de l'imagination du spectateur, de l'évoquer (Kleinberger, 2011). Expliquer ce phénomène par la seule variable culturaliste qui attribuerait au chiisme une dimension « martyrophile » (Khosrokhavar, 1995) légitimant la monstration de la mort des combattants en martyrs ne suffit pas à rendre compte de l'ampleur des propositions cinématographiques et des raisons qui ont poussé les autorités à accepter la projection de ces films durant le conflit. La variable chiite a néanmoins pu être une condition à la possibilité de cette monstration. Mais en attribuant à la mort un droit de cité et en faisant admettre une représentation qui ne serait plus considérée comme indécente au cinéma en temps de guerre, elle a peut-être permis de la montrer, plus généralement et au-delà même de toute dimension religieuse ou de glorification du sacrifice national. Une explication politique à cette visibilité pourrait aussi résider dans l'édification d'un ciment collectif que cette intense monstration élabore. Très différentes dans leur mise en scène, ces représentations conduisent aussi à une certaine unité. Au principe de différenciation (les *basiji* ne meurent généralement pas comme les *arteshi*) répond malgré tout un principe d'unification : quel que soit le corps d'armée, la mort à la guerre est montrée. Malgré la suprématie du discours officiel valorisant le CGRI et les *basiji* en compagnons de l'Imam Hoseyn, le cinéma iranien a exalté plus largement une image de la défense nationale, comme s'il y avait, cinématographiquement et par le biais de la figuration de la mort, une réconciliation des forces militaires qui incarnent les clivages nationaux.

Par ailleurs, la très grande variété des représentations des combattants (militaires, volontaires ou civils) à l'écran ouvre à de multiples hypothèses d'identification dans le cadre d'un pays qui reste marqué par la fracture révolutionnaire et des velléités d'autonomie régionale. En donnant le plus de figures d'identification possible aux spectateurs, plutôt que d'imposer une seule représentation archétypale (les films de la « Défense sacrée ») qui risquerait d'exclure une partie de la population, cette production est peut-être une réponse cinématographique atypique à l'impératif de cohésion nationale assigné au cinéma en temps de guerre. Ainsi, pour parvenir à une acceptation du conflit et à une mobilisation plus massive, peut-être faudrait-il que le plus grand nombre possible d'Iraniens puissent se reconnaître dans cette guerre et dans ceux qui la font, quitte à ce que cela entraîne la production de représentations hétérogènes (Devictor, 2015) et quitte aussi à permettre une production beaucoup moins idéologique que celle des films de la « Défense sacrée ». Par ailleurs, si les différentes composantes de la nation ne partagent pas la même image (ils apparaissent dans des films différents) et ne meurent pas de la

même façon, ces représentations ont en revanche en commun le recours au même dispositif, celui de la projection cinématographique en salle : comme si toutes ces représentations avaient « droit à l'écran » en Iran.

Mais, c'est sur le petit écran qu'on trouve l'invention formelle peut-être la plus radicale, ouverte au plus grand nombre de spectateurs puisque diffusée à une heure de grande écoute durant toute la guerre et même au-delà.

Les explorations formelles et mystiques de Morteza Âvini

À la télévision nationale, Âvini instaure une nouvelle méthode de tournage (rester longtemps sur les lieux, ne jamais poser la caméra sur un pied pour éviter les comportements stéréotypés, tourner en plans longs pour enregistrer davantage d'informations...) et de montage dans les documentaires de guerre¹⁵. Il élabore un dispositif qui vise à créer un regard différent sur le conflit, en instaurant une distance face aux représentations de la guerre, à rebours du flux imposé par la télévision où une image en chasse une autre. Par les textes qu'il écrit et qu'il énonce en *voix off*, il se livre de plus à une véritable exégèse des images du front, interrogeant le sens originel du conflit et son inscription dans une histoire beaucoup plus large, en se référant, dans bien des cas, à Karbalâ. Âvini, qui se filme à sa table de montage écrivant ses textes et montant les images, notamment dans l'épisode 11 de la série *La Vérité* (1981), paraît ainsi se faire l'intercesseur entre ces enregistrements et le spectateur. En partant d'une lecture exotérique de la guerre, il l'invite à parvenir à son sens ésotérique. Cette dialectique occupe une place majeure dans le chiisme : elle définit une certaine manière de comprendre et de vivre l'islam qui remonte à l'époque même du Prophète. Face au Coran, révélation de la parole de Dieu en un texte, une partie des fidèles était devant des interrogations : quel est le sens vrai de ce texte sacré ? Ce sens est-il conforme à ce qu'énonce l'apparence littéraire, extérieure ou exotérique (*zâher*) du texte ? Ou bien cette apparence est-elle doublée d'un sens caché, intérieur (*bâten*) (Corbin, 1997 : 776). Dans le chiisme, l'Imam doit permettre cette remontée (*ta'wil*) au sens *vrai*. À partir de là s'est développé un intense rapport entre ésotérique et exotérique. C'est cela qui travaille la pensée même du cinéma d'Âvini. Mais l'enjeu de voir au-delà de ce qui est immédiatement représenté n'est en rien réservé à une pensée chiite. Tout le cinéma, et notamment celui d'inspiration religieuse et sacrée, élaboré depuis sa création en 1895, reste travaillé par cette question (Agel, 1953 ; Bandy et Monda, 2003 ; Devictor et Feigelson, 2010). Cependant, à bien des égards, la conception du *zâher* et du *bâten* paraît particulièrement bien s'appliquer aux enjeux du cinéma

15 Lettré, diplômé de la Faculté des beaux-arts de Téhéran en architecture, cinéphile, fin connaisseur de la philosophie occidentale (Nietzsche, Heidegger, Jünger...), Morteza Âvini a d'abord un parcours d'intellectuel qu'il reniera dès les premiers jours de la révolution quand il embrasse la cause islamiste en s'engageant aux côtés de l'ayatollah Khomeyni. Il considère alors qu'il faut filmer le réel différemment pour en atteindre une vérité et que s'accomplisse la révolution (Entretien avec Mostafâ Dâlâ'i, l'un des plus proches collaborateurs d'Âvini, le 02/05/ 2006).

en tant qu'art du visible et de l'invisible, tout en s'étant aussi développé dans l'art pictural de la miniature pendant des siècles (Ishaghpour, 1999) en Iran. Dans cette dialectique, le *zâher* est aussi important que le *bâten*. Il faut un réel apparent pour que puisse exister une réalité cachée (Jambet, 2003 : 19), et suivant cette idée, les images tournées par les opérateurs d'Âvini devront tenter de rendre compte de la beauté immédiate de la création. Mais dans la guerre, le danger selon Âvini est de se laisser piéger par les puissances du visible. Dans *Les Soldats inconnus*, il met en garde le spectateur :

Nous sommes obligés de souligner notre place dans l'Histoire de peur que les *âl-e zâher* [ceux qui ne voient que l'extérieur, l'apparence des choses] ne comparent cette guerre aux aspects similaires qu'elle partage avec d'autres guerres. Il ne faut pas être négligent et oublier de son vrai sens.

