

LA BATAILLE DE KERBELA (680/61H.) DANS L'IMAGERIE POPULAIRE CHIITE: LANGAGE ET SYMBOLES*

Micheline Centlivres-Demont

Abstract: The battle of Kerbela (680/61 H.) in Shia popular prints: Language and symbols

The founding event of Shiism is a tragedy, the battle of Kerbela; its commemoration arouses deep emotion. Contrary to Orthodox Sunnism, Shiism resorts to images to show the essential moments of the battle, thus reviving the memory and the expression of the affliction. In this paper, I will compare two corpuses of posters related to the event: one coming from Iran and the other from India's and Pakistan's Shia minorities.

“Le langage de l'art est la forme d'expression la plus puissante et la plus efficace. Cela est dû au fait que l'art, quelle que soit sa forme, est profondément ancré dans les esprits, dans les sens et dans les sentiments des êtres humains.”¹

Un des épisodes fondateurs du chiisme est une tragédie, la bataille de Kerbela. Sa commémoration, chaque année, pendant le mois de muharram, génère une intense émotion exprimée par des processions, des rassemblements de foule, des représentations théâtrales, qui tout en rappelant l'événement, servent à l'expression des sentiments et du deuil. Contrairement au puritanisme sunnite, le chiisme ne craint pas l'abandon à la douleur, le recours à la mémoire, à une affliction fortement extériorisée. Comme expression tragique, l'image y a sa place.

* * * * *

En 680 de notre ère, l'imam Ḥusayn, âgé alors de 55 ans, fils de Fatima, fille du prophète Mahomet, et de son gendre Ali, part rejoindre à Koufa (près de l'actuel Bagdad) la communauté musulmane qui était restée fidèle à son père défunt et qui lui demandait de devenir son chef. En route, lui, sa famille et ses compagnons furent interceptés sur la plaine brûlée de soleil de Kerbela (actuel Irak) par l'armée du calife omeyyade Yazîd. Encerclés avant de pouvoir atteindre l'Euphrate, les hommes de Ḥusayn souffrirent cruellement de la soif. Après dix jours de siège, le dix du mois de muharram, le jour de l'*Ashura*, Ḥusayn et les 72 compagnons qui étaient restés à ses côtés furent tués dans une bataille sanglante au milieu du désert. Leurs corps furent coupés en morceaux par les ennemis, piétinés par les chevaux et leurs têtes envoyées au calife Yazîd. Les femmes enchaînées furent emmenées prisonnières à Damas.²

Le martyre de Ḥusayn est considéré par les chiites comme le suprême sacrifice de soi et un des événements fondamentaux de leur foi. Les chiites se réunissent depuis lors chaque année pendant le mois de muharram, et en particulier le dixième jour de ce mois et quarante jours après, le 20 du mois de safar, pour commémorer les cérémonies de deuil, afin de revivre le martyre du fils de Ali et celui de ses compagnons. Souffrir l'agonie de Ḥusayn doit assurer le

* Je remercie Monsieur Amini Toorn Habibi pour son aide dans le décryptage des images iraniennes.

¹ “The language of art is the most powerful and effective form of expression. This is due to the fact that art, in whatever form it may be presented, is deeply rooted in the souls, senses and feelings of the people.” (Profiles of the Revolutionary Art, Téhéran, s.d.: Introduction)

² Cf. Peter Chelkowski, “Shia Muslim Processional Performances”, *The Drama Review*, 29/3 (1985), 18-30; Peter Chelkowski, “Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran”, *Muqarnas*, 6 (1989), 98-110; Peter Chelkowski (éd.), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York Univ. Press and Soroush Press, 1979.

salut des croyants dont il est le rédempteur. Ḥusayn ne dit-il pas à l'instant de sa mort dans la *ta'ziyeh*, représentation de sa passion, qui rappelle la tragédie:

“Au jour de la Résurrection, pardonne aux pêcheurs, pardonne à tous les chiïtes, même aux plus coupables, car je les rachète tous, aujourd'hui, au prix de mon sang³”.

