

IMAGES POPULAIRES, MOTIFS RELIGIEUX ET FONCTIONS POLITIQUES DANS LE MONDE ISLAMIQUE CONTEMPORAIN

Pierre Centlivres

Abstract: Popular prints, religious motives, and political functions in the Islamic world today

Even if an iconoclast tradition in Islam does exist, one is amazed to see the extraordinary figurative richness of popular art in Muslim countries. In the following article, I will analyze a corpus of popular prints on paper with politico-religious contents, organized around three figures: Saddam Hussein, Ahmad Shah Massoud of the Afghan Resistance, and Benazir Bhutto, the former Prime Minister of Pakistan. Special attention is devoted to the pictorial means used in the making of the ideological message.

Les images dont il est question ici participent aussi bien des chromos populaires à motifs religieux que de ceux de la propagande politique où figurent les portraits des chefs d'Etat ou des leaders de partis. En réalité, les motifs religieux entretiennent avec les figures politiques des relations particulières que je me propose d'analyser. Cette analyse se fonde sur des documents iconographiques qui consistent en images tirées sur papier glacé bon marché à l'origine chromolithographiques, reproduites aujourd'hui par des procédés photographiques ou offset.

De format rectangulaire, en général 30 x 50 cm, mais on en rencontre de plus grandes comme de plus petites, elles sont tirées généralement à 5000 exemplaires à Lahore, Bombay, Delhi, Karachi, pour celles dont il est question ici. Leur prix est inférieur à 1 euro. Le nom de l'éditeur et, plus rarement, celui de l'auteur figurent au bas de l'image. Les points de vente, le plus souvent un éventaire en plein vent, se trouvent au bazar, parfois près de la mosquée du Vendredi, parfois chez les marchands de journaux ou ambulants. La plupart du temps, ces images s'étaient à la vue des passants sur le trottoir ou sont suspendues par des pinces à des cordelettes fixées sur un mur aveugle.

Ces images populaires ont été réunies par Micheline Centlivres-Dumont et moi-même au cours de séjours de recherche au Pakistan, en Iran, en Afghanistan et dans les pays voisins du début des années soixante à aujourd'hui.¹ Le corpus iconographique politico-religieux utilisé ici concerne le Pakistan, l'Afghanistan, l'Irak, mais les images qui le composent sont fabriquées exclusivement au Pakistan et en Inde.

L'épithète populaire se justifie par le fait qu'il s'agit d'images généralement anonymes, dont le langage iconographique est conservateur, visant à susciter l'émotion. Les moyens mis en œuvre allient une technologie hypermoderne et l'emploi de motifs tirés de l'actualité politique et guerrière exécutés dans un style réaliste, ou issus de la tradition religieuse. Cette imagerie est destinée à un très vaste public et plus particulièrement à la petite classe moyenne urbaine.

¹ Cf. Micheline Centlivres-Dumont, "Images populaires islamiques au Moyen-Orient", Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1994, *Universalia* 1994, 385-387; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Dumont, *Imageries populaires en islam*, Genève: Georg Editeur, 1997; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Dumont, "Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet", in *Derrière les images*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

Face à la tradition iconophage et à l'interdiction de la représentation des êtres animés en islam², on ne peut qu'être frappé par l'extraordinaire richesse iconographique de l'espace public des trois pays contigus que sont l'Inde, y compris dans les quartiers urbains musulmans, le Pakistan et l'Iran. Images publicitaires et enseignes de cinéma dans ces trois pays, peintures monumentales révolutionnaires et effigies de martyrs et de chefs religieux en Iran sautent aux yeux du voyageur.

Il n'en est pas partout ainsi, preuve en soient les attitudes successives et opposées face à l'image en Afghanistan. Durant le conflit entre le gouvernement communiste de Kaboul et ses alliés soviétiques, d'une part, et les moudjahidins de la Résistance, de l'autre, l'image militante, sous toutes ses formes, était reine. Mais aux fresques monumentales patriotiques de Kaboul, aux portraits de martyrs et de chefs de partis, aux calendriers bariolés et aux images composites multipliant symboles guerriers et chefs de guerre avait succédé l'aniconisme radical des talibans. Aucune image de leur chef suprême qu'on disait charismatique. Mullah Omar, n'avait remplacé les portraits mille fois reproduits de Massoud, d'Hekmatyar ou de Dustom³. Mullah Omar avait rompu absolument avec "la nécessaire visibilité du Prince"⁴. Il avait aboli par décret toute image d'être animé sur le territoire de l'Afghanistan, rompant ainsi avec l'iconophilie de la Résistance, comme son puritanisme fondamentaliste avait mis fin à la diversité doctrinale des chefs et des mouvements de la résistance afghane.