Ces *âl-e zâher* ne sont pas les ennemis irakiens, mais ceux qui limitent la perception de la guerre à son sens immédiat, exotérique. Dans *Halabja en feu*, Âvini renchérit : « Vous, disciples d'Abraham, ne vous faites pas berner par le discours fallacieux de l'apparence. » En énonçant ces paroles, les images des bombardements défilent sous les yeux du spectateur. Par ce procédé, Âvini le détourne de la puissance visuelle des images. S'effectue par ce dispositif un processus d'« initiation du regard » permettant le passage d'une vision immédiate de l'événement à sa forme ésotérique. Par le cinéma, il cherche à formuler une expression chiite de la guerre, en inventant une forme et une pensée de l'image et par l'image (Devictor, 2015). Ce dispositif ne s'adresse sans doute qu'à une minorité de spectateurs, comme la mystique repose également sur ce principe, et c'est bien tout le paradoxe de ces films, diffusés à la télévision, média généraliste et populaire.

Durant la même période, ni la presse ni le cinéma documentaire n'ont opéré une mise en résonance de la guerre en bataille de Karbalâ, ni n'ont cherché une dimension chiite dans le traitement de l'information, cet univers métaphorique semblant résister aux grands médias (Devictor, 2011). Les films d'Âvini sont en ce sens restés une exception.

La « Défense des Lieux saints » : reconfiguration du paradigme de Karbalâ et triomphe de la puissance du visible

Contrairement à la guerre Iran-Irak, l'intervention iranienne dans la « Défense des Lieux saints » est très largement occultée des écrans et plus généralement de l'espace public durant trois ans, jusqu'à la signature de l'accord sur le nucléaire en juillet 2015. Celui-ci permet à l'Iran de réintégrer la communauté internationale, et donc d'afficher alors plus librement ses ambitions quand la signature est acquise. Une production d'images, commencée avant cette date, gagne la chaîne de

télévision conservatrice *Ofoq*, des festivals de cinéma¹⁶, des magasins de DVD, et surtout acquiert une visibilité sur des réseaux sociaux. Mais, jusqu'à la sortie du blockbuster *À l'heure de Damas* (2018¹⁷) et la diffusion sur une chaîne généraliste de la très populaire série télévisée *Capitale* (saison 5, 2018) qui raconte avec humour comment une sympathique famille iranienne partie en vacances en Turquie se retrouve par une série de péripéties face à l'EI en Syrie, les films sur la « Défense des Lieux saints » ne concernent qu'un public de niche.

Tout comme dans le précédent conflit, les réalisateurs de films s'inspirent du paradigme de Karbalâ pour raconter la guerre. Mais Karbalâ change ici de signification, par exemple au regard de la notion de minorité. La rupture la plus notoire concerne le rapport au mythe lui-même : il ne s'agit plus dans certains films de métaphore, mais de réel, plus de construction fictive autour des martyrs, mais de vrais corps, plus d'invisible, mais de surenchère du visible. D'un conflit à l'autre, on retrouve en revanche la tentative de rassembler la nation tout entière dans une acceptation du conflit.

Une notion de minorité réinterprétée

Très forte dans le chiisme, qui déjà est une minorité au sein de l'islam, cette notion occupe une place importante dans la mystique ainsi que dans l'imaginaire de Karbalâ, où le camp de l'Imam Hoseyn, numériquement minoritaire face à l'armée de Yazid, a été massacré. Mais par rapport aux représentations et aux sens donnés à cette catégorie dans les films de la « Défense sacrée », la définition de cette notion de minorité évolue. Dans les films diffusés entre 2015 et 2016, la minorité se situe à l'intérieur même de la communauté nationale iranienne. Elle provient d'une fracture qui remonte à 2009, lors de la réélection contestée du président M. Ahmadinejad (Milani et Diamond, 2015) qui avait donné lieu aux plus importantes contestations populaires depuis 1978. Les affrontements entre réformateurs du Mouvement vert et conservateurs qui se déroulaient dans la rue, avaient lieu aussi simultanément sur la toile. Déjà très actifs sur Internet, les conservateurs, notamment au sein du *basij*, ont vivement été incités à investir les réseaux sociaux et les médias en ligne pour contrer le Mouvement vert (Kelly et Etling, 2015). Ils sont cependant aussi restés impliqués dans des sociétés de production et de distribution plus classiques, comme celui du Centre Ammâr créé pour l'occasion¹⁸, pour tenir un « front culturel ». Ce dernier est donc déjà très actif et opérationnel quand survient

16 Les films programmés dans des festivals iraniens (Festival Ammâr, section *Broken Olive Branches* du festival international du film de Fajr) n'ont rarement accédé à la distribution en salle.

17 Ce film est financé par le centre d'art et des médias Owj, rattaché au CGRI, qui est devenu un acteur idéologique très actif dans la production de film (Zahra Alipour, 2018).

18 Créé en 2009, d'abord autour d'une histoire orale des institutions révolutionnaires, le Centre Ammâr a ouvert différentes sections comme celle du cinéma, qui reçoit près de 6 000 courts et longs métrages par an, dont 400 sont sélectionnés pour intégrer leur catalogue. En six ans, ils ont organisé plus de 12 000 projections à Téhéran et en province, gratuites au début puis avec un prix modeste. Le centre organise le festival Ammâr, dont la section spéciale sur la « Défense des Lieux saints » a été ouverte en décembre 2016. (Entretien avec M. Bâmorovvat, responsable du cinéma, 16/04/2017, Téhéran)

