



HAL
open science

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples

Enki Baptiste

► **To cite this version:**

Enki Baptiste. Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples. 2022. halshs-03909385

HAL Id: halshs-03909385

<https://shs.hal.science/halshs-03909385>

Submitted on 21 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples

Avertissement : ces billets ont été publiés en mai et juin 2022 sur les carnets de l'Institut français du Proche-Orient sous licence CC BY-NC-ND 3.0 FR
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>)

Présentation biographique : Enki BAPTISTE est doctorant en histoire médiévale à l'Université Lumière Lyon-2 et membre du CIHAM UMR 5648. Chercheur associé au CEFREPA, il travaille sur l'ibādisme en péninsule Arabique aux premiers siècles de l'islam. Sa thèse porte sur la pensée politique et les pratiques de gouvernement dans les premiers imamats omanais.

Mots clés : médiévalisme, Moyen Orient, série télévisée, propagande, martyrologie, histoire médiévale, régimes d'historicité

Zone géographique : Proche-Orient en général

Période : époque contemporaine

Sujet : histoire, médiévalisme

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples.

1. Défis d'un champ de recherche inexploité

(<https://ifpo.hypotheses.org/11665>)

Le médiévalisme, à savoir l'étude des réappropriations du Moyen Âge à l'époque contemporaine, s'impose depuis quelques années comme un champ d'étude à part entière. La plupart du temps basé sur des séries, le médiévalisme peut aussi prendre comme cas d'étude les fêtes médiévales ou les jeux-vidéo. Si les études sur le médiévalisme occidental sont légion, celles sur la place de l'islam médiéval dans les séries ou les discours contemporains sont bien plus rares. Cela tient d'abord au faible nombre de productions télévisuelles sur cette période et à une diffusion bien plus modeste. Les séries sur les premiers siècles de l'islam sont moins connues que *Game of Thrones* ou *Vikings*. La barrière de la langue y est pour beaucoup, de même que les moyens réduits alloués à la promotion de ces productions, qui restent confinées aux foyers arabophones.

Pourtant, il existe bien un discours sur le passé islamique médiéval du Moyen-Orient, de la péninsule Arabique et du Maghreb. La période du Prophète Muḥammad et des premiers califes est toujours considérée comme un âge d'or, une période quasiment hors de l'histoire, durant laquelle la communauté des croyants était unie derrière un calife juste, avant que ne survienne la déchirure de la grande *fitna*, conséquence de l'assassinat de 'Uthmān b. 'Affān en 656. Cette version de l'histoire est la vulgate de ce que l'on appelle parfois l'« orthodoxie » sunnite. Elle s'est cristallisée graduellement entre le VIII^e et le X^e siècle, avec la rédaction des grandes chroniques par les historiographes du califat abbasside, au rang desquels figure le très célèbre al-Ṭabarī (m. 923), mais aussi Khalīfa b. Khayyāṭ (m. 854), al-Balādhurī (m. 892) et bien d'autres.

Traversant les siècles, ces récits sont parvenus jusqu'à nous et sont désormais au cœur du processus de réappropriation et parfois de mise en scène de ce passé idéalisé. La sacralité de la période reste pourtant un frein au passage d'une tradition écrite à une tradition visuelle. Dans son ouvrage sur la propagande visuelle d'al-Qaïda, Abdelaslem El Difraoui explique avec brio comment la couronne saoudienne dû négocier l'introduction de la télévision dans les foyers par une pirouette rhétorique, suggérant que l'objet pouvait devenir un support pour la *da'wa*, c'est-à-dire à l'appel et à la diffusion de l'islam, et qu'il était donc licite (El Difraoui 2013, p. 67).

Cela dit, l'impossibilité absolue de représenter le Prophète de l'islam reste un défi de taille pour qui souhaite réaliser un film ou une série sur la naissance de cette religion. L'aura

dont jouissent ses principaux Compagnons, Abū Bakr ou ‘Umar notamment, rend également complexe leur incarnation par des acteurs. Le passage à l’écran ne doit se faire qu’au prix du respect de normes strictes, sans lesquelles la production audio-visuelle s’expose à l’émission d’une fatwa.

Ce Moyen Âge musulman reste donc chargé d’une sacralité bien supérieure à celle qui entoure le Moyen Âge occidental. Ce Moyen Âge des châteaux, des seigneurs féodaux et des croisés a fait l’objet, dans la culture européenne, d’une totale et complète désacralisation. Chez les Monty Python, dans *Kaamelott* ou chez *Les Visiteurs*, le Moyen Âge est avant tout une période sombre où des barbares dégénérés, sales et poilus se font la guerre quand ils ne passent pas leur temps à manger. Forgées entre le XVII^e et le XIX^e siècle, nos représentations du Moyen Âge occidental ont évolué au gré de l’apparition de la télévision, du développement du format de la série et de la popularisation de jeux vidéo à succès comme *Medieval Total War* ou *Crusader Kings*. Les temps médiévaux et leurs personnages parfois légendaires peuvent donc être tournés en dérision et abondamment moqués.

Dans le monde arabo-musulman, la situation est toute autre. L’utilisation même du qualificatif de Moyen Âge pour la période des premiers califes est discutable. Le terme n’est pas employé dans le monde arabe, puisque l’expression *al-‘uṣūr al-wuṣṭā*, traduction littérale de Moyen Âge, est réservée à l’époque post-omeyyade. Avant cela, on parle plutôt de *ṣadr al-islām*, soit la poitrine ou la partie la plus avancée, la proue si l’on veut, de l’islam. Ce Moyen Âge (pour conserver malgré tout un terme conventionnel) est un objet brûlant, dont on imagine mal qu’il puisse être utilisé à des fins comiques. En effet, la période des premiers califes et des souverains omeyyades est celle des guerres civiles (Amir-Moezzi 2019, p. 921). L’Empire islamique se construit dans la violence des conflits communautaires qui prennent corps sur les braises de la première *fitna*. Les conflits autour de la falsification des écritures (*tahrīf*) et l’apparition de groupes violents, généralement rangés sans distinction sous la bannière du kharijisme par les historiens irakiens, contribuent à renforcer l’aspect sacrosaint de la vulgate historiographique abbasside qui fut couchée par écrit justement afin de neutraliser cette conflictualité latente, au moins au sein du sunnisme.

Cette violence originelle des guerres civiles et des grandes conquêtes est omniprésente dans les documents médiévalistes que nous nous proposons d’étudier. Tous s’appuient sur les sources médiévales, quoique chaque document soit en réalité le reflet d’un tamisage de cette tradition et d’une sélection des passages les plus consensuels ou du moins les plus à même d’appuyer le discours prôné par les producteurs de ces documents audio-visuels. Ces textes

médiévaux sont donc connus et maîtrisés par les auteurs du scénario de la série *'Umar*, les djihadistes affectés au service de propagande de l'organisation terroriste, et les acteurs qui jouent dans les cérémonies de célébration de Karbalā'.