L'aura de Mullah Omar était-elle lié au mystère entretenu autour de ses traits? Se privait-il d'un puissant moyen de propagande? Tout en manifestant les limites de l'usage politique du médium visuel, le chef des talibans faisait évidemment songer à l'histoire de Hakim al-Muqanna, le teinturier masqué de Merv, immortalisé par Borges, qui se déclara le successeur d'Abû Muslim et fut vaincu par les années du calife en 78 H.⁵ Hakim affirmait que seuls les anges pouvaient supporter l'éclat de son visage, un visage en réalité défiguré par la lépre. L'aniconisme de Mullah Omar est un iconoclasme; l'interdit décrété abolit les images des commandants moudjahidins et chefs d'Etat, aspirant à la vénération illégitime de leurs partisans.

J'aimerais, dans les pages qui suivent, présenter et commenter trois ensembles de ce que les citoyens des pays concernés appellent en général *postar* (poster; Pakistan), à moins qu'ils ne parlent de *taswîr* (effigie; *tasvîr* en Iran) ou de 'aks, image, ou plus rarement de *manzara* (paysage); *postare dînî* (*dîn*, religion) est usé spécifiquement pour les images religieuses.

Le premier ensemble concerne Saddam Hussein et la contextualisation de son effigie; le second les images composites liées à la résistance afghane, dans lesquelles le commandant Massoud occupe une place importante, et le troisième regroupe des portraits recomposés de Benazir Bhutto.

Les images que nous appelons politico-religieuses sont à l'intersection de thèmes politiques et religieux; elles sont porteuses d'une signification allant au-delà de la littéralité de la représentation, et qui s'exprime parfois par un énoncé écrit explicite. Elles adressent ainsi un message implicite ou explicite à la communauté transnationale des croyants par le biais de références et d'emblèmes religieux. Ces derniers produisent un effet de légitimation dont bénéficient les personnages politiques représentés. Emblèmes et références: Coran, villes de La Mecque et de Médine, personnage en prière... postulent donc une communauté de

² Mazhar Sevket Ipşiroğlu. *Das Bild im Islam: ein Verbot und seine Folgen*, Munich, 1971.

³ Chefs de partis et chefs de guerre des années 1980 et 1990 en Afghanistan. Ahmad Shah Massoud, commandant du Jamiat-e islâmî de Burhanuddin Rabbani; Gulbuddin Hekmatyar, leader du Hezb-e islâmî; Rashid Dustom, général au service du régime communiste, puis leader du parti Jumbesh, dans le Nord de l'Afghanistan.

⁴ Sandria B. Freitag, "Indian Muslims, the Islamic World, and the Visual Language of the Nation", communication au 2nd Rockfeller Conference. Chapel Hill, 1996, 34 p. [manuscrit], 8.

⁵ F. M. Pareja, *Islamologie*, Beyrouth: Imprimerie catholique. 1964. 104.

culture religieuse et de croyance entre le ou les personnages représentés et le contemplateur de l'image. Celui, ou ceux, qui figurent sur l'image mènent le combat des musulmans.

Parce que les références à l'islam ne sont pas seulement assimilables à des actes de vénération religieuse, mais confèrent ainsi une protection sur ceux qui les arborent,⁶ ces images réunissent dans le même réseau de croyance, de légitimité et de protection, et les personnages représentés, et leurs actions, et les contemplateurs respectueux: leaders, fidèles et possesseurs d'images appartiennent bien à la même communauté et mènent le même combat.

A la différence de nos affiches politiques centrées sur un programme, les figures exemplaires des leaders, des chefs d'Etat et des guerriers de ces images politico-religieuses incarnent plutôt une vision du monde, une "élection", unanime et surhumaine, qui font du personnage un élu, un guide unique et choisi pour occuper le pouvoir et guider le peuple des musulmans vers son destin. Le discours implicite ou explicite de l'image est construit autour de symboles qui renvoient à un univers de valeurs fondamentales.

Les images les plus spectaculaires de Saddam Hussein, dans notre corpus, ne sont pas publiées en Irak, mais au Pakistan et en Inde, preuve que le message qu'elles diffusent ne concerne pas les seuls nationaux irakiens ni les seuls Arabes. Ces images renvoient en réalité à deux mondes séparés: celui de l'ensemble des musulmans dont Saddam, selon les concepteurs de ces représentations, est le porte-drapeau et celui, non nommé et seulement suggéré, de ses adversaires, qui sont aussi les adversaires de la umma, soit l'Occident, les USA et leurs alliés.

L'éditeur de ces images de Saddam au Pakistan travaille pour des partis et des mouvements pakistanais hostiles à la politique officielle et supposée pro-occidentale des Etats de la région.