l'intervention iranienne en Irak (2011) et en Syrie (2012). C'est dans ce contexte que *Les Frères* (2015) a été réalisé pour discréditer le Mouvement vert et valoriser les membres du Hezbollah libanais et du *basij*. Ce film montre le partage d'idéaux et d'engagements, avec, au centre, Mahdi Nowruzi, membre du CGRI, ayant participé à la répression du Mouvement réformateur, mais que les médias occidentaux et le Mouvement vert ont confondus sur les images avec un combattant du Hezbollah, affirmant ainsi que le régime iranien faisait appel à cette force libanaise pour mater la contestation. Cette méprise a notamment conduit les manifestants au slogan très hostile aux interventions iraniennes à l'étranger « Ni Gaza, ni Hezbollah, que mon âme soit sacrifiée pour l'Iran ». Au moment où le film est réalisé, Nowruzi est déjà tombé en martyr pour la « Défense des Lieux saints ». Puis, *Les Frères* construit une démonstration qui vise à suggérer que le Mouvement vert et « les terroristes islamistes » représentent une même menace pour l'Iran puisque tous deux sont « des produits de l'étranger ». Un montage met ainsi en parallèle les manifestations du Mouvement vert et des images des « terroristes », archives et *voix off* didactiques amplifiant la démonstration. Se dessine dans ce film l'idée que les partisans de cette intervention iranienne représenteraient une minorité de « justes » en Iran qui, comme à Karbalâ, résiste aux ennemis de la famille de l'Imam Hoseyn jusqu'à l'ultime sacrifice. N'ayant pu s'engager durant la guerre Iran-Irak, ces jeunes trouveraient une autre cause pour s'affirmer aux côtés du régime et s'inscrire dans un réseau de solidarités politiques. Ces sentiments se repèrent également dans *Hengâmeh* (2015). Ce moyen-métrage raconte la difficulté pour un membre de la force *Qods* d'annoncer à sa jeune épouse son départ pour la Syrie, d'autant plus quand il apprend qu'elle est enceinte. Alors qu'il la conduit en voiture à son examen à l'université, ils s'arrêtent pour prendre une amie d'Hengâmeh dont la 206 Peugeot rouge (voiture symbolisant la jeune classe occidentalisée iranienne, et le rouge étant la couleur de Yazid) est en panne. Le réalisateur oppose ces deux femmes, l'une délibérément déguisée en soutien du Mouvement vert, avec sa grande veste de laine pour faire office de manteau islamique, ses bottes en cuir montantes, sa volubilité insouciance et futile, quand l'autre, en tchador, accepte le sacrifice du départ de son mari. En faisant de ces femmes des amies, la fracture sociale et politique, qui est explicitement montrée, est cependant nuancée. Le réalisateur pointe par ailleurs la discrétion avec laquelle s'effectue l'enterrement d'un martyr ayant combattu en Syrie¹⁹, sans commune mesure avec les célébrations de ceux tombés durant la guerre Iran-Irak. Cette marginalisation renforce l'idée de minorité pour ceux qui vont jusqu'au sacrifice. *Hengâmeh* montre ainsi des jeunes gens qui se vivent comme une minorité à l'intérieur d'une société iranienne occidentalisée et

19 Jusqu'en 2015, aucun signe sur les dépouilles ne marquait l'appartenance aux « Défenseurs des Lieux saints ». Par la suite, une image du Mausolée de Sayyedah Zeynab prendra place à l'arrière-plan des affiches, inscrivant ces martyrs dans un univers de référence chiite. Diffusé par le Centre Ammâr, ce film bénéficiera en 2015 de 700 séances en cinq mois. À propos de *Hengâmeh*, le responsable du cinéma insiste : « Pour nous la préoccupation, c'est l'acceptation, plus que la mobilisation. » (Entretien avec M. Bâmorovvat, 16/04/2017, Téhéran).

qui a sombré dans un individualisme forcené. Durant la « Défense sacrée », c'était tout l'Iran qui était mis en scène comme une minorité, certes hétérogène, mais unanimement prête à l'ultime sacrifice quand le reste du monde, coalisé contre l'Iran, était défini en Yazid. Ici, la fracture montrée par *Hengâmeh* et *Les Frères*, pour ne citer qu'eux, se situe à l'intérieur de la société. La « *fetneh* » (sédition) évoquée dans ces films (textuellement dans *Les Frères*) ne perdurera qu'un temps, tant tout risque de sédition présente un danger inacceptable pour le régime.

Ce sentiment d'être minoritaire s'articule aussi à l'idée que les chiites sont minoritaires au sein de l'islam. Une solidarité parmi les fidèles aux Douze Imams, frères d'armes dans les territoires en guerre contre l'EI²⁰, s'affiche sur les écrans. Si les liens entre les chiites du Moyen-Orient ont créé de puissants réseaux depuis des siècles (Chehabi, 2006 ; Mervin, 2007), ils ont rarement fait l'objet d'une production importante de films célébrant une communauté de destin. Notons que ce phénomène d'affichage d'une solidarité chiite correspond aussi à l'intensification des pèlerinages à Karbalâ pour la commémoration du 40^e jour du martyre de l'Imam Hoseyn et qui, depuis 2004, est devenu un haut lieu de rassemblement avec près de 20 millions de pèlerins chiites venus de l'ensemble de la planète (dont 2 millions d'Iraniens) en 2017 (Adelkhah et Noorolahian Mohajer, 2017).

De nouveaux personnages appartenant à ce réseau de solidarité non nationale, jusque-là très marginalisés sur les écrans du cinéma iranien, se mettent à occuper le centre des films comme dans *Mon Fils* (2016), *Karrar* (2014), *Khâled et Mojtaba* (2013), *Les Iraniens hérétiques* (2014), ou apparaissent aux côtés des Iraniens comme dans *Sans frontière* (2015), *Seyyed Ebrâhim* (2015), *À l'heure de Damas* (2018), modifiant dans les deux cas le rapport à la représentation de la nation en guerre. Les combattants, les « bons » ne sont plus uniquement les Iraniens²¹.

Seyyed Ebrâhim est révélateur de ces nouveaux agencements au cinéma. Le film repose sur un montage d'entretiens enregistrés et d'images tournées en Syrie et en Irak du vivant de Mostafâ Sadrzâdeh (Seyyed Ebrâhim de son nom de guerre). Il montre son parcours obstiné pour devenir un « Défenseur des Lieux saints », depuis son engagement – provoqué par le visionnage de vidéos de décapitations de chiites – jusqu'à son martyre en 2015. Alors qu'il n'existait officiellement pas de possibilités pour des Iraniens extérieurs à la force *Qods* de s'engager, comme il l'explique à la caméra, il entreprend différentes tentatives pour gagner la Syrie, puis parvient à intégrer des milices arabes. Mais, comme il le reconnaît lui-même, le fait de ne pas parler la langue le handicape, pointant des limites linguistiques dans cette « internationale chiite²² ». Pour prier en persan durant le mois de Moharram qui commémore le deuil de l'Imam

20 Notons que les Houthis du Yémen ne sont presque jamais mentionnés, de même que les Pakistanais du bataillon de *Zeynabyun*.

21 Il était arrivé, mais de façon très limitée, que des personnages positifs d'Irakiens apparaissent dans des films réalisés durant la guerre Iran-Irak (Devictor, 2015).

22 Un ancien combattant des forces *Fâtemyun* (voir note *infra*) émettra l'hypothèse que leur faible représentation dans les films iraniens vienne aussi de la difficulté pour les combattants iraniens ou afghans de communiquer avec eux (Entretien, à Varamin, avril 2018).

