

Congrès AFSP Strasbourg 2011

ST 10 - la notion de martyr en science politique : des croyances aux mobilisations

Devictor Agnès, Maître de conférences, Université d'Avignon centre Norbert Elias,
agnes.devictor@gmail.com

Le martyr, une figure cinématographique

Dans les pays musulmans à forte tradition shi'ite, la figure du martyr s'est imposée comme une composante de la doctrine religieuse et de la vie sociale et politique. C'est que le shi'isme, même s'il ne s'y réduit pas, trouve son origine dans un événement historique, la bataille de Kerbalâ, lieu du martyre du troisième Imam¹. Cette bataille, qui se déroula en octobre 680, fut le résultat d'une embuscade tendue par le pouvoir Omeyyade à l'Imam Hoseyn, petit-fils du Prophète, sa famille et ses compagnons, partis rejoindre leurs partisans à Kufa. Après des jours d'encerclement où ils souffrirent atrocement de la soif, les occupants du camp furent exterminés par des forces militaires très supérieures en nombre. Hoseyn fut décapité. Séquelle de la guerre de succession qui sévit depuis la mort de Mahomet, cet événement est devenu une référence majeure et une grille interprétative du monde pour les shi'ites². La célébration du martyre de l'Imam Hoseyn, dans des manifestations doloristes, et sa fonction référentielle ont conduit à une icônisation de cette figure dans l'ensemble du monde shi'ite³.

En Iran, où le shi'isme est devenu la religion d'Etat au 16^e siècle, cette figure est puissamment réactivée lors d'événements politiques majeurs pour définir le gouvernement juste et légitime contre les forces impies au pouvoir ou qui menacent le pays. Ce fut particulièrement le cas lors de la révolution de 1979⁴ et, plus durablement, durant la guerre déclenchée par l'Irak contre l'Iran, en septembre 1980 et qui a duré jusqu'en 1988⁵.

Dans les sermons et les discours politiques des dirigeants iraniens, la guerre est systématiquement mise en parallèle avec la bataille de Kerbalâ, Saddam Hussein (chef du pouvoir en Irak) est comparé à Yazid (chef du pouvoir Omeyyade), les combattants volontaires iraniens (*basiji*) sont quant à eux identifiés aux Compagnons de l'Imam Hoseyn. En jouant sur de puissants ressorts émotionnels spécifiques à l'évocation de ce martyr, cette mise en rapport devient un efficace moyen de mobilisation et d'acceptation de la guerre dans des discours imagés et lyriques⁶. Les morts iraniens sont alors définis comme martyrs, transposés dans l'univers référentiel de Kerbalâ, pleurés en tant que tels, et non plus comme de « simples » morts de guerre. Les autorités trouvent par ce truchement un moyen de légitimer les pertes humaines et d'exalter l'engagement dans l'ultime sacrifice sur le front. Pivot de la rhétorique politique, le martyr est aussi devenu une figure cinématographique, mais dont l'efficacité mobilisatrice souffre des contradictions inhérentes aux procédures de visualisation.

¹ Sur la définition de la notion d'Imam dans le shi'isme, se référer à Mohammad-Ali Amir-Moezzi et Christian Jambet, *Qu'est-ce que le shi'isme ?*, Fayard, Paris, 2004.

² Yann Richard, *L'islam chi'ite, Croyances et idéologies*, Fayard, Paris, 1991.

³ Sabrina Mervin (dir.), *les Mondes chiïtes et l'Iran*, Karthala-IFPO, Paris, Beyrouth, 2007.

⁴ Jean-Pierre Digard., Bernard Hourcade, et Yann Richard, *L'Iran au XXème siècle*, Fayard, Paris, 1996.

⁵ Farhad Khosrokhavar, *L'islamisme et la mort. Le martyr révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.

⁶ Saskia Gieling, *Religion and War in Revolutionary Iran*, I.B. Tauris, London, New York, 1999.

Le passage de la métaphore verbale à la représentation cinématographique entraîne en effet des ruptures radicales dans l'histoire des représentations élaborées en temps de guerre. Depuis l'apparition du cinéma, ceux qui ont la charge de faire des images à ce sujet et ceux qui contrôlent ces images répugnent à filmer et à montrer la mort des membres de leurs propres forces combattantes, pour éviter les effets démobilisateurs au sein de la population. Mais comment filmer un martyr sans montrer un mort ? Comment mettre en scène, en plein conflit, la guerre Iran-Irak en bataille de Kerbalâ, qui fut un échec militaire et un carnage, sans risquer d'affaiblir le consentement à l'effort de guerre ? C'est à quelques-uns de ces défis cinématographiques et politiques que des réalisateurs comme Rasul Mollâqolipur se sont attelés en tentant d'élaborer le martyr en figure cinématographique.