Dans ces réappropriations médiévalistes du conflit, la guerre est toujours magnifiée. L'expression de cette violence originelle peut être encadrée, notamment lorsqu'elle est amenée à se manifester dans l'espace public. C'est le cas avec les processions de flagellants en Irak pendant le mois de *muḥarram*. Dans l'appréhension chiite du conflit, doloriste et martyrologique, la lacération des corps et le martèlement de la poitrine en souvenir de la mort de Ḥuṣayn font office d'actes purificateurs. Mais cette violence du conflit des origines peut aussi être revécue de façon débridée, comme ce fut tristement le cas lorsque les militants de l'État islamique se firent connaître pour la cruauté de leurs exactions et leur mise en scène.

À travers ces trois cas d'étude, nous montrerons comment ces guerres et cette violence servent de support à l'édification d'une identité nouvelle du pénitent ou du combattant djihadiste, que cela passe par la mise en scène d'actes de guerre dans le cas de l'État islamique, ou par la représentation théâtrale du martyr de Husayn à Karbalā', dont le souvenir cyclique s'inscrit dans le temps long de la mémoire communautaire des persécutions endurées par les chiites depuis le califat omeyyade.

Finalement, c'est bien le rapport de nos sociétés au passé que ces usages publics de l'histoire interrogent ; ce que l'historien F. Hartog appelle les « régimes d'historicité » (Hartog 2003). En Europe, le tournant des Lumières a acté l'entrée dans une aire où le futur est chargé d'une valeur positive quand le passé est considéré avec dédain comme un monde de pratiques rétrogrades. Le régime d'historicité qui prévaut dans les pays et les groupes militants fondamentalistes est tout autre. La période fondatrice, celle des califes « bien guidés », est considérée comme le point nodal de l'histoire vers lequel il faut revenir si l'on souhaite restaurer l'islam dans sa pureté originelle. L'instauration du califat, les conquêtes sont ce moment de rupture avec un passé préislamique païen dont il convient de s'éloigner. Cette sacralisation saute en particulier aux yeux dans les discours djihadistes, imbus de références aux premiers califes.

L'historiographie sur le sujet est maigre. Le chercheur suédois J. Skovgaard-Petersen est, à notre connaissance, le seul à s'être véritablement penché sur le sujet (Skovgaard-Petersen 2018, par exemple), même si son approche reste essentiellement cantonnée aux médias, alors que ce genre de projet devrait, selon nous, ratisser plus large. Notre contribution récente à deux voix dans le numéro 78 de *Médiévales* sur la série *'Umar al-Fārūq* est destinée à enclencher un

travail plus méticuleux d'analyse de ces productions audio-visuelles (Baptiste et Bouali 2020). Notons également la récente soutenance du mémoire de recherche d'O. Nunes consacré à la série (Nunes 2020).

Pour le versant de la propagande djihadiste, la densité des sources à disposition contraste avec le peu d'études en langue française sur ce phénomène. L'injonction à produire un contre-discours se heurte à la difficulté de l'analyse de ces matériaux, à leur accessibilité et à leur profusion. Ce genre de travaux ne peut être conduit uniquement par des sociologues ou par des spécialistes de la communication. Il doit être le fruit d'entreprises regroupant des spécialistes du monde contemporain et des médiévistes ayant une bonne connaissance des littératures narrative et juridique qui sous-tendent ces représentations du monde. On notera tout de même les recherches entamées par M. Benraad (Benraad 2017) ou H. Hussein (Hussein 2016, 2017, 2019).

Les recherches sur la '*ashūrā*' sont plus nombreuses. On considérera ainsi les nombreux travaux de S. Mervin sur les processions de flagellants et les cérémonies de célébration du martyr du fils de 'Alī.

Il nous paraît en effet important que des médiévistes s'investissent dans ces projets de compréhension des mécanismes discursifs et s'affairent à démêler l'écheveau des représentations de cet âge d'or et des discours sur cette part d'histoire sacrée. Nul doute qu'un meilleur examen de ces imaginaires complexes, protéiformes et imprégnés d'une sacralité médiévale pourrait nous aider à mieux cerner le rapport qu'entretiennent une part des sociétés musulmanes avec leur passé.

Bibliographie

- AMIR-MOEZZI Mohammad Ali, 2019, « Le shi'isme et le Coran », in Mohammad Ali AMIR-MOEZZI et Guillaume DYE, *Le Coran des Historiens*, Paris, Les éditions du Cerf, 1, p. 919-969.
- BAPTISTE Enki, BOUALI Hassan, 2020, « Les débuts de l'islam à l'écran. La série 'Umar b. al-Khaṭṭāb », *Médiévales*, 78, p. 101-114.
- BENRAAD Myriam, 2017, *L'État islamique pris aux mots*, Paris, Armand Colin.
- EL DIFRAOUI Abdelasiem, 2013, *Al-Qaida par l'image. La prophétie du martyr*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HUSSEIN Hasna, 2016, « La propagande de Daech », *Esprit*, p. 16-19.

- HUSSEIN Hasna, 2017, « Le recrutement numérique des adolescent.e.s par Daesh. Les chants ‘anasheed’ djihadistes », *Mediadoc*, 18, p. 12-17.
- HUSSEIN Hasna, 2019, « Comprendre la stratégie communicationnelle de Daesh », *Centre d'études et de recherches sur le Proche-Orient*, 134, p. 135-149.
- NUNES Océane, 2020, *De ‘Umar Ibn al-Khaṭṭāb à Omar la série. Un calife médiéval comme héros contemporain*, Mémoire de master 2, sous la direction d’Annliese Nef, Paris-1 Panthéon Sorbonne.
- SKOVGAARD-PETERSEN Jakob, 2018, « The Umayyads in Contemporary Arab TV Drama. ‘Umar b. ‘Abd al-‘Azīz and al-Ḥajjāj Ibn Yūsuf in Musalsalāt », in Alain GEORGE, Andrew MARSHAM (éd.), *Power, Patronage and Memory in Early Islam. Perspectives on Umayyad Elites*, New York, Oxford University Press, p. 321-334.