Hoseyn, Sadrzâdeh rejoint alors des Afghans de la division des *Fâtemyun*²³, qui parlent dari (proche du persan), et décide de rejoindre leur unité. Il tente de négocier avec leur chef, Abu Hâmed, qui commence par refuser au motif d'une interdiction officielle d'intégrer des Iraniens, mais il parvient à infléchir sa décision. Il devient formateur et le film le montre en Syrie dirigeant des entraînements, parfois avec beaucoup d'humour et d'autodérision, notamment quand il enregistre lui-même les images avec son téléphone portable sur le mode de la plaisanterie, interrogeant l'efficacité de ses recrues censées représenter l'armée de l'Imam du Temps (Douzième Imam qui annonce la parousie). Par les postures, les tenues, le matériel militaire, le langage, le rythme des combats, les lieux, ce film est exemplaire des ressources que présente ce type de réalisations pour une étude anthropologique du « fait guerrier » (Audoin-Rouzeau, 2008). Il révèle aussi les modifications dans la représentation de la guerre consécutive à l'utilisation du téléphone portable, objet personnel et informel qui entraîne un filmage intimiste, souvent sur le mode de la plaisanterie entre combattants. Devant le téléphone portable d'un frère d'armes ou face à un dispositif plus lourd d'un réalisateur extérieur au combat, les combattants ne se comportent pas de la même façon. Il y a « un savoir et un imaginaire de la prise de vue » (Comolli, 2004 : 32) : ce savoir face à l'outil d'enregistrement a des conséquences dans la représentation de ce conflit et indirectement dans la façon de se comporter dans la guerre. Ce filmage tend ainsi à dédramatiser le conflit, même quand la mort est filmée en direct, où elle devient presque ordinaire ou anecdotique, tant elle est enregistrée avec une immédiateté et une rapidité qui abolit tout rapport possible de distance constitutive de la place de spectateur (Comolli, 2016). Mais surtout, en montrant Sadrzâdeh toujours aux côtés des *Fâtemyun* avec une proximité amicale ou, préparant une offensive assis par terre avec leurs commandants (photo 2).



Photographie 2 – Image extraite du film *Seyyed Ebrahim* – © Réalisateur, Sâsân Fallâhfar, 2015

²³ Les *Fâtemyun* sont un bataillon de combattants afghans majoritairement *hazâras* (minorité ethnique chiite, opprimée depuis des siècles en Afghanistan) réfugiés en Iran ou vivant en Afghanistan, de confession chiite, et entraînés par le CGRI.

Ce film valorise des Afghans, longtemps marginalisés sur les écrans iraniens (comme dans la société), alors qu'ils sont environ 3 millions de réfugiés en Iran et qu'ils ont participé à la Guerre Iran-Irak (division Abuzar) sans qu'aucun hommage ne leur soit rendu à l'époque. Plusieurs autres documentaires font des Afghans de valeureux combattants, courageux, modestes et humbles, comme par exemple *Mon fils* (2016) ou *L'Enseignant* (2016). Le réalisateur de *Seyyed Ebrâhim*, Sâsân Fallâhfâr, explique son changement de regard sur les Afghans, qu'il considérait négativement comme « une communauté imposée à l'Iran », mais « après avoir vu leur courage et leur engagement en Syrie et avoir fait ce film, mon regard a complètement changé » (entretien, 31/12/2017, Téhéran).

Les rares Syriens qui apparaissent dans les films semblent appartenir à d'anciens réseaux combattants, mais pas forcément liés par le chiisme. À *l'heure de Damas* (2018) raconte l'épopée d'un père et de son fils, tous les deux pilotes iraniens, piégés lors d'une opération humanitaire en Syrie par des combattants de l'EI. Le film met en scène comme second rôle un commandant syrien, ami de longue date du père, le capitaine Rostami (père), ancien commandant iranien durant la Guerre Iran-Irak puis engagé en Bosnie, en Irak, au Liban et enfin en Syrie. 'Ali (le fils) également pilote, mais peu investi au début du film dans la cause des interventions extérieures de l'Iran, accuse son père d'avoir délaissé sa famille pour ces conflits lointains. Le film sous-entend que les deux amis ont combattu ensemble, que le père, qui parle très bien arabe, a acquis cette langue notamment par ses longs séjours au Liban et en Irak, dessinant implicitement de solides relations militaires. À côté de ce personnage positif syrien, un autre militaire syrien sera un personnage négatif, montré comme brutal et injuste. Dans les autres films de ce corpus, à part dans *Khâled et Mojtâba*, les Syriens sont quasiment absents de la production iranienne.

Si un réseau de solidarité combattante est célébré dans des films, ce n'est jamais au détriment du puissant sentiment national qui se revivifie aussi à l'intérieur de l'Iran depuis 2009 (Kian, 2017 ; Bajoghli, 2017). Des films soulignent ainsi la place centrale de l'Iran au sein de cette internationale. Ainsi *Sans frontière* (2015), documentaire qui raconte le parcours d'un ingénieur iranien, Hasan Shâteri, ancien de la guerre Iran-Irak, qui a orchestré la reconstruction du Sud-Liban après l'offensive israélienne sur le Liban en 2006. Le film, qui le place aux côtés de Libanais, montre que c'est le puissant Iran qui aide le Liban. Il en est de même dans *Les Iraniens hérétiques* (2014). Si le personnage principal est un Irakien des forces chiïtes qui combattent l'EI en Irak, il ne cesse de rappeler son lien très fort à l'Iran depuis la guerre Iran-Irak. Dans *À l'heure de Damas*, c'est un pilote iranien qui vient distribuer de l'aide alimentaire à une population syrienne affamée et qui finit par se sacrifier pour éviter un attentat-suicide qui toucherait une école près de Damas. Quand les deux pilotes iraniens deviennent captifs de l'EI, si des combattants chiïtes sont mentionnés avec eux, jamais ces derniers ne sont montrés en tant que personnages et le film reste exclusivement à la gloire de l'Iran.

Dans les films tournés sur le front, la suprématie iranienne est surtout incarnée par la figure de Ghâsem Soleimâni, à la tête de la force *Qods*, qui relie cette

internationale des gens de Hoseyn sous son aura. Commandant durant la guerre Iran-Irak, parlant arabe, très charismatique, il est présenté comme un élément unificateur (*L'Enseignant*, *Seyyed Ebrâhim...*), « *khâki* » (profondément humble) comme le qualifie un combattant *Fâtemyun* (entretien, 14/12/2017, Varâmin). Absent des médias durant les premières années du conflit, tant pour des raisons de sécurité que pour minimiser l'affichage de l'influence iranienne, il apparaît depuis 2015 plus fréquemment dans les films documentaires de ce corpus avec ses hommes, sur un mode chaleureux et amical, et est au centre de nombreux enregistrements diffusés sur les réseaux sociaux et tournés sur le front aux côtés des milices irakiennes, du Hezbollah, et des *Fâtemyun*. Très fréquemment dans ces films, il est celui qui unit cette internationale sous l'autorité de l'Iran.

