

Coll. *Terres et gens d'islam*



Sous la direction de
Cloé Drieu

Écrans d'Orient

Propagande, innovation et résistance dans les cinémas
de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)

IISMM

Créé en 1999 par le ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, l'Institut d'études de l'Islam et des Sociétés du Monde Musulman a pour vocation d'ouvrir un espace de collaboration et d'échanges entre les chercheurs spécialisés dans l'étude du monde musulman, en synergie avec les autres éléments du maillage scientifique national et international. Localisé à Paris, l'IISMM s'attache à coordonner ses actions pédagogiques et de recherche avec les autres pôles scientifiques en France et à l'étranger.

EHESS-IISMM

tél. : 01 53 63 56 00 – fax : 01 53 63 56 10

iismm@ehess.fr

www.iismm.ehess.fr

Couverture : Affiche allemande du film *Tohir et Zubro* de Nabi Ganiev (1945), conservée au musée du Cinéma de Tachkent. Photographie de Cloé Drieu.

© ÉDITIONS KARTHALA, 2014

(Première édition papier, 2014)

Conception graphique : Bärbel Müllbacher

ISBN : 978-2-8111-1268-4

Sous la direction de Cloé Drieu

Écrans d'Orient

Propagande, innovation et résistance
dans les cinémas de Turquie,
d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)

« Cette voûte céleste sous laquelle nous errons,
Je la compare à une lanterne magique dont le soleil est la lampe.
Et le monde est le rideau où passent nos images. »
Omar Khayyam, *Robaiyat*, Paris, H. Piazza, 1948, p. 115.

Sommaire

Remerciements	9
Avant-propos, Cloé DRIEU	11
1. Une archéologie de l'image animée en Iran, entretien avec Chahryar ADLE	19
2. La vie des films après leur mort : séries et autres « classiques » dans le Téhéran des années 1920, Kaveh ASKARI	83
3. L'Empire ottoman et ses débuts dans la propagande cinématographique, Mustafa ÖZEN	117
4. <i>Une Nation s'éveille</i> (1932) de Muhsin Ertuğrul : l'identité nationale turque à travers le cinéma, Ayşe TOY-PAR	137
5. Le Parti communiste et l'Orient à travers l'activité cinématographique d'URSS : Vostokkino, studio de cinéma oriental (1928-1935), Gabrielle CHOMENTOWSKI	171
6. Within the Soviet Constraints: Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s, Anaïta KHUDONAZAR	201
7. Grande Guerre Patriotique et cinéma de propagande en Ouzbékistan : les motifs du renouveau nationaliste (1937-1945), Cloé DRIEU	229
Présentation des auteurs	267

Remerciements

Cet ouvrage collectif n'aurait pu voir le jour sans le précieux concours, les encouragements et la patience de Sabrina Mervin, Hamit Bozarslan, Jean-Philippe Bras et Bernard Heyberger, directrice et directeurs successifs de l'Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman (IISMM), où s'est tenue, en mars 2008, la journée d'étude « Un empire s'éteint, des nations s'éveillent : cinéma, construction et déconstruction nationales. Turquie, Iran, Caucase, Asie centrale (1896-1937) », dont la plupart des communications sont tirées. Cette journée fut par ailleurs organisée avec le soutien de l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) et du Centre d'histoire du domaine turc (CHDT aujourd'hui CETOBAC – Centre d'études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques). À ce titre, je remercie chaleureusement Jean Radvanyi et Charles Urjewicz, ainsi que François Georgeon et Nathalie Clayer.

Toute ma gratitude va également à l'ensemble des auteurs pour leur collaboration, leur indulgence et leur patience face à mes nombreuses remarques et à mes commentaires, et aux relecteurs qui ont accepté de commenter les articles en cours d'édition, de traduire ou de corriger certaines contributions : Marc Aymes, Xavier Bougarel, Juliette Cadiot, Gabrielle Chomentowski, Elisabeth Gessat-Anstett, Martine Godet, Adeeb Khalid, Anne Le Moal, Isabelle Ohayon et Stéphane Vibert.

Ma reconnaissance va enfin à ceux qui ont participé à la journée d'étude avec une communication, une modération, des questions ou en apportant leur efficacité technique et administrative : Chahryar Adle, Stéphane A. Dudoignon, Josseline Gillet, Olaf Guenther, Philippe Kergraisse, Jean-Claude Penrad, Eric Phalippou, Jean Radvanyi, Khosrow Shakeri et Charles Urjewicz.

Cloé Drieu

Avant-propos

Cloé DRIEU

Le présent ouvrage trouve son origine dans la journée d'étude « Un empire s'éteint, des nations s'éveillent : cinéma, construction et déconstruction nationales » organisée en mars 2008 au sein de l'Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman¹. Cette journée a réuni une dizaine de chercheurs et doctorants travaillant sur la naissance du cinéma dans une aire culturelle allant de la Turquie à l'Asie centrale, de la Russie à l'Iran, en incluant le Caucase. Notre réflexion, centrée sur l'étude du film, du contexte de production et de sa réception, nous a permis de rendre compte des vastes bouleversements que ces régions avaient traversés dans le premier quart du XX^e siècle et d'aborder sous un angle nouveau les questions de sortie d'empire et de construction nationale qui se posaient alors avec acuité. L'idée de proposer par une publication l'ensemble de nos réflexions à un public plus large s'est présentée naturellement, et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'étude du cinéma dans cette aire culturelle et à cette période est peu documentée, ou si elle l'est, les ouvrages ou articles sont souvent dans des langues difficilement accessibles à un public non spécialiste de ces régions². Ensuite, parce que cette publication permet d'alimenter une réflexion sur les rapports entre cinéma

1. L'initiative de la journée d'étude revenait à François Georgeon et elle a bénéficié des soutiens financiers de l'IISMM, du Centre d'histoire du domaine turc (aujourd'hui CETOBAC) et de l'Institut national des langues et civilisations orientales.