Sens et usages des variantes

Chaque ensemble consiste en plusieurs variantes, en nombre potentiellement illimité. La génération quasiment infinie de formes ou de versions diverses d'un même personnage, dans un décor et sous des aspects chaque fois différents, demande qu'on s'y arrête. Certes, l'épuisement d'une série de "posters" est rapide, surtout si le tirage est restreint; de nouvelles images sur un thème semblable suscitent une nouvelle demande. Cependant, la raison essentielle de la multiplicité des variantes est ailleurs; qu'il s'agisse de Saddam, de Massoud, de Benazir ou de Khomeyni, le personnage représenté reçoit un supplément de sens par le biais de symboles, d'attitudes, de décors indéfiniment renouvelables. Cette pluralité s'impose du fait qu'aucune représentation n'épuise les multiples potentialités du héros, ni les multiples signes qui les manifestent.

Le dirigeant, le héros apparaît en effet comme une somme de significations virtuelles, un ensemble de qualifications, d'aptitudes et de positions statutaires: chef d'Etat, pelerine, croyant, chef de guerre, voire martyr... Ces appartences et références, en convergeant, expriment la complexité de l'identification nationale ou supranationale en jeu dans l'image aussi bien que l'unité que le sujet représenté incarne.

Les variantes permettent aussi d'exprimer, dans leur séquence, la solution ou la synthèse des oppositions telles, chez Saddam ou Massoud, entre le civil et le militaire, l'état laïc et l'état religieux, la modernité et la tradition, le profane et le sacré. Loin de se contredire ou de s'annuler, ces oppositions renforcent les potentialités évoquées par l'image et signifient l'unité des contraires. Le personnage représenté incarne donc la somme de ces registres opposés. A la différence du portrait photographique officiel qui ne peut être qu'un portrait

⁶ Gregory Starrett. "The Political Economy of Religious Commodities in Cairo", *American Anthropologist* 1997/1, 53.

réaliste, soumis à l'instantané de la prise de vue, l'efficacité de ces images construites et recomposées repose sur le cumul des symboles et le renouvellement sans fin des attributs.

Saddam Hussein, champion de l'islam

Sans qu'elles puissent être disposées dans un succès chronologique précis, les images de Saddam tirées de notre corpus⁷ et acquises entre l'été 1990 et l'été 1993, laissent percevoir une progression du thème religieux dans leurs diverses variantes, qui va de pair avec un développement du thème guerrier: évolution allant du complet-veston-cravate présidentiel au treillis et béret du combattant des troupes d'élite. Les images avec avions et blindés, ainsi que celle de Saddam chevauchant une monture blanche ou tenant dans ses mains la mosquée d'Omar sont postérieures aux portraits au décor d'intérieur.

Le contexte est celui de la guerre du Golfe et le message de ces images, ainsi que leurs destinataires, se situent au-delà du nationalisme irakien, comme l'exprime explicitement le graphiste de Karachi auquel on doit une des images-portraits intitulée "Inshallah, Victory of Islam".

On remarque donc le passage d'un portrait civil de chef de l'Etat, que l'on peut imaginer ornant les bureaux officiels ou les mairies, et dont le caractère officiel et conventionnel est souligné par le sourire du président et la présence d'un bouquet de fleurs, à des images où dominent l'attitude de la prière et le décor guerrier.

La caractérence guerrier de certaines d'entre elles n'est qu'esquissé par le port de l'uniforme et le décor religieux: intérieur de mosquée, *mîhrâb*, l'emporte. Pour d'autres, le décor est plus martial et plus réaliste par adjonction, par collage et montage photographique, de blindés et d'avions, les armes lourdes les plus chères et les plus efficaces.

Un des éléments les plus intéressants est la présence, dans un certain nombre de variantes, du Dôme du Rocher à Jérusalem, présence qui établit un lien iconographique fort entre la guerre du Golfe et le combat palestinien, visant à la libération du troisième lieu saint de l'islam.

L'image montrant Saddam monté sur un cheval blanc (ill. 1), brandissant l'étendard vert avec l'inscription: "Allâh Akbar", représente une rupture de registre extraordinaire. Avec elle, on passe du réalisme guerrier au symbole, du conflit inscrit dans l'actualité à la représentation emblématique d'un héros hors du temps. Fabriquée probablement, et diffusée certainement, après la défaite de Saddam, l'image a été achetée par nous à Quetta en été 1993. La représentation et le message qu'elle comporte vont donc au-delà du contexte politique immédiat.

Le modèle saute aux yeux! Il s'agit du tableau de Louis David peint en 1801. intitulé "Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard".⁸ Bonaparte, du doigt, montre la cime des Alpes. Un drapeau français figure au second plan, à droite en bas, presque arraché par un vent violent; on voit des soldats à l'arrière-plan. L'allure générale est grandiloquente et la posture du héros témoigne de l'idéal héroïque néo-classique. Sur une des versions, les noms des précédents vainqueurs des Alpes figurent sur un rocher: Hannibal, Charlemagne. En réalité, contrairement à la légende diffusée par l'image, Bonaparte a franchi les Alpes à l'arrière-garde, sur un mulet que conduisait un guide valaisan.