1. Petite introduction à la notion de martyr en Islam et plus particulièrement en Islam shi'ite

1.1 Le martyr, une notion coranique

Le mot qui désigne un martyr, *shahid/shohadâ*, signifie littéralement « témoin ». Il est celui qui « atteste ». Selon certaines traditions, le martyr verrait Dieu (comme expérience intime) au moment où il serait choisi par lui, c'est-à-dire au seuil de sa mort. Mais le martyr est-il pour autant synonyme de mort ? Est-il un « entre deux », une forme de transit, entre la vie et la mort ? Dans le Coran, les martyrs sont les combattants d'Allah tombés pour faire triompher la foi et la Justice (*haqq*). S'ils atteignent le paradis par cet acte, ils ne sont pas pour autant considérés comme morts. « *Ne crois surtout pas que ceux qui sont tués sur le chemin de Dieu sont morts, ils sont vivants* » (Coran, III-169, La Famille d'Imran). « *Ne dites pas de ceux qui sont morts dans le chemin de Dieu 'Ils sont morts'. Non ! Ils sont vivants, mais vous n'en n'avez pas conscience* » (Coran II-154, La Vache). Toute une littérature de guerre révèle les perceptions du martyr qu'avaient les volontaires : une mort mise en scène, déréalisée, désirée, esthétisée, voire érotisée⁷. Le martyr est un vivant, et c'est bien l'ambiguïté sur laquelle la propagande de guerre va jouer, et le cinéma achopper.

En écho au martyr « en général » tel qu'il est décrit dans le Coran, le paradigme qui s'impose avec le plus d'efficacité en Iran est celui du martyr de l'Imam Hoseyn. Ce martyr, dont le culte est l'objet d'une intense dévotion, notamment chaque année durant le mois saint de *moharram*, a été mis en récits et en images par des traditions populaires que n'ont pas connues les martyrs de la période coranique. Et ce « *storytelling* » du martyr revêt toute son importance dans la façon d'évoquer la mort pendant la guerre Iran-Irak. Pour saisir les dispositifs de mises en scène élaborés par le cinéma durant la guerre, il convient de revenir sur le récit du martyr de l'Imam Hoseyn.

1.2 Le récit du martyr de l'Imam Hoseyn dans la bataille de Kerbalâ

« *Empêché de rejoindre Kufa par les troupes Omeyyades venues à sa rencontre, Hoseyn se retrouve le 2 octobre 680 dans l'obligation de bivouaquer à Kerbalâ, petite localité du désert. L'accès à l'eau de l'Euphrate lui est coupé par l'ennemi. Abbas [al Abolfazl]⁸, demi-frère de Hoseyn, réussit à aller remplir quelques outres dérisoires pour abreuver les soixante-douze compagnons qui campent depuis plusieurs jours dans la chaleur torride. Parmi eux, Zeynab, sœur de l'Imam Hoseyn et 'Ali, son fils, encore enfant et futur 4^{ème} Imam, qui*

⁷ Eric Butel, *Le martyr dans les mémoires de guerre iranien. Guerre Iran-Irak (1980-1988)*, Thèse en Langues et civilisation orientales, sous la direction de C. Balây, INALCO, 2000.

⁸ Plus généralement nommé Abolfazl ou Abolfazl al Abbas.

survivront tous deux. Ayant refusé les offres de reddition, l'Imam se prépare au combat final et prévient les siens du danger qu'ils courent en restant avec lui. [...] Après une dernière veillée de prière, c'est le combat final et le massacre. [...] Parmi les premières victimes que l'Imam recueille dans ses bras, son fils 'Ali Akbar, Qâsem, le fils d'Hassan, Abolfazl al Abbas [son demi-frère]. Des épisodes pathétiques sont rapportés par la tradition et amplifiés par la piété doloriste des shi'ites. [...] Shemr b. Sa'd s'avance à la tête d'un groupe et attaque Hoseyn qui est décapité. Sa tête sera portée à Kufa, puis à Damas. Son corps, piétiné par les chevaux, est enterré sur place. »⁹