2. Pour les ouvrages en français et en anglais, souvent publiés à l'occasion de rétrospectives, voir Mehmet Basutçu (dir.), *Le Cinéma turc*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996 ; Jean Radvanyi (dir.), *Le Cinéma d'Asie centrale soviétique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992 ; J. Radvanyi (dir.), *Le Cinéma géorgien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992 ; J. Radvanyi (dir.), *Le Cinéma arménien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993. Sur l'Iran, voir en particulier le premier volume de l'histoire sociale du cinéma iranien publié par Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema: The Artisanal Era, 1897-1941*, Durham, Duke University Press, 2011 ; les trois premières parties de M. Ali Issari, *Cinéma in Iran (1900-1979)*, Londres, Scarecrow Press, 1989, et le catalogue *Portraits de Téhéran*, Paris, Forum des images, 2003.

et nation, déjà initiée par plusieurs ouvrages³. Enfin, parce que grâce à l'analyse du contexte institutionnel de production, le film donne l'opportunité de mettre en lumière toute la complexité des relations de pouvoir non seulement entre le centre et les périphéries dans un État multinational comme l'Union soviétique, mais aussi entre les centres décisionnels et les cinéastes ; le film rend alors compte de façon pertinente de l'établissement de rapports de domination politique, économique mais aussi symbolique et des moyens d'accommodement et de négociation des acteurs des champs culturel et politique.

Dans les différentes contributions de l'ouvrage, organisées de façon chronologique et de formes différentes (entretien avec un appareil de références bibliographiques ou texte de facture classique), se dessinent quatre grandes thématiques. La première se rapporte au fait national, qui était aussi au cœur des problèmes abordés lors de la journée d'étude. En ce qui concerne l'Empire ottoman et la Turquie, le chapitre de Mustafa Özen « L'Empire ottoman et ses débuts dans la propagande cinématographique » revient sur les premières projections à Istanbul et les prémices du cinéma de propagande, avec l'évocation des films utilisés à des fins politiques de mobilisation, à la faveur du déclenchement de la Première Guerre mondiale. Mais c'est la guerre de Libération, lors de laquelle s'illustre Mustafa Atatürk, qui constituera véritablement l'un des éléments rhétoriques fondamentaux du nationalisme turc, aspect analysé par Ayşe Toy-Par dans son chapitre « *Une Nation s'éveille* (1932) de Muhsin Ertuğrul : l'identité nationale turque à travers le cinéma ». L'étude de ce premier grand film de l'histoire du cinéma turc et de son auteur permet de comprendre comment le cinéma participe à la fois à la construction d'une nouvelle identité nationale et à la diffusion des principes républicains. C'est également le rôle du premier film parlant iranien *La Fille de la tribu lor* (1933) de 'Abdul-Hossein Sepentâ qui, bien que produit à Bombay par Ardeshir Irâni et l'Imperial Film Company avec des équipes zoroastriennes, n'en symbolise pas moins l'unification de l'empire de Rezâ Shâh autour d'une langue, d'une culture et d'une politique centrale par-delà les

3. Notamment, Mette Hjort et Scott Mackenzie (éd.), *Cinema and Nation*, Londres, New York, Routledge, 2000 ; Alan Williams (éd.), *Film and Nationalism*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2002, et Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; Cloé Drieu, *Fictions nationales : cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2013.

différences ethniques, religieuses et nationales ; le film se pose en ode à la modernisation, à l'urbanisation et à l'émancipation des femmes⁴.

Bien entendu, la compréhension, en dernier ressort, du message d'un film, aussi limpide puisse-t-il être, dépend finalement des conditions de diffusion et de réception par le public. Nicolas Bouvier rend compte de la singularité de l'expérience cinématographique en Iran par exemple, lorsqu'il fréquente le cinéma Le Passage à Tabriz, en Azerbaïdjan iranien, dans les années 1950 :

« Étrange local : des chaises de bois, un plafond bas, un large poêle chauffé au rouge, parfois plus brillant que l'écran. Et merveilleux public : des chats transis, des mendiants qui jouaient aux dames sous la veilleuse des lavabos, des gosses pleurant de sommeil, et un gendarme chargé d'assurer l'ordre au moment où l'on diffusait l'hymne national en projetant le portrait de l'Empereur, souvent la tête en bas⁵. »

Aussi, la deuxième thématique traitée dans l'ouvrage est celle des conditions de visionnage, des transferts culturels, des réappropriations et des réutilisations, voire des détournements de copies cinématographiques. Ces questions sont traitées en détails par Kaveh Askari, qui esquisse un tableau assez proche de celui brossé par Nicolas Bouvier et, de fait, assez éloigné de ce qu'évoquait Walter Benjamin quant à la « reproductibilité technique » et à la reproduction à l'identique d'une occurrence unique⁶. Dans son chapitre « La vie des

4. Ce film important avait longuement été analysé par Eric Phalippou lors de la journée d'étude. *La Fille de la tribu lor* met en scène un agent du gouvernement (Jaffar joué par le cinéaste lui-même) en mission au Lorestan afin de rallier au pouvoir central les notables locaux. Il se pose en agent de la modernité de Rezâ Shâh et symbolise la force de l'intervention étatique dans les zones rurales, en proie aux troubles sociaux et aux traditions patriarcales à la veille de la révolution constitutionnaliste. Lors de sa mission, Jaffar rencontre Golnâr, une jeune femme enlevée par les Lors, qu'il emmène avant de se marier avec elle. Le film, dans sa représentation, est très proche de ceux véhiculant l'imaginaire colonial de l'homme cultivé et urbain de la métropole qui sauve, ici par le mariage, une jeune femme d'origine rurale entièrement soumise à l'autorité patriarcale. Le film se clôt par une séquence particulièrement signifiante sur le plan politique, puisqu'elle met en scène Golnâr, dévoilée, chantant l'hymne national et accompagnée par Jaffar au piano. Les vertus pédagogiques et émancipatrices du film, personnifiées par la jeune femme, ont fait que *La Fille de la tribu lor* est resté à l'écran de nombreuses années consécutives. Pour plus de détails voir Hamid Rezâ Sadr, *Iranian Cinema: A Political History*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2006, p. 27-32 ; Eric Phalippou, « Bollywood avant Bollywood », *CinemAction*, n° 138, 2011, p. 52-59.

5. Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001 [1963], p. 152-153.

6. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Folio Essais, 2000 (réédition), p. 276.

films après leur mort : séries et autre “classiques” dans le Téhéran des années 1920», K. Askari analyse le parcours d'un genre cinématographique mineur – le feuilleton –, l'adaptation locale de stratégies commerciales occidentales, le rapport des films au politique et la manière dont les messages cinématographiques originels peuvent être diamétralement renversés. Dans sa démonstration, il s'appuie, entre autres, sur le parcours de *La Chute de Babylone* de D. W. Griffith (1919) dans le Téhéran des années 1920. Les films ressuscitent après leur première mort commerciale (c'est-à-dire après leur première sortie en salle) de multiples manières grâce à l'ingéniosité des exploitants de salle, aux conditions de diffusion, aux aléas des difficultés d'acheminement et de distribution, ou plus simplement parce que la vente de films se fait parfois au poids plutôt qu'en fonction d'un catalogue de vente bien rempli⁷. Différentes temporalités se superposent alors. Et Nicolas Bouvier d'illustrer parfaitement cette idée :

« Sur les listes des distributeurs, Tabriz était sans doute mal placé, puisqu'on pouvait voir ici – outre les films iraniens et les westerns du Point IV – en première vision, des bandes vieilles de vingt-cinq ans. *City Lights*, *le Kid*, Greta Garbo ; nous aurions eu tort de nous plaindre ! C'était des classiques admirables. Mais, comme la lumière des étoiles lointaines, les réputations des acteurs atteignaient la ville avec une génération de retard. Des vedettes mortes depuis longtemps survivaient ici en secret ; les garçons en pinçaient pour Mae West, et les filles pour Valentino. Parfois, quand le spectacle était trop long, l'opérateur, pour en finir, augmentait la vitesse du film. L'histoire s'achevait à un rythme inquiétant : les caresses avaient l'air de claques, des impératrices en hermine dévalaient les escaliers. Le public occupé à rouler des cigarettes ou craquer des pistaches n'y voyait aucune objection⁸. »

Dans le droit fil de l'analyse des pratiques culturelles et politiques, la question de la négociation et des transactions qui s'établissent plus ou moins difficilement au sein d'un système de domination aux contraintes idéologiques fortes constitue la troisième thématique importante de l'ouvrage. La compréhension du cadre institutionnel et législatif de production cinématographique est privilégiée dans

7. O. Ogan'iants [Ogâniâns], « Kino v Persii » [Le cinéma en Perse], *Kino*, n° 17, 1930, p. 3.

8. N. Bouvier, *L'Usage du monde*, op. cit., p. 152-153.

l'approche de Gabrielle Chomentowski dans sa contribution «Le Parti communiste et l'Orient à travers l'activité cinématographique d'URSS : Vostokkino, studio de cinéma oriental (1928-1935)». L'auteure propose une analyse du fonctionnement et de la production des studios cinématographiques Vostokkino, destinés spécifiquement à la réalisation de films pour l'Orient soviétique, en s'intéressant à deux films en particulier : *La Terre a soif* de Iuli Raïzman et *Kara-Bugaz* d'Alexandr Razumnyi, sortis respectivement en 1929 et 1935. Cet article insiste sur le fait que les différences entre la création d'un cadre législatif, l'application d'une politique de «discrimination positive» et les pratiques des cinéastes sont suffisamment grandes pour mettre à mal le projet politique initial. En se focalisant sur la propagande à destination du jeune public et sur l'un des premiers grands films ouzbeks – *Tohir et Zubro* (1945) de Nabi Ganiev –, Anaita Khudonazar étudie, pour sa part, dans un chapitre intitulé «Within the Soviet Constraints: Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s», la mise en place des nouveaux codes idéologiques à destination d'un public jeune – de fait plus malléable –, mais aussi la façon dont les anciens clichés et représentations sont particulièrement résistants au changement ; ils peuvent parfois même servir de contre-discours, perceptible uniquement par une partie de l'audience. Enfin, la contribution de Cloé Drieu «Grande Guerre Patriotique et cinéma de propagande en Ouzbékistan : les motifs du renouveau nationaliste (1937-1945)» s'intéresse aux effets de la Seconde Guerre mondiale sur la production cinématographique en Ouzbékistan et sur les différences, en temps de paix et en temps de guerre, des discours de mobilisation⁹. La guerre infléchit notablement la pression exercée par l'hégémonie russe et soviétique de la fin des années 1930, pour en atténuer les contraintes idéologiques, et ouvre la porte à un renouveau des motifs nationalistes particulièrement fécond. De ces trois articles,

9. L'impact des guerres aurait mérité plus d'attention, à commencer par la Première Guerre mondiale, moment décisif qui donne une dimension de masse à la production et à la diffusion cinématographiques et permet d'homogénéiser une opinion publique autour de valeurs patriotiques et nationalistes. C'est aussi un moment où il est possible de développer plus en avant les cinématographies nationales, dans le sens où la présence des firmes étrangères, qui souvent dominaient le marché cinématographique avant-guerre, s'amenuise. Pour un aperçu général des rapports entre guerre et cinéma, voir Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Monts, Nouveau Monde éditions, 2008, et en particulier la contribution de Laurent Veray, «Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'opinion ?» (p. 27-62), ainsi que l'ensemble du chapitre 3 sur la Seconde Guerre mondiale (p. 309-493).

qui permettent d'insister sur le peu de pertinence de procéder à une dichotomie schématique entre culture officielle et contre-culture et sur l'imbrication et la porosité continues de ces deux espaces discursifs, perçoit directement la question de l'orientalisme, en tant que représentation et mode de domination par l'imaginaire, ici cinématographique. Se lisent alors clairement les rapports de suprématie et de soumission symboliques que l'image cinématographique révèle, ainsi que la pérennisation en URSS, dans l'entre-deux-guerres, d'un discours de type colonial proche de celui qu'Edward Saïd dénonçait¹⁰.

Enfin, et c'est la dernière thématique importante, Chahryar Adle développe abondamment dans son entretien « Une archéologie de l'image animée en Iran » la question des présupposés interdits de l'image animée dans le monde musulman en s'attachant à sa spécificité en Perse et en Iran. L'auteur analyse, à travers la miniature, la photographie et le cinéma, non seulement le dogme mais aussi les façons dont il a pu être détourné par de judicieux raisonnements théologiques et philosophiques, ou par une pratique populaire trop pressante pour être contenue, malgré une opposition religieuse qui reste relativement discrète en Iran¹¹. Par de nombreux exemples, il s'intéresse également à la manière dont le religieux investit l'image.