Depuis qu'au début du 16^e siècle, sous les Séfévides, le chiïsme est devenu en Perse la religion d'Etat, les récits hagiographiques ont proliféré autour de cet épisode, commémoré par des processions, des pleurs, des mortifications, des flagellations. Dès la seconde moitié du 18^e siècle, ils ont donné naissance à la seule forme théâtrale dramatique de l'islam, la *ta'ziyeh* joué en plein air d'abord, puis dans des bâtiments édifiés spécialement pour ces représentations, les *tekiyeh*⁴ ou *husayniyeh*. La *ta'ziyeh* s'appuie sur un corpus de plus de mille versions.⁵ Les représentations se déroulent sur fond de peintures sur tissus et de broderies servant de décor aux scènes de bataille tout en soulignant le côté dramatique. Interdit sous la dynastie pahlavi, celle qui s'achève avec le règne de Mohammad Reza en 1979, la *ta'ziyeh* a repris aujourd'hui sa place dans les commémorations du mois de muharram. Sur les panneaux peints et les tentures à fond noir imprimées ou brodées sont figurés des éléments qui évoquent Kerbela: *Zú al-Janáh*⁶ (le cheval de Ḥusayn), l'outre, la flèche mortelle, la main coupée de Abbas (le demi-frère de Ḥusayn; voir plus loin). Les tentes du camp de Ḥusayn servent de fond au déroulement du drame.

Dans la seconde moitié du 19^e siècle, des peintures exécutées dans un style très réaliste sur les murs de maisons de thé servaient de supports aux récits des conteurs qui, parallèlement à la *ta'ziyeh*, racontaient les péripéties de la tragédie. Aujourd'hui, pendant le mois de muharram en particulier, mais aussi tout au cours de l'année, on trouve à acheter des images populaires sur papier au langage pictural expressif narrant la bataille de Kerbela; ces images destinées avant tout à la classe moyenne urbaine vont orner les murs des maisons et des boutiques, où elles sont l'objet de vénération.

Ces images sur papier, au format rectangulaire de 25 x 35 cm, 35 x 50 cm, 50 x 70 cm, tirées à 5000 exemplaires, sont produites pour un public de masse et vendues dans la rue, à même le trottoir ou suspendues à des fils tendus contre des murs aux abords des marchés ou dans des melles secondaires des bazars. Elles ne coûtent que quelques sous. Elles sont rapidement renouvelées et leur style obéit à des modes périodiques. Les techniques modernes (photocomposition, offset, laser) ont remplacé les chromolithographies.⁷

J'ai choisi deux séries d'images populaires illustrant le drame de Kerbela: l'une est imprimée et diffusée en Iran, l'autre au Pakistan et en Inde. Elles retracent toutes deux les scènes principales du martyre à l'usage des communautés chiïtes de ces pays.

L'interdit de l'image répandu en islam est peu respecté par les chiïtes. Cependant les chiïtes pakistanais - une minorité dans la majorité sunnite du pays - sont davantage marqués que les chiïtes iraniens par la réserve orthodoxe vis-à-vis de la représentation du Prophète ou même de Ḥusayn comme auteur principal du drame.⁸ En revanche, d'autres personnages et êtres animés y figurent. On trouve par ailleurs des images consacrées à Ali accompagné de ses deux enfants, Ḥusayn et Ḥasan.

³ Charles Virolleaud, *Le théâtre person ou le Drame de Kerbela*. Paris: Adrien-Maison- neuve, 1950, 101.

⁴ *Tekiye* désigne aussi des lieux de rassemblement de derviches chez les sunnites.

⁵ Chelkowski, “Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran”, op. cit., 100.

⁶ *Zú al-Janáh* = litt. ailé.

⁷ Micheline Centlivres-Demont, “Imagerie populaire en islam”, *Encyclopaedia Universalis* 1994, Universalia 1994, 385-387; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève: Georg Editeur, 1997.