S'il existe depuis le 19^e siècle, mais surtout depuis le 20^e siècle une très riche représentation iconographique de cet événement dramatique¹⁰, ce n'est pas tant dans ce réservoir d'images que des réalisateurs iraniens puisent leur inspiration pour mettre en scène la guerre Iran-Irak suivant cet univers de sens, que dans le théâtre traditionnel du *ta'zieh*, qui rejoue chaque année ce drame pendant la célébration du mois de deuil de *moharram*. Pour passer de la métaphore utilisée dans les discours à une représentation filmée, un réalisateur, Rasul Mollâqolipur, s'est plus particulièrement risqué à cette recherche cinématographique, et a fait le choix d'écarter toute transposition littérale du drame. Ce n'est pas par des mises en scène historiques que le cinéma iranien va mettre en correspondance la guerre Iran-Irak avec la bataille de Kerbalâ et exalter ainsi le martyr des combattants¹¹. Il n'y aura pas d'*Alexandre Nevski* iranien, pas d'épopée historique en costumes inscrite dans l'imagerie du drame de Kerbalâ pour raconter métaphoriquement la guerre qui se joue dans le présent¹². C'est explicitement la guerre Iran-Irak que le cinéma iranien représente. Cependant, il le fait en ayant recours à des codes de mise en scène et à des symboles qui appartiennent, eux, à la forme théâtrale du *ta'zieh*.

1.3 Le Ta'zieh¹³

Seule forme dramatique religieuse du monde islamique, le *ta'zieh* peut être comparé aux Mystères joués en Occident au Moyen-Age. Bien qu'écrits en poésie classique, ces textes restent très accessibles à la population. Les personnages sont joués par des habitants des villages et des villes, pas par des acteurs professionnels. Ils disent leur texte, qu'ils gardent à la main. La scène du *ta'zieh* est habituellement circulaire, les décors absents ou très stylisés tout comme l'ensemble de la mise en scène : un saut d'eau suffit à représenter l'Euphrate, une pousse de palmier à signifier une oasis et un tour de piste parcouru à pied par un personnage évoque une longue marche. Les personnages sont en costumes de tonalités rouges (soyeux et richement ornés) pour les partisans des Omeyyades, et vertes ou noires (en matières rustiques)

⁹ Yann Richard, *op.cit.*, pp. 45-46.

¹⁰ Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam (1978-1992)*, Georg ed., Genève et Micheline Centlivres-Demont, « La bataille de Kerbaa (680/61h.) dans l'imagerie populaire chiite : langage et symboles », in : Heberger, B., et Naef, S., (dir.), *La multiplication des images en pays d'Islam*, Ed. Orient-Institut des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Würzburg, 2003, pp. 103-117.

¹¹ A l'exception de *Kilomtr pinj* [Kilomètre 5, Hojatollâ Seyfi, 1982] qui dans une brève séquence du film se risque, à une représentation littérale de Kerbalâ, en costume et décors flamboyants, pour montrer le prisme par lequel le héros du film perçoit la guerre.

¹² Comme l'a fait, une fois, Saddam Hussein en commandant au cinéaste égyptien Salah Abu Seif la réalisation de *al Qadisiya* (1981). Ce film évoque la guerre Iran-Irak par la reconstitution de la bataille éponyme qui, en 636, a opposé les forces musulmanes à l'armée de l'empire perse sassanide, ouvrant l'Iran à la conquête arabe et à l'islam.

¹³ Peter J. Chelkowski (dir.), *Ta'zieh. Ritual and Drama in Iran*, New York University Press and Soroush Press, 1979.

pour ceux de l'Imam Hoseyn¹⁴. Quand l'un des personnages du camp de Hoseyn est vêtu de blanc, ce costume annonce son martyr.

L'objectif est que les spectateurs vivent le drame dans le pathos et l'effusion collective. La question du rituel de commémoration reste centrale : autant que pour ce qui est représenté (le drame historico-mythologique de Kerbalâ), le spectacle vaut pour ce qui est vécu par les spectateurs, en compassion avec Hoseyn et ses compagnons, souffrant avec eux et comme eux, croyant dans le triomphe de la justice grâce à ce martyr. « *Le spectateur habituel de ces tragédies en connaît déjà les rites et le déroulement dans tous les détails. Il n'assiste pas dès lors à une représentation théâtrale mais plutôt à une scène rituelle qui ne revêt pour lui aucun caractère artistique. Il est là pour participer à une manifestation religieuse* »¹⁵. Dès l'apparition d'un symbole ou d'une phrase annonciatrice d'une souffrance ou d'une mort, des sanglots se déclenchent comme par automatisme dans toute l'assemblée pour s'arrêter aussi abruptement dès que commence une autre scène. Le déclenchement de l'émotion, éprouvée de manière sincère, est essentiel.