Dans l'image achetée à Quetta, le personnage de Saddam chevauche dans un décor de montagnes stériles, quelque peu aplatis, quoique parfaitement reconnaissables. Le cheval est moins cabré que sur le tableau de David; les soldats ont disparu, Saddam est seul sur sa

⁷ Toutes les illustrations sont tirées de la collection de Pierre et Micheline Centlivres. Photos Micheline Centlivres-Demont.

⁸ Il en existe, semble-t-il trois versions, à La Malmaison, à Versailles et à Vienne, présentant de légères variantes.

monture. Mais ce n'est pas la victoire sur l'obstacle physique des Alpes qui importe ici, Saddam n'a pas d'autre arme que l'étendard vert, mis en évidence au registre supérieur de l'image, se détachant contre le ciel. Pour donner plus d'importance à l'étendard de l'islam, le personnage et la monture ont été abaissés, si bien que la tête du cheval ne se détache pas, comme dans la peinture de David, sur le manteau du héros. Le cavalier Saddam, lui, n'est vêtu que du treillis du combattant.

Le cheval cabré de David connaît une fortune extraordinaire de nos jours, dans l'imagerie populaire islamique, de l'Iran à l'Inde au moins. Mentionnons le portrait équestre de Haydar Ali (1721-1782), le raja de Mysore, père de Tippou Sahib (1749-1799), allié des Français contre les Anglais, et considéré comme l'un des héros musulmans de la lutte pour l'indépendance de l'Inde. L'auteur de la composition, Sarwar Khan, de Lahore au Pakistan, a conservé assez exactement l'ailure du couple cavalier-cheval, mais là également, l'étendard vert prend une place particulière.⁹ Mentionnons encore les images iraniennes et pakistanaises contemporaines montrant Abbas, le porte-étendard de Husayn à la bataille de Kerbela, monté sur le cheval de Bonaparte. La monture, emblématique autant que transhistorique, fait appel ici à une autre attente, s'appuie sur d'autres références que les mises en scène du héros sur fond d'avions et de blindés. Revenons au cavalier Saddam; pas plus que la posture héroïque de Bonaparte, celle du président irakien ne correspond à une quelconque réalité historique, à un quelconque souci de réalisme. Dans et par la peinture monumentale de Bonaparte, David fait apparaître l'histoire moderne dans une scène classique et son héros dans une posture antique qui l'exalte et le glorifie. De même, Saddam Hussein, sur sa monture, apparaît, dans cette variante hagiographique, comme celui qui se substitue au conquérant de l'Europe et surtout comme le nouvel '*'alamdār*', porte-drapeau, des armées de l'islam, treize siècles après la conquête islamique. Sur le registre supérieur de l'image, à la gauche du drapeau, on peut lire, en ourdou:

“Tu es l'ombre de Dieu
Et tu brandis le drapeau de l'unité.
Oh! combattant de la foi [moudjahed]
Voici venir le temps de la profession de foi.”

Ce qui réunit, une fois de plus, sur la personne de Saddam Hussein, la relation légitime entre pouvoir et sacré.

Massoud et les images composites de la résistance afghane (1980-1992)

Ahmad Shah Massoud est vraisemblablement le seul commandant de la résistance afghane connu en Occident. Il est l'objet d'une littérature et d'une iconographie ahondantes.¹⁰ Le “lion du Pandjshir”, comme on l'appelle parfois, est dans l'imagerie populaire un jeune et beau héros coiffé du *pâkul*, sorte de bérét familier des habitants de la North West Frontier Province (NWFP) et des montagnards des vallées du Pandjshir et du Nouristan, à l'est de l'Afghanistan. On sait qu'il est né en 1956 et qu'il a entrepris des études d'ingénieur. Dans la lutte contre le gouvernement communiste de Kaboul et ses alliés soviétiques, il fut le bras armé du *Jamiat-e islâmî* de Burhanuddin Rabbani.

Les images de notre second exemple présentent une juxtaposition d'effigies de personnages et de motifs religieux et guerriers. Elles datent des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix et sont presque toutes imprimées au Pakistan. Beaucoup d'entre elles sont l'œuvre de Sarwar Khan, un artiste de Lahore. Les motifs et personnages se

⁹ Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Dumont, *Imageries populaires en islam*, op.cit., 56, fig. 49.