Karbalâ Re-enacted

Les différences les plus tranchées avec la façon dont la guerre Iran-Irak avait été représentée dans un univers de références chiites au cinéma concernent des choix formels. À l'allusion succède une monstration plus littérale de la violence dans les films sur la « Défense des Lieux saints ». Comme si le mythe de Karbalâ n'était plus une référence, mais devenait actif sur le champ de bataille. Par exemple, dans *L'Enseignant*, un *Fâtemyun* montre la tête d'un martyr, placée dans une boîte et explique à l'opérateur « *il a pris sa marque* » [celle de l'Imam Hoseyn, c'est-à-dire la décapitation]. Dans *Mon Fils*, la mère d'un commandant *Fâtemyun* décrit à l'âyatollâh Khâmene'i, au cours d'une célébration de deuil, l'état du corps de son fils martyr : « il n'avait pas de tête comme l'Imam Hoseyn, pas de bras comme Abolfazl ». Cette adresse, bien que très crue, devient non une plainte, mais la mise en avant d'une élection. Comme dans la guerre Iran-Irak, vivre le deuil suivant cette lecture peut aider à supporter la douleur, mais là, il ne s'agit plus de fiction.

Un paroxysme dans cette performativité du mythe sera atteint quand Mohsen Hojjaji, membre de la force *Qods*, capturé le 7 août 2017, est décapité le lendemain par des membres de l'EI. Sa mort est annoncée le 9 août par la mise en ligne d'une vidéo sur *Al Furât*, un des médias en ligne de l'EI, qui se répand de façon virale en Iran. Cette fois, paradoxalement, c'est par une vidéo de propagande de l'EI que le mythe de Karbalâ est rendu réel dans les regards iraniens. Et les images décisives ne relèvent pas du cinéma, mais d'autres dispositifs.

Dans un paysage désertique, la vidéo montre des hommes qui tirent à l'arme automatique contre sept ou huit soldats qui tentent de se replier derrière un talus. Des chants religieux remixés en musique pop exaltent le combat. Arrive un pick-up qui roule sur la tête d'un homme gisant au sol. Un combattant de l'EI récite des versets du Coran et explique que Dieu a préparé aux renégats un châtement douloureux. Une tente brûle et, dans une épaisse fumée noire, un combattant brandit une arme en signe de victoire. Un soldat en uniforme du CGRI, Hojjaji, est amené en captif par ce même combattant armé d'un couteau. Placé à l'arrière d'un pick-up, le prisonnier iranien semble exténué. Au plan suivant, il est torse nu, gisant à terre, le pied d'un

combattant sur son ventre. Là s'arrête la vidéo qui a circulé sur les réseaux sociaux quand l'originale, coupée quelques jours après sa diffusion, montrait la décapitation qui survenait après. Cette vidéo est immédiatement interprétée en Iran suivant la grille de lecture de Karbalâ : les Iraniens sont encerclés par des hommes plus nombreux et mieux armés, les tentes brûlent, le camp ravagé est jonché de cadavres, un chiite est décapité. Cette fois il ne s'agit pas d'un film de fiction. La scénographie de Karbalâ fait intrusion dans le réel, avec une véritable décapitation, comme s'il s'agissait d'un spectacle de *re-enactment*, comme si littéralement l'EI rejouait la bataille de Karbalâ. Celui qui a fait ce film savait-il combien il servirait l'adversaire ? Véritable cas d'école, cette vidéo montre combien une même image peut être interprétée de façon différente, voire opposée, suivant le contexte de réception.

Très rapidement un arrêt sur image de Hojjaji prisonnier devient une « icône », un stéréotype visuel. Dès le 10 août, le graphiste Hasan Rouholâmini signe une peinture qui en est inspirée où Hojjaji est tenu par le combattant de l'EI, mais là déguisé en soldat de Yazid, quand Shemr (le général de Yazid) à gauche du cadre, regarde ailleurs, ne voyant pas l'Imam Hoseyn décapité, peint de dos, accompagné de sa sœur Zeynab et qui accueille dans ses bras Hojjaji.

À droite du cadre gît un cadavre à terre (celui vu dans le film). Hojjaji est le seul à être au présent avec son uniforme, les autres appartiennent à l'imagerie de Karbalâ (photo 3).



Photographie 3 – La capture de Mohsen Hojjaji

© Par le peintre et graphiste Hasan Rouholâmini, 2017

Cette image sera partagée des milliers de fois et à nouveau déclinée. Un court-métrage est également immédiatement tourné par Mojtabah Ellâmoradi et produit par l'agence de presse Fârs, et dont le *making-of* est diffusé sur les réseaux sociaux. « Ce film vise à rejouer le scénario de la vidéo de Daech et l'épisode de la capture de Karbalâ » explique le réalisateur.

Refaire du national à partir de la dramaturgie de Karbalâ

Située sur un territoire qui n'est pas l'Iran, la guerre reste lointaine. Même les deux attentats de juin 2017 qui ont touché le Parlement et le mausolée de l'Imam Khomeyni n'ont pas instauré massivement l'idée d'une patrie en danger. Les films qui ont tenté de le faire ne semblent pas avoir eu non plus cet effet-là, que se soit dans *Les Iraniens hérétiques* (2014) qui montre des membres de l'EI proclamant que leur objectif suivant est d'attaquer l'Iran, ou *À l'heure de Damas* (2018) qui brandit la même menace. En revanche, la patrie devient véritablement en danger quand, après s'être retiré le 9 mai 2018 de l'accord sur le nucléaire (signé en 2015), le président américain rétablit une série de sanctions contre l'Iran. L'économie iranienne est touchée de plein fouet et la monnaie nationale s'envole (printemps-été 2018). Les représentations de l'EI dans le film de Hâtamikiâ *À l'heure de Damas* prennent alors, dans les mains des caricaturistes de presse qui s'en inspirent, le visage du dollar américain, montrant la véritable menace qui touche directement l'Iran (photo 4).