Rasul Mollâqolipur est le réalisateur qui établit le plus tôt durant le conflit une tentative de mise en résonance de la guerre Iran-Irak en bataille de Kerbalâ au cinéma, et qui cherche ainsi à élaborer une figure cinématographique du martyr. A cette fin, ce n'est pas la vocation rituelle qu'il emprunte alors au *ta'zieh*, mais sa narration du drame et surtout ses codes de mises en scène, qui jouent avec la faculté d'identification des personnages par le public et le déclenchement de l'émotion qui s'en suit. Il emprunte ainsi autant à la forme théâtrale du *ta'zieh* qu'au savoir des spectateurs de *ta'zieh*.

2. L'élaboration d'une figure cinématographique du martyr : étude de cas

2.1 Le Porteur d'eau assoiffé [Saqâ-ye teshneyi, Rasul Mollâqolipur, 1982]

Ce court métrage est le premier film réalisé par Rasul Mollâqolipur, alors photographe de guerre. Il commence dans un hôpital. Un enfant d'une dizaine d'année vient d'être opéré. Il est transporté dans une chambre où séjournent d'autres combattants blessés. L'infirmière borde le garçonnet, dont le visage porte des cicatrices. Elle raconte à l'un des deux blessés : « *Cela faisait déjà 12 heures qu'il perdait son sang quand on l'a trouvé [...]. Tout le monde le prenait pour un martyr. Ils l'ont donc transporté en chambre froide à la morgue [...] Il a reçu trois balles dans le ventre. C'est un miracle qu'il soit encore vivant* ». Les compagnons de chambre racontent que Gholâm Ali est, avec sa mère, le seul survivant de sa famille, tous les autres sont morts au cours du bombardement de leur maison par l'armée irakienne. L'horreur de ce qui est arrivé à Gholâm Ali, entre sa blessure sur le champ de bataille et son séjour à la morgue en chambre froide, est un récit qui paraît difficilement acceptable dans une logique de mobilisation par le cinéma.

Au début du film, peu d'éléments relèvent du système de signes utilisé dans le *ta'zieh* et qui permettrait au spectateur une évocation de Kerbalâ, si ce n'est l'âge du jeune combattant, et peut-être l'idée que tous les membres de la famille sont morts, sauf sa mère et lui (tel le fils et la sœur de l'Imam Hoseyn). Mais à la séquence suivante, le *flash back* commence par un

¹⁴ Le rouge annonce aussi le carnage et le vert est la couleur de l'islam et du Mahdi, 12^e Imâm en occultation (l'Imam caché) qui reviendra quand la justice sera rendue. Quand les *basiji* utilisent dans la guerre ces deux couleurs, le rouge ne symbolise pas l'ennemi, mais renvoie à l'idée du passé (au drame de Kerbalâ) et le vert à l'avenir (à la parousie).

¹⁵ Laleh Taghian, *Ta'zieh*, Markaz honarhâ-ye namâyesh-e jomhuri eslâmi-e irân, Tehrân, tabestan 1370 (été 1991), p. 2.

gros plan sur un robinet. Le plan s'élargit et l'on voit l'enfant en train de remplir des grosses gourdes thermos à un réservoir dans un camp militaire.

Le spectateur est peu à peu amené à faire la corrélation entre cet enfant et Abolfazl qui lui aussi était allé chercher de l'eau pour le camp de Hoseyn assoiffé. Gholâm Ali regarde des *basiji* préparer une offensive. L'enfant supplie alors le chef de partir au front avec eux. Celui-ci refuse fermement, tel l'Imam Hoseyn qui, dans la tradition shi'ite, aurait opposé le même refus à son fils, 'Ali Akbar, et à son neveu, Ghâsem¹⁶. Toutes ces séquences sont accompagnées de musique et chansons de Kerbalâ, dont le refrain est « *Je suis prêt pour Kerbalâ* ». L'action se déroule sur le front sud, en zone désertique, et un plan aérien donne une représentation circulaire du camp des *basiji*, ce qui renforce les correspondances avec l'imaginaire de cette bataille mythologique et la scénographie du *ta'zieh*.