¹⁰ V. par exemple le film et le livre récents de Christophe de Ponfilly: Christophe de Ponfilly, *Massoud l'Afghan*. Paris: Editions du Félin, et Issy-les-Moulineaux: ARTE Editions, 1998. *Massoud l'Afghan*. Film documentaire. Coproduction La Sept ARTE, Interscoop (1998 - 90 min).

retrouvent dans toute une constellation d'images composées, qui présentent ainsi l'aspect de citations d'œuvres antérieures. Leur composition implique un gisement iconographique considérable: portraits de dirigeants passés de l'Afghanistan et d'autres pays musulmans, motifs tirés des peintures de batailles du premier Empire, photographies de la Seconde Guerre mondiale, scènes de films de série B, Rambo II par exemple, en passant par les figures emblématiques de l'histoire de l'islam, des thèmes et monuments islamiques. Le Coran, La Mecque et Médine, la mosquée-tombeau de Mazâr-i Sharîf, sont des motifs récurrents dans le nord de l'Afghanistan.

Sarwar Khan utilise souvent des fragments d'œuvres antérieures pour en recomposer de nouvelles; il dispose dans une cité comme Lahore de sources iconographiques importantes. On peut faire l'hypothèse que le département des Beaux-Arts de l'Université est l'un des dépositaires de l'héritage artistique du sous-continent indien à l'époque coloniale, tout en étant bien équipé d'ouvrages portant sur la peinture européenne du 19^e siècle. Si certains aspects de ces images composites sont directement inspirés par la guerre d'Afghanistan, d'autres rappellent "l'orientalisme" indien,¹¹ nourri d'une réinterprétation indigène de l'orientalisme occidental. Cette influence est visible dans l'ornementation et le style des portraits des souverains afghans de la première moitié du 20^e siècle. En réalité, les "posters" indo-pakistanaise, qu'ils représentent Saddam, les leaders de la résistance afghane ou Benazir Bhutto, portent la marque d'une origine complexe où entrent, parmi d'autres ingrédients, les leçons de l'art nationaliste né dans le souscontinent au 19^e siècle et le développement de la lithographie sous influence allemande.

Revenons à Massoud (ill. 2). Ce personnage emblématique arbore un visage juvénile (il a 22 ans en 1978, lors du coup d'Etat marxiste à Kaboul), imberbe (c'est l'exception!); il est armé d'une kalachnikov. Il apparaît souvent dédoublé, ou davantage, dans la même image, portant plusieurs tenues qui sont autant d'avatars du personnage, de figures possibles du héros: *kamîz-o-shalwâr* blanc avec gilet à la pakistanaise, collant noir avec arme automatique à la Rambo, uniforme d'officier de l'armée royale afghane, à vrai dire identique à la tenue du roi Zaher Shah (mais sans cravate).

L'exemplarité du héros, de même que l'efficacité du message iconographique sont rendues par la juxtaposition, sur la même image, de personnages illustres et de souverains appartenant à l'histoire passée de l'Afghanistan et de l'islam, accompagnés de leaders des divers partis de la résistance (ill. 3). S'y ajoutent des motifs, attitudes et attributs, encore une fois récurrents, que l'acheteur redécouvre d'image en image.

A côté des scènes héroïques tirées de la peinture de batailles du 19^e siècle européen, on découvre à plusieurs reprises, preuve d'une vogue extraordinaire, la photographie prise le 23 février 1945 par Joe Rosenthal, de l'Associated Press, montrant des Marines plantant le drapeau américain sur l'île d'Iwo-Jima. Mais la fameuse photo est transformée; les marines sont revêtus de l'uniforme pakistanaise, et le drapeau est tantôt celui du Pakistan, tantôt celui de l'Afghanistan d'avant le coup d'Etat de 1978.

Pas de femmes sur ces images, conformément au registre guerrier qui est le leur et à leur caractère héroïco-islamique. Les personnages et les objets apparaissent sur fond uniforme; il n'y a ni ombre ni perspective ou, plutôt, le regard du spectateur est confronté à une perspective éclatée: l'arrangement des éléments selon leur Statut hiérarchique et les impératifs graphiques seuls comptent et non le souci du réalisme ou de vraisemblance. Remarquons que les souverains Amanullah et Zaher Shah, dont les portraits occupent une place importante dans plusieurs de ces images, sont loin d'être des sujets d'admiration pour les moudjahidins afghans, partisans d'une république islamique. Qui plus est, entre 1978 et

¹¹ Parta Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922, Occidental Orientations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

1992, le souvenir d'Amanullah est vénéré et son œuvre revendiquée par les communistes à Kaboul pour son action moderniste et réformatrice. L'artiste, c'est évident, n'est pas un moudjahid afghan et son message réside dans l'exaltation des grands homines du passé de l'Afghanistan, représentés dans la majesté et la théâtralité que permet le cadrage, et non selon leur rectitude idéologique et politique.