Photographie 4 – Caricature de Mohammad Rezâ Mirshâh, inspirée du film *À l'heure de Damas* – © Rezâ Mirshâh, 2018

Face à ce qui ressemble à un désintérêt national pour cette question, les autorités iraniennes ont instrumentalisé la mort de Hojjaji pour en faire une cause réunificatrice. Ainsi, entre août et septembre 2017, de la décapitation à l'inhumation

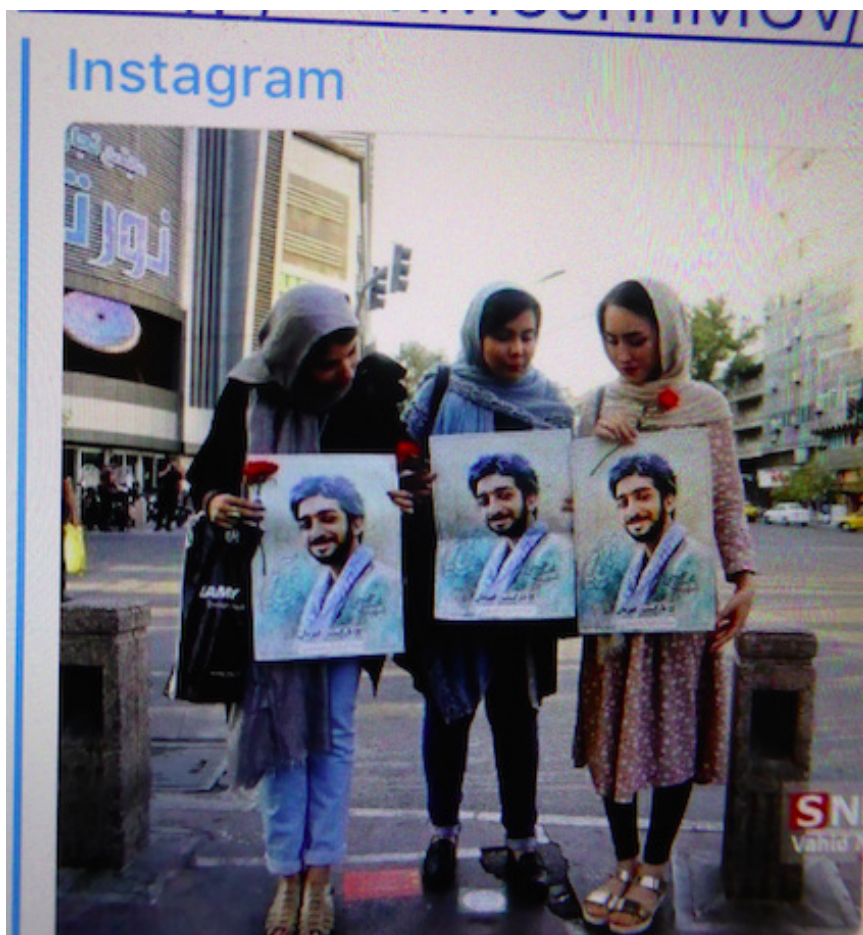
de Hojjaji, toutes sortes de produits dérivés se répandent dans l'espace public : de la carte de mariage à son effigie au cartable de classe, en passant par les clips musicaux, jusqu'au timbre-poste (photo 5).



Photographie 5 – Timbre iranien de 2017 à l'effigie de Mohsen Hojjaji

Ces *small media*²⁴ montrent combien sous l'impulsion de l'État les acteurs sociaux s'emparent de cette figure pour faire de la « Défense des Lieux saints » un enjeu collectif. Ainsi, même des jeunes filles en jeans serrés, voilées de façon minimaliste, brandissent un poster de Hojjaji (photo 6) comme le montre une photo qui circulera sur les réseaux sociaux, pour souligner combien ce deuil dépasse le clan conservateur.

²⁴ Pour reprendre le célèbre ouvrage de Sreberny-Mohammadi et Mohammadi (1994) ainsi que les travaux de Peter Chelkowski et Hamid Dabashi déjà cités.



Photographie 6 – Jeunes filles portant la photo de Shahid Hojjani
© Photo publiée sur Instagram en 2017. DR. Capture d'écran A. Devictor 2017

Certains ont cependant tenté d'en faire un élément du clivage politique et social, notamment quand, le 13 août 2017, Mohammad Ali Jafari, commandant en chef du CGRI, vitupère contre des réformateurs qui ont fait des *selfies* avec Federica Mogherini, cheffe de la diplomatie européenne, en proclamant que l'honneur de l'Iran sera lavé de ce geste par le sang de Hojjaji (Bajoghli, 2017) (photo 7).



Photographie 7 – Photomontage capture de Mohsen Hojjaji et *selfies* de parlementaires iraniens avec Federica Mogherini – © Photomontage publié en 2017 sur web.stagram.com, DR; capture d'écran A. Devictor 2017

Mais, une lecture nationale, transcendant ces clivages, s'opère très vite, notamment quand le Guide de la République islamique, l'âyatollâh Khâmene'i, utilise par

exemple le terme de « *ezzat-e mellat-e Iran* » (« la gloire de la nation iranienne ») pour qualifier Hojjaji et éviter de creuser les clivages toujours très actifs entre réformateurs et conservateurs.

Le retour du corps de Hojjaji, le 25 septembre 2017, grâce à l'aide du Hezbollah qui avait négocié la dépouille avec l'EI, coïncide avec le mois de Moharram, qui commémore le martyr de l'Imam Hoseyn. Organisé par le pouvoir, un cortège national suit sa dépouille au travers du pays, rassemblant des millions d'Iraniens, avec une cérémonie à Téhéran (27 septembre), puis à Mashhad et Ispahan avant l'inhumation dans sa ville natale à Najafâbâd (29 septembre), la veille de 'âshurâ. Les commémorations de Hoseyn deviennent celles de Hojjaji dans une effusion émotionnelle intense, et les deux événements sont mis directement en correspondance (photo 8).



Photographie 8 – Imam Hoseyn se recueille sur la dépouille de Hojjaji

© Photomontage, 2017, Telegram.me et Instagram,

DR, capture d'écran A. Devictor 2017

Une série de clips, comme *Après toi* de Said Hamzehmusavi, diffusé de façon virale, célèbre ce martyr qui vient « purifier la nation iranienne » avec à l'appui des images chargées d'émotion. Cet événement fusionnel consolide le processus volontariste d'appropriation nationale de la cause de la « Défense des Lieux saints » longtemps délaissée, et de la réunion de la communauté nationale qui passe par une instrumentalisation du drame de Karbalâ, apte à rassembler la population iranienne dans des effusions collectives. Mais si Hojjaji suscite un large consensus, le conflit en Syrie et en Irak ne semble toujours pas provoquer d'adhésion nationale massive. C'est peut-être plus la figure singulière d'un jeune iranien décapité tel l'Imam Hoseyn qui émeut et rassemble que le conflit en lui-même. Par sa ressemblance avec les *basiji* de la « Défense sacrée », Hojjaji fait aussi le lien entre ces deux conflits, aidant sans doute à la mobilisation. Si par la suite, d'autres combattants iraniens décapités par l'EI sont rassemblés sur une affiche installée sur une place centrale de Téhéran en avril 2018, jamais des combattants *Fâtemyun*, également décapités, ne provoqueront la moindre émotion dans la communauté nationale iranienne et ne seront intégrés à ces représentations collectives.