Puis, l'enfant regarde les *basiji* mettre leur bandeau, soit rouge, soit vert. Cette opposition de couleur est d'ailleurs également présente dans la chambre d'hôpital : les couvertures sont vertes, et tous les accessoires rouges. Le générique d'ouverture du film, avec le dessin d'un enfant portant une arme sur fond de soleil rouge, s'inscrit aussi dans cette esthétique de Kerbalâ, codes qui font sens pour les spectateurs iraniens et qu'il connaît par le *ta'zieh*.

L'enfant parvient à convaincre le chef et arrive finalement sur le front, en pleine offensive. Il amène de l'eau aux combattants assoiffés, beaucoup meurent, et Gholâm Ali ne peut que recueillir leur dernier soupir. Ils sont brièvement filmés, le visage détendu, citant l'Imam Hoseyn : ils sont en train de devenir martyr. L'enfant, touché par les tirs ennemis, s'effondre. Le *flash back* s'arrête. Retour dans la chambre d'hôpital, où il n'a pas le droit de boire. Sa mère a fait « *un vœu à Abolfazl* » pour qu'il se rétablisse, mais elle doit refuser de répondre à ses supplications de prendre de l'eau, alors que « *cela fait huit jours qu'il n'a pas bu* ». Des plans montrent le timide goutte-à-goutte de sa perfusion. Devant ses supplications, sa mère lui met un chiffon humecté sur les lèvres. La tradition shi'ite rapporte que 'Ali Akbar, le fils de Hoseyn, rentré du combat épuisé et assoiffé, demanda de l'eau à son père qui lui aurait répondu « *'Approche ta langue mon fils' [...] et selon la tradition de certains hadith, il avait mis sa langue dans la bouche de son fils pour qu'il puisse la sucer un instant et faire disparaître sa soif extrême* »¹⁷. Ghâsem serait également mort de soif dans les bras de l'Imam Hoseyn¹⁸. Dans le film, les lèvres de l'enfant pâlisent, se craquellent et il finit par mourir assoiffé. Le film s'achève par un gros plan sur son visage de martyr, souriant face à la mort.

Projection d'un extrait du film.

2.2 La réception par les spectateurs

Les évocations de Kerbalâ ne sont ni explicites ni littérales, et seul un spectateur « initié », connaissant la mythologie shi'ite, peut faire les rapprochements. Par ailleurs, elles ne sont pas univoques et ne consistent pas à identifier Gholâm Ali à un personnage du drame connu par le *ta'zieh* ou la tradition shi'ite. Ainsi, l'enfant se nomme Gholâm Ali, mais il évoque Abolfazl par sa fonction de porteur d'eau et par les dévotions faites par sa mère, et il se comporte aussi comme 'Ali Akbar et Ghâsem quand il cherche à partir se battre. Enfin, il appartient à une famille qui a été décimée dans un carnage telle celle de l'Imam Hoseyn. Il est ainsi un « personnage synthèse ». Plutôt que par un processus homothétique, Mollâqolipur tisse un univers de résonances à partir des codes de représentation utilisés dans le *ta'zieh*. Il peut ainsi

¹⁶ Cheikh Abbâs Ghomi, *Nafass'ol mahmoun ou la tragédie de Kerbalâ*, Traduit par Farideh Mahdavi-Damchani, Ed. Ansarian, Qom, Iran, 2007, p. 221.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Sadeq Humayuni, « An Analysis of the Ta'ziyeh of Qasem », in : Peter Chelkowski, *op. cit.*, pp. 12-23.

faire accepter au spectateur le sort de cet enfant, qui glisse de la guerre Iran-Irak vers l'univers mythologique de Kerbalâ.

Dans *Ninâvâ*, premier long-métrage qu'il réalise un an après, Mollâqolipur rend les correspondances entre la figure des martyrs de Kerbalâ et celle de la guerre Iran-Irak encore plus directes. Ce film relate l'histoire de deux *basiji*, un adolescent d'une quinzaine d'année, Abolfazl, et un vieil homme qui défendent des positions stratégiques pendant que l'armée des gardiens de la révolution tente de les rejoindre et d'organiser la victoire. Le jeune héros, qui a le bras arraché dans une explosion, meurt en se battant seul contre l'armée irakienne. Le scénario conduit à une identification immédiate de l'adolescent en Abolfazl avec des correspondances entre le héros cinématographique et le héros mythologique (il porte le même prénom, devient manchot, donne de l'eau au vieil homme, meurt assoiffé...).