⁸ Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, “Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet”, dans: *Derrière les images*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

Kerbela vu par l'imagerie populaire iranienne

L'imagerie populaire moderne iranienne est largement influencée par le spectacle de la *ta'zīyeh*. Il s'agit d'images d'auteur signées de grands noms de la peinture iranienne contemporaine issue de l'École des Beaux-Arts: Mohammad Tajvidi, Mahmud Farshjiyân (également auteur de cartons de tapis), Hasan Ismaelzâdeh, Shaliba, Majid Rafi' Pur... Tout en tirant leur origine de peintures signées, ce sont quand même des images populaires, car ces œuvres sont connues avant tout par les reproductions sur papier glacé, à grande diffusion, qui touchent un large public n'ayant pas accès aux tableaux originaux. Ces images montrent généralement un personnage central dans un décor naturaliste. Les épisodes de la bataille sont représentés avec leurs protagonistes: Ali Akbar et Ali Asghar, fils aîné et cadet de Ḥusayn, Abbas, demi-frère de Ḥusayn, Ḥusayn lui-même, Zaynab, sœur de Ḥusayn, et bien sûr Zû al-Janâh, le cheval de Ḥusayn. Chaque image est une scène en soi. La technique, le style, la mise en scène suggèrent l'influence de la peinture orientale chrétienne, où les auréoles rappellent celles des icônes; d'autres portent la marque de l'orientalisme européen: palmier, guerrier à barbe noire, épée. Mais les résultats sont totalement originaux avec une création et un élan propres. L'ombre est figurée. Chaque image représente une scène unique à personnages identifiables. L'étiquetage est absent: il y a peu ou pas d'inscriptions. Les chiïtes iraniens sont à même d'identifier immédiatement les scènes et les personnages.

Les images iraniennes montrent des états différents de la bataille, au contraire des images pakistanaïses qui offrent - on le verra plus loin - une juxtaposition chronologique.

Sur une première scène (voir ill. 1)⁹, Ḥusayn soutient de son bras gauche le cadavre de Ali Asghar, son fils cadet, tout en s'éloignant à cheval du camp où les femmes se lamentent; l'enfant semble endormi mais la rose dans sa main et les larmes que verse le cheval témoignent de sa mort.

La mort de Ali Akbar, fils aîné de Ḥusayn, donne lieu à partir du couple central à une composition très dépouillée (voir ill. 2). Ḥusayn soutient du bras gauche le corps de son fils mort et cache son visage en pleurs dans sa main droite. La poitrine de Ali Akbar est percée de deux flèches; il a également une blessure au front. Son cheval Akhab, tué sous lui, gît non loin de là. À gauche, se tiennent le camp et la troupe de Ḥusayn où l'on reconnaît, tout à gauche, Abbas, le porte-étendard. L'armée innombrable des Yazides encercle le petit groupe des Alides. L'intensité dramatique naît de l'espace central où gisent les chevaux morts; on peut imaginer que les armées se sont retirées après un premier affrontement. Maintenant les deux partis se font face pour un prochain assaut où les hommes de Ḥusayn pris en tenaille par l'ennemi n'auront aucune chance.

L'imagerie iranienne offre une large place à Abbas, le demi-frère de Ḥusayn, à cause d'un épisode resté célèbre dans le récit de la bataille. Pour éteindre la soif des combattants chiïtes tenus éloignés de l'Euphrate, Abbas est envoyé quérir de l'eau au fleuve, au-delà des lignes ennemies. Plusieurs images (voir par exemple ill. 3) le montrent atteignant la rive, monté sur son cheval. Le personnage est identifiable à l'étendard vert de l'islam qu'il tient replié ou qu'il brandit, d'où son nom de 'Alamdâr, porte-étendard, et à l'outre qu'il vient remplir. La scène semble paisible: un fleuve à l'eau encore claire, des palmiers, quelques tentes, Mais le drame est proche; s'éloignant du fleuve au galop, Abbas rejoint, l'outre à son flanc, les combattants marchant à l'ennemi. Pour représenter le cheval et son cavalier, l'artiste s'est inspiré du célèbre tableau de David "Bonaparte traversant les Alpes" (1801) (v. aussi la contribution de Pierre Centlivres dans ce volume). Ici, l'action et la détermination sont rendues par le mouvement de la monture, l'eau jaillissant sous ses sabots et l'étendard brandi et déployé.

⁹ Toutes les illustrations sont tirées de la collection de Pierre et Micheline Centlivres. Photos Micheline Centlivres-Demont.