Conclusion

Même si elle fut plus intense durant la guerre Iran-Irak, la production de films suscitée par ces deux conflits mobilise différents registres pour forger un univers symbolique chiite. Le paradigme de Karbalâ y a occupé une place centrale. Des réalisateurs ont ainsi montré toute leur capacité à se saisir cinématographiquement de ce drame historico-mythologique pour inventer de nouveaux modes de récits au cinéma et définir la guerre suivant ce prisme. Un nouvel imaginaire, reposant aussi sur la visibilité d'autres figures appartenant à un réseau international, est apparu dans des films iraniens sur la « Défense des Lieux saints », mais de façon cependant très nuancée. Ainsi, si des personnages d'Afghans ont eu « droit à l'écran », aucun grand film de fiction sur ces réseaux de solidarité combattante n'a encore été produit. Plus généralement, la construction d'un imaginaire chiite ne semble pas avoir été suffisante pour accompagner un consentement à la guerre et une mobilisation nationale, et d'autres ressorts ont dû être activés dans des films, notamment ceux célébrant explicitement la puissance nationale iranienne. L'enjeu, durant la guerre, comme le montrent ces sources iconographiques, est de maintenir une cohésion nationale, parfois au prix d'entorses à l'idéologie affichée.

Une distinction majeure entre ces deux conflits réside dans l'élaboration de formes cinématographiques pour mettre en scène la guerre, et cette différence est bien plus qu'une querelle de style cinématographique. Si entre 1980 et 1988, des recherches très élaborées, puisant non seulement dans le chiisme son mode de récit, mais plus fondamentalement sa conception de l'image, ont existé, la « Défense des Lieux saints » ne s'est pas située sur ce même registre, et a été cinématographiquement moins inventive. L'héritage formel des films de la « Défense

sacrée » et de Âvini plus particulièrement ne semble pas avoir eu d'échos. Quant à l'inspiration hollywoodienne qui demeure, elle ne puise plus dans les auteurs les plus féconds d'Hollywood comme très fréquemment entre 1980 et 1988, mais dans des formes mondialisées où toute singularité a disparu.

Le premier blockbuster iranien sur la « Défense des Lieux saints », *À l'heure de Damas*, film d'action aux effets spéciaux très spectaculaires, signé de l'un des maîtres des films de la « Défense sacrée », Ebrâhim Hâtamikiâ, montre combien l'image est un enjeu central pour l'EI qui semble même faire la guerre uniquement pour diffuser ses films au monde. Mais Hâtamikiâ répond cinématographiquement à l'EI en puisant, tout comme l'EI lui-même, dans les formules hollywoodiennes les plus efficaces plutôt que de s'engager dans une forme plus singulière et complexe. C'est d'ailleurs également le cas de la majorité des documentaires iraniens qui, par le rythme accéléré du montage, le recours à des drones qui cherchent à tout montrer, la saturation des couleurs, la musique, imitent les productions hollywoodiennes qui visent à sidérer le spectateur plus qu'à interroger son regard (*La Bataille de Palmyre* (2016), *Amir-e man Ali* (2016), *Les Iraniens hérétiques* (2014), etc.). Ainsi, même des réalisateurs de documentaires, comme Fallâhfar, qui revendiquent l'héritage de Âvini, rompent pourtant avec la mise en garde de ce dernier contre les puissances du visible, et cèdent à la surenchère visuelle et à un rapport immédiat avec les images qui caractérise tant Hollywood que la production de l'EI (Zabunyan, 2015). Ajoutons que l'EI est allé plus loin encore, filmant la mort violente « en direct » et que ces images, très regardées par les deux camps et leurs familles, ont eu des effets sur la mobilisation, mais ont aussi affecté les représentations de la guerre dans les films iraniens. Ces influences tendent à créer un imaginaire plus homogène entre des combattants de l'EI et leurs adversaires, laminant les différences formelles qui faisaient toute la singularité d'un imaginaire cinématographique chiite, novateur à bien des égards. « La guerre des images est de plus en plus centrale, mais ce n'est pas une guerre de 'contenus', mais de formes » (Comolli, 2016 : 94), et dans cette guerre, l'EI semble avoir gagné une première bataille sur les films iraniens tout en laissant Hollywood maintenir son emprise sur une façon de représenter et donc de comprendre le monde.

Références bibliographiques

- ADELKHAH Fariba, NOOROLAHIAN MOHAJER Shahideh, 2017, « Deuil et gloire de l'imam Hossein. Le pèlerinage sur les lieux saints de l'Irak en images », *Sociétés politiques comparées* 42, mai-août 2017, en ligne : [http://www.fasopo.org/sites/default/files/charivaria1_n42.pdf].
- AGEL Henri, 1953, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf.
- ALIPOUR Zahra, 2018, "IRGC funding for cinema stirs debate in Iran", *Al Monitor*, 15 mars 2018, en ligne: [<https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2018/03/iran-irgc-cinema-owj-financial-support-hatamikia-damascu.html>].
- AMIR-MOEZZI Mohammad-Ali et JAMBET Christian, 2004, *Qu'est-ce que le shi'isme*, Paris, Fayard.

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, 2008, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil.
- BAJOGHLI Narges, 2017, "The genesis of a new Iranian nationalism", *Al Monitor*, 14/12/2017, en ligne : [www.al-monitor.com/pulse/originals/2017/12/iran-new-nationalismreligion-politics-trump-saudi-isis.html].
- BANDY Mary Lea, MONDA Antonio (dir.), 2003, *The Hidden God. Film and Faith*, New York, The Museum of Modern Art.
- BOEX Cécile, 2013, « La vidéo comme outil de l'action collective et de la lutte armée », Burgat François et Paoli Bruno (dir.), *Pas de printemps pour la Syrie*, Paris, La Découverte, p. 172-184.
- BOZARSLAN Hamit, 2009, *Conflit kurde. Le brasier oublié du Moyen-Orient*, Paris, Autrement.
- BUTEL Éric, 2000, *Le martyr dans les mémoires de guerre iraniens. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, thèse en Langues et civilisation orientale, Paris, INALCO.
- CASETTI Francesco, 2005 [1999], *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan.
- CHEHABI Houchang Esfandiar (dir.), 2006, *Distant Relations. Iran and Lebanon in the last 500 Years*, Londres-New York, Center for Lebanese Studies - I. B. Tauris.
- CHELKOWSKI Peter, DABASHI Hamid, 2000, *Staging a Revolution. The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London, Booth-Clibborn Editions.
- (dir.), 1979, *Ta'zieh and Drama in Iran*, New York, New York University Press-Sorush.
- CHUBIN Shâhram, TRIPP Richard, 1988, *Iran and Iraq at War*, Boulder Colorado, Westview Press.
- COMOLLI Jean-Louis, 2016, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier.
- 2004, *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier.
- COMOLLI Jean-Louis, RANCIÈRE Jacques, 1997, *Arrêt sur histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- CORBIN Henry, 1997, « Shi'isme », *Dictionnaire de l'Islam religion et civilisation*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel.
- DEVICTOR Agnès, 2015, *Images, combattants et martyrs. La guerre Iran-Irak vue par le cinéma iranien*, Paris, Karthala, IISMM, IFRI.
- 2011, « Du cadavre au martyr ou la représentation de la mort dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak », *Questions de communication* 20, automne 2011, p. 19-48, en ligne : [http://questionsdecommunication.revues.org/1978].
- 2004, *Politique du cinéma iranien, de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*. Paris, Éd. du CNRS.
- DEVICTOR Agnès, FEIGELSON Kristian (dir.), 2010, *Croyances et sacré au cinéma*, CinémAction 134, Paris, Editions Corlet.