La question de la réception est au centre de la mise en scène, Mollâqolipur jouant sur les attentes du spectateur, par un jeu de relance, de doute et de croyance. Le spectateur est invité à avoir une double lecture de ce qui se joue à l'écran : il voit la guerre Iran-Irak tout en percevant aussi une évocation de la tragédie fondatrice du shi'isme¹⁹. L'enjeu cinématographique et politique est qu'il substitue à la vision immédiate de la guerre réelle la vision de la bataille mythique. La représentation immédiate de la mort est alors écartée au profit de la figure du martyr perçue par le spectateur. Ce ne serait pas la mort de guerre qui serait vue mais le martyr de Kerbalâ. Le spectateur verrait dans ces films ce à quoi il croit.

Conclusion : Le martyr, une figure cinématographique paradoxale en temps de guerre ?

La proposition cinématographique de Mollâqolipur se situe dans une conception ambitieuse du cinéma qui permettrait au spectateur de voir autre chose que ce qui est directement représenté à l'écran, ce qui constituerait une réponse diamétralement opposée à la tâche assignée au cinéma américain durant la seconde guerre mondiale, lui qui devait réaliser la gageure « *d'impressionner le spectateur sans impressionner la pellicule* »²⁰. Cette conception est particulièrement audacieuse en temps de guerre. Il est en effet déjà rare que des pays belligérants réalisent, en pleine guerre, des films de fiction qui aient pour intrigue les combats, alors même que la guerre fait rage. Dans ces « films du front », il est encore plus exceptionnel que la mort de ses propres soldats soit mise en scène de façon appuyée. Quand celle-ci est évoquée, elle reste généralement hors champ (*Air Force*, Howard Hawks, 1943 ; *Aventures en Birmanie*, Raoul Walsh, 1945...). Le cinéma réalisé en temps de guerre doit avoir valeur mobilisatrice et aider au consentement des populations à l'effort de guerre. A ce titre, la monstration explicite de « ses » morts risque au contraire d'atteindre le moral des troupes comme de l'arrière. C'est pourquoi, en temps de guerre, ce que montrent les films est minutieusement orchestré par les autorités²¹.

Comment les films de Mollâqolipur ont-ils pu alors être autorisés pendant le conflit et même être aussi largement diffusés ? Leur inscription dans une lecture shi'ite de l'image et la sublimation de la violence de guerre dans la figure du martyr est un élément de réponse, nécessaire mais qui ne semble pas avoir été suffisant pour que ces films créent un véritable

¹⁹ Cette double lecture s'inscrit aussi dans une tradition forte de la philosophie et de la mystique shi'ite. Mohammad-Ali Amir-Moezzi et Christian Jambet, *op.cit.*

²⁰ Alain Kleinberger, « Ruptures narratives, catharsis ou convention : représentation de la mort dans les films de guerre américains (1942-1945) », in : David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle, Théâtre et cinéma*, Nouveau Monde, Paris, 2011, p. 202.

²¹ Laurent Véray, « La mise en spectacle de la guerre (1914-1918) », *Cinémathèque*, n°16, automne 1999, La Cinémathèque, Paris et se référer au film de Laurent Veray et Agnès de Sacy, *L'Héroïque cinématographe*, 2006.

genre durant la guerre. Cette substitution de la représentation de la mort par le martyr dans les yeux du spectateur est en effet restée problématique jusqu'à la fin des combats. Les films où se déploie la figure de martyr, même dans une réception shi'ite, ne se sont pas imposés, et restent minoritaires dans cette cinématographie, comme si les autorités redoutaient malgré tout un « effet de réel » propre au cinéma. Qui peut garantir qu'un spectateur du *Porteur d'eau assoiffé* verra effectivement Abolfazl et non un enfant mourir de soif et de souffrances violentes ? La prise de risques est là beaucoup plus forte que dans les discours métaphoriques.

L'édification de la figure cinématographique du martyr aura du moins participé à la réflexion d'enjeux cinématographiques forts - réception et « effet de réel » - dans la guerre, moment traditionnellement peu propice aux aventures de mise en scène et à des prises de risques politiques.