De par son caractère composite, et quoiqu'elle soit étroitement liée au conflit afghan, cette série d'images possède une temporalité interne ambiguë. A cause de la rencontre de scènes et de personnages du présent et du passé, avec une tension vers la victoire future... il y a comme un court-circuit chronologique. Le spectateur est ainsi placé hors des repères spatio-temporels précis, tout en baignant dans une hyper-histoire héroïque et sacrée où les blessés d'Eylau voisinent avec Massoud en Rambo, les Marines d'Iwo-Jima avec le tombeau supposé de Ali à Mazâr-i Sharif.

L'interprétation, comme le rappelle Martine Joly "présuppose aussi le contexte d'expérience antérieur dans lequel s'inscrit la perception esthétique"¹². Pour l'acheteur "engage" ou proche de la scène du drame comme pour l'amateur plus lointain, l'œuvre se comprend à partir de nombreux signaux et références implicites et explicites. C'est "l'horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable"; et pas seulement esthétique; les allusions et les citations iconographiques de Sarwar Khan trouvent un public pour lequel elles sont intelligibles, si ce n'est repérables et identifiables dans le détail. Cette expérience antérieure est ancrée dans un univers où les références religieuses, récits et versets coraniques, histoire de l'islam, voisinent avec les images véhiculées par les médias contemporains. Elle renvoie donc à des univers familiers à partir desquels nos images, si composites, si redondantes, retrouvent leur unité, que l'amateur soit afghan ou pakistanais.

La question de l'interprétation amène pourtant à poser celle du repérage et du décryptage par l'acheteur des allusions et des citations, dont certaines assurément lui échappent. La mise en scène d'éléments multiples, empruntés à des registres hétérogènes: résistance afghane, monuments de l'islam, guerre mondiale, 19^e siècle européen, laisse supposer qu'à côté des figures proches nécessairement reconnues, d'autres formes et figures sont efficaces par elles-mêmes, même sans identification formelle; les combinaisons et les redondances, décryptées dans le détail ou non, "pointent", comme on dit, dans la même direction, celle de l'Unité et du combat légitime.

Cette unité n'existe pas dans les faits. Les chefs de la résistance afghane sont en concurrence pour le pouvoir et bientôt des adversaires déclarés; il y a, on l'a vu, incompatibilité entre le principe monarchique qu'incarnent Amanullah et Zaher Shah et la république islamique d'Afghanistan des moudjahidins. Les intérêts fondamentaux du Pakistan et de l'Afghanistan sont divergents. Sur l'image en revanche, tout et tous convergent vers un but unique: la victoire de l'islam. comme convergent les diverses incarnations de Massoud vers le type idéal du leader. Alors que l'Afghanistan est socialement, ethniquement, idéologiquement déchiré en de multiples factions, cette imagerie populaire offre une sorte de mythologie politico-religieuse à valeur unificatrice et réconciliatrice en réunissant, dans un même cadre, Afghanistan et Pakistan, chiisme et sunnisme, nationalistes et islamistes, ainsi que leaders politiques de diverses obédiences. Lorsque le djihad était encore en vigueur contre le gouvernement impie de Kaboul, cet œcuménisme en images était prolongé dans l'espace public des camps de réfugiés afghans au Pakistan, sur les murs des maisons de thé et ceux des boutiques, par la juxtaposition de personnages aussi divers que Khomeyni, Zaher Shah, Daoud, Zia-ul-Haq, Massoud et Gulbuddin Hekmatyar. A la fragmentation politique et idéologique réelle correspondaient, jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, une solution

¹² Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris: Nathan, 1993, 52.

des oppositions et une réconciliation dans l'imaginaire de la représentation picturale.

Benazir Bhutto ou l'orpheline en prière

Les images à l'effigie de Benazir sont plus simples; elles ont un caractère électoral et sont centrées sur la personne de la femme candidate ou chef de gouvernement. Dans ces "posters" politiques sont à l'œuvre deux procédés - au moins – d'accréditation et de légitimation. L'un, purement politique et en quelque sorte vertical, procède par juxtaposition partielle, comme en diachronie, des chefs de la dynastie Bhutto: derrière Benazir, sa mère et son père, feu le président et premier ministre Zulfikar Ali Bhutto, condamné à mort et exécuté sous son successeur, le général Zia. En revanche, derrière les portraits de Zia comme de ceux de Nawaz Sharif, l'adversaire de Benazir et actuel Premier ministre (1999), se profilent les fondateurs et "patrons" du Pakistan, Iqbal et Jinnah (ill. 4).

L'autre procédé, celui qui nous importe ici, est fondé sur le pouvoir de légitimation et de sanctification que confère l'islam. Sur une de ces images du troisième ensemble, on voit Benazir en prière, la tête recouverte d'un voile blanc, les mains jointes tenant un *tesbih*. Au-dessous d'elle, la flèche, emblème du PPP (Pakistan People Party), les villes saintes de Médine et de La Mecque flottent dans un ciel bleu, entourées de colombes (ill. 5).