Dans une image (voir ill. 4), Abbas mortellement blessé est pleuré par Ḥusayn et par Zaynab, sœur de Ḥusayn; la femme voilée s'est emparée de l'étendard maintenant rougi du sang du martyr. Les trois personnages, Ḥusayn, Zaynab et le mourant, forment un cercle. La crinière du cheval évoque une longue chevelure de femme; blessé lui aussi, le cheval verse des larmes. L'outre est suspendue à la selle sur laquelle se tiennent deux colombes. Abbas a eu la main droite coupée, celle qui tenait l'étendard; son avantbras ensanglanté est masqué par des tulipes – la tulipe est la fleur des martyrs en Iran. Les palmiers semblent se pencher sur la scène. L'auteur a utilisé des moyens très expressifs pour rendre la tragédie, moyens où se mêlent symboles et réalisme.

Selon une version de la *ta'ziyeh*,¹⁰ Ḥusayn aurait dit à Zû al-Janâh, son cheval, avant de livrer une ultime bataille:

“Je ne te monterai plus jamais! C'est ici ma dernière étape! Quand ils m'auront tué (...), galope jusqu'au camp de la Famille du Manteau¹¹. Trempe dans mon sang ta tête et ta face; qu'elles soient rouges comme le coquelicot. Ils comprendront en te voyant, les malheureux, que mon martyre est consommé.”

Dans une autre version de la *ta'ziyeh*,¹² Ḥusayn dit:

“Mon coursier, privé de son cavalier, souillera son corps de sang; il versera des larmes sur l'injustice du sort et il poussera des hennissements en signe de deuil. Puis il retournera au camp et il s'arrêtera devant la tente (...).”

Cette scène pathétique est reprise plusieurs fois sur nos images pour son expressivité. Dans la tradition, c'est ainsi par le retour au camp de Zû al-Janah blessé que les femmes apprennent la mort de Ḥusayn (voir ill. 5). Zaynab, la sœur de l'imam, caresse les sabots du cheval en souvenir du défunt, alors que l'épouse de Ḥusayn, Shahrânû, filie du dernier roi sassanide des Perses, tient dans ses bras leur dernier-né, Zayn al-'Abidîn qui, malade, survivra au drame et succédera à Ḥusayn à la tête de la communauté chiite. L'inscription en persan souligne que c'est “le dernier adieu de Zû al-Janâh après le martyre des saints martyrs du peuple de la Maison [du Prophète]”. L'image est coupée par une diagonale de gauche en bas à droite en haut; dans le triangle de gauche se trouvent les femmes qui sortent des tentes, elles se lamentent sur la nouvelle qu'elles viennent d'apprendre et sur le sort qui leur sera réservé. La troupe des Yazides est esquissée en haut à droite. Le cheval de Ḥusayn occupe le centre. Le ciel est rouge. D'autres images consacrées au même thème sont clairement issues d'un courant graphiste contemporain. Le thème est bien la bataille de Kerbela, mais la facture hésite entre l'art populaire et la création picturale d'auteur.¹³

Ḥusayn eut la tête tranchée; elle fut apportée au bout d'une lance à Damas, à la cour de Yazîd. Les survivants, dont les femmes, y furent amenés, à l'exception de Shahrânû qui retourna en Iran à la cour de son père, suivant en cela les paroles de Ḥusayn:

“Alors, ma fidèle amie, monte-le [Zû al-Janâh] et laisse-lui la bride sur le cou. Tu iras où Dieu le mènera et, de cette façon, tu échapperas à la misère et à la captivité.”¹⁴

¹⁰ Virolleaud, op.cit, 89.

¹¹ La “Famille du Manteau” comprend le Prophète, Fatima, Ali, Ḥasan et Ḥusayn.

¹² Virolleaud, op.cit., 66.

¹³ Un tableau de Mahmud Farshjiyân, peintre contemporain de Tabriz, souvent reproduit sur les images populaires, montre la même scène dans la composition plus libre où femmes et fillettes vêtues de noir s'accrochent au cheval blessé. La toile blanche de la tente, le fond clair et le cheval à la robe blanche mettent en valeur les silhouettes noires des femmes dont seules les mains sont visibles.

¹⁴ Virolleaud, op.cit., 66.

Quelques années plus tard, Mukhtâr, champion des chiites, fit exécuter les Yazides responsables du massacre de Kerbela. Une image relate la scène; rendue par des couleurs criardes, une perspective élémentaire, une vue plongeante légèrement décentrée, elle montre avec un réalisme cruel la mise à mort des vainqueurs d'hier.