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples

2. La série 'Umar

(<https://ifpo.hypotheses.org/11701>)

La série *'Umar al-Fārūq* est une coproduction qatari-saoudienne. Diffusée en 31 épisodes durant le mois de ramadan 2012 sur la chaîne satellitaire *Middle East Broadcasting* (MBC), le feuilleton se distingue dans le paysage audio-visuel en ce qu'il est consacré exclusivement à l'histoire de la Révélation puis aux règnes d'Abū Bakr al-Ṣiddīq (632-634) et de 'Umar b. al-Khaṭṭāb (634-644). Il s'agit, à notre connaissance, d'une exception ; ce qui donne une valeur particulière à cette production qui fut supervisée par des oulémas aussi connus que le cheikh Qaraḍāwī.

Sur le plan formel, la série se décline selon la chronologie sacrée de la Révélation, de l'émigration (*hijra*) et de la victoire finale de l'islam. L'arc narratif du feuilleton se veut donc respectueux des grandes séquences chronologiques de la tradition. Une part conséquente de la série montre le contexte dans lequel se déroulèrent les premières révélations. Les réalisateurs s'attardent sur le rejet violent dont la prédication du Prophète fit l'objet puis sur les persécutions qui entraînèrent la mort de ceux considérés comme les premiers martyrs de l'islam. La mise en scène des conversions successives de quelques personnalités importantes telles qu'Abū Bakr, mais aussi de personnages de seconde zone de la société mecquoise permet à la série d'insister sur la formation d'une nouvelle communauté dans laquelle les liens ne sont plus tribaux mais religieux. La tension grandissante dans la cité de La Mecque entraîne rapidement des violences et une première émigration d'une partie des Compagnons (*ṣaḥāba*) auprès du Négus d'Abyssinie, bientôt suivie par l'hégire vers Médine. De là, on assiste à la construction du proto-État islamique dont l'existence se concrétise par les batailles de Badr, Uḥūd ou par la bataille de la tranchée. Les scènes de bataille rangée font donc rapidement leur apparition et deviennent le lieu de fabrication des héros de ce premier islam. Omniprésent mais toujours absent à l'image, le Prophète guide les troupes au combat. Afin de contourner sans transgresser l'interdiction de représenter Muḥammad, les réalisateurs utilisent plusieurs astuces déjà employées par Mustafa Akkad dans son film *Le Message* et qui ont été analysées par P. Peccatte sur son blog (Peccatte 2012) et par H. Bouali dans notre article récemment paru (Baptiste et Bouali 2020, 105-106). Ainsi, à plusieurs reprises, le téléspectateur voit à travers les yeux du Prophète, qui ne prononce jamais une parole. De même, il n'est pas rare que l'apparition d'un objet associé au Prophète dans la tradition soit utilisée pour signifier sa présence. Il est

intéressant néanmoins de constater que ‘Umar prend souvent la place de Muḥammad. Porte-parole de ses décisions politiques, il apparaît aussi comme celui qui rapporte le contenu des Révélations.

Un second temps est dédié aux guerres d’apostasie (*ḥurūb al-ridda*), qui marquent le règne d’Abū Bakr. À mesure que les dignitaires de La Mecque se rallient, les tribus apostasient autour de quelques chefs locaux. La série s’arrête en particulier sur le combat entre Khālīd b. al-Walīd et Musaylima dans la Yamāma durant lequel se distingue l’affranchi Waḥshī, dont la force est décuplée par son entrée dans l’islam. Quelques gros plans et ralentis individualisent son héroïsme et sont mis au service d’une magnification de l’art du combat.



Fig. n°1. Waḥshī au combat contre Musaylima. Capture d’écran de la série ‘Umar al-Fārūq

Dignes de visuels d’*Assassin’s Creed*, ces plans donnent à voir la beauté du geste, mais suggèrent surtout la transformation identitaire provoquée par la conversion. L’arme du néo-converti est mise au service de l’islam dans des guerres qui font voler en éclat les sociabilités tribales et les parentés claniques. Dans la série, l’islam est présenté comme une force sociale et religieuse qui transcende les logiques anciennes régissant les sociétés préislamiques. Il n’est évidemment pas surprenant que la série fasse de l’apparition de l’islam une rupture franche avec la *jāhiliyya* tant cette lecture discontinuiste de l’histoire reste répandue dans le monde musulman. Ici, la conversion puis l’engagement armé sont les témoignages de la transformation de l’individu, de son entrée dans une nouvelle communauté, de la refonte de son identité.

Une troisième séquence est consacrée à l’expansion de l’islam à travers la geste héroïque des premiers Compagnons lors des grandes batailles des conquêtes islamiques. La série s’attarde sur les principaux affrontements, notamment celui de Yarmūk, contre les Byzantins

puis sur la bataille de Qādisiyya contre les troupes sassanides. Ce dernier combat occupe la place la plus importante, puisque pas moins de trois épisodes lui sont consacrés.

Là encore, la guerre permet aux réalisateurs d'instituer une frontière identitaire entre les Compagnons et les armées des empires ennemis, appelés *in fine* à être dominés par l'islam. La communauté des croyants se forme en miroir de ces souverains chrétien et sassanide, plus occupés à festoyer et à s'enivrer qu'à combattre. C'est le cas par exemple lors de la conquête de Damas, rendue possible par l'ivresse des soldats byzantins. La série reprend ainsi le poncif commun à plusieurs sources médiévales, décrivant les soldats musulmans comme « des cavaliers le jour et des moines la nuit ».

En outre, les réalisateurs usent à souhait de la technique du fondu, permettant d'opposer la richesse des palais byzantins et perses dans lesquels sont reclus des empereurs repus de richesses à la frugalité de la demeure de 'Umar.



Fig. n°2. Du palais de Chosroès à la maison de 'Umar. Capture d'écran de la série 'Umar al-Fārūq

Le triptyque des guerres prophétiques (*maghāzī*), d’apostasie (*ridda*) et de conquêtes (*futūḥāt*) constitue la colonne vertébrale du feuilleton. À chaque étape, la communauté se renforce : les premières batailles sont l’occasion de magnifier la saga des principaux protagonistes de ce proto-islam, mais aussi là où tombent les premiers martyrs. Les guerres d’apostasie sont le moment où les convertis tardifs font leurs preuves, tandis que les conquêtes rassemblent cette nouvelle communauté qui s’élance à l’assaut des empires voisins en décrépitude, menée par les anciens ennemis de Muḥammad, tel Abū Sufyān.

À partir de ces épisodes guerriers, les producteurs ont réalisé les portraits des principaux Compagnons impliqués dans les conquêtes, donnant corps au califat et construisant un panthéon des Compagnons.