Le parti pris de l'ouvrage de dépasser le « nationalisme méthodologique », qui s'attache à étudier une aventure cinématographique dans le cadre uniquement de ses frontières nationales, a cependant rencontré quelques limites, notamment parce que la progression chronologique conserve une logique géographique, due en partie au fait que chaque région considérée est travaillée par des questionnements propres et singuliers qui s'alimentent mutuellement. Cependant, la réflexion collective de l'ouvrage qui envisage le cinématographe comme

10. Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 [1978], p. 14-15. Cet orientalisme qui reprend à son compte nombre de clichés coloniaux est à différencier de l'orientalisme scientifique. Sur ce dernier, et à propos de l'URSS, voir Michael Kemper et Stephan Conermann (éd.), *The Heritage of Soviet Oriental Studies*, Londres, New York, Routledge, 2011. Sur les rapports entre Russie et Orient aux époques impériale et soviétique, voir Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010; David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2010; Vera Tolz, *Russia's Own Orient: The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*, Oxford Press University, 2011.

11. Plus généralement, sur les rapports entre image et islam, voir, entre autres, Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004; Bernard Heyberger et S. Naef (dir.), *La Multiplication des images en pays d'Islam*, Würzburg, Ergon Verlag, 2003.

un espace de rencontre de diverses sphères – technique, artistique ou idéale –, un espace d’interactions culturelles, d’échanges réciproques et de contestations, ouvre de nouveaux champs. Il sera par exemple particulièrement pertinent d’esquisser davantage une sociologie des élites cinématographiques, à travers une étude du marché des films russes, populaires en Turquie¹² et en Iran, ou à travers des portraits de cinéastes et de leur formation cinématographique à Moscou et dans l’ancien espace soviétique. De ces cinéastes, le plus emblématique est sans aucun doute Ovânes Ogâniâns (1891-1961)¹³. D’origine arménienne mais natif d’Asie centrale, O. Ogâniâns a fait des études de commerce à Tachkent puis des études de cinéma au VGIK à Moscou, avant d’arriver avec sa fille en Iran, alors qu’il a une quarantaine d’années et ne sait que peu de mots de persan. Il signe les premiers longs-métrages de fiction muets jamais produits dans le pays : *Âbi et Râbi* en 1930 (film comique aujourd’hui disparu) et surtout *Hâjji Âqâ, acteur de cinéma* en 1932. Ce dernier reflète les problématiques de son temps en mettant en opposition deux types de personnage : un homme religieux (Hâjji Âqâ, le père) face à sa fille et son gendre qui, pour lui faire apprécier les bienfaits du cinéma, à l’encontre de ses principes religieux, le filment à son insu et le transforment en héros cinématographique. Voyant le résultat à l’écran, il change radicalement d’opinion.

En définitive, l’ouvrage ne prétend nullement couvrir de façon exhaustive, d’un point de vue à la fois chronologique et thématique, les espaces géographiques considérés. Il propose davantage une lecture de ce qui se joue dans les zones frontalières, les périphéries géographiques ou sociales des anciens empires, où se superposent les souverainetés politiques, les influences culturelles, diverses logiques commerciales ou, comme l’a écrit Kaveh Askari, différentes versions de la modernité. L’ouvrage offre ensuite des grilles de lecture qui permettent de saisir la complexité de l’image cinématographique, de sa production à sa réception, et des questionnements qui seraient transposables d’une aire géographique à l’autre. Comment le cinéma est-il perçu par les élites intellectuelles et politiques des pays considérés ? Quels sont les enjeux du film dans la diffusion ou la popularisation

12. N. Rabich, *Kino na vostoke* [Le cinéma en Orient], Moscou, Tea-Kino-Pechat’, 1929, p. 21.

13. Jemâl Omid, *Ovânes Ogâniâns: zendegi va sinemâ* [Ovânes Ogâniâns, vie et cinéma], Téhéran, Pejman, 1965.

des cultures ou de l'histoire nationales ? Quelles sont les représentations nationales véhiculées par ces films ? Le message filmique originellement pensé est-il effectivement perçu par le public ? Le film est-il un moyen pour l'État d'imposer sa vision de l'histoire et ses représentations nationales (Union soviétique, Turquie) ou au contraire un art encore relativement indépendant et autonome, tout en étant politiquement engagé (Iran) ? Comment la vision d'État s'impose-t-elle au cinéma ? Les cinéastes participent-ils réellement de cette construction identitaire imposée par le haut ou le film peut-il être aussi un acte de résistance ? C'est à ces quelques questions que l'ouvrage cherche à répondre. Il invite également à poursuivre la réflexion.

1

Une archéologie de l'image animée en Iran¹

Entretien avec Chahryar ADLE

«Dieu a créé deux genres de calames :
L'un, agréable au cœur, provient d'un végétal
Il est devenu de la canne à sucre pour le secrétaire
L'autre genre est de la sorte animale
(Et) c'est lui qui éparpille des perles acquises
à la Source de la Vie².»

Nous savons qu'il n'y a, ni dans le Coran ni dans les hadiths, de véritable interdiction de l'image ou de représentation des êtres animés. Pourtant, certaines condamnations ont été formulées par des savants de l'islam, sunnites principalement. Comment les Iraniens ont-ils interprété cette présumée interdiction de représentation des êtres animés ?

Il est vrai que contrairement à ce que certains croient, le Coran n'interdit pas la peinture. D'ailleurs, la question n'y est même pas abordée. Il est par contre exact que certaines paroles attribuées au

1. Cet entretien se base en partie sur l'intervention de Chahryar Adle le 1^{er} avril 2010 dans le cadre du séminaire «Pratiques cinématographiques: figures de l'islam et de ses mondes» (IISMM-EHESS) coordonné par Sabrina Mervin, Jean-Claude Penrad, Agnès Devictor, Michel Tabet et Cloé Drieu. Largement complété par la suite, l'article qui en est tiré conserve, en notes de bas de page, le système de référencement des ouvrages arabes et persans propre à l'auteur.

2. Qâzi Ahmad Qomi, *Golestân-e bonar* [Roseaie de l'art] (éd. A. Soheyli Khonsâri), Téhéran, 1352/1973, p. 3. L'édition est médiocre, mais une bonne traduction critique anglaise a été faite par V. Minorsky sous le nom de *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir Munshi* (ca. A. H. 1015/AD. 1606), Washington, 1959, p. 49-50.