Kerbela dans l'imagerie populaire pakistanaise et indienne

Contrairement aux images iraniennes, les chromos pakistanaï et indiens font preuve d'une certaine retenue face à la représentation des personnages; les protagonistes ne sont guère présents, mais bien le champ de bataille et un certain nombre d'objets symboliques ainsi que les montures. Ces images se concentrent presque exclusivement sur l'épisode final de Kerbela, après la mort de Ḥusayn, lui-même jamais montré. Seul apparaît son cheval percé de flèches; c'est sa vue qui évoque la mort de Ḥusayn et de ses compagnons. Le cheval, loin d'être immobile, traverse au galop le champ de bataille où des roses écarlates percées de flèches portent le nom des martyrs qui sont Ali Akbar et Ali Asghar, les deux fils aînés de Ḥusayn, Shahzâdeh Qâsim, fils de Ḥasan (frère de Ḥusayn). Abbas 'Alamdâr, demi-frère de Ḥusayn; le nom de l'imam Ḥusayn lui-même figure dans la rose centrale.

L'image (voir ill. 6) imprimée en Inde est construite pour faire revivre, dans une sorte de reconstitution diachronique, plusieurs moments de ces dix jours tragiques à partir de seuls emblèmes, depuis la progression de la caravane de Ḥusayn sur la route de Koufa à Damas jusqu'à la fuite de *Zû al-Janâh* blessé dont la tradition dit qu'il part annoncer la mort de l'imam. Aucun être humain n'est figuré, mais le code de la représentation est clair. En dépit du grand nombre d'éléments peints, l'image est équilibrée. A l'ovale du registre supérieur encadrant la Ka'ba et la coupole de la mosquée de Médine, symbolisant, l'une, Allah et, l'autre, Mahomet, répond au registre inférieur l'ovale du camp abritant les femmes et le plus jeune fils de Ḥusayn, malade. Au centre du camp est planté un drapeau vert à croissant qui serait un drapeau pakistanaï n'était l'absence de la bande blanche qui se réfère aux minorités non musulmanes dans le drapeau officiel.¹⁵ Les combattants de la famille de Ḥusayn sont symbolisés là aussi par des roses au cœur desquelles leurs noms sont inscrits. Les deux tentes vertes appartiennent à Hor qui, venu d'abord combattre Ḥusayn, s'est ensuite rallié à lui. Les combattants sont représentés par leurs armes. Les sabres disposés en croix sur les boucliers appartiennent aux croyants, c'est-à-dire aux partisans de Ḥusayn (à droite en bas), les carquois et les flèches à l'ennemi; sous l'inscription de son nom, Shimmar, le général yazide haï par les chiites, est évoqué par son bouclier, sa hache de combat et son glaive. A droite, les troupes yazides tiennent celles de Ḥusayn éloignées de l'Euphrate. Assoiffés, ces derniers envoient Abbas remplir une outre à la rivière; Abbas est tué à coups de flèches; l'outre percée rappelle cet épisode. Tous ceux qui combattent aux côtés de Ḥusayn vont perdre la vie. Le camp où sont réfugiées les femmes possède un puits; elles ne sont pas représentées mais sont évoquées par des roses dans les corolles desquelles sont inscrits les noms de Bibi Zaynab, sœur de Ḥusayn, et la mention des enfants. Femmes et enfants auront la vie sauve.

La piste menant à Damas semble parallèle au cours du fleuve. Les couleurs sont vives, seules les ridules de bleus différents traduisent le mouvement de l'eau. Le fond, jaune, rappelle l'aridité du désert. Le vert du drapeau du camp de Ḥusayn s'oppose au rouge de l'étendard de l'armée de Shimmar. Les roses forment un triangle; l'armée ennemie occupe les deux angles supérieurs. Ici, en l'absence de personnages, la scène est rendue intelligible si l'on en connaît les clés, c'est-à-dire les symboles et emblèmes principaux: l'outre percée, les roses des martyrs, le cheval blessé, qui ne laissent aucun doute sur la signification de l'image et l'issue de la bataille.

¹⁵ Pour les musulmans indiens, le Pakistan représente le pays islamique le plus proche.