Le cas de Bilāl, le premier muezzin du Prophète, est intéressant. Esclave noir, le jeune homme se convertit rapidement, et prend une place importante dans la communauté des croyants lorsque ses parents, eux aussi convertis, succombent aux tortures infligées par les Mecquois. Pour lui comme pour Waḥshī, l’islam est vecteur d’émancipation tandis que la guerre est le lieu d’expression de cette force nouvelle, fruit de la conversion.

On notera toutefois que tous les grands Compagnons ne sont pas représentés à égalité. ‘Uthmān est un personnage marginal de la série, peut-être justement parce qu’il était absent à Badr et à Uḥūd. S’il fait partie du cercle des intimes du Prophète, il ne joue absolument aucun rôle politique. Personnage de la discorde par excellence, le feuilleton le met de côté, cherchant à privilégier une lecture consensuelle de l’histoire. De même, Ṭalḥa et Zubayr, qui seront rapidement associés à la révolte contre ‘Alī et à la bataille du Chameau (656), font une apparition furtive, mais là encore ne jouent aucun rôle politique.

Ces remarques amènent l’historien à constater que la série se fonde sur une lecture précise mais sélective des sources de la tradition sunnite. Les réalisateurs, accompagnés par des oulémas de renom, ont procédé à un tamisage des *akhbār*, ces petites unités de récit qui caractérisent la structure des sources narratives médiévales, retenant une trame polie et consensuelle, dont l’objectif est de diffuser la vulgate sunnite de l’histoire dans les foyers.

Dans notre article paru dans *Médiévales*, nous nous sommes efforcés de comprendre quelles étaient les sources les plus couramment exploitées par les réalisateurs. Un travail de recoupement plus précis reste certainement à mener pour saisir pourquoi et comment tel ou tel *khbar* est utilisé et pas un autre. Nous avons néanmoins montré que les scénaristes et les oulémas en charge de la réalisation du feuilleton se sont massivement appuyés sur la *Sīrat al-*

nabawiyya d'Ibn Hishām (m. 833), la biographie du Prophète, une source riche pour l'histoire des guerres de Muhammad, mais également sur les dictionnaires biographiques les plus fameux et les plus anciens, tel les *Ṭabaqāt* d'Ibn Sa'd (m. 845) ou les *Ansāb al-ashrāf* d'al-Balādhurī. Ces ouvrages accumulent des séquences biographiques et des anecdotes mettant en scène les principaux Compagnons ; un format historiographique qui se prête bien au passage à l'écran. Pour les épisodes des conquêtes, les réalisateurs ont massivement exploité les récits que l'on trouve chez al-Ṭabarī.

Dans le paysage du médiévalisme islamique, la série *'Umar* est singulière. Elle déploie un récit des origines consensuel destiné à être diffusé à grande échelle lors d'un moment culturel intense qui rassemble les familles. Afin de prévenir toute polémique quant à la représentation de personnages hautement sacralisés par la tradition, la série s'appuie sur les sources médiévales de la tradition historiographique proto-sunnite et a été élaborée en étroite collaboration avec quelques éminentes autorités de l'islam sunnite. Partant, la télévision se substitue au conteur du café (*ḥakawātī*) (Nunès 2020, p. 14).

Cela n'a toutefois pas empêché la publication de fatwas condamnant la série. Ces réactions épidermiques à cet ambitieux alliage entre tradition historiographique et modernité témoignent d'un rapport ambigu et complexe à un Moyen Âge qui n'a encore jamais fait l'objet d'une désacralisation.

Bibliographie

- BAPTISTE Enki, BOUALI Hassan, 2020, « Les débuts de l'islam à l'écran. La série *'Umar* b. al-Khaṭṭāb », *Médiévales*, 78, p. 101-114.
- NUNES Océane, 2020, *De 'Umar Ibn al-Khaṭṭāb à Omar la série. Un calife médiéval comme héros contemporain*, Mémoire de master 2, sous la direction d'Annliese Nef, Paris-1 Panthéon Sorbonne.
- PECCATTE Patrick, 2012, « Comment raconter les origines de l'islam en respectant (à peu près) les interdits de représentations figuratives ? », *Déjà vu. Carnet de recherche de Patrick Peccatte*, [en ligne] <https://dejavu.hypotheses.org/1194>, consulté le 09/04/2021.

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples

3. La grammaire visuelle médiévaliste de l'État islamique

(<https://ifpo.hypotheses.org/11721>)

À l'été 2014, l'État islamique en Irak et au Levant proclame le califat dans la mosquée al-Nouri de Mossoul. Désireux de restaurer une institution caractéristique de l'époque médiévale, les djihadistes ont déployé en sus une propagande audiovisuelle d'une sophistication inégalée. Ces documents en plusieurs langues (arabe, anglais, français, turc) sont des sources de première main pour l'historien, pour le politiste ou le sociologue. Trop souvent confinés au statut d'élucubrations extrémistes sans queue ni tête, ces documents gagneraient à être plus méticuleusement explorés par des historiens à même de démêler les ressorts médiévalistes de ces discours. La difficulté première provient sans doute de la profusion de données à analyser. Recensées et mises à disposition des spécialistes par Aaron Zelin (que nous remercions ici pour sa réactivité lorsque nous avons demandé à disposer d'une autorisation pour accéder à ce matériel sensible) sur son site *Jihadology*, les vidéos et les publications de périodiques de l'EI se comptent par centaines.

Sans aucun doute, l'État islamique (bien plus qu'al-Qaïda) a déployé un imaginaire guerrier profondément ancré dans le mythe des *futūhāt*. Ici, le mythe a vertu à être revécu. La mise en scène doit conduire les musulmans aux actes, elle doit *faire faire* (Benraad 2017, p. 12). La geste des anciens *ṣahāba* devient une source d'inspiration pour les djihadistes du califat, désireux d'expérimenter à leur tour ces chevauchés des origines et de marcher dans les pas des Compagnons.

L'univers médiévaliste déployé par l'EI n'est pas une création consubstantielle à la restauration du califat. Les écrits des fondateurs d'al-Qaïda révèlent déjà une très bonne connaissance de l'histoire des conquêtes et des sources de la tradition mais aussi une forte propension des combattants des montagnes afghanes à s'assimiler aux Compagnons de Muḥammad après leur exil à Médine. On renverra par exemple à un extrait du texte d'Oussama Ben Laden, « La tanière des Compagnons », où les moudjahidines de Tora Bora sont assimilés aux premiers musulmans acculés derrière la tranchée creusée autour de Médine, le tout agrémenté de quelques vers de poésie de Ka' b b. Malik (m. 673) (Milleli 2005, p. 45).