Prophète condamnent vivement le peintre³. Les condamnations de ce qui est compris comme sculpture en général dans le Coran, et celles de la peinture par le Prophète, ont pour origine la volonté de l'islam de combattre l'idolâtrie et la peur de voir renaître des attitudes idolâtres. Le mot utilisé dans le Coran est le pluriel *ansâb*⁴ (singulier : *nasb*) qui désigne tout ce qui est élevé, ou dressé au-dessus du sol, comme des pierres tumulaires, des bornes, des signes de route, des statues et les idoles. Ce sont manifestement ces dernières qui sont visées, à telle enseigne que, souvent sinon toujours, dans la traduction persane du Coran, l'équivalent utilisé pour *ansâb* est *bot* ou ses dérivés, qui ne désignent que l'idole et non une sculpture en général⁵. L'exemple de 'Ayasha, l'une des épouses du Prophète, jouant avec des statuette est bien connu depuis que Thomas Arnold l'a cité. Mahomet demanda à son épouse avec quoi elle jouait et celle-ci répondit : « Les cavaliers/chevaux de Salomon⁶ ! » Une autre 'Ayasha, non l'enfant-épouse de Mahomet, mais une simple d'esprit, épouse du calife 'Abd al-Malik l'Omeyyade (685-705), façonnait elle-même des statuette auxquelles elle donnait des noms et avec lesquelles elle parlait⁷. C'est donc bien la crainte d'idolâtrie qui est la principale cause de la réprobation ; d'ailleurs, dès son retour triomphal à La Mecque vers la mi-ramadan de l'an 8 (1^{er} janvier 630), Mahomet y fit détruire les idoles (*sanam*) partout, y compris dans les maisons et aux alentours de la cité. Les images (*suwar*) se trouvant à la Kaaba furent aussi condamnées et lavées à l'eau⁸.

La destruction des idoles se poursuivra ultérieurement. Si celle de l'idole du temple de Zur au sud-est de l'actuel Afghanistan vers l'an 32/652-53 par 'Abd al-Rahmân b. Samura ne fut pas motivée par

3. Voir par exemple Bukhari (*el-Bokhari*), *Le Recueil des traditions musulmanes* (éd. L. Krehl, Th. W. Juynboll), Leyde, 1862-1908, vol. IV, p. 104, n° 89. Voir également Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004.

4. *Coran*, s. 5, v. 92.

5. Voir par exemple la traduction accompagnant l'édition du Coran dit Soltâni, Téhéran, Lib. Eslâmiyeh, 1350/1971, p. 90.

6. Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam* (nouvelle éd. avec une introduction de B. W. Robinson), New York, 1965, p. 7. Y voir les références.

7. Tabari, *Annales*, Leyde, M. J. De Goeje, 1885-89, vol. 9, p. 1466 (année 105). Le mot utilisé en arabe dans la citation est *tamaşıl* qui signifie « reproductions » et « images », mais le texte ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agissait de statuette.

8. L'épisode de la destruction des idoles est bien connu, voir plus précisément Ya'qubi, Ahmad b. Ahmad (Al- Ja'qubi), *Tarîb* (Historiae) (éd. M. Th. Houtsma), Leyde, Brill, 1883, vol. II, p. 62.

l'appât du gain, par contre, celles auxquelles s'adonna quatre siècles plus tard le sultan Mahmud de Ghazna semblent ne pas avoir obéi à d'autres motifs que financiers, même si le sultan s'efforça de les présenter comme des actes de foi. Dans le premier cas, 'Abd al-Rahmân, le général arabe qui, tout en pillant, continuait de pousser les conquêtes musulmanes à l'extrémité orientale du Seistan, s'y empara de Zur. Il s'agissait d'une idole en or avec des yeux sertis de rubis. Il lui coupa une main, arracha les yeux et les remis au gouverneur perse vaincu, en lui disant de prendre l'or et les gemmes. Cet exemple démontre que les idoles ne sont ni bénéfiques ni maléfiques : elles sont si impuissantes qu'elles ne peuvent même pas protéger leur propre corps⁹ ! Dans le deuxième cas, près de quatre siècles plus tard, au premier quart du XI^e siècle, le sultan Mahmud de Ghazna s'employa aussi, mais avec mille fois plus d'ardeur, à détruire des idoles en Inde du nord-ouest. L'islam servit de prétexte au pillage, comme le furent d'autres religions ailleurs. Le plus spectaculaire des raids du sultan fut entrepris en 416/1026 et lui livra les trésors du temple de Somnâth, dont une immense partie se trouvait sous les idoles qui ont été anéanties¹⁰.

Même dans le monde iranien, la répugnance islamique pour la statuaire en enf्रेignit le développement qui ne reprit véritablement qu'à l'époque qâjâr. Sous forme de statuettes, de petits objets et même exceptionnellement de grandes statues, le façonnage tridimensionnel n'avait jamais été abandonné¹¹, mais il faudra attendre le règne de

9. Al-Balâdhurî, *Futûh al-Buldân*, [Conquêtes des pays] (éd. M. J. De Goeje), Leyde, 1866, p. 382 et 'A. Habibi, «Ma'bad-e Zur yâ Zun dar Zamindâvar» [Temple de Zur ou Zun au Zamindâvar], *Joghرافیâ-ye târikhi-ye Afghânestân* [Géographie historique de l'Afghanistan], Kaboul, 1384/2005, p. 237-241.

10. Gardizi, *Târikh-e Gardizi* [Histoire de Gardizi] (éd. 'A. Habibi), Téhéran, 1363/1984, p. 411-413. Le port de Somnâth se trouve au bord de la mer d'Arabie à l'extrême sud du Gujarat. Voir aussi 'Utbi, *Al-Yamini fi akhbâr dawlat al-malik Yamin al-Dawlah* [Histoire du règne de Yamin al-Dawlah (Sultan Mahmud de Ghazna)] (éd. Y. Al-Hâdi), Téhéran, 1387/2004, en particulier p. 571.

11. De grandes statues en stuc ont été faites dans le Monde iranien oriental (Transoxiane incluse) aux XI^e-XII^e siècles. Deux figures princières impressionnantes appartenant à cette tendance sont exposées dans les salles de la période islamique du Metropolitan Museum of Art ; voir R. M. Riefstahl, «Persian Islamic Stucco Sculptures», *The Art Bulletin*, vol. XIII, n° 4, 1931, p. 439-463. La plus grande mesure 144 cm (n° inv. 67.119). L'autre, qui n'a plus ses jambes, est moins haute (n° inv. 57.51.18). Il y a aussi dans ce musée de belles têtes de la même facture dont les corps n'ont pas été conservés (n° inv. 33.111 et 42.25.17). Le département de l'Islam du Louvre possède aussi une belle tête toujours de la même facture datée des années 1185-1215 (n° inv. MAO 1285). Elle proviendrait de Rey. Nous pensons qu'elle pourrait même dater du XI^e siècle, voir S. Makariou (dir.), *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, Éd. du Louvre, 2012, p. 200-201, fig. p. 182, 201 et 202. D'autres sculptures sont conservées ailleurs dans le monde, dans des musées ou des collections privées, voir la liste, *ibid.*, p. 504 et les notes consacrées à la «Tête princière».