Dans un certain nombre d'images, on reconnaît le style de Sarwar Khan, artiste de Lahore, à ce qu'il remplit tout le champ de la représentation (v. les images représentant Massoud traitées par Pierre Centlivres dans ce volume). Sarwar Khan travaille par découpage, recomposition, collage et retouches, avec de nombreuses références iconographiques antérieures. Là on retrouve les éléments de l'illustration précédente: au centre l'étendard vert et le puits du camp retranché des femmes, à droite et en haut, au-delà du fleuve, l'armée des Yazides dont le chef et les cavaliers portent des étendards rouges (notons que dans la *ta'ziyeh* iranienne, le rouge, par opposition au vert, signale le méchant). Les personnages repris d'autres images sont des citations; ils sont présents aussi bien dans la caravane de Ḥusayn sur la route de Kerbela que dans l'armée yazide. Sarwar Khan, un maître de la composition, semble s'être inspiré pour représenter cette armée d'une peinture orientaliste du 19^e siècle; je n'ai pas encore pu en déceler l'origine. Comme dans d'autres images pakistanaïses, l'artiste a ajouté la main coupée de Abbas au bout d'une lance qui perce l'outre, rappel du martyr du porte-étendard. Ḥusayn est remplacé par son turban posé sur la selle de Zû al-Janâh.

L'œuvre de Sarwar Khan est fouillée et touffue: les cavaliers, la caravane, les flèches tirées par l'ennemi, la fuite de Zû al-Janâh zèbrent la composition de mouvements désordonnés, où le rythme importe davantage que les traits symboliques habituels. Au geste du chef yazide correspond le galop de Zû al-Janâh. Il y a un effet de spirale autour de l'ovale central. Dans le registre supérieur, la Ka'ba et la coupole verte de la mosquée de Médine, émergeant de flots de perles contenues dans des coquillages, encadrent un bandeau vert portant la calligraphie de la profession de foi. Dans l'angle inférieur droit, une photographie retouchée reproduit la mosquée de Koufa. Par opposition à la scène de la bataille, la Ka'ba, Médine et Koufa sont des motifs stables, éternels.

Les inscriptions "ô Ḥusayn", "la route de Koufa", "le champ de bataille de Kerbela", "les messagers de Kerbela", qui désignent les colombes, ainsi que d'autres inscriptions en petits caractères, sont comme une redondance lettrée dans l'ensemble de l'image, intelligible par ses seuls symboles. L'outre ou le cheval auraient suffi à rendre le tableau tout à fait explicite aux fidèles. L'acheteur, comblé d'une surabondance d'indices et de sens, n'a aucune peine à repérer les différents épisodes du martyr; il ne peut qu'être séduit par les couleurs et le mouvement.

Dans les images imprimées au Pakistan et en Inde, Zû al-Janâh est la pièce essentielle qui emblématise le drame. Des éléments peuvent présenter quelques variantes: le décor du bouclier, la façon de la bride, l'emplacement des flèches et des blessures. Parfois le turban de Ḥusayn posé sur la selle est remplacé par une rose portant l'inscription "Imam Ḥusayn". Associé à al-Burâq, le cheval ailé du Prophète, parfois redoublé ou seul, Zû al-Janâh est le Symbole du sacrifice et de la mort de Ḥusayn. Galopant ou immobile, il se surimpose au camp des vainqueurs et des vaincus. Il symbolise la continuation et la pérennité du chiisme: il sera la monture de la veuve de Ḥusayn et de son fils Zayn al-'Abidîn, qui deviendra le quatrième imam chiite.

Tout comme on reprend dans une composition un détail agrandi d'une peinture antérieure, le graphiste ou le peintre d'une image populaire emprunte parfois une partie d'une scène particulièrement parlante pour en faire le thème central d'une nouvelle image, mais celle-ci doit avant tout être familière à l'acheteur et ne présenter ni grande nouveauté ni rupture de style et de langage. Nombreuses sont les images faites d'images antérieures, passant du thème central à un détail, ou d'un détail au thème central. Elles se répondent ainsi les unes aux autres, dues parfois au même auteur, parfois à des auteurs différents.

Dans nombre d'images, la couleur rouge est dominante et elle renvoie au sang des martyrs non seulement sur le champ de bataille et dans l'Euphrate, mais aussi dans la cour de la mosquée de Kerbela, et dans le ciel où volent les flèches.