La véritable nouveauté réside dans la création d'une grammaire visuelle, d'un grand récit eschatologique qui puise abondamment dans l'imaginaire médiéval et qui doit, *via* un

stock de symboles partagés et grâce à un pathos de l'image s'adresser aux musulmans sunnites et les convaincre de rejoindre le projet djihadiste.

Paru en 2013, l'ouvrage d'A. El Difraoui a ouvert la voie à l'analyse plus systématique de la propagande visuelle des groupes djihadistes. Si les vidéos d'al-Qaïda paraissent rétrogrades en comparaison avec l'extrême sophistication des films des agences de l'EI (A' māq, al-Ḥayāt Media Center), elles montrent déjà la volonté de s'inscrire dans les pas des guerres prophétiques. Sur le plan sémantique, on notera ainsi que plusieurs attentats – dont celui du 11 septembre 2001 – sont désignés sous le nom de *razzia*, évoquant les *ghazwā* du Prophète, à l'origine du genre des *maghāzī*, bien loin du sens commun et contemporain d'expéditions de pillage. En outre, les vidéos où sont présentés les martyrs d'opérations-suicides sont souvent intitulées Badr, du nom de la première grande victoire du Prophète contre les notables de La Mecque, en 623.

Avec le lancement des magazines *Dābiq* en anglais, *Dār al-islām* en français, *Constantiniyya* en turc, et des agences de presse chargées de diffuser les vidéos et nommées ci-dessus, l'EI s'est doté d'organes de propagande à même de véhiculer instantanément sa conception du djihad et du califat.

Arrêtons-nous un instant sur les noms de ces magazines et de l'agence de presse A' māq. Chacun renvoie à sa manière à l'imaginaire médiéval de la guerre fantasmée. *Dābiq* et A' māq sont certainement les exemples les plus éloquents : ces deux localités ont été assimilées très tôt, certainement dès le premier âge abbasside (fin du VIII^e, début du IX^e siècle) (Collet 2018), au lieu où se déroulera le dernier combat de la fin du monde. Cette tradition éminemment eschatologique relayée dans le *Ṣaḥīḥ* de Muslim (m. 875) annonce également que ce combat sera suivi de la prise de Constantinople, ce que suggère le titre du magazine de l'EI en turc, *Constantiniyya*.

On relève, en outre, que les sources du médiévalisme djihadiste sont diverses. Si al-Qaïda faisait un usage pléthorique de la croisade comme symbole de l'impérialisme occidental, chez l'EI les références à ces conflits des XI^e-XIII^e siècles sont moins prégnantes. On retrouve certes des images tirées de *Kingdom of Heaven*, blockbuster américain de 2005 qui a pour cadre les croisades. Mais il nous semble que le curseur s'est déplacé vers des visuels « détemporalisés » et ré-islamisés. Ainsi, l'EI use parfois d'images tirées du *Seigneur des anneaux*, dont l'univers est fondamentalement médiéval, mais aussi du film *Robin des bois* (2010), tissant par exemple une étonnante métaphore entre la précision de l'archer gallois et la justesse des snipers djihadistes (*wilāyat* al-Khayr, Deir el-Zor, octobre 2017). L'organisation terroriste ne

rechigne donc pas à alimenter ses vidéos d'images de films américains médiévalistes dans la mesure où les productions hollywoodiennes font l'objet d'une coranisation du discours. Souvent placées en arrière-plan, elles occupent l'espace visuel tandis que la bande-son est dédiée à une lecture du Coran ou à la diffusion d'un *nashīd* (pl. *anāshīd*) (Velasco-Pufleau 2018). Le spectateur perd donc tout contact avec l'univers initial du film pour plonger dans celui d'une guerre fantasmée, atemporelle, où le sabre occupe une place prééminente, le tout baigné dans une ambiance sacralisée par les chants.



Fig. n°1. Réutilisation d'extraits du film The Lord of the Ring. Capture d'écran d'une vidéo de la Wilāyat Kirkuk, État islamique, mai 2018



Fig. n°2. Réutilisation d'extraits de Robin Hood. Capture d'écran d'une vidéo de la Wilāyat al-Khayr, État islamique, octobre 2017

Au milieu de ces références à des blockbusters américains, on retrouve également des images de séries directement liées à l'histoire de l'expansion de l'islam. C'est le cas par exemple de la série *'Umar al-Fārūq*, dont des passages apparaissent dans une vidéo de la wilāyat al-Raqqā datée de septembre 2017. Par ailleurs, l'organisation n'hésite pas non plus à user de visuels cartographiques rappelant l'histoire de la diffusion de l'islam telle une tâche d'encre depuis Médine jusqu'aux plateaux sassanides du Khurāsān. Partant, les djihadistes établissent une filiation directe entre leur combat et celui des Compagnons de l'époque du Prophète et des premiers califes. Le récit des grandes conquêtes islamiques de Syrie, d'Irak et des plateaux d'Asie centrale est mis en image pour célébrer ces guerriers qui se voient marchant dans les pas de Khālīd b. al-Walīd.

Aux charges à cheval mises en scène dans la série *'Umar* et abondamment réemployées par les djihadistes ont succédé les colonnes de pick-up dans le désert syro-irakien. L'analogie entre les deux époques est manifeste dans la vidéo intitulée *Risālat al-targhīb wa-naṣra li-ahlina fī arḍ al-maṣra*, produite par la wilāyat al-Ḥaḍramawt et appelant à mener la guerre contre Israēl, ou dans celle de la wilāyat syrienne d'al-Baraka intitulée *Bilād al-Maghrib al-Islāmī*.