Fath-‘Ali Shâh (1797-1834) pour voir de véritables bas-reliefs à la sassanide, et l’année 1886 sous le règne de Nasseroddin Shâh pour qu’une statue équestre grande nature de ce prince soit réalisée en métal¹². Cette statue fut refondue à l’époque de Rezâ Shâh Pahlavi (1925-41) pour être transformée en statues de soldats achéménides montant la garde devant le palais du nouveau roi au centre de Téhéran ! À l’extrémité orientale du monde iranien, le rejet religieux mit fin à la magnifique sculpture bouddhique qui s’y était développée et dont le reflet se retrouve encore dans la littérature classique persane¹³. Les Bouddhas de Bamiyân témoignaient majestueusement de cet art jusqu’au 9 mars 2001, date à laquelle les Taliban les firent disparaître à l’explosif. Des idoles continuaient d’être vénérées dans l’extrême nord-est de l’Afghanistan, dans le Kâfirstan (ou « Terre des Infidèles ») jusqu’en 1895, date à laquelle la population fut forcée de se convertir à l’islam dans cette région qui devint alors le Nuristan (ou « Terre de Lumière »). Des exemplaires saisissants de cette statuaire sont conservés au musée de Kaboul.

La crainte d’idolâtrie se trouve à l’origine dans le judaïsme (*massêbôt*: pierres plantées, objets d’un culte, dans l’Ancien Testament) et ultérieurement dans les mouvements iconoclastes chrétiens: les préoccupations sont identiques. Même si l’image de ce qui est saint pour les juifs est vendue dans le Bazar de Tabriz, il faut reconnaître que, chez eux, le rejet de l’image est plus tenace (voir illustration 1).

Il n’y a de photographes parmi eux ni en Iran, ni dans l’Empire ottoman. Ailleurs, Marc Chagall, décédé pourtant à notre époque en 1985, rapporte à maintes reprises dans ses mémoires le rejet de son art par sa famille et le dégoût qu’il leur inspirait¹⁴: « Mon oncle a peur de me donner la main. On dit que je suis peintre... Dieu ne le permet pas¹⁵. » Ces paroles balaient en quelque sorte l’observation, *a priori* logique et assez soutenue par les Traditions laissées par le Prophète, qui voudrait séparer l’image adorée, ou image-idole, de l’image docu-

12. Voir une gravure lithographique et un texte descriptif de cette statue dans le journal *Sharaf*, n° 50, Rabi ‘al-Sâni 1304/28 décembre 1896-25 janvier 1897, p. 1-2 et des photographies, Y. Zokâ et M.-H. Semsâr, *Tehrân dar tasvîr* [Téhéran selon les images], Téhéran, 1369/1990, vol. I, fig. 11-23 à 16-23.

13. A. S. Melikian-Chirvani, « L’évocation littéraire du bouddhisme dans la littérature de l’Iran musulman », *Le Monde iranien et l’Islam*, vol. II, Genève, 1974, p. 1-72 et particulièrement p. 35-46.

14. Marc Chagall, *Ma vie* (traduit du russe par Bella Chagall), Paris, Stock, 1970, p. 28, 36, 82, 111, 170-172.

15. *Ibid.*, p. 35.



1. Tapis aux motifs figuratifs juifs en vente au Bazar de Tabriz, septembre 2010. Moïse présentant les Dix Commandements est aisément reconnaissable en bas à droite. Photo : Archives familiales Adle & Vali.

mentaire montrant un saint ou des épisodes se rapportant à sa vie (voir *infra* question p. 47). La frontière entre les deux notions est ténue et prête à confusion. La République islamique iranienne, qui pourtant s'est servi d'images comme peu l'ont fait, a d'ailleurs fini par s'opposer depuis 2007 à leur présence lors des cérémonies commémoratives du martyre de Hossein le jour de 'Ashurâ¹⁶.

16. Observations et notes personnelles de l'auteur. En cette année, les Tâsu'â et 'Âshurâ sont tombés les 29 et 30 janvier 2007. Le gouvernement avait interdit la présence d'image et en particulier celles

Dans le milieu islamique, et en particulier dans le milieu iranien, l'interdiction n'a toutefois jamais été franchement respectée, pas même pour la pornographie¹⁷. En ce qui concerne la miniature, principal objet de préoccupation parce qu'elle a été, et de loin, la forme picturale la plus répandue, les lettrés du monde iranien ont cherché avec succès à faire sauter « l'interdiction ». Dans ce dessein, et au moins dès le XVI^e siècle, ils ont présenté ce que nous appelons par convention la « théorie des deux calames » ou « théorie des deux plumes ». Elle est fondée sur l'exploitation – objectivement excessive, mais ô combien judicieuse – de la sourate « Al-Qalam » (s. XLVIII « La Plume/Calame ») en premier lieu, mais aussi des versets 1-4 de la sourate « Al-'Alaq » (s. XCVI « Le Sang Coagulé ») qui mentionne aussi le calame/la plume et la lecture. Ces références coraniques, essentiellement la première puisqu'une sourate entière s'intitule « Calame », ont pour conséquence d'anoblir la plume, donc l'écriture qui, de ce fait, se doit de devenir calligraphie. La construction iranienne se donne alors comme but de démontrer que la peinture et la calligraphie sont de même essence et que, en conséquence, les références élogieuses coraniques faites envers la plume et l'écriture se rapportent tout autant au pinceau et à la peinture. Ainsi, la peinture n'est non seulement pas damnée, mais elle est bien au contraire exaltée, car hissée au premier rang des arts de l'Islam, à l'égale de la calligraphie. L'argumentation des Iraniens est fondée sur la similitude des noms en persan (et non en arabe qui est pourtant la langue du Coran) du pinceau du peintre (*qalam-mu*) et de celui de la plume du calligraphe (*qalam-ney*) : le premier peint

de Hossein dans les manifestations qui, de ce fait, ont perdu de leur éclat. L'interdiction perdure toujours, mais comme l'on pouvait s'y attendre, les gens parviennent à la contourner.