Ḥusayn, l'acteur principal du drame, n'est, pas plus que ses compagnons, représenté en personne dans les images pakistanaises ou indiennes. Quand Zû al-Janâh s'enfuit, Ḥusayn est mort et il est évoqué par ses seuls attributs: turban, épée, main dressée brandissant son arme, et son Symbole, la rose.

Contrairement aux représentations de Kerbela de l'école pakistanaise. des images produites en Inde montrent le cheval de Ḥusayn immobile. L'une, dans un décor nocturne, donne une impression de calme oppressant; l'atmosphère tragique est marquée par le sang s'écoulant des blessures du cheval jusque dans le lit du fleuve. Mais tout mouvement est absent; le cheval occupe les trois-quarts de l'image; le camp de Ḥusayn forme l'arrière-fond. Aucun personnage n'est visible, pas plus d'ailleurs que dans une autre image au décor naturaliste (voir ill. 7). L'animal blessé semble étranger à l'environnement paisible, voire paradisiaque, d'un champ de roses et d'une prairie émaillée de fleurs de toutes les couleurs; le ciel bleu se reflète dans les eaux claires de la rivière. La mosquée ne peut être que la mosquée de Koufa, conformément au canon des représentations de Kerbela, mais elle est dessinée à l'indienne dans un pur style moghol, comme le sont les petits mausolées sur le flanc de la montagne. Les huttes - et non des tentes - d'un camp s'alignent sur la rive adverse.

Rôle de l'image

Ce qui s'est passé à Kerbela est à la fois historique et intemporel: les chiites d'aujourd'hui le vivent encore avec la même intensité qu'aux premiers jours.¹⁶ Preuves en sont les manifestations des années 1960 et 1970 contre le régime oppressif du chah, assimilées au combat contre les Yazides; réprimées dans le sang, ces manifestations ont fait de nouveaux martyrs, commémorés à leur tour; et dans les monumentales peintures murales célébrant la Révolution islamique de 1979 et les martyrs de la guerre Iran-Irak, l'on retrouve, associés aux nouveaux maîtres du pays et aux martyrs de la guerre, Zû al-Janâh et Abbas.

Comme on l'a vu, Kerbela inspire, en Iran, le langage artistique de plusieurs peintres contemporains qui marient le renouveau révolutionnaire islamique avec la représentation de l'épisode fondateur du chiisme.

Les images iraniennes liées à Kerbela présentent une grande proximité avec les *ta'ziyeh*; elles sont centrées sur une série de personnages représentant le drame. Faites pour inspirer l'émotion, elles montrent les blessés, les morts, les larmes.

Les Iraniens sont des consommateurs d'images avec lesquelles ils ont une grande familiarité. Alors que dans les images pakistanaises, les personnages sont souvent absents et remplacés par des symboles, et que les acheteurs pakistanais les déchiffrent et les décryptent à partir des signes et des emblèmes qui évoquent la tragique bataille, les images iraniennes renvoient à des personnages toujours présents et réactualisés dans les *ta'ziyeh* et dont les traits et l'attitude génèrent chez ceux qui les vénèrent une émotion inlassablement réactivée.

Bibliographie

Micheline Centlivres-Demont, "Imagerie populaire islamiques au Moyen-Orient", *Universalis* 1994, *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1994, 385-387.

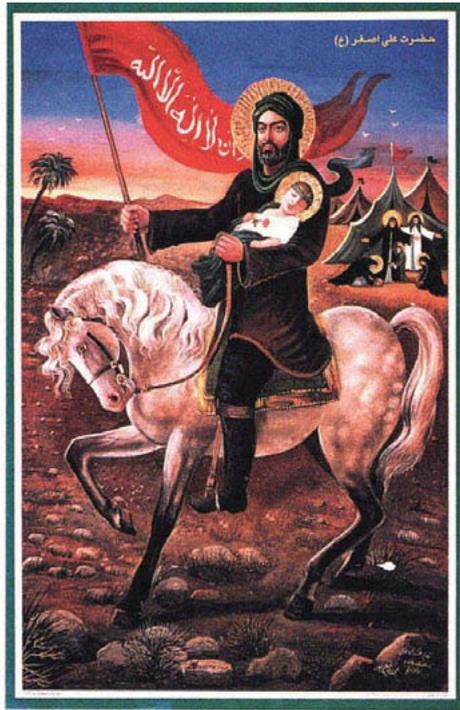
Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève, Georg Editeur, 1997.

Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, "Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet", in *Derrière les images*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

Peter Chelkowski, "Iran: Mourning Becomes Revolution", *ASIA*, mai-juin 1980, 30-37 et 45.

¹⁶ Chelkowski, "Shia Muslim Processional Performances", op.cit., 210.

- Peter Chelkowski, "Shia Muslim Processional Performances", *The Drama Review*, 29/3 (1985), 18-30.
- Peter Chelkowski, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, 6 (1989), 98-110.
- Peter Chelkowski, (éd.), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York, New York Univ. Press and Soroush Press, 1979.
- Dictionnaire de l'Islam. Religion et civilisation*. Paris, Albin Michel, 1997.
- H. A.R. Gibb and J.H. Kramers, *Shorter Encyclopaedia of Islam*. Leyde, E.J. Brill, 1961.
- Henri Massé, *Croyances et coutumes persanes*, Paris, 1938.
- Charles Virolleaud, *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1950.



III. 1: (1694) *Husayn portant le corps de son fils Ali Asghar. Signé Majid Rafi' Pur. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*



III. 2: (1658) *Husayn pleure son fils Ali Akbar sur le champ de bataille de Kerbela. Signé Hadj Mohammad Tajvidi. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*



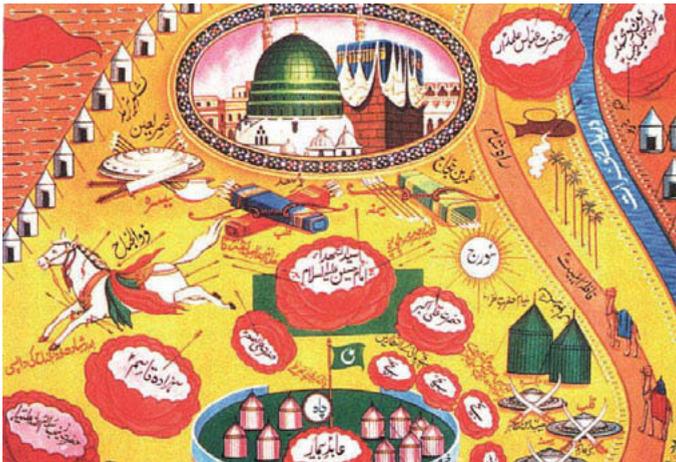
III. 3: (1687) *Abbas, le porte-étendard, allant quérir de l'eau à l'Euphrate. Signé Hasan Ismaelzâdeh. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*



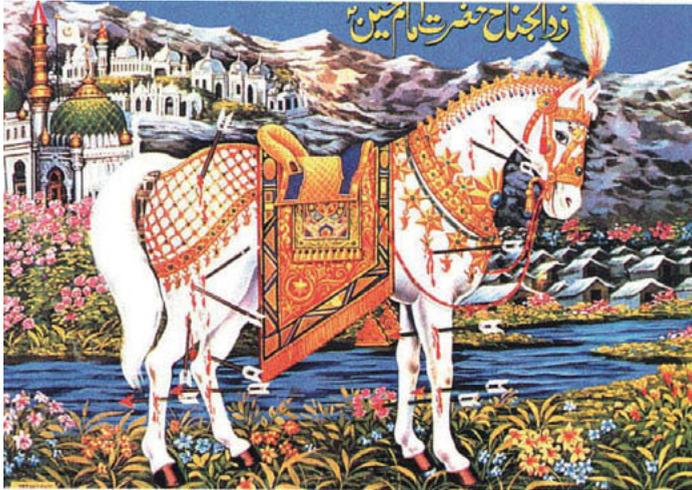
III. 4: (1693) *Mort de Abbâs, soutenu par Husayn et par Zaynab, sœur de Husayn. Signé Majid Raft' Pur. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*



III. 5: (1659) Zū al-Janāh, le cheval de Ḥusayn, vient annoncer au camp la mort de son maître. Signé Mohammad Tajvidi. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran 1996.



III. 6: (1600) Le champ de bataille de Kerbela. Imprimé Delhi/Bombay. Achat Delhi 1994.



III. 7: (698) *Zū al-Janâh*. le cheval de Ḥusayn, percé de flèches à la bataille de Kerbela.
Imprimé à Delhi. Achat Delhi 1994.