Le texte de la prière de Benazir figure dans un cartouche à droite de l'héroïne, en ourdou. En voici la traduction approximative:

"O Dieu tout puissant
Ecoute la prière de la pauvre que je suis
Je suis filie de la terre d'Asie,
Servante de Kerbela
Entourée de l'armée de Yazid
Attendant le verdict,
Orpheline sans lieu ni appui
Sauve-moi de cette situation difficile.
A toi seul cette prière.
A travers Husayn
Abat l'orgueil de l'oppression.
O Allah, ô Prophète,
Moi, Benazir, l'innocente!"

La référence à Husayn et à Kerbela ainsi qu'à Yazid, le cruel adversaire de Husayn, nous place dans la perspective du chiisme, courant minoritaire de l'islam au Pakistan mais auquel appartiennent les Bhutto.

Il y a donc dans cette image l'exploitation du thème victimaire familial aux chiites. Candidate alors au poste de Premier ministre, Benazir se place sous la protection du Très Haut et se situe symboliquement dans le parti des martyrs. Ce faisant, elle métamorphose ses adversaires politiques en impies et en persécuteurs, partisans de Yazid "l'imposteur".

Le contexte sacré que le "poster" exploite place également Benazir dans un autre voisinage, ou sous un autre patronage: celui de Fatima, fille de Muhammad et de sa première épouse Khadîja, épouse de Ali et mère de Husayn. Vénérée par les chiites et les sunnites aussi bien, étroitement associée au Prophète, elle incarne tout ce qu'il y a de divin dans la condition féminine. Un hadith la déclare "la reine des femmes du Paradis", aux côtés de Maryam, Marie.

Un autre registre encore est à considérer, celui de la vogue extraordinaire des images montrant une femme en prière, parfois accompagnée de deux enfants propres, dodus et

pieux. Ces "posters" sont produits et répandus de Bombay à Damas et de Calcutta ou de Delhi à Alep.¹³

Le "poster" de Benazir en prière se situe très précisément dans ce registre. Freitag, dans l'article mentionné, rappelle une des origines de telles images dans le sous-continent indo-pakistanaise. Elle serait à mettre en relation avec la diffusion de masse de chromos et de calendriers illustrant la promotion des nouvelles classes moyennes et le rôle nouveau, au sein de la société, assigné aux femmes, qu'elles soient hindoues ou musulmanes. La femme, sur certaines de ces images, a le visage découvert; elle sait lire. Accompagnée d'enfants, elle apparaît comme la gardienne des valeurs familiales et religieuses, une gardienne modérément réformiste pour qui l'accès à la connaissance est autorisé. Les rôles hommes/femmes semblent, implicitement du moins, bien marqués sur une des images indiennes où on peut lire: "le meilleur des biens de ce monde est la bonne épouse qui montre à son mari la voie du salut et le seconde pour les affaires de ce monde".

Il apparaît que si les registres religieux et politique sont dominants dans l'image de Benazir en prière, le thème domestique avec enfants, apparent dans d'autres posters à effigie féminine, n'y est guère présent. En revanche, un thème est fortement suggéré, celui de la communauté, soit des croyants, soit du parti. L'image participe à la fois de la dévotion personnelle, de l'activisme politique¹⁴ et d'un féminisme modéré, ce qui est caractéristique du courant moderniste islamique. On peut se demander qui l'emporte, du registre politico-féministe ou du registre religieux, de la flèche du PPP ou de la prière de l'héroïne.

Je ferai, pour conclure, deux remarques:

– l'une est d'ordre esthétique et prend acte de l'extraordinaire métissage iconographique et stylistique dont témoignent ces images populaires. Des éléments qui appartiennent aux traditions des 19^e et 20^e siècles européens avec leurs expressions figurées diverses: lithographiques, décoratives, photographiques..., pour nous souvent dépréciés comme art de masse, kitsch, BD, publicité... sont réinterprétés et ressaisis avec force dans de nouvelles synthèses expressives, en générant émotion et adhésion. Ces nouveaux moyens sont au service d'enjeux majeurs, religieux et politiques.

– l'autre remarque est liée au contenu. dans la mesure où le médium peut être distingué du message. Dans cette imagerie politico-religieuse, des moyens et sources iconographiques considérables sont mobilisés visant à faire de Saddam Hussein, de Benazir Bhutto, de Massoud et de bien d'autres, des individus exemplaires, des champions d'une cause. Leur théâtre est l'univers où se livre la bataille entre les croyants et les autres. Dans le message, l'horizon de la nation est le plus souvent dépassé: Saddam est le 'alamdâr de tous les musulmans; Benazir fait vibrer la corde sensible de tous les chiites et de toutes les croyantes; Massoud est un combattant de l'islam avant tout; les lieux de production et la diffusion de l'image l'indiquent par ailleurs clairement.