17. La pornographie et l'érotisme constituent des sujets tabous et sont donc peu explorés, quoique l'on puisse en dire long à ce propos. À titre indicatif on peut se référer au texte de Beyhaqi dans lequel le grand historien décrit en 411/1020 les images obscènes qui décoraient les murs du palais privé de son maître, le futur sultan Mas'ud de Ghazna : Beyhaqi, *Târikh-e Beyhaqi* [Histoire de Beyhaqi] (éd. S. Nafisi), Téhéran, 1319-32/1940-53, vol. I, p. 130-131. Quant à la peinture murale ou sur poterie aux sujets profanes non érotiques, elle se pratiquait couramment et les poètes classiques persans s'y réfèrent. Il est aussi à noter que lorsque le grand mystique Abu-Sa'id Abu-al-Kheyr dans son enfance recouvre les images du Sultan Mahmud de Ghazna et de ses armées, qui ornaient les murs de la maison de son père, par le nom de Dieu (Allâh), il le fait en disant à son père : « Tu as écrit/peint le nom de ton sultan et moi le mien » !, Farid 'ud-Din Attâr, *Tadhkirat'ul Awliyâ* (*Memoirs of the Saints*) (éd. R. N. Nicholson), 2 vol., Londres, Leiden, Luzac, Brill, 1907, voir vol. 2, p. 322-323. 'Attâr (mort c.1220) annonçait déjà implicitement dans ce texte les prémices de la théorie des « deux calames » puisqu'il employait indifféremment les verbes *negâshtan* et *neveshtan* pour peindre et écrire (voir les lignes suivantes).

avec un calame en matière animale (*qalam-mu* ou «calame poils») et le second écrit avec une plume en matière végétale (*qalam-ney* ou «calame roseau»); poils ou roseaux, cela ne change rien au fait qu'il s'agit d'un calame (*qalam*). La théorie semble avoir été exposée pour la première fois par le poète 'Abdi Beg en 950/1543-44, mais ses prémices semblent bien antérieures¹⁸. Elle a été reprise par Qotb-e Qesseh Khwân en 964/1557 dans son traité sur la calligraphie et la peinture¹⁹, puis ultérieurement par l'historien de l'art Qâzi Ahmad Qomi vers 1015/1606 dans son ouvrage dédié à la biographie des artistes peintres et calligraphes²⁰.

Ainsi fut facilité l'essor remarquable de la peinture dans le monde iranien qui, à son tour, influença profondément l'Inde, l'Asie centrale et l'École ottomane. L'envol se prolongea jusqu'au XIX^e siècle, à l'époque qâjâr. Quant à la République islamique iranienne, héritière sans en avoir conscience de cet état de fait (voir la relation de Don Juan de Perse exposée p. 32 relative à la glorification du portrait du père de Don Juan), elle a voué un culte à l'image en général, et plus particulièrement lors de l'invasion irakienne des années 1970: l'Iran fut submergé d'images de martyrs (*shahîd*, *shohadâ*) tombés dans la «Sainte Défense» (*Defâ'e-e Moqaddas*) et de saints (en particulier le martyr de Hossein à Kerbalâ). Une nouvelle grande valeur islamique vint anoblir encore davantage le travail de peintre. Cette situation fut tout aussi favorable à la photographie, au cinéma et même à la sculpture, bien que cette dernière, dans son aspect «révolutionnaire», ratât assez souvent la représentation tridimensionnelle au point de devenir ridicule, disproportionnée et gauche.

18. 'Abdi-Beg Shirâzi, *Â'in-e Eskandari* [Doctrine d'Alexandre] (éd. A. Hâshem-Oghli Rahimov [Ragimov]), Moscou, 1977, p. 106-107.

19. Voir la fin de la note 30. Qotb al-Din Mohammad Qesseh Khwân, *Resâleh* [Traité] édité par H. Khadivjam dans l'article «Resâleh dar târikh-e khatt va naqqâshi» [Traité sur l'histoire de la calligraphie et de la peinture], *Sokban*, vol. XVII, n° 6-7, 1346sh/1967, p. 666-676.

20. Voir les distiques rapportés au commencement de ce texte et la note 2. Pour plus de précisions: Chahryar Adle, «Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale», *Le Monde iranien et l'Islam: sociétés et culture*, vol. III, 1975, p. 81-105 (voir p. 98-99 pour ce poème) et *idem*, «Un diptyque de fondation en céramique (Kâšân 711/1312)», in C. Adle (dir.), *Art et Société dans le Monde iranien*, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations, 1982, p. 199-217.

Le réalisme présumé de certaines miniatures de l'époque safavide est d'ailleurs frappant et semble véritablement anticiper sur la photographie. Ne voudriez-vous pas dire quelques mots sur la miniature ?

Il s'agit essentiellement de portraits. À cette époque, du XVI^e au XVII^e siècle, mais aussi ultérieurement, on s'intéressa à ce que l'on pourrait appeler le portrait « ressemblant », par opposition au portrait idéalisé ou à l'archétype. Cette École tente de reproduire pratiquement à l'identique un personnage, parfois en exagérant ou en atténuant quelque peu ses qualités ou ses défauts selon les cas. Ce genre de portrait a existé bien avant la période safavide, mais actuellement on ne dispose d'aucun exemplaire qui puisse être objectivement reconnu comme tel. Son existence est néanmoins indiscutable puisque Nezâmi 'Aruzi rapporte vers 550/1155 que le sultan Mahmud de Ghazna (998-1030) ordonna au peintre Abu-Nasr 'Erâq de dessiner sur papier le portrait d'Avicenne. Puis le sultan demanda à d'autres peintres d'en faire quarante copies ; il fit envoyer ces exemplaires à ses vassaux, aux quatre coins de son empire, pour qu'ils puissent reconnaître le grand médecin, l'arrêter et le lui remettre. À ce propos, on peut d'ailleurs se demander si cet agissement ne constitue pas en soi une première mondiale de l'utilisation attestée de portraits dans une recherche « policière » ; Ibn Battuta signale exactement le même usage pratiqué en Chine, mais il y était trois siècles plus tard, vers 1345²¹. Quoi qu'il en soit, le stratagème du sultan fonctionna et Avicenne fut reconnu grâce à ce portrait à Gorgân (l'actuel Gonbad-e Qâbus au sud-ouest de la mer Caspienne) par le roi Manuchehr le Zyaride (1012-1029). Ce dernier se débrouilla cependant pour garder le génie auprès de sa personne pour quelque temps²². La représentation d'Avicenne n'existe plus, mais certains portraits bien ultérieurs, de l'époque timouride (XV^e siècle) par exemple, donnent nettement l'impression d'être de véritables portraits, sans que l'on puisse pour autant objectivement prouver de façon irréfutable qu'ils en sont. La démonstration n'est possible que pour l'époque de Shâh 'Abbâs (1588-1629). En effet,