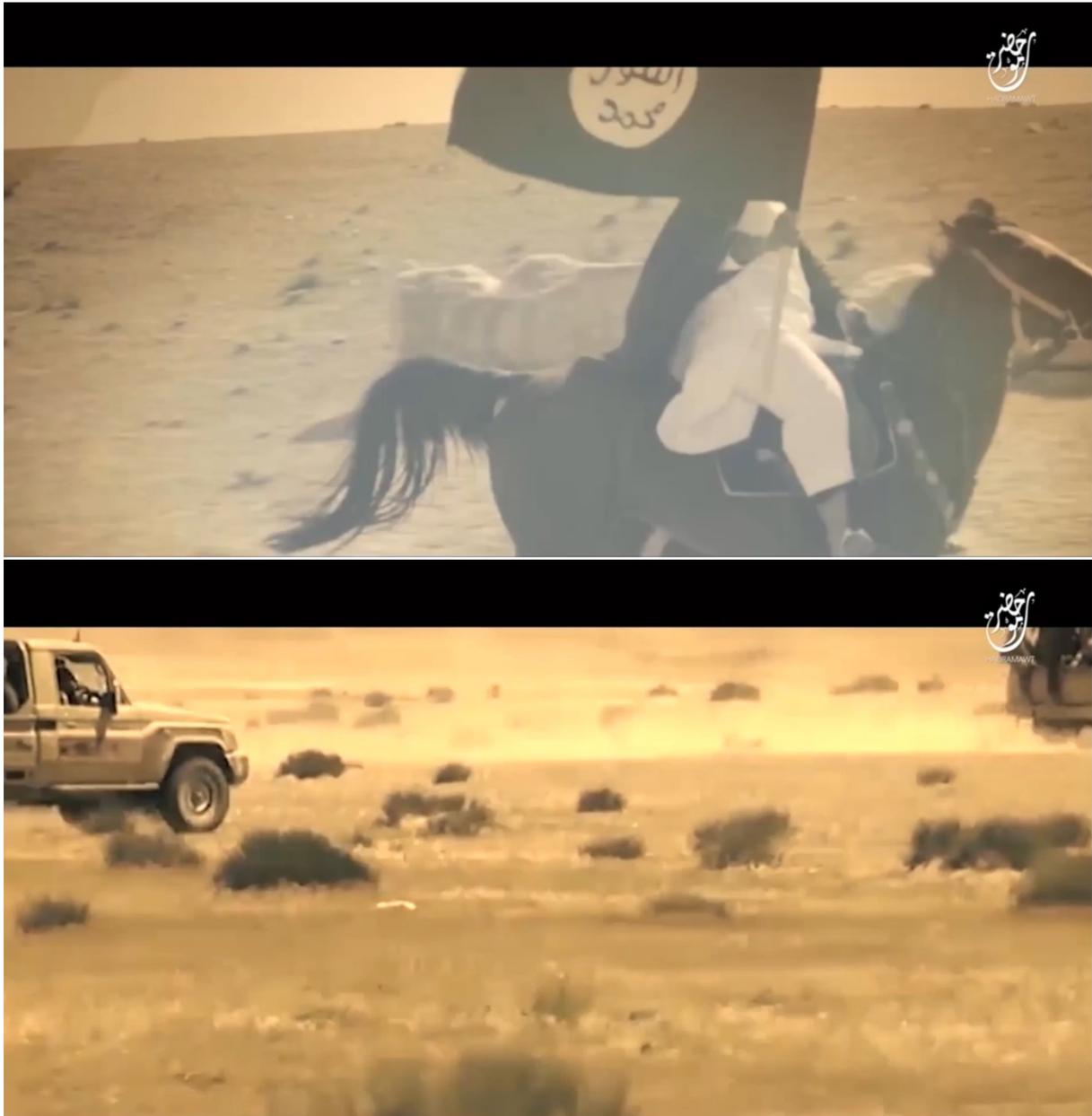


Fig. n°3. Effet de fondu entre une charge à cheval et une colonne de pickup. Capture d'écran d'une vidéo de la Wilāyat Ḥaḍramawt, État islamique, octobre 2015

Y est rappelée l'histoire de la conquête de l'Afrique du Nord à l'époque de 'Umar et de 'Uthmān. À la fin de la vidéo se succèdent des images de djihadistes qui se fondent avec celles d'archers tandis que les tirs de missiles se confondent avec les lanciers ou avec les tirs de trébuchets.



Fig. n°4. Carte de la conquête du Maghreb à l'époque de 'Uthmān b. 'Affān. Capture d'écran d'une vidéo de la Wilāyat al-Baraka, État islamique, janvier 2016

Les séquences de combat en Syrie laissent place à des extraits de films à succès comme la série qatari-saoudienne ou à des passages du siège de Jérusalem dans *Kingdom of Heaven*. L'ensemble s'emmêle à un rythme rapide. Les deux époques (soit celle de la guerre mythique, atemporelle et celle de la période contemporaine) sont indistinctes car elles sont considérées comme similaires.

À travers l'ensemble de ces productions et grâce à la sophistication atteinte très rapidement par les graphistes de l'organisation terroriste, l'EI a généré une grammaire iconographique adaptée à son public, dont la principale caractéristique est cet alliage complexe entre un arrière-plan médiéval (ou du moins ancré dans l'imaginaire de la guerre médiévale) et des visuels inspirés de jeux vidéo récents.

Le spectateur remarque ainsi la permanence d'éléments qui ancrent l'image dans le champ du médiévalisme et qui caractérisent le réemploi d'une vision archétypale de la guerre. Les étendards noirs (symboles de la guerre) portés par des cavaliers arborant des sabres sont un élément stable des clips djihadistes. Le drapeau de l'État islamique est une référence directe à l'islam des premiers siècles. L'écriture coufique – originaire de la ville irakienne de Kūfa – adoptée ici est la plus ancienne graphie arabe connue. On retrouve également le sceau du Prophète de l'islam qui figurait – selon les sources narratives d'époque abbasside – sur les

missives envoyées par ce dernier aux rois et aux chefs de la péninsule Arabique après l'émigration à Médine et qui se lit de bas en haut.

L'archaïsme de l'ensemble tranche avec le raffinement de la graphie dite *thuluth* choisie par d'autres groupes djihadistes d'Irak dans les années 2000, mais aussi et surtout associée au drapeau saoudien, honnis par les guerriers de l'EI.

Nous avons tenté d'exposer ici quelques éléments centraux du discours médiévaliste de l'État islamique : l'usage des bannières et le réemploi d'images de films américains eux-mêmes médiévalistes ancrent le discours dans un temps sacré, mettant sur un pied d'égalité la trajectoire des Compagnons du Prophète et celle des djihadistes. Le format de ce billet de blog nous impose la concision, d'autant que ce travail n'en est qu'à ses débuts. Des analyses bien plus précises sont encore à mener à partir du gisement de sources produites par les militants djihadistes.

Bibliographie

- BENRAAD Myriam, 2017, *L'État islamique pris aux mots*, Paris, Armand Colin.
- COLLET Éva, 2018, « Dābiq et la frontière du *Dār al-Islām*. Histoire et représentations (I^{er}-V^e siècles H./VII^e-XI^e siècles) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 144, p. 237-268.
- MILLELI Jean-Pierre (trad.), 2005, « Extraits de *La Tanière des Compagnons* », in Gilles Kepel (dir.), *Al-Qaida dans le texte*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 38-49.
- L'ensemble des vidéos citées ont été consultées à l'hiver 2020 et au printemps 2021 sur le site tenu par Aaron Y. Zelin, *Jihadology*, accessible à cette adresse : <https://jihadology.net/page/2/>.
- VELASCO-PUFLEAU Luis, 2018, « Musique et propagande djihadistes (2/3) : Anashid et djihad armé », *Music, Sound and Conflict*, [en ligne] <https://msc.hypotheses.org/233>, consulté le 2/11/2021.

Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples

4. La ‘ashūrā’ et le médiévalisme chiite

(<https://ifpo.hypotheses.org/11735>)

Le 10 octobre 680, sur les rives de l’Euphrate, le fils de ‘Alī b. Abī Ṭālib, Ḥuṣayn, et quelques dizaines de ses partisans sont massacrés par l’armée omeyyade envoyée par Yazīd b. Mu‘āwiya. Après l’assassinat de son père dans la mosquée de Kūfa par un militant kharijite, Ḥuṣayn s’est affirmé comme l’un des principaux opposants au pouvoir des califes de Damas, clamant l’illégitimité de la dynastie omeyyade. Ce massacre intervient donc dans un contexte de tensions latentes qui caractérisent les dernières décennies du VII^e siècle. Cela dit, l’affrontement est de faible intensité et n’a pas de répercussions majeures pour les souverains omeyyades. Certes, quelques Compagnons et figures emblématiques de l’islam sont tués. Mais sur le plan militaire, la bataille de Karbalā’ est assez anodine.

Pourtant, l’événement devient rapidement le point d’ancrage de la mémoire communautaire chiite. Le martyr de Ḥuṣayn incarne la quintessence même du sentiment de persécution qui traverse la communauté chiite dès le Moyen Âge, un véritable « lieu de mémoire » dans la martyrologie chiite, pour reprendre une expression chère à Pierre Nora.

Dans un article publié en 2015, A. Borrut s’est affairé à comprendre le processus d’élaboration de cette mémoire communautaire dans les sources médiévales (Borrut, 2015). Ce qui nous intéresse ici ce sont les réappropriations contemporaines de l’événement, les réminiscences du traumatisme originel, les processus de purification collective entrepris par certains groupes chiites irakiens notamment et les représentations collectives médiévalisantes du martyr de l’imam. Ces pratiques culturelles sont bien moins connues en Occident. Elles sont protéiformes et varient selon les pays et les régions, alliant souvent processions de pénitents, chants, flagellations et représentations théâtrales. Elles relèvent bel et bien du médiévalisme, et témoignent d’un rapport complexe à la violence primordiale, qui resurgit temporairement dans la cité à l’occasion du mois sacré de *muḥarram*. On notera toutefois que des recherches approfondies ont été menées récemment par S. Mervin (Mervin 1996, 2006, 2008) et M. Tabet (Tabet 2013) qui s’est spécifiquement intéressé à la réappropriation de Karbalā’ au Liban, dans le contexte du conflit avec Israël.

Dès le milieu du X^e siècle, lorsque la dynastie chiite des Buwayhides (932-1056) prend le pouvoir à Bagdad, le mois de *muḥarram* est considéré comme sacré et des pratiques rituelles de célébration de la bataille sont instituées. C’est surtout à l’époque moderne, en Iran, que les

modalités de célébration du martyr de Ḥusayn se développent et se codifient. On sait, grâce à des récits de voyageurs, que sous la dynastie des Safavides (1501-1736) et des Qādjārs (1779-1926), de grandes représentations théâtrales étaient organisées durant lesquelles des centaines d'acteurs rejouaient la bataille. À l'origine, la reconstitution de la bataille a lieu dans un espace ouvert, la place de la ville ou la cour de la mosquée. À partir du XIX^e siècle, ces représentations connaissent un processus de sophistication et prennent une grande ampleur. Ces spectacles, que l'on appelle en persan des *ta'zié* (du verbe d'origine arabe 'azzā, qui signifie exprimer le deuil), deviennent des moments incontournables de communion de la communauté durant le mois sacré. L'ensemble du corps social (hommes, femmes et enfants) est invité à participer et la pièce peut durer jusqu'à quatre ou cinq heures.

En Iran comme en Irak, ces représentations de la bataille sont désormais filmées et diffusées sur *YouTube*. L'action se couple à la récitation d'élégies et à des échanges entre les protagonistes, dont les discours sont extraits des sources médiévales. Les textes proclamés par l'imam et ses partisans sont souvent chantés et visent à exalter l'assemblée. À l'inverse, lorsque les troupes omeyyades prennent la parole, elles le font en criant, avec brutalité et sauvagerie.



Fig. n°1. Représentation théâtrale du martyr d'al-Ḥusayn. Capture d'écran d'une vidéo YouTube.

Toujours sur *YouTube*, plusieurs chanteurs religieux célèbres connaissent un succès important avec des clips raffinés filmés dans les mosquées des grandes villes saintes d'Irak lors des célébrations. C'est le cas notamment de Bāsīm al-Karbalā'ī, un Irakien, dont la chaîne

comptabilise près de huit millions d'abonnés. Réunis dans la mosquée, les hommes, vêtus de noir, y pratiquent le martellement (*sīne zanī* en persan) de la poitrine au rythme du chant, le visage couvert de larmes à l'évocation du martyr de Ḥusayn ou d'Abū Fāḍil. Enfin, il n'est pas rare non plus d'assister à des scènes d'une plus grande violence encore, lorsque les processions donnent lieu à des séances de flagellation (*laṭm*) du dos à l'aide de chaînes et de scarification du crâne (*taṭbīr*). Réservées aux hommes, ces pratiques de mortification ont été au cœur de vives controverses entre les oulémas, d'aucuns considérant qu'il s'agissait d'innovations blâmables (*bid'a*). C'est le cas par exemple de Muḥsin al-Amīn (m. 1952), une figure de proue du chiisme réformiste libanais, à laquelle S. Mervin a consacré un ouvrage (Mervin 2000).