L'adversaire est omniprésent et menaçant, mais rarement désigné. En réalité, l'adversaire, c'est la désunion des peuples de l'islam ou leur tiédeur, et le public cible, c'est la umma tout entière, toujours divisée, et toujours en quête d'un leader.

Bibliographie

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

¹³ V. Sandria B. Freitag, op.cit.

¹⁴ Freitag, op.cit., 31.

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.

Micheline Centlivres-Demont, “Images populaires islamiques au Moyen-Orient”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1994, 385-387.

Sandria B. Freitag, “Indian Muslims, the Islamic World, and the Visual Language of the Nation”, communication à la 2nd Rockefeller Conference, Chapel Hill, 1996, 34 p. [manuscrit].

Mazhar Sevket Ipsiroglu, *Das Bild im Islam: ein Verbot und seine Folgen*, Munich, 1971.

Martine Joly, *Introduction à l’analyse de l’image*, Paris, Nathan, 1993.

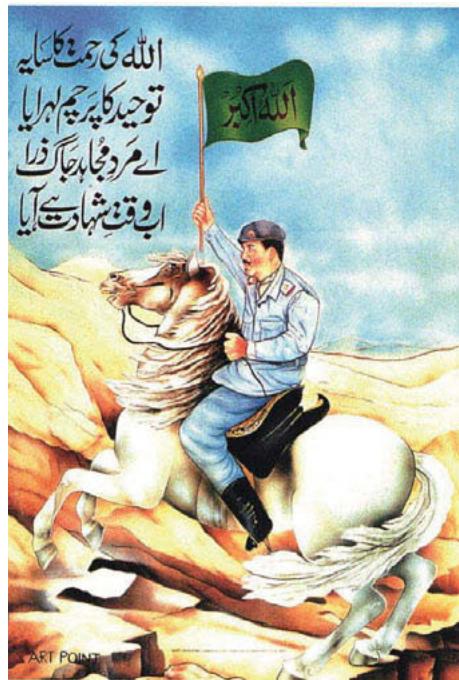
Parta Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922. Occidental Orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

F. M. Pareja, *Islamologie*, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1964.

Christophe de Ponfilsy, *Massoud l’Afghan*, Paris, Editions du Félin, et Issy-les-Moulineaux, ARTE Editions, 1998.

Massoud l’Afghan, Film documentaire, Coproduction La Sept ARTE, Interscoop (1998 -90 min).

Gregory Starrett, “The Political Economy of Religious Commodities in Cairo”, *American Anthropologist*, 1997/1, 51-68.



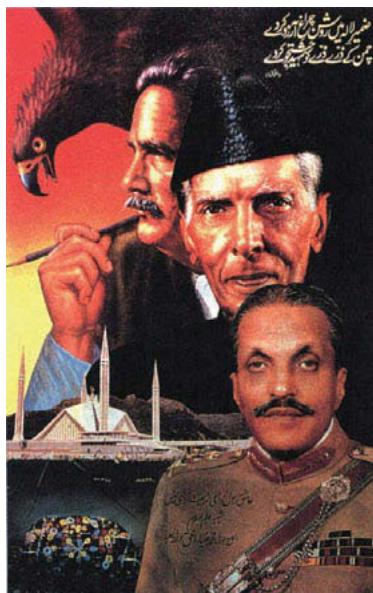
III. 1: (318) Saddam Hussein tenant l'étendard portant l'inscription “Allâh Akbar Voir le tableau de L. David “Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard”, 1801. Imprimé à Karachi. Achat Quetta août 1993.



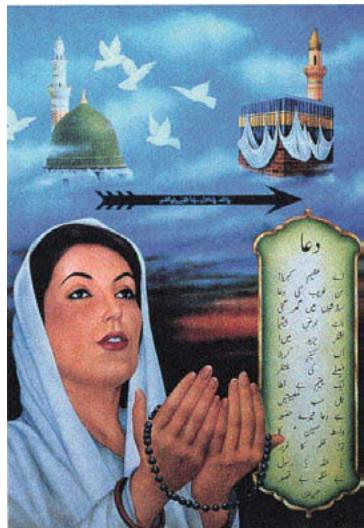
III. 2: (36) Triple portrait de Massoud. Imprimé à Lahore. Achat Peshawar 1988.



III. 3: (45) Personnages de l'histoire de l'Afghanistan et de la résistance afghane. Signé Sarwar Khan. Imprimé à Lahore. Achat Quetta novembre 1990.



III. 4: (212) Mohammad Zia ul-Haq, sous les effigies de Mohammad Ali Jinnah et de Mohammad Iqbal. Imprimé à Lahore. Achat Pakistan 1988.



Ill. 5: (203) *Benazir Bhutto en prière*. Signé Mohsen Naqwi. Imprimé au Pakistan. Achat Quetta novembre 1990.

IMAGES ET “MODERNITE”