21. Ibn Battuta, *Rihla* [Voyage], Le Caire, vol. II, 1366/1928, p. 160-161.

22. Nizâmi-i-'Arudi, *Chabâr Maqâla* [Quatre discours] (éd. Mirzâ Muhammad de Qazwin), Londres, 1910, p. 76-80. Les portraits (ou statues) d'Avicenne, de grands poètes tels Ferdowsi (ca. 935-1025), Saadi (ca. 1184-1291) ou Hafiz (mort en 1389) que l'on nous présente aujourd'hui sont fictifs et révèlent fréquemment la perception d'artistes plus ou moins contemporains.

plusieurs portraits de ce grand roi ont été dessinés par différents peintres. Certains ont même été faits par Bishn Das, un grand portraitiste de l'École moghole de l'Inde qui, en 1027/1617-18, accompagna précisément en Iran Khân 'Âlam, ambassadeur de l'empereur Jahângir, pour dessiner le Shâh et son entourage²³. Ces portraits se ressemblent, ce qui signifie que c'est bien la même personne qu'ils dépeignent. Ils sont ressemblants et donc réalistes.

L'intérêt pour le portrait reste vif et s'intensifie dès le début de l'époque qâjâr avec Fath-'Ali Shâh (1797-1834) qui est envoûté par l'image, la sienne avant tout. À l'instar des rois perses – des Achéménides aux Sassanides (VI^e siècle av. J.-C. – VII^e siècle ap. J.-C.) –, il se fait représenter en bas-reliefs sur les montagnes, par de grands tableaux sur les murs des palais et par des miniatures dans les manuscrits²⁴. Si le prince achéménide est identifié par sa position et le sassanide grâce à sa couronne, Fath-'Ali Shâh l'est par les traits de son visage totalement dominés par sa magnifique et abondante barbe, élément d'identification sans faille, principalement dans les bas-reliefs, dont l'exécution n'a pas, par nature, la finesse des miniatures ou des peintures. Il en va de même à l'époque de son successeur Mohammad Shâh (1834-1848), mais alors le caractère grandiose de la taille, sans être abandonné, est délaissé pour des formats plus maniables.

À cette époque en Occident, l'engouement pour la représentation réaliste et facile aboutit alors, en 1839, à l'invention de la photographie sous la forme daguerrienne. L'arrivée de ce « nouveau messie » et outil magique ne tarde pas à parvenir en Iran. Bien évidemment, Mohammad Shâh cherche avec succès à s'en procurer et à former des photographes, d'autant plus que rien ne s'oppose à l'utilisation de l'appareil en milieu iranien. Il n'en va pas de même dans les milieux ottoman ou arabe. Si les sultans et une partie de leur aristocratie cultivaient la peinture et disposaient de belles bibliothèques (dont la magnifique Topkapi à Istanbul) dans lesquelles se trouvaient des

23. Les références sont nombreuses, voir à titre indicatif : E. J. Grube et J. Sims, « The Representations of Shâh 'Abbâs », in *L'Arco di fangocherubo la luceallestelle, Studi in onore di Eugenio Galdieri*, Lugano, 1995, p. 177-208 (nombreuses illustrations) et S. Carry Welch, « The Emperor's Shah: Emperor Jahangir's Two Portraits from Life of Shah 'Abbas », in S. Slive et al., *Shop Talks. Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge, MA, Harvard University Art Museum, 1995, p. 260-263 (fig. p. 424).

24. Voir à titre indicatif les nombreuses illustrations publiées dans L. S. Diba et M. Ekhtiar, *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch, 1785-1925*, New York, Brooklyn Museum of Art, 1999.

manuscrits illustrés, la masse, elle, s'opposait à l'image. Il en résulte que ce n'était que très rarement, voire jamais, des musulmans, ou des juifs, mais toujours des étrangers et des chrétiens de l'Empire ottoman, des Arméniens, des Grecs, qui se chargeaient de photographier. C'est en ceci que réside la différence entre l'Empire ottoman, qui contrôle l'islam occidental, et l'Iran. La situation fut également plus favorable en Inde, du fait de la tolérance religieuse qui y régnait, de sa diversité culturelle mais aussi ethnique et, bien évidemment, du fait de la présence des Britanniques qui y introduisirent avec succès la daguerréotypie, puis la photographie.

On en revient malgré tout à la question religieuse et à son rapport à l'image. L'invention de la photographie, avec un réalisme poussé à l'extrême puisque identique au sujet, engendre-t-elle des réactions particulières ?

Pas plus que pour la peinture ou la miniature, y compris parmi les religieux eux-mêmes. L'épisode suivant, qui se déroula sous le long règne de Nasseroddin Shâh (1848-1896), lui-même photographe et passionné de photographie, est des plus révélateurs. Le 2 juin 1867 (29 Moharram 1284), le roi se trouvait dans la petite ville provinciale de Sabzevâr, située à 560 km à vol d'oiseau à l'est de Téhéran. Il y rencontra Hâjji Mollâ Hâdi Sabzevâri, philosophe (*hakim*) et puits de connaissance en théologie (*hekmat-e elâhi*) de grand renom. Ils abordèrent divers sujets et en vinrent aussi à la photographie. Le maître la nia, non comme nous serions *a priori* tentés de croire en se référant aux écritures et en invoquant des raisons religieuses, mais parce qu'il pensait que cet acte était logiquement impossible. Il soutenait en effet que le *zel* (ombre, reflet) est un *araz* (attribut en philosophie, c'est-à-dire qu'il n'existe pas en soi) et que, en conséquence, cet attribut a besoin d'un support pour s'exprimer et ne peut se transmettre sans la matière (*jesm*, *jowhar*: l'essence). Le raisonnement est bien argumenté et conforme à la logique traditionnelle. Celle-ci ignore par ailleurs l'ombre et l'obscurité, qui n'existent pas dans les peintures chinoises, persanes ou indiennes, car elles ne changent pas la réalité profonde: quelqu'un caché par l'obscurité est là, même si l'on ne le voit pas, et la couleur de sa peau ne change pas à l'ombre, même si le soleil n'éclaire que la moitié de son visage. Pour montrer qu'il fait