Si l'on dépasse désormais la « simple » description de ces phénomènes de commémoration et que l'on s'arrête sur le message subliminal véhiculé par ces célébrations et notamment leur mise en scène dans des clips ou des films, on se rend compte que Karbalā' est considéré comme le point d'ancrage de la martyrologie chiite dans le contexte des conflits communautaires qui opposent sunnites et chiites au Moyen Orient. Le développement d'Internet a offert une plateforme de diffusion à ces réappropriations médiévalistes et communautaires d'un événement primordial. Comme l'analyse M. Tabet dans un article sur la question, on assiste à l'élaboration « d'une esthétique guerrière qui repose, en dernière instance, sur le télescopage entre la temporalité mythique de la 'Aḥoura et celle de la lutte contre l'axe américano-sioniste. » (Tabet 2013) Face à la pression exercée par Israël sur les territoires palestiniens et aux conflits menés par les pouvoirs sunnites de la région, renvoyés au statut de tyrans, les chiites considèrent revivre le martyr originel de l'imam. La résistance à l'envahisseur est le maître mot de ces productions, qui mettent côte à côte l'armée de l'imam et les militants du Hezbollah ou les combattants des milices irakiennes. Il n'est donc pas étonnant de voir la bataille politisée à outrance lors des périodes de crise. La mémoire de l'affrontement est un facteur d'unité autour d'un référent commun, qui rappelle aux fidèles que les tourments qu'ils subissent sont similaires à ceux que l'imam a endurés sur les rives de l'Euphrate. Dès la guerre Iran-Irak (1980-1988), la bataille de Karbalā' est réutilisée pour encourager les (très) jeunes combattants des escouades suicides (*basidji*) à s'engager dans les champs de mines. On notera au passage que Saddam Hussein avait, de son côté, ordonné la réalisation d'un film de propagande destiné à justifier l'invasion de l'Iran. Ce film fut nommé *al-Qādisiyya*, du nom de la grande bataille qui opposa, en 636, les troupes de Médine à celle de l'Empire sassanide et qui scella la défaite des Persans en Irak.

Le développement de *YouTube* a favorisé la diffusion de nouveaux contenus médiévalistes et produits par des célébrités chiites comme al-Karbalā'ī. Son clip *Barā'at al-ashīq*, qui compte près de 100 millions de vues, dévoile une large panoplie de symboles associés à la mémoire de la bataille et une chromatique de Karbalā', qui se retrouve également dans les représentations théâtrales. Les bannières forment sans surprise un élément stable du décor. Le noir du deuil domine, puisque les vêtements portés par les protagonistes sont majoritairement de cette couleur. Exception faite de Ḥusayn, alternativement vêtu de vert, la couleur réservée aux gens de la maison de 'Alī (*ahl al-bayt*) et de blanc, deux couleurs symbolisant la parousie. [Image n°2] On notera d'ailleurs que le visage de l'imam n'est jamais dévoilé, que ce soit dans les représentations théâtrales ou dans le clip de Karbalā'ī. Le visage nimbé d'un halo lumineux et systématiquement associé à un cheval blanc, l'imam est sacralisé. Alors même que le chiisme tolère habituellement les représentations figurées des personnages sacrés de l'islam, on semble percevoir ici l'influence du courant mystique qui associe le Prophète et ses parents à la lumière divine et qui se développe dans l'Iran safavide (Van Renterghem 2012). Enfin, le rouge est associé à la fois au carnage qui se prépare et aux tyrans omeyyades. Plus implicite, l'omniprésence de l'eau rappelle la soif qui s'empara des partisans de Ḥusayn, assiégés dans le désert irakien, tandis que le rôle dévolu aux enfants et aux personnages âgés commémore le massacre de toute une société acquise à la cause de l'imam et qui marcha à la mort à ses côtés.



Fig. n°2. L'imam al-Ḥusayn. Capture d'écran du clip de Bāsim al-Karbalā'ī, *Barā'at al-ashīq*

Karbalā' apparaît donc comme un événement fondateur de la martyrologie chiite. Aux célébrations annuelles et cycliques de la 'ashūrā' sur le temps court d'une année s'ajoute une dimension cyclique sur le temps long : celle de la répétition inlassable du combat sacré pour résister à la tyrannie des oppresseurs. L'ennemi change, mais la charge émotionnelle et symbolique reste la même, mobilisable à souhait à travers une esthétique de la guerre sainte, dans laquelle doit s'engager toute la communauté.

Durant cette fête religieuse, la violence originelle refait surface dans l'espace urbain, mais désormais encadrée et codifiée par des règles édictées par des oulémas. Cette esthétique médiévaliste et la reproduction de la bataille permet aux fidèles au niveau local de se rappeler du martyr fondateur, et fonde l'appartenance communautaire. L'ensemble des croyants se trouve ainsi uni, pendant un temps circonscrit et intense, dans la célébration cathartique de la bataille. Nous sommes là au cœur du temps du mythe, appelé à être constamment réactualisé (Éliade 1965, p. 63-64).

Les trois supports étudiés dans ces billets montrent trois réappropriations différentes et singulières de la guerre sacrée, trois mémoires médiévalistes des premiers temps de l'islam. On distingue nettement une grammaire esthétique et iconographique islamique de la guerre, qui se décline autour de symboles et de codes partagés, parfois fondés sur les textes de l'époque médiévale, parfois sur un imaginaire du combat originel mythique.

Le Moyen Âge – ou ce qui s'apparente au Moyen Âge – est transposé à l'écran et ces productions entrent dans le cadre d'une réaffirmation de l'identité islamique originelle que chaque groupe prétend incarner à sa manière. Une filiation est directement établie avec le moment primordial où se sont forgées les alliances et les fractures, à l'aune desquelles sont relus les conflits contemporains.

Bibliographie

- ELIADE Mircea, 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- MERVIN Sabrina, 1996, « Sayyida Zaynab, Banlieue de Damas ou nouvelle ville sainte chiite ? », *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, 22, 1996, [en ligne] <http://cemoti.revues.org/138>, consulté le 10/04/2021.
- MERVIN Sabrina, 2000, *Un réformisme chiite. Ulémas et lettrés du Ġabal 'Āmil (actuel Liban-Sud) de la fin de l'Empire ottoman à l'indépendance du Liban*, Paris-Beyrouth-Damas, Karthala-CERMOC-IFEAD.

- MERVIN Sabrina, 2006, « Les larmes et le sang des chiites : pratiques rituelles lors des célébrations de ‘Âchûrà’ (Liban, Syrie) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 113-114, p. 153-166.
- MERVIN Sabrina, 2008, « ‘Âchûrà’: Some Remarks on Ritual Practices in Different Shiite Communities (Lebanon and Syria) », in Alessandro MONSUTTI, Silvia NAEF, Farian SABAHI (éd.), *The Other Shiites: From the Mediterranean to Central Asia*, Berne-Frankfort-New-York, Peter Lang, p. 137-147.
- TABET Michel, 2013, « Mises en scène du martyr de Husayn. Du rituel à la communication numérique », in Raphaëlle BRANCHE, Nadine PICAUDOU, Pierre VERMEREN (dir.), *Autour des morts de guerre*, Paris, Éditions de la Sorbonne, [en ligne] <https://books.openedition.org/psorbonne/860?lang=fr>, consulté le 10/04/2021.
- VAN RENTERGHEM Vanessa, 2012, « La représentation figurée du prophète Muhammad », *Les carnets de l’Ifpo. La recherche en train de se faire à l’Institut français du Proche-Orient*, [en ligne] <https://ifpo.hypotheses.org/4445>, consulté le 2/11/2021.