- DIGARD Jean-Pierre, HOURCADE, Bernard et RICHARD Yann, 2007, *L'Iran au XX^e siècle. Entre nationalisme et mondialisation*, Paris, Fayard.
- EL DIFRAOUI Asiem, 2013, *Al Qaïda par l'image, la prophétie du martyr*, Paris, PUF.
- FISCHER Michael, 1980, *Iran from religious dispute to Revolution*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- FRODON Jean-Michel, 1998, *La Projection nationale*, Paris, Odile Jacob.
- GIELING Saskia, 1999, *Religion and War in Revolutionary Iran*, London, New York, I.B. Tauris.
- ISHAGHPOUR Youssef, 1999, *La miniature persane*, Paris, Ferrago.
- JAMBET Christian, 2003, *Le caché et l'apparent*, Paris, L'Herne.
- KELLY John, ELTING Bruce, 2015, "A portrait of the Persian Blogosphere", Milani Abbas, Diamond Larry (dir.), *Politics and Culture in Contemporary Iran: Challenging the Status Quo*, Boudler, Lynne Rienner Publishers, p. 141-163.
- KHOSROKHAVAR Farhad, 1995, *L'islamisme et la mort. Le martyr révolutionnaire en Iran*, Paris, L'Harmattan.
- KHOSRONEJAD Pedram (dir.), 2012, *Iranian Sacred Defence Cinema. Martyrdom and National Identity*, United Kingdom, Sean Kingston Publishing.
- KIAN Azadeh, 2017, « Les ambiguïtés du nationalisme iranien entre chiisme et aryanisme », *Orient XXI*, 2/11/2017, en ligne : [<https://orientxxi.info/magazine/les-ambiguites-du-nationalisme-iranien,2096>].
- KLEINBERGER Alain, 2011, « Rupture narrative, catharsis ou convention : Représentation de la mort dans les films de guerre américain », Lescot David et Veray Laurent (dir.), *Les mises en scènes de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde, p. 185-206.
- LADIER-FOULADI Marie, 2001, « Démographie, société et changements politiques en Iran », *Esprit*, août 2001, en ligne : [<https://esprit.presse.fr/article/ladier-fouladi-marie/demographie-societe-et-changements-politiques-en-iran-9055>].
- LINDEPERG Sylvie, 2013, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier.
- MERVIN Sabrina (dir.), 2007, *Les Mondes chiites et l'Iran*, Paris-Beyrouth, Karthala-IFPO.
- MILANI Abbas, DIAMOND Larry (dir.), 2015, *Politics and Culture in Contemporary Iran: Challenging the Status Quo*, Boudler, Lynne Rienner Publishers.
- NAEF Silvia, 2015 [2004], *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre.
- NAFICY Hamid, 2012, *A social History of Iranian Cinema*, vol. 3 et 4, Durham-Londres, Duke University Press.
- POTTER Lawrence G., SICK Gari, 2004, *Iran, Iraq, and the Legacies of War*, New York, Palgrave Macmillan.

SREBERNY-MOHAMMADI Annabelle, MOHAMMADI Ali, 1994, *Small Media, Big Revolution, Communication, Culture and the Iranian Revolution*, Minneapolis MN, University of Minnesota Press.

TARNOWSKI Stefan, 2016, "What have we been watching?", *Bidayyat*, en ligne: [http://bidayyat.org/opinions_article.php?id=167#.W4EKvX4yVE7], (consulté 25/08/2018)

ZABUNYAN Dork, 2015, « L'état de propagande et le cinéma qui vient », *Trafic* 94, été 2015, p. 5-14.

Filmographie

Guerre Iran-Irak

ÂVINI Morteza, *Haqiqat* [La Vérité, épisode 11, 1981]

— *Ravâyat-e fath* [Le Récit de la Victoire, 1985-1988], (série TV, 63 épisodes dont cités : *Halabja dar âtash* [Halabja en feu], *Sarbazân Gomnâm* [Les Soldats inconnus])

HEYDARI Jamshid, *Marz* [La Frontière, 1981]

KÂRBAKHSHE Hasan, *Diyâr-e 'âsheqân* [Le Domaine des amoureux, 1983]

KHÂCHIKIÂN Sâmuël, *Oqâb-hâ* [Les Aigles, 1985]

NÂDERI Amir, *Josteju-ye dovjom* [La Recherche II, 1981]

EBRÂHIM Rezâ'izâdeh, *Pelâk* [La Plaque d'identification, 1986]

SÂDEQI Akbar, *Pâygâh-e jahanmi* [La Base de l'enfer, 1985]

SADR-ÂMELI Rasul, *Rahâ'i* [Libération, 1983]

TÂHERI Djavâd, *Obur az meydân-e min* [La Traversée du champ de mines, 1982]

*Protection des Lieux saints*²⁵

ABDOLZÂDEH Hamid, *Iranihâ mortad* [Les Iraniens hérétiques, 2014]

Bedun-e marz [Sans frontière, 2015]

ARDESTÂNI Rostâmi, Mohsen, *Karrar* [2014]

Mo'alem [L'Enseignant, 2014]

DÂSÂRGAR Amir, *Hengâmeh* [2015]

FALLÂHFAR Sâsân, *Seyyed Ebrâhim* [2015]

Nabard-e Pâlmirâ [La Bataille de Palmyre, 2016]

HÂTAMIKIA Ebrâhim, *Be vaqt-e sham* [A l'heure de Damas, 2018]

KÂLEGHI Mohammad Mehdi, *Pesaram* [Mon fils, 2016]

NAGHAVIÂN Mehdi, *Barâdarân* [Les Frères, 2015]

NURI HAMEDÂNI Mohammad-Rezâ, *Amir-e man Ali* [2016]

RAFÎ Ruhollah, *Khâled va Mojtaba* [Khâled et Mojtaba, 2013]

Série TV : Sirius Moghadam, *Pâytaht* [Capitale, saison 5, mars 2018]

²⁵ La date des films relève souvent de déductions puisqu'elle n'est que rarement mentionnée dans les films.

